

SOBRE CONDIÇÕES DE POSSIBILIDADE DA NARRATIVA NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO

Alexandre Mariotto Botton¹

Resumo: Este artigo parte de um paradoxo formulado por Theodor Adorno no texto “A posição do narrador no romance contemporâneo”. Segundo ele, há um impasse entre a impossibilidade de narrar, que caracteriza o contemporâneo, e a exigência de narração, necessária ao romance. No intento de responder a tal paradoxo, traçou-se um contraponto entre o narrador rememorativo de *Em Busca do tempo perdido* (ano) de Marcel Proust e o narrar fragmentado de *O Diário da queda* (2011) de Michel Laub. O artigo sustenta o tecido fragmentário do romance de Laub como uma condição de possibilidade para o narrador contemporâneo. A base teórica deste artigo é composta principalmente pelas obras de Adorno (2003 e 1988), Walter Benjamin (1985) e Jeanne-Marie Gagnebin (1999).

Palavras-chave: narrador; romance contemporâneo; memória

ON CONDITIONS OF NARRATIVE POSSIBILITY IN THE CONTEMPORARY NOVEL

Abstract: This article, with somewhat essayistic notes, perhaps, starts from a paradox formulated by Theodor Adorno in the essay “The position of the narrator in the contemporary novel”. According to him, there is an impasse between the impossibility of narrating, which characterizes the contemporary, and the demand for narration, necessary for the novel. In an attempt to respond to this paradox, a counterpoint was drawn between the narrator of *In Search of lost time* by Marcel Proust and the fragmented narration of *Diary of the Fall* (2014) by Michel Laub. Finally, the article supports the fragmentary fabric of Laub’s novel as a condition of possibility for the contemporary narrator. The theoretical basis of this article is composed mainly by Adorno (2003 and 1988), Walter Benjamin (1985) and Jeanne-Marie Gagnebin (1999).

Keywords: Narrator; Contemporary novel; Memory

Em seu ensaio *A posição do narrador no romance contemporâneo* (2003a), Theodor Adorno, necessitando expressar em poucas páginas algo sobre a situação do romance na sua – e creio também na nossa – época, aborda um ponto nevrálgico da prosa: a situação do narrador. Adorno é taxativo ao levantar a premissa que orienta seu ensaio escrito em meados do século passado: “Não se pode mais narrar, mas a forma do romance exige a narração” (Adorno, 2003a, p. 55). Essa afirmação, ao mesmo tempo categórica parodoxal, está ancorada em uma tese

¹ Professor de Filosofia na UNEMAT – Câmpus de Tangará da Serra, MT, membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, PPGEL – UNEMAT e doutor em Teoria Literária pela UNICAMP.

levantada por Walter Benjamin e muito difundida entre os teóricos da chamada escola de Frankfurt. Trata-se do declínio das experiências narráveis e sua gradual substituição pelo domínio da informação.

Antes da taxativa afirmação de Adorno (2003a), Walter Benjamin (1985) fez uma contundente exposição acerca do declínio da arte de narrar oriunda das narrativas da tradição oral e alicerçada nas experiências de vida de inúmeros narradores anônimos cujo espectro abrange desde o marinheiro viajante, que conhece e experimenta vivências de povos distantes, até seu oposto, o camponês sedentário, cuja experiência de vida remonta a ancestralidade de seu povo. A decadência destas figuras emblemáticas é sintomática do definhamento de um modelo de vida fundado na coletividade, na prática do trabalho manual e na partilha de experiências de vida e trabalho. Daí vem o fio do tecido da narrativa oral, do conjunto indissociável de experiências de vida e da narração de histórias fabuladas a partir desse meio.

O que Benjamin (1985) entendia como sabedoria, bem como sua relevância no cotidiano das pessoas, resultava justamente do acúmulo e da transmissão, ou do fluxo de experiências de vida, e é isso que dava substância para as narrativas, num tempo que já não é o nosso. Tal modelo de narrativa em sua origem,

supõe, portanto, uma tradição compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra transmitida de pai a filho; continuidade e temporalidade das sociedades “artesanais” diz Benjamin em “O Narrador”, em oposição ao tempo deslocado e entrecortado no capitalismo moderno.” (Gagnebin, 1999, p. 53).

A arte de narrar pressupõe ao mesmo tempo a paciência do artífice que lentamente tece suas histórias e a troca de experiências e saberes vividos. Por outro lado, ela também aguça a atenção e a imaginação do leitor/ouvinte, de forma que o exercício da leitura, ou da audição, faz parte do processo de experiência da própria narrativa.

O desenvolvimento vertiginoso do capitalismo na modernidade simultaneamente fomenta a industrialização das atividades produtivas anteriormente desempenhadas de maneira artesanal, instrumentaliza a produção e a circulação do saber anteriormente vinculado à narrativa, agora transformado em informação. Algo análogo acontece com a arte – não apenas a arte de narrar -, pois ela também se converte em objeto da produção seriada, rica de fórmulas e pobre de experiências renováveis. O narrador, nas acepções de Adorno (2003a) e Benjamin (1985) era simultaneamente alguém dotado de sabedoria, tecida na experiência viva acumulada ao longo de sua existência, e o responsável pela recepção e transmissão do saber edificado na tradição. É, pois, neste ambiente que Adorno formula a premissa de seu ensaio sobre o narrador no romance contemporâneo e sua taxativa afirmação de que é impossível narrar na atualidade.

O problema da narrativa é que facilmente ela acaba reproduzindo apenas a aparência da realidade, isto é, a partir de um mundo amplamente mediado por relações de produção e consumo e pobre em experiências comunicáveis.

Por outro lado, o próprio conceito de sociedade não é algo que caiba em uma definição axiomática, por assim dizer. Em suas aulas sobre sociologia, Adorno elabora um o conceito de sociedade que aponta para algo mais que o mero conjunto de indivíduos – já que a própria individualidade seria produzida socialmente –; mas não se pode simplesmente reduzi-lo a este algo mais, já que ela é também simultaneamente reproduzida por indivíduos. Nas palavras de Adorno:

Ele [o conceito de sociedade] só se efetiva através dos indivíduos, mas, enquanto é relação desses indivíduos, não pode ser reduzido a eles, e, por outro lado, também não pode ser aprendido como mero conceito superior existente por si próprio (2003b, p.199).

Se a sociedade se reproduz no indivíduo e produz os indivíduos de que necessita, talvez o estranhamento que muitas vezes o romance contemporâneo provoca demonstra que este círculo vicioso pode ser rompido.

No entanto, nada está perdido na perspectiva aparentemente pessimista encetada por Theodor Adorno. Tratam-se de escritores que não se rendem à tentação de narrar a “reprodução da mera fachada” do real na medida em que se propõe a se dirigirem para algo que ultrapassa a realidade como aparência. Assim, se Adorno ainda insiste em afirmar a necessidade de narrar é porque acredita que “O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato” (Adorno, 2003a, p. 56). Logo, se o relato há muito foi preferido pela informação, talvez seria o caso de o romance compor sua narrativa a partir do que o gênero informativo despreza, ou não é capaz de alcançar, que ele faça jus à necessidade de narrar, de resistir ao processo de fragmentação da experiência.

Para Adorno, assim como o indivíduo na sociedade moderna, o narrador do romance contemporâneo traz consigo as marcas do processo de individuação. Entretanto, o narrador não é, como se poderia pensar acerca do eu empírico, simplesmente o resultado do processo social de individuação. Sua narração, cada vez mais fechada em si mesma, expõe a tensão entre a coisificação do indivíduo, sua existência como célula social, produzido e apto a reproduzir um estado de coisas, e a possibilidade de autonomia que poderia ter resultado do desenvolvimento da individualidade. É justamente nessa perspectiva que importa pensar o muitas vezes incômodo distanciamento narrativo em relação à linguagem comunicativa, pois este gesto depõe a favor de um modelo de individualidade vedada por uma sociedade que nega aos homens a autonomia que ela mesma havia prometido.

Fosse a linguagem apenas o lugar da mediação, da comunicação do universal no particular, a possibilidade da espontaneidade estaria interditada; contudo, conforme já dito, a linguagem poética, capaz de harmonizar a forma com o conteúdo ao sedimentá-lo em concreção à segunda potência, subtrai da linguagem o primado da função comunicativa:

Através de suas configurações, a linguagem se molda inteiramente aos impulsos subjetivos; um pouco mais, e se poderia chegar a pensar que somente ela os faz amadurecer. Mas ela continua sendo, por outro lado, o meio dos conceitos, algo que estabelece uma inelutável referência ao universal e à sociedade (Adorno, 2003b, p.74).

Enquanto meio, a linguagem não é apenas instrumento de mediação, o substrato no qual coincidem subjetividade e objetividade. Antes, ela é simultaneamente meio para a expressão do pensamento – subjetividade – e condição de possibilidade do pensado – objetividade. Seus conceitos são sociais, mas o encadeamento destes depende de um ato particular, ainda que se leve em conta que o próprio sujeito e seus impulsos mais subjetivos não existem sem mediação conceitual. Por esse prisma, a reconciliação não estaria na total identidade entre indivíduo e sociedade, e tanto o sujeito enquanto mônada quanto o indivíduo totalmente socializado seriam elementos de uma falsa conciliação.

Podemos entender a relação entre arte e sociedade pela maneira como aquela se distancia dessa, tomando-a como ponto de partida de um processo de refração através do qual a arte “determina-se na relação com o que ela não é” (Adorno, 1988, p.15). Se a arte só existe em relação ao seu outro, a realidade concreta, não artística, é justamente por meio da elaboração formal que ela busca sua autonomia. A autonomia da arte, e consequentemente a da literatura, é o resultado de um processo de emancipação em relação à realidade. Assim a harmonia, “Na relação com seu outro, cuja estranheza atenua e, no entanto, mantém, ela é o elemento anti-bárbaro da arte; através da forma a arte participa na civilização, que ela critica mediante sua existência” (Adorno, 1988, p.165). Nesse sentido, é importante lembrar que a forma é pensada como conteúdo sedimentado, isto é, como teor retirado da realidade que, uma vez refratado, passou a determinar a construção do objeto.

Daí que a noção de “identidade consigo mesma” (Adorno, 1988, p.15) em oposição à identidade com o conceito, se dá por meio da sedimentação do conteúdo, fazendo com que a obra se feche como “uma mônada sem janelas” (Adorno, 1988, p.15). Desse modo, “A identidade estética deve defender o não-idêntico que a compulsão à identidade opõe na realidade” (Adorno, 1988, p.15). O mote para este empreendimento está na relação entre forma e conteúdo sob a perspectiva de que aspectos formais, responsáveis pela estruturação da obra,

são “eles próprios conteúdo sedimentado” (Adorno, 1988, p.15). Entretanto, tudo o que torna a obra autônoma se encerra na aparência estética. Aquilo que é construído a partir do despojamento do material fornecido pela realidade, ou a supressão total de qualquer alusão a ela, eliminaria a referência ao pressuposto necessário à arte, a seu outro e, consequentemente, também a própria autonomia enquanto emancipação:

Pois, tudo o que as obras de arte em si contêm de forma e material, de espírito e assunto emigrou da realidade para as obras de arte e nelas se despoja de sua realidade: assim se torna sempre sua cópia. Mesmo a mais pura determinação estética, a aparição, é mediatizada relativamente à realidade enquanto sua negação determinada. (Adorno, 1988, pp.122 -123).

II.

O romance *Diário da queda* de Michel Laub, publicado pela editora Companhia das Letras em 2011, é uma espécie de autobiografia fictícia, ou ficção autobiográfica. Há um narrador titubeante que institui um diário de busca e construção da própria identidade a partir de uma memória fragmentada. Principalmente no início do livro, o narrador parece hesitar entre a ânsia de contar sua história, entrelaçada com a de seu pai e a de seu avô, e a necessidade de justificar sua narração, assim, ele desfia um discurso também fragmentário que lembra procedimentos das artes plásticas da modernidade, por exemplo.

O narrador personagem, ou, se quiser, o autobiografado do romance, compõe a escrita de seu diário a partir de traumas nem sempre tão pontuais quanto a queda que serve como ponto de partida para a narrativa. No décimo terceiro aniversário de João, o não judeu da turma de uma escola judaica, o narrador e seu colegas o arremessam-no para cima treze vezes, como era o costume no 13º aniversário, momento em que os colegas judeus faziam seu *bar mitzvah*, deixando-o cair e se machucar seriamente depois do último arremesso. A cena da queda de João, bem como os desdobramentos que afetam diretamente a percepção do narrador acerca da violência sofrida por João, as dificuldades econômicas e a situação de exclusão social sob as quais vivia João, são revisitadas frequentemente pelo narrador e servem como uma espécie de *leitmotiv* para várias aberturas da narrativa. São marcantes as impressões do narrador acerca da relação com o pai, assinalada por ausências que aos poucos vão sendo exploradas; a memória bastante nebulosa do avô, especialmente a partir dos cadernos que este escrevera no final da vida, e que também, paulatinamente desvenda-se no mesmo passo em que o narrador elabora suas próprias memórias, especialmente no trato nada tranquilo com o colega João.

Por se tratar de um diário sobre a vida do narrador, especialmente sobre as memórias e conflitos que constituem sua identidade, ou melhor, sobre a busca da identidade, é importante notar que o *leitmotiv* da queda serve como reiterado pretexto para a busca de uma narrativa de si. Quem sou eu? Seria, portanto, a pergunta que transpassa todo o enredo. Paradoxalmente, nota-se uma grande resistência em pronunciar-se aberta e diretamente sobre o passado: “se eu tivesse que falar de algo meu, começaria com a história de meu colega que caiu na festa” (Laub, 2011, p. 15). Algo como um titubeio “Se eu tivesse...” ao qual poderíamos interpor as perguntas: Por que não haveria de falar sobre si? Não se trata de um diário seu? São questões retóricas, claro, mas o objetivo dessas perguntas é enfatizar a paradoxal necessidade e dificuldade de expor experiências traumáticas aos poucos sedimentadas na memória profunda do narrador.

Algo não está bem sob a aparência da família exemplar e bem-sucedida economicamente. Há muitos fatos oblíquos que somente com o desenvolvimento do exercício de rememoração executado a partir de uma espécie de colagem, vêm a luz no romance de Laub. A primeira frase é emblemática da relação entre o narrador e seus ancestrais: “Meu avô não gostava de falar do passado....” (Laub, 2011, p. 08). Resistência semelhante também possui o narrador. Algo evidente na forma como articula suas recordações. Primeiro a queda, João é o “colega que caiu na festa” (Laub, 2011, p. 15). Há necessidade de articular a memória de forma esquemática, fazendo listas, por exemplo.

Se, por um momento, fosse possível cogitar alguma semelhança entre o rememorativo romance *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust e o *Diário da queda* logo esta possibilidade se veria frustrada, quando menos por causa do volume das obras. *Em busca do tempo perdido* é composto por 7 grossos volumes, ao passo que *Diário da queda* não passa de 200 páginas. Mas isso é o de menos – não é o caso de fazer aqui qualquer juízo de valor sobre as obras – pois se ambos os romances têm em comum um evento singular que serve de *start* para o movimento rememorativo do narrador – no caso do primeiro o gosto de uma madeleine embebida no chá - e, se, ainda, ambos fazem da memória sua substância, o fato é que o fazem de forma extremamente diferente.

Proust representa uma figura que causa mal-estar: ele está sempre no meio do caminho entre o artista e o estudosso; de alguma forma ele ainda insiste na possibilidade do pensamento não prefigurado e, em decorrência de sua liberdade, reage diante de tudo o que é tacitamente aceito. Proust é, para Adorno, em grande medida o exemplo de indivíduo que ainda ousa mover seus pensamentos até o conflito entre a herança cultural adquirida de um berço abastado e o modelo de sociedade que proporciona tal privilégio, sem sucumbir à falsa dicotomia entre a

subjetividade e o pensamento voltado à realidade concreta optando, pois, por equilibra-se entre linha tênue que une, ou separa, se quiser, a subjetividade e a objetividade em seus extremos.

Segundo Adorno (2003a), na *Recherche de Proust*:

O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar. Imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior – atribui-se à técnica o nome de *monologue intérieur* – e qualquer coisa que se desenrole no exterior é apresentada da mesma maneira como, na primeira página, Proust descreve o instante de adormecer: como um pedaço do mundo interior, um momento do fluxo de consciência, protegido da refutação pela ordem espaciotemporal objetiva, que a obra proustiana mobiliza-se para suspender (Adorno, 2003a, p. 59).

É interessante notar neste denso comentário a forma como Adorno mobiliza um elemento já bastante familiar à interpretação do texto de Proust, a saber, a técnica do *monologue intérieur*. Esta não funciona como mera ferramenta, mas como uma denominação posteriormente atribuída à peculiar composição do romance proustiano. O que interessa para Adorno é o fluxo entre a subjetividade e a objetividade, algo como uma linguagem que expressa a intermitência entre o que é subjetivamente sentido e objetivamente existente.

Grosso modo, mas sem receio de qualquer equívoco, pode-se dizer que Proust tece sua narrativa sobre a urdidura da memória involuntária, ao passo que o narrador de Laub jamais abandona a consciência de que é ele quem narra e o faz a partir de uma espécie de levantamento de informações sobre o passado, remoto e recente, do holocausto; do que se escreveu sobre o holocausto; dos escritos de seu avô; da história de seu pai; de sua vida adolescente e de suas recordações mais recentes como o trato com o pai envelhecido e doente. Eu ousaria dizer, hipoteticamente apenas, que se trata de uma espécie de narrador hiperconsciente, que busca construir sua narrativa alinhavando os registros de sua memória com uma série de subsídios exteriores: os escritos de seu avô, os relatos de seu pai, livros sobre o holocausto judeu...

Vejamos, por exemplo, os títulos dados por Laub aos capítulos de seu romance: “Algumas coisas que sei sobre meu avô; algumas coisas que sei sobre meu pai; algumas coisas que sei sobre mim e notas 1” compõem a primeira parte do livro. “Mais algumas coisas que sei sobre meu avô; mais algumas coisas que sei sobre meu pai; mais algumas coisas que sei sobre mim e notas 2” compõem a segunda parte. É interessante frisar que às algumas coisas que servem de conteúdo para a narrativa, somam-se notas. O leitor pode ter a impressão de que tem em suas mãos algo como um inventário memorialístico e não exatamente uma narrativa no sentido tradicional e, de certa forma, é isso mesmo que ele encontra, principalmente na disposição das notas no final de cada uma das duas partes do romance. Estas constituem uma

espécie de lista de lembranças acumuladas e que compõem a imagem que o narrador tem de si, sobretudo a partir de sua infância e de sua relação com o pai e o avô:

Meu pai me deu um triciclo quando eu tinha três anos, e o som do triciclo era o mesmo de quando se põe uma tampa de margarina presa aos aros de uma bicicleta [...] Em todas as fotos meu avô está de terno e não dá pra ver o número de Auschwitz [...] Eu aprendi a ler antes que ensinassem na escola, e meu pai treinava comigo mostrando palavras no jornal... Meu pai explicava como funcionam as máquinas de costura, a linha, o motor [...] (Laub, 2011, p.56).

São frações de memórias aparentemente desconexas, mas que sugerem ao leitor algumas cenas da vida do narrador, representadas de forma direta, como que em um álbum ou um mural de fotografias que formam uma espécie mosaico que constitui a subjetividade narrador. Como resultado desse processo que se constrói simultaneamente como rememoração do passado e intento de compreender o presente, temos então um romance bastante fragmentário, pois consegue mobilizar estilhaços de memória no sentido de construir um mosaico, ou um caleidoscópio de recordações que cumulam na busca de uma identidade que se expõe em toda sua fragilidade justamente porque é sua unidade é construída a partir de fraturas, muito bem simbolizada pela queda, pela doença do pai: o mal de Alzheimer, o suicídio do avô. Ou seja, a memória fraturada é o elo entre a forma e o conteúdo do romance. Lembre-se o que foi dito sobre as notas no final de cada parte do romance.

A tarefa desse artigo, assim também sua hipótese, sustenta justamente a dificuldade de o narrador romper a fronteira entre sua biografia mais superficial, a saber de um estudante de classe média alta, estudado em bons colégios, e expor o feixe de experiências traumáticas que desde sempre o acompanham e, muitas vezes, são o legado de gerações passadas.

III.

Para entender melhor a situação do narrador de *Diário da queda* (2011), quiçá do narrador no romance contemporâneo, convém citar uma passagem de *Degas, dança e desenho* (2003) de Paul Valéry, com quem pretendo dialogar mais profundamente em um trabalho futuro. Ao criticar a arte moderna, Valéry, no fundo faz uma provocação para que esta reaja a um estado de coisas que me parece muito atual. Ao comparar a arte moderna com a grande arte ele afirma: “Quer se trate de política, economia, modos de viver, divertimentos, observo que o modo de ser da modernidade é exatamente o de uma intoxicação. Precisamos aumentar a dose, ou trocar de veneno. Essa é a lei”. (Valéry, 2012, p. 133).

É bem possível que essa afirmação faça muito mais sentido no modo de vida pós-moderno. Talvez hoje estejamos tão mais intoxicados pelo excesso de estímulos visuais,

sonoros e mesmo textuais que praticamente não há mais tempo para o momento contemplativo, tão necessário à experiência da fruição estética quanto à meditação e ao raciocínio teórico. Meditação, aliás, é para nós uma palavra pouco associada ao exercício do raciocínio, mais ligadas a técnicas terapêuticas de relaxamento do que ao processo interno do pensamento que se detém demoradamente em um assunto.

A arte de narrar, tal como fora experimentada e pensada por Benjamin, como vimos, pressupunha ao mesmo tempo a paciência do artífice que lentamente tece suas histórias e a troca de experiências e saberes vividos. Simultaneamente, ela aguça a atenção e a imaginação do leitor/ouvinte, de forma que o exercício da leitura, ou da audição, faz parte do processo de experiência da própria narrativa. Neste sentido, entende-se a imaginação como “a faculdade de formar as imagens fornecidas pela percepção, e, sobretudo, a faculdade de libertar-nos das imagens primitivas, de mudar as imagens” (Bacherlard, 1990, p. 01). Ou seja, como a narrativa não pretende relatar acontecimentos verdadeiros, atuais e que precisam ser compreendidos imediatamente pelo público, o ouvinte/ leitor tem a liberdade de mergulhar e abandonar-se à experiência da história narrada. O espaço e o tempo necessários à reflexão e à sabedoria que resultam da troca de experiências são um privilégio da narrativa. Sua grande vantagem em relação à informação é justamente a sabedoria que a acompanha: ao se desvincular dos fatos imediatos, ao distanciar-se do aqui e agora da informação, a narrativa instiga a imaginação e o entendimento, pois ela é rica em experiência acumulada, cada vez mais rica de saber quando assimilada e reinventada.

Para ilustrar melhor a imagem do artífice que era o narrador, Benjamin enfatiza algumas passagens de ensaios do próprio Valéry. Segundo ele, o trabalho artesanal imita a natureza ao produzir, pacientemente, seus mais elaborados artefatos:

Iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcida [...] – todas essas produções da indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava” (Valéry *apud* Benjamin, 1985, p. 206).

Mas hoje o tempo conta, mais ainda que na época em que Valéry e Benjamin escreveram seus ensaios. De algum modo, estes também imitavam a forma artesanal das narrativas, também eles eram o resultado da superposição de inúmeras camadas de observações, apontamentos e análises. Para este ofício laborioso, a imaginação é algo imprescindível. É ela quem promove o enlace entre o conhecido e o desconhecido e, assim procedendo, põe o pensamento em movimento, faz avançar nossa capacidade de compreender o mundo: “Na

acepção kantiana, a imaginação é a faculdade intermediária, que liga as intuições da sensibilidade aos conceitos do Entendimento” (Nunes, 2002, p. 51). Mas, para Kant, é o entendimento, nossa capacidade de conceituar, que determina o alcance do conhecimento, ou seja, tanto a imaginação quanto a sensibilidade precisam estar subordinadas aos conceitos.

Se comparado com Proust, o narrador de Michel Laub não é nada meditativo. Em Laub a exposição atropela a observação demorada e mesmo a descrição de uma cena segue um fluxo rápido, ágil, quase frenético. É o próprio fluxo da vida contemporânea se impõe à memória do narrador que decide mergulhar na correnteza, mas não sem alguma resistência, quem sabe ele possa nadar contra a corrente. O fluxo expositivo, a ânsia de externar um grande volume de recordações que cercam a identidade do narrador toma o lugar da meditação que se demora em um tema, perde-se nele e ao perder-se abre espaço para a memória involuntária.

O narrador de Laub precisa, por assim dizer, elaborar um grande volume de lembranças que saturam sua memória. Laub não trata da rememoração de um tempo a ser redescoberto e tecido a partir dos fios fornecidos pela memória involuntária. Mas sim de reminiscências de um tempo saturado, de um amontoado de recordações que precisam minimamente de algum tipo de narração. O *Telos* dessa memória não é a redescoberta do tempo que resultaria de um processo lento e trabalhoso de resgate e reelaboração do passado.

Laub lida com um emaranhado de fios embaraçados, impregnados de nós. A princípio estes fios não servem à tessitura. Seu diário não se presta à procura do tempo perdido e sua redescoberta. Sua proposta é a nada simples tarefa de desemaranhar a memória e assim oferecer alguma perspectiva à saturação da vida fragmentada em suas múltiplas funções, que é no fundo o adensamento de um modo de vida que não mais permite recuos e reelaborações, é talvez a saída menos enganosa, se é que se pode pensar em saída. Todavia, é o que mais se coaduna com as condições de possibilidade do narrador contemporâneo. Sua tarefa é negar a falsa unidade da experiência, desde há muito alijada de sua função integradora e, a partir da desintegração da experiência, reabilitá-la no que resta em seus fragmentos. Talvez o destino da narrativa seja mesmo a construção de constelações, mas como estas são difíceis de serem tecidas!

Referências

ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1988.

ADORNO, T. W. “Posição do narrador no romance contemporâneo” In: **Notas de literatura**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 2003a, p.55-63.

ADORNO, T. W. “Palestra sobre lírica e sociedade” *In: Notas de literatura*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 2003b, p.65-89.

BACHELARD, G. **O materialismo racional**. Lisboa: Edições 70, 1990.

BENJAMIN, W. “O narrador”. *In: Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp.222-232.

GAGNEBIN, J. M. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. São Paulo: Imago, 1999.

NUNES, B. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: editora Ática, 2002.

PROUST, M. **Em Busca do tempo perdido**: No caminho de Swann. Tradução Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

VALÉRY, P. **Degas, dança e desenho**. Tradução: Celia Euvaldo e Christina Murachco. São Paulo: Cosac Naify, 2012.