

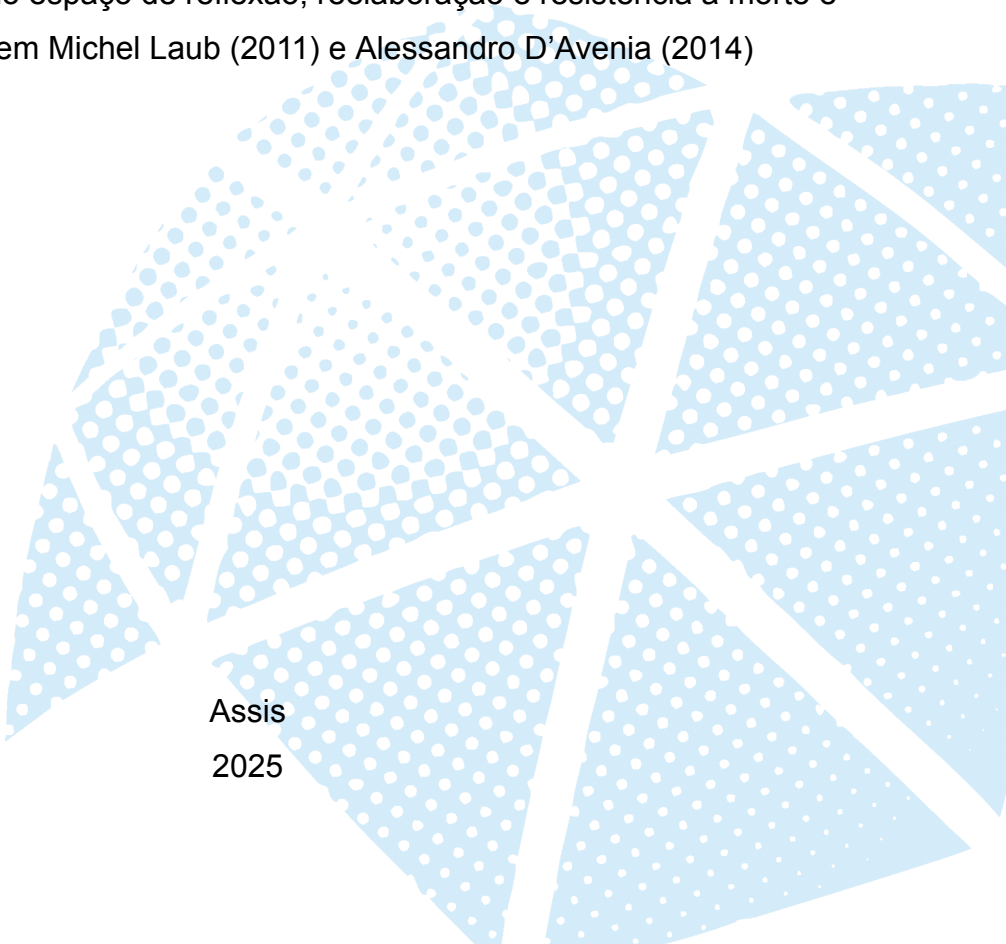
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Assis

ANA PAULA VICENTE CARNEIRO

EPITÁFIO LITERÁRIO

a narrativa literária como espaço de reflexão, reelaboração e resistência à morte e
ao esquecimento em Michel Laub (2011) e Alessandro D'Avenia (2014)

Assis
2025



ANA PAULA VICENTE CARNEIRO

EPITÁFIO LITERÁRIO

a narrativa literária como espaço de reflexão, reelaboração e resistência à morte e ao esquecimento em Michel Laub (2011) e Alessandro D’Avenia (2014)

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Mestra em Letras.

Área de Concentração: Literatura e vida social

Orientador(a): Prof. Dr. Marcio Roberto Pereira

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

Assis
2025

C289e

Carneiro, Ana Paula Vicente

Epitáfio literário : a narrativa literária como espaço de reflexão, reelaboração e resistência à morte e ao esquecimento em Michel Laub (2011) e Alessandro D'Avenia (2014) / Ana Paula Vicente Carneiro. -- Assis, 2025

119 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis

Orientador: Marcio Roberto Pereira

1. literatura comparada. 2. literatura de testemunho. 3. narrativa e memória. 4. morte e esquecimento. I. Título.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

Esta pesquisa contribui para a valorização da literatura como espaço de resistência simbólica ao esquecimento, promovendo a memória cultural, o diálogo intercultural e a reflexão crítica, em consonância com os ODS da educação de qualidade, paz, justiça e instituições eficazes.

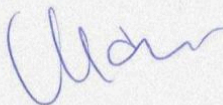
POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This research values literature as a symbolic space of resistance to oblivion, fostering cultural memory, intercultural dialogue and critical reflection, aligned with the SDGs on quality education, peace, justice and strong institutions.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE Mestrado de ANA PAULA VICENTE CARNEIRO, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 05 dias do mês de setembro do ano de 2025, às 14h, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE Mestrado de ANA PAULA VICENTE CARNEIRO, intitulada **EPITÁFIO LITERÁRIO: a narrativa literária como espaço de reflexão, reelaboração e resistência à morte e ao esquecimento em Michel Laub (2011) e Alessandro D'Avenia (2014)**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Prof. Dr. MARCIO ROBERTO PEREIRA (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) UNESP/FCL-Assis, Profa. Dra. PATRICIA PINHEIRO MENEGON (Participação Virtual) do(a) Universidade Federal do Maranhão (UFMA), Profa. Dra. GABRIELA KVACEK BETELLA (Participação Virtual) do(a) UNESP/FCL - Assis. Após a exposição pela mestranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: APROVADA. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Prof. Dr. MARCIO ROBERTO PEREIRA



À eterna bebê de mantinha amarela, pois sem ela eu jamais seria tão eu. E ao meu irmão Adriano, falecido na idade em que, de fato, finalmente comecei a viver.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família que direta ou indiretamente contribuiu para que eu finalizasse mais essa etapa da minha carreira acadêmica. Nesse sentido, agradeço especialmente ao meu marido Jorge pela confiança e lealdade, à minha sogra Cátia pelo amor incondicional e generosidade e à minha irmã de sangue e alma, Raquel, aquela bebê de manta amarela que ainda hoje sinto em meus braços, por ter me ajudado a sobreviver na mesma medida em que me mostrou que viver é possível. Também sou grata a meu orientador pela confiança, paciência e gentileza e a todos aqueles, amigos e colegas, com os quais troquei experiências e conselhos nos últimos anos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

“Eu fiz isso”, me diz a memória. “Não posso tê-lo feito”, sustém a meu orgulho que é inexorável. Finalmente cede a memória.

(Friedrich Wilhelm Nietzsche, 2001)

RESUMO

Esta dissertação propõe uma leitura comparativa de *Diário da queda* (2011), de Michel Laub, e *Ciò che inferno non è* (2014), de Alessandro D'Avenia, com foco na elaboração da morte simbólica e do esquecimento como eixos estruturantes da experiência humana. Parte-se da premissa de que o medo da segunda morte — compreendida como o apagamento da memória — opera como motor silencioso da produção artística e literária, instaurando na narrativa um espaço ético-estético de resistência. Ambas as obras tensionam os limites entre ficção e testemunho ao retomarem episódios históricos traumáticos que atravessam biografias marcadas pela perda, pelo silêncio e pela violência. Em uma leitura interdisciplinar das obras de acordo com autores diversos, tais como Philippe Ariès (2012), Ernest Becker (2007), Zygmunt Bauman (2004), Jeanne Marie Gagnebin (2009), Michael Pollak (1989), Márcio Seligmann-Silva (2003; 2008; 2010) e Primo Levi (1947; 1988; 2016), o trabalho investiga de que modo a literatura pode operar como estela simbólica, preservando fragmentos da memória individual e coletiva, e, assim, reinscrevendo o sujeito no tempo. A análise aproxima os romances da tradição da literatura de testemunho, exemplificada por *Se questo è un uomo* (1947), ao destacar a potência da narrativa como gesto de luto, denúncia e imortalização simbólica. Mais do que recordar, trata-se de reconfigurar a ausência e recusar a naturalização do esquecimento como resposta à barbárie, reafirmando a literatura como instrumento de construção de uma memória plural e contra-hegemônica.

Palavras-chave: literatura comparada; literatura de testemunho; narrativa e memória; morte e esquecimento.

ABSTRACT

This dissertation proposes a comparative reading of *Diário da queda* (2011), by Michel Laub, and *Ciò che inferno non è* (2014), by Alessandro D'Avenia, focusing on the elaboration of symbolic death and oblivion as structuring axes of human experience. It is grounded in the premise that the fear of the second death — understood as the erasure of memory — operates as a silent driving force behind artistic and literary production, establishing within narrative an ethical-aesthetic space of resistance. Both works push the boundaries between fiction and testimony by revisiting traumatic historical episodes that traverse biographies marked by loss, silence, and violence. Through an interdisciplinary reading of the novels in dialogue with a diverse range of authors — including Philippe Ariès (2012), Ernest Becker (2007), Zygmunt Bauman (2004), Jeanne Marie Gagnebin (2009), Michael Pollak (1989), Márcio Seligmann-Silva (2003; 2008; 2010), and Primo Levi (1947; 1988; 2015; 2016) — this study investigates how literature can function as a symbolic stele, preserving fragments of individual and collective memory and thus reinscribing the subject within time. The analysis draws the novels closer to the tradition of testimonial literature, exemplified by *Se questo è un uomo* (1947), by highlighting the power of narrative as an act of mourning, denunciation, and symbolic immortalization. More than an effort to remember, it is about reconfiguring absence and rejecting the naturalization of oblivion as a response to barbarism — reaffirming literature as a means for constructing a plural and counter-hegemonic memory.

Keywords: comparative literature; testimonial literature; narrative and memory; death and oblivion.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Esquema do processo comunicativo: a interpretação de um objeto	30
Figura 2 – Esquema do processo comunicativo: a interpretação mútua	31
Figura 3 – Esquema do processo comunicativo: o intercâmbio de significados	32
Figura 4 – Centro di Accoglienza Padre Nostro a Brancaccio	87
Figura 5 – Via Brancaccio	89
Figura 6 – Via Emanuelle Notarbartolo	89
Figura 7 – Il genio di Villa Giulia	92

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	PERSPECTIVAS LIMÍTROFES: RELAÇÕES ENTRE REALIDADE E FICÇÃO ANTE A MORTE E O MORRER	21
2.1	MEMÓRIA, ORALIDADE E ESCRITA: DAS ARTES À CIÊNCIA	29
2.2	SÉCULO XX: TRAGÉDIAS COLETIVAS E A HISTORIOGRAFIA	40
2.3	A MEMÓRIA E O TESTEMUNHO	47
2.4	LITERATURA DE TESTEMUNHO E LITERATURA DE FORMAÇÃO NA REPRESENTAÇÃO DO IRREPRESENTÁVEL	54
3	NARRAR PARA SOBREVIVER (OU PARA ESQUECER?): CONFLITO INTERGERACIONAL E A INVIABILIDADE DA EXPERIÊNCIA HUMANA EM <i>DIÁRIO DA QUEDA</i> (2011)	61
3.1	DO DIÁRIO AO EPITÁFIO: AS REPRESENTAÇÕES DA MORTE EM <i>DIÁRIO DA QUEDA</i> (2011)	76
4	DO INFERNO AO (A)MAR: A DESCOBERTA DO MUNDO ADULTO E SEUS PARADOXOS EM <i>CIÒ CHE INFERNO NON È</i> (2014)	85
4.1	PAZ E GUERRA, LUZ E LUTO, VIDA E ARTE: A REALIDADE NAS ENTRELINHAS DA FICÇÃO DE D'AVENIA	99
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
	REFERÊNCIAS	114

1 INTRODUÇÃO

A morte, tanto a do outro quanto a de si mesmo, sempre intrigou e amedrontou o homem. Nas palavras de Ernest Becker (2007, p. 9), “a ideia da morte, o medo que ela inspira, persegue o animal humano como nenhuma outra coisa”. E esse medo, em um quase fascínio, encontra-se muito bem ilustrado pela História, que coleciona ritos, esculturas, cânticos, mitos, fábulas, provérbios e afins. Se, por um lado, a vida é um constante desafio, por outro, a morte se apresenta como o inevitável destino de todo e qualquer mortal. Tão inevitável quanto a morte orgânica – e, por vezes, mais temido do que esta – é o morrer simbólico, que nos espreita.

Todo homem morre ao menos duas vezes, diz um provérbio antigo: a primeira com seu falecimento, a segunda quando seu nome é dito pela última vez. O reflexo dessas palavras é perceptível nas atitudes humanas – e, consequentemente, nas artes – pelo medo constante da segunda morte, deixando definitivamente de existir ao ser esquecido. De acordo com Ana Luisa Prosperi Leite e Luana Maribele Wedekin (2015), a existência humana é marcada por inúmeros processos que podem ser definidos como morte simbólica, por representarem o encerramento de um ciclo ou uma perda significativa o bastante para iniciar o processo de luto. Essa ideia confere sentido à tese defendida neste texto, na qual a morte simbólica é entendida tanto nos termos das autoras quanto como o esquecimento – parcial ou total – que inevitavelmente sucede a morte orgânica, gerando nos indivíduos um medo crescente de simplesmente deixarem de existir. O esquecimento, nesse contexto, pode ser mais temido que a própria morte orgânica, por representar o apagamento completo da experiência vivida. Em outras palavras, o medo do esquecimento seria, aqui, equivalente ao medo da inexistência.

Medo este que, de acordo com Zygmunt Bauman (2004), por muito tempo fez do ato de ter filhos uma forma de alcançar a imortalidade: como se, na ausência de herdeiros, o indivíduo deixasse de construir uma ponte com o futuro, ao passo que gerar descendência fosse garantia da perpetuação da família. Em Friedrich Wilhelm Nietzsche (2001, p. 108), esse conceito se aprofunda: o filho não representaria apenas a continuidade do sobrenome, mas a extensão do próprio genitor, que o moldaria à sua semelhança e chamaria esse processo de educação. Adiante, desenvolveremos esse conceito com mais profundidade. Por ora, tomemo-lo como uma ilustração da afirmação de que a morte exerce uma influência

poderosíssima sobre as ações humanas. Nesse sentido, Becker (2007, p. 75) afirma: “a ironia da condição do homem está em que a mais profunda necessidade é livrar-se da angústia da morte e do aniquilamento, mas é a própria vida que a desperta”. Ou seja, temos aqui um paradoxo: quanto mais intensamente se vive, mais consciente se está da própria mortalidade.

Como já mencionado, a morte é uma temática recorrente em diversas representações artísticas, sendo tão antiga quanto elas. No presente texto, analisaremos dois romances que, embora sejam expressões contemporâneas da literatura, preservam, conforme observa Massaud Moisés (2006, p. 165) afinidades com a epopeia, uma vez que ambos os gêneros artísticos buscam “identificar uma visão totalizante do universo”. O romance, nesse sentido, teria substituído a epopeia nas sociedades modernas “contemporaneamente ao advento do Romantismo, que lhe conferiu estrutura, função e sentido”. Tendo em vista tal aproximação entre o romance e a epopeia e retomando a premissa de que o temor em relação à morte e ao esquecimento seja inerente à condição humana, refletindo-se nas artes, como exemplo das representações da morte e do esquecimento na Antiguidade, observemos os cantos homéricos; neles, ainda que a morte seja inevitável, a narrativa dos feitos heróicos funciona como uma tentativa de vencer o esquecimento. Segundo Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 27), essa narrativa serve para “manter viva, para os vivos e através da palavra viva do poeta, a lembrança gloriosa dos mortos, nossos antepassados outrora vivos e sofredores como nós”. Becker (2007, p. 24) acrescenta que “o herói era o homem que podia entrar no mundo espiritual, no mundo dos mortos, e voltar vivo”, tornando-se testemunha daqueles silenciados pela morte. Ou seja, nos feitos heroicos declamados pelo poeta, o povo se reconhecia: “carentes de alimento para a sensibilidade e a imaginação, a contemplação da beleza heroica ofertava-lhes as respostas esperadas” (Moisés, 2006, p. 165).

E quais seriam essas respostas? As mesmas que avidamente buscamos nas representações artísticas contemporâneas: dúvidas, medos e anseios próprios da experiência humana. Ainda segundo Becker (2007, p. 61), somos desprotegidos diante dessas questões pela própria natureza, que “não nos poupou da mesma forma que aos outros animais”, já que “o conhecimento da morte é reflexivo e conceitual” (p. 40), do qual os demais seres vivos estão isentos. A epopeia, nesse sentido, pode ser lida como uma das mais antigas armas da luta humana contra o

esquecimento. Embora haja diferenças impostas pela distância histórica e cultural entre esse gênero e os objetos de análise aqui propostos, a palavra se insere na mesma empreitada: “reconhecer a nossa condição de mortais, condição tão incontornável como a exigência que ela implica: cuidar da memória dos mortos para os vivos de hoje” (Gagnebin, 2009, p. 27).

Foi por esse cuidado — o de não permitir que a experiência dos mortos se perdesse, assim como a sua própria, ao perecer — que Ulisses lutou com tanta determinação para retornar a Ítaca. No entanto, a missão de preservar a memória não se restringe aos heróis. Apesar de os cânticos heroicos terem sobrevivido ao tempo e alcançado um público mais amplo, a epopeia foi apenas uma das formas humanas de resistência ao esquecimento. Aos homens comuns, cujos feitos não renderiam versos tão extensos, restaram as artes tumulares — sejam simbólicas, como figuras e esculturas de anjos ou santos, ou narrativas, como os epitáfios — que também cumprem esse papel memorial. Independentemente da escolha do morto — geralmente descrita em testamento — ou dos vivos — tanto em homenagem quanto como forma de lidar com a ausência de um ente querido —, a origem da inscrição tumular é cultural, não religiosa, como se observa em diversas sociedades primitivas. Porém, ainda que, conforme aponta Philippe Ariès (2012), o ato de enterrar os mortos e sinalizar o local não seja uma invenção do catolicismo — por ser prática anterior à própria religião —, a Igreja o adotou e o adaptou, refinando-o ao longo do tempo até alcançar as formas e significados que conhecemos hoje.

Se compreendermos a epopeia como uma imitação que representa a ação humana, conforme descrito por Aristóteles (2008), e o epitáfio como a representação póstuma da lembrança de um indivíduo, é possível perceber uma similaridade entre ambos no que diz respeito à luta humana contra o esquecimento — isto é, contra o morrer simbólico, seja ele individual ou coletivo. Para Gagnebin (2009), seguindo essa lógica, a escrita, quando voltada a transmitir à posteridade fragmentos de memória coletiva — mesmo quando centrada nas peripécias de um herói específico, pois este representa uma coletividade —, revela-se como uma verdadeira estela funerária, engajada em uma clara resistência ao esquecimento. Assim, “túmulo e palavra se revezam nesse trabalho de memória que, justamente por se fundar na luta contra o esquecimento, é também o reconhecimento implícito

da força desse último: o reconhecimento do poder da morte” (Gagnebin, 2009, p. 45).

Ao enveredar pelos labirintos da narrativa como ferramenta para a transmissão e propagação de experiências em forma de discurso, é pertinente citar Michael Pollak (1989), que aponta a referência ao passado como elemento imprescindível para a manutenção da coesão social, especialmente no que diz respeito aos grupos e instituições que estruturam a sociedade. Existe, portanto, em todo meio social, a necessidade de rememorar feitos passados, pois não há outra forma de o homem compreender-se enquanto indivíduo diante da coletividade à qual pertence. Assim, a narrativa de nossos antepassados torna-se essencial para que possamos escrever a nossa própria. No entanto, ainda segundo Pollak (1989), há, em toda história nacional, uma força invisível que homogeneíza os discursos, construindo uma memória única, moldada de acordo com os interesses dos que estão no poder. A literatura, nesse contexto, figura como um dos veículos possíveis de resistência: ela conecta indivíduos que não se sentem representados por essa narrativa oficial — sujeitos silenciados que, diante do indizível transcrito, reconhecem-se nas entrelinhas das experiências alheias, tão semelhantes às suas próprias.

Consideravelmente antigo é, portanto, o interesse humano em valer-se das artes para sobreviver à própria morte por meio da narrativa de si ao outro. Ao longo da história, observam-se diversas formas artísticas renovadas nessa luta contra o esquecimento. No contexto deste trabalho, interessa-nos especialmente a literatura de testemunho, tal como se apresenta em *Se questo è un uomo* (1947), de Primo Levi — obra pioneira na tradição da Shoah. Segundo Márcio Seligmann-Silva (2003b), diferentemente do testemunho presente em outras vertentes literárias, essa tradição se volta para um real que não se permite reduzir (p. 8), desempenhando uma dupla função: atua tanto como ferramenta para transcrever o indizível quanto como meio de imortalizar experiências individuais que, ao mesmo tempo, refletem a coletividade à qual pertencem. De outra forma, tais vivências morreriam com o portador do testemunho, sendo, assim, fadadas ao esquecimento.

Por retratar o sofrimento do povo judeu na Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial, a obra de Primo Levi (1947) estabelece uma conexão direta com um de nossos objetos de análise, não apenas por afinidade temática, mas também por ser explicitamente citada na narrativa. Trata-se de *Diário da Queda* (2011), de

Michel Laub — primeira obra da chamada Tríade de Tragédias Históricas (Pereira; Carneiro, 2021). Embora seja uma obra de ficção, ela se insere, segundo a dicotomia proposta por Tânia Maria Pereira Sarmiento-Pantoja e Kamila Rodrigues Lima (2015), na segunda corrente da literatura de testemunho, enquanto *Se questo è un uomo* (1947) representa a primeira. Essa distinção teórica indica que, ao passo que Primo Levi narra eventos reais a partir de sua própria vivência, Laub constrói uma narrativa que, embora fictícia, dialoga profundamente com o passado histórico — citando, inclusive, o autor italiano e sua obra, ao discutir os limites da experiência individual e coletiva e a possibilidade (ou não) de sua transmissibilidade. De fato, *Diário da Queda* (2011) é, como o título sugere, uma escrita sistemática que simula o gênero diarístico. No entanto, ao contrário do que o formato indicaria, o texto constitui uma seleção conscientemente organizada de fragmentos elaborados por um narrador autodiegético, que retoma, de forma não linear, dois momentos específicos: a queda de um colega, aos treze anos, durante um trote escolar que quase lhe custou o movimento das pernas; e as mudanças de comportamento do narrador na vida adulta, provocadas pela descoberta da doença do pai.

Ciò che inferno non è (2014), por sua vez, é uma obra que, assim como *Diário da Queda* (2011), ancora-se em eventos reais para a construção de uma narrativa ficcional. No entanto, o flerte com a autobiografia é ainda mais acentuado. Até onde se sabe, o padre Giuseppe Puglisi — popularmente conhecido como 3P — existiu de fato, assim como sua morte, orquestrada pela máfia siciliana, ocorreu em circunstâncias similares às descritas por D'Avenia em sua obra. Nascido e criado em Palermo, e tendo Puglisi como um de seus professores no liceu, o autor revelou, em entrevista (TV2000IT, 2014), que há muito tempo aguardava a oportunidade ideal para escrever sobre duas de suas maiores inspirações. Em *Ciò che inferno non è* (2014), ele as transforma em protagonistas de uma trama densa, repleta de ambiguidades e paradoxos, tão desconcertante quanto a própria condição humana.

O ponto de convergência entre os objetos de análise, bem como a similaridade entre estes e os escritos de Primo Levi, reside precisamente na temática abordada: tanto a morte quanto o esquecimento são elementos fundamentais nas narrativas. Em *Diário da Queda* (2011), por exemplo, além das escassas informações sobre o avô — sobrevivente de Auschwitz que se suicidou quando o pai do narrador tinha apenas quatorze anos —, a trama gira em torno da descoberta do Alzheimer, doença que, progressivamente, consumirá as memórias

do pai, figura central e silenciosa ao longo da vida do protagonista. Embora as narrativas sobre o sofrimento do povo judeu durante a Segunda Guerra Mundial tenham feito parte da infância e adolescência do narrador, as histórias familiares sempre foram tratadas como tabu. Desconsiderando completamente as experiências das pessoas próximas, os diálogos limitavam-se às histórias de terceiros, até que uma discussão entre pai e filho rompe com esse silêncio e põe fim à tradição de omissão. Anos depois, ameaçado pelo esquecimento, o pai decide empreender o que o narrador reconhece como um trabalho semelhante ao do avô, com uma diferença essencial: enquanto este, em seus últimos anos, preencheria volumes com verbetes que contradiziam suas experiências no Brasil no pós-guerra, o pai opta por se abrir emocionalmente, registrando em relatos pessoais tudo aquilo que julga ser de interesse do filho.

Eu tinha muita raiva de muita coisa, muita vergonha, mas como disse antes eu não quero mais falar sobre isso. Tem uma hora que você cansa de pensar nisso. A vida de ninguém é só isso. Olha a minha idade agora, olha o que está acontecendo comigo. Vale a pena remoer isso? Sofrer por isso? Será que tanto tempo depois eu ainda conseguiria chorar por isso? Ou sentir alguma coisa por causa disso? Eu prefiro então lembrar de outras coisas, eu ali no meio do salão com ela. Eu não estava mais nervoso. O pior momento tinha passado. Acho que a história toda começou ali. Pelo menos a história que vale. A que eu quero contar nesta carta, ou neste livro, leia como você quiser. Tudo o que eu tenho para dizer começa ali, eu segurando a sua mãe sem dizer nada num salão de baile. (Laub, 2011, p. 146)

Dessa forma, *Diário da Queda* (2011) pode ser lido de maneira ambígua: tanto como uma afirmação quanto como uma negação da importância da luta contra o esquecimento. Ao mesmo tempo em que o narrador, ao suturar as três narrativas centrais da trama, declara a experiência humana como inviável — cuja transmissibilidade a outros seria, no mínimo, desnecessária —, ele também eterniza seus próprios escritos, ao lado dos registros do pai e do avô, preenchendo as lacunas entre ambos com suas próprias conjecturas. Em outras palavras, a mesma voz que rotula as experiências alheias como inúteis — sob a justificativa de que eventos similares assumem significados distintos para cada indivíduo — é também aquela que agrega tais narrativas à sua própria, viabilizando que seu filho ainda não-nascido — a quem se dirige nas últimas páginas da obra — possa um dia fazer o mesmo.

Trabalho semelhante encontramos em *Ciò che inferno non è* (2014), pois, embora as obras divirjam em diversos aspectos, ambas permitem a leitura do medo e da incompreensão humana diante da própria morte e/ou da morte do outro. Nelas, a narrativa exerce o duplo papel de transmitir a memória daqueles que morreram — ou daqueles cuja morte simbólica os assombra — e de buscar compreender tudo o que essa condição implica.

O que sabem os jovens sobre como se tornar homem? O que sabem das instruções para o uso da noite, das sombras, das trevas? Os jovens esperam sempre alegria da vida, não sabem que é a vida que espera alegria deles. Ele queria uma vida simples, mas a vida nunca foi simples. Ainda que todos aproveitem, sofram, falem e escrevam sobre ela, muito pouco se sabe. Talvez ele pudesse ser simples e deixar à vida seu labirinto de luz e luto. (D'avenia, 2014, p. 54-59, tradução nossa)¹

Luz e luto, portanto. De modo geral, a narrativa representa essencialmente as ambiguidades que a compõem do início ao fim: se, por um lado, temos a sabedoria de um narrador aparentemente heterodiegético e onisciente, por outro, há a ingenuidade de Federico, narrador autodiegético que alterna a condução do enredo com o primeiro. Em ambas as vozes, a presença de Padre Pino Puglisi é constante, essencial — por vezes, quase mística — pois ele representa a luta por mostrar (e personificar), para os meninos de Brancaccio, tudo aquilo que o inferno não é; ou seja, todas as possibilidades além das impostas pela voracidade da máfia siciliana e pela ausência do Estado. Assim como em *Diário da Queda* (2011), onde o avô do narrador protagonista foi duplamente silenciado — em vida e, depois, pelo suicídio tornado motivo de vergonha familiar —, existem forças externas que lutam para silenciar as inúmeras vítimas do crime organizado, cuja força se alimenta da desigualdade social e da corrupção política, impondo seu domínio por meio da violência extrema. A narrativa, portanto, representa não apenas um trabalho de luto que, uma vez concluído, pode ser revisitado e ressignificado tal como uma lápide fúnebre; no discurso individual, é possível ler toda uma coletividade que, conforme afirma Pollak (1989), está sob a pressão nacional da homogeneização dos discursos

¹ Che ne sanno i ragazzi di come si diventa uomini? Che ne sanno delle istruzioni per l'uso della notte, delle ombre, delle tenebre? I ragazzi si aspettano sempre gioia dalla vita, non sanno che è la vita ad aspettarsi gioia da loro. Lui vorrebbe una vita semplice, ma la vita semplice non è mai stata. Anche se tutto ne godono, ne soffrono, ne parlano, ne scrivono, se ne sa così poco della vita. Forse semplice potrebbe essere lui, e lasciare alla vita il suo labirinto di luce e lutto.

— discursos estes intencionalmente e prematuramente assassinados ao serem esquecidos ainda em vida.

A fim de analisar as obras escolhidas — aqui consideradas como representações literárias tanto do processo de luto de seus narradores autodiegéticos quanto como epitáfios dedicados àqueles que, biológica ou simbolicamente, morreram —, no primeiro capítulo, *Perspectivas limítrofes: relações entre realidade e ficção ante a morte e o morrer*, discutiremos as representações da morte e do morrer em diversos campos teóricos, bem como os elementos fundamentais a essas representações, tendo a memória, em forma de testemunho, como base. Posteriormente, em *Narrar para sobreviver (ou para esquecer?): conflito intergeracional e a inviabilidade da experiência humana em Diário da Queda (2011)*, analisaremos a citada obra, considerando paralelos diretos e indiretos com a realidade que ela mimetiza. Trabalho semelhante será desenvolvido em *Do inferno ao (a)mar: a descoberta do mundo adulto e seus paradoxos em Ciò che inferno non è (2014)*, considerando tanto o trabalho de ficção quanto os eventos e pessoas reais aos quais ele faz referência.

2 PERSPECTIVAS LIMÍTROFES: RELAÇÕES ENTRE REALIDADE E FICÇÃO ANTE A MORTE E O MORRER

Independentemente do tempo histórico, da cultura ou de qualquer outra variável com poder de influenciá-lo, o ser humano não morre sem antes saber da inevitabilidade de sua própria morte. Assim como afirma Becker (2007), a natureza não poupou o homem desse conhecimento, sendo “estorpecido o fardo que o homem suporta, o fardo existencial” (p. 61). Outros animais também agem em busca da autopreservação, porém o fazem de modo instintivo, não reflexivo; carecem de habilidades cognitivas que lhes permitam pensar sobre o tema, ainda que o temam de forma instintiva.

Da mesma maneira que, ao nascermos, estamos fadados à morte, ao sermos seres racionais, estamos fadados a pensar – e temer – tanto a nossa própria finitude quanto a daqueles que amamos. Nesse sentido, Elisabeth Kübler-Ross (1996, p. 14) afirma que a morte é abominável ao ser humano e, independentemente da época, sempre será repelida. Ao observarmos as civilizações ao longo da história, percebemos que o homem arquitetou diversas formas de lidar com a inevitabilidade da morte, seja simbólica, seja orgânica: ora louvando-a como uma travessia necessária e honrada, ora temendo-a por seu caráter enigmático e aniquilador. Nesse percurso, podemos afirmar que o que mudou foi “nosso modo de conviver e lidar com a morte, com o morrer e com os pacientes moribundos” (p. 17), sendo que, quanto mais a ciência avança, mais tendemos a temer e negar a morte (p. 19). Segundo Bauman (2004), “em nossas preocupações diárias, o amor e a morte aparecerão *ab nihilo* – a partir do nada”, sendo que, ainda que de forma não racionalizada, todos buscamos algum tipo de experiência que suavize a imprevisibilidade da existência humana (p. 10). O modo como cada indivíduo lida com tal questão depende de uma variedade considerável de fatores que influenciam seu desenvolvimento e, por consequência, sua visão de mundo. Entre esses fatores, o tempo histórico e a cultura se destacam, e sobre eles discutiremos brevemente a seguir.

De acordo com Ariès (2012), nas sociedades europeias anteriores ao século XI, não havia uma relação estabelecida entre a morte individual e a noção de individualidade. É apenas a partir do século XVIII que o homem ocidental começa a

atribuir à morte um novo significado, conferindo-lhe um caráter exaltado, dramático e arrebatador. No entanto, trata-se de uma morte refletida no outro: a chamada ‘morte romântica’ ou ‘retórica’, aquela que inspira saudade e lembrança, dando origem, nos séculos XIX e XX, ao culto moderno dos túmulos e cemitérios. Na Idade Média, por sua vez, a morte era um evento coletivo e ritualizado: o enfermo, ciente de seu fim, preparava-se para recebê-lo, organizando o espaço do quarto como um ambiente público, aberto à presença de familiares e conhecidos – com a presença, inclusive, das crianças, que diferindo do senso comum contemporâneo, não eram poupadas dos assuntos sobre a morte. Assim, no citado período, havia simplicidade no tratamento da morte, cujos ritos eram “aceitos e cumpridos, de modo cerimonial”, sem exageros ou dramas (Ariès, 2012, p. 39-40); os homens estavam “tão familiarizados com os mortos quanto com sua própria morte” (p. 49).

Na Idade Média, o trato do cadáver, assim como de seu túmulo, também diferia consideravelmente do que hoje conhecemos em boa parte de nossas sociedades. Logo após a morte, o corpo era entregue à Igreja Católica, sem grandes preocupações com construções funerárias: diferentemente da Antiguidade, a maioria dos mortos era enterrada sem sequer uma sinalização que os identificasse. De acordo com Ariès (2012, p. 62), as inscrições funerárias simbolizam “o desejo de conservar a identidade do túmulo e a memória do desaparecido” — hábito posteriormente recuperado. Curiosamente, durante esse período, o tempo que se levava para morrer era considerado de suma importância — fazendo da morte súbita um horror a ser temido por roubar do homem o direito de morrer adequadamente — mas a relevância do indivíduo terminava junto à sua própria vida.

Representando a morte na literatura impressa como o rito de passagem popularmente aceito no período em questão, podemos destacar as *Ars Moriendi*, livros devocionais que simbolizavam o ‘bom morrer’. Neles, geralmente a figura do moribundo era retratada no leito, sendo submetida a uma última cena de tentação mortal: a morte, nesse contexto, era concebida como uma provação que testava a fé do homem, reunindo em uma única cena “a segurança do rito coletivo e a inquietude de uma interrogação pessoal” (Ariès, 2012, p. 55). Nesse momento derradeiro, a conduta do enfermo determinaria seu destino pós-morte, oferecendo uma conclusão à sua biografia no fim dos tempos (p. 52).

Ao homem medieval, portanto, uma boa morte era suficiente; não havia necessidade de ritos e cultos individuais após esse momento. Essa mentalidade, contudo, começa a se transformar com a atuação da Igreja Católica, que, entre os séculos XVII e XVIII, combate a crença popular de que uma boa morte bastaria para redimir os pecados: para ser digno de estar ao lado dos santos ao fim da vida, o homem deveria se dedicar desde cedo, e não apenas nos instantes finais. Ainda assim, mesmo antes desse período, já se nota um crescente interesse popular pela preservação da memória post-mortem.

Assim como os livros e gravuras de *Ars Moriendi*, que conciliavam o rito coletivo com as inquietações individuais diante da morte, a valorização da sepultura — abandonada desde meados do século V, conforme observa Ariès (2012) — ressurgiu entre os séculos XVI e XVIII, com o surgimento de pequenas placas fúnebres posicionadas próximas a monumentos tumulares ou nas paredes das igrejas. Para Ariès (2012, p. 64), isso revela uma necessidade crescente de o indivíduo ser lembrado após a morte. A partir do século XVIII, tais inscrições se multiplicam; nesse contexto, contudo, o que passa a importar é a própria existência da inscrição, e não a localização exata do corpo.

O estudo dos túmulos confirma, portanto, o que nos ensinaram os Juízos Finais, as artes *moriendi*, os temas macabros: a partir do século XI, estabeleceu-se uma relação, até então desconhecida, entre a morte de cada indivíduo e a consciência que este tomava de sua individualidade. (Ariès, 2012, p. 65)

É, portanto, no momento da própria morte que o homem alcança maior consciência de si. Essa percepção, presente na Antiguidade greco-romana e enfraquecida ao longo dos séculos, ressurgiu posteriormente e se mantém até os dias atuais. Paralelamente ao fortalecimento do sentimento de individualidade frente à morte, observa-se o enfraquecimento dos ritos coletivos; quanto mais cresce o desejo de ser lembrado após a morte, mais esta se distancia da vida cotidiana. Na contemporaneidade, o moribundo perdeu seu valor social: já não se morre em casa, mas em hospitais e asilos. Já não se morre cercado de pessoas, mas em isolamento. O luto, antes compreendido como um tempo necessário e respeitado socialmente, passou a ser tratado como um estado mórbido que deve ser abreviado, medicado e esquecido (Ariès, 2012, p. 94).

Antes de discutirmos as representações da morte e do morrer na contemporaneidade, detenhamo-nos brevemente nas divergências entre as

representações artísticas sobre o tema na Antiguidade e na Idade Média. Anteriormente, apresentamos elementos dos cantos homéricos nos quais a morte é temida apenas se acompanhada pelo esquecimento. De acordo com D’avenia (2018, tradução nossa), em uma palestra apresentada no TEDxMilano, “nós somos as histórias que recordamos²”; nesse sentido, Ulisses, em sua dolorosa jornada de retorno à Ítaca após a Guerra de Tróia, luta contra forças humanas e místicas que ameaçam apagar suas experiências, assim como as de seus companheiros, que pereceram no campo de batalha ou pelo caminho. Mais importante do que sua sobrevivência, e até mesmo do que qualquer título, é a sua própria história. Tanto é que, quando Ulisses se encontra à deriva no mar, sem vento que o conduza à terra firme, surgem as sereias com uma estranha tentação: desejam contar-lhe tudo o que aconteceu na Guerra de Tróia. A tentação é tão grande que ele pede a seus companheiros que, tapando os próprios ouvidos, o amarrem ao mastro do navio; embora tenha vivido aquele conflito, Ulisses deseja ouvir o canto das sereias.

E porque este nosso herói se amarra ao mastro da embarcação e deseja escutar exatamente este canto que diz respeito à história da qual ele está vindo? Para saber se aquela história entrou para a História. No mundo grego, entrar na narrativa épica significa ter finalmente uma identidade. Cada cultura se estrutura em torno a este grande desafio: como fazer para que nosso nome não caia no nada. O nascimento é um acontecimento que não escolhemos e nosso maior medo é que retornemos ao nada do qual viemos. Ulisses deseja saber se seu nome finalmente entrou para a História; e, para tanto, vale a pena o risco de uma tentação como aquela das sereias.³ (D’avenia, 2018, tradução nossa)

Arriscar a própria vida, portanto, vale a pena quando a recompensa é saber se sua história compõe a História. É por esse motivo que Ulisses recusa tanto o paraíso dos lotófagos quanto a paixão de Calipso: comer as flores de lótus ou permanecer na ilha da ninfa, embora sedutores, seriam atos que anulariam sua empreitada de inscrever-se na História do mundo grego. Na Odisseia, a narrativa simboliza a vida — e, no caso do testemunho em prol daqueles que pereceram, uma espécie de sobrevida —, enquanto o silêncio equivale à morte.

² Noi siamo le storie che ricordiamo.

³ E perché questo nostro eroe si è legato all’albero della nave e vuole ascoltare esattamente questo canto che riguarda la storia da cui lui sta venendo? Per sapere se quella storia è entrata nella Storia. Nel mondo greco, entrare nel racconto epico significa avere finalmente un’identità. Ogni cultura si struttura attorno a questa grande sfida: come facciamo a non far cadere il nostro nome nel nulla. La nascita è un accadere che non ci siamo scelti, e la nostra più grande paura è che ritorneremo nel nulla da cui siamo venuti. Ulisse vuole sapere se il suo nome è finalmente entrato nella Storia; e questo vale la pena di una tentazione come quella delle sirene.

A luta de Ulisses para voltar à Ítaca é, antes de tudo, uma luta para manter a memória e, portanto, para manter a palavra, as histórias, os cantos que ajudam os homens a se lembrarem do passado e, também, a não se esquecerem do futuro. (Gagnebin, 2009, p. 15)

Podemos, aqui, traçar um paralelo entre a relevância da memória fúnebre como transmissão oral da experiência em Odisseia e aquela observada nos ritos fúnebres da Idade Média: enquanto as histórias permanecem circulando — seja no núcleo familiar ou em toda uma nação —, a morte não é algo a ser temido. Tanto o moribundo medieval quanto Ulisses anseiam por ouvidos atentos às suas palavras, pois narrar-se, aparentemente, é a maior das armas humanas contra o esquecimento — ou seja, contra a morte simbólica definitiva. Dessa forma, o desinteresse do homem medieval pelas artes e ritos funerários voltados ao *post-mortem* pode ser relacionado à força de uma cultura popular predominantemente oral: mais importante do que a monumentalização do corpo era o tempo de morrer, no qual se conversava com familiares, amigos e vizinhos, demonstrando bravura diante da morte. Nessas últimas conversas, o moribundo se imortalizava, tal qual Ulisses, pois “como a estela funerária, erguida em memória do morto, o canto poético luta igualmente para manter viva a memória dos heróis” (Gagnebin, 2009, p. 45).

Na Antiguidade, portanto, conseguir entrar para a História era equivalente a vencer a própria morte. Nenhuma existência fazia sentido quando, tal como os lotófagos, o homem deixava de se preocupar com a própria biografia. Na Idade Média, percebemos um comportamento similar, embora restrito à família, amigos e conhecidos; posteriormente, o desejo de ser lembrado se estende além da própria morte, com o surgimento das placas tumulares e a crescente importância do túmulo. Nesse contexto, a individualidade do morto depende inteiramente da coletividade dos vivos para se manter íntegra — ao menos, tanto quanto possível.

Assim como mudanças socioculturais culminaram no desinteresse pelos ritos *post-mortem*, como discutimos até aqui, essas mesmas mudanças reacenderam o interesse por eles. Enquanto na Idade Média a cultura era predominantemente oral e teocêntrica, a invenção da imprensa e o humanismo renascentista contribuíram para, a partir de conceitos artísticos e filosóficos inspirados na Antiguidade grego-romana, inverter tal cenário. Assim, assumindo uma postura cada vez mais antropocêntrica, o homem deixa de se ocupar exclusivamente da coletividade e passa a validar a própria individualidade; e, assim

como essas transformações são perceptíveis em vida, a filosofia humanista também sinaliza mudanças na relação do homem com a própria mortalidade.

A visão humanística atribui um valor completamente novo ao indivíduo e à vida mundana, colocando, porém, em primeiro lugar a literatura e a educação literária. O conhecimento literário vem interpretado, acima de tudo, como um conhecimento histórico que coloca o homem em relação com o passado e com o futuro.⁴ (Ferroni, 1992, p. 201, tradução nossa)

O humanismo renascentista, portanto, volta-se para o homem e vê nas artes e na educação as ferramentas necessárias para que ele se conecte tanto com o passado quanto com o futuro. De acordo com Giulio Ferroni (1992), na Itália setentrional o humanismo se desenvolve inicialmente nos centros ainda influenciados pelas obras de Petrarca – não por coincidência, este é o autor favorito do protagonista de *Ciò che inferno non è* (2014) em sua busca por compreender a própria humanidade. E é justamente durante esse movimento intelectual e artístico que o epitáfio ressurgiu, sendo descrito por Ferroni (1992) como o gênero no qual “a poesia humanística dá o melhor de si, descrevendo em breve trechos figuras humanas estabelecidas em seu valor absoluto à eternidade do túmulo⁵” (p. 208, tradução nossa). Ou seja, ao se distanciar dos valores medievais e se aproximar da contemporaneidade, o homem moderno começa a se preocupar em eternizar a figura de seus entes queridos além da memória, utilizando as artes para tal.

Em meio às transformações sociais e artísticas originadas pelo humanismo renascentista, destaca-se o romance, um gênero narrativo que surge na Europa em meados do século XVIII e que preserva funções similares às dos poemas épicos da Antiguidade. Não é que as artes não tenham se ocupado de representar as relações entre o homem e sua própria morte contemporaneamente às *Ars Moriendi*; de acordo com Ariès (2012), alguns poemas abordaram a morte como uma temática macabra, focando no envelhecimento e na decomposição do corpo como símbolos do fracasso humano. Compreender essa relação, bem como a paixão do homem medieval em relação à própria vida, torna-se uma tarefa complexa para o homem contemporâneo, que, por um lado, não mantém uma relação tão

⁴ La visuale umanistica attribuisce un valore completamente nuovo all'individuo e alla vita mondana, ponendo però in primo piano la letteratura e l'educazione letteraria. La conoscenza letteraria viene interpretata anzitutto come una conoscenza storica, che pone l'uomo in rapporto col passato e col futuro.

⁵ (...) la poesia umanistica dà il meglio di sé, descrivendo in brevi tratti figure umane, fissate nel loro valore assoluto dall'eternità della tomba.

íntima com a sua própria mortalidade, e, por outro, vê o fracasso pessoal de maneira distinta. No entanto, ao tratarmos das relações entre morte, morrer, memória e esquecimento, a conexão com o contemporâneo se torna nitidamente mais evidente a partir do século XVIII.

O processo de subjetivação do homem, tanto em relação à própria vida quanto à própria morte, iniciou-se, portanto, no final da Idade Média, como indicam as evidências. O enfraquecimento da importância da coletividade e o crescente interesse pelo indivíduo são frutos de mudanças sociais, culturais e geográficas que culminaram na criação do romance, um gênero literário que se distingue da narrativa épica principalmente por ser uma leitura solitária, centrada no que é mais importante para o homem moderno: a subjetividade.

O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade. (Lucács, 2009, p. 55)

Refletindo, portanto, sobre a literatura a serviço das experiências humanas, nas quais a subjetividade é propositalmente acentuada, voltemo-nos para os nossos objetos de análise. Criados em um contexto histórico no qual “a mais profunda necessidade (do homem) é livrar-se da angústia da morte e do aniquilamento” (Becker, 2007, p. 75) e onde o luto “não é mais um tempo necessário, cujo respeito a sociedade impõe” (Ariès, 2012, p. 94), tanto *Diário da Queda* (2011) quanto *Ciò che inferno non è* (2014) se apresentam como representações do homem em conflito com a ideia da morte – tanto a do outro quanto a sua própria – enquanto aniquilamento, buscando novas formas de imortalizar as experiências humanas, pois, de outra forma, seria como se estas nunca tivessem existido. A literatura, nesse sentido, apresenta-se como a estela funerária descrita por Gagnebin (2009), pois, por meio dela, a escrita se orienta à transmissão de fragmentos de memória à posteridade, numa luta evidente contra o esquecimento. Diferentemente do homem medieval — imerso em uma cultura predominantemente oral com ênfase na coletividade —, o homem contemporâneo, diante de sua própria finitude, carece de formas de monumentalização de seu corpo, ainda que simbólicas, como ocorre por meio da literatura.

Observemos como tal fenômeno se manifesta em nossos objetos de análise. Em *Diário da Queda* (2011), encontramos um exemplo eloquente de narrador não confiável: suas intenções permanecem ambíguas, muitas vezes

camufladas por ações contraditórias. Retomaremos esse aspecto mais adiante, mas é importante destacá-lo desde já, pois ele confere à obra um sentido paradoxal, representando a luta interna do homem consigo mesmo — o homem que, conforme Becker (2007), “mente para si mesmo sobre si mesmo e sobre o mundo” (p. 62), movido pelo medo, tanto da vida e suas inconsistências, quanto da morte, com seu caráter definitivo e aniquilador. Mesmo ao questionar a possibilidade de compartilhar experiências subjetivas, o narrador autodiegético de Michel Laub as compartilha. Ainda que critique a contaminação experiencial provocada pela tradição — que transforma o gesto em rito —, ele a reproduz. Ou seja, mesmo ao desdenhar da necessidade de monumentalizar o próprio corpo por meio da escrita, transferindo-se simbolicamente ao objeto literário, o narrador acaba por ceder ao mesmo impulso que critica, inscrevendo-se, paradoxalmente, enquanto o faz.

Enquanto *Diário da Queda* (2011) estimula o silenciamento experiencial, defendendo uma subjetividade absoluta no amadurecimento, *Ciò che inferno non è* (2014) representa o seu exato oposto. Afinal, o protagonista é um jovem que anseia por referências externas que o ajudem a, finalmente, tornar-se homem. Além disso, o narrador heterodiegético se vale das experiências descritas ao longo da trama para discutir a pertinência da ‘contaminação experiencial’ denunciada pelo narrador de Michel Laub, condenando, por sua vez, o silenciamento imposto àqueles esquecidos pelo Estado. Dessa forma, a obra de Alessandro D’Avenia representa um reconhecimento do poder da memória, tanto no amadurecimento individual quanto como ferramenta a serviço de instituições que buscam apagar a existência de determinados grupos sociais.

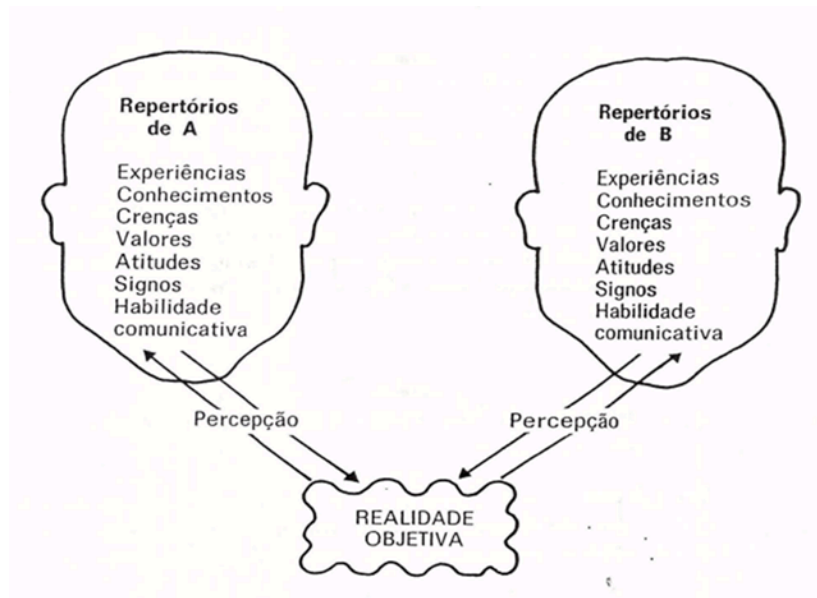
Uma vez que a inscrição da experiência se configura como elemento estruturante de ambas as obras aqui analisadas, torna-se essencial compreender a dinâmica entre lembrança e esquecimento para que possamos discutir de que maneira a literatura pode resistir à morte — simbólica ou literal — e preservar a experiência humana. Trata-se de um gesto que se opõe ao apagamento sistemático da memória, sobretudo daquela considerada indesejada ou desnecessária. Para avançarmos nessa reflexão, é preciso, em um primeiro momento, compreender como a memória se constitui e de que modo pode ser compartilhada. Sobre esse aspecto, trataremos brevemente.

2.1 MEMÓRIA, ORALIDADE E ESCRITA: DAS ARTES À CIÊNCIA

Para compreender como a memória humana é construída e compartilhada, inicialmente é imprescindível discutir a linguagem, meio pelo qual experiências são registradas, evocadas e transmitidas. Durante muito tempo, sustentou-se a ideia de que esta seria o que nos torna humanos; defendia-se que, ao contrário de outros animais, limitados por suas formas de expressão, os seres humanos teriam desenvolvido um intelecto superior graças à capacidade de construir significados diversos por meio de signos e de relacioná-los de forma atemporal. Nessa linha, a consciência seria “uma interpretação verbal de processos mentais correntes”, sendo a linguagem o que nos daria o distanciamento necessário para observar as coisas (Damásio, 2000, p. 214). Hoje, essa concepção já não se sustenta de forma tão absoluta. Entende-se que a linguagem está para o homem assim como o homem está para a linguagem, pois a relação entre ambos é de influência mútua; um não existe sem o outro. De acordo com François Rastier (2009), para o indivíduo e para a sociedade, a linguagem é o fator cultural mais importante, pois se configura como veículo de todas as formas de comunicação, sendo impossível desvincular sua origem da origem do próprio homem. É graças a ela que, entre tantas outras possibilidades, somos capazes de transmitir e receber informações, questionar, processar e contribuir com a realidade da qual fazemos parte. Como destaca António Damásio (2000, p. 215), “a linguagem — ou seja, palavras e sentenças — é a tradução de uma outra coisa, uma conversão de imagens não linguísticas que representam entidades, eventos, relações e inferências”.

A fim de compreender a linguagem humana e sua contribuição para a realidade coletivamente construída a partir da partilha de experiências, consideremos duas ou mais pessoas diante de uma mesma situação. Ainda que os dados observáveis não variem, cada uma terá percepções distintas, pois, no processo de triagem mental, o objeto observado é interpretado com base nos repertórios individuais, resultando em significados diferentes.

Figura. 1 — Esquema do processo comunicativo: a interpretação de um objeto.

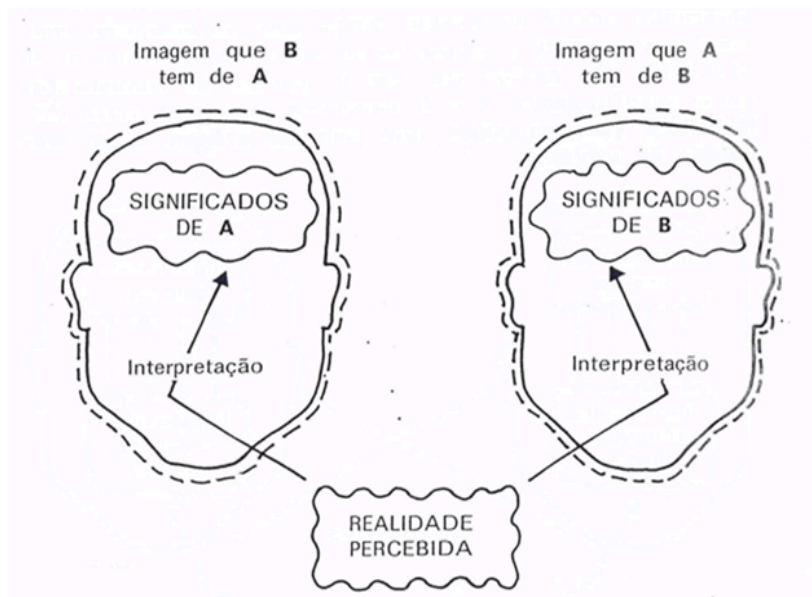


Fonte: “A comunicação como processo”. Bordenave, 1984.

Legenda: Esquema do processo comunicativo em que se lê os mesmos itens de repertório em A e B, influenciando e sendo influenciados pela percepção ante um objeto externo descrito como realidade objetiva.

Da mesma forma que os indivíduos observam e interpretam objetos diversos, também observam e interpretam uns aos outros com base em preconcepções, muitas vezes manifestas sob a forma de estereótipos. Segundo Juan Enrique Diaz Bordenave (1984), a tensão gerada pelas divergências de percepção — seja do objeto, do outro ou de si mesmo — leva as pessoas a interagir, ampliando seus repertórios de significados e podendo, ou não, transformar aqueles anteriormente estabelecidos.

Figura. 2 — Esquema do processo comunicativo: a interpretação mútua.

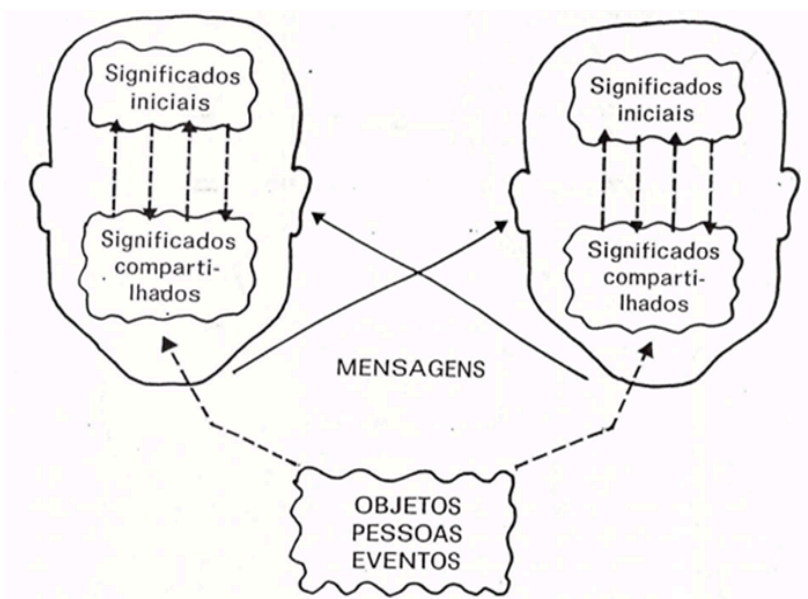


Fonte: “A comunicação como processo”. Bordenave, 1984.

Legenda: Esquema do processo comunicativo em que se observa o sujeito A e o sujeito B. A partir do processo de interpretação, significados de A constituirão a imagem que B tem de A, assim como significados de B o farão com a imagem que A tem de B. Na figura, ambos interpretam-se mutuamente ao mesmo tempo em que observam o objeto descrito como realidade percebida.

Ainda segundo o autor, a suposição de um objeto em comum como catalisador do processo comunicativo é rudimentar, mas serve como ponto de partida para o diálogo entre as partes, podendo levar à comunhão e, eventualmente, à amizade. Essa, no entanto, é apenas uma das possibilidades, uma vez que o processo comunicativo que sustenta as interações humanas é muito mais complexo. O mesmo mecanismo que viabiliza o intercâmbio de experiências — e, com isso, a ampliação dos repertórios individuais — também pode dar margem a uma falsa comunhão, ou seja, a tentativas de cooptação disfarçadas de consenso.

Figura. 3 — Esquema do processo comunicativo: o intercâmbio de significados.



Fonte: “A comunicação como processo”. Bordenave, 1984.

Legenda: Esquema do processo comunicativo em que se lê dois indivíduos que, diante de itens descritos como objetos, pessoas e eventos, compartilham mensagens construídas a partir de relações de mútua influência entre significados iniciais e aqueles compartilhados.

Este, porém, é o plano mais elementar da comunicação, ainda assim dotado do potencial de alterar nossa percepção da realidade. Seja em situações de comunhão ou de cooptação, a troca mútua proporcionada pelo processo comunicativo atua sobre os envolvidos, que jamais saem incólumes. Nesse sentido, Roland Barthes (2004) afirma que a linguagem não pode ser reduzida a uma simples ferramenta de comunicação, pois ela representa o engajamento do sujeito humano em sua tentativa de representar-se e, assim, de se constituir. Trata-se, portanto, de uma empreitada complexa: imerso em uma realidade cindida por questões sociais e culturais, o homem encontra-se diante de múltiplas linguagens, muitas vezes excludentes entre si. Nem sempre é possível fazer-se entender — ou mesmo compreender-se —, o que afeta diretamente os resultados do modelo de comunicação proposto por Bordenave (1984).

Dessa forma, podemos afirmar que, embora não seja o único fator a nos tornar humanos, a linguagem é determinante no desenvolvimento do indivíduo, sendo crucial tanto para a compreensão da realidade quanto para sua transformação. Mas o que nos permite acessar uma linguagem tão sofisticada em comparação com os demais seres vivos do planeta? Embora suas origens ainda

sejam incertas, os mecanismos fisiológicos que a sustentam já são amplamente conhecidos. No centro desse processo está a consciência — a mesma que, anteriormente, apontamos como responsável por conferir ao ser humano a capacidade de refletir sobre si, sobre o mundo e, inevitavelmente, sobre a própria morte.

A consciência, de fato, é a chave para que se coloque sob escrutínio uma vida, seja isso bom ou mau; é o bilhete de ingresso, nossa iniciação em saber tudo sobre fome, sede, sexo, lágrimas, riso, prazer, intuição, o fluxo de imagens que denominamos pensamento, os sentimentos, as palavras, as histórias, as crenças, a música e a poesia, a felicidade e o êxtase. (Damásio, 2000, p. 18)

A consciência, portanto, é o que torna possível a linguagem, entre muitas outras capacidades humanas. Em termos simplificados, ela pode ser entendida como “o padrão mental unificado que reúne o objeto e o self” (Damásio, 2000, p. 30), pois “toda existência consciente existe como consciência de existir” (Sartre, 2011, p. 25). Em outras palavras, é a consciência que permite ao ser humano perceber-se como sujeito distinto, tanto em contraste com os outros quanto em relação aos objetos do mundo. Diferentemente de outros animais, o ser humano possui um cérebro que, desde sua concepção, desenvolve estruturas capazes de captar estímulos, processar informações e distribuir dados em diferentes planos de consciência. De modo fundamental, identidade e individualidade só se tornam possíveis graças aos “mecanismos cerebrais que, de modo contínuo e inconsciente, mantêm o estado corporal dentro dos limites estreitos e na relativa estabilidade requeridos para a sobrevivência” (Damásio, 2000, p. 53).

Ainda de acordo com Damásio (2000), a consciência humana pode ser compreendida a partir de três níveis interdependentes: o proto-self, o self-central e o self-autobiográfico. O proto-self é composto por um conjunto de mecanismos cerebrais responsáveis pela gestão automática da vida orgânica. Trata-se de uma coleção coerente de padrões neurais que mapeiam, em tempo real e de forma inconsciente, o estado físico do organismo em suas múltiplas dimensões. A partir desse nível mais básico, emerge o self-central, que já opera no plano consciente. Esse nível manifesta-se quando um objeto provoca modificações perceptíveis no proto-self, gerando relatos não verbais de segunda ordem, enriquecidos por informações memorizadas e estáveis — processo que se reproduz continuamente ao longo da vida. Já o self-autobiográfico, baseado no self-central, constitui o nível

mais complexo da consciência. Sua principal característica é a plasticidade: ele se transforma constantemente com base nas experiências vividas, desempenhando um papel fundamental na construção da identidade e na elaboração da narrativa pessoal.

Assim, se considerarmos o esquema proposto por Damásio (2000), o plano mais elementar da consciência humana é o proto-self, cuja principal função é monitorar, receber, interpretar e enviar estímulos do e ao corpo, suscitando emoções e sentimentos conforme o equilíbrio ou desequilíbrio fisiológico. O proto-self não é consciente — por isso, não pode ser acessado ou controlado —, mas é fundamental para o pleno funcionamento do self-central, que tem a responsabilidade de perceber e interpretar todos os estímulos previamente processados pelo proto-self. É o self-central que nos torna conscientes, uma vez que é capaz de evocar memórias e experiências anteriores diante dos estímulos recebidos, (re)significando experiências em tempo presente.

A partir desse plano, emerge o self-autobiográfico, que relaciona a percepção do corpo imerso na realidade às experiências que compõem cada sujeito como ser único. Nesse nível, memórias e vivências organizam-se em uma narrativa contínua, moldando a identidade pessoal. De acordo com Damásio (2000), o self-autobiográfico só é possível com a ativação da consciência ampliada — função que, afinal, distingue o ser humano das demais espécies. Ainda segundo o autor, quando se fala em consciência, geralmente se desconsidera a existência de seus níveis mais elementares — presentes também em outros animais. Esse equívoco, no entanto, seria compreensível, já que “a consciência ampliada é de fato uma função prodigiosa e, em seu ápice, ela é exclusivamente humana” (Damásio, 2000, p. 379).

Mas, afinal, como opera a consciência ampliada? Damásio esclarece que, nesse nível, memórias e dados do presente possuem o mesmo peso: na relação entre sujeito e objeto, não importa se aquilo que se manifesta é real ou apenas a lembrança de algo. O que determina sua relevância é o impacto simbólico que exerce sobre o self-autobiográfico.

Em outras palavras, a consciência ampliada é a precisa consequência de duas contribuições capacitadoras: primeiro, a capacidade de aprender e, com isso, guardar registros de uma infinidade de experiências, conhecidas previamente graças à consciência central; segundo, a capacidade de reativar esses registros de modo que, como objetos, eles também possam gerar

‘um sentido do self no ato de conhecer’ e, assim, ser conhecidos. (Damásio, 2000, p. 382)

De modo ilustrativo, e por ser pertinente compreender a relevância da memória enquanto experiência para a consciência, consideremos o seguinte caso: um indivíduo, ao entrar em contato com um objeto, ativa mecanismos fisiológicos que, em resposta, enviam estímulos neurais ao proto-self. Diante disso, o self-central, por meio do filtro do proto-self, interpreta a relação corpo *versus* objeto, determinando uma resposta — seja ela uma emoção ou uma reação física. O self-autobiográfico, com base no self-central, relaciona essa interação com memórias afetivas, ressignificando-a. Nesse momento, a memória evocada atua como objeto, uma vez que o self-central não possui a capacidade de distinguir entre um e outro. Ou seja, em uma interação que dura poucos segundos, a reação do indivíduo pode mudar drasticamente a depender de seu self-autobiográfico, já que este tem o poder de transformar memórias em objetos presentes.

Nesse sentido, ao discutir as relações entre o ser e o não-ser, Jean-Paul Sartre (2011) afirma que a consciência não é “um modo particular de conhecimento, chamado sentido interno ou conhecimento de si”, mas sim “a definição de ser transfenomenal do sujeito” (p. 22). Em outras palavras, a consciência humana — aqui entendida como equivalente à consciência ampliada de Damásio (2000) — não pode ser reduzida a um simples conhecimento de si e do entorno, pois ela ultrapassa “o existente, não em direção ao seu ser, mas ao sentido desse ser” (p. 36), dado que o conhecimento sobre as coisas é transfenomenal. Ainda segundo Sartre (2011), retomando o exemplo da relação entre objeto e memória, cada conduta de um homem no mundo revela, ao mesmo tempo, “o homem, o mundo e a relação que os une”, por se tratar de uma realidade objetivamente apreensível (p. 44). Dessa forma, a consciência de si e a consciência da realidade se mostram indissociáveis, pois influenciam-se mutuamente. O conhecimento, portanto, não é fixo, mas continuamente remodelado pela própria consciência.

[...] não sou agora o que serei depois. Primeiro, não o estou porque o tempo me separa do que serei. Segundo, porque o que sou não fundamenta o que serei. Por fim, porque nenhum existente atual pode determinar rigorosamente o que hei de ser. Contudo, como já sou o que serei (senão não estaria disposto a ser isso ou aquilo), sou o que serei a maneira de não sê-lo. (Sartre, p. 75, 2011)

Diante disso, consideremos a habilidade humana de contar histórias. Todo o percurso teórico anteriormente apresentado foi necessário para compreendermos

o processo que se inicia no estímulo mais básico e culmina na formação de um discurso, seja ele verbalizado ou escrito. Se substituirmos o indivíduo hipotético anteriormente mencionado pelos personagens-narradores das obras de Laub (2011) e D'Avenia (2014), perceberemos que os eventos narrados funcionam como objetos a serem observados, interpretados e, sobretudo, ressignificados. Com isso, compreende-se a urgência do pai do narrador autodiegético em *Diário da Queda* (2011) em transcrever suas memórias ao descobrir-se com Alzheimer, assim como o anseio do padre Pino Puglisi, em *Ciò che inferno non è* (2014), de fazer-se ouvir enquanto buscava alguém que pudesse continuar seu trabalho solidário diante da iminente ameaça de um atentado contra sua vida. Em ambos os casos, seja pela doença neurodegenerativa ou pela ameaça da morte orgânica, há o risco concreto de colapso dos mecanismos fisiológicos que sustentam a verbalização da percepção subjetiva da realidade. Ainda que a narrativa principal de *Diário da Queda* (2011) insista em afirmar que não há sentido em revisitar temas já discutidos ou recontar histórias, o conhecimento de que a atualização da memória é um processo contínuo — e de que o momento da enunciação pode alterar o conteúdo do enunciado — permite reconhecer que cada personagem, assim como cada ser humano, carrega narrativas únicas que, caso não sejam verbalizadas, correm o risco de desaparecer para sempre. Cada oportunidade discursiva perdida, independentemente do motivo, representa uma história que deixou de ser. As narrativas analisadas aqui expressam, cada uma à sua maneira, uma luta contra essa inexistência. Retomaremos essa discussão mais adiante.

A partir de princípios anteriormente discutidos, consideremos, portanto, que nossa consciência é composta, fundamentalmente, por imagens não verbais que demandam interpretação. Essas imagens — aqui compreendidas como impulsos neurais — constituem uma narrativa não verbal de primeira ordem, que, no caso dos seres humanos, dá origem a uma narrativa não verbal de segunda ordem, posteriormente convertida em linguagem. A chamada narrativa de terceira ordem, estruturada em frases e sentenças, é o resultado de mecanismos cerebrais ativados por estímulos internos. Segundo Damásio (2000), no ser humano, “o hemisfério cerebral esquerdo é propenso a fabricar narrativas verbais que não necessariamente condizem com a verdade” (p. 364).

E por que essas narrativas nem sempre correspondem à realidade? A explicação não se limita à má-fé. Muitas vezes, o ato de evocar memórias sobre si

mesmo dá origem a um sujeito que, embora não exista no plano factual, ainda assim é representado por aquele que narra. Assim, conforme nos ensina Sartre (2011), o ser humano tende a “constituir a realidade humana como ser que é o que não é e não é o que é” (p. 110). Relembrando nossa situação hipotética anterior — em que o self-autobiográfico interfere no self-central ao transformar memórias em objetos — podemos afirmar que a verdade, nos moldes objetivos, não possui caráter determinante na composição de uma narrativa. O valor de um relato reside menos em sua exatidão factual e mais nos afetos que o permeiam. As informações contidas em um discurso podem, portanto, ser analisadas como indícios dos afetos envolvidos no ato de narrar — sem ignorar que os afetos de quem escuta ou lê também interferem na interpretação dessa narrativa.

Adiante, voltaremos a essa questão. Por ora, partamos da premissa de que:

Não estamos conscientes de quais memórias armazenamos e quais não armazenamos, de como armazenamos memórias, como as classificamos e organizamos, como inter-relacionamos memórias de tipos sensoriais variados, de diferentes assuntos e de diferente importância emocional. Em geral, temos pouco controle direto sobre a ‘força’ das memórias ou sobre a facilidade ou a dificuldade com que elas serão recuperadas na evocação. (Damásio, 2000, p. 440)

Não temos controle absoluto sobre as memórias que criamos, tampouco conseguimos acessá-las sempre que desejamos. Como afirma Nietzsche (2001), “um pensamento ocorre apenas quando quer e não quando ‘eu’ quero” (p. 26); ou seja, o pensamento simplesmente acontece, contrariando a crença persistente de que o sujeito o domina. Porém, ainda que, conforme discutido anteriormente, as influências internas e externas aliadas à complexidade da linguagem tornem o processo narrativo verbal um desafio constante, o ser humano anseia por narrar-se. E, como vimos, a narrativa não verbal sempre antecede à narrativa verbal, sendo esta uma atividade contínua. Nos níveis mais básicos de funcionamento cerebral, a comunicação é ininterrupta — fato que corrobora a afirmação de Tzvetan Todorov (2019), segundo a qual a narrativa equivale à vida, e sua ausência, à morte. É nesses mesmos mecanismos que a consciência ampliada nos distingue de outros animais, em consonância com Paul Ricoeur (2007), ao abordar a relação entre sujeito e memória: no plano mais elementar, não há grande diferença entre seres humanos e certos animais; no entanto, somos mais sensíveis à percepção do tempo. Ao rememorar, atualizamos não apenas os fatos, mas também os afetos. Para Ricoeur (2007), não é possível dissociar a memória da imaginação, já que

ambas envolvem a transposição de estímulos sensoriais em imagens verbais. Por esse motivo, a tradição da história positivista — ainda que dependa da memória — tende a tratá-la com desconfiança, postura que o autor critica.

Se pudermos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos nos lembrar. Ninguém pensaria em dirigir semelhante censura à imaginação, na medida em que esta tem como paradigma o irreal, o fictício, o possível e outros traços que podemos chamar de não posicionais. A ambição veritativa da memória tem títulos que merecem ser reconhecidos antes de considerarmos as deficiências patológicas e as fraquezas não patológicas da memória. (Ricoeur, 2007, p. 40)

Ainda sobre o processo de rememoração, Todorov (2000) destaca a função da memória narrada, uma vez que toda tentativa de recuperar o passado carrega uma intenção. Não por acaso, regimes totalitários frequentemente suprimem certas memórias coletivas ao mesmo tempo que revivem outras, com o objetivo de controlar as massas. Assim, ao observarmos o passado como uma ação do presente, é preciso considerar que “a memória não é apenas responsável por nossas convicções, como também por nossos sentimentos⁶” (p. 26, tradução nossa). A narrativa, portanto, serve-se da linguagem como meio de transpor as imagens que reconhecemos como memórias, sendo estas, ao serem narradas, inevitavelmente atravessadas pela imaginação. Dessa forma, a memória narrada converte-se, antes de tudo, na experiência temporal humana, pois o tempo só se torna humano quando é narrado. Nas palavras de Ricoeur (1994), “o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo” e, de modo complementar, “a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição de existência temporal” (p. 85).

Tanto em *Diário da Queda* (2011) quanto em *Ciò che inferno non è* (2014), a memória é utilizada como experiência temporal ao articular ficção e realidade de tal forma que impede uma cisão absoluta entre ambas. Por se tratarem de obras ficcionais com referências históricas, suas narrativas dependem, em primeira instância, das memórias e percepções do narrador-personagem e, em segunda instância, da experiência do próprio autor. Aqui, não é nosso intuito aprofundar a figura do autor biográfico; no entanto, dado o vínculo explícito entre as narrativas ficcionais e os acontecimentos históricos, seria uma negligência ignorá-lo por

⁶ La memoria no es sólo responsable de nuestras convicciones sino también de nuestros sentimientos.

completo. Assim, as narrativas dessas obras literárias são, em segunda instância, expressões da percepção de seus autores sobre eventos, temas e figuras reais, reconfiguradas de modo a compor um objeto novo. Em primeira instância, portanto, está esse objeto — a própria obra — cuja significação escapa até mesmo ao seu criador, pois, como afirma Sartre (2011):

Pode-se conceber uma criação, desde que o ser criado se retome, se separe do criador, para fechar-se imediatamente em si e assumir seu ser: nesse sentido, cabe dizer que um livro existe contra seu autor. Mas se o ato de criação deve prosseguir indefinidamente, o ser criado fica sustentado até em suas partes mais íntimas, carece de qualquer independência própria, não é em si mesmo senão nada, então a criatura não se distingue de modo algum de seu criador, reabsorve-se nele; trata-se de falsa transcendência, e o criador não pode ter sequer a ilusão de sair da sua subjetividade. (p. 31)

Considerando que a narrativa literária adquire autonomia em relação ao seu autor, é válido reconhecer que a compreensão plena da obra escapa até mesmo ao seu próprio criador. Sendo assim, não nos propomos a analisar diretamente as relações entre autor e obra, uma vez que nem mesmo o autor seria capaz de identificá-las com exatidão; interessa-nos, aqui, unicamente os pontos em que a biografia do autor conecta a obra ficcional à realidade, contribuindo para a construção de uma realidade própria.

Em *Diário da Queda* (2011), por exemplo, embora personagens e eventos sejam explicitamente apresentados como fictícios, o narrador compartilha diversas características com o autor: trata-se de um homem de meia-idade, escritor profissional, judeu e com formação universitária. Já em *Ciò che inferno non è* (2014), as relações entre ficção e realidade se apresentam de forma mais evidenciada, visto que a obra é declaradamente uma homenagem ao Padre Pino Puglisi — sacerdote que lecionou ao autor no Liceu antes de ser assassinado pela máfia siciliana — e à cidade de Palermo. Muitos personagens, portanto, referem-se a pessoas conhecidas do autor ou envolvidas em acontecimentos de conhecimento público. Apesar de suas diferenças estruturais, ambas as obras abordam questões essenciais à experiência humana — seja de forma individual ou coletiva —, refletindo indiretamente as percepções de mundo dos próprios autores. Ao criar uma obra literária, o escritor inevitavelmente incorpora discursos que atravessam sua biografia, pois é por meio desses discursos que ele apreende a realidade, “associando-os ou transformando-os na interação com os modelos da tradição literária” (Abdala-Junior, 1995, p. 46). A análise mais aprofundada dessas relações

será realizada posteriormente, dado o papel crucial que desempenham na interpretação das obras. Por ora, cabe evidenciar a relevância da figura do autor biográfico na construção do narrador-personagem, cujo discurso ultrapassa os limites da ficção e se entrelaça com a realidade à qual se refere.

Por fim, podemos afirmar que, em linhas gerais, a narrativa verbal escapa aos parâmetros do purismo positivista, já que o processo de rememoração, por sua própria natureza, evoca constantemente a imaginação. Além disso, é importante considerar que, para a consciência, não há distinção rigorosa entre eventos presentes e memórias passadas; assim, no ato de narrar, os acontecimentos são continuamente atualizados e influenciados pelo momento da enunciação. Nesse contexto, torna-se problemática qualquer tentativa de classificar um discurso como verdadeiro ou falso, pois, como ressalta Ricoeur (2007), ainda que a memória tenha suas fragilidades — sobretudo sob a ótica positivista —, ela permanece como nosso único elo com o tempo histórico. É a memória que alimenta a História, cuja principal função é representar, sob forma narrativa, recortes temporais considerados significativos para a estrutura social a que se destinam. Assim como Ulisses, que estava disposto a arriscar a própria vida apenas para saber se seu nome constava nos relatos da Guerra de Tróia, o homem pós-moderno também busca validar sua existência ao integrar-se a algo grandioso — ainda que as motivações e contextos variem. A História, no entanto, embora constitua nosso canal oficial de narrativas coletivas, não é capaz de abarcar todos os discursos. Sobre isso, nos debruçaremos a seguir.

2.2 SÉCULO XX: TRAGÉDIAS COLETIVAS E A HISTORIOGRAFIA

Um povo sem memória é um povo sem história, e um povo sem história está fadado a repetir, no presente e no futuro, os mesmos erros do passado. Essa afirmação, frequentemente atribuída à historiadora Emília Viotti da Costa, ilustra de forma clara a importância da História e, por conseguinte, da memória, visto que a primeira não poderia existir sem a segunda. Antes mesmo da popularização da escrita, o conhecimento era transmitido oralmente por meio de narrativas e provérbios. De acordo com Walter Benjamin (1987b), a troca de experiências constitui a fonte primordial que alimentou todos os narradores tradicionais, sendo o valor prático da narrativa seu aspecto mais atrativo. Com o advento da imprensa, que barateou e democratizou o acesso à escrita ao permitir a produção e

reprodução em larga escala de textos, a linguagem escrita passou a ocupar espaços antes reservados exclusivamente à oralidade, afetando inclusive o papel do narrador tradicional (Benjamin, 1987b). A experiência subjetiva, nesse processo, foi gradualmente se ausentando das narrativas orais, à medida que formas escritas surgiam para substituí-las. Nesse contexto, Benjamin (1987a) questiona o valor social atribuído à experiência subjetiva nas sociedades modernas. Isso porque, na mesma proporção em que os avanços tecnológicos possibilitaram conflitos de dimensões globais, os indivíduos tornaram-se progressivamente mais solitários, distantes do processo catártico que é o narrar de si mesmo.

Por mais que a História apresente características objetivas oriundas da influência do positivismo, ao longo de sua própria trajetória ela mescla testemunhos com fontes e registros documentais, compondo relatos cuja transmissibilidade é considerada essencial para as sociedades futuras. Embora sua consolidação como estudo científico remonte a Heródoto, na Grécia Antiga, os registros históricos mais antigos datam de aproximadamente 4.000 a.C. pois, ainda que o positivismo imponha critérios rigorosos à documentação histórica, é possível considerar como fonte todo vestígio de ação humana, uma vez que tais vestígios podem ser interpretados de modo a revelar informações significativas (Barros, 2019).

Neste trabalho, compreendemos a História como um campo científico que integra documentos, fontes materiais e relatos orais na interpretação de eventos históricos, reconhecendo que nem sempre esses elementos estarão presentes de forma simultânea. Além disso, propõe-se uma certa equivalência entre o papel do historiador e o do narrador tradicional, tal como formulado por Benjamin (1987b), pois lembrar-se de algo implica, inevitavelmente, uma evocação de si mesmo – dado que existe uma relação intrínseca entre lembrar e imaginar (Ricoeur, 2007).

Porém, ainda que essa ligação entre narrativa e memória seja fundamental para sua escrita, a História difere-se do processo criativo ficcional por preocupar-se com a busca pela verdade. Conforme discutido anteriormente, a narrativa verbal é elemento central da experiência humana, por estar atrelada aos mecanismos de percepção temporal exclusivos de nossa espécie. No entanto, a memória não está inteiramente sob nosso controle: não escolhemos o que recordar, tampouco quando isso ocorrerá. Além disso, nem sempre os relatos podem ser comprovados documentalmente. Vale lembrar o frenesi dos nazistas ao perceberem a iminência da derrota, empenhando-se em destruir o maior número possível de

evidências, numa tentativa de ocultar seus crimes contra a humanidade. Posteriormente, muitos sobreviventes e familiares daqueles que pereceram encontraram dificuldades em ter suas vozes ouvidas, por carecerem de provas materiais que sustentassem suas denúncias. Primo Levi (2016), inclusive, acusa o mundo de ignorar a tragédia, afirmando que, dez anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, “o assunto campo de extermínio, em vez de se tornar história”, caminhava para o mais completo esquecimento (p. 9). Diante da ausência de representação histórica, Levi decide narrar os horrores dos campos de concentração, tornando-se, simultaneamente, testemunha da própria história e da história daqueles cuja voz jamais chegou a ser ouvida – pois pereceram antes de conseguir adaptar-se à nova realidade (Levi, 1988, p. 132).

A História, portanto, enfrenta como principal desafio a tarefa de suturar narrativas e fragmentos narrativos a evidências documentais e materiais, de modo a estruturá-los em um relato coeso que atenda a uma necessidade fundamental das coletividades: a construção de uma história comum, na qual o povo possa se reconhecer. A complexidade dos estudos históricos é, nesse sentido, significativa, uma vez que cada sociedade possui demandas identitárias específicas, e a História, simultaneamente, pode servir tanto como instrumento de manipulação quanto de resistência. A primeira, nas mãos dos que ocupam posições de poder e buscam controlar as massas; a segunda, como arma daqueles que se opõem a esse domínio e lutam por memória e reconhecimento.

Segundo Eric Hobsbawm (1997), por exemplo, é impossível compreender o século XX sem retornar o olhar às guerras mundiais, cuja duração somada alcança trinta e um anos. As gerações anteriores a 1914, ainda de acordo com o autor, vivenciaram uma ruptura drástica, pois não havia um fio de continuidade evidente entre os anos de guerra e o passado que os precedera. Naturalmente, a guerra não foi uma invenção do século XX – a história, de modo geral, é permeada por conflitos de motivações variadas. Contudo, antes de 1914, os confrontos armados geralmente se desenrolavam ao longo de semanas ou meses; até então, jamais havia ocorrido uma guerra de proporções verdadeiramente mundiais.

Locais, regionais ou globais, as guerras do século XX iriam dar-se numa escala muito mais vasta do que qualquer coisa experimentada antes. Das 74 guerras internacionais travadas entre 1816 e 1965 que especialistas americanos, amantes desse tipo de coisa, classificaram pelo número de vítimas, as quatro primeiras ocorreram no século XX: as duas guerras mundiais, a guerra do Japão contra a China em

1937-9, e a Guerra da Coréia. Cada uma delas matou mais de 1 milhão de pessoas em combate. A maior guerra internacional documentada do século XIX pós-napoleônico, entre Prússia-Alemanha e França, em 1870-1, matou talvez 150 mil pessoas, uma ordem de magnitude mais ou menos comparável às mortes da Guerra do Chaco, de 1932-5, entre Bolívia (pop. c. 3 milhões) e Paraguai (pop. c. 1,4 milhão). (Hobsbawn, 1997, p. 26)

Assim, o homem que emergia do século XIX — período marcado por intensas transformações geopolíticas — encontrou-se subitamente imerso em conflitos que envolviam grandes potências político-econômicas. O avanço tecnológico, que outrora fora celebrado como promotor da longevidade e da melhoria da qualidade de vida, revelava agora seu potencial destrutivo: graças às invenções dos séculos XIX e XX, os maiores genocídios da história passaram a ser documentados com precisão. As mortes não se limitaram aos campos de batalha; por se tratarem de guerras sustentadas por ideologias, etnias inteiras foram perseguidas e, se não completamente exterminadas, quase erradicadas.

É nesse ponto que se evidencia outro problema relacionado à representatividade na escrita da História: ao ser produzida com determinada finalidade, a tendência é que a narrativa histórica represente os vencedores, muitas vezes ignorando ou mesmo negando evidências que não puderam ser destruídas. Para ilustrar como a memória pode ser manipulada dentro do discurso histórico, retomemos o caso do massacre dos armênios na Turquia, entre 1915 e 1916. Estima-se que cerca de 1.200.000 armênios foram mortos durante esse período, número que chegou a aproximadamente 1.500.000 até 1923, quando as perseguições cessaram. À época, a população armênia no Império Otomano girava em torno de 1.800.000 pessoas. Ou seja, mais de 80% dessa população foi exterminada, sob a acusação de alta traição por suposto apoio às nações inimigas. Apesar das evidências históricas — inclusive documentais —, o genocídio armênio segue sendo oficialmente negado pelo governo turco, demonstrando como a manipulação da memória pode se manter mesmo diante de provas incontestáveis.

Em 2005, uma conferência universitária que debateria o massacre armênio estava prevista para ocorrer na Universidade de Bogazici; no entanto, devido a uma proibição judicial velada, os organizadores adiaram o evento por 24 horas e acabaram por realizá-lo em outro local (Folha de São Paulo, 24/09/2005). Anos depois, o tema voltou a ocupar o centro das discussões midiáticas: em 2019, o Congresso dos Estados Unidos reconheceu oficialmente o massacre dos armênios

como genocídio (France Presse, 12/12/2019), provocando forte reação do governo turco. Segundo este, o termo genocídio seria inadequado, uma vez que as mortes teriam ocorrido no contexto da Primeira Guerra Mundial. Diante da tragédia representada pela sistemática perseguição aos armênios, com documentos que comprovam não apenas a execução de um plano de extermínio, como também o envolvimento de outras nações, torna-se evidente como é possível silenciar aqueles que perderam familiares, reescrevendo a história oficial conforme interesses políticos.

Outro exemplo mais recente é o massacre de palestinos por forças militares israelenses. O conflito, cuja origem remonta ao período pós-guerra, com o reconhecimento internacional do Estado de Israel, intensificou-se nos últimos anos, resultando na morte e expulsão de milhares de palestinos. Embora Israel também registre perdas civis e militares, diversas denúncias internacionais apontam crimes de guerra que permanecem sem julgamento ou punição (Krever; Nasser, 14/11/2024). Além disso, diante das crescentes críticas aos atos cometidos por militares israelenses, o governo de Israel tem rotulado como antissemitas aqueles que condenam suas ações de retaliação contra o grupo Hamas. Um dos episódios mais emblemáticos envolveu o atual presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, que, em uma entrevista, comparou a crueldade das ações israelenses à praticada pelos nazistas durante o Holocausto. Em resposta, o governo israelense declarou-o *persona non grata*, acusando-o de negacionismo e antissemitismo (France Presse, 19/02/2024).

Como discutido anteriormente, o desafio que a História enfrenta não reside apenas na subjetividade inerente à memória, mas também nos interesses ocultos que permeiam o ato de recordar. Em resposta ao negacionismo do Holocausto, surgiu a Shoah, vertente literária que reconhece na literatura uma forma de registrar experiências que resistem à plena verbalização. Por meio dela, temos hoje acesso a testemunhos que não integram os registros oficiais do conflito. Ainda que a intenção de Primo Levi (1947) tenha sido narrar os horrores da Segunda Guerra Mundial para evitar que tais atrocidades se repetissem, o Estado de Israel, atualmente, recorre ao sofrimento descrito nesses testemunhos como forma de justificar suas próprias ações. Sempre que confrontado, o Holocausto é evocado como argumento, como se um povo historicamente vitimado por um genocídio fosse, por isso, incapaz de perpetrar violência semelhante contra outros povos. Nesse

contexto, Seligmann-Silva (2008) observa que o apagamento e a distorção de experiências coletivas com finalidades políticas são práticas recorrentes, mencionando, em especial, o caso do massacre armênio, cuja existência ainda é negada por grande parte da comunidade internacional.

Não por acaso se conta que Hitler em um discurso a seus chefes militares em 22 de agosto de 1939, às vésperas da invasão da Polônia, teria dito “Quem se lembra hoje do extermínio dos armênios [durante a Primeira Guerra Mundial]?”. Sua intenção era clara: apenas o lado heroico da guerra seria lembrado, a impunidade estaria garantida. A negação antecedeu ao próprio ato, ou seja, a tentativa de extermínio dos judeus europeus. (Seligmann-Silva, 2008, p. 75)

Assim, Hitler utilizou-se do esquecimento em torno do massacre armênio — apagado das páginas da História que jamais chegou a ser plenamente escrita — como argumento para afirmar que o mesmo destino aguardaria os então inimigos do Estado alemão: os judeus. Hoje, respaldado pelos mesmos vencedores da guerra que garantiram sua legitimidade como Estado e consolidaram sua narrativa histórica, Israel recorre à própria tragédia vivida para justificar um novo massacre, que, uma vez consumado, corre o risco de também ser esquecido. Afinal, para aqueles que observam o passado a partir do presente, importa apenas a versão dos vencedores, aos quais o lugar de fala é sempre assegurado. O que resta, *a posteriori*, é a História escrita por aqueles que tiveram o poder — e os meios — para registrá-la.

Dessa forma, o testemunho, conforme será abordado a seguir, revela-se como algo para além do alcance da História oficial. De acordo com Seligmann-Silva (2003c), “a historiografia tal como o século XX a conheceu é uma invenção do século anterior” (p. 60), e já estaríamos despertando do delírio de acreditar ser possível reconstituir o passado tal como ele efetivamente ocorreu. É impossível, afinal, dissociar o ato de lembrar do ato de esquecer; não por acaso, a memória se reconfigura continuamente e escapa ao nosso controle. Se a História se alimenta da memória, cabe então questionar: de qual memória ela se nutre, em que momento e com qual propósito? E, se a memória está em constante atualização, não deveria a História ser revisada e reescrita à luz de novos acontecimentos — considerando, sobretudo, as memórias daqueles diretamente envolvidos nos eventos que ela pretende narrar?

Enquanto o sobrevivente vive o ‘drama do testemunho’, que está irremediavelmente ligado a um processo dialético e complexo no qual recordar e esquecer são dois fatores dinâmicos e inseparáveis (ele em certa medida recorda para se esquecer e porque não consegue esquecer-se precisa narrar), por outro lado o papel da historiografia é

o da investigação 'científica', baseada em documentos e visando o esclarecimento e explicação do ocorrido. (Seligmann-Silva, 2003b, p. 15)

Muito se escreveu sobre a Primeira Guerra Mundial — páginas e mais páginas foram produzidas e devoradas por olhares ávidos e curiosos. No entanto, “os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca” (Benjamin, 1987a, p. 115). A historiografia, por sua vez, busca arquivar os eventos históricos de maneira sistemática e objetiva, com pretensão de fidelidade ao real. Assim, enquanto os testemunhos de eventos-limite são vistos por essa tradição historiográfica como excessivamente marcados pela emoção, o que comprometeria a racionalidade e a objetividade do registro histórico, os sobreviventes, por outro lado, percebem nesses mesmos registros uma limitação fundamental: a incapacidade de conter e transmitir a experiência vivida. Em outras palavras, sentem-se silenciados pela História, a qual, por vezes, reescreve seus relatos em nome da coerência e da lógica narrativa.

Para o sobrevivente, conforme aponta Seligmann-Silva (2003b), experiências-limite não são passíveis de tradução em termos históricos ou sociológicos plenamente compreensíveis, ainda que seu testemunho integre uma coletividade. Essa multiplicidade de vozes que testemunham um mesmo evento dá origem àquilo que se entende por memória coletiva. Surge então o desafio: como articular essa memória coletiva com a historiografia, sem obliterar a memória individual? Nesse sentido, a historiografia pode ser vista, no máximo, como moldura que dá contorno ao trabalho da memória — esta última sendo a verdadeira tela onde se pinta o passado, frequentemente transbordando os limites que lhe são impostos. As páginas da História podem servir de referência para que o sobrevivente reconstrua suas experiências, mas a própria História precisa reconhecer seus limites epistemológicos: o método positivista não basta para conter nem traduzir essas vivências.

Diante dessa impossibilidade de representação plena da experiência pelo discurso historiográfico, coloca-se um novo conjunto de questões: como se articulam o testemunho e a narração? Se a historiografia é limitada aos olhos do sobrevivente, que papel pode desempenhar a literatura na representação de experiências de eventos-limite? E, ainda, como provoca Seligmann-Silva (2003b): quem testemunha narra, ou o testemunho se dá junto ao próprio ato de narrar, ocupando-lhe o lugar?

Para responder a essas questões, propomos, neste trabalho, uma análise das obras *Diário da Queda* (2011) e *Ciò che inferno non è* (2014), atentando especialmente à forma como a memória se articula ao testemunho e à presentificação da experiência durante o processo de representação literária.

2.3 A MEMÓRIA E O TESTEMUNHO

Como discutido anteriormente, a História se alimenta da memória por meio de testemunhos verbais, fontes e documentos históricos. A narrativa que se constrói a partir dessas fontes, entretanto, mostra-se muitas vezes insuficiente para aqueles que vivenciaram os eventos que a História busca representar. Isso se deve ao contraste entre a objetividade pretendida pela historiografia e a subjetividade inerente à experiência vivida. Com o enfraquecimento da narrativa tradicional, conforme descrita por Benjamin (1987b), e o avanço da escrita, narrar-se e entrar em contato com narrativas subjetivas tornou-se um desafio para o homem pós-moderno. Diante da insuficiência da História em representar adequadamente os sujeitos dos acontecimentos que relata, a arte surgiu como espaço alternativo de escuta e expressão, permitindo ao indivíduo reencontrar sua voz e reconhecer-se na experiência do outro, ainda que sem contato direto.

Antes de analisarmos a memória sob a forma de testemunho e sua manifestação nos romances *Diário da Queda* (2011) e *Ciò che inferno non è* (2014), é imprescindível compreendermos o que fundamenta a necessidade do testemunho. Para isso, é necessário refletir, em um primeiro momento, sobre a noção de realidade — ou, mais precisamente, sobre a forma como construímos essa ideia a partir de nossas interações. Isso porque a narrativa do trauma tem como uma de suas funções centrais justamente a de estabelecer um vínculo entre os eventos-limite e a realidade compartilhada (Seligmann-Silva, 2008).

Segundo Kamila Ribeiro Fernandes e José Carlos Zanelli (2006, p. 57), a realidade pode ser compreendida como um conjunto de objetivos que, convertidos em objetos, são percebidos pelo sujeito como anteriores a ele. Em sua tentativa de construir sentido, o indivíduo busca fazer coincidir os significados que atribui a esses objetos com os significados atribuídos por outros, num esforço coletivo de partilhar o senso comum sobre o mundo. Desse modo, o testemunho, enquanto tentativa de presentificar a experiência traumática, é também um gesto de inserção do vivido na trama simbólica da realidade socialmente compartilhada. Assim:

O mundo da vida cotidiana não somente é tomado como uma realidade certa pelos membros ordinários da sociedade na conduta subjetivamente dotada de sentido que imprimem a suas vidas, mas é um mundo que se origina no pensamento e na ação dos homens comuns, sendo afirmado como real por eles. (Berger; Luckmann, 2004, p. 36)

Dessa forma, podemos afirmar que a construção da realidade ocorre por meio das interações sociais, sendo a linguagem o instrumento que organiza as coordenadas da vida em sociedade, ao apresentar ao indivíduo objetos dotados de significação (Berger; Luckmann, 2004, p. 39). Ainda segundo os autores, a realidade cotidiana se define pelo aqui e agora, ou seja, pelo tempo presente, embora não se limite a ele: por meio da linguagem, é possível articular o presente com fatos e objetos ausentes ou passados.

A realidade, portanto, depende de uma construção coletiva que está em constante atualização — e essa construção se dá pela linguagem. É através do discurso que partilhamos com os outros os significados que atribuímos ao mundo, buscando uma correspondência com os significados por eles produzidos. Trata-se de um processo cíclico de troca de experiências, sem o qual a realidade coletiva não se sustentaria, pois ela se baseia justamente naquilo que é socialmente compartilhado. Nesse convívio, entre semelhanças e diferenças, contribuímos ativamente para a edificação da realidade cotidiana.

As experiências que trocamos, assim, são fundamentais para a realidade que construímos. Como observa Regina Zilberman (2006), “as pessoas contam o que experimentaram, o que se aloja em sua memória”, sendo a memória uma “faculdade humana, encarregada de reter conhecimentos adquiridos previamente” (p. 119). É, portanto, impossível dissociar o sujeito de sua memória. Independentemente de seu teor — afetivo, emocional, intelectual ou profissional — a construção da identidade pessoal e coletiva está intrinsecamente ligada às experiências vividas, constantemente ressignificadas a partir do presente.

Portanto, é justo considerar que recorrer ao passado, articulá-lo a partir de eventos presentes e reconstruí-lo com base em novas experiências é de extrema importância tanto para a subjetividade quanto para a coletividade humanas. Jean Marie Gagnebin (2009) observa que as relações entre presente e passado são profundamente históricas, sendo possível, inclusive, escrever uma história da relação entre o presente, a memória e o passado — “uma história da história, por assim dizer” (p. 39). Segundo a autora, embora a História se proponha a investigar o

passado em busca da verdade, essa busca é, na realidade, mais ética do que epistemológica: trata-se de uma ação voltada para o presente, e não de uma correspondência exata entre palavras e fatos. Ao descrever o passado, o que fazemos, na verdade, é articulá-lo com objetivos e experiências atuais, configurando “uma história, uma narração que obedece a interesses precisos” (p. 40). Essa constatação evidencia a limitação da historiografia frente aos testemunhos daqueles diretamente envolvidos em períodos históricos, como já discutido anteriormente, além de apontar para a lógica da política do apagamento — tema que será retomado mais adiante.

A historiografia, portanto, segundo Gagnebin (2009), opera a partir dos rastros deixados pelo passado no tempo presente. Tais rastros seriam as inscrições dos eventos pretéritos na atualidade — indícios da presença de uma ausência, sinais de memórias que correm o risco de desaparecer definitivamente (p. 44). Este é o jogo da memória: tensionada entre a presença e a ausência, ela depende do presente para articular um passado que pode, subitamente, se perder. Por isso, torna-se ainda mais urgente, especialmente nos dias atuais, reservar espaços físicos e simbólicos para a memória coletiva — para que não esqueçamos de lembrar, para que os mortos continuem vivendo através das palavras e para que suas experiências não sejam definitivamente apagadas da História.

Segundo Giorgio Agamben (2008), há dois termos latinos para a palavra testemunha: *testis* e *superstes*. Do primeiro, deriva nossa noção mais comum de testemunha: alguém que se posiciona como terceira parte em um litígio, ou seja, entre dois lados em disputa. Já o segundo termo refere-se àquele que passou por algo — uma experiência pessoal — e, portanto, pode falar diretamente sobre ela (p. 27). Para definir o ato de testemunhar, Agamben apresenta ainda um terceiro termo: *auctor*. A diferença essencial entre este e os anteriores é que o testemunho do *auctor* pressupõe sempre algo — um fato, uma coisa, uma palavra — que o antecede e cuja realidade precisa ser confirmada ou validada (p. 150). Para Agamben, o ato testemunhal é sempre um ato de *auctor*, pois implica uma dualidade: para validar sua própria existência, o testemunho do *superstes* precisa apoiar-se no *testis*, dado que este só adquire sentido pleno quando ancorado na voz daquele que não pôde, por si mesmo, testemunhar.

De acordo com Gagnebin (2009), há uma outra figura envolvida no processo do testemunho: o ouvinte. Este assume a responsabilidade ética de

escutar atentamente as palavras do outro — não como gesto de compaixão, mas como desejo de saber, de adquirir experiência por meio do relato alheio. O ouvinte, portanto, torna-se também uma testemunha dos eventos passados, funcionando como veículo de transmissão das histórias que ouviu de — ou sobre — alguém.

Como exemplo, voltemo-nos a Primo Levi (1947), que, em seus relatos sobre o campo de concentração, não se limita às próprias experiências. Segundo ele, as verdadeiras vítimas foram aquelas que sucumbiram aos maus-tratos; sua narrativa, portanto, é tanto uma necessidade pessoal quanto um gesto de solidariedade para com todos os que foram apagados da História — uma vez que, em muitos casos, não restaram nem documentos que comprovassem sua existência, tampouco seus corpos. Ainda que de modo bastante distinto da tradição na qual se insere, o narrador de *Diário da Queda* (2011) realiza operação semelhante ao costurar suas experiências às do pai, do avô e, em certa medida, às de seu amigo João, evidenciando a impossibilidade de narrar-se sem recorrer às histórias de terceiros. Por sua vez, *Ciò che inferno non è* (2014) vai ainda mais longe, constituindo uma verdadeira homenagem às histórias que resistem ao apagamento sistemático promovido pelo Estado. Ambos os narradores, portanto, compõem a tríade do testemunho ao se recusarem a restringir a narrativa à própria vivência, narrando, cada um à sua maneira, também em nome daqueles que já não podem mais falar por si.

Mas como esse testemunho se manifesta nas duas obras? Para compreendermos a relação entre literatura e testemunho, é necessário antes diferenciá-lo daquele que busca prioritariamente a verdade, como o testemunho jurídico, amplamente utilizado pela historiografia, ou daquele cuja função é embasar determinada sentença. Na tragédia *Eumênides* (2004), Ésquilo apresenta, segundo José César Coimbra (2012), não apenas o uso da memória e do testemunho na cena jurídica, mas também a relação entre memória e esquecimento no julgamento de Orestes — que assassinara sua própria mãe em vingança pela morte do pai. Protegido por Apolo e com a intervenção de Atena, que organiza seu julgamento, Orestes é declarado inocente, de modo que não seja mais perseguido pelas Eríneas — deusas vingadoras de crimes de sangue entre familiares — e a cidade, por sua vez, não seja amaldiçoada.

As cenas descritas mostram uma estreita ligação, nessa primeira representação literária e histórica de um tribunal, entre cena judicial, testemunho e o

resultado da (re)integração dos personagens à sociedade (Coimbra, 2012, p. 364). É relevante notar como essa estrutura insere o julgamento em um intervalo entre o ato e sua avaliação moral ou legal, sendo justamente nesse intervalo que ocorre a (re)elaboração do passado através do testemunho. No entanto — e aqui ecoamos a pergunta de Coimbra — seria mesmo possível que esse passado, em forma de testemunho, fosse inteiramente recuperado por meio da narrativa?

É importante destacar que, assim como a busca cega pela verdade — ainda defendida pela historiografia tradicional — o testemunho tal como se apresenta no dispositivo jurídico não é pertinente à análise que aqui propomos. Como afirma Agamben (2008), “o direito não tende, em última análise, ao estabelecimento da justiça. Nem sequer ao da verdade. Busca unicamente o julgamento” (p. 28). Retomando o tribunal organizado por Atena, conforme representado em *Eumênides* (2004), é possível compreender com maior clareza sua função: o objetivo não era inocentar Orestes, mas permitir que ele deixasse de ser um banido para se tornar rei. A intenção era possibilitar sua reinserção na sociedade, convencendo o júri de que, embora culpado, ele agira sob uma motivação justificável.

Assim, o testemunho jurídico não busca uma representação fiel da memória por meio da narrativa; no direito, a sentença possui mais peso do que a verdade. Para compreendermos, então, a perspectiva a partir da qual abordaremos o testemunho tal como representado na literatura, voltemo-nos a Márcio Seligmann-Silva (2003b), que afirma:

O testemunho deve ser compreendido tanto no sentido jurídico e de testemunho histórico — ao qual o testimonio tradicionalmente se remete nos estudos literários — como também no sentido de ‘sobreviver’, de ter-se passado por um evento-limite, radical, passagem essa que foi também um ‘atravessar’ a ‘morte’, que problematiza a relação entre a linguagem e o ‘real’. (p. 8)

Ou seja, assim como discutimos em relação à História — que se alimenta da memória e, portanto, do testemunho — e ao dispositivo jurídico — no qual o testemunho tem papel central, embora não em busca da verdade, mas de um veredito — chegamos, finalmente, ao discurso literário. Este, por sua vez, parece suprir a urgência do testemunho em fazer-se ouvir, ao mesmo tempo em que oferece um meio de representação para o irrepresentável, preenchendo as lacunas da memória com o recurso da ficção.

Embora o narrador de *Diário da Queda* (2011) transforme sua narrativa em um verdadeiro tribunal — no qual atua simultaneamente como acusação e defesa de sua própria culpa — essa não é a função central do testemunho na literatura. Em *Ciò che inferno non è* (2014), por outro lado, vemos uma utilização mais precisa das experiências coletivas. No entanto, a narrativa em primeira pessoa — marcada por um narrador duplo — acaba por protagonizar excessivamente a história de terceiros. A própria obra, em um gesto de autoconsciência crítica, traz a personagem Lucia, moradora de Brancaccio, questionando a postura heroica do narrador em sua versão mais jovem, afirmando que as pessoas de seu bairro não precisam de salvação.

- Perché voi vi sentite superiori?
- Come assim?
- Você ouviu o que sua mãe disse? A “sua viagem à Inglaterra”, “desistiu”... como se fossemos doentes precisando de ajuda.
- Não acredito que esta fosse sua intenção. Ela quis apenas...
- Queria apenas evidenciar que você veio nos dar esmola. Antes de você, já nos virávamos, sabia? (p. 2741-2747, tradução nossa)⁷

Ainda assim, o narrador não dá ouvidos à voz de Lucia, silenciando-a duplamente: primeiro, ao mudar de assunto imediatamente após sua fala; depois, pela ausência de qualquer reflexão posterior que a problematize. Em nenhum momento da narrativa é possível perceber que ele tenha reconsiderado a crítica da personagem, tampouco que tenha compreendido sua pertinência. Considerando que a obra remete diretamente a eventos reais e presta homenagem a uma figura histórica concreta — o padre Pino Puglisi — e que D’Avenia tenha nascido em um bairro de classe média, a solução encontrada para viabilizar a narrativa foi criar um narrador que, tal como ele, observa os acontecimentos sob o ponto de vista de um forasteiro. Este, diante das inúmeras impossibilidades de participação direta, recorre à ficção como meio de tornar reais — ou partilháveis — as histórias que presenciou à distância. Ainda que a intenção seja nobre, a queixa de Lucia persiste, pois toda narrativa tende a girar em torno de quem narra, mesmo quando não é sobre ele que se fala.

⁷ - Perché vi sentite superiori?

- Cosa?

- Hai sentito cos’ha detto? Il “suo viaggio in Inghilterra”, “ha rinunciato”... come si fossimo malati da aiutare.

- Non credo intendesse questo. Voleva solo...

- Voleva solo sottolineare che sei venuto a farci l’elemosina. Ce la cavavamo anche prima, sai?

Em *Diário da Queda* (2011), o fenômeno se repete, embora de forma distinta. O protagonista utiliza a experiência de terceiros — especialmente do pai, do avô e de João — para explicar suas próprias ações e escolhas. João, a quem chama de amigo, mesmo sendo vítima de uma violência brutal praticada pelo narrador, vem de uma realidade socioeconômica muito distinta, marcada pela pobreza. Assim, o protagonista de Laub aproxima-se do narrador de *Ciò che inferno non è* (2014) ao tentar narrar experiências alheias às suas, embora o faça por razões mais subjetivas e até egoístas. Ambos extrapolam seus respectivos lugares de fala⁸, tentando compreender uma realidade outra, que não lhes pertence, e acabam por incorporar tais experiências ao seu próprio processo de construção subjetiva. Ainda que a presente tese não se proponha a aprofundar a problemática do lugar de fala, assinalar essa característica é relevante, pois ela contribui para a análise comparativa das semelhanças e divergências entre os testemunhos em ambas as obras.

Tanto o narrador de Laub (2011) quanto o de D'Avenia (2014) testemunham realidades que não são plenamente suas, tratando de experiências que escapam à sua compreensão total. Essa escolha narrativa, longe de configurar um erro estrutural, evidencia dois pontos cruciais que extrapolam a literatura: (1) a urgência e a relevância do testemunho, mesmo quando atravessado por mediações, e (2) as lacunas e limites do processo formativo, especialmente quando este se dá em contato com realidades heterogêneas. Diante de desafios pessoais e contextos complexos, ambos os narradores reconhecem, em momentos-chave de suas juventudes — aos treze e aos dezessete anos, respectivamente — que a realidade é mais densa e contraditória do que aquela ensinada em casa ou na escola. Esse confronto com o real tensiona a tradição familiar e acadêmica, tornando o amadurecimento uma experiência conflituosa.

Frente a essas rupturas, a literatura surge como ferramenta essencial: tanto para compreender aquilo que escapa à experiência direta quanto para transmitir, por meio da ficção, suas impressões sobre o vivido e o observado. Dessa forma, para seguirmos com a análise, é necessário abordar as duas vertentes

⁸ Aqui compreendida como “articulação específica de uma fala com aquela situação com que se relaciona” (Braga, 2000, p. 12), sendo que “uma fala produz uma resposta e o lugar em que esta resposta faz sentido” (Braga, 2000, p. 10). Assim, na presente tese, estar fora de seu local de fala corresponde às divergências sociológicas entre as experiências do narrador e aquelas por ele narradas.

literárias que mais dialogam com a experiência humana e com os processos de formação subjetiva: a literatura de testemunho e a literatura de formação.

2.4 LITERATURA DE TESTEMUNHO E LITERATURA DE FORMAÇÃO NA REPRESENTAÇÃO DO IRREPRESENTÁVEL

Por definição, a literatura de testemunho compreende toda produção literária marcada por forte teor testemunhal, cuja principal preocupação é representar eventos-limite a partir das memórias dos sujeitos envolvidos. De acordo com Seligmann-Silva (2003b), há hoje duas vertentes reconhecíveis que se nutrem do testemunho: a primeira tem origem nas obras de sobreviventes do Holocausto — sendo *Se questo è un uomo* (1947), de Primo Levi, um marco inaugural — e deu origem ao que se convencionou chamar de literatura de testemunho; a segunda, a literatura de testimonio, surgiu na América Latina como forma de resistência aos regimes totalitários do século XX e como reação ao sistemático apagamento da memória promovido por esses governos.

Apesar de reconhecer que as definições dessas vertentes ainda estão em construção — fruto do crescente interesse acadêmico pelo tema — Seligmann-Silva (2003b) distingue entre ambas a partir do modo como lidam com os limites da representação. Enquanto a literatura de testimonio tende a priorizar a denúncia e a informação, assumindo um tom mais direto e engajado, a literatura de testemunho, particularmente aquela que emerge da experiência da Shoah, problematiza profundamente a possibilidade de representação do trauma. Nesse sentido, ela lida com um ‘real’ que resiste à simbolização e que não se deixa traduzir plenamente em palavras (p. 8). Assim, ao passo que a literatura de testimonio se ancora na comunicação de uma experiência vivida, muitas vezes com caráter político e documental, a literatura de testemunho insiste na tensão entre o irrepresentável e a necessidade de narrar, entendendo o próprio ato de testemunhar como tentativa de restaurar o vínculo entre o sujeito traumatizado e o mundo exterior. Trata-se, portanto, de uma literatura que se constrói a partir da impossibilidade — e, justamente por isso, da urgência — de dizer o indizível.

A literatura então abre espaço para que o narrador possa fazer uso da subjetividade da memória em benefício próprio, pois, além de possibilitar ao portador do testemunho o uso da imaginação para preencher as lacunas daquilo que é recordado, ela não exige exatidão nos acontecimentos descritos, tal como ocorre no meio jurídico, no qual o que mais interessa é o teor histórico do testemunho, não o experiencial. (Carneiro, 2020, p. 61)

Além da concepção primária de literatura de testemunho, tal como apresentada anteriormente, Sarmento-Pantoja e Lima (2015, p. 77) identificam duas correntes distintas dentro dessa produção literária, tanto no contexto da Shoah quanto fora dele. A primeira refere-se às obras de testemunho real de eventos-limite, como *Se questo è un uomo* (1947), de Primo Levi, escritas por sobreviventes com base em suas próprias experiências traumáticas. A segunda, por sua vez, engloba obras ficcionais que, direta ou indiretamente, tomam como modelo esses relatos reais, buscando levantar reflexões sobre a sociedade contemporânea. É o caso de *Diário da Queda* (2011) e *Ciò che inferno non è* (2014).

Embora essas duas vertentes — real e ficcional — se diferenciem quanto ao grau de fidelidade ao vivido, essa dicotomia entre fato e ficção não é estanque, e tampouco plenamente delimitável. Ambas se alimentam de um mesmo material: a memória e a experiência — ou, ainda, a ausência destas — em relação a eventos traumáticos. Nesse sentido, é necessário reconhecer a ausência como uma matéria possível da literatura de testemunho, pois, como afirma Seligmann-Silva (2003a), “a memória só existe ao lado do esquecimento: um complementa e alimenta o outro, um é o fundo sobre o qual o outro se inscreve” (p. 53). Se toda memória se constitui no jogo contínuo entre lembrar e esquecer, o que dizer daqueles que sobreviveram a algo devastador? Nesses casos, a narração persiste justamente a partir — e por causa — das lacunas, daquilo que não pôde ser plenamente assimilado pela memória.

Sob essa perspectiva, *Ciò che inferno non è* (2014) assume-se como um tributo direto à memória de pessoas e lugares, funcionando como memorial de resistência. Já *Diário da Queda* (2011), embora compartilhe a temática do trauma, adota uma postura mais ambígua. A obra é, ao mesmo tempo, um espelho do gênero de testemunho e uma negação dele. Seu narrador autodiegético, ao se propor a escrever um diário sobre suas experiências traumáticas e a dedicá-lo ao filho ainda não nascido, acaba por negar, em dois momentos, a própria necessidade de narrar. A primeira negação ocorre quando afirma que a Shoah já se esgotou como tema, pois nada mais restaria a ser dito sobre tamanha barbárie. A segunda, quando expressa sua falta de intenção em retomar os assuntos tratados no diário, mesmo quando seu filho estiver maduro o suficiente para compreendê-los.

Aqui, deparamo-nos com dois problemas centrais. O primeiro contraria tudo o que discutimos até aqui, ao sugerir que a necessidade do testemunho se

esgota com o ato de narrar, como se uma ou duas tentativas de trazer o passado à presença fossem suficientes para aquele que sobreviveu à barbárie. O segundo problema reside na convicção do narrador de que as páginas escritas sobre o avô, o pai e sobre si próprio serão suficientes para o filho ainda não nascido, como se ele pudesse garantir a permanência de sua identidade e de suas percepções desde o momento da enunciação até aquele em que o diário vier a ser lido.

Já demonstramos, em seções anteriores, como a historiografia – por mais que forneça o contexto – não é capaz de abarcar as experiências individuais dos sobreviventes de eventos-limite. O contexto histórico funciona como moldura, mas não comporta a complexidade da vivência subjetiva. Nesse sentido, a literatura, ao se distanciar da busca objetiva pela verdade – tal como defendida pela historiografia positivista – oferece um espaço de elaboração mais amplo, no qual o sujeito pode suturar suas experiências fragmentadas. Para tanto, lança mão tanto da ficção, enquanto forma de representação do humano, quanto das memórias coletivas, muitas vezes silenciadas pelos discursos oficiais e homogeneizantes.

Mesmo que, como adverte Zilberman (2006), a passagem da experiência subjetiva para o texto escrito implique certa perda de subjetividade, dada a objetividade inerente à linguagem literária, a inscrição dessa experiência se torna uma ferramenta essencial na luta contra o esquecimento. Trata-se de um gesto de resistência frente à ameaça constante do apagamento – ameaça que ronda aqueles cujas vozes foram deslegitimadas ou ignoradas pela memória nacional institucionalizada.

É justamente porque não estamos mais inseridos em uma tradição de memória viva, oral, comunitária e coletiva, como dizia Maurice Halbwachs, e temos o sentimento tão forte da caducidade das existências e das obras humanas, que precisamos inventar estratégias de conservação e mecanismos de lembrança. (Gagnebin, 2009, p. 97)

Dessa forma, percebemos que a afirmação do narrador autodiegético em *Diário da Queda* (2011) não se sustenta: não é porque já se disse muito sobre algo que não há mais nada a dizer. Pelo contrário, o constante jogo entre memória e esquecimento garante que sempre haja algo novo a ser enunciado — e, mesmo que o conteúdo permaneça, novas formas de narrá-lo continuam surgindo. Somos, como afirma Todorov (2003), seres-narrativa; quando deixamos de narrar, morremos — senão literalmente, ao menos simbolicamente. Assim, a necessidade de narrar não

se esgota com a produção da narrativa; ela persiste enquanto houver a tentativa de ressignificação da experiência traumática.

A trajetória de Primo Levi é exemplo disso: mesmo após a publicação de *Se questo è un uomo* (1947), ele continuou a escrever sobre os campos de concentração, reiterando a urgência do testemunho. Afinal, o testemunho não se resume ao desejo de transmitir uma informação. Como pontua Gagnebin (2009), é necessário que o outro — o ouvinte ou leitor — assuma a responsabilidade de também se tornar testemunha, não apenas se compadecendo da dor alheia, mas acolhendo aquela experiência como parte de si. Somente assim a ponte entre o sobrevivente e a comunidade se constrói, e o trauma, embora irrepresentável em sua totalidade, pode começar a se reinscrever na realidade coletiva. A literatura, ao narrar esse processo, torna-se um espaço de escuta e inscrição — lugar de resistência contra o esquecimento e contra a fragmentação do sujeito.

Com isso em mente, retomemos a definição da literatura de testemunho e a dicotomia apresentada por Sarmento-Pantoja e Lima (2015). Enquanto a primeira corrente é composta por obras ancoradas em experiências reais de sobrevivência, a segunda utiliza a ficção como instrumento de articulação crítica entre as experiências traumáticas do passado e os dilemas da contemporaneidade. A nosso ver, esta segunda vertente pode ser entendida como uma resposta ao apelo ético e existencial contido na primeira: ao transformar a experiência traumática em matéria literária — mesmo que de forma ficcional —, tais narrativas se colocam como aliadas na luta contra o esquecimento, sem cair na armadilha da espetacularização. A ficção, nesse contexto, não substitui o real; ao contrário, fortalece o compromisso com ele, ampliando sua ressonância e atualizando sua urgência.

Nos tópicos anteriores, exploramos o papel da memória no testemunho e na narração da experiência traumática. Voltemo-nos agora à literatura de formação, tal como se apresenta na obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (2020). Nessa obra, narrada em oito livros, acompanhamos a trajetória do protagonista ao longo de aproximadamente dez anos, “desde a primeira juventude até o limiar da maturidade” (Mazzari, 2020, p. 7). Escrita por Johann Wolfgang von Goethe e publicada originalmente na Alemanha entre 1795 e 1796, a obra é amplamente reconhecida como o marco inaugural do *Bildungsroman*, ou romance de formação.

Com meios estéticos até então inéditos na literatura alemã, Goethe empreendeu a primeira grande tentativa de retratar e discutir a sociedade de seu tempo de maneira global, colocando no centro do

romance a questão da formação do indivíduo, do desenvolvimento de suas potencialidades sob condições históricas concretas. (Mazzari, 2020, p. 7)

A narrativa em terceira pessoa se dispõe, portanto, a tornar o leitor ciente do processo de amadurecimento de Wilhelm Meister em um período histórico em que a burguesia estava em ascensão. O que se esperava do rapaz era que assumisse os negócios da família, exercendo um ofício lucrativo. No entanto, Wilhelm enxerga tal escolha como insuficiente: como poderia amadurecer lidando com números e mais números até o fim de seus dias? Aos olhos do protagonista, preparar-se para exercer um ofício é insuficiente para o seu processo de amadurecimento, sendo o teatro a melhor forma de atingir seus objetivos. Werner, seu cunhado, é contrário a tais ideias, acreditando verdadeiramente na responsabilidade de Wilhelm para com os negócios da família. O fragmento abaixo faz parte da carta que Wilhelm envia ao cunhado em resposta aos apelos deste após a morte de seu pai.

Formar-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância. Ainda conservo essa disposição, com a diferença de que agora vislumbro com mais clareza os meios que me permitirão realizá-los. Tenho visto mais mundo que tu crês, e dele me tenho servido melhor que tu imaginas. Atente, portanto, àquilo que digo, ainda que não vá ao encontro de tuas opiniões. (Goethe, 2020, p. 284)

Wilhelm, portanto, acredita estar trilhando o caminho adequado em busca da formação de si mesmo, contrariando os ideais burgueses de sua época. Para ele, não faria sentido fabricar um bom ferro se seu interior ainda estivesse repleto de impurezas, assim como seria inútil colocar em ordem uma propriedade rural enquanto permanecesse em conflito consigo mesmo (Goethe, 2020). Esse desejo do protagonista de alcançar o amadurecimento, expresso na carta enviada a Werner, é interpretado por Mazzari (2020) como um manifesto programático do romance de formação, cujos pilares são: Autonomia (formar-se a si mesmo), Totalidade (formação plena) e Harmonia (formação harmônica).

Vale destacar que, ao se tratar desse desejo de Wilhelm por amadurecer — compreendido não como uma passagem automática da juventude à vida adulta, mas como um processo reflexivo e coerente —, Mazzari (2020) afirma que a realização da totalidade humana é projetada para o futuro, sendo a existência do personagem compreendida como um percurso em direção à sabedoria de vida.

Nesse sentido, o teatro é apresentado como o meio ideal para o livre e pleno desenvolvimento da personalidade humana.

Por isso, a crítica à burguesia não é aqui apenas crítica à uma pequenez e estreiteza tipicamente alemãs, mas também e ao mesmo tempo, uma crítica à divisão capitalista do trabalho, à excessiva especialização do ser humano, ao aniquilamento do homem por essa divisão do trabalho (Lukács, 2020, p. 584).

Assim, o *Bildungsroman*, tal como apresentado em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (2020), propõe uma jornada voltada à formação do sujeito, sendo esta plena em todos os aspectos — inclusive no sentido coletivo. Em Goethe, portanto, a formação individual ocorre de forma contínua e sem rupturas com sua integração social, na qual o indivíduo passa a ser concebido como parte integrante de um todo (Moretti, 2020). Segundo Wilma Maas (2000), as características do *Bildungsroman* estão diretamente relacionadas ao contexto histórico de sua publicação, uma vez que, naquele período, havia um esforço deliberado em construir uma literatura que expressasse o espírito nacional alemão.

Trata-se de uma forma literária de cunho eminentemente realista, com raízes fortemente vincadas nas circunstâncias históricas, culturais e literárias dos últimos trinta anos do século XVIII europeu. Compreendido pela crítica como um fenômeno ‘tipicamente alemão’, capaz de expressar o ‘espírito alemão’ em seu mais alto grau, o *Bildungsroman* firmou-se como um conceito produtivo em quase todas as literaturas nacionais de origem europeia, tendo sido assimilado também nas literaturas mais jovens, como as americanas. (p. 13)

O gênero literário fundado por Goethe, portanto, reflete o espírito da época em que foi escrito, transcrevendo o anseio da burguesia em definir-se, diante de sua ascensão às sombras da decadente nobreza. Paralelamente, o próprio romance adquire gradual relevância artística, passando a considerar a imperfeição problemática do homem moderno, em vez de representar o inabalável heroísmo ulissiano. No final do século XVIII, o homem é visto como passível de ser moldado, aperfeiçoado, sendo a juventude o momento mais propício a tal metamorfose por meio da educação. Na Alemanha, nesse período, é perceptível o surgimento de uma literatura em que a figura do jovem enquanto aprendiz aparece ao lado de um homem mais velho na posição de mentor (Maas, 2000, p. 30).

No entanto, no século XX, o conceito de desenvolvimento individual que fundamenta o *Bildungsroman* entra em crise: com o advento da psicanálise e o impacto das duas guerras mundiais, “a representação do indivíduo como um todo harmônico desenvolvido segundo suas tendências naturais, não corresponde nem

ao cidadão nem ao indivíduo”, pois, ao mesmo tempo em que as condições históricas que sustentavam o projeto de aperfeiçoamento burguês desaparecem, o sujeito passa a ser visto como uma personalidade fragmentada (Maas, 2000, p. 209). O gênero, portanto, sofre significativas alterações nas obras publicadas à época, com destaque para *As confissões de Felix Krull*, de Thomas Mann, e *O tambor*, de Günter Grass – publicadas em 1922 e 1959, respectivamente. Ambos os autores, cada qual à sua maneira, empregam recursos estéticos para contornar a impossibilidade histórica de representação artística do espírito burguês individualista.

À presente tese, não cabe aprofundar a análise das transformações históricas sofridas pelo *Bildungsroman*, tampouco discutir quais obras pertencem ou não ao cânone. Contudo, é fundamental atentarmo-nos às características essenciais do gênero e aos fatores históricos que o levaram à crise, pois é impossível discutir a literatura de testemunho presente em *Diário da Queda* (2011) e *Ciò che inferno non è* (2014) sem mencionar as impossibilidades formativas nelas contidas — constatação que, inclusive, impulsiona ambas as narrativas em sua gênese. Tanto em Laub (2011), cujo narrador de meia-idade questiona a relevância da tradição na própria formação, quanto em D’Avenia (2014), no qual um narrador adulto alterna-se com sua versão mais jovem na tentativa de compreender a transição da adolescência para a vida adulta, a problematização do processo formativo é elemento essencial na transcrição da experiência, uma vez que esta nos é apresentada por meio de um molde que lhe atribui sentido.

E como atribuir sentido à experiência individual ou coletiva em um período histórico marcado, conforme pontua Laub (Pereira; Carneiro, 2021), por eventos apocalípticos? Em nossa análise, propomo-nos a avaliar os recursos estéticos utilizados por ambos os autores na representação literária da experiência, considerando o processo de rememoração e a relevância da memória na constituição do ser humano enquanto tal, bem como a tradição literária que cultua a memória e o processo formativo que compreende a passagem da juventude à vida adulta.

3. NARRAR PARA SOBREVIVER (OU PARA ESQUECER?): CONFLITO INTERGERACIONAL E A INVIABILIDADE DA EXPERIÊNCIA HUMANA EM *DIÁRIO DA QUEDA* (2011)

Segundo Lukács (2009), sendo o romance para o homem moderno o equivalente à epopeia para o homem da Antiguidade, este, independentemente da forma sob a qual se apresente, busca construir “a totalidade oculta da vida” (p. 60) com base na “peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo” (p. 82). Ainda de acordo com o autor, no romance, a forma biográfica realiza “a superação da má infinitude”: se, por um lado, os limites do mundo equivalem às experiências do herói – organizadas de modo a coincidir com seu desenvolvimento rumo ao autoconhecimento – por outro, a “massa descontínua e heterogênea” de pessoas, estruturas e acontecimentos recebe certa articulação unitária, conforme as referências que fazem sentido ao personagem central e ao “problema vital simbolizado por sua biografia” (p. 83).

Sendo *Diário da Queda* (2011) um romance, tal definição o descreve com precisão: a trama se baseia justamente em experiências aparentemente desconexas entre si, mas que estão interligadas a partir das vivências do narrador autodiegético. E é ele, a todo momento, quem buscará convencer o leitor e o narratário dessas equivalências, sustentando um único ponto de vista: o de que as experiências humanas são inviáveis de serem transmitidas em sua completude; e, diante disso, qual seria então o sentido de narrá-las?

Eu tenho quase quarenta anos e há dois dormi num banco do parque bêbado, no dia em que soube do Alzheimer do meu pai, porque não queria que a minha terceira mulher me visse naquele estado e fizesse perguntas e a única maneira de me livrar de mais uma briga e quem sabe do último ato do meu terceiro casamento seria falar sobre a ida ao médico à tarde, e dar detalhes sobre os exames do meu pai, e deixar que ela presenciasse a minha reação ao falar do diagnóstico do meu pai, e talvez contar a ela tudo o que sabia do meu pai, e tudo o que eu sabia do meu avô, e consequentemente tudo o que sabia de mim. (Laub, 2011, p. 101-102)

Em *Diário da Queda* (2011), temos, portanto, um homem de meia-idade em crise após receber o diagnóstico de Alzheimer precoce do pai. Receber tal notícia, segundo ele, foi o catalisador de uma série de emoções que o levaram a revisitar velhos traumas e a repensar a própria vida. Com o terceiro casamento à beira do mesmo fracasso dos dois anteriores, o narrador é alcoólatra e violento quando bêbado, além de manter uma relação conturbada com os próprios pais.

Tudo isso, ainda segundo ele, tem origem em um episódio ocorrido na adolescência; este, por sua vez, está diretamente ligado à tragédia vivida por seu avô, quando o pai ainda tinha quatorze anos. A narrativa, portanto, se presta a traçar conexões entre esses três momentos, numa tentativa de esclarecer ao narratário as atitudes e a conduta do protagonista.

Neto de um sobrevivente de Auschwitz que desembarcou no sul do Brasil no pós-guerra sem saber uma única palavra em português, o narrador afirma que sua infância e parte da adolescência foram marcadas por temas centrais ao judaísmo, especialmente pela Shoah. Segundo ele, além da obsessão do pai pelo assunto, estudar em um colégio judaico contribuiu para moldar sua percepção sobre o significado de ser judeu – e, por consequência, de ser góí, independentemente do contexto. Afinal, nos relatos que o pai costumava compartilhar à mesa, os judeus deveriam estar sempre preparados para o pior, pois os góí, a qualquer momento, poderiam decidir eliminá-los.

Quando criança eu sonhava com essas histórias, as suásticas ou as tochas dos cossacos do lado de fora da janela, como se qualquer pessoa na rua estivesse pronta para me vestir um pijama com uma estrela e me enfiar num trem que ia rumo às chaminés, mas com os anos isso foi mudando. (Laub, 2011, p. 36)

De acordo com o narrador, portanto, seu pai era obcecado por assuntos ligados ao judaísmo, especialmente aqueles relacionados diretamente ao Holocausto, do qual seu avô fora sobrevivente. A obsessão era tamanha que, ainda segundo o narrador, nos raros momentos em que estavam juntos em família, o tema da conversa nunca era outro. A experiência compartilhada nesses relatos, porém, não vinha do avô; o pai os extraía de outras fontes, ignorando o fato de que o próprio pai decidira jamais falar sobre o que ocorrera antes de desembarcar no Brasil. De suas memórias, após sua morte, restaram apenas lembranças banais do cotidiano, compartilhadas pela avó, e verbetes compulsivamente escritos em dezesseis volumes — páginas e mais páginas de descrições aparentemente desconexas entre si, e que destoavam completamente da realidade.

Do ramo da família do meu avô, morreram todos em Auschwitz, e não há uma linha a respeito deles nos cadernos. 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)

Um ponto chave para a narrativa, portanto, é a morte do avô, pois toda a argumentação se baseia nesse evento traumático: certa manhã, quando o pai tinha quatorze anos, o avô foi encontrado no escritório com uma arma na mão e em uma poça de sangue, já sem vida. A família, há meses, lidava com a instabilidade mental do avô que, após se aposentar, passava a maior parte do tempo trancado naquele cômodo. Às vezes, segundo o narrador, um médico precisava ser chamado para acalmá-lo, quando ele gritava incontrolavelmente. Ainda assim, seu suicídio foi um choque para o pai, agravado pela descoberta dos dezesseis cadernos repletos de verbetes que, além de completamente dissociados da realidade, não faziam qualquer menção às experiências anteriores ao desembarque no Brasil.

É tentador dizer que a reação do meu pai ao ler os cadernos influenciou a maneira como ele passou a tratar não só do judaísmo como de todas as outras coisas: a memória do meu avô, o casamento com a minha mãe, o convívio comigo em casa, e como não cheguei a conhecê-lo de outro jeito, porque ele nunca se mostrou para mim de outro jeito, é claro que também acabei arrastado por essa história. (Laub, 2011, p. 33)

E, aparentemente, ele cede à tentação: durante toda a narrativa, há uma relação direta entre os acontecimentos, de modo a conferir coerência ao relato. *Diário da Queda* (2011) apresenta um modelo de narrador em quem não se deve confiar, de acordo com a teoria de Wayne Clayson Booth (1983), que pontua que, quando o leitor percebe discrepâncias na narrativa capazes de distinguir o narrador do autor implícito, é preciso analisá-lo com cautela. Na obra de Laub (2011), essa desconfiança é despertada logo no título: embora se trate de um relato em primeira pessoa, o livro não é um diário, já que a maior parte das experiências descritas pertence a terceiros. Ao narrador cabem mais as conjecturas que ele faz sobre essas experiências, numa tentativa clara de fugir da descrição das próprias vivências.

Além disso, a estrutura do texto não remete ao modelo de diário, pois é evidente que este foi organizado posteriormente à sua escrita. O livro é apresentado em trechos enumerados e distribuídos em 11 partes: “Algumas coisas que sei sobre meu avô”; “Algumas coisas que sei sobre meu pai”; “Algumas coisas que sei sobre mim”; “Notas (1)”; “Mais algumas coisas que sei sobre meu avô”; “Mais algumas coisas que sei sobre meu pai”; “Mais algumas coisas que sei sobre mim”; “Notas (2)”; “Notas (3)”; “A queda”; “O diário”.

Apesar do título, em “Algumas coisas que sei sobre meu avô”, o foco não está no avô, mas no próprio narrador. Isso fica claro logo no início, com a frase: “Meu avô não gostava de falar do passado”, sinalizando que, ao menos em relação ao que o narrador considera importante à sua própria história — sua herança judaica, incluindo as experiências do avô na Segunda Guerra Mundial —, o silêncio predominava (Laub, 2011, p. 8). Ou seja, embora o título da seção se refira ao avô, o narrador deixa evidente que só lhe interessa aquilo que possa servir de argumento para narrar a si mesmo.

Nessa primeira parte, portanto, o narrador logo ignora o passado do avô para apresentar, em seu próprio passado, a herança judaica como prática esvaziada de significado: como preparação para o Bar Mitzvah, ele frequentava a casa de um rabino junto a outros colegas, embora não entendessem uma única palavra dos trechos da Torá que deviam decorar. Em meio à descrição desses preparativos, o narrador antagoniza a figura do rabino, relatando com certa naturalidade como costumavam colocar açúcar em seu chá, mesmo sabendo que, por ser diabético, ele já quase morrera e, por isso, só tomava bebidas com adoçantes dietéticos. Mas essa não era a única das ‘brincadeiras’ que o grupo costumava fazer.

Praticamente todos os meus colegas fizeram Bar Mitzvah. A cerimônia era aos sábados de manhã. O aniversariante usava talid e era chamado para rezar junto com os adultos. Depois havia um almoço ou janta, em geral num hotel de luxo, e uma das coisas que meus colegas gostavam era de passar graxa nas maçanetas dos quartos. Outra era de fazer xixi nas caixas de toalhas dos banheiros. Outra ainda, embora isso só tenha acontecido uma vez, na hora do parabéns, e naquele ano era comum jogar o aniversariante para o alto treze vezes, um grupo o segurando nas quedas, como numa rede de bombeiros – nesse dia a rede abriu na décima terceira queda e o aniversariante caiu de costas no chão. (Laub, 2011, p. 10)

Aqui, somos apresentados a dois elementos fundamentais para a narrativa: a queda de João, descrita pelo narrador como um trauma pessoal que o fez questionar suas próprias atitudes, e seu hábito incontornável de atribuir aos outros culpas e responsabilidades que, em primeiro lugar, são suas. Mais adiante, discutiremos esse aspecto com maior profundidade. Por ora, é interessante observar a falsa simetria estabelecida entre dois episódios: de um lado, a brincadeira de passar graxa na maçaneta de um quarto de hotel; de outro, o ato intencional de derrubar um colega de costas no chão durante sua própria festa de aniversário. O comparativo é tão absurdo quanto o que o narrador faz a seguir: se lhe

perguntassem o que o afetava mais — Auschwitz ou o colega deitado no chão após a queda — ele responderia sem hesitar (Laub, 2011, p. 13).

Na sequência, ele retorna à figura do avô. De modo irônico, a seção poderia se chamar ‘Coisas que não sei sobre meu avô’, em vez do título original, já que é precisamente sobre isso que ela trata: o modo como o avô lhe é um completo desconhecido, exceto pela condição de sobrevivente do Holocausto. Contudo, ao mesmo tempo em que afirma que a avó nunca lhe contou nada relevante sobre o marido, o narrador diz que ela costumava apenas enunciar obviedades — gostos e hábitos pessoais do avô, os quais ele não considera importantes. O silêncio que o incomoda — embora seja, ao mesmo tempo, conveniente, pois lhe permite conjecturar livremente — recai sobre aquilo que de fato aconteceu com o avô antes de chegar ao Brasil.

Mesmo ciente de que o avô passou seus últimos dias em sofrimento, tentando registrar suas experiências e tirando a própria vida diante da dificuldade de fazê-lo, o narrador enfatiza: “se eu tivesse que falar de algo meu, começaria com a história do colega que caiu na festa” (Laub, 2011, p. 15). Isso porque, segundo ele, todo o sofrimento enfrentado por João — o colega derrubado durante a comemoração — na rotina escolar decorria do fato de que, ao contrário dele e dos outros, João não era judeu. Ou seja, o narrador atribui à herança judaica a violência cometida contra João, ignorando totalmente — e, muito provavelmente, de modo deliberado — que o garoto era bolsista.

Ainda assim, a narrativa apresenta lacunas que permitem inferências críticas. Ainda nessa seção, o narrador relata ter se aproximado de João após o incidente e que, ao visitá-lo em seu modesto apartamento, dividido com o pai, o episódio veio à tona. Indignado com um programa de televisão que explorava a pobreza em troca de audiência, o pai de João aproveita a ausência do filho para confrontar o narrador, perguntando-lhe se não sentia vergonha do que havia feito com seu filho.

Por que, então, o narrador perde a oportunidade de aprofundar essa questão, isentando-se de culpa no processo? Uma possível explicação é que o tema não convinha ao argumento central que ele pretende sustentar. Sua posição de classe média alta é fruto direto do esforço do pai, que multiplicou o pequeno patrimônio deixado pelo avô; portanto, culpar o avô pelo *bullying* praticado contra João por questões socioeconômicas seria forçar uma relação causal frágil demais

para servir de base à sua narrativa. Como discutiremos adiante, essa escolha tem implicações importantes na estrutura do romance, entendido aqui como uma espécie de homólogo ao epitáfio. Por ora, é suficiente observar que o argumento se constrói em torno da ancestralidade — mais precisamente, em quão danosa ela teria sido para o processo de amadurecimento do narrador devido à contaminação experiencial do pai após o suicídio do avô.

Para sustentar sua teoria, portanto, o narrador segue descrevendo que além do discurso incessante do pai sobre o Holocausto, ele frequentava um colégio onde havia, na grade curricular, espaços reservados a atividades culturais judaicas — das quais os alunos góis eram dispensados. Em uma dessas ocasiões, segundo ele, os estudantes judeus eram levados para acampamentos onde participavam de encenações de conflitos históricos entre judeus e não-judeus, organizadas em forma de competições. Essas informações são apresentadas justamente no trecho em que se descreve o *bullying* praticado contra João e outros colegas, sugerindo que, ao abraçar sua ancestralidade, ele teria sido automaticamente levado a agredir pessoas não-judias como uma espécie de vingança simbólica por eventos que antecederam até mesmo seu nascimento.

Não sei se participei por causa desses outros colegas, e seria fácil a essa altura culpá-los por tudo, ou se em algum momento eu fui ativo na história, se nos dias anteriores tive alguma ideia, se fiz alguma sugestão, se de alguma forma fui indispensável para que tudo saísse exatamente como planejado, nós em coro no verso final, muitos anos de vida antes de nos aproximarmos dele, um em cada perna, um em cada braço, eu segurando o pescoço porque essa é a parte mais sensível do corpo. (Laub, 2011, p. 21)

Como mencionado anteriormente, o argumento central da narrativa serve ao propósito de, senão isentar, ao menos atenuar a culpa do narrador em relação aos eventos que relata. Nesta primeira seção, o episódio em destaque é a ‘queda’ de João, consequência direta do *bullying* sistemático que sofria na escola. Inicialmente, o narrador não se insere como agente ativo nas violências cometidas: descreve, com aparente distanciamento, como João era submetido a humilhações constantes, como ter o lanche jogado no chão e ser forçado a comê-lo, ou ser arrastado até a caixa de areia e pressionado com o rosto contra o chão, enquanto um coro gritava em uníssono: “come areia, come areia, come areia”. Segundo o narrador, João aceitava tudo isso “como admissão pública do quanto ele era sujo, e fraco, e desprezível” (Laub, 2011, p. 20).

Nesse ponto, há uma contradição explícita: o narrador afirma não lembrar por que ou como participou da cena de violência durante a festa de João, mas anteriormente havia narrado com riqueza de detalhes os episódios cotidianos daquele mesmo período. O tempo todo, portanto, ele trava um jogo com o leitor e o narratário, no qual detém uma clara vantagem. Afinal, é ele quem decide quais informações revelar e como apresentá-las. E mais: como escritor profissional — um dado revelado ao longo da narrativa — ele amplia ainda mais seu domínio sobre os recursos discursivos utilizados.

Mais adiante, ele próprio admite sua perícia ao afirmar que, ao tentar articular todas as memórias em um relato coeso, recorre inevitavelmente às “referências que se incorpora aos fatos ao longo dos anos”, distorcendo o real com os “enfeites da lógica, da retórica e do ritmo, como quando você sabe que a plateia ficará impressionada” (Laub, 2011, p. 96-97). E é exatamente isso que ele faz desde a primeira seção: apresenta a ancestralidade como pano de fundo para os episódios de violência, criando uma atmosfera de justificação simbólica. Só na última página da seção ele admite, de maneira breve e quase dissimulada, que também fazia parte do grupo que forçava João a comer areia.

Essa técnica — de ocultar a própria responsabilidade até o limite possível — será reproduzida nas seções seguintes da narrativa. E é justamente para sustentar o argumento de que os cadernos do avô representavam, para o pai, uma ferida mal cicatrizada que ele escolhe abrir a segunda seção com esse assunto: “Algumas coisas que sei sobre meu pai”.

Aparentemente queria escrever uma espécie de enciclopédia, um amontoado de verbetes sem relação clara entre si, temos seguidos por textos curtos ou longos, sempre com uma característica peculiar. O verbete leite, por exemplo, fala de um alimento líquido e de textura cremosa que além de conter cálcio e outras substâncias essenciais ao organismo tem a vantagem de ser muito pouco suscetível do desenvolvimento de bactérias. (Laub, 2011, p. 24)

No que se refere aos verbetes escritos pelo avô — e, posteriormente, aos escritos do pai —, é importante destacar que nem o leitor nem o narratário têm acesso direto a esses textos. Todo o conteúdo nos chega filtrado pela leitura do próprio narrador que, assim como organiza cuidadosamente seus próprios relatos, seleciona dos documentos alheios apenas aquilo que lhe parece conveniente à sua argumentação. Ainda assim, talvez de modo intencional, o narrador deixa lacunas em seu discurso. E é justamente nessas falhas ou contradições que se evidenciam

os limites e as estratégias de sua enunciação. Quando discutirmos a relação entre leitor e narratário no texto, esse ponto será retomado com mais profundidade.

Na segunda seção, portanto, o narrador volta aos cadernos do avô, agora para narrar, de forma breve, o intervalo entre a chegada dele ao Brasil e seu suicídio. Cada verbete corresponderia, segundo ele, a uma palavra-chave relacionada a experiências vividas ao longo desse período, e a sequência em que aparecem indica uma organização cronológica. Curiosamente, não há entre eles qualquer menção à vida anterior ao desembarque. Essa ausência, ao mesmo tempo que reforça o silenciamento em torno do passado — já sinalizado na seção anterior —, também serve ao narrador como argumento para justificar as lacunas de sua própria memória e os traços de opacidade que deseja imprimir ao trauma familiar.

Do ramo da família do meu avô morreram todos em Auschwitz, e não há uma linha a respeito deles nos cadernos. 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)

Ainda que o pai esteja vivo no momento da enunciação, o narrador prefere conjecturar sobre o impacto causado neste pela leitura dos verbetes, em vez de simplesmente perguntar. Mais uma vez, ele aponta como ‘tentadora’ a possibilidade de interpretar o comportamento do pai a partir de tudo o que sabe — ou supõe saber — sobre o avô. Como se o aparente desinteresse do avô por sua própria história e ancestralidade tivesse produzido, por contraste, um comportamento oposto no pai: a obsessão por preservar a memória e, ao mesmo tempo, impor ao filho o peso dessa herança. Assim, o narrador se coloca como vítima, como alguém induzido a adotar uma conduta duvidosa em razão de valores desconectados da realidade. Pode-se considerar que, enquanto escritor experiente, ele tem consciência da fragilidade desse argumento. E essa consciência talvez explique o fato de a narrativa incorporar dúvidas em meio às conjecturas — estratégia que parece refletir a possível desconfiança do leitor e do narratário. Nesse paradoxo, é como se o narrador ganhasse justamente a confiança que compromete ao expor suas contradições.

É nesta seção também que João reaparece. Agora, contudo, ele e o narrador são amigos. Após o incidente, João precisou ser hospitalizado e passou por sessões de fisioterapia. Quando retornou à escola, o narrador se aproximou, oferecendo ajuda com o conteúdo perdido. Mais uma vez, ele se refugia na

ambiguidade da memória, afirmando não saber ao certo por que decidiu aproximar-se de João. Num primeiro momento, atribui essa aproximação a um desconforto moral por ter participado da ‘brincadeira’ que quase o aleijou. Depois, no entanto, afirma que foram as tardes de estudo e lazer passadas na casa do narrador que fortaleceram a relação entre os dois. “E não fosse o convívio”, ele pontua, “o que antes parecia idiota na personalidade de João não teria virado uma qualidade” (Laub, 2011, p. 35).

A essa altura, o leitor já sabe a que traço da personalidade de João o narrador se refere: sua aparente docilidade diante do *bullying*, que antes era lida como submissão, quase como uma aceitação resignada da própria inferioridade. Agora, no entanto, essa mesma postura passa a ser interpretada como uma forma de coragem. E é justamente esse deslocamento de perspectiva que provoca, no narrador, um sentimento de vergonha — sentimento que, ao menos aqui, ele admite com mais clareza.

Depois que fiquei amigo de João também comecei a olhar para os meus amigos sem entender porque eles tinham feito aquilo, e como eles tinham me cooptado, e comecei a ter vergonha de ter gritado góí filho de uma puta, e isso se misturava com o desconforto cada vez maior diante do meu pai, uma rejeição à performance dele ao falar de antissemitismo, porque eu não tinha nada em comum com aquelas pessoas além do fato de ter nascido judeu, e nada sabia daquelas pessoas além do fato de elas serem judias, e por mais que tanta gente tivesse morrido em campos de concentração não fazia sentido que eu precisasse lembrar disso todos os dias. (Laub, 2011, p. 37)

Contrastando com trechos anteriores, nos quais o narrador debate sobre o grau de envolvimento que teve nos episódios de *bullying*, neste ele afirma ter sido cooptado pelos colegas, como se tivesse sido induzido ao erro. Envergonhado — não pelo que fez a João, mas por ter se deixado levar — decide mudar de escola, omitindo, porém, que a iniciativa não partiu dele. As informações completas, no entanto, serão apresentadas apenas mais adiante; aqui, mais uma vez, o narrador se limita àquilo que sustenta o argumento que está tentando construir.

Na terceira seção, “Algumas coisas que sei sobre mim”, o narrador inicia, na verdade, retomando os cadernos do avô, demonstrando sua inconformidade com o silêncio deste diante do que considera o “assunto mais importante de sua vida” (Laub, 2011, p. 40). Mas quem define a importância das experiências alheias? Mais uma vez, a narrativa se contradiz, pois nega ao outro — neste caso, o avô — a liberdade que o narrador exige para si: a de atribuir valor, relevância e sentido às próprias experiências, sejam elas individuais ou coletivas. E é justamente essa

experiência — a de ser neto de um sobrevivente de Auschwitz — que ele reivindica como central para a construção do argumento que será desenvolvido em seguida.

Ao relatar uma conversa com o pai sobre a mudança de escola, o narrador enfim revela informações que antes haviam sido omitidas ou distorcidas: após o incidente no hotel, a coordenadora chamara individualmente cada um dos envolvidos para tentar entender o que havia acontecido. O narrador, então, delatou os amigos, culpando-os não só pelo episódio do hotel, como também por outras situações de *bullying*. Como consequência, recebeu apenas uma advertência, enquanto os colegas foram suspensos. Quando a notícia se espalhou, ele passou a ser visto como aquele que traiu os amigos para salvar a própria pele.

Mas esse contexto ele não compartilha com o pai ao dizer que deseja mudar de escola. Sem saber de nada, o pai estranha a decisão do filho, já que, para ele, aquela escola representava um sonho de infância que agora o filho parecia rejeitar sem justificativa.

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

Embora este seja um relato direto da experiência do pai — sem o filtro de Primo Levi ou de qualquer outro autor que tenha se debruçado sobre a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto — o narrador decide ignorar esse detalhe, pois considerá-lo colocaria em xeque sua afirmação anterior de que o interesse do pai pelo judaísmo se resumia ao silêncio do avô sobre o assunto. Nesse único trecho, percebemos que, apesar de não compartilhar com o filho, o pai carrega seus próprios traumas relacionados à ancestralidade: quando jovem, sofreu na pele o preconceito por ser diferente. Ao matricular o filho naquela escola, sua intenção era poupá-lo. Ainda que não falasse sobre suas experiências, estas estavam presentes, camufladas nos relatos anônimos que dividia com o filho à mesa.

Irritado com a insistência do pai e saturado dos mesmos temas que permeavam todas as conversas entre eles, o narrador explode, dizendo que o pai poderia enfiar Auschwitz, o nazismo e o avô “bem no meio do cu” (Laub, 2011, p. 50). Fora de si, o pai o agride repetidamente e se afasta, ofegante. Em resposta, o narrador — então com treze anos — lança contra ele um pesado suporte de fita

adesiva, que só não o atinge porque o pai desvia instintivamente. O episódio marca o fim daquele confronto físico e verbal. No dia seguinte, após o trabalho, o pai vai até o filho se desculpar, pedindo que aquilo não se repetisse, pois já não tinha idade para lidar com situações daquele tipo. Como tentativa de explicar seu descontrole ou, talvez, de fazer com que o filho compreendesse a importância do tema, ele decide finalmente compartilhar a história do avô, revelando detalhes até então omitidos — como o suicídio e os cadernos de verbetes.

É neste ponto que o narrador tem conhecimento da tragédia familiar. Ainda assim, escolhe omitir esse detalhe do leitor e do narratário até aqui. A primeira seção é dedicada ao avô — ou pelo menos o título nos leva a entender isso —, e mesmo assim ele não menciona que o avô se suicidou antes de concluir os verbetes. Considerando que a morte do avô foi um evento traumático tanto para o pai quanto para a avó do narrador, e que é claramente relevante à história dele próprio, a escolha do narrador de não atribuir importância ao fato nos leva à reflexão. Voltaremos a esse ponto mais adiante, pois ele será crucial para a discussão sobre o epitáfio dedicado ao avô.

As ‘Notas’ formam três seções distintas — quarta, oitava e nona. Em todas elas, surgem informações diversas que aprofundam a trama desenvolvida nas demais. Em “Notas (1)”, por exemplo, o afeto descrito no convívio entre o narrador e o pai durante a infância contradiz as declarações anteriores sobre a frieza na relação entre ambos. Vemos ali a construção de proximidade: o pai ensinando o filho a ler, explicando os negócios da família, falando do avô como caixeiro viajante. Mesmo depois, quando o narrador passa a frequentar a casa do rabino, o pai continua interessado no filho, insistindo que ele precisava entender a importância da tradição, e não apenas decorar trechos da Torá. Em “Notas (2)”, o narrador discute o peso da verdade sobre Auschwitz, com base no valor que o pai atribui ao evento. Segundo ele, mesmo que muitos duvidem da veracidade de parte das informações divulgadas, para o pai isso pouco importa: Auschwitz “nunca foi um lugar, um fato histórico ou uma discussão ética, e sim um conceito em que se acredita ou deixa de acreditar por nenhum outro motivo a não ser a própria vontade” (Laub, 2011, p. 108). Por fim, em “Notas (3)”, o narrador explicita uma equivalência que permeia toda a narrativa: ele admite que, ao herdar a teimosia do pai, permitiu-se definir a si mesmo pelo que aconteceu a João da mesma forma que o pai se definiu pelo que aconteceu ao avô.

Analisando esses três trechos — aparentemente desarticulados da narrativa principal — podemos considerar que o narrador deixa ao leitor e ao narratário, intencionalmente ou não, indícios de sua própria desonestidade. É como se, assim como o álcool ou a violência, a desonestidade fosse um impulso difícil de conter. Ao inserir no ‘diário’ fragmentos descartados após o processo de higienização da narrativa, ele oferece ao leitor e ao narratário a possibilidade de conjecturar sobre suas palavras da mesma forma que ele próprio faz com o pai, o avô e João. Exploraremos esse ponto mais adiante, pois ele é essencial para entender a imagem que o narrador constrói de si mesmo e do pai.

Dando continuidade à trama, a quinta seção — “Mais algumas coisas que sei sobre meu avô” — estabelece uma relação direta entre a ancestralidade do narrador e sua experiência na nova escola, onde era o único judeu. João, que na escola anterior fora alvo passivo de violências, reage à primeira ofensa, quebrando o ciclo. Ao longo da narrativa, percebe-se certo ressentimento do narrador em relação ao novo amigo: enquanto ele perdera amizades e passara a ser ignorado, João amadurecera física e emocionalmente, tornando-se popular. Observando seu comportamento, o narrador estranha a desenvoltura de João, “como se nunca tivesse comido areia” (Laub, 2011, p. 66). Nesse ponto, ele avança no tempo e começa a narrar a doença do pai e seu próprio vício em álcool. Para ele, foi a partir das atitudes que teve depois da mudança de escola que começou a beber. E foi a doença do pai que o lembrou da urgência de abandonar tal hábito — o que o fez revisitar o que, em sua visão, o levava ao vício. Segundo ele, “a escola nova era um ambiente hostil de outra maneira”, e essa hostilidade estava não apenas nas palavras e atitudes dos colegas, mas também na forma como João lidava com aquilo (Laub, 2011, p. 69).

Resumidamente, ao descobrirem quem ele fora na escola anterior e o que fizera a João, os novos colegas passaram a hostilizá-lo. E, segundo o narrador, João jamais o defendeu. Aliás, ele começa a crer que, por trás dos desenhos ofensivos que recebia — nos quais era retratado como o estereótipo judeu da Europa nazista —, estava a vingança silenciosa de João. Afinal, mesmo após tudo, João aceitara sua amizade; aceitara, inclusive, que ele o acompanhasse na mudança de escola. Um “santo de treze anos que não manifestou estranheza alguma” diante do que ele havia feito (Laub, 2011, p. 70).

Assim como culpa o ‘ato egoísta’ do avô pela obsessão do pai com o judaísmo, e o antissemitismo por seus atos de violência contra João e, mais tarde, contra o próprio pai, o narrador também precisa de uma justificativa para o que faz a João na nova escola — algo tão obscenamente violento que representa a ruptura definitiva na amizade entre ambos. Mais uma vez, pai e avô tornam-se os responsáveis pelos atos do narrador na sexta seção, “Mais algumas coisas que sei sobre meu pai”. Paradoxalmente, ao tentar introduzir sua própria inocência no último ato de violência contra João, o narrador afirma que o pai transformou o avô em uma vítima de Auschwitz apenas para não sentir raiva dele. Segundo ele, é mais fácil culpar o Holocausto do que “enxergar meu avô não como vítima, mas como homem e marido e pai, que deve ser julgado como qualquer outro homem e marido e pai” (Laub, 2011, p. 81). Ainda que reconheça como ridícula a ideia de observar João por semanas em busca de provas que o responsabilizassem pelos desenhos ofensivos recebidos, o narrador continua a usar o drama familiar como justificativa para quem se tornou.

Ciente do tabu que a morte da mãe representava para João, o narrador passa a escrever bilhetes anônimos profanando sua memória. Em total contraste com a imagem idealizada que começara a nutrir do amigo, João não reage — nem diz, nem faz nada em relação aos bilhetes. Diante dessa impassibilidade, que o frustra ainda mais, o narrador decide ir além: elabora um desenho em que cinco coveiros profanam o cadáver da mãe de João em seu túmulo. A referência à violência sofrida por João em seu aniversário de treze anos é clara: naquele episódio anterior, cada colega pegara um de seus membros enquanto o narrador segurava sua cabeça ao jogá-lo para o alto. Eram cinco ao todo — os mesmos cinco representados como coveiros no desenho.

Ao longo da narrativa, fica evidente que o narrador, embora afirmasse saber que João não reagiria — assim como nunca reagira antes —, esperava por uma resposta violenta. Tal reação serviria, como ocorrera com o pai, para justificar sua própria violência. Além disso, se João reagisse fisicamente, sua imagem de ‘santo’ se quebraria. Qualquer que fosse o desfecho, João perderia tanto quanto o narrador.

Mas João não reagiu. Como nenhum dos colegas sabia da causa da morte de sua mãe — vítima de câncer —, o narrador deduz que João reconheceu a autoria dos bilhetes e do desenho. Assim, na sétima seção, “Mais algumas coisas

que sei sobre mim”, embora o narrador afirme estar ciente da fragilidade de seus argumentos, ainda assim continua a reforçá-los. Ele declara que nunca mais falou com João e atribui esse afastamento aos eventos ligados tanto à mãe de João quanto ao avô dele próprio (Laub, 2011, p. 98). Apesar de afirmar que a mãe de João morreu de câncer, o narrador insinua, com base numa conversa com o pai de João na ausência do filho, que possa ter ocorrido um suicídio — uma overdose proposital de analgésicos. Dessa forma, traça um paralelo direto: assim como o suicídio do avô se tornou um tabu para o pai, o mesmo acontece com João em relação à mãe. Ao explorar deliberadamente essa dor, o narrador reafirma sua tendência de culpar o próprio drama familiar por suas ações, perpetuando o ciclo de violência e negação.

As duas seções finais da obra — “A queda” e “O diário” — revelam de forma mais explícita a lógica paradoxal e ambígua que estrutura toda a narrativa. Nada é exatamente o que parece ser: a morte do avô, que inicialmente se imagina natural, revela-se suicídio; João, que se diz ter caído, na verdade foi derrubado; o suposto diário que nomeia a obra não é um diário no sentido convencional, mas sim um monólogo conscientemente arquitetado, composto de fragmentos, repetições, lacunas e omissões. O título “A queda”, que intitula a décima seção, tampouco se refere a uma queda literal — e talvez nem mesmo a uma queda figurativa nos moldes clássicos. Apesar de ter interrompido o consumo de álcool há dois anos, o narrador mantém intacta a barreira emocional que sempre ergueu entre ele e o pai. Quando este começa a escrever sobre suas experiências — tanto como exercício recomendado após o diagnóstico de Alzheimer quanto como tentativa de se reaproximar do filho —, o narrador, em vez de acolher o gesto, apropria-se de fragmentos desses textos, conjecturando sobre seus significados e as intenções subentendidas. Segundo ele, não há necessidade de perguntar ao pai sobre os motivos da escrita, pois acredita já conhecê-los — postura que revela a mesma autossuficiência que sustenta as conjecturas de toda a sua narrativa.

Contudo, essa mesma narrativa — fragmentada, hesitante, marcada por omissões — sugere justamente o oposto: a impossibilidade de saber com certeza, de atribuir significados fixos, de sustentar plenamente uma versão coerente dos fatos. Ao nos oferecer suas interpretações e depois contradizê-las ou relativizá-las, o narrador permite ao leitor perceber que os sentidos escapam — e que ele mesmo está, o tempo todo, tentando encontrar uma versão da história que o absolva. A

verdadeira queda, portanto, talvez esteja não em um episódio específico, mas na progressiva revelação da fragilidade de suas certezas, da inconsistência de seus discursos e da impossibilidade de sustentar sua própria imagem de vítima.

Desculpem se repito que Auschwitz ajuda a justificar o que meu avô fez. Se é mais fácil culpar Auschwitz do que aceitar o que meu avô fez. Se é mais cômodo continuar listando os horrores de Auschwitz, e tenho a impressão de que todos estão um pouco cansados disso, o número sobreviventes de Auschwitz que acabaram exatamente como Primo Levi e o meu avô, e uma vez li uma longa reportagem a respeito, alguém no México, alguém na Suíça, no Canadá, na África do Sul e em Israel, uma irmandade de senhores de noventa anos que viviam sozinhos num quarto de pensão, uma epidemia de senhores de noventa anos numa cidade e num país e no mundo onde não conhecia ninguém e ninguém mais se lembrava de nada, me desculpem se pensar nisso é mais simples do que se entregar a um exercício óbvio: imaginar que meu avô fez o que fez não só por causa de Primo Levi e desses senhores, por ser como Primo Levi e esse senhores, por não ter como escapar de um fim como o deles, mas por um motivo que tinha estreita a ligação com o meu pai. (Laub, 2011, p. 118)

Mas que motivo poderia, afinal, unir pai e filho nesse contexto? O diagnóstico de Alzheimer que o pai recebe mais adiante parece lançar alguma luz sobre esse trecho enigmático da narrativa — embora o narrador, à sua maneira, evite explicitá-lo. Ele apenas se desculpa: “não é fácil falar sobre isso”. Não é fácil admitir que, sendo o Alzheimer uma doença genética, talvez o avô também tenha sentido os sintomas iniciais e optado por não compartilhá-los com ninguém, encerrando a própria vida diante da perspectiva do esquecimento irreversível. Tampouco é fácil encarar a possibilidade de que ele próprio — o narrador — venha a desenvolver a doença, assim como seu filho ainda não nascido, a quem dedica a última seção de sua escrita.

É mais simples — e menos doloroso — pintar o avô como um homem egoísta que traumatizou o filho ao se suicidar sem deixar sequer um bilhete de despedida. É mais fácil culpar o pai por tê-lo educado sob o peso da ancestralidade judaica e da tragédia familiar. Enfim, é mais fácil reescrever a história, admitindo a própria fragilidade, mas ao mesmo tempo protegendo-se por meio da suposta inviabilidade da experiência humana. O narrador parece repetir um gesto familiar: eximir-se de responsabilidade e, ao mesmo tempo, cumprir silenciosamente uma tradição herdada — deixar memórias escritas ao filho, já que o diálogo direto parece sempre impossível ou excessivamente doloroso.

A última seção, “O diário”, é quase inteiramente composta pelos escritos do pai — ao menos, por alguns dos trechos que ele compartilha com o filho por

e-mail. As reflexões do narrador se tornam visivelmente mais brandas — pelo menos em relação ao pai. O avô continua aparecendo como figura negativa, mas agora apenas para destacar a postura relativamente redentora do pai diante do fardo que recebeu. Apesar do modelo paterno ‘danoso’ que tivera, o pai do narrador foi, ainda assim, o melhor que conseguiu ser. E essa tentativa de romper com o ciclo é o que parece mover o narrador no presente: “ter um filho é deixar para trás a inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares” (Laub, 2011, p. 151). Assim, ele expressa uma esperança tênue — mas sincera — de construir uma nova história, criando o filho distante do peso do passado que tanto o marcou.

3.1 DO DIÁRIO AO EPITÁFIO: AS REPRESENTAÇÕES DA MORTE EM *DIÁRIO DA QUEDA* (2011)

De acordo com Sartre (2011), “o ser de um existente é exatamente o que o existente aparenta” (p. 16). Ainda que o presente texto se preste a analisar uma obra fictícia, devemos considerar seu mecanismo interno de verossimilhança; assim, o narrador autodiegético é, para o texto, o que uma pessoa real é em seu próprio discurso. Ao longo do próprio texto, o narrador aos poucos se despe simbolicamente ante o leitor e o narratário, revelando-se um mentiroso compulsivo, alcoólatra e covarde. Essa tríade não funciona apenas como confissão, mas como estratégia narrativa: ao afirmar seus próprios vícios e contradições, o narrador tenta antecipar o julgamento alheio, criando um pacto ambíguo com o leitor — de sinceridade, mas também de manipulação.

Em um texto que se pretende memorialístico, a construção da própria identidade passa pela mediação da linguagem e da memória, ambas profundamente falhas e subjetivas. Assim, se tomarmos a afirmação sartreana como guia hermenêutico, torna-se necessário examinar como o narrador se apresenta — não apenas pelo que diz, mas pela forma como organiza seu discurso, escolhe suas omissões e distribui suas culpas. A imagem que constrói de si mesmo é, portanto, inseparável da imagem que projeta dos outros: o pai obsessivo, o avô suicida, o amigo traído e silenciado. Ele não apenas relata os fatos: ele os interpreta, justifica, reconfigura, e nesse processo revela muito mais sobre si do que talvez deseje admitir.

Eu sou o que sou desde muito cedo, e me pergunto se faz sentido continuar citando Auschwitz nessa história. Se talvez não faça sentido culpar Auschwitz pelo que aconteceu com o meu avô, e consequentemente pelo que aconteceu com o meu pai, como fazer

uma ligação entre isso tudo e o fato de que nunca mais falei com o João? Menos de um ano depois que ficamos amigos eu era capaz de escrever um bilhete sobre a morte da mãe dele, e usar a morte da mãe para evitar ter um confronto físico com ele, porque ter um confronto físico seria novamente agir contra a integridade dele, e ser novamente capaz de fazer o que fiz no aniversário dele, porque numa briga você não pensa tão diferente do que quando deixa alguém cair de costas enquanto a festa toda canta parabéns, a mesma intenção, o mesmo resultado se tudo der certo, se eu conseguisse atingi-lo durante a briga, se em frente à oitava série inteira eu conseguisse dar um soco ou derrubar e chutar e pisar e cuspir na cara dele até deixá-lo caído para nunca mais levantar. (Laub, 2011, p. 120)

Nesse único trecho, podemos ver o narrador com clareza. Em um único parágrafo, ele nos permite enxergá-lo em sua totalidade, ainda que trechos anteriores o contradigam. E qual seria o motivo? Considerando o narrador como equivalente a uma pessoa do plano real, devemos entendê-lo como um ser naturalmente contraditório. Porém, em um monólogo tão organizado, sendo ele um escritor profissional, por que a contradição é tão evidente? Antes de discutirmos tal questão, devemos lembrar a quem se dirige o texto. Na maior parte deste, o narratário é plural, confundindo-se com a figura do próprio leitor, já que o narrador é escritor profissional. Em um trecho, por exemplo, ele diz: “desculpem se repito que Auschwitz ajuda a justificar o que meu avô fez” (Laub, 2011, p. 118), mas próximo ao desfecho da narrativa, após dizer que sua atual esposa acaba de descobrir que está grávida, ele aponta que existe um motivo para ter falado tão pouco dela, afinal, “você terá a vida inteira para conhecê-la” (p. 148-149).

Existe, portanto, uma contradição até mesmo na figura do narratário. Afinal, a quem se destina o texto? A começar pela escolha do título, a narrativa é composta por contradições aparentemente proposital, tendo em vista a profissão do narrador. Não é como se a mudança de narratário fosse um erro de revisão; assim como todas as demais contradições, esta é uma forma de o narrador revelar-se ao filho, tanto em suas virtudes quanto em seus maiores defeitos. E o desejo de prestar-se a esse papel não surge do nada; o narrador, inclusive, aponta o exato momento em que isso acontece: desde a tarde em que ele se embriagou e chorou sozinho no quarto depois de entregar a João o desenho obsceno que retratava o cadáver de sua mãe sendo profanado por coveiros, o narrador afirma nunca mais ter lamentado o término ou a perda de nada. E, no avião a caminho de Porto Alegre, pensando em como daria a notícia do diagnóstico ao pai, ele percebeu-se tomado pelas mesmas emoções daquele momento específico.

Para compreendermos a forma como o narrador diz ter se sentido e como isso impactou sua vida ao longo dos anos, é necessário que compreendamos o processo de luto e retomemos o conceito de morte simbólica. De acordo com Sigmund Freud (2006), “o luto é, em geral, a reação à perda de uma pessoa amada, ou à perda de abstrações colocadas em seu lugar, tais como pátria, liberdade, um ideal etc.” (p. 103); ou seja, o processo de luto se inicia decorrente do sentimento de perda, de ruptura, e não necessariamente do falecimento de alguém. Portanto, quando o narrador aponta como equivalentes a viagem a Porto Alegre e a ruptura da amizade entre ele e João, ele está falando sobre o início de um processo de luto diante de uma morte simbólica. Assim como anteriormente discutimos, a morte simbólica pode ser descrita como o fechamento de um ciclo e, nesse sentido, várias situações se enquadram, inclusive o término de uma amizade ou a sombra projetada por um diagnóstico de Alzheimer no relacionamento entre pai e filho. Dessa forma, a angústia sentida pelo narrador, tanto diante da consequência de seus atos na adolescência quanto diante do diagnóstico da doença do pai, refere-se ao primeiro estágio do processo de luto: a negação.

Mas o que a angústia teria a ver com a negação da morte simbólica? Se observarmos a narrativa, os dois momentos citados não são os únicos processos de luto enfrentados pelo narrador ao longo da vida. Confirmando a negação como o primeiro estágio do processo de luto, em acordo com Kübler-Ross (1996), o narrador tem dificuldade em falar sobre tais momentos e, quando o faz, passa por todos os estágios do processo de luto sem, no entanto, chegar ao último deles: a aceitação. A angústia, nesse sentido, é resultado do processo de luto interrompido pela incompreensão do narrador que, diante de eventos traumáticos, tem o hábito de se fechar em si mesmo, negando-se o direito ao luto. Observemos alguns exemplos.

Sendo, portanto, o primeiro estágio do luto, a negação caracteriza-se como um estado no qual o enlutado apresenta dificuldade em compreender o ocorrido, ainda que a situação em si não demande esclarecimentos. Curiosamente, essa foi a reação do narrador diante da ‘queda’ de João, que culminou no fim de sua amizade com os demais envolvidos no *bullying*; mesmo depois de tanto tempo, falar sobre o evento é tão difícil, primeiro, pela dificuldade em entender, de fato, o que aconteceu. O evento causou uma ruptura entre o antes e o depois: antes, o narrador era um vingador de seus antepassados; depois, o *bullying* praticado por ele não parece justo ante a impassibilidade de João, que nada fez para merecer ser

castigado rotineiramente. E, mais importante do que a queda no aniversário – que, aliás, pode ser lida como uma distração para o que realmente importa à narrativa – há a solidão do narrador depois de delatar seus amigos, punidos por ações das quais ele não somente participou. No pesadelo relatado como recorrente após a queda de João, o narrador afirma sua própria representação simbólica como líder no julgamento do garoto (Laub, 2011, p. 70). Assim como em outros momentos, podemos identificar, nesse pequeno detalhe, a possibilidade de o narrador ter entregue os amigos à coordenação por medo das consequências, já que ele era o protagonista nos atentados contra João. A desonestidade do narrador, anteriormente afirmado como indigno da confiança do leitor e do narratário, pode também ser lida como impeditivo ao processo de luto saudável, uma vez que dificulta a compreensão que este tem tanto sobre os eventos dos quais participou quanto sobre si mesmo.

Ainda sobre o hábito do narrador de camuflar-se na própria retórica, podemos observar a mesma reação ante o término de sua amizade com João e, até onde sabemos, ante o diagnóstico do pai. Incluso na lista também está a conversa com sua terceira esposa, que, após a ameaça de violência do narrador, lhe dá um ultimato: ou ele trata com seriedade o próprio alcoolismo, ou ela pedirá o divórcio. Embora distintas, tais experiências podem ser compreendidas como traumáticas ao narrador, tendo, portanto, o potencial de desequilibrar seu organismo que, a fim de se restabelecer, necessita revisitar simbolicamente tais momentos em busca de realmente transformá-los em experiência. O trauma, primordialmente, é um paradoxo à percepção humana da realidade: ao mesmo tempo em que o reconhece como acontecimento, não o reconhece como experiência, ante a impossibilidade de conectá-lo com experiências prévias (Seligmann-Silva, 2008). Portanto, ao processo de luto saudável faz-se necessário resistir à negação inicial, que sinaliza o desequilíbrio do organismo em busca de se restabelecer. Para tanto, a clareza e a honestidade parecem essenciais — e são justamente tais características ausentes na retórica do narrador.

Seguindo a negação, ainda de acordo com Kübler-Ross (1996), temos a raiva e a barganha. Na narrativa, podemos ler a raiva em diversos momentos, inclusive para além da própria narrativa, uma vez que esta foi diretamente responsável por outros processos de luto ao longo da vida do narrador. Como exemplo, consideremos a mudança de escola: uma vez sozinho e com fama de delator, o narrador vê em João seu único amigo. Sendo a solidão a única alternativa

depois que este mudasse de escola, o narrador opta por segui-lo e se frustra posteriormente ao perceber que o até então amigo passa a ser apreciado e respeitado no novo ambiente, impassível ao seu sofrimento quando os novos colegas descobrem seu passado. A raiva lida nas menções que o narrador faz ao avô e à sua ancestralidade é, então, direcionada a João, culminando em um novo processo de luto, uma vez que esta o leva a violentamente romper a amizade.

Junto com a raiva, podemos perceber a barganha, pois, ao mesmo tempo em que o narrador responsabiliza o avô por tudo, ele usa essa responsabilidade como justificativa para distorcer a realidade, suavizando-a. A todo momento, o narrador negocia com o leitor e o narratário, induzindo-os a seguir sua linha de raciocínio, ainda que, por vezes, a admita frágil e até mesmo incoerente. Ainda que seu relato aspire ser uma negativa à pertinência da partilha de experiências e da ancestralidade, ele distorce tais termos em benefício próprio, usando-os como justificativa para os próprios atos quando estes o beneficiam. E é justamente a fragilidade de seus argumentos que o induz a ceder a um dos estágios finais do luto: a depressão. Em todos os momentos nos quais o narrador cede à raiva e, posteriormente, usa a barganha como forma de amenizar — senão anular — a própria culpa, ele relata sentir-se profundamente triste, isolado, como se seu próprio sentimento de desconexão fosse equivalente ao do próprio trauma. E é justamente tal sentimento que o induz ao alcoolismo, vício adquirido pelo narrador na adolescência; segundo ele, após entregar o último bilhete ofensivo a João, a embriaguez foi sua forma de colocar uma pedra sobre o assunto, vindo a pensar sobre ele apenas ao decidir finalmente parar de beber. O álcool, portanto, foi escolhido pelo narrador como forma de lidar com suas experiências traumáticas, camuflando o círculo vicioso do luto não saudável.

Ainda sobre a relação entre narrativa e processo de luto, é pertinente à nossa análise notar que, assim como no luto não vivido, a narrativa configura-se em um espiral; ora sendo um atestado da própria culpa do narrador, ora declarando-o como mera vítima da ancestralidade. Ante sua incapacidade de ser honesto consigo mesmo sobre temas tão sensíveis, ainda que admita uma posição diferente da anterior, o narrador se mantém distante do pai e, na própria narrativa, cria uma distância entre o filho não nascido e ele mesmo. Afinal, dar a notícia de um diagnóstico de Alzheimer e tratar o assunto com todo o rigor técnico é diferente de assumir todos os sentimentos envolvidos, falando abertamente sobre isso. Escrever

sobre assuntos difíceis de serem discutidos, aproveitando a ausência de um interlocutor ativo para manipular a própria narrativa, é diferente de olhar o filho nos olhos e ser sincero — ainda que para admitir sua falta de vontade em falar sobre o assunto, a fim de não contaminar suas experiências.

A narrativa, portanto, se configura a partir dos lutos que se acumularam na vida do narrador. Considerando a forma como ele se apresenta ao leitor e ao narratário, sua personalidade parece tão confusa quanto a narrativa em si. Nesse sentido, temos duas possibilidades: (i) considerar que tudo não passa de um efeito catártico construído propositalmente pelo narrador, que busca aceitação e autoafirmação no filho ainda não nascido; ou (ii) entender que a narrativa está em acordo com o estado emocional e psicológico do narrador-personagem, que, vítima de sucessivos processos de luto interrompidos, parece sofrer do que Freud (2006) descreve como melancolia.

Considerando a segunda hipótese em nossa análise, é pertinente compreender que a melancolia, ao contrário do luto, é um estado patológico, pois, enquanto no luto não há depreciação de si mesmo, esta é justamente uma das principais características da melancolia:

Caracteriza-se psiquicamente por um estado de ânimo profundamente doloroso, por uma suspensão do interesse pelo mundo externo, pela perda da capacidade de amar, pela inibição geral das capacidades de realizar tarefas e pela depreciação dos sentimentos de si. (Freud, 2006, p. 103-104)

Ainda de acordo com o autor, quando falamos sobre perdas ideais, a melancolia é mais frequente do que o processo de luto em si, pois a perda é inconsciente, mais complexa de ser processada e, enquanto “no luto, o mundo tornou-se pobre e vazio; na melancolia, foi o próprio eu que empobreceu” (Freud, 2006, p. 105). Na presente tese, não é nossa intenção diagnosticar o narrador; porém, as evidências de seu estado emocional e psicológico são de extrema importância para a análise. Assim sendo, se considerarmos que ele não está se aproveitando de sua experiência enquanto escritor para simular um quadro clínico que desperte a simpatia tanto do filho ainda não nascido quanto de qualquer pessoa que eventualmente leia seu texto, a melancolia parece ser o que mais o impede de alcançar clareza e entendimento.

Todavia, seu aparente esforço é suficiente para que possamos vislumbrar objetivos que vão além daqueles descritos na própria narrativa, estruturando-a,

ainda que não intencionalmente, como um símbolo fúnebre. Ou seja, ao revisitar processos de luto interrompidos e sinalizar o início de um novo — diante do diagnóstico do pai — o narrador representa o avô, o pai e a si mesmo em sua narrativa, estruturando tais figuras a partir de conjecturas solitárias. Nesse sentido, ao prestar-se a representar pessoas que não mais existem, sendo em alguns momentos uma homenagem a estas, a configuração da narrativa em *Diário da Queda* (2011) se aproxima do epitáfio — um símbolo da luta contra o esquecimento.

O argumento central da narrativa, no entanto, é a inviabilidade da experiência humana. Como, então, poderia ela pertencer a uma cultura da memória? Novamente, deparamo-nos com um paradoxo no jogo entre narrador e leitor/narratário. Para narrar-se diante do diagnóstico do pai e do ultimato da esposa — ainda que esse não seja o objetivo primeiro da obra —, em *Diário da Queda* (2011), o narrador autodiegético constrói uma representação de si, do pai e do avô, sendo este último o único falecido no momento da enunciação. Ainda assim, o narrador dá pouca importância ao modo como as coisas realmente são, inclusive no que diz respeito às pessoas envolvidas. Dessa forma, mesmo que tanto ele quanto o pai ainda estejam vivos, ele representa versões anteriores de ambos, como se apenas o passado pudesse explicar um presente tão problemático, ignorando o próprio potencial de mudança com o auxílio de terceiros.

Em alguns momentos, inclusive, ele questiona se o pai era mesmo da forma como ele se lembrava, ou se vê-lo envelhecer contaminou suas lembranças; em outros, afirma não fazer ideia de como se tornou o que é, não conseguindo lembrar-se de si mesmo de outra forma (Laub, 2011). Contando unicamente com as próprias memórias e com os escritos do avô e do pai, o narrador parece resistente a fazer algo além de conjecturar sobre o próprio passado, incluindo outras pessoas apenas como parte de suas reflexões.

Para compreender-se diante de um momento tão delicado de sua própria vida, o narrador recorre a conjecturas que representem três figuras centrais de sua linhagem familiar, sinalizando os eventos desestruturantes responsáveis por rupturas identitárias em cada uma delas. São eles: (i) Auschwitz — ou a suposta descoberta do Alzheimer — para o avô; (ii) o suicídio do avô para o pai; e (iii) a queda — ou o diagnóstico do pai — para o narrador. A partir dessa perspectiva, é possível identificar uma equivalência sustentada ao longo da narrativa: embora os acontecimentos sejam distintos, assim como os sujeitos envolvidos, o que os une é

a subjetividade do trauma. O que se iguala, portanto, não é o fato em si, mas o efeito que ele produz em cada indivíduo.

Afinal, o conceito de inviabilidade da experiência humana, que sustenta o argumento central da narrativa, pode ser resumido da seguinte forma: a experiência, em certa medida, é intraduzível. Pessoas vivenciam e percebem o mundo de formas diferentes, mesmo diante do mesmo acontecimento. Assim, ao tentar comunicar o impacto de uma vivência, elementos essenciais tendem a se perder no processo de partilha, inviabilizando uma verdadeira troca de experiências. É essa convicção que leva o narrador a se silenciar sobre sua própria dor, recusando a tradição da transmissão intergeracional de experiências e negando, assim, o valor de qualquer culto à memória.

O que o faz, então, mudar de ideia a ponto de escrever sobre si? Considerando que *Diário da Queda* (2011) seja, acima de tudo, uma homenagem ao pai, é possível compreender esse gesto como um rompimento com os próprios princípios. Ainda assim, tal qual o pai, que fez o melhor que pôde apesar das adversidades, o narrador parece disposto a agir de forma diferente se isso significar tornar-se um pai melhor para o filho ainda não nascido. Curiosamente, a dedicatória que antecede a primeira seção da obra é dirigida ao pai do autor biográfico, confundindo propositalmente as duas figuras, já que ambas compartilham diversas características — entre elas, a herança judaica, a idade e a profissão. Tal fusão entre autor e personagem evidencia o jogo entre ficção e realidade, reafirmando o tom ambíguo e melancólico da narrativa.

Meu o pai cresceu como filho do meu avô, e não vou repetir os argumentos da medicina e da psicologia e da cultura que demonstram o quanto um modelo assim pode ser danoso, a figura paterna que fez o que fez, que largou o filho da maneira como largou, então imagino o peso para o meu pai de coisas simples como a escola e a loja, o jantares em silêncio com a minha avó, a faculdade de administração, meia dúzia de amigos, meia dúzia de namoradas e o baile onde ele conheceu a minha mãe, o peso de sair do baile pensando nela, a primeira vez em que ele ligou para ela e combinou uma ida ao cinema e a buscou em casa e pegou a mão dela e conheceu a família e ficou mais íntimo a ponto de comentar a possibilidade de alguns anos depois eu nascer dessa união. (Laub, 2011, p. 119)

Valendo-se, portanto, da figura paterna como modelo, o narrador propõe-se a escrever ele próprio algo que possa deixar como legado ao filho ainda não nascido, eternizando o pai na imagem que deseja preservar: um homem amoroso, esforçado, gentil e compreensivo que, apesar das adversidades,

perseverou em ser bom, manteve o casamento, prosperou nos negócios da família e buscou, à sua maneira, uma aproximação com o filho. Como contraponto, recorre à figura do avô, a quem responsabiliza pelo próprio suicídio — um ato que, em sua leitura, equivale ao abandono voluntário da esposa e do único filho. Embora o avô não seja o foco da narrativa, sua presença serve como argumento para justificar tanto as ações do pai quanto as do próprio narrador. No momento em que o narrador registra parte da história do avô e a destina ao filho, ele também a ressignifica, negando ao avô o direito de ser lembrado de outra forma ao declarar que se recusará a tocar no assunto com o filho, para não ‘contaminar’ sua experiência.

A mesma lógica aplica-se ao próprio narrador: ele condensa sua vida em poucas páginas e as entrega ao filho como um relato fechado, recusando-se a retomá-lo verbalmente no futuro. Caso o filho deseje, um dia, seguir a tradição familiar de investigar o passado, restar-lhe-á conjecturar sobre o pai tal como o narrador faz com o próprio. Há, contudo, uma diferença significativa: enquanto o pai, ainda lúcido, demonstra o desejo de compartilhar suas experiências, é o narrador quem voluntariamente escolhe o silêncio. Essa escolha marca uma ruptura no ciclo, mas também o perpetua, pois silenciar é, ao mesmo tempo, afastar-se e repetir o modelo familiar de comunicação truncada e mediada por escritos.

Em *Diário da Queda* (2011), a narrativa adquire, assim, a forma de um epitáfio intergeracional, representando e estruturando, ao mesmo tempo, três figuras: o avô, o pai e o filho. Sobre o avô, o narrador decide deixar à posteridade menos do que sabe, movido por um ressentimento que o leva a responsabilizá-lo por todas as tragédias familiares — inclusive pela doença do pai. Já o pai, isento de culpa pelos supostos equívocos na criação do filho, é retratado como o verdadeiro homenageado do texto, apresentado como alguém que, mesmo marcado por uma herança traumática, escolheu agir com dignidade. O narrador, por sua vez, constrói uma narrativa que simboliza o processo cíclico de luto interrompido que forjou sua identidade. Ao confessar suas falhas em contraste com o exemplo paterno, ele indica o desejo de sepultar seu antigo eu — moldado por traumas e ressentimentos — e de tornar-se uma nova e definitiva versão de si mesmo, digna da paternidade.

4. DO INFERNO AO (A)MAR: A DESCOBERTA DO MUNDO ADULTO E SEUS PARADOXOS EM *CIÒ CHE INFERNO NON È* (2014)

Anteriormente, discutimos as relações entre a experiência humana e a narrativa, considerando que esta última não poderia existir sem a primeira. Em Odisseia, por exemplo, somos apresentados a dois Ulisses: aquele que vive as aventuras e aquele que as narra. Nesse sentido, a sobrevivência do primeiro é condição *sine qua non* para a existência da narrativa tal como a conhecemos; aqueles que perecem ao longo da jornada enriquecem a história, orgulhosamente rememorada pelo segundo. Partindo da premissa de que o homem é, em si, narrativa — pois, em sua ausência, não há vida (Todorov, 2019) —, podemos afirmar, com Candido (2014), que a personagem é o que há de mais vivo no romance, uma vez que a narrativa se ancora na percepção humana do tempo, seja ele cronológico ou psicológico. Como afirma Ricoeur (1994), o tempo torna-se humano apenas “na medida em que é articulado de modo narrativo”, sendo que “a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição de existência temporal” (p. 85). Somos, portanto, as histórias que narramos (D’Avenia, 2018), dado que apenas os humanos têm a capacidade de articular narrativamente fragmentos temporais ressignificados à luz de suas próprias experiências.

Publicado em 2014, *Ciò che inferno non è* (2014) entrelaça realidade e ficção ao narrar, sob dupla perspectiva, a história de Federico, um jovem de 17 anos que vive em Notarbartolo, bairro nobre de Palermo. Apesar de afirmar que nada lhe falta, Federico sente em si um anseio difuso em relação ao próprio amadurecimento — desejo esse que o conduz a Brancaccio, bairro vizinho marcado pela pobreza e pelo domínio da máfia siciliana. É nesse cenário que Federico encontra crianças abandonadas pelo Estado, reduzidas à condição de peças sacrificáveis na engrenagem mafiosa. Em meio a esse ‘campo de guerra’, destaca-se a figura solitária do padre Pino Puglisi — seu professor de religião no liceu clássico —, que o convida a colaborar em sua missão social.

Abandonando, assim, antigos planos e preconceitos, Federico passa a acompanhar o padre, encontrando em Brancaccio as experiências que, segundo ele, finalmente o conduzirão à maturidade — inclusive o amor romântico por Lucia. Natural de Palermo e ex-aluno de don Pino Puglisi, D’Avenia não estreia sua carreira literária com *Ciò che inferno non è* (2014), mas reconhece que aguardava há anos a oportunidade de escrever sobre duas de suas maiores inspirações: a cidade e o

padre (TV2000IT, 2014). Dessa forma, ainda que Palermo funcione inicialmente como espaço narrativo, a cidade é frequentemente descrita como uma personagem, lançando luz e sombras sobre seus habitantes, numa dinâmica que remete à estética caravaggesca.

Vento e luz pela manhã açoitam as ruas de Brancaccio, bairro feito de casas semelhantes às escamas de um peixe, numa cidade que estremece ao sol cada vez mais lentamente, enquanto morre, agonizando por água e vida. Zona obscura do porto sem fim que é Palermo, com o mar às costas, Brancaccio se ergue sobre os detritos que todo mar abandona na costa.⁹ (D'avenia, 2014, p. 183, tradução nossa)

E um dos homens que circulam por essa cidade-personagem é o padre Pino Puglisi, popularmente conhecido como 3P. Como mencionado anteriormente, tanto ele quanto a cidade de Palermo são figuras reais, ainda que, em *Ciò che inferno non è* (2014), o enredo se construa majoritariamente a partir da ficção. Na realidade, Puglisi foi professor de religião no liceu clássico frequentado por D'Avenia, mas essa não era sua única atividade: sua principal vocação era o sacerdócio exercido no bairro de Brancaccio — outro importante espaço da narrativa.

Reconhecido por seu amor incondicional às crianças, especialmente àquelas vitimadas pela negligência social e esquecidas pelo Estado, padre Puglisi dedicou-se a mostrar-lhes alternativas de vida que as afastassem da solidão e da violência das ruas. Paralelamente, buscava sensibilizar a comunidade sobre a urgência de protegê-las, chamando à responsabilidade todos os que cruzavam seu caminho.

Em Brancaccio, muitas crianças são como sementes na escuridão. Sementes ao contrário. Não há espaço para um sonho, para a beleza, para a imaginação. Muitos estão condenados a morrer ainda vivos, muitos são interrompidos antes mesmo de se estenderem em direção à felicidade.¹⁰ (D'avenia, 2014, p. 1481, tradução nossa)

Tanto na narrativa ficcional quanto na realidade, padre Puglisi é o fundador do Centro di Accoglienza Padre Nostro, espaço dedicado ao desenvolvimento integral de crianças e jovens em situação de vulnerabilidade — muitos dos quais, de outro modo, estariam expostos à violência das ruas. Mais uma

⁹ Vento e luce al mattino frustano le strade di Brancaccio, quartiere fatto di case simili alle squame di un pesce in una città che sussulta al sole sempre più lentamente, mentre muore, spasimando acqua e vita. Zona oscura del porto senza fine che è Palermo, con il mare alle spalle, Brancaccio sorge sui detriti che ogni mare abbandona sulla costa.

¹⁰ A Brancaccio troppi bambini sono come semi nelle tenebre. Semi al rovescio. Non c'è lo spazio per un sogno, per la bellezza, per l'immaginazione. Troppi sono condannati a morire da vivi, troppi sono interrotti prima ancora di allungarsi verso la felicità

vez, a narrativa ultrapassa os limites da ficção ao revelar que justamente esse trabalho seria o motivo dos ataques constantes ao centro¹¹ porquê “destrói quem não sabe como se constrói¹²” (D’avenia, 2014, p. 507, tradução nossa). Em outras palavras, uma criança privada de proteção social é facilmente cooptada pelo crime, naturalizando comportamentos violentos ao longo de sua formação. No entanto, o contato com outras realidades amplia suas possibilidades de escolha, promovendo uma transformação individual com potencial impacto coletivo. Nesse sentido, o esforço pioneiro de padre Puglisi em apresentar, independentemente da fé professada, horizontes alternativos às crianças de Brancaccio colide diretamente com o discurso criminoso que se sustenta na ausência do Estado para legitimar a violência como única via de sobrevivência.

Figura. 4 — Centro di Accoglienza Padre Nostro a Brancaccio.



Fonte: Giornale di Sicilia, 2016. Disponível em: <https://palermo.gds.it/articoli/cronaca/2016/02/11/palermo-nuova-intimidazione-al-centro-padre-nostro-a959e1fd-c4e7-43ee-b3ab-326b46d89c93/>. Acesso em: 17 jul. 2025.

Legenda: fotografia da fachada do prédio onde se localiza o Centro de Accoglienza Padre Nostro. Na imagem, sobre um fundo branco, se lê o nome do centro em letras azuis em caixa alta, seguido de informações em italiano sobre a fundação do centro em letras vermelhas. Ao lado do texto, pouco abaixo do nome do centro, se vê o símbolo da instituição.

Como resultado de uma educação pautada na violência, emerge a figura do Caçador, personagem nascido e criado em Brancaccio que atua como executor a

¹¹ O Centro de Acolhimento Padre Nostro, fundado por Don Pino Puglisi em Brancaccio, Palermo, tem sido alvo de uma série de atos de vandalismo desde sua fundação até os dias de hoje. Segundo algumas reportagens, tais ataques refletem a persistência de estruturas mafiosas que, ante a ausência do Estado, ainda tentam intimidar iniciativas de transformação social. (ANSA, 2022; ANSA, 2023; ANTIMAFIA DUEMILA, 2025; REPUBBLICA, 2022; REPUBBLICA, 2023).

¹² Distrugge chi non sa come si costruisce.

serviço da máfia. Segundo ele, é Puglisi quem não compreende a realidade local; embora também tenha nascido naquele bairro, ao ter saído e conhecido um mundo que não lhes pertence, teria perdido de vista o essencial para a sobrevivência. Por mais que o padre articule um discurso inspirador, o Caçador enxerga em suas palavras uma ameaça — um desvio perigoso que afasta as crianças daquilo que, em sua visão, realmente importa: uma vida reduzida à mera lógica da sobrevivência. Para tanto, certas atitudes seriam inevitáveis. Ainda segundo o personagem, não se trata de uma questão entre o bem e o mal, pois tais ações representam, para ele, a única forma possível de restaurar a dignidade naquele contexto de abandono (D'Avenia, 2014, p. 257).

Na última entrevista concedida em Via Hazon, em Brancaccio, Puglisi reflete sobre seu trabalho no Centro di Accoglienza Padre Nostro, afirmando que a vida não se resume à violência e à degradação, uma vez que valores como a paz, a fraternidade e a colaboração também compõem o tecido social (Centro di Accoglienza Padre Nostro – Onlus, 2017). É justamente o reflexo desse pensamento que se projeta no personagem que, em sua missão, orienta Federico à maneira de Virgílio com Dante em sua descida ao Inferno. Contudo, enquanto Virgílio apenas conduz Dante rumo ao Paraíso, padre Puglisi pede que Federico doe parte de seu tempo para oferecer alívio àqueles que foram soterrados vivos no inferno palermitano. Ao acompanhar o padre em sua missão, Federico experimenta o impacto de sentir-se estrangeiro em sua própria cidade, diante da evidente cisão entre sua realidade e a das pessoas que habitam aquele ambiente hostil.

Figura. 5 — Via Brancaccio.



Fonte: Palermo Today, 2022. Disponível em: <https://www.palermotoday.it/cronaca/mafioso-cambia-vita-padre-puglisi-brancaccio-rai-1.html>. Acesso em: 17 jul. 2025.

Legenda: na fotografia panorâmica de Brancaccio, vemos uma composição irregular entre edifícios térreos e prédios de cores diversas em uma paisagem urbana na qual predominam as construções, com escassez de árvores.

Figura. 6 — Via Emanuelle Notarbartolo.



Fonte: Balarm, 2019. Disponível em: <https://www.balarm.it/news/palermo-sei-pronta-per-una-nuova-opera-il-ponte-rapisardi-su-via-notarbartolo-106506>. Acesso em: 17 jul. 2025.

Legenda: na fotografia, se vê diversos veículos em um trânsito organizado. Na via, é possível observar que a maioria dos prédios dispõe de varandas. Há o contraste entre as construções de concreto e a presença do verde, nas árvores.

Nas figuras 5 e 6, observamos um pequeno recorte dos bairros Brancaccio e Notarbartolo. Ainda que retratadas quase três décadas após os eventos narrados em *Ciò che inferno non è* (2014), as figuras confirmam a permanência do contraste descrito por Federico. Sobre Brancaccio, o protagonista observa: “as casas são baixas, prédios de um ou dois andares. Tudo é muito diferente da via Notarbartolo, com seus edifícios e seus trechos de verde”¹³ (D’avenia, 2014, p. 988, tradução nossa). À época da narrativa, Brancaccio contava com cerca de dez mil habitantes, mas oferecia pouco além de moradias simples e ruas estreitas — um cenário que se opunha ao passado fértil da região, quando fontes límpidas e vegetação abundante dominavam o espaço. Assim, o bairro, outrora marcado pela exuberância natural, apresentava-se agora tão árido quanto o destino de grande parte de seus moradores, refletindo, de forma simbólica, a degradação social que ali se instalou.

O cheiro acre das coisas podres se mistura com o da manhã impregnada de mar, no agridoce que é a substância olfativa do bairro e de toda a cidade: o paraíso em uma rua e o inferno virando a esquina¹⁴. (D’avenia, 2014, p. 197-203, tradução nossa)

Há uma estreita relação entre Palermo — aqui apresentada tanto como espaço físico quanto como personagem — e a atmosfera da narrativa. Para compreendermos as sutilezas e nuances que estruturam os paradoxos e ambiguidades presentes na obra, é interessante, antes, conhecer um pouco da história da cidade. Nesse sentido, a própria narrativa oferece um panorama geral a partir de informações fragmentadas: Palermo, inicialmente chamada Zyz (flor, em fenício), foi uma cidade portuária fundada pelos fenícios no século VII a.C. Assim foi nomeada devido ao fluxo de rios que, “como pétalas, sobem do mar até o antigo receptáculo do centro. Rios que agora não existem mais, nem mesmo procurando os vestígios que cada curso d’água deixa nas coisas”¹⁵ (D’avenia, 2014, p. 359,

¹³ Le case sono basse, palazzine di uno o due piani. È tutto molto diverso da via Notarbartolo, coi suoi palazzi e i suoi squarci di verde.

¹⁴ L’odore acre delle cose marce si mescola con quello della mattina intrisa di mare, nel dolcemente amaro che è la sostanza olfattiva del quartiere e dell’intera città: il paradiso su una strada e l’inferno girato l’angolo.

¹⁵ Come petali dal mare risalgono sino all’antico ricettacolo del centro. Fiumi che ora non ci sono più, neanche a cercarne i segni che ogni corso d’acqua leviga sulle cose.

tradução nossa). Posteriormente, gregos e romanos passaram a chamá-la Panormus (tudo porto, em grego), em referência à vastidão de sua área portuária.

Em sua arquitetura, além das evidentes influências greco-romanas, destacam-se as contribuições árabes e normandas, visíveis na conformação urbana e em diversos edifícios históricos — alguns dos quais foram reconhecidos pela UNESCO como Patrimônio da Humanidade, como é o caso do “Itinerário Árabe-Normando”, oficializado em 2015 (Arab-Norman Palermo and the Cathedral Churches of Cefalù and Monreale, 2024).

Na narrativa de D’Avenia (2014), Palermo se apresenta como um espaço em constante tensão entre luz e trevas, sendo “tudo porto para quem chega. Tudo anseio para quem fica. Cidade construída sobre o paradoxo, cidade em que se está sempre chegando e esperando¹⁶” (p. 2534, tradução nossa). Embora enumere muitas das belezas ainda visíveis na cidade, o narrador principal lamenta as transformações que a deformaram ao longo dos anos, como a construção de bairros periféricos como Brancaccio — uma terra outrora fértil, hoje pavimentada para soterrar vivos todos aqueles considerados dispensáveis pelo Estado.

Sobre a origem de Brancaccio, vale destacar que o bairro herdou o nome da rua que o atravessa, batizada em homenagem a Don Antonio Brancaccio — antigo governador e administrador da cidade, além de proprietário de muitas das terras onde hoje se localiza o bairro. Foi ele, inclusive, o fundador da Igreja de San Gaetano da Thiene e Maria SS. del Divino, posteriormente convertida na paróquia onde Don Pino Puglisi exerceu seu sacerdócio (Paonita, 2000).

Na construção textual da cidade de Palermo, em *Ciò che inferno non è* (2014), muitas referências artísticas e arquitetônicas são mencionadas e descritas, com destaque para o Genio di Palermo, escultura localizada na Villa Giulia — motivo pelo qual é popularmente conhecida como Fontana del Genio di Villa Giulia. Encomendada pelo Senado Palermitano ao escultor Ignazio Marabitti, com base em projeto de Niccolò Palma, a obra foi inaugurada em 24 de novembro de 1778 com a intenção de simbolizar a cidade de Palermo.

Desde o gênio, representado com armadura romana e portando um cetro real, até as figuras alegóricas que o circundam, a escultura expressa as virtudes associadas à cidade: a prudência, a fertilidade e a renovação — simbolizadas pela

¹⁶ Tutto porto per chi arriva. Tutto spasimo per chi resta. Città costruita sul paradosso, città in cui si è sempre in arrivo e in attesa.

serpente que se alimenta do peito do gênio; a fidelidade — representada por um cão; a abundância — pela cornucópia; o poder — pelo fascio littorio; e a própria cidade — refletida no símbolo da águia. Há ainda um escudo com o emblema da Sicília, onde se lê *Prima Sedes, Corona Regis et Regni Caput*, em referência ao fato de Palermo ter sido a primeira sede do rei da Sicília (Il genio di Villa Giulia, 2024).

Figura. 7 — Il genio di Villa Giulia.



Fonte: Comune di Palermo, 2017. Disponível em: <https://genio.comune.palermo.it/genio-palermo.php?id=12>.

Acesso em: 17 jul. 2025.

Legenda: Ao centro da fotografia, se vê a escultura em mármore branco de um homem coroadado, acompanhado por alguns animais, como uma águia e um cão. Ao fundo, se destacam as copas das árvores e o céu azul límpido, além de outra escultura à direita.

Embora a escultura contenha todos os detalhes anteriormente citados, na narrativa ela é resumida por um único elemento: uma pequena inscrição que chama a atenção do narrador enquanto acompanha Federico e Lucia — garota que ele conhece em Brancaccio e por quem se apaixona imediatamente. Trata-se da inscrição que faz referência direta à cidade de Palermo, afirmando-a como tudo porto para quem chega, tudo anseio para quem fica (D’avenia, 2014). Essa frase, destacada no contexto da escultura, funciona como uma síntese não apenas da obra, mas também da própria cidade e de sua condição paradoxal: ao mesmo tempo receptiva e excludente, abundante e árida, gloriosa e esquecida. Desse modo, a inscrição torna-se o emblema da Palermo descrita por D’avenia — uma cidade onde luz e sombra se entrelaçam, refletindo as ambivalências que estruturam a atmosfera da narrativa e o processo de amadurecimento de seus personagens.

Lucia e o rapaz passeiam atravessando a Villa Giulia, no esplendor quase marítimo da Kalsa. Chegam diante da estátua do Gênio de Palermo e observam suas características, ignorantes de sua essência doce-amarga. Um deus pagão e antigo, desnudado e coroadado, com uma serpente que se alimenta de seu peito na altura do coração. Evoca renovação e ambígua ruína, com a águia da cidade e o cão, símbolo de fidelidade, agachado aos pés, com a Triscele, a cabeça de Górgona com três pernas que representa a Sicília como Trinacria, com uma cornucópia acompanhada de uma síntese da cidade: ‘Palermo, régia e fiel, possui os dons de Palas Atena e Ceres’. Uma definição lisonjeira, especialmente quando comparada ao terrível lema encontrado nas antigas representações deste deus tutelar: Panormus, conca aurea, suos devorat alienos nutrit, ‘Palermo, concha de ouro, devora os seus e nutre os estrangeiros’. O Gênio de Palermo, todo porto e anseio, resumido em uma única frase¹⁷. (D’avenia, 2014, p. 3426-3430, tradução nossa)

E, assim, o narrador resume não apenas a representação da cidade de Palermo, como também a própria estrutura narrativa da obra, dividida em duas seções: “Tuttoporto” e “Spasimo”. Antes da primeira seção, somos apresentados a um breve relato introdutório, de caráter aparentemente impessoal. Contudo, uma leitura atenta revela que o narrador que o conduz não é o mesmo que inicia “Tuttoporto”, pois os olhos que observam o rapaz perder-se em devaneios não são

¹⁷ Lucia e il ragazzo passeggiano attraversando Villa Giulia, nello splendore quasi marino della Kalsa. Arrivano davanti alla statua del Genio di Palermo e ne osservano le fattezze, ignari della sua dolceamarata essenza. Un dio pagano e antico, scettrato e coronato, con un serpente che si nutre del suo petto all’altezza del cuore. Evoca rinnovamento e ambigua rovina, con l’aquila della città e il cane, simbolo di fedeltà, accucciato ai piedi, con la Triscele, la testa di Gorgone a tre gambe che rappresenta la Sicilia come Trinacria, con una cornucopia accompagnata da una sintesi della città: ‘Palermo, regale e fedele, ha i doni di Pallade e Cerere’. Una definizione lusinghiera, specie se la si paragona al motto terribile che si trova come iscrizione nelle antiche rappresentazioni di questo nume tutelare: Panormus, conca aurea, suos devorat alienos nutrit, ‘Palermo, conca d’oro, divora i suoi e nutre gli estranieri’. Il Genio di Palermo, tutto porto e spasimo, riassunto in un’unica frase.

humanos. Enquanto Federico se deixa seduzir pelas possibilidades que o mar — visto do alto do prédio onde mora — lhe sugere, é a própria cidade que o observa, avalia e narra. Ao final desse trecho, há uma dedicatória que sugere a assinatura da cidade como sujeito-narrador: “Sua cidade. Palermo. 1993¹⁸” (D’avenia, 2014, p. 59). Em momento oportuno, discutiremos possíveis interpretações para essa única e simbólica aparição de Palermo no papel de narrador. Por ora, concentremo-nos nas seções que estruturam a narrativa, bem como na trama que elas abrigam.

Na seção intitulada “Tuttoporto”, encontramos uma narrativa linear, dividida em 46 capítulos curtos. Tanto aqui quanto em “Spasimo”, a narração alterna entre duas vozes: um narrador heterodiegético onisciente, que permanece anônimo, e o narrador autodiegético, Federico. Os primeiros capítulos são dominados pela perspectiva do narrador heterodiegético, que nos introduz à realidade de Brancaccio e à missão de don Pino. Somos então apresentados a Francesco, um dos garotos que o padre tenta resgatar das ruas, e ao Caçador, homem na faixa dos 30 anos que atua como executor da máfia. Ao seu lado está Nuccio, jovem aspirante a mafioso, que instrumentaliza sua posição para abusar de seu entorno, mantendo os demais em silêncio por meio do medo. Entre suas vítimas está Maria, mãe de Francesco, que — engravidada ainda na adolescência e desamparada por completo — viu na prostituição a única alternativa para sobreviver e, ao mesmo tempo, tentar garantir a sobrevivência do filho.

Francesco gostaria de estar na escola, mas sua mãe não o levou hoje de manhã e nem lhe disse para ir sozinho. Ela não se levantou. E quando é assim, ele não tem vontade de fazer nada, a não ser morder a estrada. Na noite passada, ele a ouviu rir até tarde. E depois, soluçar, quando ficou sozinha. Ele, à noite, abre os olhos e ouve sua mãe e os homens rindo com ela. Depois, ele os fecha e os abre de novo para ver se está sonhando, mas os sons, mesmo no escuro, permanecem ali¹⁹. (D’avenia, 2014, p. 281-286, tradução nossa)

Após apresentar Federico como uma voz perceptível aos ouvidos atentos no babel que compõe Palermo (D’avenia, 2014, p. 334–338), o narrador heterodiegético cede espaço à narrativa em primeira pessoa. A partir desse ponto, ambos passam a se revezar na condução do relato, apresentando-nos uma

¹⁸ La sua città. Palermo. 1993.

¹⁹ Francesco vorrebbe essere a scuola, ma sua madre stamattina non ce lo ha portato e non gli ha neanche detto di andarci da solo. Non si è alzata. E quando è così a lui non va di fare nulla se non mordere la strada. La scorsa notte l’ha sentita ridere sino a tardi. E poi singhiozzare quando è rimasta sola. Lui la notte apre gli occhi e sente sua madre e gli uomini che ridono con lei. Poi li chiude e li riapre per vedere se sogna, ma i rumori anche nel buio rimangono lì.

variedade de personagens que, juntos, compõem a narrativa como os fragmentos de um mosaico em Monreale (D’avenia, 2014, p. 1123). Entre os muitos conhecidos de Federico em Brancaccio está Lucia, uma jovem de 16 anos por quem ele se apaixona perdidamente. Embora corresponda aos sentimentos de Federico, Lucia hesita em se entregar, profundamente consciente das diferenças entre suas realidades. Federico, por sua vez, está decidido a mergulhar nas experiências que se descortinam diante de si, enfrentando medos e contradições ao conhecer um mundo até então desconhecido.

Mesmo ciente dos riscos que sua relação com Pino Puglisi representa, Federico se mostra cada vez mais disposto a encarar a vida com coragem, em busca do verdadeiro significado de tornar-se homem. E, como ele mesmo afirma, “não basta ler livros para ser homem. Não bastam bons pensamentos para ser um bom homem²⁰” (D’avenia, 2014, p. 1352, tradução nossa); é preciso algo mais — e é exatamente isso que ele está determinado a encontrar.

A primeira seção, portanto, acompanha em paralelo a luta cotidiana de don Pino pela dignidade da comunidade de Brancaccio e o processo de amadurecimento de Federico, que, ora chocado, ora fascinado, confronta a proteção familiar e sua própria inexperiência para apoiar a missão do padre. Com a máfia sempre presente, à espreita, interferindo e ameaçando o trabalho de don Pino, este se mostra cada vez mais consciente da proximidade de sua própria morte. Em diversos trechos, suas preces a Deus evocam a imagem de Cristo: um homem que, mesmo ciente de seu destino trágico, permanece firme em sua missão, disposto a morrer por amor ao próximo.

Meu Deus, por que me abandonaste? Estou cansado, Pai meu. Não consigo te ver. Tenho medo. Eu quero viver, não quero morrer. Não quero ir embora como as gaivotas, que se afastam para o mar aberto e se deixam cair exaustas, sozinhas, em um último mergulho. Eu sei que devo morrer, mas não estou pronto. Por que me deixaste sozinho? Por que, entre as infinitas possibilidades, você escolheu apenas essa? Eu sei que o mundo não pode ser melhor do que aquilo que nós permitimos que ele seja, mas sou muito pequeno.

²⁰ Non basta leggere libri per essere uomini. Non bastano pensieri buoni per essere uomini buoni.

Você me pede demais²¹. (D'avenia, 2014, p. 3221-3225, tradução nossa)

A prece acima é feita em “Spasimo”, seção composta por 38 capítulos. Enquanto “Tuttoporto” remete ao nome da cidade e representa uma incursão por entre suas luzes e sombras, “Spasimo” simboliza o anseio que atravessa todos os personagens — um sentimento profundo que os impulsiona em direção aos próprios sonhos, especialmente quando o oceano, sempre ao alcance do olhar, parece sussurrar promessas de infinitas possibilidades. No entanto, a realidade contrasta duramente com a vastidão do horizonte em Palermo: como, então, romper os limites que os afastam de seus próprios anseios?

A agressão da luz se dissolve apenas no fim da tarde, no mar. Esta é a hora de resistir e permanecer, mas como pode permanecer e resistir quem vive à beira-mar? A água salgada, apesar de sua abundância, não serve para apagar a sede do sedento, e cada homem se descobre uma imortalidade ferida. O rapaz anseia por tudo e por nada. Don Pino anseia pela justiça. Lucia anseia pela beleza intacta de algum sonho²². (D'avenia, 2014, p. 2508)

A prece de don Pino a um Deus silencioso reflete precisamente os obstáculos da dura realidade, representados pela violência da máfia e pela ausência do Estado. Em “Spasimo”, os executores que até então observavam passivamente o trabalho do padre são finalmente instruídos a agir. Primeiro, agridem Federico, reconhecendo-o como ajudante de don Pino; depois, atacam o próprio padre. Mesmo diante de tamanha barbárie, tanto o protagonista quanto seu mestre decidem persistir: Federico, fortalecido pelo apoio do irmão Manfredi, e don Pino, com a coragem que sua missão exigia. O pior, porém, ainda estava por vir: embora, segundo o código da máfia, não fosse comum assassinar padres, o líder da organização, descrito na narrativa como ‘Madre Natura’, encomenda a morte de don

²¹ Dio mio, perché mi hai lasciato? Sono stanco, Padre mio. Non riesco a vederti. Ho paura. Io voglio vivere, non voglio morire. Non voglio andarmene come i gabbiani, che si allontanano in mare aperto e si lasciano cadere sfiniti, soli, in un ultimo tuffo.

So che devo morire, ma non sono pronto.

Perché mi hai lasciato solo.

Perché dalle infinite possibilità hai tirato fuori solo questo?

So che il mondo non può essere migliore di quello che noi gli permettiamo di essere, ma sono troppo piccolo.

Mi chiedi troppo.

²² L'aggressione della luce si scioglie solo verso sera, nel mare. Attesta è l'ora di resistere e restare, ma come fa a restare e resistere chi vive a riva? L'acqua salmastra, pur nella sua abbondanza, non serve a spegnere l'arsura dell'assetato e ogni uomo si scopre un'immortalità ferita.

Il ragazzo spasima per tutto e per niente. Don Pino spasima per la giustizia. Lucia spasima per la bellezza intatta di qualche sogno

Pino, usando um de seus seguidores como bode expiatório. Assim, Nuccio, que abusava de sua posição para cometer atos ilícitos por vontade própria, é assassinado e carbonizado, sendo falsamente apresentado como responsável pela morte de don Pino. O verdadeiro executor do crime é o Caçador, que, após cumprir sua tarefa, será atormentado pela imagem do padre que, com um sorriso, lhe diz que já o esperava (D'avenia, 2014, p. 3688).

Na morte de padre Pino, realidade e ficção se confundem. Acusado e posteriormente condenado como assassino de don Pino Puglisi, Salvatore Grigoli, em entrevista, afirmou que o padre o recebeu com um sorriso, dizendo que o esperava (Anfossi, 2012). Don Pino foi assassinado no dia de seu aniversário, em frente à sua casa, o que reforça a conexão entre os relatos. A liberdade ficcional, neste caso, se encontra na proximidade entre a figura do padre e de seu assassino: enquanto na narrativa o assassino observa o padre com crescente desaprovação, Grigoli relatou que só soube da existência do padre quando a ordem já estava dada. Em ambos os casos, porém, há o arrependimento diante da estranheza de como um homem pode receber, com serenidade, o seu algoz, ciente de que a morte já era inevitável.

“O que posso dizer é que havia uma espécie de luz naquele sorriso. Um sorriso que me deu um impulso imediato. Não sei explicar: eu já tinha matado vários, mas nunca tinha sentido nada assim. Sempre me lembro daquele sorriso, mesmo que eu tenha dificuldade até para guardar os rostos, as caras dos meus parentes. Naquela noite comecei a pensar nisso, algo tinha se movido dentro de mim²³.” (Anfossi, 2012, tradução nossa)

Aquele sorriso é o pior castigo que pode acontecer a um assassino, e o caçador não conseguirá mais dormir à noite. Há crimes que buscam seus castigos e acabam encontrando apenas o próprio perdão²⁴. (D'avenia, 2014, p. 3701, tradução nossa)

O desfecho da narrativa acompanha o início do processo de luto de todos aqueles que, com a morte de don Pino, se viram órfãos de certa forma, especialmente as crianças de Brancaccio. Federico, diante da morte de seu amigo e mestre, ouve de seu pai que ele deveria escrever aquela história e faz uma promessa. Sendo sua voz um eco do tempo, e a voz do narrador heterodiegético a representação de sua própria maturidade, *Ciò che inferno non è* (2014) representa,

²³ “Quello che posso dire è che c'era una specie di luce in quel sorriso. Un sorriso che mi aveva dato un impulso immediato. Non me lo so spiegare: io già ne avevo uccisi parecchi, però non avevo mai provato nulla del genere. Me lo ricordo sempre quel sorriso, anche se faccio fatica persino a tenermi impressi i volti, le facce dei miei parenti. Quella sera cominciai a pensarci, si era smosso qualcosa.”

²⁴ Quel sorriso è il castigo peggiore che possa capitare a un assassino, e il cacciatore non potrà più dormire la notte. Ci sono delitti che cercano i loro castighi e finiscono col trovare solo il loro perdono.

no plano fictício, o cumprimento desta promessa, assim como a que ele fez a don Pino: a de nunca deixá-lo sozinho (D’avenia, 2014, p. 3852).

No plano da realidade, D’avenia faz algumas considerações após o desfecho da narrativa em “Postilla & ringraziamenti”. Nesse texto, ao refletir sobre a origem da máfia e a ausência do quadro *Spasimo di Sicilia*, ele rememora uma antiga história sobre um homem que conhecia um lugar onde era possível acender uma fogueira e realizar rituais sempre que uma decisão importante deveria ser tomada; sendo assim, seus desejos eram atendidos. Uma geração depois, um homem sabia como acender a fogueira, mas já não se lembrava dos rituais. Seus desejos, ainda assim, eram atendidos. À geração seguinte, restava apenas o lugar onde os desejos podiam se concretizar. Com o tempo, o lugar foi esquecido, mas não houve qualquer problema, visto que “bastavam os desejos. E o lugar no qual estes estavam era o coração²⁵” (D’avenia, 2014, p. 4105, tradução nossa). Segundo D’avenia, foi Don Pino Puglisi quem descobriu que o coração é o verdadeiro lugar de refúgio.

Um lugar para escapar para dentro. Era isso que procurava don Pino junto com as crianças e os jovens. Ele os ajudava a descobrir esse espaço dentro de si; só assim a violência podia encontrar um obstáculo. Dinheiro, respeito, poder? Era preciso chegar antes dessa trindade profana. Também por isso decidi ser professor e escritor: para desenterrar, a cada dia, esse lugar — primeiro em mim, depois nos jovens —, para não parar de buscar as palavras necessárias para extrair vida da própria vida, para encontrar o fogo da coragem de não trocar a Beleza pelo Compromisso. E permanecer fiel aos próprios desejos, com o tempo²⁶. (D’avenia, 2014, p. 4105-4110, tradução nossa)

Ciò che inferno non è (2014), portanto, é uma homenagem ao homem que, imerso nas sombras de uma cidade marcada pela violência e pela ausência de esperança, teve a coragem de permanecer fiel aos desejos de seu coração. Ao mesmo tempo, a obra é um tributo à Palermo, uma cidade que, apesar das trevas que lhe recobrem, ainda se estende em direção ao oceano, oferecendo a seus habitantes o anseio por um futuro melhor — um desejo que, embora constante, permanece, por vezes, inalcançável. A narrativa é um testemunho da luta entre a luz

²⁵ Bastavo i desideri. E il posto in cui stavano era il cuore.

²⁶ Un posto dove scappare dentro. È ciò che cercava don Pino insieme ai bambini e ai ragazzi. Li aiutava a scoprire quello spazio dentro di sé, solo così la violenza poteva incontrare un ostacolo. Soldi, rispetto, forza? Bisognava arrivare prima di questa trinità profana. Anche per questo ho deciso di fare l’insegnante e lo scrittore: per dissotterrare ogni giorno quel posto, prima in me, e poi nei ragazzi, per non smettere di cercare le parole necessarie a tirare fuori la vita dalla vita, per trovare il fuoco del coraggio di non barattare la Bellezza con il Compromesso. E rimanere fedeli ai propri desideri, nel tempo.

e as sombras, entre a realidade implacável e o desejo de transformação, revelando que, mesmo nas situações mais sombrias, a busca por dignidade e esperança nunca deixa de ser a verdadeira força motriz da existência humana.

4.1 PAZ E GUERRA, LUZ E LUTO, VIDA E ARTE: A REALIDADE NAS ENTRELINHAS DA FICÇÃO DE D'AVENIA

Temos, portanto, em *Ciò che inferno non è* (2014) uma narrativa que entrelaça realidade e ficção. Assim como D'Avenia em sua adolescência, Federico é aluno de padre Puglisi e admira o modo singular com que o professor de religião conduz suas aulas. Quando este o convida para participar das atividades no Centro de Acolhimento em Brancaccio, Federico, embora hesite inicialmente por não se considerar muito religioso, cede à curiosidade. Como estava no início das férias de verão e ainda restavam alguns dias até sua viagem à Inglaterra — onde, como o irmão mais velho, aperfeiçoaria o inglês —, ele atravessa a linha de trem que divide os bairros de Palermo e vai ao encontro de padre Pino Puglisi na igreja onde este atuava, conforme havia sido orientado.

A experiência é um choque de realidade para Federico, acostumado com a beleza e o conforto dos bairros mais nobres. Na narrativa, Brancaccio é retratado como um bairro periférico, onde a máfia siciliana exerce seu domínio. É contra essa força que Puglisi luta diariamente, consciente de que o crime organizado se alimenta da pobreza e da exclusão social para manter seu poder. Vendo a transformação social como inimiga natural da máfia, Don Pino percorre incansavelmente os gabinetes públicos em busca de apoio para o bairro — que, embora densamente povoado, não contava com jardins, centros comunitários, nem escolas infantis ou de ensino médio. Em resposta, ouve sempre o mesmo silêncio institucional.

Assim é Palermo: brilha nos bairros luminosos dos ricos e dos que enriqueceram, enquanto alguns metros adiante cresce o inferno destinado a homens cuja miséria é necessária à máfia para demonstrar que o Estado é um partícipio passado. Don Pino sabe por que dizem não, sabe quem diz não, mas insiste, como a gota sobre a rocha²⁷. (D'avenia, 2014, p. 487)

No plano do real, todas as informações relativas a don Pino conferem com aquelas apresentadas pela ficção: ao retratar desde seu trabalho como professor no liceu até sua incansável busca por apoio junto à prefeitura, D'Avenia

²⁷ Così è Palermo: brilla nei quartieri luminosi di ricchi e arricchiti, mentre qualche metro più in là cresce l'inferno destinato a uomini la cui miseria è necessaria alla mafia per dimostrare che lo Stato è un partícipio passato. Don Pino sa perché dicono no, sa chi dice no, ma insiste, come la goccia sulla roccia.

demonstrou o cuidado de se manter o mais fiel possível à figura de padre Puglisi. A escolha de Federico como protagonista reflete a própria trajetória do autor, algo que ele não parece buscar esconder — ao contrário, oferece indícios evidentes dessa identificação. Entre coincidências biográficas e características compartilhadas, destaca-se a dedicatória a seus irmãos Marco e Fabrizio, responsáveis por lhe ensinar “risadas e brigas, pancadas e porradas, palavras e palavrões, futebol e chutes... o pouco-tudo que basta aos meninos para serem irmãos²⁸” (D’avenia, 2014, p. 15, tradução nossa). Em Federico, lemos a importância de seu irmão mais velho, Manfredi, cuja figura funciona como modelo de masculinidade e maturidade. Manfredi está presente em momentos decisivos da narrativa, seja para aconselhar ou simplesmente escutar o irmão mais novo. Contudo, à medida que Federico amadurece por meio das experiências vividas em Brancaccio, seu crescimento reverbera também em Manfredi. Tanto é assim que, após a agressão sofrida por Federico e a consequente proibição dos pais quanto à sua ida ao bairro, é o próprio irmão quem assume algumas de suas tarefas junto às crianças. E, quando Federico admite temer retornar, mas se sente incapaz de abandonar o lugar, Manfredi prontamente se oferece para acompanhá-lo: “com meu irmão do lado, posso enfrentar qualquer coisa²⁹”, declara o narrador (D’avenia, 2014, p. 3152, tradução nossa).

Esse é justamente um dos grandes impulsos de Federico: agora que conhece a realidade em sua crueza, deseja compartilhá-la com todos aqueles que lhe são caros. Ao seguir os passos de don Pino, ele percebe a urgência em salvar as crianças de Brancaccio — afinal, diante de um inferno em plena Terra, que missão poderia ser mais urgente do que oferecer uma saída aos condenados? O sentimento de responsabilidade o consome de tal modo que, às vésperas de sua tão esperada viagem de intercâmbio, decide não embarcar. Quando questionado sobre sua escolha, responde com firmeza: “que sentido faz ir para a Inglaterra se eu nem sequer conheço a outra metade da minha cidade? Não posso ir aprender uma língua nova se não sei falar a minha³⁰”. (D’avenia, 2014, p. 1825).

²⁸ Risate e risse, botte e botti, parole e parolacce, calcio e calci... il pocotutto che basta ai maschi per essere fratelli.

²⁹ Con mio fratello accanto posso affrontare qualsiasi cosa.

³⁰ Che senso ha andare in Inghilterra se nemmeno conosco l’altra metà della mia città? Non posso andare a imparare una lingua nuova se non so parlare la mia.

Embora Federico reconheça que as mudanças provocadas pelo choque de conhecer uma realidade tão brutal quanto a de Brancaccio são essenciais para seu amadurecimento, elas o afastam inicialmente das pessoas que mais lhe são queridas. Desde o soco desferido contra o irmão até a discussão com seu melhor amigo, Gianni, os atos de Federico evidenciam a luta interna entre a criança que ainda persiste e o homem que começa a despontar. Assim como D'Avenia, que admitiu ter se espelhado em don Pino, Federico encontra no mestre e amigo uma nova figura a ser seguida. Antes, buscava no irmão conselhos sobre como se tornar um homem; após o contato com Brancaccio, volta-se para don Pino em busca das respostas que o guiarão a ser um homem bom. Não porque considere o irmão menos homem do que antes, mas porque sente que Manfredi não enxerga a vida em sua totalidade, da maneira como ele passa a compreender a partir das palavras e ações de don Pino.

– Meu amigo Hamil é árabe e sempre me conta um monte de histórias da terra dele. Tem uma de que eu gostei muito. Dois homens estão caminhando por uma praia, uma tempestade lançou sobre a areia um tapete de estrelas-do-mar. Parece um céu estrelado ao contrário. O sol está queimando-as, sem piedade. As estrelas-do-mar se contorcem lentamente, antes de se cristalizarem por completo. Um dos dois, de vez em quando, se abaixa para pegar uma e jogá-la de volta no mar. São milhares e milhares. O outro está com pressa de voltar para casa e lhe diz:

‘Quer fazer o quê, jogá-las todas de volta no mar? É impossível. Levaria uma semana. Você está maluco?’

O outro mostra a estrela-do-mar que tem na mão e, logo antes de devolvê-la à água, responde:

‘Você acha que ela vai dizer que eu sou maluco?’

– Sim, você é maluco de pedra.

– Você também vai parecer quando se apaixonar: vai cantar em voz alta e rir na rua. Vai parecer maluco de pedra.

– O que isso quer dizer?

– Que os malucos são os que amam. Amar, você pode sempre — isso é o paraíso. Enquanto não te tirarem a capacidade de amar, Federico, você sempre poderá fazer alguma coisa. O inferno é perder até mesmo a liberdade de amar³¹. (D'Avenia, 2014, p. 1589-1600)

³¹ - Il mio amico Hamil è arabo e mi racconta sempre un sacco di storie della sua terra. Ce n'è una che mi è piaciuta molto. Due uomini stanno camminando su una spiaggia, una tempesta ha scaraventato sulla sabbia un tappeto di stelle marine. Sembra un cielo stellato al contrario. Il sole le sta bruciando, senza pietà. Le stelle marine si contorcono lentamente, prima di cristallizzarsi del tutto. Uno dei due ogni tanto si china a raccoglierne una e la ributta in mare. Sono migliaia e migliaia. L'altro ha fretta di tornare a casa e gli dice: 'Che vuoi fare, ributtarle tutte in mare? È impossibile. Ci vorrebbe una settimana. Sei matto?'. L'altro gli mostra la stella marina che ha in mano, e subito prima di lasciarla in acqua risponde: 'Pensi che lei dirà che sono matto?'.

- Sì, lei è matto da legare.

- Anche tu quando ti innamorerai canterai ad alta voce e riderai per strada. Sembrerai matto da legare.

- Che vuol dire?

- Che i matti sono quelli che amano. Amare puoi sempre, questo è il paradiso. Finché non ti viene tolta la capacità di amare, Federico, potrai sempre fare qualcosa. L'inferno è perdere anche la libertà di amare.

O diálogo descrito ocorre pouco após a confusão em Brancaccio, que resulta em um lábio partido para Federico. Inicialmente, o garoto avaliava as crianças daquele bairro com base nos poucos critérios que possuía; como aponta o narrador heterodiegético, nesse momento, não poderia ser diferente, já que era muito cedo para que Federico fosse capaz de olhar além de sua própria perspectiva (D'avenia, 2014, p. 1280-1285). Contudo, graças às palavras de don Pino, tanto após o incidente quanto no momento em que ambos visitam o Malaspina, um centro de reabilitação para jovens infratores, Federico começa a compreender que o abismo entre sua realidade e a do garoto que lhe agrediu era muito mais profundo do que ele imaginara. Quando sofreu o golpe em Brancaccio, Federico se enfureceu a ponto de quase revidar, apesar de ter dezessete anos e seu agressor apenas dez. No entanto, ao ver o prédio onde muitas daquelas crianças viviam e ouvir de don Pino que, se ele tivesse nascido nas mesmas condições, provavelmente teria agido de maneira semelhante, sua raiva se transformou em amargura. Ao conhecer Giuseppe no Malaspina, Federico se choca ao perceber que aquele garoto poderia ser ele, pois, se Giuseppe tivesse nascido em Notarbartolo e ele em Brancaccio, poderia muito bem ser Federico o internado naquele centro. Esse choque de realidade é crucial para mudar sua percepção, que vai de chamar Brancaccio de 'bairro de selvagens' até questionar, em uma conversa com o irmão, se a criminalidade seria realmente uma escolha (D'avenia, 2014, p. 1659).

Embora seja uma obra de ficção, a trama de *Ciò che inferno non è* (2014) se apresenta como uma reprodução verossímil da realidade que busca representar. Até mesmo a surra que Federico recebe de Nuccio remete a situações reais de intimidação enfrentadas por don Pino, figura constantemente ignorada pelo Estado, tal como as pessoas a quem ele dedicava sua vida. Em uma entrevista com o assassino de don Pino, Anfossi (2012, tradução nossa) menciona “um espancamento de um garoto³²” como uma das ações que a máfia usou para amedrontar o padre, afirmando que se este não estivesse tão só, abandonado principalmente pelo Estado, ele talvez não tivesse sido um alvo tão fácil. Dessa forma, D'avenia utiliza os recursos da ficção para construir a figura de Federico como um alter ego de si mesmo, proporcionando, ao menos na narrativa, a sensação de que don Pino não estava tão sozinho. Suas palavras ecoam as de seu narrador, de modo que se torna difícil determinar onde começa o narrador fictício e

³² Un pestaggio di un ragazzo.

onde termina o autor biográfico, revelando quão interligadas estão as histórias de D'avenia e de seu mestre, Padre Pino.

Não te deixo sozinho. Foi isso que você me pediu. Não, não te deixo sozinho.
Tira o amor, e terás o inferno — você me dizia, don Pino.
Coloca o amor, e terás aquilo que o inferno não é.
Amar é defender a vida da morte. De qualquer tipo de morte.
As suas frases me voltam à mente como uma ladainha, agora que já sinto sua falta.
Não me deixe sozinho, você. Não me deixe³³. (D'avenia, 2014, p. 3852)

Portanto, podemos considerar que, assim como uma versão mais velha de Federico se camufla nas palavras de seu eu adolescente, revelando-se apenas próximo ao desfecho como uma única pessoa, D'avenia se esconde entre os dois narradores, oferecendo-nos uma rica experiência de leitura enquanto aproveita a catarse que nos proporciona. Tudo isso com um único propósito: apresentar-nos don Pino e sua cidade, para que possamos conhecê-los e, acima de tudo, para que jamais nos esqueçamos deles. E esta é justamente a máxima sobre as experiências que a memória oficial tenta enterrar: não devemos nos esquecer de lembrar.

Esse é o epitáfio que tanto D'avenia quanto Federico inscrevem em memória a Palermo e a don Pino — e não só a eles. Devemos atentar também para a morte simbólica que transforma toda ruptura brusca entre fases e ciclos naturais da existência humana em uma morte física, especialmente quando essas rupturas implicam no apagamento institucional de minorias. Assim, além de ser um epitáfio para seu mentor e sua cidade, D'avenia homenageia todas as infâncias soterradas no concreto de Brancaccio, bem como seu próprio despertar abrupto para a vida adulta, diante da violência da máfia. Afinal, assim como Federico, D'avenia era adolescente em 1992, quando Giovanni Falcone foi assassinado pela máfia na Via Notarbartolo — curiosamente, o bairro onde reside o protagonista da ficção. Uma outra curiosidade é o nome da via, batizada em homenagem a Emanuele Notarbartolo, cuja luta contra a corrupção também custou-lhe a vida (D'avenia, 2014, p. 570). Dessa forma, existe uma semelhança significativa entre Federico e D'avenia, especialmente se considerarmos a idade de ambos no momento do

³³ Non ti lascio solo. Questo mi hai chiesto. No, non ti lascio solo.

Togli l'amore e avrai l'inferno, mi dicevi, don Pino.

Metti l'amore e avrai ciò che l'inferno non è.

L'amore è difendere la vita dalla morte. Ogni tipo di morte. Mi tornano in mente come una litania le tue frasi, ora che ne sento già la mancanza.

Non mi lasciare solo, tu. Non mi lasciare.

assassinato de Falcone e do próprio don Pino Puglisi. Para a narrativa, essas semelhanças não são mera coincidência, uma vez que eventos como esses tiveram um impacto profundo no jovem D'avenia, levando-o, duas décadas depois, a decidir escrever sobre eles.

A adolescência se parece, com o passar do tempo, com um cachorro que late na direção do dono que tenta abandoná-lo, mas depois não tem coragem de deixá-lo e sempre volta atrás. E há vezes em que parece que vai conseguir, mas o cão farejador encontra o caminho de volta e se deita em frente à porta de casa, esperando o dono sair de novo, para que ele, o cachorro, possa entrar em silêncio e ocupar o lugar que lhe cabe: fazer a guarda das memórias da idade que marca o fim da inconsciência.

Idade dramática e exaltante, de lembranças doces e amargas, como as credenciais da verdade das 'primeiras vezes', os traços de dias e noites em que um amor, uma dor, fazem o corpo tremer e o marcam profundamente.

Por isso, depois de anos, amo percorrer novamente os caminhos dessa história, e a cada passagem algo mais claro emerge do porto sepulto das lembranças — aquele porto que é guardado por esse cão³⁴. (D'avenia, 2014, p. 4066-4070, tradução nossa)

A analogia proposta pelo autor, na qual o cão se torna um guardião das memórias da juventude, é fascinante, pois ele não abandona seu dono nem mesmo quando é indesejado. Isso se reflete em Francesco, cuja pureza infantil é gradualmente devorada pela realidade brutal de Brancaccio. O trauma de Francesco, representando de forma contundente a perda da inocência, ocorre quando ele é envolvido no extermínio de um cão de rinha. Junto a outros meninos, e movido pela solidão de uma vida marcada pela ausência paterna e por uma profunda tristeza materna, ele aceita a tarefa de espancar e matar o animal que perdera uma briga — um cão sem nome, como todos os cães de rinha, que são meros instrumentos de uma violência impessoal (D'avenia, 2014, p. 291). Ao agredir o animal, fingindo gostar do ato, Francesco se vê tomado pela solidão e anseia por estar na escola, um espaço que representa um mundo completamente diferente daquele encontrado nas ruas.

Mais tarde, nos braços de sua mãe, ele lamenta sua participação naquele crime, um pesar que sinaliza sua transformação interior. Após a morte de don Pino,

³⁴ L'adolescenza assomiglia, con il passare del tempo, a un cane che abbaia nella direzione del padrone che s'allontana nel tentativo di abbandonarlo ma poi non ha cuore di lasciarlo e torna indietro, sempre. E c'è la volta che sembra quasi fatta, ma il segugio ritrova la strada e s'accuccia davanti alla porta di casa ad aspettare che il padrone esca di nuovo, perché lui, il cane, possa rientrare in silenzio e occupare il posto che gli aspetta: fare la guardia ai ricordi dell'età che segna la fine dell'inconsapevolezza. Età drammatica ed esaltante, di ricordi dolci e amari, con le credenziali della verità delle 'prime volte', i connotati di giorni e notti in cui un amore, un dolore fanno tremare la carne e la incidono a fondo. Per questo, dopo anni, amo ripercorrere le strade di questa storia, e a ogni passaggio qualcosa di più chiaro emerge dal porto sepolto dei ricordi, a chi quel cane fa la guardia.

Francesco se reconcilia com sua juventude ao salvar um cão que outras crianças perseguiam. Ele dá ao animal o nome de Pipino, em homenagem ao pai-amigo falecido, simbolizando sua recuperação e o desejo de preservar a pureza de sua infância. Ao abraçar as oportunidades que don Pino lhe ofereceu, Francesco deixou de ser uma semente na escuridão (D’avenia, 2014, p. 1481), ao se recusar a matar sua própria juventude, agora representada pelo cão que ele cuida e que passa a carregar o nome de quem possibilitou sua sobrevivência.

Análise semelhante pode ser feita da figura do Caçador, outrora uma das crianças de Brancaccio. Quando observa don Pino, o assassino enxerga não o homem, mas o perigo que suas palavras representam para a estrutura que sustenta a juventude do bairro — uma juventude moldada pela ausência, pelo medo e pela necessidade. Don Pino fala abertamente contra a máfia, organização à qual o executor atribui sua sobrevivência. Antes de se tornar matador, ele não conseguia sequer alimentar sua família. Por isso, assume como lema um princípio frio e implacável: um homem deve fazer aquilo que deve fazer.

Anestesiado após tantos assassinatos, o Caçador já não distingue o valor da vida que tira. Quando Nuccio, em início de carreira no submundo, lhe pergunta como é matar alguém, ele hesita por breves instantes — não por dúvida, mas por ter perdido o significado da pergunta. Matar, afinal, tornou-se apenas mais uma tarefa entre outras. “É como meter um pedaço de ferro em um pedaço de carne”, o Caçador responde a Nuccio quando este não se satisfaz com a primeira afirmação, um simples ‘normal’. “Nem mais, nem menos³⁵” (D’avenia, 2014, p. 257). Sua juventude, se representada por um cão, estaria ausente desde o início da narrativa: não há nome, nem afeto, nem lembrança.

Ainda que se mostre carinhoso com os próprios filhos — e contraditoriamente os puna por se envolverem nas atividades propostas por don Pino —, o Caçador permanece alheio à vida que poderia ter sido. Apenas em um único instante, no ato do assassinato, essa juventude ausente parece sussurrar sua presença esquecida. Ao olhar nos olhos do padre e ouvir suas últimas palavras, acompanhadas de um sorriso sereno, o executor vislumbra, por um segundo, não o inimigo, mas o homem. E talvez, naquele breve momento, perceba o que poderia ter sido salvo, caso um cão com nome tivesse cruzado seu caminho.

³⁵ È come mettere un pezzo di ferro in un pezzo di carne. Né più, né meno.

Ele morre com um sorriso.

E não vê seus dois assassinos, mas dois filhos: ele os esperava, com um sorriso, como um pai que corre ao encontro do filho que está longe há muito tempo. Vê através deles, vê além deles.

E, naquele olhar, eles veem a si mesmos como eram quando crianças.

O Caçador tinha outro apelido: Ricciolino. Era o nome carinhoso com que sua mãe o chamava.

Aquele sorriso o leva de volta até lá, aquele sorriso lhe diz: você não sabe o que está fazendo, você é outra coisa³⁶. (D'avenia, 2014, p. 3695-3701, tradução nossa)

Portanto, enquanto na figura do Caçador encontramos tudo aquilo que é o inferno — a violência, a anestesia moral e a negação da infância —, Francesco representa exatamente aquilo que não é o inferno: a possibilidade de transformação, de afeto e de resgate da humanidade perdida. Essa é a mensagem que don Pino leva a Brancaccio, antes mesmo de Federico compreender que pensamentos nobres não bastam para fazer de alguém um bom homem — é preciso, como dizia o próprio padre, andar de cabeça erguida (D'avenia, 2014, p. 826).

Essa lição se cristaliza simbolicamente na peça de teatro que as crianças ensaiam para o aniversário de don Pino. Federico e Lucia, junto a Francesco e outros jovens de Brancaccio, participam da montagem escrita e dirigida por Lucia. Trata-se de uma adaptação de uma história tradicional da *Opera dei pupi*, intitulada “Orlandino conquista la città”. Nela, Orlandino — sobrinho recém-descoberto de Carlos Magno — desperta a inveja de Gano di Maganza, conselheiro nobre que trama sua morte. Contudo, o mago Pipino, junto a outros aliados, intervém para salvá-lo e frustrar os planos de Gano.

As crianças se dispõem ao redor de Gano de Maganza, vestido todo de preto e enfeitado com penas de corvo. Ele se vê encurralado e não sabe a quem atingir, porque, assim que tenta qualquer movimento, o círculo se fecha sobre ele como um polvo, e alguém o acerta pelas costas, lhe dá uma rasteira, o empurra, lhe dá uma pancada na cabeça.

– Renda-se, eu sou o sobrinho de Carlos, e esta será um dia a minha corte!

– Malditos moleques, o que acham que podem fazer contra um homem armado de espada? Vou cortar vocês em fatias de melancia!

– O cavaleiro parece nervoso. Precisa de uma camomila, zomba Virticchiu.

³⁶ Lui muore com um sorriso.

E non vede i suoi due assassini ma due figli: gli aspettava, con un sorriso, come un padre che corre incontro al figlio lontano da tempo. Vede attraverso di loro, vede oltre loro. E in quello sguardo loro vedono se stessi com'erano da bambini, il Cacciatore aveva un altro soprannome: Ricciolino. Era il nomignolo con cui lo chiamava sua madre. Quel sorriso lo riporta lì, quel sorriso gli dice: non sai quel che fai, tu sei altro.

- Não, ele precisa é de um pouco de ar. A armadura está sufocando ele – retruca Orlandino.
- E abaixa-lhe as calças por trás, obrigando-o a dar passinhos minúsculos e ridículos, como se fosse uma barata, enquanto suas cuecas vermelhas ficam à vista de todos.
- As crianças riem e Orlandino aproveita para dar uma bela pancada na cabeça de Gano.
- O bom vinho está nos barris pequenos – diz um.
- E a gota fura a pedra – reafirma outro.
- Não existe nada de grande que não tenha sido pequeníssimo.
- O traidor desaba no chão, e todos se lançam sobre ele.
- Esta cidade é nossa!³⁷ (D'avenia, 2014, p. 2345-2357)

Assim como a ficção de *Ciò che inferno non è* (2014) se entrelaça com a realidade, a ficção da peça de teatro encenada pelas crianças se funde com a realidade criada pela própria narrativa literária, permitindo-nos observar paralelos significativos tanto na escolha do roteiro quanto na atribuição dos papéis. No papel de Orlandino, figura heroica que precisa se defender da maldade que o cerca, está Francesco — o menino que simboliza a infância ameaçada de Brancaccio. Já o mago Pipino, sábio e protetor, seria interpretado por don Pino, surpreendido no dia de seu aniversário com essa homenagem. Como ele não participa dos ensaios, Federico se oferece para representar suas falas, assumindo, simbolicamente, a responsabilidade de preservar e perpetuar seu legado.

O antagonista Gano di Maganza é interpretado por Riccardo, cuja função na trama também reflete seu papel na narrativa principal: olheiro da máfia infiltrado no Centro Padre Nostro, foi ele quem sabotou o carro de don Pino, permitindo que os assassinos o alcançassem. A escolha dos papéis, portanto, não é casual, mas reforça a sobreposição entre os personagens da peça e os indivíduos que os

³⁷ I bambini si dispongono attorno a Gano di Maganza, vestito tutto di nero e adomato con delle penne di corvo. Si ritrova intrappolato e non sa chi colpire, perché non appena tenta un movimento il cerchio si stringe su di lui come un polpo e qualcuno lo colpisce alle spalle, gli fa uno sgambetto, lo spintona, gli dà una botta in testa.

- Arrenditi, io sono il nipote di Carlo, e questa un giorno sarà la mia corte.
- Maledetti ragazzini, cosa credete di fare a un uomo armato da spada? Vi taglierò a fette di mellone.
- Il cavaliere sembra nervoso. Ha bisogno di una camomilla – lo canzona Virticchiu.
- No, ha bisogno di un po' d'aria. L'armatura lo soffoca. – ribatte Orlandino.
- E gli cala le brache da dietro, costringendolo a compiere passettini piccoli piccoli e ridicoli, manco fosse uno scarafaggio, mentre le sue mutande rosse sono sotto gli occhi di tutti.
- I bambini ridono e Orlandino ne approfitta per assestare un bel colpo in testa a Gano.
- Il vino buone sta nelle botti piccole. – dice uno.
- E la goccia buca la roccia. – ribadisce un altro.
- Non c'è niente di grande che non sai stato piccolissimo.
- Il traditore crolla per terra e tutti gli sono sopra.
- Questa città è nostra!

interpretam: Francesco como Orlandino, don Pino como Pipino, Federico como seu sucessor e Riccardo como o traidor que viabiliza a tragédia.

Essa sobreposição ganha ainda mais força no último ensaio antes da apresentação, quando, sem que percebam, as crianças encenam o que estavam prestes a viver: ao proteger Orlandino dos ataques de Gano, o mago Pipino cai, aparentemente morto. As crianças se reúnem ao redor do corpo de Federico, que interpreta o mago, em uma cena de luto que antecipa o verdadeiro luto que viveriam horas depois (D'avenia, 2014, p. 3628). Quando, mais tarde naquele dia, vão à casa de don Pino para lhe desejar feliz aniversário e ouvem, mentirosamente, que ele “saiu e logo voltará” — quando na verdade já havia sido assassinado —, Francesco repete uma das frases que o mago Pipino lhe sussurrara e que também era um dos ensinamentos centrais de don Pino: “ande sempre de cabeça erguida³⁸” (D'avenia, 2014, p. 3790, tradução nossa). Na culminância simbólica dessa fusão entre ficção, encenação e realidade, no funeral de don Pino, as crianças se reúnem ao redor do caixão como haviam feito ao redor de Federico no ensaio. E Totò, cumprindo seu papel de menestrel, recita um trecho da peça, como se a arte tivesse ensaiado os pequenos para a dor real. A cena encerra com pungência a metáfora que atravessa toda a obra: o teatro da vida em Brancaccio é trágico, mas, mesmo nele, a beleza da resistência e da memória insiste em se fazer ouvir.

Nada podiam as espadas de Gano
Contra a astúcia do bravo Orlandino,
Sem cérebro, o braço é em vão,
Não pode vencer o bravo menino
Que com seus amigos tem um plano
E a ajuda do velho mago Pipino.
Assim, preparem-se para toda surpresa:
De quem será a vitória, de quem a derrota?³⁹ (D'avenia, 2014, p. 3858-3863)

E essa é a grande questão no desfecho da trama: quem perdeu com a morte de don Pino? Evidentemente, as crianças que o seguiam foram as mais atingidas, pois nele encontravam a figura paterna ausente em suas vidas. Entre elas, destaca-se a menina com a boneca, cujo pai fora assassinado pela máfia, e que, em

³⁸ Vai sempre a testa alta.

³⁹ Nulla potevan le spade di Gano
Contro l'astuzia del prode Orlandino,
Senza il cervello il braccio è vano,
Sconfigger non può il prode bambino
Che con i suoi amici ha un piano
E l'aiuto del vecchio mago Pipino.
Così preparatevi a ogni sorpresa:
Di chi è la vittoria, di chi è la resa?

don Pino, reencontrou a capacidade de confiar e de sorrir. Na noite do assassinato, ansiosa para ser a primeira a parabenizá-lo pelo aniversário, chega à porta de sua casa antes do horário combinado e encontra o corpo já sem vida. Como já havia presenciado a morte antes, sabia o que via: sem precisar de explicações, senta-se ao lado do corpo e espera. Quando um vizinho presencia a cena, ela foge, sendo encontrada 24 horas depois por Mimmo, policial aposentado e vizinho de don Pino. Questionada sobre a fuga, pois fora encontrada dormindo próxima aos trilhos do trem, ela chora e responde que se perdera procurando seu pai — aquele que, segundo ela, estava no final daquela linha. Quando Mimmo pergunta seu nome, ela não hesita: “Donpino” (D’avenia, 2014, p. 4059).

Mesmo aquelas que tinham um pai presente se sentiram órfãs. Federico, por exemplo, recosta a cabeça sobre o peito do padre em seu caixão e confessa ter chorado como um filho que perdeu o pai (D’avenia, 2014, p. 3815). Promete ao amigo e mestre que não o deixará sozinho e, mais tarde, percebe que pode cumprir a promessa feita também ao próprio pai: escreve a paixão do sacerdote, aquele que, compreendendo o amor fraterno, não recuou diante da violência e deu a vida por quem amava. A máfia pode ter acreditado que eliminara um problema, mas as sementes lançadas por don Pino já germinavam. Sua influência havia transformado vidas — e isso, a máfia jamais poderia desfazer. Como o homem que recolhia estrelas-do-mar na praia para lançá-las de volta ao oceano, não importava que seu gesto parecesse pequeno diante da imensidão: para cada vida salva, fazia toda a diferença. Com esse pensamento, Federico visita Giuseppe no Malaspina após o funeral, levando consigo Manfredi — outra forma de cumprir a promessa de não deixar sozinhos os filhos de don Pino.

A história do sacerdote se torna, então, aquilo que ele mesmo considerava essencial para manter viva a esperança de um povo: suas histórias (D’avenia, 2014, p. 2087). Ao se sacrificar por outros, entrelaça sua própria história às histórias daqueles que tocou. Por isso, não é possível falar de don Pino sem mencionar o Centro di Accoglienza Padre Nostro, símbolo vivo de tudo aquilo em que ele acreditava. Nas palavras de D’avenia (2014), e em tantas outras formas de testemunho — da literatura aos documentários — seu sonho continua pulsando, lembrando-nos de que até dos lugares mais sombrios pode emergir a beleza.

Assim é *Ciò che inferno non è* (2014): uma narrativa poética que atravessa os labirintos da realidade, transcendendo a ficção ao nos tornar testemunhas da história de Pino Puglisi e da cidade de Palermo. A obra encarna, com precisão, a máxima da luta contra o esquecimento: não devemos nos esquecer de lembrar. E se ela retrata tanto as luzes quanto as sombras de Palermo, também denuncia o descaso do Estado com Brancaccio — onde, mesmo após o assassinato de don Pino, as melhorias pelas quais ele lutou só chegaram anos depois. A escola de ensino médio batizada com seu nome foi inaugurada apenas em 2000; os porões da via Hazon, reformados em 2005. A narrativa, assim, mimetiza o próprio trabalho incansável do sacerdote, que não deixava de visitar os mesmos lugares, repetir as mesmas palavras, mesmo que ouvisse as mesmas negativas. Como ele dizia: devemos ser como a gota d'água sobre a rocha, se quisermos que algo, um dia, mude (D'avenia, 2014, p. 487).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de todas as análises e discussões apresentadas ao longo deste estudo, torna-se possível afirmar que a narrativa representa uma das expressões mais complexas e essenciais da nossa humanidade. Por termos uma percepção mais sensível ao tempo em comparação com outros animais (Ricoeur, 2007), e graças à consciência ampliada que a possibilita ao traduzir processos inconscientes (Damásio, 2000), é ela que nos distingue enquanto sujeitos históricos e simbólicos, pois organiza, por meio da linguagem, os fragmentos da experiência humana em sentido, coesão e continuidade. Dessa forma, a narrativa se faz necessária em diversas esferas da vida social, sendo mimetizada pelas artes, estando dentre estas a literatura. Neste trabalho, considerando o interesse artístico pela mortalidade humana — oriundo do instintivo temor que ela desperta —, discutimos o aspecto memorial presente em *Diário da Queda* (2011), de Michel Laub, e *Ciò che inferno non è* (2014), de Alessandro D'Avenia, avaliando as características que conferem a essas obras o status de monumento fúnebre, seja diante da morte biológica, seja da simbólica.

Em *Diário da queda* (2011), por exemplo, observamos que, a cada morte simbólica, essa capacidade narrativa é convocada a resgatar vivências passadas para dar forma ao luto. Nesse sentido, o narrador autodiegético recorre à escrita como forma de reelaborar experiências e registrá-las para o filho ainda não nascido, participando, mesmo que relutantemente, da tradição familiar que afirma rejeitar. Nos eventos por ele descritos, a morte simbólica e o esquecimento ocupam lugar central; valendo-se de sua habilidade retórica profissional, o narrador critica a tradição memorialística ao mesmo tempo em que compartilha experiências pessoais — contradizendo-se no próprio discurso. Dessa forma, embora se empenhe em negar a necessidade do testemunho, *Diário da queda* (2011) pode ser lido como exemplo da urgência de narrar e narrar-se, uma vez que, nesse contexto, o silêncio equivale à inexistência (Todorov, 2019).

Ciò che inferno non è (2014), por sua vez, ainda que se proponha a refletir sobre a morte simbólica decorrente do apagamento institucional sistemático de determinados grupos sociais, tem como principal objetivo a ressignificação da ausência, lutando contra a inexistência ao tornar presente aquilo que já não é. Ou seja, no romance citado, ainda que o protagonista seja Federico, é a figura de Don Pino Puglisi que se apresenta como a principal inspiração do narrador. Sua paixão

pela missão de levar às crianças um pouco de esperança — enquanto lutava pelo básico no bairro de Brancaccio — constitui parte fundamental do processo de reconstrução de seu personagem. Além disso, a própria cidade de Palermo é elevada à condição de personagem, ao servir de cenário simbólico para as intrigas que se desenrolam ao longo da narrativa, representando as dicotomias que orientam o enredo em seu aspecto caravaggesco.

Dessa forma, *Diário da Queda* (2011), de Michel Laub, e *Ciò che inferno non è* (2014), de Alessandro D'Avenia, são obras que evidenciam esse triplo papel da narrativa: ao mesmo tempo em que dão voz a sujeitos vivos que tentam elaborar o próprio presente, também resgatam e recriam as experiências de mortos — sejam simbólicos ou reais — conferindo-lhes permanência e significado. Ambas as narrativas são construídas a partir de inconsistências e lacunas, remetendo ao caráter ambíguo da memória, que, embora constitua o sujeito, também se ancora no inconsciente, resistindo à plena representação. Tal como discutido, as inconsistências naturais ao processo de rememoração são o que motiva a desconfiança com que a historiografia positivista costuma observá-la; nesse sentido, é natural que o portador do testemunho, representado por tal ciência, não sinta que suas experiências foram plenamente consideradas na elaboração do discurso historiográfico (Seligmann-Silva, 2003c). Na empreitada tanto de representar plenamente o caráter experiencial dos eventos quanto de transcrever experiências resistentes à reelaboração, a narrativa literária se revela, simultaneamente, como necessidade vital e um dos grandes desafios humanos: reconstruir uma identidade fragmentada a partir da instabilidade da memória.

Essa ambivalência é central nas duas obras analisadas. Em *Ciò che inferno non è* (2014), o relato de Federico, inspirado em eventos e pessoas reais, expõe a tentativa de significar a perda e o legado de don Pino Puglisi. A narrativa não apenas o homenageia, mas o reinscreve no presente, eternizando-o como símbolo de resistência ética e transformação social. Já em *Diário da Queda* (2011), o narrador busca, por meio da escrita, elaborar traumas familiares e históricos, ao mesmo tempo em que revisita a própria formação subjetiva. Em ambas, o passado é convocado como chave de leitura do presente e como possibilidade de construção de um futuro. Essa estrutura cíclica reforça o movimento contínuo de reconstrução da identidade, articulando memória individual e coletiva.

As duas obras também respondem a uma inquietação comum ao homem pós-moderno: a busca de pertencimento em um tempo marcado pela fragmentação do sujeito e pela fragilidade dos vínculos comunitários, como observa Stuart Hall (1992). As narrativas tentam reconectar o indivíduo ao coletivo, seja pela reconstrução de laços familiares, como em Laub, seja pelo engajamento social e espiritual, como em D'Avenia. Nesse sentido, tanto *Diário da Queda* (2011) quanto *Ciò che inferno non è* (2014) podem ser lidas como monumentos narrativos: lápides simbólicas que homenageiam os ausentes e, ao mesmo tempo, funcionam como espaços de reorganização do eu. Pois, tal como propõe Lacan (1985), é por meio da simbolização adequada das experiências vividas que o sujeito pode evitar a repetição compulsória — essa tentativa do inconsciente de elaborar o que foi recalcado. A narrativa, nesse contexto, não é apenas expressão: é uma ferramenta de elaboração psíquica e ética. É o que impede que o trauma retorne de modo destrutivo, ao oferecer-lhe sentido e lugar dentro da história de vida do sujeito.

Em última instância, a narrativa se revela como a única possibilidade de resistência à morte e ao esquecimento, ao mesmo tempo em que constitui a forma mais fundamental de o ser humano se reconhecer como tal — na relação com o outro, na reconstrução da identidade e na transmissão da memória. Se não podemos impedir a morte, tampouco evitar a perda, podemos, ao menos, lembrar. E, como mostra *Ciò che inferno non è* (2014), lembrar é um ato político e poético: a gota que cai sobre a rocha, dia após dia, pode parecer pequena — mas é dela que vem a mudança.

REFERÊNCIAS

ABDALA-JUNIOR, Benjamin. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo: Sapiens, 1995.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**, trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ANFOSSI, Francesco. **Puglisi: così parlò il suo killer**. Arcidiocesi di Bari Bitonto, 2012. Disponível em: <https://www.arcidiocesibarihitonto.it/pubblicazioni/articoli-on-line/puglisi-cosi-parlo-il-suo-killer>. Acesso em: 12/12/2024.

ANSA. **Nuovo atto vandalico al centro Padre Nostro a Brancaccio**. 2022. Disponível em: https://www.ansa.it/sicilia/notizie/2022/01/23/nuovo-atto-vandalico-al-centro-padre-nostro-a-brancaccio_36e2f5a8-f07c-47a4-881c-c546b1240e46.html. Acesso em: 28 abr. 2025.

_____. **Palermo, imbrattate foto mostra di don Pino Puglisi a Brancaccio**. 2023. Disponível em: https://www.ansa.it/sito/notizie/cronaca/2025/02/13/palermo-imbrattate-foto-mostra-di-don-pino-puglisi-a-brancaccio_0bd1d9de-7138-42f3-94f4-3ee036bd12a1.html. Acesso em: 28 abr. 2025.

ANTIMAFIA DUEMILA. **Centro Padre Nostro, um altro furto nel cantiere del poliambulatorio di prossimità di Brancaccio**. 2024. Disponível em: <https://www.antimafiaduemila.com/home/mafie-news/261-cronaca/101559-centro-padre-nostro-un-altro-furto-nel-cantiere-del-poliambulatorio-di-prossimita-di-brancaccio.html>. Acesso em: 28 abr. 2025.

ARAB-NORMAN Palermo and the Cathedral Churches of Cefalù and Monreale. UNESCO, 2024. Disponível em: <https://whc.unesco.org/en/list/1487>. Acesso em: 12/12/2024.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente**, trad. Priscila Viana de Siqueira, ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARISTÓTELES. **Poética**, trad. Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BARROS, José D'Assunção. Fontes históricas: uma introdução aos seus usos historiográficos, **ANPUH - História e Parcerias**, 2019.

_____. **O rumor da língua**, trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**, trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BECKER, Ernest. **A negação da morte**, trad. Luiz Carlos do Nascimento Silva. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza, In: _____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**, trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987a, p. 114-119.

_____. O narrador, In: _____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**, trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987b, p. 197-221.

BERGER, Peter Ludwig.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**, trad. Floriano de Souza Fernandes. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

BOOTH, Wayne Clayson. **The rhetoric of fiction**. 2. ed. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

BORDENAVE, Juan Enrique Diaz. A comunicação como processo. In: _____. **Além dos meios e mensagens: introdução à comunicação como processo, tecnologia, sistema e ciência**. 2. Ed. Petrópolis: Vozes, 1984, p. 11-34.

BRAGA, J. L. “Lugar de fala” como conceito metodológico no estudo de produtos culturais. In: MALDONADO, Alberto Efendy; ESTEVES, João Pissara (org.). **Mídias e processos socioculturais**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2000, p. 159-184.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CARNEIRO, Ana Paula Vicente. A inviabilidade da experiência humana em *Diário da Queda*. **Communitas**, v. 4, n. 8, 2020, p. 80–92.

CENTRO di Accoglienza Padre Nostro – Ostrus. **Ultima intervista a Padre Pino Puglisi**. YouTube, 2017. Disponível em: https://youtu.be/6A2O_jTmyV0?si=JAAZFiJQ4vBClwvl. Acesso em: 12/12/2024.

COIMBRA, José César. Do testemunho à memória: o a posteriori entre a história e as ruínas, **Revista Diversitas – Perspectivas em Psicologia**, Bogotá, v. 8, n. 12, p. 361-373, 2012.

DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**, trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

D’AVENIA, Alessandro. **Ciò che inferno non è**. Milano: Mondadori, 2014. Ebook Kindle.

_____. **The art of being fragile: Alessandro D’avenia, TEDxMilano**. YouTube, 2018. Disponível em: <https://youtu.be/izHbS7rETVg?si=4xFhhEHYfQ0635TR>. Acesso em: 12/12/2024.

ÉSQUILO. **Eumênides**. São Paulo: Iluminuras-FAPESP, 2004.

FERNANDES, Karina Ribeiro; ZANELLI, José Carlos. O processo de construção e reconstrução dos indivíduos nas organizações. **Revista de Administração Contemporânea**, v. 10, n. 1, 2006, p. 55-72.

FERRONI, Giulio. **Profilo storico della letteratura italiana: volume I**. Milano: Mondadori Education, 1992.

FOLHA de São Paulo. Turquia tenta vetar debate sobre massacre. **Folha de São Paulo**, 24 set. 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft2409200516.htm>. Acesso em: 18 jul. 2025.

FRANCE Presse. Congresso dos Estados Unidos reconhece formalmente genocídio armênio. **Correio Braziliense**, 12 dez. 2019. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/mundo/2019/12/12/interna_mundo_813661/congresso-dos-eua-reconhece-formalmente-genocidio-armenio.shtml. Acesso em: 18 jul. 2025.

_____. Israel declara Lula 'persona non grata' por comentários sobre o Holocausto. **UOL Notícias**, 19 fev. 2024. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/afp/2024/02/19/israel-declara-lula-persona-non-grata-por-comentarios-sobre-o-holocausto.htm>. Acesso em: 18 jul. 2025.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia, in: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas de Sigmund Freud: escritos sobre a Psicologia do Inconsciente v. II**, trad. Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 99-122.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. 2. ed. São Paulo: 2009.
HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**, trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1992.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**, trad. Nicolino Simone Neto. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**, trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBBSBAWM, Eric John. **A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**, trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

IL GENIO di Villa Giulia. Comune di Palermo, 2024. Disponível em: <https://genio.comune.palermo.it/genio-palermo.php?id=12>. Acesso em: 18 jul. 2025.

KREVER, Mick; NASSER, Irene. Organização de direitos humanos acusa Israel de cometer crime de guerra em Gaza. **CNN Brasil**, 14 de novembro de 2024. Internacional. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/organizacao-de-direitos-humanos-acusa-israel-de-cometer-crime-de-guerra-em-gaza/>. Acesso em: 31/03/2025.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. **Sobre a morte e o morrer**, trad. Paulo Menezes. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. trad. Maria Helena Costa de Góes de Castro. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

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

LUKÁCS, Georg. Posfácio, in: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister**, trad. Nicolino Simone Neto. 3. Ed. São Paulo: Editora 34, 2020, p. 581-601.

LEITE, Ana Luisa Prosperi; WEDEKIN, Luana Maribele. Narrativas mitológicas sobre processo de morte simbólica. **Último Andar**, n. 25, 2015, p. 57-76.

LEVI, Primo. **A assimetria e a vida: artigos e ensaios 1955-1987**, trad. Ivone Benedetti. São Paulo: Editora UNESP, 2016.

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

_____. **Se questo è un uomo**. Torino: Francesco de Silva, 1947.

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. **O canône mínimo: o Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MAZZARI, Marcus Vinicius. **Romance de Formação em Perspectiva Histórica: O Tambor de Lata, de Günter Grass**. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

_____. Apresentação, in: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister**, trad. Nicolino Simone Neto. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2020, p. 7-23.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa 1**. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MORETTI, Franco. **O romance de formação**, trad. Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.

NIETZSCHE, Friederich Wilhelm. **Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro**, trad. Márcio Pugliesi. Curitiba: Hemus, 2001.

PAONITA, Giorgio. **Il quartiere Brancaccio**. Padre Puglisi, 2024. Disponível em: <https://padrepuglisi.it/Brancaccio.htm>. Acesso em: 12/12/2024.

PEREIRA, Marcio Roberto; CARNEIRO, Ana Paula Vicente. Elipses da memória: entre o leitor e o escritor (entrevista com Michel Laub), **Caligrama: Revista de Estudos Românicos**, v. 26, n. 3, p. 127-136, 2021.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio, trad. Dora Rocha Flaksman, **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

RASTIER, François. Tem a linguagem uma origem?, trad. Daisy Guttmann e Regina Campo Salgado. **Revista Brasileira de Psicanálise**, v. 43, n. 1, 2009, p. 105-117.

REPUBBLICA, La. **Brancaccio, nuovo danneggiamento al Centro Padre Nostro**. 2022. Disponível em: https://palermo.repubblica.it/cronaca/2022/01/10/news/brancaccio_nuovo RAID vand alico al centro di don puglisi il presidente non ci faremo intimidire_-333274796/?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 28 abr. 2025.

_____. **Brancaccio, nuovo attacco vandalico al centro di accoglienza Padre Nostro**. 2023. Disponível em: https://palermo.repubblica.it/cronaca/2023/01/20/news/asilo_brancaccio_puglisi_artal e-384368961/?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 28 abr. 2025.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**, trad. Alain François et al. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

_____. **Tempo e Narrativa: tomo 1**, trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papius, 1994.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia Maria Pereira; LIMA, Kamila Rodrigues. O teor testemunhal no conto *Helga*, de Lygia Fagundes Telles: um estudo de memória e identidade, **Margens**, Belém, vol. 9, n. 13, 2015, p. 76-85.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica**, trad. Paulo Perdigão. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: a literatura do trauma, In: SELIGMANN-SILVA (org.). **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: UNICAMP, 2003a, p. 45-58.

_____. Introdução, In: _____ (org.). **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: UNICAMP, 2003b, p. 7-44.

_____. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas, **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2008, p. 65-82.

_____. Reflexões sobre a memória, a História e o esquecimento, in: **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: UNICAMP, 2003c, p. 59-88.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**, trad. Leyla Perrone-Moisés. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

_____. **Los abusos de la memoria**, trad. Miguel Salazar. Rubí: Gràfiques92, 2000.

TOMASI, Julia Massucheti. Esquecer, silenciar ou compartilhar o trauma: algumas experiências da memória traumática na cultura contemporânea, **Literatura e Autoritarismo**, Santa Maria, n. 9, set. 2012, p. 69-86.

TV2000IT. **Alessandro D'Avenia racconta Don Puglisi**. YouTube, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wf5JCPHaWc8>. Acesso em: 18 jul. 2025.

ZILBERMAN, Regina. Memória entre oralidade e escrita, **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 41, n. 3, set. 2006, p. 117-132.