



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Felicio Laurindo Dias

**Considerações sobre uma teoria em ruínas: o olhar trágico na ficção de
Michel Laub**

Rio de Janeiro

2017

Felicio Laurindo Dias

Considerações sobre uma teoria em ruínas: o olhar trágico na ficção de Michel Laub



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Orientadora: Prof^ª. Dra. Fernanda Lemos de Lima

Coorientador: Prof. Dr. Paulo César de Oliveira

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

L366 Dias, Felício Laurindo.
Considerações sobre uma teoria em ruínas: o olhar trágico na ficção de Michel Laub/ Felício Laurindo Dias. - 2017.
95f.

Orientadora: Fernanda Lemos de Lima.
Coorientador: Paulo César de Oliveira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Laub, Michel, 1973-. Diário da queda - Teses 2. Laub, Michel, 1973-. - Crítica e interpretação – Teses. 3. O trágico na literatura – Teses. 4. História na literatura – Teses. 5. Tragédia – Teses. I. Lima, Fernanda Lemos de. II. Oliveira, Paulo Cesar de. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. IV. Título.

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Felicio Laurindo Dias

Considerações sobre uma teoria em ruínas: o olhar trágico na ficção de Michel Laub

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 27 de março de 2017.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Fernanda Lemos de Lima (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Paulo César de Oliveira (Coorientador)
Faculdade de Formação de Professores - UERJ

Prof.^a Dra. Madalena Vaz-Pinto
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a Dra. Tatiana Gandelman de Freitas
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2017

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais. Por cada esforço físico e mental nas incontáveis horas de trabalho pesado para me possibilitar tudo isso que estou vivendo agora.

Por causa de vocês e por vocês eu estou voando por aí. Obrigado por tudo.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por tudo o que me permitiram ser hoje. Pelo amor, carinho e afeto. Pelo total incentivo e pela liberdade.

À minha namorada, Mariana Watanabe: pelo companheirismo, parceria e compreensão. Também pelo amor e carinho que muito impulsionou este trabalho.

Ao meu grande amigo, eterno orientador e co-orientador Paulo César Silva de Oliveira. Obrigado pela disponibilidade de sempre, pela ajuda, pelas trocas e por toda a pulsação em comum pela literatura e teoria. Só estou aqui hoje porque você foi meio primeiro e maior exemplo de professor, intelectual, acadêmico e ser humano. Obrigado por tudo.

À minha querida orientadora Fernanda Lemos de Lima, pelas trocas, leituras, lutas e freios nos meus momentos de desespero. Além da excelente contribuição para que mais e mais diálogos entre teoria e literatura contemporânea possam ser estabelecidos da forma ativa e potente como foi em nosso encontro.

Aos meus amigos da vida, pelo apoio e todos os momentos: Alexandre Amaral, Barbara Lutzen, Diego Fernandes e Evellyn Brandão.

Aos meus professores da Faculdade de Formação de Professores da UERJ, foi com você que aprendi tudo: Paulo César, Madalena Vaz-pinto, Maria Cristina Ribas, Leonardo Mendes, Armando Gens e Fernando Monteiro de Barros.

Aos amigos incríveis que encontrei durante o mestrado e vou levar pro resto da vida: Inês Amorim, Luiza Puntar e Felipe Valentim.

À UERJ, por todo aprendizado, luta e resistência.

À CAPES, pela concessão da bolsa e auxílio indispensável para o desenvolvimento de todo o meu processo dentro do mestrado.

No creo que existan escritores sin teoría: en todo caso, la ingenuidad, la espontaneidad, El antiinlectualismo son una teoría, bastante compleja y sofisticada, por lo demás, que há servido para arruinar a muchos escritores.

Ricardo Piglia

It's the most interesting thing in the world, maybe more interesting than the world, and this is why, if it has no definition, what is heralded and refused under the name of literature cannot be identified with any other discourse. It will never be scientific, philosophical, conversational. But if it did not open onto all these discourses, if it did not open onto any of those discourses, it would not be literature either.

Jacques Derrida

RESUMO

DIAS, Felício Laurindo. *Considerações sobre uma teoria em ruínas: o olhar trágico na ficção de Michel Laub*. 2017. 95 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

A pesquisa apresentada nesta dissertação tem como base o estudo da ficção contemporânea com fins de se repensar as teorias do trágico diante das novas necessidades do romance hoje. O corpus ficcional motor deste trabalho é o romance *Diário da queda* (2011), do autor gaúcho Michel Laub. Neste romance, cujos temas giram em torno das tragédias históricas e pessoais de sujeitos banais, os eventos traumáticos de Auschwitz trazem uma reflexão crítica sobre a condição trágica do ser no mundo. As convulsões da história e a ruínas do passado, a guerra, o trauma, a condição do sujeito que narra sua própria queda e a incorporação do relato histórico no cotidiano dos personagens ficcionalizadas por Laub nos guiam ao ponto fulcral de nossa investigação: a trágica experiência de se narrar as tragédias e o olhar trágico na história. Dessa maneira, este trabalho tem por objetivo analisar uma outra possibilidade de se pensar o trágico que não se alicerce num conceito fechado e rígido, mas que possa ser pensado e ressignificado enquanto um modo de atravessar os abismos da nossa história e desvelar a esqualida genealogia de sangue e terror que aqui chamamos de tragédias do contemporâneo. Analisaremos como a obra de Laub lança esse olhar trágico sobre a história não só fixando a necessidade de se repensar as noções de trágico e tragédia, mas também a própria reflexão sobre a leitura da história. Para a análise proposta, a construção teórica da pesquisa se estrutura nos estudos sobre as questões mais candentes entre contemporaneidade e história, de autores como Eric Hobsbawm e Walter Benjamin. O diálogo teórico estabelecido com as proposições de Terry Eagleton nos ajudam a resgatar o trágico a partir da idéia de um olhar ruído e fragmentado sobre a história. A obra de Williams nos guia teoricamente a outras possibilidades para a idéia de tragédia, já considerando eventos catastróficos da história enquanto tragédias que se alastram ao longo dos séculos sob a forma de diferentes massacres, genocídios, ou um evento na vida ordinária. As formulações de Eagleton, Benjamin, Williams e Hobsbawm nos permitem estudar a história como uma cadeia de catástrofes suscetíveis a chamarmos de tragédias do contemporâneo. A ideia de uma teoria em ruínas parte de um revigoramento do aparato teórico sobre o trágico a partir das contribuições do longo sobre teorizar o trágico na contemporaneidade. Veremos novos caminhos e diferentes possibilidades de recuperarmos o trágico a partir de uma outra perspectiva, e, para isso, é preciso ruinar e desconstruir as noções arraigadas sobre o trágico.

Palavras-chave: Teoria. Trágico. Tragédia. História. Michel Laub.

ABSTRACT

DIAS, Felicio Laurindo. *Considerations about a theory in ruins: a tragic look in Michel Laub's fiction*. 2017. 95 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

The research presented in this dissertation is based on the study of contemporary fiction in order to rethink some tragic theories given the changing needs of contemporary novel. The corpus of this work is the engine's fictional novel *Diary of a fall* (2011), by Gaucho Michel Laub. In this novel, whose themes revolve around the historical and personal tragedies of commonplace subjects, the traumatic events of Auschwitz bring a critical reflection on the tragic condition of being in the world. The convulsions of history and the ruins of the past, the war, the trauma, the condition of the subject that tells your own downfall and the incorporation of historical account in the daily lives of the characters fictionalized by Laub guide us to the focal point of our investigation: the tragic experience to narrate the tragedy and the tragic look in the history. In this way, the aim of this dissertation is to analyze another chance to think about the tragedy that there is no foundation in a closed and rigid concept, but that can be thought with a different meaning as a way to traverse the depths of our history and unveil the squalid genealogy of blood and terror that here we call as contemporary tragedies. We will look at how the Laub's fiction places a tragic look at the world's history not only fixing the need to rethink the notion of tragic and tragedy, but also his own reflection on the idea of history. In this way, the theoretical construction of this research framework in studies on the hottest issues between contemporaneity and history, from authors such as Eric Hobsbawm and Walter Benjamin. The dialogue established with the theoretical propositions of Terry Eagleton helps us rescue the tragic as a the idea of a theory in ruin, that allows us to look fragmentally at history. Raymond Williams' work guides us theoretically with other possibilities for the idea of tragedy, already considering catastrophic events of history as tragedy spread throughout the centuries in different forms of massacre, genocides, or any event in ordinary life and daily basis. The formulations of Eagleton, Benjamin, Williams and Hobsbawm allow us to study history as a chain of disasters which we may call as contemporary tragedies. The idea of theory in ruins is part of a reinvigoration of the theoretical apparatus about the tragedy from long's contributions on the tragic contemporary theories. We will look carefully at new ways and different possibilities to get the tragic from a different perspective, and for that, it is necessary to ruin and deconstruct the traditional notions about the tragic.

Keywords: Theory. Tragic. Tragedy. History. Michel Laub.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	UMA TEORIA EM RUÍNAS.....	16
1.1	Trágico e história.....	27
1.2	Ruínas da história, nossa ruína.....	38
2	A LITERATURA CONTEMPORANEA E O TRÁGICO.....	53
2.1	O trágico: entraves e perspectivas.....	60
3	O TRÁGICO NA CONTEMPORANEIDADE: NOVOS IMPULSOS....	67
3.1	O olhar trágico nas ruínas da história.....	77
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
	REFERÊNCIAS	92

INTRODUÇÃO

A tragédia envolve-se com o embate acalorado das conjunturas históricas, mas, visto que há aspectos do sofrimento que estão também arraigados em nosso ser genérico, ela também presta atenção a esses fatos mais naturais, mais materiais da natureza humana.

Terry Eagleton

A tragédia, fora das tradicionais classificações formais aristotélicas, é a forma mais intensa de se viver permanentemente o horror da história, como bem expressa na epígrafe que ilumina este texto. Mas e o trágico? Qual seria o lugar do trágico nas relações entre tragédia e conjunturas históricas? Angustiados pelas frágeis tentativas de se captar e cooptar uma unidade do trágico dentro dos terrenos da literatura, especificamente o nosso caso, da ficção contemporânea, talvez possamos, neste momento, sem intentar dar conta desse problema, arriscarmos a identificar não o que poderia ser o trágico em si, 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, conforme representadas no texto literário. Os estudos literários contemporâneos continuam a trilhar um caminho pantanoso, espaço de difícil locomoção, que é o texto literário de feição mais complexa nos diferentes momentos da história da literatura. 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.

Em *Diário da queda* (2001), do escrito gaúcho Michel Laub, encontramos um texto cujos temas giram em torno das tragédias pessoais e dos eventos traumáticos das perseguições sofridas pelos judeus. Essas questões 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 a ruínas do passado, nessa obra, expressam a desmedida de sujeitos frente aos fatos cotidianos, corroborando a condição para suas quedas. Assim, a referida obra pode ser entendida como uma narrativa representativa 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. A guerra, o trauma, a condição do sujeito que narra sua própria queda e a incorporação do relato histórico no cotidiano dos personagens ficcionalizados por Laub nos guiam ao ponto fulcral de nossa investigação: a trágica experiência de se narrar as tragédias e o trágico na história.

A narrativa de *Diário da queda* é construída a partir de um arranjo ficcional em fragmentos, sendo, então, estruturados em primeira pessoa por um narrador autodiegético, o qual não somente relata os eventos encadeados na história, mas também se coloca no centro da narrativa junto a outros personagens. É pela voz desse narrador, um judeu inominável e neto de um sobrevivente de Auschwitz, que somos levados às experiências dos campos de concentração de Auschwitz 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.

Para os sujeitos de Laub, ao mesmo tempo em que rememoram ou convivem com um passado de barbárie e horror, o presente se constitui como uma insuportável existência do ser no mundo contemporâneo. No entanto, como Giorgio Agamben bem cunha, em *Infância e História* (2005), a existência cotidiana em uma grande cidade já é suficiente para a destruição

da experiência e se mostra como um evento inexperienciável. Dessa forma, em *Diário da queda* a banalidade do presente insuportável e o horror das catástrofes do passado se refletem nas tensões travadas na trama, seja em relação às tragédias da história ou em relação às tragédias do sujeito.

A nossa proposta implica em valorizar tanto o texto literário quanto os recursos teóricos disponíveis para adentrarmos às camadas mais profundas do texto. Destacaremos, assim, excertos do romance sem a intenção de um esgotamento ou leitura cerrada de toda a obra, mas identificando os possíveis dispositivos e relações com a nossa proposta do trágico no romance. A leitura ativa dos romances vai requerer a compreensão do diálogo da ficção atual com a tradição teórica e literária construída pelo pensamento filosófico, cujas bases se assentam na atual discussão em torno do trágico, da história, do sujeito e de seu espaço no mundo. Para Walter Benjamin (2013), não só a arte, mas também a história deve ser tomada como ponto de partida para a compreensão mais ampla e profunda do trágico, tanto no entendimento das ações humanas quanto das relações de tempo histórico e sujeito. Apoiados nas considerações de Benjamin, queremos compreender o trágico como produto de um processo de constituição do ser diante de suas questões vitais, assim como seu lugar no tempo e na história, pensando seu desajuste em relação a seu tempo às catástrofes que o levam à queda.

A história do sujeito é, então, retomada sob a forma de ruína que se constitui em um processo de inevitável declínio, e que o leva a olhar melancolicamente a história e seu tempo – um tempo trágico – não somente como história dos vencedores, mas também como história dos vencidos (BENJAMIN, 2012) ou ainda, de vencedores e vencidos nas arenas social, histórica e cultural. Trata-se de levantar uma ideia do trágico por meio da narrativa dos pequenos feitos, onde não se vislumbra grandes atos heroicos ou redentores, como pretende a poética de Laub. É essa forma de compreensão histórica do sujeito que norteia nossa investigação, com foco especial na ficção contemporânea: interessa-nos o trágico como o olhar do ser em face de seu tempo histórico e dos relampejos do passado, cujos efeitos se dão a partir da noção de queda, que se dá em um mundo de segurança e felicidade, ainda que suposto e idealizado. Entendemos as personagens de Michel Laub sob a perspectiva de sujeitos vencidos e que também só conseguem ver a história e a própria história privada como um amontoado de ruínas, personagens cuja história pessoal é representação de sua falência e da banalidade no mundo da vida. Estas criaturas ficcionais se cruzam com as tragédias e as barbáries dos grandes eventos históricos, explorados e espetacularizados pela historiografia tradicional.

Os aspectos do trágico que consideramos aprofundam e alargam as visões teóricas que se enraízam na crítica social, nas práticas culturais, na crítica política e nas humanidades como um todo. De certa forma, as redes do pensamento filosófico que prendem o sujeito no mundo de hoje dialogam, diretamente, com questões secularizadas e sedimentadas nos dogmas religiosos, nas noções de liberdade, no autoritarismo, no fascismo, e nas tragédias dos povos e das nações e, principalmente, revisam o posicionamento do ser frente às barbáries do mundo hodierno. A ficção contemporânea impõe novas necessidades de se olhar a obra de arte pela teoria, destituindo padrões vigentes e fechados que não dão conta da produção hoje. Segundo o teórico base das investigações sobre o trágico hoje, o marxista Terry Eagleton, em *Doce violência: a ideia do trágico* (2013), para se pensar o conceito de trágico no século XX, é necessário partir da compreensão de que a tragédia não está morta, mas sim transformada. Nesse sentido, as forças do trágico que habitam a tragédia, hoje, estão representadas na forma de uma reação à barbárie moderna e na necessidade de compreender o devir histórico, deslocando a raiz da complexidade do pensamento crítico para questões como as do papel da ciência, da democracia, do liberalismo, da arte, da história e do pensamento social. Com isso, as formas de representação da tragédia no século XX conferem novas significações ao impulso trágico, sobretudo quando pautadas pelas novas problemáticas das forças de poder, linguagem, história, produção e desejo. Queremos compreender os acontecimentos da história do homem como espaços de tragédias e as forças que habitam esses espaços como representações que conferem novos impulsos à ideia de trágico, ou melhor, como esses impulsos aguçam o olhar sobre o mundo que flerta com o trágico. Com isso, o trágico não poder se limitar a existir exclusivamente para a forma do drama, mas sim transcender as vicissitudes estéticas e se realizar dentro do diálogo humano, entendido como verdadeiramente trágico para Benjamin (2011, p. 265).

É neste percurso de buscas e incertezas que nos lançamos entre os diversos caminhos recém-abertos pelas “poéticas do contemporâneo”, que, contraditórias, aporéticas, de definição imprecisa, e refratárias a conceitos binários, relacionam-se com o impreciso. Nesse sentido, mais pertinente, justamente por conta de sua ambiguidade, inserem-se nas aporias do que chamamos vulgarmente de pós-modernidade. É neste viés que este trabalho se propõe fixar uma compreensão crítica acerca de um olhar trágico sobre a ficção brasileira contemporânea. Intentamos, assim, não estabelecer tendências ou demarcar temáticas constantes na produção ficcional brasileira contemporânea, mas, antes de tudo, visamos apontar reflexões que emergem a partir da leitura de determinados autores que não conseguem escapar de uma percepção trágica do mundo.

Em *A idéia do trágico*, traçaremos um panorama teórico de questões sobre o trágico a serem ressignificadas a partir do pensamento de Eagleton, em *Doce Violência: idéia do trágico*, e de Raymond Williams, em *Tragédia Moderna* (2002). Primeiramente, Eagleton resgata o trágico com a finalidade de se pensar um novo sentido para o termo e entender como a representação artística da existência trágica se revela, principalmente, na tipologia romanesca como reduto da complexidade humana. Já a obra de Williams nos guia teoricamente sobre outras possibilidades para a idéia de tragédia, já considerando eventos catastróficos da história enquanto tragédias que se alastram ao longo dos séculos sob a forma de diferentes massacres, genocídios, ou um evento na vida ordinária. A ideia de uma teoria em ruínas, nesse capítulo, parte de um revigoramento do aparato teórico sobre o trágico a partir das contribuições do longo estudo de Eagleton sobre o trágico e a tragédia no romance. Veremos novos caminhos e diferentes possibilidades de recuperarmos o trágico a partir de uma outra perspectiva, e, para isso, é preciso ruinar¹ e desconstruir as noções arraigadas sobre o trágico.

As noções de trágico e tragédia, então, distendem os critérios rígidos e se alastram para a noção mutante de tragédia na modernidade tardia, colocando a história enquanto ponto fulcral dos nossos estudos. Para isso, pensaremos o elo entre o trágico e a história a partir de leituras múltiplas que façam do trágico para além de um conceito rígido, pensando a ficção contemporânea enquanto uma abertura para tratarmos questões cadentes da vida sob um difuso, fragmentado e ruído olhar trágico sobre a história. A questão da história nos é crucial, e é no capítulo *Trágico e História*, já familiarizados com as questões-motor do trabalho, que discussão crítico-teórico que emergirá centrando em nossa tese ou hipótese de trabalho.

Na análise da obra de Laub, nos valeremos de determinados excertos para iluminarmos nossa reflexão teórica. A motivação deste trabalho tem a sua raiz no texto literário, nas estratégias e rastros deixados por Laub em sua obra que requer novas leituras do trágico para que possamos atingir outras camadas da sua obra. No entanto, este trabalho não pretende qualquer esgotamento interpretativo da obra do escritor, mas sim de aberturas de novos modos de leituras e apontamentos críticos dos quais o texto literário nos leva, tendo a teoria literária para deslocarmos limites teóricos e disciplinares dentro da obra literária.

¹ A utilização do verbo ruinar pode ser entendida como uma extensão da idéia de arruinamento em diálogo com as proposições de Walter Benjamin em suas teses sobre o conceito de história e o Drama Trágico Alemão, a partir da idéia de enxergar a história como um amontoado de ruínas, sob a perspectiva de um olhar difuso e fragmento sobre as questões do mundo, conceitos e terminologias.

Para emprendermos a nossa investigação, no capítulo *A literatura contemporânea e o trágico*, a revelia do que é colocado como literatura contemporânea, tentaremos distender lugares comuns ou mesmo enrijecidos em conceitos de literatura contemporânea. Elegemos vozes como a da professora Lucia Helena e de outras obras de Laub para chegarmos a uma poética de atos menores que também compõem as tragédias e circundam o trágico. Discutiremos uma literatura que reflita as angústias do/e ser trágico na história que desempenha o papel de meditar sobre o sentido de se estar no mundo e “(...) as diferentes modalidades de identidades coletivas e individuais” (HELENA, 2012, p. 98). Faremos alusão a romances cujas tramas tratam de eventos históricos, como Auschwitz e ditadura militar, apostando em ideias que permitam entender tais eventos como a natureza de todas as outras tragédias históricas posteriores ligadas à experiência humana. Para isso, traçaremos relações com algumas obras de literatura contemporânea que, de certa forma, dialogam com a nossa tese de uma literatura trágica hoje. Não necessariamente analisaremos tais obras profundamente, mas procuraremos construir um pequeno paralelo neste primeiro momento do trabalho enquanto uma dissertação para que futuros diálogos sobre o trágico hoje possam ser construídos a partir dessas obras, a saber: *A resistência* (2015), de Julián Fuks, e *Lavoura Arcaica* (1992), de Raduan Nassar. Ainda, dentro da subdivisão do capítulo, na discussão sobre *O trágico: entraves e perspectivas*, consolidaremos ainda mais o panorama teórico sobre o trágico a partir de uma reflexão que trilha diferentes pensamentos sobre a temática, possibilitando, assim, entender as contribuições da teoria do trágico para o romance hoje.

Na recusa de valores limitados à expansão da idéia de trágico enquanto um olhar ruído sob/da história, ou seja, que coloca os eventos históricos em crise, o capítulo *Teorizar o trágico na contemporaneidade: novos impulsos*, traz as contribuições de professoras ativas e que continuam a produzir um pensamento potente e impulsionador sobre o trágico, como Lucia Helena (2011), Carmem Gadelha (2011) e Maria Elisa Cevalco (2003). Esse espaço será dedicado ao que acreditamos ser um encontro de pensamentos teórico sobre um trágico que parte da própria contemporaneidade, movimentando discussões sobre trágico e a tragédia sob as novas especulações em torno do sujeito, da história e do surgimento de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica que se reveste nas terminologias de sociedade de consumo, sociedade da mídia, sociedade do espetáculo, ou ainda, a sociedade do capitalismo tardio. Olhar o trágico a partir do contemporâneo não é estar a serviço da própria contemporaneidade, mas, pelo contrário, é olhar a vida sob uma perspectiva de crise que possa construir novas sensibilidades que para dar sentido às angústias de novos tempos. As finas tessituras na ligação com o mundo grego se modificam, ou até mesmo se desfazem

diante das dinâmicas políticas, históricas, culturais e sociais do mundo em um novo século. Já nos estudos de Raymond Williams se avistavam novas formas de vida e convenções sociais, requerendo, assim o reconhecimento da necessidade de adaptações às novas condições culturais e históricas para o reconhecimento do trágico e da tragédia. No capítulo *O olhar trágico nas ruínas da história*, nos perguntamos e respondemos sobre o papel das obras de literatura hoje que trabalham com a idéia do trágico e da tragédia diante da banalização da barbárie. O que as narrativas contemporâneas podem imprimir na história da literatura, talvez seja a produção de um conjunto de obras ininterruptas que desnaturalizarem todo tipo de violência e barbárie, via linguagem, por um viés trágico, em que a história seja enfrentada e confrontada como uma tragédia primeiramente política e histórica.

Um dos aspectos da prosa laubiana consiste na impossibilidade de reconstruir a narrativa de forma linear, uma vez que os detalhes que imprimem as passagens da história já não são mais pontos relevantes na trama. Os genocídios, como os casos de Auschwitz e Ruanda, são considerados, então, as grandes tragédias dos séculos XX e XXI, fato que marca a condição trágica do ser frente a um específico momento do homem no mundo moderno.

Com isso, percebe-se que para alguns escritores contemporâneos, mais especificamente o autor de nosso *corpus* ficcional, é problemático narrar depois de Auschwitz. O que resta é a busca pelo conhecimento de si, pelos modos de compreensão das reverberações trágicas da existência, do sujeito e de seus laços afetivos.

A obra de Laub, de certa forma, nos impulsiona a repensar o contexto do olhar trágico hoje e de como as tragédias históricas do contemporâneo tem sido representadas nas histórias coletivas e individuais de cada sujeito.

1 UMA TEORIA EM RUÍNAS

Numa vida comum, transcorrida em meados do século XX, conheci o que acredito ser a tragédia em muitas formas. Ela não se revelou na morte de príncipes. A tragédia ocorreu de forma a um só tempo mais pessoal e geral. Fui impelido a tentar entender essa experiência e recuei, desconcertado em relação à distância que se interpunha entre a minha própria noção de tragédia e as convenções da época. Conheci a tragédia na vida de um homem reduzido ao silêncio, em uma banal vida de trabalhos. Na sua morte comum e sem repercussão vi uma aterradora perda de conexão entre os homens, e mesmo entre pai e filho; uma perda de conexão que era, no entanto, um fato social e histórico determinado: uma distancia mensurável entre o desejo desse homem e a sua resistência ao sofrimento, e entre estes dois e os objetivos e sentidos que uma vida comum lhe ofereceu. A partir daí, tomei conhecimento da tragédia da forma mais ampla.

Raymond Williams

(...) 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

Raymond Williams, teórico e precursor dos Estudos Culturais Inglêss, em sua obra mais intensa e pouco tratada nos estudos sobre o trágico e tragédia, *Tragédia Moderna*, 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. Para o narrador do romance que move esta dissertação, *Diário da queda*, Auschwitz é a tragédia das tragédias.

Assim como o contexto em que gerava os primeiros pensamentos de Williams acerca da tragédia, assim 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 enquanto 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

falam 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, mas que, nesse caso, não ponderando a perspectiva oficial, mas sim aquela dos vencidos pela barbárie e cujos restos de existências sobrevivem ao som dos gritos dos genocídios. Quanto a isso, nas palavras do historiador Eric Hobsbawm (1995), o século XX, incluindo Auschwitz, não apenas marca uma era de suscetíveis catástrofes, mas uma descida à barbárie

Num mesmo excerto, ainda numa leitura primária, e de agrupamento de idéias que se conectam pelas expressões “tragédia”, “barbárie” e “catástrofe”, encontramos acontecimentos que não somente coloca em jogo a construção clássica da palavra “tragédia”, mas incita no reconhecimento de um certo tipo de transição da acepção clássica de tragédia e num tipo específico de acontecimento e reação que são trágicos dentro das incorporações da tradição clássica. A obra ficcional motivadora das inquietações sobre a idéia de trágico conecta autores de ficção, teatrólogos, teóricos, historiadores e pensadores da cultura em geral e resulta numa revisão mais ampla do termo que se desdobra em infinitas reflexões, cabendo aqui, de certa forma, uma delimitação de questões em que podemos chegar neste momento.

No entanto, o que o teatrólogo Raymond Williams advoga no excerto supracitado já nos guia a uma delimitação, que é uma percepção para além de críticas ou desconstrução de conceitos e aparatos teóricos clássicos e datados, mas sim no reconhecimento de que essa tradição e o passado são interpretados. Essa posição implica necessariamente em olhar criticamente e historicamente, como convoca Williams, para obras e idéias que nos remetem ou ainda hoje nos fazem associar a concepção de tragédia. No entanto, isso requer entender as funções e lugares que essas obras exercem hoje em relação ao que a palavra tragédia remetia anteriormente. É preciso, antes, a compreensão de que Williams situa obras e ideias no período do século XX, nos entremeios dos estudos culturais britânicos, mas que, nesse caso, a continuidade e leitura do seu pensamento hoje, nos auspícios do presente, não é um impedimento, pelo contrário, faz-se necessário essa continuidade e apropriação do pensamento de Williams.

A idéia de propormos uma teoria em ruínas justifica, primeiramente, o nosso desvio de caminhos que desaguariam num texto labiríntico de explanações, revisões e re-conceituações sobre o trágico. Conceber uma teoria em ruínas, nesse caso, é justamente esse ato de recortar, dentro dos limites que nos cabem enquanto pesquisadores, um possível ponto de abertura teórica para se pensar o trágico.

Para adentrarmos a uma idéia de teoria em ruínas, da qual a leitura da obra de Terry Eagleton, discípulo, aluno e amigo pessoal de ideias e questões sociais de Raymond Williams, nos permite esboçar a partir das suas inquietações teóricas, é preciso, antes, alguns esclarecimentos e posicionamentos críticos na nossa reflexão, partindo da seguinte colocação de Williams:

Tentarei demonstrar, ainda que de modo apenas esboçado, um desenvolvimento histórico da idéia de tragédia que pode nos permitir escapar do impasse do contraste contemporâneo entre a “Tragédia de modo exato e assim chamada conforme a conhecemos a partir da tradição”, e as formas e pressões da nossa própria experiência trágica. O que devemos realmente ver naquilo que nos é oferecido como uma tradição única é uma tensão e variação tão significantes, em assuntos contínua e inevitavelmente relevantes, para nós, que não apenas somos libertados de um impasse contemporâneo, como ganhamos também uma intuição histórica positiva. (WILLIAMS, 2002, p.34-35)

Williams consegue perceber não só a multiplicidade ou a impossibilidade unívoca 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. Há ainda as múltiplas formas em que a arte encontra para expressar a tragédia, seja por meio do próprio teatro, do cinema, da fotografia, ou a própria ficção, que é o caso em que escolhemos analisar.

A construção do projeto narrativo de Laub carrega no bojo das teses lançadas no arranjo ficcional algumas relações também estabelecidas e pensadas por Eagleton e Williams sobre a tragédia. Em *A tarefa do crítico* (2010), Eagleton já pensa a tragédia como um estado de catástrofe permanente e de como as coisas acontecem conosco, mesmo dentro dos encadeamentos narrativos que expõem as trivialidades da vida ordinária. Para o teórico, repensar a tragédia hoje é uma necessidade de reverter um quadro de pensamento rígido que a coloca apenas no direcionamento dos deuses, destino, rituais religiosos, e as formas sagradas, heróicas e hierárquicas de um mundo secularizado por uma idéia absoluta de tragédia. Nesse caso, há uma certa visão de uma carga ideológica muito presente nas conceituações de tragédia, e que desde as proposições de Brecht sobre o teatro, a tragédia deveria ser realocada em espaços de pensamentos que pudessem redefinir as condições estéticas e políticas 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, Eagleton 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. Nesse caso, o trabalho de se pensar o trágico e a 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 os grandes eventos trágicos da tradição, emergindo dores e conflitos enraizados no cotidiano de homens comuns que estão sob as forças da história.

No trecho citado da obra em que trataremos no curso desta dissertação, já temos um prenúncio: Auschwitz enquanto a maior tragédia do século XX. O *Diário da queda*, de Michel Laub, 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, hoje, 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 uma outra preocupação que tanto desvia do espetáculo das grandes tragédias históricas, quanto também centra uma 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.

Nisso, trazemos até mesmo contribuições das intersecções entre Benjamin (2012) e Agamben (2005) ao tratarem do atrofamento da experiência, não especificamente ao que se refere Benjamin nos textos “O narrador” e “Experiência e pobreza”, sobre a incapacidade de

se narrar depois de experiências traumáticas, como o caso da Segunda Guerra Mundial, mas principalmente sobre o que pode ser parte dessa experiência catastrófica. Benjamin pensou profundamente a vida atrofiada dos que perdem a capacidade de traduzir a experiência, tanto experiências privadas quanto experiências da humanidade em geral. Dentro dessa discussão mais ampla, Agamben destaca a idéia 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).

Em Agamben, 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. Nisso, a forma como o sujeito de Laub consegue achar para construir a sua narrativa é não insistir na reconstrução factual do trauma, e sim jogar o jogo das clássicas narrativas do trauma em que escrever sobre uma barbárie exige o exercício da impossibilidade, de lidar com o que não pode ser narrado, lidando com a impossibilidade do relato e principalmente da história enquanto uma espécie de pesadelo:

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. As disponibilidades de construção ficcional levam o leitor não somente a um passeio sob os escombros e ruínas da história, mas ainda produz um percurso sobre as próprias fragilidades e fissuras na experiência humana.

Esse é o lugar do sujeito da obra de Laub, esse cujo olhar lançado sobre a história só pode ser trágico, mas também cuja vida é atracada a outro cenário da intraduzibilidade da experiência, e o atrofiamento no modo de vida é o causado pelo cenário cotidiano da vida urbana. Laub permite sair das classificações e conceituações do que é trágico e entender o trágico enquanto uma possibilidade pelo olhar do sujeito de *Diário da queda*. Um trágico arrastado pela tempestade das catástrofes históricas, sendo seus rastros, parte da tragédia de Auschwitz, o fuzilamento de pessoas, bombardeiros, rastros da intolerância e o extermínio.

Esse espaço onde o sujeito de Laub é circunscrito deve ser levado em consideração ao entendermos como seu olhar enquanto sujeito observador da história da humanidade atravessa os mecanismos de se narrar, recorrendo aos temas que não só dizem respeito à história enquanto eventos não-lineares, mas inseridos num encadeamento historiográfico, enquanto trazer à tona as fragilidades humanas hoje que contaminam e borram a imprecisão e a parcialidade de se olhar a história.

Na esteira do romance, podemos estender a leitura do romance, especificamente à temática de Auwschitz, e saltarmos à idéia 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 de sua própria infância. No entanto, a obra de Laub não se limita ao seu complexo e bem estruturado enredo, uma vez que a problemática da obra reside no esfacelamento da experiência e no choque das catástrofes históricas. Não há uma referencialidade objetiva ou um encadeamento lógico no romance; tudo é fragmento; tudo é ruína. Há, sim, os restos da experiência humana, o que restou de Auschwitz, e como esses restos radicalizam a (in) capacidade de se narrar eventos traumáticos. 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) recebe a obra de Laub como um texto renovador sobre as expressões literárias do pós-guerra e, principalmente, as marcas deixadas pela II Guerra Mundial. Nisso, damos alguns passos a 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 Aduino 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 idéias 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 idéias de Novaes, Eagleton, em *Doce Violência: a idéia do trágico*, 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 esquálida genealogia de sangue, suor e terror (EAGLETON, 2013, p. 91)

O trágico aqui parte exatamente dessa justaposição de história e espanto; nesse caso, o espanto do sujeito trágico em relação ao seu mundo circundante e às forças da história. Eagleton, Williams e Benjamin partilham de um mesmo olhar que possibilita enxergar um movimento abrupto e devastador da história. Nisso, como veremos adiante, o trágico se multiplica e se expande em seus sentidos, tempos, lugares e histórias. 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. Nesse caminho, 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. Dentro desse contexto, é preciso reiterar a idéia de tragédia fora da concepção tradicional de gênero e forma literária, e afirmá-la na acepção de eventos catastróficos na história da humanidade. Da mesma forma, o trágico não pode se limitar a existir exclusivamente para a forma do drama, mas sim transcender as vicissitudes estéticas e se realizar dentro do diálogo humano, entendido como verdadeiramente trágico para Benjamin (2011, p. 265).

Eagleton destaca como tese principal de seu estudo sobre a arte trágica as relações perceptivas que se movem em direção a nós, estreitando os espaços para a manobra e para a resistência. Esses estreitamentos, que subtraem o vigor humano e colocam o sujeito como prioritariamente passivo às adversidades, se mostram como forças repressivas similares às crenças do destino esmagador. Essas questões são suprimidas em uma época na qual parte da humanidade se torna refém de um sistema destruidor: mulheres morrem constantemente por apenas serem mulheres num mundo machista; governos expulsam ou oprimem populações inteiras em uma eterna disputa por território, poder e dinheiro.

Para uma crítica mais conservadora, a tragédia se constitui como discurso tecnicista e elitista, partindo de uma visão de valor em que só a arte potencializa e atribui valores a um tipo de sofrimento que seria inadmissível na vida real. Para elucidarmos melhor a complexidade da discussão, tomamos como base os exemplos dados por Terry Eagleton (2013), ao citar a obra “Um experimento na crítica literária”, de C.S Lewis, em que o escritor

tece considerações sobre um suposto estilo de dor referente à vida real que não seria interessante à arte, tedioso e deprimente. Lewis se vale do exemplo de que uma história na qual a idade um homem doente, a caminho da morte, sob o crivo da miséria e vícios sórdidos, por mais lastimável que fosse, não seria trágico, no sentido “shakespeariano”. Nessa mesma linha, para uma parcela dos críticos e teóricos, eventos como catástrofes, terremotos e genocídios que exterminam comunidades, assim como foi o Holocausto, também não seriam trágicos, pois a tragédia precisaria envolver mais do que a mera criação de um bode expiatório e atravessar as fatalidades do destino:

Para certo tipo de tradicionalista, Auschwitz não é trágico porque lhe falta uma nota de afirmação. Mas em que medida a característica revigorante de uma boa tragédia é a característica revigorante de qualquer obra de arte bem-sucedida? E somos arrebatados pela tristeza ou apesar dela? Será que a tristeza, de qualquer forma, não depende de um senso de valor humano que a abrande, de modo que “simples tristeza” é uma entidade um tanto quanto espúria? (EAGLETON, 2013, p. 25).

Eagleton argumenta que houve, sim, resistência por parte dos judeus contra o genocídio; muitos batalharam e tentaram escapar, assim como muitos ainda lutam hoje contra as fatalidades da vida, como enchentes, doenças e invalidez. No entanto, como bem coloca Raymond Williams (1966), há um julgamento de valor cuja antítese é a nobreza da arte trágica, em que a modernidade, assolada pela vida comum, é vista com desdém pela teoria tradicional do trágico. Quanto mais perto das problemáticas e da esfera cultural de hoje, mais a teoria do trágico se aproxima de uma teoria em ruínas, e por mais que alguns aspectos clássicos persistam, nossas tragédias são outras.

Karl Jaspers aponta que a tragédia mostra ao homem como ele se transforma à beira da ruína, por meio de questionamentos, inconformidades, vivência da culpa e da consciência da derrota. Ao estruturarmos uma crítica para além do pensamento de que uma tragédia cotidiana não pode ser identificada como tragédia legítima, Raymond 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 é preciso compreender que alguns dos pontos mais característicos da tradicional teoria da tragédia não têm mais tanta força para nós. Como bem coloca Terry Eagleton, 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 metodologia de desconstrução da tragédia de 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. É nessa transformação das forças que habitam a tragédia 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, a possibilidade de traçar novos caminhos, ainda que adversos à tradição, precisa ser discutida e atualizada.

O que nos importa nesse trabalho é o estudo do trágico como uma teoria em ruínas, não mais como um conceito rígido e fechado, mas como um olhar múltiplo e difuso sobre a história, principalmente na reflexão sobre o romance contemporâneo. Nesse contexto, é justamente esse espectro da teoria que se reveste como mais um desafio à própria multiplicidade da teoria do trágico e da tragédia. As reflexões sobre essa teoria serão aqui estabelecidas, primeiramente, a partir das problemáticas do mundo contemporâneo, deixando os palcos da tragédia, assim como a forma e estrutura tradicional dos modelos aristotélicos, e deslocando o cerne do drama para as intrigas banais e para a linguagem cotidiana da prosa ficcional. Dessa forma, o romance, segundo Henry Peyre (1955 *apud* EAGLETON, 2013), parece, então, ter capturado os elementos essenciais do sentido trágico, o que faz com que alguns críticos considerem o nascimento do romance como o atestado da morte da tragédia. O romance, dentro de um encadeamento contemporâneo, não deixa de lado a atração pelo mediano e periférico, e coloca em voga uma desconfiança moderna da normalidade. 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. Por uma questão de limitação de espaço, não estudaremos as relações de tragédia e romance mais profundamente, o que pode ser encontrado em um estudo extremamente aprofundado na obra de Terry Eagleton. Contudo, o que queremos deixar em evidência é a nossa escolha metodológica, em que a teoria do trágico, de certa forma, se distancia da prática do trágico, podendo haver ilimitadas discordâncias com as teorias aristotélicas ou mesmo com o idealismo alemão. Nesse caminho, para reescrever um novo sentido para o trágico é necessário, também, pensar nas novas formas da tragédia, principalmente as formas das barbáries e da história, como a tese central que temos evidenciado neste trabalho

É esse estatuto do sentido trágico, a partir do estudo da estrutura do romance, que queremos fixar. No entanto, não há como se afastar totalmente das noções clássicas do drama e da tragédia, pelo contrário: 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 a de 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 Raymond Williams, Terry 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. As noções de trágico e tragédia, então, distendem os critérios rígidos e se alastram para a noção mutante de tragédia na modernidade tardia. Nesse caso, nos deparamos com aquilo que teóricos estão determinados a chamar de pós-modernidade para designar algo que, nos perigos das terminologias, pretendemos assumir como um terceiro estágio do capitalismo, como é também no entendimento de Fredric Jameson (1996).

Com isso, sob os radicais pensamentos de Eagleton, sem negar a contribuição das teorias clássicas, avistamos um caminho para construirmos, neste trabalho, um pensamento sobre o trágico, partindo exatamente dos aspectos que são estranhos à tradição clássica e à crítica mais conservadora e que, concomitantemente, ressignifica, ilumina, arruína e retoma o passado. 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.

Falta às teorias do trágico e da tragédia um olhar para além da especificidade do literário. É necessário partir de um olhar convergente, em que se observe atentamente o mundo, a política, a sociedade, a história para, consecutivamente, mergulhar na produção ficcional. Esse viés múltiplo sobre a cultura é um diferencial quando repensamos novas compreensões da literatura contemporânea a partir do olhar trágico na ficção.

É justamente esse caminho, esse olhar desfronteirizado, que nos permite pensar as teorias do trágico e da tragédia como teorias em ruínas, principalmente na contemporaneidade. Talvez no futuro, ou mesmo agora, essas discussões nos permitam pensar a teoria pelo viés dos estudos convergentes da cultura, em novas configurações das artes e narrativas em geral, assim como Benjamin já realizava em seus estudos. No entanto, não apenas há a necessidade de reformulações teóricas, mas também de se observar a demanda crítica das novas produções, o que implica um lento e progressivo processo de mudanças no plano teórico, principalmente nos estudos da história, política, cultura, teoria e literatura. Nesse caso, é preciso ter em mente que, se hoje a noção de tragédia requer teorias mais abrangentes, é porque sua força, ou melhor, seu impulso trágico, estabelece relações intrínsecas com o sofrimento humano e com a própria história. A crítica sobre uma ideia do trágico não deve ser compreendida como e apenas mais uma discussão de disciplina acadêmica, mas sim como o próprio projeto de Eagleton de intervir na realidade das culturas, sem divisar as relações de política, histórica e condição-de-vida.

É a partir dessas considerações que é possível correlacionar a poética de autores de ficção brasileira contemporânea às possibilidades de uma nova ideia do trágico e, assim como Eagleton elegeu *A montanha mágica*, de Thomas Mann, a força motriz de suas questões, buscaremos essa mesma potencialidade na ficção contemporânea, para, mais adiante, no desenvolvimento total da dissertação de mestrado explorarmos minuciosamente a poética trágica das obras do autor brasileiro Michel Laub.

1.1 Trágico e História

Há um corte e uma rasura de violência irreparável na história, principalmente na história dos vencidos: aqueles que sofreram com os estilhaços das traumáticas experiências ditatoriais nos países da América Latina e nos espaços pós-ditaduras, ou nas ruínas do que foi e ainda é a imagem destrutiva da condição humana em experiências de barbárie, como os

casos de Ruanda, Auschwitz e Hiroshima. Há marcas na história que não se desintegram por inteiro, mas, sob a forma ruínas, requerem um olhar difuso e a contrapelo da historiografia oficial para serem lidas como prenúncio da cadeia de acontecimentos trágicos que é a própria história.

Eric Hobsbawm, em *Era dos Extremos*, 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, por exemplo, 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. Em *Sobre a história* (2013), há uma espécie de manual da barbárie, mais especificamente no ensaio “Barbárie: Manual do usuário”, em que é traçado uma breve conjectura do declive de barbarização na história, estipulando, assim, estágios que vão desde a primeira guerra mundial até o colapso dos anos de 1980 e 1990. Ainda, em diálogo com a era dos extremos classificada por Hobsbawm, 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 apresentado como um manual de descida à barbárie, como também nas representações da literatura e suas construções ficcionais que carregam no bojo certo espelhamento de um mundo em crise.

Muitas produções artísticas e literárias representam esses eventos catastróficos. Muitas representam, por meio da memória, guerras e holocaustos, como o genocídio de Ruanda, os embates na faixa de Gaza, o terrorismo, o Onze de Setembro, as mortes e torturas sofridas nos regimes ditatoriais no mundo. Não somente, claro, restringindo às produções artísticas específicas, mas podemos citar, como exemplo, desde a obra de Primo Levi, até o filme *Hotel Ruanda* como formas de expressões nas quais essas barbáries históricas são verbalizadas em diferentes modos. Ainda, basta abrirmos *A era dos extremos*, para percebermos como grande parte da história trilhada enraizou a ruína, o horror, a barbárie, a catástrofe e o declínio. 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.

A era das catástrofes, que se estende de 1914 até depois da Segunda Guerra Mundial, impulsionou significativas mudanças no modo de organização das sociedades, principalmente

nas transformações sociais, deixando um legado de mudanças decisivas para as transformações do próprio homem e sua subjetividade. Para Hobsbawm, foram “(...) anos que provavelmente mudaram de maneira mais profunda a sociedade humana que qualquer outro período de brevidade comparável.” (1995, p.15). Dentro desse contexto de constante descida à barbárie, as marcas de horror e da violência deixadas ao longo do século XX servem de base para a continuidade do embrutecimento do mundo. É nesse quadro que se insere uma complexidade histórica que nos faz revistar os caminhos traçados por período de colapso da civilização e que expandem às mais diversas áreas das artes, da filosofia, das ciências humanas e dos movimentos sociais e culturais. É dessa forma que a literatura se insere nessa atmosfera de contradições sociais, cujo momento aponta para os mais variadas formas de emancipação, mas que, ao mesmo tempo, dão início à descida para o inferno da barbárie.

Ainda em *Sobre a história*, Hobsbawm traça uma breve cronologia que culminou em um conjunto de eventos formados por questões de gênero, raça, classe, identidade, religião, nação, arte e linguagem:

Sugiro então uma breve cronologia dessa escorregada pelo declive da barbarização. São quatro os estágios principais: a Primeira Guerra Mundial, o período de crise mundial desde o colapso de 1917-20 até o de 1944-7, as quatro décadas da era da Guerra Fria e, por último, o colapso geral da civilização conforme conhecemos sobre extensas áreas do mundo a partir dos anos de 1980. Há uma óbvia continuidade entre os três primeiros estágios. Em cada um as lições anteriores de desumanidade do homem para com o homem foram aprendidas e se tornaram a base de novos avanços da barbárie. (HOBSBAWM, 2013, p.351)

Em relação ao terceiro e quarto estágios, Hobsbawm deixa claro que já nos encontrávamos em um mundo fora de nosso próprio controle, cujas estruturas foram lançadas e seguem até hoje rumo ao constante declínio da civilização. Essa era de declínio segue por aproximadamente trinta anos, dado por uma grande guerra que teve seu desfecho em um profundo colapso político e social, no qual o processo e suas consequências resultam na grande obra de Hobsbawm cujo título expressa perfeitamente a tonalidade desses tempos: *A era dos extremos*. Essa tensão, própria desses tempos incertos e caóticos, marca as análises nas esferas culturais que buscam compreender as variadas dimensões da queda humana representadas nas artes e suas relações com tempos sombrios, seguidos de violência política e terror. Há uma história de colapso e horror, 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.

Nesse sentido, o século XX marca uma sucessão de eventos em que não há um único momento de respiro, apenas sufocamento dos sujeitos vencidos pela história atravessada por

guerras, mortes, progresso e ruína, e que, de alguma forma, fixam os terrenos trágicos e catastróficos da contemporaneidade.

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.

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. O que resta, sob a forma de testemunho e de relatos de traumas, é a busca pelo conhecimento de si, pelos modos com que as reverberações trágicas da existência, do sujeito e de seus laços afetivos podem ser recuperadas, fragmentariamente, nas narrativas, com o auxílio precário, entretanto essencial, da memória. Nisso, a advertência ao leitor que se aventura em obras como as de Laub é que se prepare para a quebra de suas expectativas quanto ao tratamento da história, pelo menos enquanto evento demarcado na historiografia, o que acarretará a expansão da noção de história, que se estende às relações pessoais e interpessoais, aos conflitos familiares e amorosos e às questões que colocam certos conflitos com o “eu”.

A maçã envenenada é o segundo livro de uma trilogia cujo tema gira em torno de tragédias pessoais e embates da memória, e foi iniciada com *Diário da queda*. Em seu mais

recente romance, cujo título foi retirado da canção “Drain you”, do grupo de rock Nirvana, Laub opta, novamente, pela narrativa concisa, isto é, pela linguagem sem excessos, característica de sua produção ficcional. O escritor opera um texto rigorosamente construído de forma a tensionar os significados da real escrita brutal, que representa a crise do sujeito marcado pela banalidade e pelo risco decorrente de suas decisões.

O epicentro dramático da trama deste novo romance de Laub se desenvolve entre Londres, São Paulo e Porto Alegre, e entre os anos de 1993, 1994 e hoje, em um suposto presente. São tempos e lugares que no romance se configuram pela memória e chegam ao leitor como ruínas de um passado incompreendido pelo então jovem narrador autodiegético, espécie de modelo estrutural das obras de Laub. Este novo narrador desafia os limites entre (auto) ficção e narrativa testemunhal, 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 e representante de toda uma geração grunge; na tragédia histórica de Immaculée Ilibagiza, vítima das atrocidades ocorridas em Ruanda, e que escapou da morte ao se esconder em banheiro feminino na casa de um pastor, que lhe deu refúgio; e na própria experiência traumática do narrador-personagem, também marcada por perdas, suicídio e outras pequenas tragédias pessoais. A narrativa é marcada pelo envolvimento do narrador com sua primeira namorada, Valéria, chave para se abrir a porta da história, com Cobain e Ilibagiza. A questão do suicídio – de Cobain e de Valéria – perpassa a trama, que interroga as formas de sobrevivência no mundo do mal banalizado.

Laub retoma e amplifica suas obsessões literárias, como a busca pelo passado, a passagem da adolescência do narrador e seu relacionamento com Valéria, sempre 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, engenhosamente, traça o embate 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).

Mark Fisher (2009, p.9) refere-se ao suicídio de Cobain como um momento extremo de uma geração que veio após o propalado fim da história, em que cada movimento, cada ato de resistência e transgressão são rastreados, antevistos e controlados, transformados pela força hegemônica do sistema. Em um mundo em que a inovação estilística não mais é possível, Cobain recusou-se a falar por máscaras e estilos cansados e repetitivos. Como bem sintetiza Fisher (2009, p. 10), a morte de Cobain confirmou a derrota e incorporação ao sistema das ambições do rock e suas utopias prometêicas. Ao olhar para as vidas que cruzam a sua história, 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. O olhar da ficção de Laub amplia a perspectiva de um 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 concepções clássicas.

Ao olhar para as vidas que cruzam a sua história, 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. Esse modo de ver o mundo amplia a perspectiva de um 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 concepções clássicas. Sendo assim, para entendermos os rumos da tragédia na contemporaneidade, é preciso 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). Referimo-nos, então, talvez 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, um 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. Nesse caso, 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 garçotas, 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, os fragmentos de uma literatura de trauma, que tem como exemplo o massacre de Ruanda, contrastam 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. Há uma preponderância e permanência do viés trágico, que configura parte do projeto literário do autor e por isso requer de nós uma reflexão ampla e profunda deste viés. 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 encontramos 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. Eu vejo isso como algo mais prático do que planejado, porque eu escrevo um livro e as coisas que funcionam eu sigo, e nas vezes que eu tentei me desviar dessa forma trágica não funcionou narrativamente. Eu tento fugir disso, talvez a minha vocação seja escrever esse tipo de narrativa (trágica), mas não porque eu tenha antes pensado “lá vou eu escrever novamente sobre o trágico e cotidiano banal”. Isso acaba vindo sempre depois da interpretação, a partir daquela coisa da narrativa que vai se resolvendo tecnicamente, no decorrer (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. Em quase todos os seus romances o modelo narrativo se vale das obsessões, das lembranças, da consciência da culpa e dos pequenos atos, elementos recorrentes em suas tramas, delineando, assim, personagens psicologicamente enviesados.

O autor esboça (in) voluntariamente uma ficcionalização do trauma, que vai, desde as recordações de Auschwitz, em *Diário da queda* ao trágico da vida e do homem comum, que ele já havia iniciado em *Música anterior* (2001), romance no qual recortara a ideia de um trágico sem heroísmo, sem épica, que se configurava nas minúcias do cotidiano. Esses pequenos atos do presente trarão consequências futuras aos personagens da trama. Ao se desdobrarem e serem retomados, acabam por evocar um certo fardo da consciência, observado nas ações ora excessivas ora extremamente triviais de seus personagens. Nossas inquietações partem, primeiramente, do olhar trágico, necessário à compreensão da produção ficcional de Laub. Há uma espécie de cuidado ético de Laub, especialmente quando o autor procura estruturar uma rede ficcional por meio de um discurso que se concentra no trágico da história, cuidando para que ela não se perca ou minimize os impactos da ação humana sobre o mundo, como no caso do genocídio de Ruanda. Esse cuidado ético se estende à sensibilidade de uma narrativa que explora o horror para impedir que aquilo que sempre esteve posto à margem se perca nos pesadelos de uma memória iludida pela história oficial.

Nesse caso, para o leitor-modelo de Laub há uma certa dificuldade em se classificar ou chegar a um consenso sobre o que aconteceu em Ruanda, e por isso mesmo *A maçã envenenada* envereda pela memória do pesadelo ocorrido em 1994 para fazer falar os mortos, evitando que o evento traumático não se torne “(...) apenas um item numa lista atemporal e universal de genocídios, holocaustos, limpezas, extermínios, calamidades, aniquilações, massacres e gutsembatsembas” (LAUB, 2014). A lição deixada por Laub é justamente a da necessidade de um redimensionamento da complexidade dos debates que giram em torno de terminologias redundantes usadas pra descrever um trauma coletivo, enquanto a ideia de tragédia, talvez seja, hoje, o termo mais próximo para tratar de Ruanda no contexto da ficção contemporânea.

Por isso, longe dos reducionismos ou das classificações rígidas, optamos por identificar o trágico e seus pontos de contato com a tragédia, não a partir de sua terminologia mais tradicional ou na acepção clássica do drama, mas pelo que, na prosa de Laub, reverbera em nós por meio de uma multiplicidade de relações com, a saber, a memória, a história e a ruína. No entanto, ao pensarmos em uma ideia de tragédia que não se restrinja ao gênero

literário descrito na poética clássica aristotélica, entendemos que a ressignificação deste termo implica repensar, por um lado, a noção clássica do termo e, por outro, compreender o que na contemporaneidade se anuncia como uma ideia de trágico do cotidiano, do sujeito comum e dos pequenos gestos.

É na representação dos pequenos gestos da vida na narrativa de Laub que pairam os elementos trágicos de sua construção ficcional, subentendidos nos atos mais triviais do cotidiano, que podem expandir para a vida os detalhes amorfos neles contidos. Se traçarmos alguns caminhos possíveis entre textos fundamentais da teoria literária, especificamente no tocante à construção de narrativa, encontramos em *Como funciona a ficção* (2008), de James Wood, uma descrição exata do que seria um dispositivo de leitura preciso e ativo para adentrarmos na ficção de Laub. No capítulo sobre “Detalhe”, Wood desenvolve com coerência interna e organizacional um pensamento acerca da construção de certas obras de ficção, que nos leva à percepção dos detalhes que rondam os pequenos atos da vida, via ficção. Contudo, são nesses pequenos gestos que o trágico na ficção de Laub mostra as consequências que acarretam na vida de seus sujeitos de papel, uma vez que sua literatura trabalha com a especificidade do detalhe e com pequenos encadeamentos que regem certa propensão ao trágico, como podemos ver e concordar, em e com Wood:

A literatura é diferente da vida porque a vida é cheia de detalhes, mas de maneira amorfa, e raramente ela nos conduz a eles, enquanto a literatura nos ensina a notar - a notar como minha mãe, por exemplo, costuma a enxugar a boca antes de me beijar; o som da britadeira que faz um taxi londrino quando o motor a diesel está em ponto morto; os riscos esbranquiçados numa jaqueta velha de couro que parecem estrias de gordura num pedaço de carne (...) (WOOD, 2008, p. 63.).

Diversamente do processo de amorfismo dos pequenos gestos e detalhes da vida, no contexto da ficção atos e relações banais podem ser alongadas e intensificadas no processo de trabalho com a linguagem: há em Laub o trato nas ressignificações do curso das tragédias históricas, mas principalmente uma narrativa que se vale produtivamente do amorfismo da vida, daquilo que é deixado de lado em detrimento de algo compreendido como um tema ou uma narrativa menor.

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 os possíveis

caminhos estilísticos e estruturais a serem tomadas, 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. O romance trata da impossibilidade do personagem narrador lidar com a questão da finitude e a escrita desenvolvida por Laub já nos mostra sua pré-disposição para tratar da condição trágica do homem nesse círculo de acontecimentos atrelados ao cotidiano banal, à vida sem épica nem grandes atos de heroísmo, que caracteriza o dia a dia dos homens em suas relações interpessoais.

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 ou tonitruantes, 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 idéia 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 doloroso 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

No meu caso foi diferente: eu lembro do Gre-Nal do século como o dia exato desse afastamento, o evento que subitamente me trouxe esse 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)

Não muito diferente de *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 lhe cerca, e os limites e consequências de toda ação que se toma. As escolhas, a desmedida e o impacto de um evento externo na vida do narrador delimitam os caminhos que os sujeitos vão trilhar e suas decisões, sejam estruturais ou filosóficas, esses são objetos-alvo das obras de Michel Laub. 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 amplificações de detalhes menores. 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.

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. A questão mais preciosa 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.

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.

1.2 Ruínas da história, nossas ruínas

As relações humanas se compõem através das narrativas que se interligam e se expandem no curso do tempo e suas ilimitadas histórias e, neste processo, a linguagem,

principalmente a literária, ou aquela tomada como aquilo que o texto literário é, reflete a tentativa de se resgatar do real aquilo que se revela imperceptível ou nublado, aos sujeitos. A linguagem, neste sentido, retira das ruínas do mundo fragmentos de verdade que não se colam, completam ou amalgamam. Neste sentido, a verdade é sempre a verdade de uma história arruinada. As teses de Walter Benjamin sobre o conceito de história são como um aviso do incêndio de que se revestiu² e continua se revestindo a própria história: o incêndio que devasta a sociedade de consumo, a modernidade tardia e os caminhos do capital.

Dentro desse contexto, a ficção contemporânea não pode senão seguir os caminhos das ruínas, bem advertido nos fragmentos sobre filosofia da história: sujeitos que não conheceram um mundo que não fosse catastrófico não podem atender ao aviso de incêndio, somente conseguem reproduzir sua face de espanto, como expressa a alegoria do anjo benjamiano. Um sujeito que não mais deixa se afetar pela *hybris*³, mas que assiste aos dramas do mundo e da história tomados pela desmedida, acaba por desabar progressivamente quando percebe que as ruínas são o equivalente à era dos extremos da história e que o passado possui densidade e seu peso é tanto maior quanto a capacidade que temos de suportá-lo. É disso que as primeiras páginas de *Diário da queda* tratam, especificamente nos fragmentos iniciais da narrativa, que formam um relato precário e incompleto daquilo que busca seu narrador:

Nos cadernos do meu avô não há qualquer menção a essa viagem. Não sei onde ele embarcou, se ele arrumou algum documento antes de sair, se tinha dinheiro ou alguma indicação sobre o que encontraria no Brasil. Não sei quantos dias durou a travessia, se ventou ou não, se houve uma tempestade de madrugada e se para ele fazia diferença que o navio fosse a pique e ele terminasse de maneira tão irônica, num turbilhão escuro de gelo e sem chance de figurar nenhuma lembrança além de uma estatística – um dado que resumiria sua biografia, engolindo qualquer referência ao lugar onde foi criado e à escola onde estudou e a todos esses detalhes acontecidos no intervalo entre o nascimento e a idade em que teve o número tatuado no braço. (LAUB, 2011, p. 8-9)

Não somente o que foi Auschwitz atravessa o olho trágico do narrador ao construir seus fragmentos sobre o avô, mas principalmente a forma de como o seu avô foi afetado pela história e como ele próprio, o narrador, é também afetado. Há, pelo o que somos informados na narrativa, um passado histórico que se refere à barbárie a ser transmitido, mais especificamente os tempos de horror do holocausto que, no entanto, pouco se concretizam nas tentativas de relato do avô em seus cadernos.

² A idéia de aviso de incêndio como prenúncio das grandes tragédias histórias do contemporâneo advém do título do livro do filósofo Michael Löwy, Walter Benjamin: aviso de incêndio.

³ Conceito aristotélico de desmedida nas tragédias gregas.

Num primeiro momento, sabemos do avô por uma instância narrativa na trama que é delegada à palavra do narrador. Na qualidade e privilégio do dono da palavra, o narrador deixa com que o leitor, no nível do enunciado, consiga algumas informações sobre seu avô, como, por exemplo, as frágeis relações identitárias com o judaísmo, a ausência de uma marca de especificidade que sujeito é esse avô e a sua conturbada relação com o passado em Auschwitz, que não se deixa conhecer a partir de um relato organizado, mas apenas por fragmentos de memórias registrados em seus cadernos. A descoberta dos cadernos do avô traz à tona uma sucessão de trechos sobre o conceito de vida, uma espécie de balbúcio sobre um mundo perdido do qual se tenta redescobrir, mas só resta o ininteligível. Veremos como os cadernos e a própria figura do avô são importantes para compreendermos a supressão da palavra na transmissão e a tragicidade ao olhar para a história e não reconhecê-la senão como um relampejo que se perde em questão de segundos.

Os cadernos não trazem informações que permitam reconstruir as imagens da história ou espetacularizar Auschwitz, uma vez que não há “onde”, “quando” e “como”, o que temos são estilhaços de fragmentos (des)organizados por dúvidas, a partir de construções que trabalham com as incertezas. Nesse caso, não há mais um tratamento vazio das vítimas ou das imagens que podem ser criadas num imaginário coletivo, pelo contrário, há uma tentativa de explorar a multiplicidade de olhar do literário e justamente trabalhar com um posicionamento político, movendo as vítimas e a catástrofe da mira do espetáculo e pensando em como os não-judeus e aqueles que não vivenciaram o holocausto de perto também são afetados:

Nos últimos anos de vida o meu avô passava o dia inteiro no escritório. Só depois da morte é que foi descoberto o que ele fazia ali, cadernos e mais cadernos preenchidos com letra miúda, e quando li o material é que finalmente entendi o que ele havia passado. Foi então que essa experiência passou a ser não apenas histórica, não apenas coletiva, não apenas referente a uma mora abstrata, no sentido de que Auschwitz virou uma espécie de marco em que você acredita com toda a força de sua educação, de suas leituras, de todos os debates que você já ouviu sobre o tema, das posições que defendeu com solenidade, das condenações que já fez com veemência, sem por um segundo sentir que nada daquilo como se fosse seu. (LAUB, 2011, p. 15)

As anotações do avô nos seus cadernos simbolizam, de certa forma, uma nova tessitura para compor outros olhares sobre o que foi Auschwitz. Como bem colocado pelo narrador, a experiência se desloca do tratamento apenas histórico e coloca Auschwitz como parte de uma configuração que ressignifica vários modos possíveis de se receber um evento catastrófico: histórico, coletivo, moral e historiográfico. Tanto os cadernos do avô quanto os fragmentos elaborados pelo narrador descartam uma retomada dos manuais historiográficos

ou arquivos e documentos que carregam a história da barbárie. O olhar trágico, aqui, conseguir unir pedaços da história que não se restringe à formação intelectual, moral ou social, e se mostram presente ao juntar fragmentos de uma vida precária cujos conflitos enredam a queda pessoal, os anos de insistência de vida de sofrimento do avô, e que se compõe com o que há de mais cruel em Auschwitz :

18.

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

Do fragmento 21 ao fragmento 38, a narrativa se desenvolve num pequeno acontecimento na infância do narrador que retoma nas suas tentativas de memórias como um disparador, ou um ato menor, que delega certo peso ao seu olhar sob as outras quedas, histórica e familiar: “Se eu tivesse que falar de algo meu, começaria com a história do colega que caiu na festa” (2011, p.15). A visão do narrador não só é tensionada pelo imaginário desligado das imagens espetacularizadas que é possível se construir de Auschwitz a partir da narrativa do avô, mas pela figura de João que também se aprisiona às suas memórias. João é um góí, um não judeu, pertencente a uma outra classe social. O pai de João decide comemorar o seu aniversário, mas como não está dentro da tradição judaica do Bar Mitzvah, os caminhos da festa de um não-judeu toma outros rumos. Dentro da tradição, João, mesmo não sendo Judeu, é arremessado ao alto por treze vezes pelos seus colegas. No entanto, na imagem construída de um colega sendo arremessado violentamente para cima, na décima terceira vez, por conta de um braço recolhido, João atravessa o vazio da queda diretamente para o chão. O braço recolhido, então, é o do narrador, findando, a partir desse episódio, parte de uma culpa a ser carregada pelos olhos desse sujeito que recolhe os escombros da história do avô a partir da construção de uma narrativa guiada por um olhar trágico.

Há o peso das narrativas pessoais entrelaçadas nos recortes da história, permitindo, assim, entender a construção de relatos históricos para além perspectiva da história de sobreviventes registrada por outras formas de documentos. O olhar trágico permite outras categorias para adentrar diferentes camadas das histórias, enraizadas como menores e triviais. Cenas como essas conseguem produzir um outro efeito na construção de um imaginário ao se deslocar de um lugar de privilégio de informação, recursos e documentos históricos questionáveis enquanto verdade ao construir enredos complexos, jogando com a precariedade

do discurso e com a inconsistência do relato (principalmente histórico). Não há, de fato, um único personagem trágico na narrativa de Laub: todos são trágicos, uma vez que estão sob a tempestade da história, ou em outras palavras, sob a continuidade da catástrofe ou do que Auschwitz ainda representa. Há diferentes modos de sujeitos serem afetados pela história, e aqui tratamos o dos agenciamentos humanos diante do holocausto, e como o narrador não só constrói uma narrativa do sofrimento humano, mas também se distancia de uma ficção histórica tradicional sobre Auschwitz, se aproximando, assim, da condição de empatia humana e conectando histórias a fim de promover um processo de escavar profundamente as tramas pessoais:

As primeiras anotações nos cadernos do meu avô são sobre o dia em que ele desembarcou o 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, mas no caso do meu avô a frase inicial é sobre um copo de leite. (LAUB, 2011, p.24)

Do ramo da família do meu avô morreram todos em Auschwitz, e não há uma linha a respeito deles no caderno. Não há uma linha sobre o campo em si, quanto tempo meu avô ficou lá, como fez para sobreviver, o que sentiu quando foi libertado, e posso imaginar a reação do meu pai ao ler o texto, seis meses ou um ano depois da morte do meu avô, e perceber essa lacuna. (LAUB, 2011, p.30)

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

Nesses excertos localizamos não somente a questão teórica dos detalhes, mas principalmente as camadas mais sutis da trama que se entrecruzam a fim de intensificar ainda mais a complexidade da tragédia histórica envolvida. Olhemos, então, mais detidamente a uma das páginas do caderno do avô, como no trecho citado. No caderno, a menção à palavra leite parece, de início, não estabelecer qualquer relação lógica com Auschwitz, no entanto, segundo o narrador, a sequência formada pelas palavras “porto”, “bagagem”, e “Sesefredo” constrói uma cadeia de acontecimentos mínimos. Expliquemos. O leite teria sido o primeiro alimento ingerido pelo avô no porto de Santos, local por onde os imigrantes judeus chegavam

ao Brasil e iriam direto para Porto Alegre, onde se hospedara na pensão Sesefredo. As páginas escritas pelo avô vão muito além de uma mera necessidade rememorar, pelo contrário, as páginas são feitas por lacunas, não havendo qualquer menção sobre os familiares que morreram em Auschwitz, sobre o campo de concentração ou mesmo sobre judaísmo.

Relacionamos, ainda, o fato do avô ter preenchido dezesseis cadernos sem mencionar qualquer memória mais precisa ou remeter às condições pós-Auschwitz. Nos cadernos havia, nas palavras do narrador, uma tipo de distorção da realidade por um exercício inútil e inexplicável, mas que, no contexto da obra, podemos associar a um tipo de escrita contaminada pelo horror que foi Auschwitz, cuja rememoração resulta na criação a criação de novos mundos, imagens, linguagens e vidas a partir do sofrimento.

Narrativas como *Diário da queda* escavam a história a contrapelo, afirmando o trágico enquanto parte desse processo de se redescobrir a história. Os olhares lançados não só permitem escavar a história a partir de narrativas que de alguma forma entrecruzem o discurso prioritariamente ficcional da literatura e historiografia, mas a partir de uma narrativa que só se faz possível enquanto um contêiner de frangalhos que se assimilam aos fragmentos que tecem histórias em ruínas, e é assim que relação entre trágico e história pode ser proposta como chave de leitura ou modo de entrada na ficção de Laub.

As vítimas das catástrofes históricas, ainda que ficcionalizadas na literatura, possibilitam ao leitor a reconstrução da experiência do holocausto como tragédia universal, problematizando as noções de tempo e espaço histórico, que fazem parte da constituição do ser e de sua construção a partir de um *devir* histórico. É possível reavaliar o conceito de tragédia a partir das perspectivas políticas, filosóficas, sociais e culturais dentro do contexto literário e da legitimação da obra de arte como reflexão social. O modelo de tragédia é estruturalmente e conceitualmente afastada dos modelos de conflitos e tramas já conhecidos. Distante de seu formato clássico de drama, nos é legada pelo romance de Laub uma outra possibilidade de despertar discussões em um painel histórico-cultural que é resultado dos eventos traumáticos e das barbáries da história:

The kinds of plays that comprise the theatre of the Holocaust usually describe the lives of Jews who succumbed to or survived Nazi persecution. Their stories have both a historical and a fictional dimension. That these victims of violence possess distinguishing characteristics—of their conditions or of their actions—that permit them to represent us, or at least most of us, seems to me indisputable. And because all serious drama seeks its effects through identification with stage characters and emblematic settings, it is possible that the Jewish character in the Holocaust context

may represent all people, Jew and non-Jew, in the description of universal human conditions (SKLOOT, 2004, p.50).⁴

Na coletânea organizada por Harold Bloom *Literature of the Holocaust*, mais precisamente no texto “Tragedy and the holocaust”, algumas peças que buscam a representação de judeus e não-judeus são analisadas por Robert Skloot dentro de uma proposta da tragédia e do trágico. No entanto, um aspecto similar e que parece saltar na obra de Laub parece ser uma tendência a diagnosticar os olhares atravessados pela barbárie:

(...) mesmo que Auschwitz seja considerada a maior tragédia do século XX, o que inclui milhões de pessoas que morreram em guerras e massacres e regimes de toda a espécie, uma exposição burocrática de estatísticas sobre vítimas que desapareceram há tanto tempo e que, mesmo o meu avô, e até o meu pai considerando o que ele acabou sofrendo indiretamente em virtude disso, jamais teriam uma fração da importância que João tinha para mim aos catorze anos? (LAUB, 2011, p. 121)

O trecho citado começa colocando Auschwitz, mais uma vez e massivamente, como a maior tragédia do século XX, o que na visão do narrador constitui uma espécie de experiência num regime de estilhaços pós-Auschwitz na vida cotidiana. Coloca-se, também, em questão não somente o pai que sofreu indiretamente, mas as próprias quedas pessoais do narrador que são colocadas lado a lado às agruras do que foi o holocausto. Nesse caso, as dores e o sofrimento dos que também vivem sob os escombros da tragédia não podem ser mesurados ou contrapostos àqueles que vivenciaram a catástrofe de outra forma. Sobreviventes ou não, só podem sair todos petrificados e perplexos: a tempestade não cessa.

Há, novamente, uma leitura sobre a história de um passado e um presente assolado pela impossibilidade de se erguer sob os escombros, e que esbarram nas escritas literárias do século XXI. A questão, nesse caso, é de que ainda vivemos, trabalhamos e consumimos diante dos escombros que delimitam, precisamente, um caminho sem retorno, que nos guia diretamente para os extremos da história. O sujeito que habita os extremos da história descritos por Hobsbawm e se petrifica num trem desgovernado sob os trilhos da descida à barbárie só pode ser aquele que enxergou a imagem de *Angelus Novus* e, sobre a epifania de

⁴ Os tipos de peças que compõem o teatro do Holocausto geralmente descrevem a vida dos judeus que sucumbiram ao ou sobreviveram a perseguição nazista. Suas histórias têm ambas as dimensões históricas e ficcionais. Que as vítimas de violência possuem características distintivas — das suas condições ou de suas ações — que lhes permitem representar-nos, ou pelo menos a maioria de nós, parece-me indiscutível. E como todo drama sério procura seus efeitos através da identificação com personagens de palco e emblemáticas configurações, é possível que o caráter judaico no contexto do Holocausto possa representar todas as pessoas, judeus e não-judeu, na descrição da condição humana universal (Nossa Tradução).

viver em um mundo catastrófico, ali também viu refletido o anjo da história de Benjamin, descrito nas “Teses sobre o conceito de história”.

Nesse sentido, os escritos benjaminianos sobre a história permitem entrever uma sucessão de tragédias históricas que suprimem e atrofiam a experiência humana diante do choque e do horror da destruição, da morte e do aniquilamento da existência num mundo varrido pela tempestade do progresso. A imagem *Angelus Novus* é a expressão do sujeito perplexo, como descrito pela própria figura do anjo, diante da origem de sua própria história, que não cessa, mas sim o empurra, sem interrupções, para as ruínas e para a destruição.

Rayes Mate, ao lançar sua leitura acerca da tese IX, encontra no anjo benjaminiano um olhar configurado numa lógica catastrófica, uma vez que o que (...) o espectador normal olha com a indiferença de quem observa um detalhe natural, fixa-se surpreendido o olhar alegórico.”(RAYES MATE, 2011, p.208). Ou seja, aqui o olhar do anjo, espantado e à espreita do mundo, registra um momento de perigo, em que escombros e ruínas de um projeto que marcha progressivamente para as ruínas da história definem o tom trágico dos novos tempos por vir. O anjo da história segue um caminho fatalista, sem retorno, em que não há possibilidade de se restaurar uma ordem daquilo que já é ruído, e esse mesmo anjo vê que tudo que se encaminha para o futuro é morte. Nesse caso, a alegoria proposta por Benjamin diz respeito dos escombros e das ruínas como acontecimentos que tecem a história dos vencidos, aqueles que pagam o real preço da história:

Enquanto ”nós” construímos um macrorrelato com os distintos avatares da história – todos elevados agora à condição de acontecimentos, isto PE, de pilares da grande história dos homens – o anjo pôs a descoberto tudo o que há de vida frustrada nesses acontecimentos com que o historiador convencional (ou seja, nós), constrói da história. (MATES, 2011, p.211)

Pensemos que para ler Laub é preciso desvelar as tragédias encobertas pelo historicismo a partir do olhar do anjo espantado, estático, estarecido e perplexo, rompendo com um *continnium* da história que encobre o microrelato e a história dos vencidos, cujo olhar parte de um rosto que voltado para trás “(...) é uma fonte de vida porque divisa um projeto de futuro na vida frustrada. O anjo da história é profeta do presente.” (MATES, p.211), e, ainda, lê “(..) o que os eruditos chamam inofensivamente de história como uma esquálida genealogia de sangue, suor e terror (EAGLETON, 2013, p.91). Eagleton, beirando o pensamento benjaminiano, representa o elo das relações entre trágico e história na nossa perspectiva, apontando o sujeito trágico como aquele que consegue enxergar na história o que há de mais doloroso e melancólico. O olhar do anjo benjaminiano, complacente de uma melancolia e fruto

dos acontecimentos trágicos na história da humanidade, percebe uma cadeia de momentos trágicos que se deslocam para o presente, estreitando as relações entre passado e presente, e, principalmente, entre as tragédias históricas dos séculos XX e XXI. Esse olhar é possível na narrativa de Laub, o olhar melancólico diante do estreitamento das relações do passado e presente, permitindo que os acontecimentos trágicos na história perfure toda a sua incursão:

(...) sem me condenar por me submeter aos testes de uma escola onde não havia judeus, e ser admitido numa escola onde não havia judeus, e fazer matrícula e esperar pelo início das aulas numa escola em que eu achava que ninguém falaria sobre judeus, uma história que poderia ter sido congelada ali, esquecida se não voltasse à tona décadas mais tarde, eu já adulto, já tendo saído de casa, já tendo mudado de cidade e me tornado outra pessoa: João, meu avô, Auschwitz e os cadernos, eu só fui pensar em tudo isso de novo quando recebi a notícia da doença do meu pai. (LAUB, 2011, p.53)

Mesmo a notícia da doença do pai, algo ainda um pouco distante da catástrofe histórica, não deixa de ser contaminada por Auschwitz, sendo, assim, parte integrante do curso da história, ou melhor, da ressignificação de história vista a contrapelo da historiografia. Para Michel Lowy, a assimilação de catástrofe e progresso resulta a equação de uma visão histórica necessária ao século XX para que seja possível perceber a continuidade dos horrores que se alastram ainda hoje, a partir das relações entre literatura, estética, sociedade, política, história e cultura. Essa visão interrompe um fluxo linear de se pensar a história e lança novos olhares a um des-contínuo. O que é desvelado é problema colocado pelo progresso e ruína, que já prepara uma nova onda de catástrofe, ou melhor, a sua continuidade, “(...) uma tempestade que acumula ruínas e prepara catástrofes novas (Tese XII). Corria o ano 1940, um pouco antes de Auschwitz e Hiroshima...” (LOWY, p.205). Essa continuidade de catástrofes das quais Lowy se refere, representa, também, a continuidade de escombros na história como (...) uma imagem dilacerante das catástrofes, dos massacres e de outros “trabalhos sanguinários” da história” (LOWY, p. 92), e que, de alguma forma, dialoga com a perspectiva dada por Hobsbawm em *A eras dos extremos*.

Tanto para Hobsbawm, quanto para Benjamin o passado está estritamente seccionado no presente e essa questão se alastra como motor fundamental para as discussões que se lançam sobre o estatuto do tempo histórico, seja sobre a constituição do sujeito que empreende a tentativa de compreender esse presente contínuo. Nesse caso, esse período de extremos pode ser considerado um exímio exemplo de reconhecimento de um tempo ruído. A visão de Hobsbawm muito se assemelha à percepção benjaminiana do mundo e da história, sobretudo por um olhar ruído que reconhece os agenciamentos da história do soterramento e do sofrimento humano.

Afirmamos ao longo do texto o trágico enquanto um olhar que atravessa a história e a coloca sob a forma de uma esquálida genealogia de sangue e destruição, constituindo parte do sofrimento humano. Com isso, atravessar, escavar, desvelar, descobrir e manusear a história a contrapelo é, justamente, lidar com essas narrativas que atravessam sujeitos e podem ser consideradas menores. O horror, a partir de Auschwitz, associa-se a uma certa construção de imaginário político, seja na ficção de literatura, seja nas produções cinematográficas, seja no cinema, Auschwitz produziu um certo tipo de olhar que parece atravessar um imaginário tanto coletivo quanto individual na criação artística e documental. Nisso, ao nos atentarmos aos mínimos atos dentro dessas cadeias de narrativas, estamos na direção de um enredo constituído por outras tragédias, famílias, pessoais e sociais: a relação familiar do narrador, pai e avô, a queda de João e a doença do pai.

Pensemos, portanto, a possibilidade de história como anti-linear e fora de uma categoria de historicismo, e adentrar às pequenas tramas dentro da narrativa é uma forma de quebrar com a linearidade dos fatos. Nesse sentido, a história não pode ser vista como uma sucessão de eventos lineares e demarcados, pois o tempo da história aqui é um tempo não preenchido, sem validade universal e, portanto, extingue-se a falsa aparência da totalidade. Podemos fixar uma possibilidade de uma outra compreensão de história a partir do projeto teórico de Benjamin, percorrendo os caminhos das ruínas e dos fragmentos para chegarmos à uma noção de história fora da totalidade da historiografia burguesa. Para Rouanet, a atitude revolucionária de Benjamin consiste em conceber a história não somente pela concepção dos vencedores, mas sim dos vencidos, possibilitando, assim, um movimento de pensamento acerca da história que desloca fundamentalmente a noção de fluxo contínuo dos acontecimentos e a apresenta fatos ruídos e truncados, como uma sucessão de desastres e sem nenhuma ordem:

Essas teses sobre a história da filosofia estão contidas em anotações feitas por Benjamin em seu último ano de vida (1940) a fim de servir de base a uma espécie de introdução epistemológica a seu trabalho sobre *As passagens de Paris*, e deveria desempenhar nessa obra o mesmo papel desempenhado no livro sobre a tragédia barroca, pela introdução em que expõe sua versão da doutrina das ideias. É evidente a unidade teórica dos dois textos, escritos com quinze anos de intervalo: do platonismo historicizado desse último ao marxismo platonizante do primeiro, existe a preocupação central com a salvação do passado. A história, segundo essas teses, é a história do sofrimento humano, como no barroco, e não a história triunfalista da redenção estética, religiosa, ou política – uma história que só é significativa nos episódios de declínio. (ROUANET, 2007, p.24)

Nota-se, a partir do excerto supracitado, a história como um acúmulo de ruínas, de sujeitos pequenos e menores frente à redenção da historiografia tradicional. As teses de Benjamin se fazem justamente frente aos pequenos e grandes na mesma proporção:

O cronista, que narra os acontecimentos em cadeia, sem distinção entre grandes e pequenos, faz jus à verdade, na medida em que nada do que uma vez aconteceu pode ser dado como perdido para a história. É verdade que só a humanidade redimida será dada a plenitude do seu passado. E isso quer dizer que só para a humanidade redimida o passado se tornará citável em cada um dos seus momentos. (BENJAMIN, 2012, p.10)

As redes de interseção entre história e sujeito são inerentes e irrefutáveis, uma vez que sem história não há identidade e nem sujeito. A ideia de história aqui é justamente aquela que aberta às lamentações de todos, no entanto, principalmente dos pequenos sujeitos no curso da vida. Nessa direção, ao se pensar no trágico, é preciso se pensar em relação à história do sujeito. Assume-se que todo corpo possui uma história, assim como a rotina e a banalidade da vida se inserem dentro de um plano histórico que acompanha o sujeito e suas redes de relações interpessoais. Nesse caso, é preciso citar um longo e extenso fragmento da obra para visualizarmos melhor o que estamos apontando:

12

Não sei quantos dos que escreveram a respeito leram o livro, mas duvido que em qualquer desses textos exista algo que não tenha sido mostrado por Primo Levi, Adorno escreveu que não há mais poesia depois de Auschwitz, Yehuda Amichai escreveu que não há mais teologia depois de Auschwitz, Hannah Arendt escreveu que Auschwitz revelou a existência de uma forma específica de mal, e há nos livros de Buno Bettelheim, Victor Klemperer, Viktor Frankl, Paul Celan, Aharon Appelfeld, Ruth Klüger, Anne Frank, Elie Wiesel, Imre Kertész, Art Spiegelman tantos e tantos outros, mas de alguma forma eles não poderiam ir além do que Primo Levi diz sobre os companheiros de alojamento, os que estavam na mesma fila, os que dividiram a mesma caneca, os que fizeram a caminhada rumo à noite escura de 1945 onde mais de vinte mil pessoas sumiram sem deixar traço de um dia antes da libertação do campo. (LAUB, 2011, p.96)

A construção ficcional de Laub na composição do excerto citado parte de escolhas de figuras representativas do pensamento acerca de Auschwitz, da barbárie e do que resta após uma catástrofe histórica como um holocausto em termos existenciais. Ao preencher a narrativa com esses pensadores em suas mais distintas áreas, abre-se espaço para se pensar outros agenciamentos humanos, deixando claro a impossibilidade de se aproximar ou reconstruir qualquer sentido da dor de viver Auschwitz, ou, ainda, qualquer reflexão original para além daqueles que documentaram em diferentes suportes. Nisso, falar sobre Auschwitz, aqui, é muito mais falar sobre as relações com João, com seu avô, seu pai e sua adolescência problemática do que remontar qualquer cena da história. Diferente do que o narrador aparenta colocar dizendo que não há mais nada a dizer, encontramos aqui espaços para que se possa construir narrativas pessoais que só se produzem contaminadas por Auschwitz e por tudo

aquilo que já está ao nosso alcance nos documentos de cultura e nas vozes dos pensadores citados. As quedas pessoais só podem ser possíveis, aqui, pensadas num entrecruzamentos com a Auschwitz, no entanto, numa outra perspectiva de narrativa. Vejamos a seguir.

Em “Algumas coisas que sei sobre meu avô”, capítulo anterior ao da citação, dentre muitas coisas que ocorreram na vida do narrador, especificamente no fragmento 17, lembrança e culpa parece guiar o tom da narrativa. Diante dos eventos contaminados do Auschwitz e uma certa culpa da queda de João durante a adolescência, o narrador discorre sobre o peso de ter escrito um bilhete agredindo João e sua mãe. No entanto, a construção se estabelece a partir de um movimento de adentrar a história familiar de João e, para além da queda, o bilhete supostamente feito por João com a imagem de Hitler montando em um porco desencadeia a reação do narrador de escrever um bilhete sobre a mãe de João enquanto forma de vingança, contendo os seguintes dizeres “(...) os coveiros abrem o caixão da tua mãe e fodem o esqueleto dela todos os dias” (LAUB, 2011, p.90). Essa violência plantada no romance é transformada em culpa.

Ao recordar um momento de sua adolescência, em uma conversa com o pai de João, o narrador fica sabendo da trágica morte de sua mulher, vítima de um câncer. Nesse ponto, entrecruzam-se dores e sofrimentos distintos que levam o narrador a querer deixar a sua escola, e o seu discurso, a partir desse ponto, se constrói sob as relações com João, a mãe de João, os bilhetes com a figura de Hitler, seu avô e Auschwitz. O horror perpassa atos mínimos da sua vida, assim como suas relações pessoais, seja sob a forma de uma culpa advinda da adolescência, seja sob forma da imagem de Hitler em um bilhete: obra de Laub só se faz possível no trabalho com os mínimos detalhes.

Ainda, em “Mais algumas coisas que sei sobre mim”, o diagnóstico do avô como portador de Alzheimer incorpora ainda mais a trama, uma vez que Auschwitz é ressignificado por tudo aquilo que perpassa o cotidiano, seja nas menores intrigas, seja nas mais trágicas doenças.

Ainda no fragmento 12, fica ainda mais evidente a impossibilidade de se falar de Auschwitz sem se referir às suas dores pessoais, uma certa obsessão da qual Laub se vale para inserir a figura de João, do avô e sua doença, “Falar hoje sobre a mãe de João e o meu avô é apelar para as referências que incorporei ao longo dos anos, os filmes, as fotografias, os documentos, a primeira vez que li *É isto um homem?* e tive a impressão de que não havia mais nada a dizer a respeito.”(LAUB, 2011, p.96). Olhar a história é penetrar acontecimentos mínimos, adentrar os pequenos gestos que, de certa forma, constroem narrativas e histórias de sujeitos. Nesse caso, o peso dos conflitos, das relações pessoais e da formação conturbada do narrador desde

a infância até a vida adulta modificam a forma de se olhar a história e perceber que a vida após Auschwitz produzem narrativas cujas formas de conflitos esbarram entre si e requerem um olhar que ultrapasse entendimentos superficiais de sujeitos no curso da história do mundo.

Para o professor Schollhammer (2013), mesmo ao colocarmos no centro da narrativa a história traumática do avô que sobreviveu ao campo de concentração, a história não é somente a do avô do narrador ou a de um suposto familiar do autor, se pensarmos em traço autobiográficos. A história, aqui, na verdade, alcança e atinge a todos, deixando com que a gravidade a situação e as marcas de uma barbárie transbordem os limites de história e ficção, ou realidade e ficção, uma vez que os fantasmas que persistem não deixar esquecer o horror de Auschwitz são os mesmos, seja na ficção, seja nos relatos, seja em qualquer traço autobiográfico do romance. A encenação da história aqui ganha outra autoridade; não a das referências ou do real, mas sim as relações dolorosas que o sujeito estabelece com a sua existência e as tragédias históricas compartilhadas enquanto traumas coletivos, não somente o que restou de Auschwitz, como nas famosas reflexões de Agamben (2008), mas o que restou de nós mesmos diante do que o holocausto ainda consegue reverberar. Ou seja, esse sujeito que convive com o horror e a barbárie representa toda uma comunidade assolada pela experiência da guerra, do medo e do caos que permeiam as passagens da história:

Entre o narrar e o calar, os personagens destas narrativas problematizam o tempo todo a possibilidade de continuação da história e da tradição – comunitária, cultural e discursiva. A respeito da crise da experiência, a chamada literatura de testemunho compreende inúmeros estudos que buscam articular como – e se seria possível – resgatar relatos a partir daqueles que foram vítimas das experiências da guerra e sobreviveram (CHIARELLI, 2013, p. 23).

Se há uma precariedade em se transmitir a experiência após Auschwitz, o fragmento 12 nos deixa um mosaico daqueles que conseguiram ainda exprimir algo sobre o que somos após Auschwitz, e que, no entanto, a partir dessas escolhas e construções é possível perceber que Laub está ciente das assertivas colocações benjaminianas sobre o esgotamento do relato sobre a barbárie. O trágico, aqui, então, se faz a partir desse olhar minucioso sobre o mundo, seus escombros e suas reverberações, sendo o *Diário da queda* esse olhar a contrapelo sobre um mundo cujas ruínas podem não serem avistadas a priori, mas de forma um pouco mais tardia a partir de um exercício de escavar o mais profundo que der as experiências humanas.

A professora Lucia Helena (2010, p. 15), sob um olhar preciso e delicado, conclui que o mundo contemporâneo revisita e reencarna a *hybris* e a desmedida, pois ainda é um mundo em desgraça, povoado por vidas desperdiçadas e despedaçadas, sendo a tensão e o conflito os

elementos trágicos que perduram. Essa desmedida do mundo pode ser percebida na violência urbana, nas profecias da teoria do progresso de um mundo em tormenta e no esvaziamento de um sujeito fechado em si, ou, o “Ser homem é ser só” (HELENA, 2010, p. 53). As finas tessituras na ligação com o mundo grego se desfazem diante das dinâmicas políticas, históricas, culturais e sociais do mundo em um novo século. As lógicas que regem esse novo tempo e espaço, especificamente a lógica do capital e a da sociedade do espetáculo de Guy Debord, cuja metáfora de seu aforismo 13 acerca do caráter tautológico do termo nos ilumina mais ainda:

O caráter fundamentalmente tautológico do espetáculo decorre do simples fato de seus meios serem ao mesmo tempo a sua finalidade. Ele é o sol que não tem poente no império da passividade moderna. Recobre toda a superfície do mundo e banha-se indefinidamente na sua própria glória. (DEBORD, 2003, p.17)

O espetáculo não cessa e se põe a funcionar compulsivamente numa sociedade dominada por simulacros e afirmações rígidas. Tempos de espetáculo redimensionam identidades e territórios e, sob as novas condições, redefinem conceitos e impõem novas relações nos campos do trabalho, dos afetos, das subjetividades, da tecnologia, da história, da ideologia, da cultura e do pensamento intelectual como um todo. A ficção, então, pode resguardar frestas e espaços mínimos para afirmar o espetáculo ou desvelá-lo à luz da teoria.

As questões na tragédia, hoje, estão secularizadas nos dogmas da liberdade, do autoritarismo, do fascismo e da barbárie. Segundo Terry Eagleton (2013), para se pensar o trágico no século XX e XXI é necessário partir da compreensão de que a tragédia está transformada. O trágico não se circunscreve a uma pantomima trágica (BENJAMIN, 2011), não há uma prescrição das manifestações do trágico no curso da literatura, mas sim uma especulação mais profunda e aberta, sem conceituar uma ideia fechada. As forças do trágico que habitam a tragédia, hoje, estão representadas na forma de questões como a democracia, o liberalismo, o fundamentalismo, o trauma, a banalidade do mal, a fatalidade ideológica, as relações de poder, a arte, a história e o pensamento social. Como bem aponta Raymond Williams, em *Tragédia moderna*, há um julgamento de valor cuja antítese é a nobreza da arte trágica, em que a modernidade, assolada pela vida comum, é vista com desdém pela teoria tradicional do trágico. Por mais que alguns aspectos clássicos persistam, as nossas tragédias são outras. Com isso, as formas de representação da tragédia no século XX conferem novas significações ao impulso trágico. É esse um dos pressupostos que temos trilhado ao longo de nossas contribuições às reflexões do trágico e da tragédia na contemporaneidade.

Leyla Perrone-Moisés, em *Mutações da Literatura* (2016), estrutura um capítulo chamado “A literatura exigente”, para se referir a determinadas obras de literatura brasileira contemporânea que, em sua prática, não retoma de forma copiosa as produções da alta modernidade, mas obras que lidam cuidadosamente com uma estrutura narrativa que não segue um tempo linear rígido nas intrigas, mostrando certa tendência à fragmentação. Há, ainda, nessa idéia, um enunciador que passeia livremente sobre as digressões filosóficas e que joga com as possibilidades de experimentação na disposição dos discursos.

Nesse sentido, Perrone-Moisés cita obras como *Austerlitz*, de W.G. Sebald, cuja obra expressa bem o tipo de narrativa que permite o exercício de se pensar uma literatura advinda das ruínas:

De várias maneiras, os monumentos europeus estão ligados à morte. As ruínas deixadas pela Segunda Guerra Mundial atestam sua fragilidade. O narrador lembra os inúmeros trabalhadores anônimos que sofreram para construí-los. As estações ferroviárias foram usadas no transporte de prisioneiros para os campos de concentração. Até mesmo a nova Biblioteca Nacional da França, fria e inóspita, é vista como uma imensa tumba de documentos. Impossível não lembrar a frase de Walter Benjamin: “Numca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 241)

As referências a Walter Benjamin parecem surgir naturalmente na escrita de qualquer sujeito que se permita debruçar sobre romances que lidam com o pequeno, com o fragmento, com o micro relato, com as ruínas da história. A obra de Laub recupera, a cada fragmento, a cada capítulo, sem qualquer rigidez de coerência de enredo e estrutura narrativa, relampejos daqueles que sempre pensaram a história sob a erige de tempos difíceis. Nesse caso, o ato da escrita, no caso de Laub, seja esse de lidar com o trágico e com a história, retorna aos subsolos arruinados da memória, no exercício trágico de se escrever um romance desses, com os olhos trágicos prestes a desvelar a tragédia encoberta, sob a vigilância do desastre:

Maurice Blanchot dizia que estamos hoje escrevendo e lendo “sob a vigilância do desastre”; mas também devemos considerar que, afinal, “o desastre já ultrapassou o perigo”. O próprio ato de escrever é um ato vital, um gesto de amor à vida e um voto de confiança nos outros homens, os possíveis leitores. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 250)

2 A LITERATURA CONTEMPORÂNEA E O TRÁGICO

(...) e se Auschwitz é a tragédia que concentra em sua natureza todas essas outras tragédias também não deixa de ser uma espécie de prova da inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares (...)

Michel Laub

Difícil estimar todo o peso que adquire uma insignificância quando nela se projetam sentidos vários, quando nela se cristalizam tantos significados. Da circunstancia mais banal ao sentimento mais trágico às vezes basta um deslize sutil, uma falha menor. (...)

Julián Fuks

Os trechos em destaques expressam bem como são construídos os romances distintos de dois dos autores brasileiros que, ainda que difiram em modos de narrar, se apropriam de inquietudes dialógicas e que perpassam as mais diversas condições do sujeito no mundo contemporâneo. Esse sujeito só pode ser pensado na falta de recursos, ou recursos históricos escassos, servindo à literatura justamente esse espaço de se trabalhar com a falta, com a lacuna e com a insuficiência, assim como a própria história se faz na ausência da imagem e fixa suas raízes nos rastros, escombros e ruínas do que foi o passado.

Em *Diário da Queda*, é nas lembranças de pequenos atos cotidianos no contexto do holocausto que Laub ressignifica o valor simbólico da tragédia, entendendo Auschwitz como a natureza de todas as outras tragédias ligadas à experiência humana. No entanto, expliquemos que as acepções de tragédia, aqui, e para Laub, dizem respeito às questões mais próximas das grandes tragédias históricas ligadas a certos momentos de horror e queda de sujeitos comuns, enraizados num tempo e espaço histórico tomados de declínios e catástrofes que nos aproximam das desmedidas e excessos do clássico conceito da *hybris*, agora incorporado na própria noção de história.

Já Julián Fuks, autor de *Resistência* (2015), romance cujo eixo central também se fixa em torno de outro evento catastrófico e traumático para a história, os regimes ditatoriais no Brasil e Argentina, ressignifica esse evento traumático a partir de uma visão minuciosa e minimalista que evoca os pequenos atos por onde o trágico emerge mascarado pela banalidade do cotidiano. São esses pequenos gestos que envolvem a trama de *Resistência* e fixam questões de importância para teorizarmos o trágico e outras percepções de tragédia a partir da ficção, agora levando em consideração os resquícios indigentes e as memórias históricas

afetivas de sujeitos que vivem vidas precárias e estão dentro de um museu da memória cujos corredores são partes de caminhos seguidos pelos personagens que são caracterizadas como destinos e encruzilhadas trágicas.

Esses caminhos trilham a infância, sua relação com o irmão adotivo, a tortura dos regimes ditatoriais no Brasil e Argentina, e principalmente os menores atos que estão submersos aos conflitos afetivos e familiares tensionados pelos momentos catastróficos da história que confundem e problematizam “uma história” da “história”. A tempestade da catástrofe se desprende da historiografia e invade lares, trabalho, relações afetivas e modos de vida, nos possibilitando enxergar as tragédias da história para além do que já foi contado pelos vencedores e, agora, atribuindo um olhar de relação conflituosa com o mundo, partindo, principalmente, daqueles cujas histórias são delineadas apenas como uma sucessão de quedas.

O olhar lançado tanto pelo leitor sob a obra, quanto do próprio escritor em seu processo de criação, irrompe um universo em que conflitos sociais, perspectivas históricas e o sentido da existência se transmutam em representações sob a lente alegórica das ruínas que a visão trágica do mundo instaura. A partir da leitura de determinadas obras de ficção contemporânea, encontramos-nos num espaço difuso em que conceitos e definições acerca do trágico e da tragédia não são mais suficientes para dar conta da própria classificação de romances que trabalham com tragédias, sejam elas delimitadas como pessoais ou históricas por seus autores. Referimo-nos, assim, a um grupo de obras que encarna a violência, o trauma, a banalidade do mal e o peso da existência em relação com as articulações da história mundial e das histórias dos sujeitos e suas quedas. O olhar da leitura, regido pelos códigos e articulações nas configurações internas do romance, envereda pelo arruinamento das antigas noções sobre “o que é o trágico”, e ultrapassa essas questões para dar sentido aos novos impulsos e condições que regem a multiplicidade de sentidos do trágico como uma teoria em ruínas.

As dinâmicas das cidades somadas à rotina e à burocracia diária de grandes centros, empresas e mercados que atrofiam o tempo e a experiência do sujeito já não mais podem esconder um sentido trágico da vida. Para além dos movimentos geográficos e cosmopolitas que situam o cenário urbano das grandes metrópoles, entrecruzam-se nesse fluxo visceral de acontecimentos diários relações em que uma falha, um pequeno gesto e ou algo mal dito podem ser o começo de uma grande tragédia. Para a crítica e professora Beatriz Resende (2012), esses aspectos podem estar inseridos no momento em que a cultura vive hoje, em que o trágico supera o indivíduo, se expande pelos diversos fluxos de relações, movimentos espaciais e organizações de mundo, e atravessa, inevitavelmente, múltiplas obras que lidam e

dialoga com as relações de passado e presente, sendo “(...) também a inexorabilidade do trágico, invadindo dolorosamente as relações pessoais, tornando a vida somente suportável pelo consolo da arte.” (RESENDE, 2012, p.32)

Nesse ponto, Resende percebe a presença de um elemento trágico nas sociedades pós-globalização, o que não seria exclusividade do discurso literário, mas algo que prolifera no cotidiano, nas mídias e nas práticas culturais, encontrando no caráter híbrido da arte um espaço para relacionar a linguagem e as manifestações do trágico no espaço público, como foi o caso do documentário *Onibus 174*, de José Padilha (2002). Ao observar de que modo os termos “trágico” e “tragédia” se incorporaram no discurso cotidiano, principalmente nas grandes cidades, cremos haver uma certa urgência em deslocar as teorias do trágico e da tragédia, de um espaço que antes era, primeiramente, tributário das terminologias literárias e dramáticas, para o âmbito das esferas públicas, em que a problematização dos termos arruinam seu sentido ortodoxo, trazendo a necessidade de reaver as marcas históricas e culturais que implicam ressignificação dos conceitos de trágico e tragédia:

A manifestação de forte sentimento trágico que aparece na prosa pode se reunir ao sentido de presente de que já falei, já que, nas narrativas fortemente marcadas por um *pathos* trágico, a força recai sobre o momento imediato, presente, em textos que tomam o lugar de formas narrativas que se tornaram pouco freqüentes, como as narrativas históricas, as épicas ou as que se desenvolvem em um tempo mítico/fantástico de temporalidade indefinida. Cabe lembrar que, de todos os gêneros da poética clássica, o que se realiza sempre em um presente é o trágico. (RESENDE, 2008, p.30).

É preciso lembrar o incomodo da incompletude, as marcas da experiência e o sufoco de se pensar as casas frágeis onde nós habitamos e, às vezes, optamos por chamar de existência. Há diversas maneiras de se entender as nossas estreitas e tímidas relações com a vida cotidiana, e um dos objetos dos quais podemos tomar certa apropriação para tratarmos do (in) certo e do que especulamos como sujeito em sua rede de histórias e subjetividades que é a própria literatura e a sua múltipla e vasta rede dialógica com outros discursos. Mas ainda nos perguntamos: o que pode a literatura contemporânea afetar nos desdobramentos sobre a condição trágica do sujeito e do mundo? Talvez não muito. Na verdade, a base desse questionamento é justamente a incerteza que nos traz a esse este capítulo, mas que, ao mesmo tempo, nos permite um aparato teórico-literário para lidarmos com as aporias e os riscos de pensarmos o transitório e o presente.

Nesse sentido, pensemos neste espaço de reflexão, onde múltiplos possíveis teóricos se encontram, para nos perguntarmos sobre o trágico, o ser trágico como ser na história. No

entanto, nos encarregamos de levar adiante uma curta, porém intensa e complexa, frase de Eagleton, em *Depois da Teoria* (2011), ao colocar que “Para fazer história, primeiro precisamos obliterar a sórdida genealogia manchada de sangue que entrou na nossa constituição” (2011, p.96). Entre prédios a ruir, bancos a falir, países a serem bombardeados e o terrorismo banalizado, é necessária a precisão e a sutileza de não enclausurar a literatura e a história da humanidade numa autorreferencialidade histórica e sociológica do homem em sociedade. Ampliam-se, dessa maneira, questões mais recorrentes que se emaranham nos modos de vida, de existir, de comportar, de consumir e de estar na história.

Nesse sentido, estar na história é, também, por a descoberto o que há de vida frustrada nos acontecimentos dentro de uma narrativa não somente requer revirar os escombros e as ruínas no processo de afastamento do macrorrelato, mas também evidenciar a precariedade que é organizar aquilo que escapou à atenção do grande relato da história. Um ponto de encontro na literatura contemporânea é encontrado nas obras de Fuks e Laub, em que ambos os escritores massificam a idéia da precariedade do relato, em que a memória é falha, “(...) aqui a memória é escassa:” (FUKS, 2015, p.48), no entanto é essa falha que possibilita o desvio das referências históricas explícitas para se pensar justamente as formas de como sujeitos são afetados.

Laub e Fuks produzem uma literatura que entrecruze a sutileza de se pensar o sujeito nas mais diversas e arriscadas nomenclaturas e terminologias para se estabelecer relações de sentido entre o presente e as articulações sócio-históricas e socioeconômicas potencializa as ruínas do sujeito entendido como ser genérico e finito, e da própria história enquanto uma sucessão de catástrofe e barbárie, como vistas às lentes benjamianas. Uma literatura que reflita as angústias do/e ser trágico na história permeia aquilo que Lucia Helena coloca como uma literatura que “(...) tem desempenhado magnificamente (sem se constituir em missão) o papel de refletir (e fazer refletir) sobre o sentido de estar no mundo e as diferentes modalidades de identidades coletivas e individuais” (HELENA, 2012, p.98).

Adentremos, então, à ficção contemporânea e aos relampejos e fastios que fazem do trágico uma terminologia a ser dissolvida, disseminada e arruinada em seu uso quase rotineiro em determinadas obras, umas mais diretamente, outras apenas em memórias indiretas e de forma mais distanciada, mas que ainda está ali a relação conflituosa que o olhar trágico lança sobre o mundo e sobre a própria história em seus vários aspectos – do micro relato ao macro relato. Autores como Michel Laub, Julián Fuks, Bernardo Kucinski e Bernardo Carvalho nos permitem a leitura de suas obras enquanto ficções que necessitam de leituras transversais e desfronteirizadas, revigorando o papel do leitor diante de obras que estão a

contrapelo da história e das narrativas globalizantes do capitalismo tardio. De forma mais precisa, essas obras corroboram nas palavras de Helena sobre a literatura enquanto não exclusivamente autorreferencial:

(...) a literatura não é exclusivamente autorreferencial; tem seu chão na terra dos homens, constitui-se num fenômeno histórico; de outra parte, mesmo que não se possa esquecer a conjuntura global produzida pela cultura do dinheiro, é um equívoco querer transformar os fenômenos culturais em algo inteiramente explicável pela dependência à estrutura econômica, o que tenderia, como sugerido por Boaventura Sousa Santos, a transformar os fenômenos políticos e os fenômenos culturais em epifenômenos sem vida nem dinâmica próprias, bem como relegados ao determinismo reducionista (1994:136-47). Adicionalmente, isso se complica pelo fato de que os fenômenos de extrema importância são, cada vez mais, simultaneamente econômicos, políticos e culturais. (HELENA, 2012, p.97)

Algumas obras de literatura contemporânea que demonstram certa propensão ao trágico conseguem, em alguma instância, superar justamente esse sincretismo da autorreferenciação ou mesmo de certo determinismo histórico, político e social. Nesse caso, as marcas da história ou mesmo uma experiência traumática dentro da história perpassa obras como *O Diário da Queda* e *Resistência* a partir da representação de vidas precárias e existências atrofiadas, emergindo temas como os círculos ancestrais dentro dos conflitos familiares, amores em ruínas e as lembranças irrecuperáveis da infância. Essas questões se inserem no processo de compreensão do mundo contemporâneo, sem abdicar do tom político de se pensar o Ser no mundo globalizado, mas, ao mesmo, recuperando as experiências cotidianas que formam os frangalhos⁵ da existência e que reverberam em situações maiores sob os auspícios de tempos extremos da história, dos quais podemos articular uma certa poética dos pequenos gestos e dos menores atos.

Esses menores atos, ou pequenos gestos, enxergados pelos personagens em determinadas obras e trabalhadas por alguns autores de ficção, entretanto, devem ser reconhecidas advindas de outras obras que fazem parte de uma tradição do romance brasileiro contemporâneo, como é o caso de Raduan Nassar, em *Lavoura Arcaica* (1982).

A poética de Nassar é um emaranhado de texto daquilo que há de mais intolerável, doloroso, caótico e recalcado no constante sufoco que é o mundo do desequilíbrio e da tormenta. A embriaguez, o caos, a desordem, o pecado, a perversão e tudo que está a ruir o juízo é resto do que parece remontar Dioniso na escrita de *Lavoura Arcaica*, mas que, sob as tensões da desmedida e o do mundo das paixões, Nassar consegue entrecruzar o que há de mais violento da história e do mundo dos afetos nas pequenas coisas. As marcas da ordem

⁵ Usamos, aqui, no sentido de estilhaços e pedaços de existência.

patriarcal e dos regimes ditatoriais, entremeados na estrutura familiar arcaica, partindo da própria expressão que dá título ao romance, “lavoura arcaica”, se refletem nos pequenos gestos. André, personagem de *Lavoura Arcaica*, ao revirar o cesto de roupa suja da família, começa a enxergar o que há de pior, mais sujo e repugnante naquela estrutura familiar, em que toda a tradição de opressão, ideológica e estrutural, está ali, marcada nas roupas sujas de sua família que agride e violenta o filho *tresmelhado*. É essa a tradição do pequeno, cujo museu pode ser os corredores de um amplo galpão com arsenais históricos e raros, ou mesmo um cesto de roupa suja que carrega toda uma história familiar que se reproduz a partir da sanguínea e violenta estrutura ocidental e patriarcal condicionada pela história.

Dessa forma, romances de autores como Michel Laub e Julián Fuks inegavelmente trabalham com a questão do pequeno e do museu histórico e família, partindo do particular, do micro-relato e da micro-história, para o geral, do macro-relato e para as questões mais cadentes e questionáveis reproduzidas pela historiografia oficial: “Visito o museu da memória. Transito por corredores sinistros, me deixo consumir ainda uma vez pelos mesmos destinos trágicos, as mesmas tristes trajetórias.” (FUKS, 2015, p.93).

Em uma primeira leitura de reconhecimento do território amplo e fértil habitado por escritores de múltiplas formas de escrita e ficcionalização de discursos, as relações estabelecidas de algumas narrativas aqui podem não revelar a princípio o elo e um certo dialogismo entre aspectos, temas e teses filosóficas entre produções de épocas tão distintas. Mas o que se revela como aspecto teórico motivador desta dissertação nas obras então mencionadas aqui é uma certa propensão a um elemento trágico da vida que constitui novas possibilidades de entendimento de sujeitos, identidades e subjetividades e as suas relações com o mundo das articulações políticas, históricas e sociais. A possibilidade do trágico não é algo que procuramos mecanicamente em produções romanescas, mas sim uma necessidade que é imposta pela própria produção de cada escritor. Há uma necessidade que parte do projeto literário que requer, para uma reflexão mais ampla e profunda, a leitura de sua obra sob o viés do trágico.

A escrita de determinados autores de literatura contemporânea, especificamente os casos citados aqui para exemplificar de forma mais clara e precisa, Michel Laub e Julián Fuks, suscitam discussões acerca da memória, do livre-arbítrio, das relações interpessoais, do banal e, principalmente, da relação trágica do ser humano com o mundo com que se relaciona. Assim, ao propormos um apanhado de obras posteriores, podemos destacar uma constante na literatura hoje: a obsessão pelo cotidiano que recai no trágico. No entanto, se o próprio

escritor deixa claro que o trágico é uma questão inerente à sua literatura, isso se reflete em seu projeto literário e o aproxima da discussão filosófica.

Em quase todos os seus romances o modelo narrativo, Laub, por exemplo, se vale das obsessões, das lembranças, da consciência da culpa e dos pequenos atos, elementos recorrentes em suas tramas, delineando, assim, personagens psicologicamente enviesados. Nesse contexto, Laub esboça (in) voluntariamente uma ficcionalização do trauma, que vai, desde as recordações de Auschwitz, em *Diário da queda* ao trágico da vida e do homem comum, em *Música anterior*, passando pela percepção de que há um trágico sem heroísmo, sem épica, que se configura nas minúcias do cotidiano. Esses pequenos atos do presente trarão consequências futuras ao se desdobrarem e serem retomadas, evocando, então, um certo fardo da consciência observado nas ações excessivas de seus personagens.

Nossas inquietações partem, primeiramente, do olhar trágico e necessário à compreensão da produção ficcional. Há uma espécie de cuidado ético ao construir um uma rede ficcional por meio de um discurso trágico e olhando a história como tragédia para que não se perca a natureza daquilo que foi a ditadura militar, o holocausto ou o genocídio de Ruanda. Esse cuidado ético se estende à sensibilidade de uma narrativa que explora o horror como possibilidade de não deixar que aquilo que sempre foi posto à margem se perca nos pesadelos de uma história irreconhecível na história oficial. A lição deixada por parte da produção ficcional hoje é justamente a necessidade de um redimensionamento da complexidade dos debates que giram em torno de terminologias redundantes usadas pra descrever um trauma coletivo, enquanto a ideia de tragédia, talvez seja, hoje, o termo mais próximo para tratar dos horrores históricos dentro da ficção contemporânea.

Por isso, longe dos reducionismos ou das classificações rígidas, optamos por identificar o trágico e sua ligação com a tragédia, não na sua terminologia e acepção clássica do drama, mas o que, na prosa de Laub, pode se manifestar numa multiplicidade de terminologias, a saber: trauma, violência, memória, história e ruína. No entanto, ao pensarmos em uma ideia de tragédia que não seja restritamente relacionada à tradicional forma literária e dramática já descrita na poética clássica, a ressignificação de seu termo ainda implica uma ligação semântica com a forma clássica ao se referir a um evento de terror e de catástrofe, ou, ainda, às tragédias históricas de Auschwitz emuladas na poética laubiana. Todos esses relatos compõem essas narrativas ditas de narrativas do trágico. Podem provocar efeitos, recepção e afetos de arruinamento de casas já erguidas pelos momentos de equilíbrio da existência humana. Usam todos esses documentos históricos para entrecruzarem com menores atos. A tragédia é fruto de menores atos. Os menores atos que importam.

2.1 O trágico: entraves e perspectivas

Há uma cicatriz trágica na história da humanidade. Já nos estudos acerca das teorias clássicas da tragédia grega, a idéia do mundo grego enquanto espaço único e propício para a criação de um sujeito trágico expõe as cicatrizes da existência do homem cego ao interpretar o oráculo e que adentra a um mundo catastrófico e arruinado desde a sua origem. Dos entraves e fracassos ao tentar conceituar o trágico, é preciso notar que desde a *Poética Clássica* (1988), Aristóteles ensaiava a engenhosidade de um gênero próprio para o despertar de uma consciência trágica, mas que nos deixa a reflexão de que, das especulações acerca da tragédia ática e do mundo grego, o trágico não só vai se modificando, mas sofre ensejos de liquidação e até um certo apagamento de sua possibilidade, dando a impressão de que só resta os rastros, os estilhaços e a ruínas. O trágico, então, passa a ser tudo aquilo que ele não pode ser apreendido, seja enquanto conceito, seja enquanto (im) possível ou (im) provável essência; é necessariamente o que escapa e o que se perde na concisão terminológica, mas é também o que pode dizer a respeito da dor, do sofrimento, do terror, do sublime, da violência, da crise, do pior, da catástrofe, da experiência, do sentimento e olhar submerso em um mundo de constante declínio.

Sem nos atermos às linhas do tempo ou mesmo às perspectivas historicizantes acerca do conceito de trágico mundo de forma minuciosa, tomemos as palavras de Albin Lesky, em *A tragédia Grega* (2010), ao colocar que toda essa noção de habitar um mundo estritamente trágico nos insere num exercício histórico de retroceder ao campo da tragédia, em que para as clássicas teorias do trágico e da tragédia seria inegável que os gregos criaram e possibilitaram a arte trágica. Lesky estrutura um estudo bem afinco acerca dos problemas do trágico e, principalmente, de uma possível germe do trágico na poética aristotélica, problematizando, assim, os primórdios do trágico também na epopéia de Homero. Contudo, Lesky parece direcionar seus estudos numa certa restrição, especificamente atrelado à configuração do drama e da tragédia ática, não havendo, nesse sentido, qualquer ruptura do entendimento do trágico com as arraigadas e tradicionais relações com a tragédia grega.

Uma outra perspectiva da arte trágica em relação à tragédia emerge nas reflexões de Jean Pierre-Vernant, ao cunhar que a Tragédia Ática não se limitava apenas ao mecanicismo de produção de obras literárias, mas “(...) através do espetáculo, da leitura, da imitação e do estabelecimento de uma tradição literária, da criação de um ‘sujeito’, abrange a produção de uma consciência trágica (...)” (VERNANT, VIDAL-NAQUET, 2014, p. 245). A tragédia

ática, de acordo com a colocação teórica de Vernant, nos legou uma sensibilidade trágica, a partir da produção de um sujeito apto a olhar tragicamente as relações com um mundo dilacerado e desequilibrado. Nesse caso, apesar de Lesky advertir que “(...) A palavra trágico, sem dúvidas alguma, desligou-se da forma artística com que a vemos vinculada no classicismo helênico (...)” (2003, p. 26), Lesky e Vernant parecem concordar que os gregos criaram a grande arte trágica, sendo assim inevitável o retorno sistemático à tragédia ática ao tratarmos do trágico ou mesmo a idéia de um mundo trágico.

Lesky e Vernant reconhecem que é no gênero da tragédia que se germina a noção de trágico, ou trágico grego, mas que ao decorrer do tempo a palavra se desliga da forma classicista e se converte num termo complexo e bem amplo para designar e assumir outros sentidos. Se tomarmos as linhas temporais comumente trilhadas dentro dos estudos da tragédia, reconhecemos em Aristóteles um estudo formal, estético, textual e descritivo que negligencia, por conta das condições de seu próprio tempo, contexto filosófico e pensamento, dentro das possibilidades de uma engenhosa arte poética, dimensões mais profundas que só serão possíveis a partir do idealismo alemão e no recorte moderno do trágico. É nesse sentido, num breve recorte do trágico moderno, que estamos a contrapelo do trágico grego, mesmo em sua rememoração. A abertura para o pensamento trágico só se estabeleceria em si a partir do idealismo alemão. Nessa concepção, o filósofo John GlenMost (2001) aponta que durante o século XVIII houve uma crescente crise teórica normativa e retórica em relação aos gêneros. Pouco tempo depois, surgiria, então, a teoria do sublime, cujo ponto de intercessão filosófica aparecia como salvação para os estudos da teoria da tragédia. No entanto, como bem nos aponta Most, foi só com Kant, com sua *Crítica da razão Pura*, em 1790, que a teoria do sublime foi reformulada filosoficamente para que assim fosse possível sua definitiva inserção dentro da teoria da tragédia.

O sublime estava relacionado à condição do homem diante das forças que poderiam esmagá-lo e proporcionar uma reflexão mais ampla acerca do espírito humano. Neste percurso, surgiu o pensamento do filósofo Schiller, cujas ideias foram devidamente trabalhadas em torno da teoria do sublime e agregadas à teoria da tragédia. A partir da terceira crítica de Kant, Schiller pensa o trágico:

Assim, Schiller formulou pela primeira vez uma visão do trágico como um aspecto fundamental da existência humana, indicativo da irremediável, dolorosa incompatibilidade entre o homem e o mundo em que ele se acha por acaso – uma ideia absolutamente moderna que está intimamente ligada à secularização e ao desencantamento do mundo e é, claro, largamente estranho à maior parte do pensamento grego antigo – e então, em um segundo passo, designou ao gênero

tragédia a missão de incorporar adequadamente este *insight*. (grifo nosso) (MOST, 2001, p.33-34)

Após os primeiros passos da teoria romântica pensada por Schiller, sucedem pensadores como Friedrich Schlegel, Schelling e Hegel. Ainda, a teoria do trágico é novamente ressignificada por outros filósofos como Arthur Schopenhauer, Kierkegaard e Nietzsche. Os entraves são muitos e as perspectivas são múltiplas: para o teórico alemão Peter Szondi (2004), em *Ensaio sobre o trágico*, Schelling estabelece, definitivamente, uma filosofia do trágico. Já para filósofo e professor Roberto Machado (2006), a reflexão de Schiller ao fixar uma filosofia do trágico como uma construção moderna se sobrepõe ao que já havia sido pensado até então sobre o tema, apresentando a condição do homem e de sua situação existencial no mundo, e transcende a análise poética.

Em suma, torna-se evidente o pensamento sobre o trágico como um marco da modernidade para os filósofos tratados aqui, os quais conseguem ir além da reflexão aristotélica sobre a tragédia, cuja visão se prendia, primeiramente, a uma poética da tragédia, abstando-se de uma maior e mais profunda análise da condição trágica do homem e de seu lugar no mundo. Nesse contexto, na passagem dos séculos XVIII e XIX, a estética enraizada no idealismo e romantismo alemão marca a transição das configurações da arte poética para uma filosofia do trágico, ou, mais especificamente, uma poética do trágico. É nessa reviravolta filosófica que há uma especulação mais aberta sobre o trágico, enveredando problemas filosóficos que recusam as restrições literárias e textuais da poética da tragédia e assume uma filosofia do trágico, bem diferente das dimensões engenhosas e estritamente textuais e formais de Nicolas Boileau-Despréaux, (1979), em sua *Arte poética*. Há, então, o surgimento de uma poética do trágico em que se instauram problematizações quanto às determinações e aos sentidos do trágico, partindo de uma dimensão que diz respeito à modernidade para compreender a condição da existência humana. Rememorando um pouco as contribuições de Victor Hugo, em *Do sublime e do grotesco* (2012) acerca do drama romântico e o rompimento com uma forma e um gênero rígido para os estudos da tragédia, damos um passo mais largo não só despreendendo o trágico do gênero da tragédia, mas expandindo os usos da idéia de trágico. Se resgatarmos uma breve consideração de Hans-Georg Gadamer (1997, p.212), nela observaremos uma reflexão resultante das reflexões necessárias advindas tanto do idealismo alemão quanto do questionamento das formas da tragédia e o conceito de trágico, em que, para o filósofo, o trágico não seria um fenômeno sobreposto a um específico tipo de gênero ou de arte, “(...) na medida em que se encontra

também na vida”. O conceito de trágico sai da esfera exclusiva do literário e se expande para as reflexões acerca da arte, da existência e da filosofia em geral.

Com essas considerações, nas mudanças do século XIX, o trágico se expande e atinge as diversas camadas das representatividades da condição humana e a tragédia é também ressignificada a partir de outras acepções e leituras que envolvem as catástrofes da existência humana. É a partir desse específico momento que o trágico e a tragédia passam a serem vistos, também, como a definição do estado humano, da sua condição conflituosa com o mundo circundante, se estabelecendo como um ponto fulcral dos sintomas de crise que permeiam a modernidade, ou, ainda, podemos nos arriscar a dizer, mais longínquo, o que estamos determinados a chamar de contemporaneidade e pós-modernidade. As concepções românticas sobre o trágico findam um novo paradigma nas leituras de tragédia grega, porém, agora, mesmo sob evidentes problemáticas e lacunas, o termo trágico é libertado de sua ligação genérica coma forma literária e se expande às angústias e convulsões da existência humana, podendo descrever, a partir de sua relação com uma sintomática condição humana, aspectos que dizem muito sobre a constituição do sujeito moderno.

Ao rememorarmos o título desse texto, “uma teoria em ruínas”, nos aproximamos cada vez mais do mosaico que se constrói ao traçar uma breve e simples linha do tempo acerca do trajeto das teorias do trágico, mesmo que de forma não linear ou fragmentada. As transformações do trágico produzem e abrem margem para discussões abrangentes e uma multiplicidade inapreensível dentro da filosofia, da literatura e das ciências humanas em geral. No entanto, as tensões e os problemas que surgem nos parecem muito maiores do que as próprias perspectivas sobre o trágico. Expliquemos. A vasta linha de pensamento sobre o trágico nos expõe definições e tentativas de apreensão de unidades que parecem estagnar o pensamento crítico que insere o trágico nas relações com a realidade. O que resta é a percepção de que nos falta assumir o trágico enquanto uma teoria em ruínas, ou que, ainda, sempre foi em sua origem ruinada.

Um exemplo de obra que já opera no arruinamento dos edifícios teóricos do trágico e no abalo de uma filosofia sistêmica sobre o conceito é *Ensaio sobre o trágico*, de Peter Szondi. O trabalho de *Ensaio sobre o trágico* é o melhor exemplo da multiplicidade de teorias que não dão conta da extensão terminológica do termo trágico, a não ser aceitando a impossibilidade de uma única conceituação cabal da questão. A tese de Szondi rompe com as doutrinas normativas e se arrisca dentro de uma dialética histórica filosófica. Ao explicar seu processo de análise, Szondi afirma não ter a pretensão de estabelecer um conceito universal acerca do trágico, fazendo da sua obra uma desconstrução de uma concepção filosófica sobre

o trágico a partir de comentários gerais e concisos sobre cada filósofo do trágico. Szondi recusa uma teorização mais profunda e ampla por entender que não poderia estruturar mais uma concepção específica sobre o trágico, mas apenas refletir sobre a impossibilidade de um conceito universal. *Ensaio sobre o trágico* pode ser compreendido por uma obra em ruínas, se configurando dentro da idéia de ruínas e fragmentos do pensamento de Walter Benjamin, mais próximo da reflexão sobre a idéia, como coloca Pedro Sussekind:

As análises, por sua vez, são concretas e detalhadas, baseadas na especificidade de personagens e enredos das tragédias, sem ter em vista um conceito universal. Tal diferença se baseia sobretudo na teoria da estética de Walter Benjamin, indicada no texto de “Transição” como uma resposta à crise por que passava a filosofia do trágico na virada do século XIX para o XX. Essa crise tem um caráter estrutural, já que haveria uma tragicidade inerente à história do pensamento sobre o trágico na filosofia alemã. Ou seja, o ponto de partida das teorias é a busca de um conceito universal, e no entanto, quanto mais elas se contentam com um conceito estabelecido, deixando de repensar a sua estrutura dialética – como no caso de Scheller, último autor comentado na primeira parte –, mais distante elas ficam de apresentar o trágico. (SZONDI, 2004, p.13)

Nas bases teóricas de Szondi, encontramos as reflexões sobre a filosofia da história de Walter Benjamin (2013), cuja incursão teórica sobre a temática recusa uma busca de um conceito universal do trágico, mas passa a estabelecer relações entre teoria da arte e da “idéia”. A análise da obra de arte não poderia se pautar na busca por um conceito universal, mas somente pela filosofia da história e pelo abandono do “conceito” pela “ideia”. O método benjamiano de conhecer a ideia sob a recusa de uma poética normativa está, de alguma forma, no método usado por Szondi para fixar um pensamento que opere nas ruínas das teorias do trágico. Novamente, retomamos a noção central de um esfacelamento das concepções sobre uma unidade do trágico e da tragédia. Nesse caso, não buscamos um conceito geral, mas revela-se uma configuração, uma “ideia” que só pode ser alcançada pela consideração da história das obras e da filosofia da história da tragédia. Benjamin renuncia à proposta de um conceito geral do trágico e assim distancia da filosofia a ideia de representação clássica que, de alguma forma, recai nas reduções conceituais.

No capítulo *Filosofia da história da tragédia e análise do trágico*, Szondi esmiúça o pensamento benjamiano a partir da obra *A origem do drama barroco alemão* para reafirmar que “(...) quanto mais o pensamento se aproxima de um conceito geral, menos se fixa a ele o elemento substancial que deve impulsioná-lo para o alto.” (SZONDI, 2004, p.77) Nesse ponto, é possível retomarmos, de forma crítica e incisiva, a breve incursão que fizemos sobre o trágico no idealismo alemão. Ainda em Szondi, temos a constatação de que “(...) a estética do idealismo alemão e também do período posterior se recusou rigorosamente a deslocar o

elemento dialético para o cerne da consideração do trágico.” (SZONDI, 2004, p.83). Eis que surge o problema, como constata Szondi: os pensadores mais proeminentes dos auspícios do idealismo alemão, ainda que não tencionassem a definir o trágico, ou um conceito em si, “(...) se deparavam, no âmbito de suas filosofias, com um fenômeno a que denominaram o “trágico”(2004, p.84). Ou seja, houve uma certa negligência com a percepção de que não haveria um trágico, mas o que se estabelecia era distintas formas de pensar sobre o trágico.

Dessa maneira, a percepção do trágico enquanto uma teoria em ruínas, mesmo no idealismo alemão e nas concepções românticas do termo, exige a tomada de posição de que haveria, então, um pensamento trágico em Schiller, uma tragicidade Schopenhauriana, ou mesmo de uma tragicidade shakespeariana, mas não o de Schiller e nem mesmo o trágico em Shakespeare. Delineia-se, então, um abalo nas concepções do trágico numa era pós-idealista em que, agora, estaria em voga a percepção da não existência do trágico enquanto essência. Szondi assume a partir da análise de oito tragédias, uma modalidade dialética do trágico, já esboçando o que trataremos nessa tese, mais adiante, no desenvolvimento da dissertação, como “um olhar trágico” , ainda sob riscos, afrontas e lacunas de se pensar para além do trágico, enquanto uma proposta na contramão de um esvaziamento de se pensar um conceito rígido e restrito do trágico.

Observa-se que mesmo nas análises das tragédias, ao colocarmos Szondi como um teórico que ruína o conceito de trágico e intensifica os entraves das perspectivas arraigadas desde a poética clássica até o idealismo alemão, deixa claro que “(...) Elas [as tragédias] não pressupõe um conceito de trágico com conteúdo determinado, como, por exemplo, um conceito hegeliano do conflito de dois representantes do direito(2004, p.85). Szondi saúda o desmoronamento das concretudes convenientes do trágico ao longo da tradição e nos convoca a adentrarmos as primeiras linhas do pensamento benjaminiano que se configura nas ruínas. Essa proposta é bem expressa na colocação de Roberto Vecchio, ao refletir sobre *O que resta do trágico*, de que “(...) nomear o trágico significa de imediato assumir o risco do labirinto, cair numa rede de incertezas (...). (VECCHI, 2004, p.113).

Diante das múltiplas perspectivas que o trágico sucumbe ao longo da tradição, o entrave fixado por Szondi nos guia para um pensamento de esfacelamento do conceito de trágico e na recepção da acepção de Walter Benjamin ao cunhar que o trágico não se circunscreve a uma pantomima trágica (BENJAMIN, 2011), mas se realiza numa amalgama de diferentes discussões dentro das artes e das humanidades em geral. Não há uma prescrição das manifestações do trágico no curso da literatura, mas sim uma especulação mais profunda e aberta, sem delimitar e / ou conceituar uma ideia fechada.

Longe de nos apropriarmos de teorias como verdades edificantes ou de textos que perpassem qualquer intenção fundamentalista, é preciso reconhecer que essa sensibilidade trágica advinda dos gregos, hoje, está mais próxima das tensões apontadas por Walter Benjamin, permitindo-nos refletir sobre a possibilidade de que

[...] o trágico não se limita a existir exclusivamente no âmbito do discurso dramático humano; é mesmo a única forma própria de diálogo humano primordial. Isto significa que o trágico não existe fora do diálogo entre humanos, e que não existe nenhuma forma desse diálogo a não ser a trágica (BENJAMIN, 2011, p. 265).

Com os arruinamentos dos sistemas rígidos e o abalo da unidade, cabe tentar responder ou indicar caminhos de como a crítica contemporânea sobre o trágico está repensando os caminhos do trágico, principalmente no campo das artes e dos estudos literários. Repensar esses caminhos talvez seja, hoje, o que podemos atingir de mais próximo do sentido mais estrito de teorizar o trágico na contemporaneidade. Faz-se necessário trazer à tona, entre riscos, afrontas e incertezas diante do novo e do intempestivo, aspectos que nos podem parecer desconhecidos a priori, especificamente quando pensamos em trágico e tragédia, mas que devem ser compreendidos como novos impulsos que nos permitem ressignificar termos, conceitos, concepções, idéias e terminologias já discutidas ao longo da teoria e da história literária.

3 TEORIZAR O TRÁGICO NA CONTEMPORANEIDADE: NOVOS IMPULSOS

Se de fato quisermos avançar nas reflexões acerca do trágico e torná-las reconhecíveis no contexto da contemporaneidade, fora das presunções das velhas e arcaicas estruturas do saber acadêmico que partem da pressuposição de que somos incapazes de retomá-las, um primeiro movimento a essa mudança seria insistir nas especulações lançadas por Raymond Williams acerca do trágico, da tragédia e das idéias contemporâneas. Nesse ponto, o que Williams parece nos oferecer no capítulo “tragédia e idéias contemporâneas”, é justamente lançar algumas primeiras considerações e refutações das perspectivas do trágico, especificamente no questionamento da idéia da experiência trágica que partilha de premissas de uma natureza humana permanente, universal e essencialmente imutável. Questiona-se, então, uma certa idéia de imutabilidade da tragédia explicada dentro de termos como “essência humana imutável” ou mesmo um acontecimento único, deslocando a tragédia para o entendimento do que Williams vai apontar como experiências, convenções e instituições. Com isso, se estamos propondo pensar o trágico na contemporaneidade, optemos, então, por ir ao encontro do pensamento de Williams de que “(...) as variações da experiência trágica é que devem ser interpretadas em relação com as convenções e as instituições em processo de transformação. “(1966, p.70). É nesse ponto que assumimos, assim como Williams, o caráter universalista das teorias do trágico e da tragédia em descompasso com a nossa tese, uma vez que recusamos uma teorização rígida e fechada no sentido de estabelecer uma unidade única e universal para o trágico.

No entanto, na contramão de Williams, reconhecemos a legitimidade nas preposições de George Steiner (2006) quanto à ideia de que nenhuma outra cultura produziu o trágico como nas produções da Tragédia Ática. Basta recuarmos temporalmente dentro das teorias mais tradicionais, como as de Georg Lukács, em *Teoria do Romance* (2000), para percebermos alguns apontamentos sobre a perfeição comedida do mundo grego, com um elogio à estrutura de uma época da qual o mundo ainda não era um cárcere, “(...) em tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina.” (2001, p.25). O pensamento de Lukács parece ser estritamente retomado por Albin Lensky (2006) ao tratar do problema do trágico em sua obra *A tragédia grega*, principalmente ao assumir a posição de que Homero daria os primeiros passos em direção à tragédia, trabalhando com a fragilidade da condição humana e com momentos de infelicidade e dos grandes heróis, como a desgraça de Heitor e o encontro de

Ulisses e Aquiles na morada dos mortos. Nesse caso, o teórico concluiu que todo o vínculo originário do trágico está nos primórdios da tragédia ática e a epopéia. O pressuposto de Lesky é que “(...) os gregos criaram a grande arte trágica, e com isso realizaram uma das maiores façanhas no campo do espírito, mas não desenvolveram nenhuma teoria do trágico que tentasse ir além da plasmação deste no drama.” (LESKY, 2006, p. 27).

Contudo, nos movemos em direção a um outro momento; um outro tempo e espaço em que só restam finas tessituras nas ligações com o passado, e que, ainda que não se percamos e seja necessário o retorno, há de se pensar as novas condições para a (im) possibilidade da existência do trágico e da tragédia. A contemporaneidade assiste a derrocada de teorias, como as que englobam o mito e a natureza humana na perspectiva nietzschiana, que antes pareciam embasar o advento do trágico na modernidade com precisão. Os modelos teóricos que se ergueram no mundo moderno, a partir da leitura das tragédias legadas pela cultura grega, não se sustentam mais diante das novas condições em que, distante do modelo clássico e do culto em torno do mito para a tragédia, inscrevem o trágico e a tragédia nas transições dos séculos XX e XXI. Agora, preocupa-nos o trágico e a tragédia sob as novas especulações em torno do sujeito, da história e do surgimento de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica que se reveste nas terminologias de sociedade de consumo, sociedade da mídia, sociedade do espetáculo, ou ainda, a sociedade do capitalismo tardio.

Não é preciso ir muito além para concordarmos com as proposições colocadas pela professora Carmem Gadelha (2011) que, ainda que se voltem para as estruturas da cena contemporânea no teatro, muito nos diz sobre o abismo que (não) sustenta as pegadas daqueles que tentam avançar sob os estudos do trágico e da tragédia sem pensar nas condições que dissipam as últimas ligações com o trágico dentro daquilo que Szondi chamou de uma poética ou filosofia do trágico, mas que hoje enfraquecem seus elos com o que restou do mundo grego:

Aceitemos que só entre os gregos houve tragédia; aceitemos que dois elementos se impõem para que haja tragicidade em outras condições históricas: o conflito com a transcendência (cuja consistência se esgarça modernamente), e com a cidade (a política). Por um lado, somos remetidos à tensão com a idéia de espetáculo (algo que se dá a ver); por outro, há que enfrentar riscos de tomar o mundo atual como lugar receptivo ao retorno do trágico. (GADELHA, 2011, p. 3).

As finas tessituras na ligação com o mundo grego se modificam, ou até mesmo se desfazem diante das dinâmicas políticas, históricas, culturais e sociais do mundo em um novo século. Se para Gadelha, agora, nesse novo mundo, “(...) Conjugam-se lazer, cultura e economia, arte e consumo; fim da jornada de trabalho como valor referencial. (2012, p.3)”, as

lógicas que regem esse novo tempo e espaço, especificamente a lógica do capital e a cultura do mercado, redimensionam identidades e territórios sob as novas condições de um capitalismo que redefine conceitos e impõe novas relações nos campos do trabalho, dos afetos, das subjetividades, da tecnologia, da história, da ideologia, da cultura e do pensamento intelectual como um todo. É preciso resistir às lógicas que negligenciam análises mais complexas sobre o trágico e sua ligação com as culturas do capitalismo tardio. Se para Raymond Williams já surgia em suas teses uma especulação de tragédia moderna conjugada às instituições, formas da vida e convenções sociais, para Gadelha é preciso compreender a nova dinâmica na qual se insere a tragédia hoje, mas principalmente que o que especulamos como tragédia deve ser repensada dentro de outras condições que a história impõe. Ou seja, o que fica evidente é apenas mais um dos indícios que Eagleton e Williams já nos apresentam sobre a tragédia, e se intensificam nas palavras de Gadelha ao colocar que “(...) impõe-se, deste modo, a identificação de elementos de tragicidade em outras condições históricas e culturais” (GADELHA, 2012, p.228).

A teorização do trágico na contemporaneidade requer justamente a capacidade de adaptação às novas necessidades das condições culturais e históricas para o reconhecimento do trágico hoje. Teorizar o trágico na contemporaneidade é, em algum momento, aceitar que só houve, de fato, a tragédia – em seu sentido clássico e primário – que nos conhecemos pelos manuais de teoria até então, no mundo grego. Porém, mais importante e mais arriscado, o que se percebe nas redes teóricas do trágico hoje é uma necessidade de corrermos o risco de aceitarmos o mundo hoje como um lugar receptível para o trágico.

O que teóricas como Helena e Gadelha concebem é uma nova percepção de arranjo teórico sobre o trágico fora de uma concepção idealista, universalista, descritiva e classificatória que rompem o substancialismo aristotélico de pensar conceitos e sistemas a partir de questões como “o que é” e “defina”. Há nas proposições do arcabouço crítico-teórico destacado aqui uma preocupação em alinhar a teoria às questões da experiência humana e das condições que regem as estruturas em que o trágico se insere. Fixa-se um olhar sobre o trágico em que a crítica ideológica e as condições socioeconômicas rasgam e rasuram a ideia de um valor universal sobre o trágico, legitimando, assim, aspectos negligenciados pela crítica que coloca em compasso as reflexões sobre o trágico com problemas estéticos, históricos e sociais que particularizam a formação de diferentes sistemas de produção cultural.

Um pouco distante da discussão em torno do trágico, mas um movimento necessário para ilustrarmos um pouco do processo de readaptação e ressignificação dos estudos em torno do trágico, o professor Jaime Ginzburg já coloca em voga a necessidade de se repensar os

caminhos das produções de teoria e do pensamento crítico que ora são negligenciados nos manuais de teoria, ora são intencionalmente ignorados. Em sua tese de livre docência *Crítica em tempos de violência* (2010), Ginzburg questiona o descompasso dos manuais de teoria da literatura e dos cursos de graduação e pós-graduação em letras que sustentam e naturalizam perspectivas ideológicas de cunho tecnicista e conservador, responsáveis por conceituações rígidas e naturalização de exclusões nas relações de obra e cânone. A partir da minuciosa análise de manuais de teoria da literatura de autores como Vitor Manuel Aguiar e Silva, René Wellek e Austin Warren e Afranio Coutinho, Ginzburg critica uma naturalização de perspectivas tecnicistas e positivistas no campo do pensamento teórico a partir de definições e conceitos sobre o que é literatura, gênero literário e outras implicações dentro de perspectivas estruturais de teoria da literatura. Nesse caso, Ginzburg aponta para uma herança aristotélica de classificação e descrição do conhecimento literário, que subjuga e restringem as relações de política, filosofia e as determinações sociais na construção de um presente saber teórico-literário. Das críticas colocadas por Ginzburg, o que nos aproxima é a sua visão de teorias que restringem valores histórico-culturais, marcação de tempo e espaço e as múltiplas condições de existência do ser humano para a compreensão crítica da teoria e da literatura. Destaca-se, então, a própria problemática interna e complexa das diferentes sociedades, principalmente a brasileira, que apresenta um histórico enraizado numa cultura da barbárie produzida no regime militar e nos valores de terror, violência e opressão:

As referências temporais também são fundamentais. Não é verdade que escravos do século XIX tenham a mesma experiência que profissionais liberais do século XX. Não é verdade que as condições de vida de indígenas no século XVI correspondam àquelas em que vivem os poucos grupos de indígenas no presente momento no país. Supor que existam “verdades eternas” capazes de expressar a experiência da condição humana em meio a todas essas diferenças culturais e históricas é mais do que idealismo. É um falseamento, ideologicamente conservador, dos mecanismos de opressão. (GINZBURG, 2010, p. 14)

O que o teórico demonstra, principalmente, é que as questões geográficas, temporais, histórias e sociais são importantes para afastarmos a idéia de “temas universais” que desconsideram o contexto e as condições de produção de sentido e para a investigação literária em compasso com a realidade. No entanto, há uma parcela da crítica que está repensando e reformulando alguns impasses e reducionismos teóricos que precisam ser revisados e reformulados frente às novas produções da contemporaneidade, e nisso devemos incluir, em nosso caso, as teorias do trágico. Destaca-se, assim, o que Ginzburg vê em teóricos que pensam o papel fundamental da literatura na constituição de valores humanistas e

no fomento aos direitos humanos; (GINZBURG, 2010, p.16), a função do profissional de Letras nas mudanças sociais (SCHMIDT, 1997, apud GINZBURG, 2010, p.16) e as implicações das variações históricas e sociais de condições de recepção para a compreensão dos valores estéticos (LAJOLO e ZILBERMAN, 1996, apud GINZBURG, 2010, p.16).

Em relação ao trágico, percebe-se que as reflexões de Carmen Gadelha, Lucia Helena, Terry Eagleton, Peter Szondi e Raymond Williams apresentam, desde sua base, um pensamento crítico que já se enraíza nas contribuições benjamianas acerca da história, da filosofia da história e das ruínas para trilharem uma crítica que, de forma direta ou não, diluída ou etérea, rompem com conceitos substancialistas e idealistas que transitam desde as concepções da poética da tragédia em Aristóteles até as problemáticas teses sobre uma suposta morte da tragédia em Georg Steiner. Nesse caso, se o aperfeiçoamento e a ampliação de um aparato crítico-teórico sobre o trágico que se adapte às necessidades dos entre-tempos e espaços do contemporâneo abrem caminhos para uma arruinação das passadistas e clássicas noções de trágico e mesmo da tragédia, essa renovação do debate pode, também, ser vista, por parte de uma crítica tecnicista e conservadora, como um pluralismo e multiplicidade teórica que ameaça os pressupostos hierárquicos dos que se dispõe a responder às questões como “o que é o trágico” ou “o que é a tragédia”.

É possível ler e assistir, hoje, nas páginas de livros, nos palcos grandes e pequenos teatros e nas telas de cinemas, as representações de diversos momentos da nossa história, política e cultura sob o impacto de um redimensionamento das subjetividades agora regidas por uma nova ordem política, econômica e social. Esse redimensionamento é determinante na produção de novas formas de representar os modos de vida pela cultura, principalmente a partir daquilo que Jameson (1996) nomeia como uma Lógica Cultural do capitalismo tardio. Nesse caso, os modos de vida estariam diretamente ligados às forças da economia, da política e das estruturas sociais, e que, nas palavras de Maria Elisa Cevalco (2003), a questão, agora, seria pensar como o momento de intenso desenvolvimento do capitalismo tardio se manifesta nos modos de vida e, principalmente, nas produções contemporâneas. Para Cevalco, há, de certa maneira, uma forte e direta relação das forças sócio-históricas com as esferas da filosofia, da economia, da literatura, da cultura e das artes em geral que incide nas modificações de hábitos e modos de vida do sujeito na contemporaneidade.

As nossas reflexões sobre o trágico, aparentemente distantes das complexidades do pensamento de Fredric Jameson sobre o pós-moderno, em um primeiro momento, vão, aos poucos, tomando forma quando percebemos a supressão, a obliteração e atrofiamento da constituição do sujeito em seu mundo circundante – agora o mundo pós-moderno – diante das

novas relações de tempo e da cultura do dinheiro, das relações de trabalho, da incorporação da tecnologia na vida diária, na lógica voltada para o consumo, e, principalmente, no impacto dessa nova dinâmica na relação do sujeito com os caminhos que a história toma. Esses são alguns dos fatores fundamentais para já se repensar novas formas de conceber o sujeito hoje, enredado numa nova pletora de sentimentos e de sensações das quais mesmo o pensamento mais amplo e profundo em filosofia já não podem negligenciar.

É nesse sentido que precisamos saltar de Benjamin a Fredric Jameson, para que possamos, assim, lançarmos um olhar difuso sobre nosso tempo e enxergá-lo na escuridão do que é ser contemporâneo, ou, ainda, mais especificamente, do mundo moderno erguido num tempo vazio, o tempo do eterno retorno nietzschiano. Se não encontramos mais espaços amplos para o tempo divino do mundo grego, naufragamos, então, nas profundezas de um mundo em ruínas, que só se faz possível num caminho, sem retorno, rumo á barbárie. É talvez nesse sentido que um distante aspecto do fatalismo de Nietzsche se encontra com a percepção de um tempo – contemporâneo ou pós-moderno – em que não há retorno à ordem, mas somente um caminho direto para a catástrofe, sem volta e sem respiro, algo muito próximo do que Benjamin pensa sobre o curso da história e a própria constituição do sujeito histórico.

Quando tratamos de evocar Benjamin, o nosso pensamento flerta com as profundas reflexões de Helena ao pensar a literatura contemporânea enquanto uma idéia de passagem, em que Benjamin expõe as cicatrizes e as tormentas de um mundo das mercadorias exposto na vitrine das sociedades do espetáculo, com imagens e produtos prontos para seduzir o passante. Esse mundo das passagens, é, para Helena, a manifestação da “(...) força da mercadoria e o fetiche que esta cultura no que, já naquele momento, era uma incipiente “sociedade de consumo capitalista.” (HELENA, 2011, p.181). A tese de Helena para se pensar uma ficção da crise, do desassossego e, principalmente, de uma ficção em que não desassocia o pensamento trágico e sua ligação com a estrutura histórica e social, mira a tese benjamiana sobre as ruínas, os fragmentos e o drama lutuoso, como a própria autora evidencia:

Em seu estudo sobre o drama lutuoso (Trauer-Spiel), Benjamin argumenta que a alegoria barroca era a forma de percepção própria a uma época de desgaste, transformação social e guerra prolongada, na qual o sofrimento humano e a ruína material eram matéria e forma de experiência histórica (Buck-Moors, 1989:220). Em contraponto, assumi nesta pesquisa a hipótese de que a metáfora da passagem e a alegoria do naufrágio (do sujeito burguês, da razão, dos valores iluministas e românticos, da significação e da mimese) indicam, na ficção contemporânea, a reelaboração do pensamento trágico como matéria e experiência história da globalização e da modernidade líquida a que estamos submetidos. (HELENA, 2011, p.183).

A sociedade do capitalismo tardio, em que a lógica cultural também se envereda por um destino trágico que transita entre o espetáculo e atrofia da experiência trágica em função do capital e da transformação da barbárie em produto a consumir, Helena percebe um momento de passagem de toda uma tradição da crise, do mito, da *hybris* e da tragédia em si para um novo híbrido e complexo contexto de renovações da cultura. Essa reconfiguração de um pensamento advindo da tradição clássica e ruinado diante das novas condições de produção e consumo da pós-modernidade são pensadas, especificamente, nas relações com a literatura. Para Helena, pensar o lugar, as condições e a função da literatura na contemporaneidade – ou no que cunham, no sentido histórico, como pós-modernidade – requer pensar a sua concepção numa época de risco e abalo das frágeis estruturas que não dão mais conta do que é ou se configura o literário – ou, ainda, se há algo que se configura em sua estrutura e rede interna como especificidade do literário. É preciso, então, considerar a confluência dos campos do conflito trágico a fim de destituir conceitos, substancialismos ou formas do trágico, “(...) dentro de uma representação mimética do mundo ao qual a literatura seria análoga, mas antes um lugar de passagem em que se encena o estado agônico da linguagem sempre em transformação.”(HELENA, 2011, p.184). Ainda, na teoria de Helena a literatura seria, então, própria desse conflito entre o espetáculo, a ruína, o fragmento e a inquietude, em que ainda paira um pensamento estilhaçado, incerto e aporético.

Nesse sentido, cerceados por um campo indefinível, incerto e inesgotável, assim como deve ser o possível literário – algo dificilmente apreendido e a princípio inclassificável – vemos que é na ficção contemporânea que vamos ruinar a ideia de trágico e desestabilizar as bases e os campos seguros do saber a partir da ampliação dos campos da teoria e suas redes intersectais que cada vez se mostram mais férteis, cooperativas e próximas. Destacamos, assim, sem sequer dizer o que é ou como é o trágico; ou mesmo deixando explicitamente o sentido do trágico, que o pensamento de Helena nos parece mais preocupado com o que pode o trágico e quais as forças que ruíam o trágico hoje. É nesse caminho que busca-se pensar as formas da sociedade do capital, do fetichismo e da mercadoria, tensionando-se e irritando-se com a possibilidade da receptividade da *hybris* encarnada na cidade, no tempo, na história, no mundo e que se configura num mundo da lógica do capital em que “(...) o abjeto e o irrepresentável se tornam um desafio à ficção diante das grandes catástrofes que, desde o genocídio da Segunda Guerra Mundial, não têm cessado de ocorrer.”(HELENA, 2011, p.173).

Teorizar o trágico na contemporaneidade requer não somente o desvelamento do processo de arruinação de conceitos e concepções rígidas, mas também a problematização de se pensar o trágico e a literatura hoje diante das narrativas do capital global

a força destrutiva que existe em seu bojo se espalham pelo planeta, os intelectuais, na condição daqueles que pensam contra a corrente e agem inoportunamente, parecem ter dificuldade de pensar os fundamentos de sua própria civilização, mostrando-se incapazes de realizar de forma eficaz o empreendimento crítico que lhes cabe” (HELENA, 2011, p.81)

Nesse sentido, não cabe somente ao intelectual, crítico, pesquisador ou teórico da literatura pensar o trágico hoje fora do povoamento heróico e afastado do mundo dos deuses, mas sim de lembrarmos que continuamos sob os escombros da catástrofe e que é preciso desestabilizar as manipulações das imagens e as formações ideológicas que se disseminam nas reflexões em torno das produções contemporâneas. É preciso voltar o olhar para a barbárie hoje, para as guerras, para a fome, para a morte cotidiana, para o fundamentalismo, para o genocídio nos conflitos étnicos, para a política e para as nossas atuais ruínas da história – novos impulsos que transmutam as representações na ficção e exigem novos aparatos de leitura. Os teóricos e obras de ficção das quais nos debruçaremos no decorrer desse texto, demonstram uma preocupação ética em torno dos usos da ficção e de como não só a obra de autores de ficção brasileira contemporânea enraíza a sua problematização histórico, política social via literatura dentro de uma ficção estritamente enraizada num olhar trágico, mas como a teoria também pode nos disponibilizar leituras múltiplas que façam do trágico para além do conceito e que possa expandi-lo sob um difuso, fragmentado e ruído olhar trágico sobre a história.

Um pensamento crítico em torno da teoria que recusa conceitos universalistas e rígidos nos ajuda a realocar o trágico para dentro de uma crítica histórica, social e política, em que eventos traumáticos que fazem parte da história da existência humana, como o caso de Ruanda e Auschwitz, ruíem os conceitos de trágico e tragédia e nos permitam refletir o trágico dentro de um vasto e interminável campo de possibilidades na contemporaneidade. Para isso, é preciso pensar em uma teoria em ruínas que procure refletir os novos modos de vida que, nesse caso, alinhe-se, em nossa percepção, a produção de sujeitos históricos enraizados dentro das lógicas do capital, das relações de produção material, das sociedades tecnológicas e, principalmente, das sociedades pós-Auschwitz e Ruanda. As intersecções culturais, políticas, históricas e culturais movimentam as concepções construídas em torno das tragédias da história numa época em que as transformações dos modos de vida na sociedade do capitalismo e das discussões acerca das produções da cultura de massa trazem uma tensão ao pensarmos a possibilidade de um mundo trágico hoje que não se dissipe nas linhas tênues entre tragédia e espetáculo.

Essa é a questão que alguns ficcionistas nos lançam em suas obras na contemporaneidade, como o caso do corpus a ser analisado posteriormente na dissertação de mestrado, cuja relação com o trágico e com a tragédia questiona os limites das perspectivas clássicas e assumem esses termos a partir de um mundo aos pedaços, colocando no centro da narrativa um sujeito fraturado pela tomada de consciência de que, apesar de distante, a tragédia na contemporaneidade não pode estar tão distante de Édipo e do mundo circular Nietzscheano. Em outras palavras, obras como *Diário da Queda* ficcionaliza o sujeito da história que já nasce em um mundo sem volta, em que os caminhos só podem ser o da tormenta, das passagens estreitas que não sinalizam uma saída, mas somente o caminho das ruínas.

Os eventos catastróficos da história, especificamente Auschwitz, delineiam a finitude e uma incondicionalidade do sujeito histórico, aquele que reside num mundo sem retorno da barbárie, e está sob condições em que não há respiro, a saber: a tempestade da catástrofe, do progresso e das tragédias dos vencidos. Nesse caso, é no romance, agora, que essas questões são ressignificadas para podermos tratar 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 dos séculos XVIII para o século XIX, o romance, segundo Lucia Helena, 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.

Nesse caminho, Helena aponta os estilhaços de um 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). As considerações de Fredric Jameson sobre uma nova lógica do capitalismo, que solapa valores, relações e modos de vida, saúdam não somente com as novas

condições históricas e sociais da tragicidade, mas também com o que Helena concebe a literatura em que:

“Tratadas pela literatura, a solidão, a crise das utopias, a cultura do dinheiro e a exclusão constituem personagens que não são herdeiros do mito de Rosbion Crusoe, ícone do capitalismo na Inglaterra do século XVIII e suporte da ideologia da conquista e do domínio do outro. Hoje tornaram-se supérfluos e anacrônicos para o funcionamento político-ideológico da plataforma econômica do capitalismo dos princípios que geraram as transformações iluministas e românticas, entre os quais a fraternidade, igualdade e a crença no trabalho do indivíduo, ainda que neste se ocultasse, na apologia do homem empreendedor, alguém que também era escravagista” (HELENA, 2011, p.70)

O sujeito contemporâneo, procriado no centro do capitalismo e que assiste a 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 idéia 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.

Insistimos que qualquer tentativa de se teorizar ou (re) teorizar o trágico hoje se mostra como projeto de fracasso caso ignoremos as crises e paradigmas da modernidade tardia, ou, ainda, do que muitos vão conchamar como pós-modernidade. Nesse caso, o que Helena chama de ficções da crise parece ser não somente um pensamento mais amplo sobre uma produção enraizada num eixo de certa tragicidade, mas, primeiramente, a tarefa de colocar aspectos que dizem respeito ou entrecruzam o trágico em face da condição humana para qual que também nos rememora de que a literatura “(...) constitui-se num fenômeno histórico (...) (HELENA, 2011, p. 97), mas não renega as associações pertinentes e primárias

do desassossego, da melancolia, do dilaceramento, dos estilhaços das subjetividades e da atrofia da existência em diálogo constante com as forças da economia, da política e da história. Ou seja, ainda que estejamos arruinando certo conhecimento em torno do trágico e redimensionando-o para as conjunturas globais que dialogam com o sujeito hoje na esfera sócio-histórica e cultural, não pode esquecer o sentido de estar-no-mundo, de maneira que a literatura e a cultura em estejam com os pés no chão da história, mas que não o compromisso trágico do homem “(...) da existência insegura e do devir incerto, aproximando-se de uma única certeza, a de que, entre exílios, errâncias e exclusões, haverá de cumprir a trajetória de uma vida que só se completa com a morte.” (HELENA, 2011, p.171).

3.1 O olhar trágico nas ruínas da história

A arte pode ser um meio de revelar e exprimir as marcas de uma história de brutalidade em que o tempo não cicatriza as feridas históricas e as dores de barbárie. Susan Sontag, em *Questão de Ênfase* (2005), nos lembra que contar é sempre recontar, sendo uma história contada no presente inevitavelmente pertencente a um passado. No caso do que temos tratado aqui, um passado constantemente traumático, em que desviar dos seus resquícios dolorosos na rememoração não pode ser uma opção em determinadas narrativas. Resta, então, narrar sob os escombros daquilo que tende contaminar a construção do relato hoje, principalmente narrativas que tocam episódios de extrema violência na historiografia mundial, escombros esses dos quais podemos chamar de tragédias da história.

As pesquisas de professores e críticos como Marcio Seligmann-Silva, Jeane Marie Gagnebin, Jaime Ginzbur, Karl Erik Schollammer e muitos outros que não seria possível tratá-los aqui por uma questão de espaço e recorte, elencam temas como violência, barbárie, testemunho, história, catástrofe, trauma e suas relações com a arte, e se inserem na mesma configuração de onde partem as narrativas trágicas acerca do que podemos cunhar como tragédias do contemporâneo, ou tragédias dos séculos XX e XXI. Dessa forma, nos questionamos: restaria à arte, à cultura ou à literatura, especificamente, o papel fundamental na resistência e na reinvenção de um sofrimento histórico silenciado diante da espetacularização da barbárie hoje? Estariam as formas externas, ou, como chamamos, o social e o histórico, transfigurados em elementos estéticos nas estruturas internas da obra? Se

sim, como os são? Ou, como propõe o questionamento de Marcio Seligmann-Silva (2013): há uma ilusão de superação histórica diante de uma amnésia em relação à barbárie?

Se há um papel fundamental que as narrativas contemporâneas podem imprimir na história da literatura, talvez seja a produção de um conjunto de obras ininterruptas que conseguem desnaturalizar todo tipo de violência e barbárie, via linguagem, por um viés trágico, em que a história seja enfrentada e confrontada como uma tragédia primeiramente histórica. Esses intensos conflitos que se dão nos movimentos das sociedades têm, em grande parte, suas origens fundadas em confrontos políticos de regimes-totalitários, ditatoriais e disputas imperialistas.

A partir da leitura não só das obras de ficção hoje, assim como também pela leitura da crítica em torno das obras de literatura e teoria como um todo, podemos enxergar diferentes possibilidades de assimilarmos as narrativas criadas sob o curso do tempo da história e as mudanças deixadas nas formas de narrar e dar continuidade à palavra dentro da literatura. À exemplo, Perrone-Moisés, em *Mutações da literatura*, não somente aponta a ficção hoje como atravessada por um assombramento do espectro da modernidade, recuperando o rico conceito de espectro de Jacques Derrida, em *Os espectros de Marx* (1994), como também a crítica aponta para a literatura hoje assentada num sentimento de se escrever e existir de pois do fim.

Se de fato herda-se o que Perrone-Moisés e Derrida pensam como espectro, uma herança desse passado que sobrevive sob as imagens imateriais e espectrais criadas hoje, tal hipótese tem muito a acrescentar em nossa discussão, uma vez que podemos pensar a literatura hoje como uma resposta ativa do herdeiro a esse fantasma ao dizer “sim” e transformar a herança de forma a dar-lhe novo sentido e uma nova vida. Perrone-Moisés evoca a idéia de *ouf of joint*, declaração de Hamlet que é trabalhada dentro da espectrologia derridiana e insere a noção de tempo fora do eixo à discussão. No entanto, mais do que lidar com os espectros do passado que assolam a contemporaneidade, nos interessa o salto que Perrone-Moisés faz ao lançar um convite para que se abraça o acontecimento do presente, assim como de certos movimentos que transbordam os limites de apenas se pensar a literatura a partir dos espectros da modernidade. Muito mais do que isso, é preciso pensar conceitos modificados pelo acontecimento de novas obras que continuam a aparecer e existir depois dos muitos fins, seja o da história, o da literatura ou o do próprio homem.

A breve contribuição de Derrida nas articulações de Moisés esbarra também nos modos de se pensar não do fim da história, da literatura ou do trágico, mas:

(...) A pergunta sobre o fim da história, diz Derrida, nos obriga a nos ‘perguntarmos se o fim da história não é apenas o fim de certo conceito de história.’ Da mesma forma, outros teóricos citados anteriormente neste livro afirmaram que o fim da literatura é apenas o fim do conceito de moderno da literatura, modificado pelo acontecimento das novas obras que continuam a aparecer. A espectrologia derridiana não é passadista. A presença fantasmagórica do passado no presente é, ao mesmo tempo, uma exigência da memória e um estímulo aos vivos para que estes usem em benefício do porvir. (PERRONE-MOISES, 2016, p.168-169)

Nisso, mesmo que distantes, Gagnebin já expressava, em outras palavras e contexto, dentro dos seus estudos benjamianos sobre história, memória e narração, a necessidade de se ouvir o passado e estar atento as ressonâncias do passado no presente: “(...) ouvir o apelo do passado significa também estar atento a esse apelo de felicidade e, portanto, de transformação do presente, mesmo quando ele parece estar sufocado e ressoar de maneira quase inaudível. (GAGNEBIN, 2009, p.12). Entender a relação da spectralidade, o exercício de ouvir o passado e entender as transformações no presente, é um o ato de dar continuidade à palavra no contemporâneo, que também é lidar com o inaudível que ecoa das ruínas da história. A literatura, nesse caso, é uma espécie de casa que amplifica os ecos das ruínas e ajusta silêncios e lacunas no exercício de não deixar a dor cair no esquecimento.

É preciso lembrar que ainda somos parte de um legado cuja narrativa tradicional, ou, ainda, a tradição de se narrar a barbárie para não cair no esquecimento, deu lugar a uma narração nas ruínas da nossa própria história, pessoal e coletiva. Tratar de um olhar trágico nas ruínas de nossos tempos é compreender certos limites de se recortar Auschwitz em *Diário da queda* e escrever a partir de uma idéia benjamiana de narrar sob as ruínas, ou, de forma mais precisa nas palavras de Gagnebin “(...) uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas.” (2009, p.53). Essa transmissão diz muito a respeito àquilo que é também sobra do discurso histórico, como nas palavras de Gagnebin, “(...) o sofrimento indizível que a Segunda Guerra Mundial levaria ao auge, na crueldade dos campos de concentração (que Benjamin, aliás, não conheceu graças a seu suicídio)” (2009, p.54). Se nesse caso o narrador e o historiador operam na esfera do indizível, a narrativa de Laub parece também nos encaminhar a este modelo de narrativa que busca o exercício da transmissão do inenarrável, daqueles sujos nomes não são identificados e cuja cadeia de acontecimento se constrói a partir do que não é dado no mundo material e que se faz possível na literatura:

Na literatura contemporânea, o tempo aparece menos sob forma de história linear e progressiva do que sob forma de memória estilhaçada e desordenada. Essa memória fragmentada é também a que nos fornece a internet. Em todas as épocas, a memória foi indispensável aos homens para avançar no futuro. Mas em nossa época, ela mais pesa e desorienta do que auxilia. Jamais o homem carregou uma memória história tão vasta quanto a atual. E a memória recente, a do século XX com suas guerras e

horrores, é culpabilizante. Daí a frequência do tema do espectro na literatura contemporânea. O espectro é o morto mal enterrado, que volta para cobrar alguma coisa mantida em instância. Por outras palavras, é o passado que se recusa a morrer. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.200)

“Benjamin defende, portanto, que nos interroguemos menos sobre “aquilo que o passado teria ainda a nos dizer” (terá que realmente sempre tem algo a nos dizer), mas sobretudo sobre o porquê do interesse do presente por este ou aquele evento do passado. (GAGNEBIN, 2014, p. 169)

O passado que se recusa a morrer colide com o peso da história acumulada com os anos, sendo o fragmento, nas possibilidades de narrativas hoje, como a de Laub, uma certa forma angustiante de organização de todo o material histórico armazenado. A interrogação de Benjamin no seu percurso filosófico recai no tratamento do passado sob as instâncias do presente, ou melhor, como a rememoração pode de fato ser um ponto partida para se agir no presente visando a sua transformação. Se por vezes inserimos determinados romances da produção ficcional hoje nos termos de contemporâneo ou pós-modernos, mais do que nos adequarmos a uma questão de contexto histórico, político, cultural e social, ou mesmo de comodismo conceitual e epistemológico, estamos, na verdade, pensando nas possibilidades de leituras fora das contraposições simplistas de uma história linear e progressiva e, de uma certa maneira, buscando modos de agir sobre o presente.

A inserção de uma cadeia complexa de acontecimentos dentro de um arranjo ficcional que envolva tanto o cotidiano quanto os efeitos tardios ou posteriores das catástrofes da história implica na reorganização dos sentidos produzidos a partir da leitura de certas obras. No *Diário da queda*, encontramos as ressonâncias do choque da experiência de um mundo ruinado e as marcas do que tensionam a queda do sujeito no presente, possibilitando, então, o exercício de descobrir uma leitura atravessada, agora, pelas condições do fim do puro e simples contínuo da história. Olhar as ruínas da história, ou o restos da barbárie, sob uma perspectiva trágica requer o investimento de um saber crítico que tome desvios de uma certa leitura enrijecida pelas formas tradicionais de legitimação cultural a partir das próprias lacunas da história, aquelas das quais o sujeito não dá conta: “Eu também não gostaria de falar desse tema. Se há uma coisa que o mundo não precisa é ouvir minhas considerações a respeito. O cinema já se encarregou disso. Os livros já encarregaram disso. (...)” (LAUB, 2011, p.9). Pensemos, neste caso, como o narrador constrói seu relato sob um olhar nas ruínas. Na poética de Laub não há grande espaço para um realismo do espetáculo ou um realismo que faz da *mimesis* um dispositivo de criação de imagens verossímeis, ou mera recriadora da barbárie humana.

Não há uma referencialidade objetiva ou um encadeamento lógico no romance; tudo é fragmento; tudo é ruína. Há, sim, os restos da experiência humana, o que restou de Auschwitz, e como esses restos radicalizam a (in)capacidade de se narrar eventos traumáticos. 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).

A poética laubiana se preocupa com as disponibilidades máximas da representação literária como forma de veicular os processos criativos à produção de efeitos sensíveis e afetivos à realidade. Abandona-se a demanda por um realismo preciso e quer-se obter novas formas de representações no âmbito da vivência de certas potências sensíveis. Eis os limites da linguagem frente ao que foi Auschwitz: narrar, se sentir incapaz diante do choque e fracassar diante da experiência. Nem o narrador e nem os cadernos deixados pelo avô se interessam pelas datas, lugares e espaços – o que ocorre é a negação da referencialidade e a afirmação do arruinamento do sujeito frente à história. Trata-se de um sujeito impossibilitado de restituir, em sua autenticidade, a experiência coletiva que só se (re) constrói no instante narrado, como bem nos aponta Walter Benjamin (2012). Assim, é na impossibilidade de se conceber a “experiência autêntica” (*Erfahrung*) que, de certa forma, Benjamin esboça sua teoria da literatura, ao lidar com as ruínas da história e com os fragmentos dos relatos, corroborando a ideia do declínio da experiência como instância primária para se pensar a crise da modernidade

Esse modelo narrativo não é privilégio da obra de Laub, como já demonstrado em outro capítulo ao citarmos a obra de Julian Fuks. A escrita de Laub encontra similaridades em uma frase marcante de uma obra específica do autor português Gonçalo M. Tavares, em *Um homem: Klaus Klump*, ao elucidar, numa pragmática precisa e objetiva, a ideia de esfacelamento da linguagem dos que retornam da experiência da guerra, “(...) As palavras mudam um pouco, o vocabulário em situações extremas não é composto por mais de 50 elementos”(GONÇALO, 2007 p.45). Em uma breve contextualização acerca dessa obra de Gonçalo M. Tavares, *Um homem: Klaus Klump* perpassa um período de guerra, cujas personagens se circunscrevem numa vida de trabalhos e amores interrompidos e, tomados pela experiência da barbárie e guerra, sentem a intensidade das transformações comportamentais diante das novas condições do mundo em ruínas. Abordando questões como

corpo, linguagem, o recorte que me faz dialogar a obra de Tavares e de Laub está relacionado com o choque da experiência da barbárie e a impossibilidade de poder exprimir o horror.

O narrador de *Um homem: Klaus Klump*, já no início da obra, nos deixa os rastros dos caminhos a serem percorridos ao colocar que “Depois da História não há geografia” (TAVARES, 2007, p.7). Assim como em Laub há uma certa recusa das referências e especificidades de tempo-espço, Tavares opera no limite da impossibilidade de se restituir a experiência última da guerra, construindo um narrador que se encontra diante do choque e da destruição da capacidade de reconstruir os cacos da sua história em detalhes. Se Auschwitz ainda é, de alguma maneira, demarcado por pouquíssimas e brevíssimas referências em Laub, em Tavares só podemos fazer associações gerais do extermínio e da destruição da capacidade de contar e se expressar com as traumáticas experiências das mais diversas catástrofes da história. Mais além, aqui nesta reflexão, Gonçalo M. Tavares e Michel Laub são escritores pós-Auschwitz e trazem uma reflexão mais ampla em torno da linguagem, como já colocado anteriormente, mas que, em Tavares, trilha caminhos extremos, em que o esvaziamento e a obliteração da linguagem e da experiência é tensionada de forma mais evidente do que aparece em Laub, como podemos perceber na seguinte passagem:

De manhã os tanques parecem objectos particulares, coisas grandes feitas para a higiene das ruas. Limpam as praças, limpam os lixos das praças e dos cafés e limpam a linguagem, porque quando os tanques passam, os homens falam baixo, já reparaste nisso? É Johana que diz a Klaus. (TAVARES, 2007, p.10)

A linguagem é interrompida na descida à barbárie, ou, como será possível observar ao desenrolar da trama, “A linguagem é mais utilizada em tempo de paz, sobre isso não há dúvida: em tempos de guerra não há conversas, apenas informações.” (TAVARES, 2007, p.109). Jean Marie Gagnebin amplia essas considerações ao colocar que tanto em Adorno, ao tratar da poesia após Auschwitz, quanto em Primo Levi e Robert Antelme, há uma afirmação radical, na medida em que “(...) a mais nobre característica do homem, sua razão e sua linguagem, *o lógos*, não pode, após Auschwitz, permanecer a mesma, intacta em sua esplêndida autonomia.” (GAGINEBIN, 2013, p.104). Mais além, Gagnebin radicaliza sua colocação e afirma a posição de que criar arte após um evento catastrófico, como foi Auschwitz e muitos outros, não somente pode significar lutar contra o esquecimento, mas também rememorar “(...) essa presença do sofrimento sem palavras” (GAGINEBIN, 2013 p.104). Dissipam-se aqui outras tessituras, agora entre linguagem e experiência dentro das narrativas aqui especuladas – o choque da história encaminha o sujeito para campos do indizível, do inexprimível, do irrepresentável e do inenarrável.

Narrar sob as ruínas de Auschwitz, permite entrever o caminho cruzado de representar aquele que não pode exprimir, mas, ao invés de fetichizar ou transformar a barbárie em mais uma mercadoria a ser consumida, as representações em ambas as obras não se pretendem representar o que ocorreu em algum evento histórico específico, como o holocausto. É nesse sentido que Michel Laub recusa as referências documentais da história e Gonçalo M. Tavares ambienta sua obra num tempo-espaço indeterminado, justamente para estruturarem um espaço heterogêneo da experiência histórica.

O projeto filosófico da representação da barbárie se realiza esteticamente no interior da obra, internalizando e implodindo em seu cerne as possibilidades de arte como inscrição da ruína, da catástrofe e da tragédia, expressas, principalmente, na própria representação da linguagem. O narrador de *Um Homem: Klaus Klump* se encontra sorrateiramente subtraído pela pobreza da experiência da humanidade e sob o crivo da barbárie. A catástrofe está diretamente refletida na experiência – as passagens da história não se iluminam, como em tempos de atos heróicos e grandes feitos, mas se desenham como estilhaços perdidos sob a redoma da temporalidade das sociedades.

Esses estilhaços, somados à cadeia de pequenos acontecimentos na vida de sujeitos banais, estruturam outra perspectiva de ler a tragédia que foi Auschwitz, mas, principalmente, de destituirmos o trágico de certa concepção enrijecida e deixar com que “trágico” seja o olhar que atravessa esse cipoal de eventos estruturados por uma linguagem horrorizada e que só pode ser expressa na precariedade dos acontecimentos e no silêncio que palavra consegue verbalizar sem precisar se explicar ou preencher as lacunas. Para a obra trágica de Laub o que se evidencia é a impossibilidade do registro do detalhe, o horror que retrai as imagens do campo de concentração e a construção de um personagem ficcional que se arquiteta nas fragilidades humanas que o difere de outros sobreviventes e que são tensionadas pelos seus dramas pessoais. Vejamos então o contraste que Laub constrói em relação ao mundo do avô e a sua experiência em comparação com a narrativa de um outro sujeito que também escreveu sobre o horror do holocausto, Primo Levi, porém de forma e vivência oposta à de Laub e Tavares:

Meu avô não escreveu nada sobre o judaísmo. Nenhum comentário sobre a conversão da minha vó. Nenhuma descrição das tentativas dela de entender a religião depois de se converter, os livros que ela leu, as idas dela à sinagoga sem que ele jamais a acompanhasse, as perguntas que ela fez sobre o tema sem que ele jamais desse mais que uma resposta lacônica. (LAUB, 2011, p.30)

Nas citações anteriores já havíamos colocado exemplos de como os cadernos do avô são precários e carecem de registros sobre Auschwitz, sendo a citação acima apenas não só somente uma reiteração desse vazio nos cadernos, mas também um exemplo do que a literatura pode alcançar. O registro do avô diz muito respeito ao que é silenciado, ao que só a sua individualidade pode perceber, o que não quer dizer que lidamos ali com qualquer forma abstrata. Estamos apenas a contrapelo, à deriva, lidando com o que há de mais estranho nas formas do ser humano: suas fragilidades diante do horror. A literatura, aqui, pode assumir certo papel, junto ao olhar trágico que estrutura a personagem do avô, um dispositivo que trata não do que foi vivido em Auschwitz, mas sim das sensações que são advindas de Auschwitz.

O mundo tratado por Primo Levi, ainda que seja o mesmo mundo histórico do avô do narrador de *Diário da queda*, é um outro mundo em termos de experiências e sensações. Sem a pretensão de analisarmos a obra de Primo Levi, a introdução de seu texto já traz a idéia de uma experiência de um mundo só dele:

Fui detido pela Milícia fascista no dia 13 de dezembro de 1943. Eu tinha vinte e quatro anos, pouco juízo e nenhuma experiência e uma forte propensão, favorecida pelo regime de segregação ao qual as leis contra os judeus haviam me obrigado durante os últimos quatro anos, a viver num mundo só meu, um tanto apartado da realidade, povoado de racionais fantasmas cartesianos, de sinceras amizades masculinas e minguadas amizades femininas.(LEVI, 1988, p.11)

Dos seiscentos e cinquenta judeus deportados para Auschwitz junto com Primo Levi, seiscentos e trinta e oito morreram em menos de um ano. Dos doze que sobraram, Primo Levi foi o único a escrever um livro, *É isto um homem?* Ao contrário do meu avô, ele se preocupou em registrar cada detalhe da rotina do campo, desde a chegada, em 1944, até a libertação pelo Exército Vermelho já no fim da guerra. (LAUB, 2011, p.77)

Primo Levi traz uma narrativa diferente da estruturada em *Diário da queda*, da qual o avô do narrador não poderia construir, exemplificando, por exemplo, regulamentos internos de Auschwitz, e que em Auschwitz a morte começa pelos pés. Os prisioneiros tinham que escolher, aleatoriamente, sapatos que fossem do tamanho apropriado para os seus pés, e, caso houvesse algum erro, um sapato apertado ou largo demais criaria feridas e infecções que eram difíceis de serem revertidas. Esse era o mundo que Primo Levi conseguia ainda descrever, e um mundo que não era possível nos cadernos do avô, sendo Auschwitz na ficção de Laub parte de uma outra construção de imaginário acerca do que foram as experiências nos campos de concentração.

Auschwitz é a assimilação desse mundo como é para Avô do narrador, um mundo sob os destroços que encobrem os caminhos dos quais podem continuar a pavimentar outros percursos em direção à destruição. Para o avô, “(...) esse mundo real significava Auschwitz.”

(LAUB, ano, p.133), e como bem expressamos na epígrafe dessa dissertação, Auschwitz tem seu lugar na configuração das tragédias das tragédias. O próprio narrador estruturado por Laub é ciente das necessidades de se repensar não somente esses eventos catastróficos enquanto tragédia, mas enquanto algo que parte de um trágico: ou, ainda, o olhar trágico que oblitera a história dos vencidos e conclama a história dos menores, dos aniquilamentos corporais e existências no curso da história da humana. Esse seria o primeiro lugar possível de onde o avô do narrador se faz sujeito, sendo, assim, aquele sujeito das ruínas, cujos únicos caminhos trilhados são o de um mundo em constante abalo sistêmico:

(...) Ruanda, Serra Leoa, Somália, Sri Lanka, Sudão, Tchecoslováquia, Tchetchênia, Tibete, Turquia e Vietnã, cadáveres que se acumulam, uma pilha até o céu, a história geral do mundo que é tão somente um acúmulo de massacres que estão por trás de qualquer discurso, qualquer gesto, qualquer memória, e se Auschwitz é a tragédia que concentra em sua natureza todas essas outras tragédias também não deixa de ser uma espécie de prova da inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares – diante da qual não há o que fazer, o que pensar, nenhum desvio possível do caminho que meu avô seguiu naqueles anos, o mesmo período em que meu pai nasceu e cresceu e jamais poderia ter mudado essa certeza. (LAUB, 2011, p. 133-134)

O tom de *Diário da Queda* se faz no rompimento do *continuum* historiográfico que soterra o microrelato, espelhando no olho do narrador uma certa melancolia que estreita os caminhos trágicos do passado e do presente. O Holocausto não foi só a natureza de todas as tragédias dos séculos XX e XXI, mas também um momento de se repensar a experiência humana em relação à história e ao tratamento que damos àqueles que lidam com as marcas na memória não somente daquilo que Benjamin coloca como acúmulo de ruínas em seu sentido de filosofia da história em suas teses, mas mais ainda o acúmulo de corpos reais que se forma nas mais variadas formas de tempestades histórias que varreram milhões de sujeitos e continuam ainda a varrer.

Laub parece também estar atento aos avisos de incêndios e aos prenúncios da história dos quais Benjamin apontava em suas teses, especificamente nos fragmentos finais de *Diário da queda*, ao tratar dos “Diários”. Em “Diários” temos explicitamente uma das marcas mais potentes de Laub, que se caracteriza justamente no trabalho ficcional que foge das margens referencias da história, ou do que foi Auschwitz, e reintegra as potencialidades da narrativa aos estilhaços de uma memória em processo de fissura e, ao mesmo tempo, tomada pelas afetividades das relações familiares.

O narrador trata de dois aspectos das relações do pai e do avô que os conectava, a saber: *um mundo como deveria ser* em oposição a *um mundo como de fato é*, em relação ao

avô, e a inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares, no caso do Pai. Em relação à queda de João, à queda do avô, a Auschwitz, e aos cadernos, o narrador só se coloca a pensar nisso tudo novamente quando recebe a notícia da doença do pai. O capítulo “Notas (1)”, é extremamente truncado, trazendo à tona fatos desconexos da infância até chegar no momento em que recebe a notícia do Alzheimer do pai. Num sobressalto, em **MAIS ALGUMAS COISAS QUE SEI SOBRE MEU AVÔ**, o que fica é a relação da doença do pai com as complexidades de lidar com o que foi o holocausto:

João nunca deve ter lido *É isto um homem?*, e é possível que nunca tenha pensado no que um sobrevivente de Auschwitz diria sobre um diagnóstico de Alzheimer, ao saber que em alguns anos deixaria de lembrar dessas coisas todas, a infância, a escola, a primeira vez que um vizinho é preso, a primeira que um vizinho é mandado para o campo de concentração, a primeira vez que você ouve o nome Auschwitz e se dá conta de que ele vai estar com você por muito tempo, os colegas de Auschwitz, os guardas de Auschwitz, os mortos de Auschwitz e o significado dessa palavra indo para um limbo além do presente eterno que aos poucos virá sua única realidade. (LAUB, 2011, p.67)

Os rumos que aparecem na fala do narrador não somente dizem respeito a um mundo trágico, erguido sob uma cadeira de acontecimentos de horror, mas principalmente o que fica desses momentos e suas conseqüências também trágicas. A discussão que se estabelece não é apenas o sofrimento durante e pós Auschwitz, mas as mudanças na própria construção do ser humano: um mundo de significados confusos, um mundo em que Auschwitz é repetido por já ser incorporado na linguagem que tenta verbalizar o horror, um mundo em que todas as certezas são abaladas por conta da destruição que não fica no passado, mas também no porvir.

Essa é também a questão que alguns ficcionistas, como o caso de Laub, designam ao leitor: lançar tentativas de se pensar um sujeito Pós-Auschwitz que já nasce em um mundo sem volta, em que os caminhos só podem ser os das tormentas, das passagens estreitas que não sinalizam uma saída, e os caminhos das ruínas. O caso que especulamos aqui, Auschwitz como símbolo da desintegração e de um novo processo de fragmentação humana, delineia a finitude e uma incondicionalidade do sujeito histórico, aquele que reside num mundo sem retorno da barbárie, e está sob condições em que não há respiro, a saber: a tempestade da catástrofe, do progresso e das tragédias dos vencidos. O trágico, então, se revestiu, na construção de *Diário da queda*, como um olhar que atravessa a tempestade da história e capta não só a história enquanto tragédia e sofrimento, mas também enquanto condição para que possamos olhar tragicamente a composição do mundo e afirmarmos as nossas fragilidades diante do peso da história que nos compõe.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os riscos e afrontas nos espaços pantanosos do contemporâneo nos permitem restabelecer relações entre um passado soterrado pelas ruínas das memórias e um presente de constantes urgências e incertezas. A literatura de hoje nos guia a um conjunto de obras que partem das possibilidades do presente e das (re)apropriações da tradição, estabelecendo um espaço de constante reelaboração do cenário literário, sem esquecer as lições do passado, que voltam em relampejos, no espelho do presente. Aprendemos, assim, a saudar os avanços e a reconhecer as (i)limitações de um pensamento mais geral em torno do objeto literário. Ao final do processo, podemos reconhecer que o contemporâneo é um terreno árduo, no qual as poéticas que nele se inserem configuram um campo cooperativo fértil e que estimulam diálogos e problematizações próprios da pesquisa em literatura.

No caso de Laub, sua narrativa nos permite teorizar novos modos de entrada na ficção contemporânea, entendendo o romance do autor em análise tributário da condição trágica. Há na composição das personagens do autor uma proximidade maior com o homem comum em seu cotidiano banal e suas relações políticas, históricas, pessoais e sociais que tensionam o seu processo existencial.

Longe de querer situar a obra de Laub dentro de uma perspectiva de valor literário, fica evidente a sólida proposta do autor de estabelecer um projeto literário que possibilite a consolidação de uma poética densa e inesgotável. A brevidade que acompanha todas as suas obras amplia as complexidades e mostra que a literatura é o processo, um reduto de complexidades que é regado por referências e resiste ao tempo.

As questões apresentadas em *Diário da queda* nos permitem pensar, primeiramente, a impossibilidade de se definir o conceito de trágico como classificações fixas e edificantes dentro de uma perspectiva redutora de verdade. As posições tomadas por diferentes teóricos e filosóficos partem de estruturas diferentes e, necessariamente, operam com as potências da contradição, não buscando um conceito geral, mas revelando a configuração das ideias, pois se recusa conhecer a lei formal da poesia trágica e enfatizar apenas as ideias que abarcam o conceito. Os edifícios teóricos do trágico e da tragédia são ruídos quando empreendemos a visão de que essas teorias não carregam em si nenhuma definição precisa e definitiva, mas que só conseguem trabalhar no plano das ideias que não se fecham e inauguram uma nova relação entre essas teorias para discutirmos futuramente.

Os caminhos percorridos nesse trabalho devem-se, também, às primeiras leituras feitas na obra de Peter Szondi, em que o estranhamento de não haver uma unidade singular e cartesiana do trágico leva ao reconhecimento do processo dialético da concepção de trágico. O mosaico fragmentado de diversos filósofos e teorias propiciam justamente um caminho indireto e afastado de uma unidade. Assim, com essa referida noção de afastamento do pensamento de um conceito geral do trágico, propõe-se pensar numa dialética ou, também, em estruturas de pensamentos divergentes sobre o trágico. Esse entendimento nos aproxima até mesmo da teoria de Walter Benjamin, cuja estruturação de seu pensamento sobre o Drama Barroco também renuncia o conceito geral do trágico. Bem no início de *A origem do drama barroco*, Benjamin apresenta um complexo prólogo epistemológico-crítico cujas reflexões já nos adiantam o desprendimento de regras e tendências e o aspecto paradoxal da análise pautada no fator dialético de sua investigação pela história da filosofia. -nos, então, compreender a necessidade da dualidade e da dialética para a apreensão mais ampla do trágico, sem descartar os diferentes pensamentos em torno da questão, mas assumindo uma posição crítica referente à multiplicidade do arcabouço crítico-teórico-filosófico. Assim, é nessa linha crítica que esse trabalho procurou mostrar que mesmo nas discussões sobre o drama moderno já havia o empreendimento da dualidade nas análises teóricas, o que também acompanhou a universalização do trágico fora de sua composição dramática.

O nosso desejo final reside justamente na vontade utópica de Jacques Derrida em *Uma estranha instituição chamada literatura* (2005), em que o teórico sonha uma escrita que não seja nem filosofia e nem literatura, mas um “algo” que funcione no transbordamento desses limites, como uma estranha instituição sem precedentes e sem pré-instituição. Dessa forma, é esse o campo minado da própria literatura diante das demandas do contemporâneo: a literatura e suas manifestações fora dos conceitos específicos. No entanto, é essa (in)conclusão que move os estudos literários e permite ao pesquisador, professor, crítico ou teórico aquilo que é indispensável nas ciências humanas e que caracteriza o campo trágico desses sujeitos: o risco.

Ao se fazer convergir o trágico, ou mesmos as tênues e estilhaçadas ligações do mundo contemporâneo com certa tragicidade encontrada no nascituro do mundo grego, as questões trazidas neste capítulo sobre as (im)possibilidades, receptividades e impasses de se teorizar o trágico na contemporaneidade acabam trazendo desvios que parte das teorias não toma, que é pensar as finas tessituras do contemporâneo a partir de um olhar filosófico, que vai, claro, remontar Nietzsche, Sartre, e outras questões importantes, como de Walter Benjamin, mas que esse olhar, ruído e fronterizado, permita transitar e saltar de Benjamin a Fredric Jameson. Reflete-se, assim, o pensamento filosófico já nos primeiros auspícios da

sociedade capitalista, da sociedade de mercado, da cultura do dinheiro e do modernismo tardio que vai se formando nas raízes e nos guetos da própria contemporaneidade, em que a teoria necessita de uma reformulação e reorganização não só do mote teórico na formação da literatura e da teoria, mas também do próprio pensamento e diálogo construído nas narrativas contemporâneas em relação com o mundo e como a literatura. Há um pensamento do trágico em relação com a cultura, com a filosofia e com a sociologia que não deve se restringir a uma específica área do saber, trazendo questões que para Helena se desenrola nas dúvidas em “o que liga a literatura com o mundo?”, e essa resposta, como Helena coloca, sempre provisória, só nos parece ser possível a partir do pensamento trágico, numa relação trágica da liquefação, de esvaziamento, de hybris no mundo, que, sim, engendra o eu, a literatura e esse mundo em constante ruína.

Assim como em *Ficções do Desassossego* é possível encontrar obras como de Philip Roth, Coetzee e Clarice Lispector enquanto obras que abarcam, justamente, essa necessidade de ruinar os tradicionais conhecimentos em torno do trágico e partir de uma sistemática que recuse a hipótese de centralização das identidades e da razão, as obras de Michel Laub, assim como grande parte produção de ficção contemporânea, dialogam com o que Helena cunha como ficções do desassossego, só possíveis nas fronteiras, nos limites, nas ruínas e nas passagens:

As ficções do desassossego dialogam, de forma complexa e bastante mediada, com a tragédia grega. Elas acionam a memórias trágica que nos diz de uma desmedida, hoje impregnada na violência social, em que a promessa do modelo contratual do iluminismo e das utopias românticas de liberdade, igualdade e fraternidade não está mais disponível para o sujeito burguês e, menos ainda, para os excluídos da ordem econômica do capitalismo globalizado. (HELENA, 2011, p.175)

Na fatalidade de se viver sob as condições de um mundo enraizado no alicerce trágico, reconfigurados pelas terminologias de globalização ou mesmo de pós-modernidade, sujeitos – mulheres e homens – continuam atordoados pelas questões que não podem ser senão uma repaginada para se chamar de novo, advindas do espetáculo capitalista por posses (ter), identidades (ser) e desejos (querer) que se entrecruzam às fissuras e às desmedidas do sujeito na contemporaneidade.

O escritor Michel Laub, através das obras mencionadas aqui, nos petrifica diante da representação ficcional usando do mesmo questionamento lançado por Slavoj Žižek em *Alguém disse totalitarismo* (2013), ao indagar o tipo sociedade que é esse em que não se encontra conteúdo ou ação ética suficientemente trágica em eventos como guerra, fome,

trabalho e política. No entanto, ainda que as reflexões mais contundentes e constantes recaiam na ideia de trauma, ou, ainda, numa noção mais superficial das relações de tragédia pessoal e romance, encontramos uma luz no fim do túnel para aprofundarmos o debate ao usarmos, novamente, o mesmo questionamento de Žižek articulado por Eagleton (2013, p. 181): “Será que o termo ‘tragédia’, pergunta Slavoj Žižek, ‘pelo menos em seu sentido clássico, ainda representa a lógica do Destino, lógica essa tornada ridícula diante do Holocausto?’”. Ou, ainda, será que Michel Laub nos mostra, dentro de seu projeto literário, que somos, possivelmente, o mesmo sujeito trágico de sua obra e o mesmo sujeito trágico de Eagleton, cujo olhar atravessa o abismo de real “lendo o que os eruditos inofensivamente chamam de história como uma esquálida genealogia de sangue, suor e terror.”?

A aproximação e emaranhamento de momentos difíceis, árduos e de crise nos âmbitos da cultura, da economia, da sociedade e da história em si reverberam, agora, no ato de criação e nas novas possibilidades de representação na ficção brasileira contemporânea, como aquilo que Maffessolli coloca como uma aspereza da vida que é o sal da vida intensa, que:

(...)é isso mesmo que, nas histórias humanas, faz do trágico o vetor dos verdadeiros momentos culturais. Aceitando reconhecer que tudo que chega legitimamente, o “grande dizer sim à vida” nietzschiano, não é senão o eco da humilde grandeza da vida ordinária: toda existência humana é formada de húmus. É levar em conta essa sombra que assegura em última instância, a penduração do ser. (MAFESSOLLI, 2013, p.15)

As obras citada no corpo dessa dissertação trazem em seu bojo certa configuração de acordo com as novas conjunturas que redimensionam os impulsos para se pensar o trágico hoje. Eagleton, Jameson, Williams, Gadelha e Helena retomam tais conceitos, de forma diluída e etérea, à sombra de Dioniso, conceito que Maffessolli descreve e coloca como “(...) uma figura que se propaga em nossas megalópoles (...)” (2013, p.12), buscando dar sentido, hoje, às anomias inomináveis propagadas por um sentimento trágico do desespero, do vazio, do medo, da exaustão e da impossibilidade da serenidade.

Com isso, sob as perspectivas provisórias e pouco claras do presente, a nossa reflexão vislumbra novos modos de ler a ficção hoje a partir do trágico como forma de sinalizarmos que estamos atentos aos destroços da história que nos cerca. À maneira que a história avança e a tempestade da barbárie se alastra, a literatura ainda consegue encontrar a delicadeza necessária para lidar com os fragmentos do mundo e a afirmação dolorosa de existir: o olhar trágico na ficção brasileira contemporânea como exame preciso das ruínas do mundo e das nossas próprias ruínas. O olhar trágico do sujeito laubiano abre espaços para que possamos

repensar a ideia de tragédia, aqui como tragédia história, e o trágico, aqui como um olhar trágico, de forma política e ativa, a ressignificar o que ficou soterrado pela história, reclamando o reconhecimento dos massacres como episódios nefastos da caminhada humana, seja em Auschwitz, no Brasil ou Ruanda, legítimas tragédias do contemporâneo.

REFERÊNCIAS

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

_____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

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. p. 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).

_____. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

_____. *A origem do drama trágico alemão*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BOILEAU-DESPREAUX, Nicolas. *A arte poética*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

HUGO, Victor-Marie. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CEVASCO, Maria Eliza. *As dez lições sobre os estudos culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

CHIARELLI, Stefannia; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma. *O futuro pelo retrovisor: Inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

DERRIDA, Jacques. This strange institution called literature. In: *Acts of Literature*. New York and London, 1992. p.33-75.

_____. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

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

_____. *A tarefa do crítico*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

_____. *Depois da teoria*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2011

FISHER, Mark. *Capitalist realism: is there no alternative?* Winchester, Uk; Washington, USA: Zero Books, 2009

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

- FUKS, Julián. *Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- GADELHA, Carmen. *O trágico e a contemporaneidade*. In: ABRACE. Porto Alegre, 2011.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Após Auschwitz. In: SELIGMANN-SILVA, Marcio. *História, Memória Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 2013.
- _____. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: EDUSP, 2012.
- HELENA, Lucia. *Náufragos da esperança*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012
- _____. *Ficções do desassossego*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011.
- HOBESBAWN, Eric J. *A era dos extremos*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- _____. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das letras, 2013.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- LAUB, Michel. *Não depois do que aconteceu*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1998.
- _____. *Música anterior*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. (2000). *Música anterior*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. (2004). *Longe da água*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. (2006). *O segundo tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. (2011). *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. (2012). *A maçã envenenada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. Entrevista. In: DIAS, Felício; OLIVEIRA, Paulo César. Entrevista com Michel Laub *Revista Solettras*, Rio de Janeiro, v. 25, p. 229-240, 2013.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* São Paulo: Rocco, 1988.
- LOWY, Michael: *Walter Benjam*. In: *Aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 2006.
- MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Tradução de Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.
- MATE, Rayes. *Meia-noite na história. Comentários às teses de Walter Benjamin Sobre o conceito de história*. São Leopoldo, RS: Ed. Unisinos, 2011.
- 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: 15 jan. 2017.
- MOISÉS-PERRONE, Leyla. *Mutações da Literatura no século XXI*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016
- MOST, Glenn W. Da tragédia ao trágico. In: ROSENFELD, Kathrin Holzermayr (Org.) *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 20-35.
- NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NOVAES, Adauto. *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ÔNIBUS 174. Direção de José Padilha. Rio de Janeiro: Riofilme, 2002. (150 min.): 35mm, som, color. Português.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 2008.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- _____. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- SONTAG, Susan. *Questão de ênfase*. São Paulo: Companhia das Letras. 2005.
- STEINER, George. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SKLOOT, Robert. Tragedy and The Holocaust. In: BLOOM, Harold. *Literature of the Holocaust*. United States of America: Chelsea House Publishers, 2004.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2004.
- TAVARES, Gonçalo M. *Um homem: Klaus Klump*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. O sujeito trágico: historicidade e transitoricidade. In: _____. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 211 -219.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

ZIZEK, Slavoj. *Alguém disse totalitarismo?* São Paulo: Boitempo, 2013.