

Literatura e Sociedade

Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada



Primo Levi

02/2020
DTLLC | FFLCH | USP

32

Literatura e Sociedade



Universidade de São Paulo
Reitor Vahan Agopyan
Vice-Reitor Antonio Carlos Hernandez



Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Diretor Paulo Martins
Vice-Diretora Ana Paula Torres Megiani



Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Chefe Betina Bischof
Vice-chefe Ariovaldo José Vidal

Apoio:

Edital 2020 do Programa de Apoio às Publicações Científicas Periódicas da USP
AGUIA | Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica

Literatura e Sociedade — n. 32 (2020.2) — Semestral
São Paulo: USP / FFLCH / DTLLC
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, sl. 35, 05508-900
ISSN 1413-2982 (do n.1 ao n.14)
eISSN: 2237-1184 (a partir do n.15)
CDD 801.3
Licença:

1. Literatura e sociedade. 2. Teoria literária. 3. Literatura comparada.
I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Projeto gráfico original de Carlito Carvalhosa
Adaptação do miolo: Aryanna Oliveira e Cíntia Yuri Eto
Imagem da capa: XIV. “L’arco gótico” (água forte e buril, c. 1761), da série *Carceri d’invenzione*, de Giovanni Battista Piranesi
Fontes: Famílias Book Antiqua, Cinzel, Futura e ITC Berkeley

A revista segue as diretrizes do Committee on Publications Ethics e garante aos autores dos artigos os direitos autorais e os direitos de publicação sem restrições.

COMISSÃO EDITORIAL

Ana Paula Sá e Souza Pacheco, Universidade de São Paulo, Brasil
Anderson Gonçalves da Silva, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria Augusta Fonseca, Universidade de São Paulo, Brasil

EDITOR RESPONSÁVEL PELA SEÇÃO DE CAPA

Rogério Ferreira de Souza, Universidade Cândido Mendes, Brasil

CONSELHO EDITORIAL /EDITORES CIENTÍFICOS

Adélia Bezerra de Meneses, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Andrea Saad Hossne, Universidade de São Paulo, Brasil
Antonio Marcos Vieira Sanseverino, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Ariovaldo José Vidal, Universidade de São Paulo, Brasil
Aurora Fornoni Bernardini, Universidade de São Paulo, Brasil
Beatriz Sarlo, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Betina Bischof, Universidade de São Paulo, Brasil
Cleusa Rios Pinheiro Passos, Universidade de São Paulo, Brasil
Davi Arrigucci Jr., Universidade de São Paulo, Brasil
Edu Teruki Otsuka, Universidade de São Paulo, Brasil
Eduardo Vieira Martins, Universidade de São Paulo, Brasil
Fabio de Souza Andrade, Universidade de São Paulo, Brasil
Fredric Jameson, Duke University, EUA
Homero José Vizeu Araújo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Ismail Xavier, Universidade de São Paulo, Brasil
Jacques Leenhardt, École des Hautes Études en Sciences Sociales, França
John Gledson, The Liverpool University, Inglaterra
Jorge de Almeida, Universidade de São Paulo, Brasil
Ligia Chiappini Moraes Leite, Universidade de São Paulo, Brasil
Marcelo Pen Parreira, Universidade de São Paulo, Brasil
Marcos Piason Natali, Universidade de São Paulo, Brasil
Marcus Vinicius Mazzari, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria da Conceição Coelho Ferreira, Université Lyon 2, França
Marta Kawano, Universidade de São Paulo, Brasil
Pedro Serra, Universidad de Salamanca, Espanha
Rita Olivieri-Godet, Université Rennes 2, França
Roberto Schwarz, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Roberto Zular, Universidade de São Paulo, Brasil
Samuel Titan Jr., Universidade de São Paulo, Brasil
Sandra Nitri, Universidade de São Paulo, Brasil
Sérgio Alcides Pereira do Amaral, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Teresa de Jesus Pires Vara, Universidade de São Paulo, Brasil
Viviana Bosi, Universidade de São Paulo, Brasil
Walnice Nogueira Galvão, Universidade de São Paulo, Brasil

IN MEMORIAM

Antonio Candido, Universidade de São Paulo, Brasil
Benedito Nunes, Universidade Federal do Pará/Universidade de São Paulo, Brasil
Boris Schnaiderman, Universidade de São Paulo, Brasil
Marlyse Meyer, Centro Brasileiro de Estudos da América Latina — Universidade de São Paulo, Brasil

EDITORES AD HOC

Adriana Iozzi Klein, Universidade de São Paulo, Brasil
Alexandre Bebiano de Almeida, Universidade de São Paulo, Brasil
Débora El-Jaick Andrade, Universidade Federal do Rio de Janeiro /Universidade Federal Fluminense, Brasil
Fernanda Rodrigues de Miranda, Universidade de São Paulo, Brasil
Julio Augusto Xavier Galharte, Universidade de São Paulo, Brasil
Márcia Marques de Morais, Pontifícia Universidade Católica - MG, Brasil
Marcos Piason Natali, Universidade de São Paulo, Brasil
Marcus Vinicius Mazzari, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria Sílvia Betti, Universidade de São Paulo, Brasil
Oliver Tolle, Universidade de São Paulo, Brasil
Ricardo Nascimento Fabbrini, Universidade de São Paulo, Brasil
Rosa Maria Cequeira Piedade, CEMRI - Universidade Aberta, Portugal
Rosângela Sarteschi, Universidade de São Paulo, Brasil
Stefan Wilhelm Bolle, Universidade de São Paulo, Brasil
Viviana Bosi, Universidade de São Paulo, Brasil
Walter Garcia da Silveira Jr., Universidade de São Paulo, Brasil
Yudith Rosebaum, Universidade de São Paulo, Brasil

ASSISTENTE EDITORIAL

Cíntia Yuri Eto, Universidade de São Paulo, Brasil

COMISSÃO TÉCNICA

Ben Hur Euzébio
Maria Netta Vancin
Rosely de Fátima Silva

PREPARAÇÃO DE TEXTOS, REVISÃO, DIAGRAMAÇÃO, PUBLICAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO

Cíntia Yuri Eto, Universidade de São Paulo, Brasil

SUMÁRIO

EDITORIAL • 06

Comissão editorial

ENSAIOS

PRIMO LEVI

APRESENTAÇÃO • 10

Rogério Ferreira de Souza

PRIMO E 'EU': UMA MONTAGEM DE RISCO • 17

Maurício Santana Dias

FIGURAÇÕES DE SOBREVIVÊNCIA EM PRIMO LEVI.

DIÁLOGOS COM NORBERT ELIAS • 36

Andréa Borges Leão e Antonio Cristian Saraiva Paiva

O EVENTO LIMITE EM PRIMO LEVI: UMA LEITURA

DE *OS AFOGADOS E OS SOBREVIVENTES* • 51

Pedro Spinola Pereira Caldas

A SOMBRA DOS SUBMERSOS • 73

Anna Basevi

RODAPÉ

99 . APONTAMENTOS ECOCRÍTICOS SOBRE A PEÇA
MAHAGONNY, DE BERTOLT BRECHT
Klaus Eggensperger

114 . EXPERIÊNCIAS COM A METRÓPOLE NO
ROMANCE *ADUA* DE IGIABA SCEGO
Dionei Mathias

127 . O “BURITI” E OS BURITIS: BREVE ESTUDO SOBRE
A OBRA DE GUIMARÃES ROSA E A CULTURA E A MITOLOGIA DOS POVOS
ORIGINÁRIOS DAS AMÉRICAS
Edinael Sanches Rocha

148 . BARDOS, PENAS E ARMAS:
A PRODUÇÃO LITERÁRIA NA IMPRENSA AFRO-BRASILEIRA
Petrônio Domingues e Ruan Levy Andrade Reis

ENTREVISTA

MICHEL RIAUDEL SOBRE ANA CRISTINA CESAR • 172
Raquel Machado Galvão

RESENHA

186 . *A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO E DO PODER EM
MÁRIO DE CARVALHO: UMA APOLOGIA DA SUBVERSÃO*,
DE MÁRCIA MANIR MIGUEL FEITOSA
Cristiane Navarrete Tolomei

EDITORIAL

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i32p6-8>

Ana Paula Pacheco^I
Anderson Gonçalves^{II}
Maria Augusta Fonseca^{III}

O número 32 da revista *Literatura e Sociedade*, do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, dedicado ao estudo da obra de Primo Levi, traz também contribuições paralelas que ajudam a alimentar diálogos crítico-literários. Neste sentido, encontra-se uma “Entrevista” com Michel Riaudel, concedida a Raquel Machado Galvão, sobre a obra poética de Ana Cristina Cesar em diálogo com percursos da criação e posições teóricas.

Os estudos voltados para a compreensão da obra Levi, escritor tão relevante no campo da literatura e da história social, abrem-se com uma “Apresentação” feita por Rogério Ferreira de Souza, intitulada “A urgência do Indizível”: as contribuições de Primo Levi, tendo como foco a trajetória desse escritor italiano – sobrevivente e testemunha dos campos de concentração de Auschwitz-Birkenau, no fluxo da II Grande Guerra. Seguindo essa vertente, na seção “Ensaaios”, encontram-se textos sobre o Autor homenageado e sobre sua obra, a saber: “Primo e ‘eu’”: uma montagem de risco, em que o tradutor e crítico Maurício Santana Dias explora a arte poética de Levi por uma grande variedade de textos, buscando captar na sua “montagem” facetas que compõem o universo de obsessões do escritor. Outra leitura em destaque é “Figurações de sobrevivência em Primo Levi. Diálogos com Norbert Elias”, de dupla autoria. Nela Andréa Borges Leão e Antonio Cristian Saraiva Paiva abordam modos de lidar com o trauma, incorporando nesse questionamento perturbações, choques, abalos sofridos pelo sobrevivente e modos de lidar com o problema. Em “O evento limite em Primo Levi”: uma leitura de *Os afogados e os sobreviventes*, texto assinado por Pedro Spinola Pereira Caldas, busca-se discutir o conceito de evento, com base na produção artística, explorando sob diversas perspectivas a questão do limite na relação com o outro. “A sombra dos submersos” de Anna Basevi completa o quadro de debates e problematizações; abordam-se aspectos da

^I Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

^{II} Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

^{III} Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

obra de Primo Levi, contidos em problematizações sobre a literatura de testemunho.

A secção “Rodapé”, configurada por um elenco de textos sobre o fazer literário, complementa os diálogos propostos. “Apontamentos ecocríticos sobre a peça *Mahagonny* de Bertolt Brecht”, de Klaus Eggensperger, retoma questões em torno da temática da cidade. Com “Experiências com a metrópole no romance *Adua de Igiaba Scego*”, Dionei Mathias discute um segmento do referido romance mostrando trajetórias personagens de países africanos. Outro, como “O ‘Buriti’ e os buritis”: breve estudo sobre a obra de Guimarães Rosa e a cultura e a mitologia dos povos originários das Américas, de Edinael Sanches Rocha, convoca para a discussão uma leitura estilística da referida obra. Já em “Bardos, penas e armas”: a produção literária na imprensa afro-brasileira, de Petrônio Domingues e Ruan Levy Andrade Reis, coloca-se em foco facetas do jornalismo e da vida social, por um filão pouco explorado.

Expandindo diálogos, em “Resenha”, encontra-se o texto de Cristiane Navarrete Tolomei, “A representação do espaço e do poder em Mário de Carvalho”: uma apologia da submissão, de Márcia Manir Miguel Feitosa, trazendo à baila uma obra em que o autor português problematiza questões sobre a narrativa.

Por fim, nosso agradecimento, ainda, à Cíntia Eto, que se empenhou e muito contribuiu na publicação deste número.

Comissão Editorial

Ana Paula Pacheco é professora doutora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, onde coordena o projeto de pesquisa “Corpo e trabalho na cultura brasileira contemporânea (literatura e cinema)”. É autora dos livros *Lugar do mito – narrativa e processo social nas Primeiras estórias* de Guimarães Rosa (2006), *A casa deles* (contos, 2009) e *Ponha-se no seu lugar!* (novela, 2020), além de vários ensaios. Entre eles: “O fogo de palha de 68”: o ponto de vista da montagem em *No intenso agora*, de João Moreira Salles, na revista *Significação* (2020), “O intelectual de classe média”, no livro *Antonio Candido 100 anos* (2018), “Grande sertão a partir de ‘A terceira margem do rio’”, no livro *Infinitamente Rosa: 60 anos de Corpo de Baile e de Grande sertão: veredas* (2018), “Os incomodados que se mudem”: a subjetividade contemporânea de *Os inquilinos*, de Sérgio Bianchi, na revista *Novos estudos – Cebrap* (2017), “Iracema-74”: cinema, malandragem, capitalismo, na revista *Nova síntese* (Portugal, 2017), “Jagunços e homens livres pobres”: o lugar do mito no *Grande Sertão*, na revista *Novos estudos – Cebrap* (2008). Contato: anapaulapacheco@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6650-8622>

Anderson Gonçalves da Silva doutorou-se em Filosofia pela Universidade de São Paulo, com a tese *A imaginação e seus usos: a propósito da simbolização em Schelling* (2009). Atua como professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Traduziu *A teoria da revolução no jovem Marx*, de Michael Löwy (2012) e “A felicidade do homem antigo”, de Walter Benjamin (2001). Escreveu o capítulo “Serras da desordem, uma forma contemporânea”, do livro *Marxismo e produção simbólica: periferia e periferias* (2013). Contato: andergon@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7705-9877>

Maria Augusta Fonseca é professora livre-docente sênior do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Entre os livros publicados, estão: *Palhaço da burguesia (Serafim Ponte Grande e o universo circense)* (1979), *Oswald de Andrade. Biografia*. (1990; 2008, 2ª ed. revista e aumentada), *Por que ler Mário de Andrade*. (2013) e a tese de livre-docência: *Dois livros interessantíssimos: 1. Edição crítica (estabelecimento do texto, leitura de manuscritos, notas sobre variantes, notas filológicas, glossário) de Memórias sentimentais de João Miramar e de Serafim Ponte Grande. 2. Ensaios sobre as respectivas obras* (2006), a sair em *Obra incompleta de Oswald de Andrade* (org. de Jorge Schwartz). Entre os ensaios publicados, encontram-se: “A carta pras icamiabas”, em *Macunaíma o herói sem nenhum caráter* (1988; 1999, 2ª ed.), “Tai”: é e não é. *Cancioneiro Pau Brasil*, na revista *Literatura e Sociedade*, n. 7 – Modernismo (2003-2004), “Rebeldia e sementeira, aspectos da Semana de 22”, na revista *Remate de Males*, n. 33, dedicada à Semana de Arte Moderna (2013), “O aparente e o oculto”: Bento Santiago no país dos Manducas, em *A propósito da metáfora* (org. de Aldo de Lima) (2014), “Guimarães Rosa na constelação modernista brasileira”, em *Guimarães Rosa. Un exiliado del lenguaje común* (2017-2018), “Notas breves para temas longos. O universo feminino e a crítica de Antonio Candido”, em *Antonio Candido 100 anos* (org. de Maria Augusta Fonseca e Roberto Schwarz) (2018). Foi chefe do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada por dois mandatos, membro da Comissão de Graduação (FFLCH – USP) com dois mandatos concluídos, membro da Comissão de Pesquisa (FFLCH – USP) titular, por um mandato, membro do Conselho Deliberativo do Instituto de Estudos Brasileiros – USP, por dois mandatos. Foi coordenadora do Centro Universitário Maria Antonia, de 2010 a 2012. Estudiosa do Modernismo brasileiro, foi bolsista da FAPESP em nível de mestrado, doutorado e pós-doutorado e bolsista de pós-doutorado da Fundação VITAE por 2 anos e meio. Também, bolsista Pq-CNPq, de fevereiro 1995 (com intervalos) a fevereiro 2017. Contato: mabfonseca@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2738-9485>

ENSAIOS

Primo Levi

A URGÊNCIA DO INDIZÍVEL: AS CONTRIBUIÇÕES DE PRIMO LEVI

APRESENTAÇÃO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i32p10-16>

Rogério Ferreira de Souza¹

[...] As recordações que jazem em nós não estão inscritas na pedra; não só tendem a apagar-se com os anos, mas muitas vezes se modificam ao mesmo aumentam, incorporando elementos estranhos.

(LEVI, 2016 [1986], p. 17)

O ano de 2019 marcou o centenário de um dos mais proeminentes e instigantes escritores mundiais, Primo Levi (1919-1987). Um dos poucos sobreviventes dos campos de concentração Auschwitz-Birkenau, Levi, ao retornar de sua experiência traumática como prisioneiro do “campo da morte” nazista, empenhou-se em revelar e descrever, como intérprete de si mesmo, uma literatura peculiar, sensível e perturbadora dos campos de concentração. Um retrato íntimo, indescritível de um dos episódios mais traumáticos da nossa civilização – a *Shoah*.

Ao encarar novamente seus algozes por meio da memória, Primo Levi traz para um público maior não só a dor indizível e a estúpida sensação de desumanidade, mas também, como o próprio autor aponta no prefácio de sua primeira obra *É isto um homem?* (1988 [1947]), documentos para um sereno estudo de certos aspectos da alma humana. Compõe uma

¹ Universidade Cândido Mendes, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

espécie de sociologia da *Shoah*, onde são tratados os pormenores do sistema que estruturava o dia a dia dos campos de concentração nazista cujo objetivo final era a eliminação e a desumanização da vida, temática que será retomada décadas mais tarde na obra de Giorgio Agamben (2008; 2010).

A obra desse sobrevivente do *Lager* trouxe inúmeras contribuições para os campos da Literatura, Filosofia, Memória Social, Política e a Sociologia. Desde a sua primeira obra ao seu último livro, “Os afogados e sobreviventes” (1986) – passando por poemas, ensaios, romances e contos, o ator-testemunha de si mesmo desorienta-nos através de suas narrativas sobre os aspectos da ordem civilizatória e as facetas mais terríveis da humanidade. Walter Benjamin (1892-1940), em seu ensaio “Experiência e Pobreza” (1996 [1933]), intuía que os sobreviventes dos campos de batalha da Primeira Grande Guerra, as “Guerras de Trincheiras”, voltavam pobres de experiências comunicáveis, pois não havia até então “experiências mais radicalmente desmoralizadas [...]”. O silêncio era a marca da experiência, a marca da “nova barbárie”. Em seu ensaio “Crítica cultural e Sociedade”, escrito em 1949, Theodor Adorno expõe uma frase polêmica, “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro [...]”, afirmando que, a partir da experiência humana com os campos de concentração, seria “impossível escrever poemas”. Uma crítica radical à cultura moderna após o *intermezzo* nazifascista.

Em uma espécie de trilogia da memória de Auschwitz – *É isto um homem?* (1947); *A trégua* (1963); e *Os afogados e os sobreviventes* (1986), Primo Levi refaz em tom testemunhal o caminho de sua prisão, do trajeto até o campo de concentração de Auschwitz-Birkenau, sua chegada, permanência e sobrevivência, a difícil peregrinação de volta à Itália e por fim, já como autor consolidado e um dos principais representantes da literatura de testemunho, revisita criticamente sua primeira obra refazendo o caminho reflexivo da experiência do *Lager*. Nas palavras do próprio Levi:

[...] a verdade sobre os *Lager* veio à luz através de um caminho longo e de uma porta estreita, e muitos aspectos do universo concentracionário ainda não foram aprofundados. Já transcorreram mais de quarenta anos desde a libertação dos *Lager* nazistas; este considerável intervalo suscitou, em termos de esclarecimento, efeitos diferenciados, que buscarei arrolar. (LEVI, 1990, p. 13)

Primo Levi buscou, através de sua obra, responder também intrigantes perguntas e indagações inquietantes advindas de um certo “senso comum” que se instituiu no pós-*Shoah*: por que os judeus não fugiram? Por que não se rebelaram? Só os nazistas são os culpados? Questões que, nas palavras de Levi, se tornavam “fenômenos obscuros do *Lager*” (*Idem*, p. 15). Mas, mais do que responder às críticas sobre as

narrativas dos testemunhos anos após o fim da segunda grande guerra, o autor-sobrevivente de Auschwitz imbuía-se na missão do não esquecimento. Primo Levi esteve, através de sua obra, num engajamento ético da luta pela memória e contra o esquecimento. Como testemunha do inenarrável, advertia que a missão mais importante ou o fim mais ambicioso era tentar responder:

[...] em que medida o mundo concentracionário morreu e não retornará mais, como a escravidão e o código dos duelos? Em que medida retornou ou está retornando? Que pode fazer cada um de nós para que, neste mundo pleno de ameaças, pelo menos esta ameaça seja anulada? (LEVI, 1990, p. 15)

A força ética da literatura de testemunho expressada na obra de Primo Levi foi acompanhada de outros relatos de sobreviventes que, a partir da década de 1960, fizeram emergir inúmeras manifestações culturais no campo da literatura, das artes plásticas e da arquitetura, como a construção de vários monumentos em torno da temática da *Shoah*. Era exigido um novo marco civilizacional, e as denúncias às atrocidades dos campos de concentração criaram uma “onda memorialista”, que abarcou parte das últimas décadas do século XX, constituindo um campo investigativo, tanto epistemológico como político. Não obstante, as últimas décadas do século XX representaram a consolidação da “cultura da memória e da política da memória” em âmbitos transnacionais, quicá globais, como expôs Andreas Huyssen (2014, p. 135). E sem sombra de dúvidas, o conjunto da obra de Primo Levi é, em grande parte, responsável por esse movimento.

Este movimento buscou descortinar o incomensurável indizível da estética desumanizadora dos campos de concentração e a natureza política entranhada no modelo de dominação, sob o signo do “estado de exceção”. Uma temática que, desde os enigmas kafkianos em *O Processo* (2005 [1925]), as intuições nos escritos *Sobre o conceito de História* de Walter Benjamin (1996 [1940]), passando por Michel Foucault em *História da sexualidade 1: vontade de saber* (2014 [1970]) até Giorgio Agamben em *Homo Sacer III: O que resta de Auschwitz* (2010), vem sendo discutida como sendo um paradigma sobre a operacionalidade prática das políticas de exceções do estado autoritário, mas também nas suas feições democráticas. Agamben aponta para os campos de concentração como o paradigma da biopolítica moderna, como linhas moveis e tênues que institui certos dispositivos de dominação sobre a vida.

No mesmo passo que se afirma a biopolítica, assiste-se, de fato, a um deslocamento e a um progressivo alargamento, para além dos limites do estado de exceção, sobre a vida nua na qual consistia a soberania. (...) tal linha não mais se apresenta hoje como um confim fixo a dividir duas zonas claramente distintas;

ela é, ao contrário, uma linha em movimento que se desloca para zonas sempre mais amplas da vida social, nas quais soberano entra em simbiose cada vez mais íntima não só com o jurista, mas também com o médico, com o cientista, com o perito, com o sacerdote. (2010, p. 119)

Se, num primeiro momento, o silêncio sobre as atrocidades do *Lager* fez-se necessário devido ao peso traumático que representou tamanha experiência, o testemunho de Levi e de muitos outros sobreviventes fez-se forte, reverberou e se desdobrou em inúmeros movimentos de direito à memória e à luta contra os dispositivos biopolíticos de controle sobre as narrativas que produzem o esquecimento. E é nesse sentido que a obra de Primo Levi e o seu legado se desdobram, se refazem e se constituem em testemunho vivo e reflexivo, para que, mais do que nunca, não nos esqueçamos dos perigos que um estado fascista e totalitário (de exceção) possa trazer para humanidade. Destarte, este pequeno conjunto de ensaios propõe, primeiramente, homenagear o centenário de Primo Levi, reafirmando a grande importância que teve e tem sua obra literária, poética e ficcional para as humanidades, em segundo, a trazer ao público leitor quatro novos artigos destinados a pensar e debater o legado de Primo Levi, destacando a sua atualidade e a sua importância.

Após esta introdução, o artigo que abre a seção temática é de Maurício Santana Dias, intitulado “Primo e ‘eu’”: uma montagem de risco. Neste instigante e generoso artigo, Mauricio Dias foge, provocativamente, da forma tradicional dos artigos acadêmicos ao narrar a sua própria experiência de escrever um artigo sobre Primo Levi, um autor tão íntimo e importante em sua trajetória acadêmica e pessoal. Se por um lado Primo Levi ousou em grande parte de sua obra testemunhal explorar os limites da representação, buscando com a sua literatura e com a sua poesia a tarefa árdua, mas necessária, de representar o irrepresentável, o indizível dos campos de concentração, Maurício Dias, por sua vez, ousa explorar os limites da forma ao propor uma conversa franca com o leitor, tendo Primo Levi como testemunha do trabalho de tradução da sua obra. Maurício Dias conduz o leitor aos caminhos e descaminhos que surgem durante os momentos difíceis da criação. Ao narrar as suas escolhas, caminhos ou uma “picada a ser aberta na selva”, o autor apresenta um mosaico ou, melhor, uma “montagem de risco” com “pequenas peças de tradução”, que se unirá, ao fim do artigo, a um conjunto de referências de autores importantes que fizeram parte, ao longo de duas décadas, de sua trajetória como tradutor e estudioso da obra e vida de Primo Levi. O artigo que Maurício Dias nos oferece é fruto de sua proximidade e intimidade com o ilustre escritor de Turim. E assim, nesse misto de caminhos da escrita e da tradução, Dias proporciona ao leitor participar e refletir com ele sobre os desafios da escrita, sem, no entanto, deixar de lado o rigor e o cuidado que merece todo artigo que trata da valiosa obra de Primo Levi.

Em seguida, a coletânea traz o artigo de Andréa Borges Leão e Cristian S. Paiva, “As interdependências humanas em Primo Levi. Diálogo com Norbert Elias”, que traz para o público uma discussão do ponto de vista sociológico, tendo como principal aporte teórico os conceitos de figurações sociais, psicogênese e sociogênese, discutidas no *Processo civilizador* de Norbert Elias, pensador social alemão de grande envergadura intelectual, autor de várias obras, dentre elas *A sociedade de Corte*, e *Os Alemães*. Elias, assim como Primo Levi, era de família judia. Mesmo conseguindo escapar do estado nazista após a ascensão de Hitler e se refugiar na Inglaterra, viu seus pais serem vítimas no nazismo, com sua mãe exterminada em Auschwitz “três anos antes da chegada de Primo Levi”. No artigo, os autores analisam a obra de Primo Levi, em especial *A tabela periódica*, livro que reúne 21 contos em que cada capítulo leva o nome de um elemento químico. Nele, como ressaltam os autores, “[...] Primo Levi inventa uma forma literária com textos curtos, reunidos por um fio cronológico que acompanha, a um só tempo, a formação profissional e o relato nas figurações de sobrevivência [...]”. Daí a instigante análise apresentada pelos autores do artigo, em que ciência, técnica, processo civilizacional são refletidos à luz do testemunho do sobrevivente do *Lager*. Trauma, dor e perda são partes que configuram as narrativas testemunhais. Andréa Borges Leão e Cristian Paiva destacam “uma metodologia das narrativas do eu’, permitindo-nos desvelar as articulações entre escrita de si, relato e figurações de sobrevivência”.

O terceiro artigo a compor o conjunto é de Pedro Caldas, “O evento limite em Primo Levi”: uma leitura de *Os afogados e os sobreviventes*. Nele, o autor discorre sobre a possibilidade de tomar a ideia de *evento limite*, tão presencial na obra *Os afogados e os sobreviventes*, como “estrutura conceitual” ou, como o próprio autor disserta, “o limite a partir de uma relação com o outro: o limite de falar como um outro de si mesmo, o limite de falar para o outro, o limite de falar pelo outro e o limite de falar do outro”. Para essa empreitada, Pedro Caldas, como historiador e um profundo estudioso da obra de Primo Levi, faz uso, além da obra supracitada, de entrevistas e vários autores que discutem a experiência como algo limítrofe, dentre eles Walter Benjamin.

Caldas se debruça sobre *Os afogados...* em busca de pistas que justifiquem sua proposta, no qual, a partir da ideia do evento limite e seus significados, poderíamos, segundo o autor, “ler a escrita de um sobrevivente menos como documento descritivo de situações extremas e mais como cerne de uma teoria”, na tentativa de configurar de forma mais qualificada e escapando ao “binarismo possível na relação entre sujeito impotente e objeto resistente”, para um alargamento do sentido do “limite” enquanto enunciado de algo subscrito ao impedimento, mas, diferentemente, como o lugar “onde se pode explorar uma riqueza vocabular”.

Fechando a seção, Anna Basevi, com “A sombra dos submersos”, apresenta ao público uma discussão sobre a ideia dialética entre “submersos e salvos”. Salvos, por serem sobreviventes, como apontado no artigo anterior, do evento limite do campo de concentração e da *Shoah*, porém, imersos nos traumas, lutos e dores que não os deixam esquecer. Ou seja, no âmbito da representação, como se processar discursivamente “os únicos que desceram até o fundo e poderiam devolver um testemunho realmente integral”. É a partir da obra inaugural de Primo Levi que a autora investigará a complexa questão vivida por Levi em sua vida: “quem sobrevive e a tarefa do testemunho”. Em outras palavras, saudar à vida por ter sobrevivido, mas, ao mesmo tempo, ter que revisitar as agruras e traumas como compromisso ético de expor ao mundo aquilo que estava submerso na memória de cada um que sobreviveu. A categoria sobrevivente exposta na obra de Primo Levi também revela “zonas cinzentas” daqueles que lutaram pela vida nos campos de concentração. Expõe nos pormenores o processo de aniquilamento do sujeito, que tomou de assalto, a cada um dos prisioneiros, numa contínua desumanização, onde sentimentos nobres de ética, moral, humanidade e compaixão submergiam frente à realidade imposta, sobrando, após a libertação, a vergonha. Mas é dessa vergonha que o testemunho faz-se necessário e imperativo.

Por fim, confiamos que os textos reunidos na seção expressam, cada um em sua proposta, a importância que a obra de Primo Levi tem ainda para a nossa contemporaneidade. Os autores dos artigos buscaram atualizar as discussões e análises em torno do rico legado poético, testemunhal, literário, sociológico e filosófico deixado por Primo Levi, autor ímpar, que ousou testemunhar urgentemente o indizível, sem, no entanto, deixar de sonhar poeticamente por dias melhores para humanidade:

Queria acreditar em algo além,
Além da morte que a desfez.
Queria dizer a força
Com que outrora desejamos,
Nós, já submersos,
Poder mais uma vez juntos
Caminhar livremente sob o sol.

(Poema “25 de fevereiro de 1944” *in*: LEVI, 2019 [1946])

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Dialética Negativa*. São Paulo: Zahar, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2008
- _____. *O que resta de Auschwitz*. Homo Sacer III. São Paulo: Boitempo, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- HUYSEN, Andreas. *Cultura do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. São Paulo; Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2016.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988
- LEVI, Primo. *A Trégua*. São Paulo: Companhia de bolso, 2010.
- LEVI, Primo. *Mil sóis: poemas escolhidos*. Trad. e org. de Maurício Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2019.

Recebido em 29 de outubro de 2020

Aceito em 30 de outubro de 2020

Rogério Ferreira de Souza é doutor em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com bolsa FAPERJ Doutorado Nota 10. Tem experiência nas áreas de Teoria Social da Memória – coletiva e social; Sociologia da Cultura e Estudos sobre periferias. Organizou as seguintes obras: *Deserdados: dimensões das desigualdades sociais* (2007); *Sociedade em Perspectiva* (2012); *Cultura, Memória e Poder: diálogos interdisciplinares* (2013), além de vários artigos sobre as temáticas memória, teoria social e luta por justiça. Atua como professor e coordenador do Programa de Mestrado em Sociologia Política IUPERJ, da Universidade Cândido Mendes (UCAM). É coordenador do Laboratório de Estudo da Cidade e Cultura (LECC) e do Grupo de Pesquisa Cultura e Identidades Contemporâneas junto ao CNPq. Coordenou a pesquisa Subalternidade, Memória e Segurança Pública, financiada pela FAPERJ (2013-2014). Atuou como membro *ad hoc* do Comitê Científico para Publicações da Sociedade Brasileira de Sociologia (SBS) (2017-2019). Coordena o comitê de pesquisa Memória e Sociedade, junto à SBS. Atualmente atua como coordenador adjunto do projeto Relatos do Cotidiano durante a pandemia do Covid-19. Contato: rogeriosouza@iuperj.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9769-1159>

PRIMO E 'EU': UMA MONTAGEM DE RISCO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i32p17-35>

Maurício Santana Dias¹

RESUMO

Questão central em toda a obra de Primo Levi, o trabalho humano é o que simultaneamente nos constitui como seres sociais e o que, no antropoceno, pode nos destruir ou reinventar. Definindo-se como um escritor que trabalha com “a montagem das palavras assim como o químico trabalha na montagem de moléculas”, é por meio dessa experiência que ele busca tanto lançar luz sobre a “zona cinzenta” do Lager e seus desdobramentos quanto atravessá-los por meio de uma imaginação vertiginosa, que é a contraface do “estudo sereno” com que examinou a experiência pessoal e coletiva de Auschwitz – em suas palavras, um “gigantesco experimento biológico e social”. Emulando o método de Levi e deixando o autor/tradutor falar, este ensaio procede a uma montagem, por analogia e metonímia, de uma variedade de textos seus que tangenciam muitas de suas obsessões, todos eles traduzidos e refletidos por mim nesses últimos vinte anos.

ABSTRACT

A central issue in all of Primo Levi's work, human labor is what simultaneously constitutes us as social beings and what, in the anthropocene, can destroy or reinvent us. Defining himself as a writer who works with “the assembly of words just as the chemist works in assembling molecules”, it is through this experience that he seeks to shed light on Lager's “grey zone” and its developments, as well as to cross them through a dizzying imagination, which is the counterpoint to the “serene study” with which he examined Auschwitz's personal and collective experience – in his words, an “enormous biological and social experiment”. Emulating Levi's method and allowing the author/translator to speak, this essay proceeds to assemble, by analogy and metonymy, a variety of his texts that touch on many of his obsessions, all of them translated and reflected by me in the last twenty years.

PALAVRAS-CHAVE:

Primo Levi (1919-1987);
Literatura italiana;
tradução literária.

KEYWORDS

Primo Levi (1919-1987);
Italian literature;
literary translation.

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação.

Walter Benjamin, *Escavando e recordando*

Tudo o que não é autobiográfico é plágio.

Pedro Almodóvar

Há alguns meses, o colega Rogério Ferreira de Souza me convidou a escrever um artigo para o “Dossiê Primo Levi” que ele estava organizando para a revista “Literatura e Sociedade”. De lá para cá, experimentei seguir alguns itinerários que foram sucessivamente se revelando impossíveis, impraticáveis, inviáveis.

O primeiro deles se relacionava a meu trabalho mais recente com a obra de Levi, ou seja, um ensaio que abordasse algumas linhas de força dos poemas que reuni na antologia *Mil sóis* (Todavia, 2019), e que ficaram apenas esboçadas na breve apresentação que escrevi para a coletânea. Interessava-me especialmente explorar a quase indistinção entre antropologia e etologia, humano e não-humano que neles se delineava com uma clareza inquietante, a qual se relacionava de modo direto, ou era mais precisamente a própria ideia motriz, do conceito de “zona cinzenta”, cunhado e explorado por Levi em *Afogados e sobreviventes*, um dos livros mais emblemáticos do século XX e também deste.

Depois de ler uma série de estudos que trataram da “zona cinzenta”, em particular o livro excepcional de Simona Forti, *I nuovi demoni: ripensare oggi male e potere* (Feltrinelli, 2012), de quem tomo emprestada a epígrafe de Almodóvar, achei oportuno deixar qualquer abordagem sobre esse tópico para um tempo pósterio.

Bloqueado esse caminho, pensei em elaborar, partindo de alguns poemas, do romance *A chave estrela* e de certos contos, a noção central de “trabalho” que atravessa toda a obra de Levi, com ênfase em suas mutações nas sociedades contemporâneas. Nesse caso, o quadro de referências se situaria entre *A condição humana*, de Hannah Arendt, e vários dos estudos de Zygmunt Bauman sobre a modernidade líquida. Ponto de partida seria

o elogio que Levi faz do trabalho como um dos meios mais eficazes de se alcançar a felicidade, desde que, por óbvio, essa atividade fosse desempenhada em circunstâncias muito especiais, as mesmas que vêm paulatinamente se restringindo ou desaparecendo no século XXI, ao mesmo tempo em que ressurgem cada vez mais novas formas de servidão que remetem àquele *Arbeit macht frei* à entrada de Auschwitz.

Nessa segunda picada a ser aberta na selva leviana, uma foto sua – que reproduzo abaixo – me chamava especialmente a atenção e fornecia como uma pista. Nela, o rosto de Levi aparece por trás de uma máscara zoomórfica (uma borboleta de asas abertas, a cara de um felino?), objetos que ele costumava montar nas horas vagas, como um hobby, principalmente depois que deixou o trabalho na indústria química: leves estruturas de arame, feitas evidentemente com grande meticulosidade, origamis metálicos como os deixados por um personagem de *Blade Runner*, as quais de algum modo recuperavam e davam outro sentido a um material, o arame farpado, que foi parte constitutiva da paisagem do *Lager* e sua. Não se entende bem se, por trás da estrutura fina, o rosto do artesão está sério ou sorridente. Fato é que, em muitos documentários e entrevistas (lembro a propósito a que ele concedeu a Philip Roth), o trabalho intelectual, manual, técnico, é um dos elementos fundantes de sua obra e de seu etos.

Tanto a primeira via (a “zona cinzenta”) quanto a segunda (o “etos do trabalho”) demandariam muito mais reflexão, competências e tempo do que os que disponho no momento, e que afinal não caberiam em um artigo.

Foi então que, depois de enterrar essas duas tentativas exploratórias, e tendo já extrapolado todos os prazos que a revista generosamente me concedeu, me dediquei no último mês a reler – coisa que nunca fizera antes – tudo o que eu havia traduzido de Levi: *Histórias naturais*, *Vício de forma*, *Lilith* (que estão reunidos no volume *71 contos de Primo Levi*, Companhia das Letras, 2005), *A chave estrela* (Companhia das letras, 2009), os poemas de *Mil sóis*. Simultaneamente, assisti a todos os depoimentos de Levi que estão disponíveis na internet, desde suas primeiras entrevistas em preto e branco, de início dos anos 1960, até os depoimentos finais, que ele deu pouco antes do suicídio.

Sei que o que vou propor aqui foge muito ao que se espera de um artigo acadêmico e tenho sérias dúvidas de que seja aceito, mas o que se lerá a seguir é uma montagem feita exclusivamente de pequenas peças de tradução que fui acumulando nesses quase vinte anos de convívio com PL.

Ao final dessa operação, como resíduo, encontram-se breves fragmentos de outras vozes que se dedicaram a pensar a obra de Primo Levi e que, em meus projetos iniciais, pensei em incorporar, sempre com aspas e notas de rodapé, ao texto que *não* escrevi.



Ah, sim, como eu estava dizendo, naquela vez meu chefe me enviou para um serviço na Itália, aliás, na baixa Itália, porque sabia que havia algumas dificuldades. Se quiser ouvir a história de uma montagem cretina, e eu sei de gente que adora ouvir as desgraças alheias, então ouça esta: porque uma montagem como essa nunca mais me aconteceu, e eu não desejo isso a nenhum profissional. Antes de tudo, por causa do contratador. Um cara bacana também, não duvide, que me oferecia refeições dos deuses e me pôs à disposição até uma cama com baldaquim em cima, porque insistiu a todo custo que eu dormisse na casa dele; mas, quanto ao trabalho, não entendia bulhufas, e o senhor sabe que não há nada pior do que isso. Ele vivia do negócio de embutidos e tinha feito dinheiro, ou talvez tivesse enriquecido com o Banco do Sul, sei lá; o fato é que metera na cabeça fabricar móveis de metal. Somente os tolos acreditam que a melhor coisa é um cliente ingênuo, porque assim se pode fazer qualquer coisa: é justamente o contrário, um cliente ingênuo só lhe traz problemas. Não tem traquejo, não tem tino, na primeira dificuldade perde a cabeça e quer desfazer o contrato; e, quando tudo vai bem, vive puxando

conversa e desperdiçando seu tempo. Bem, pelo menos aquele lá era assim, e eu me via entre a cruz e a espada, porque do outro lado do telex estava meu chefe imediato, que me tirava o fôlego. Me passava um telex a cada duas horas, para acompanhar o andamento do trabalho. O senhor deve saber que os chefes, quando passam de certa idade, cada um tem a sua mania, pelo menos uma: o meu tinha várias. A primeira e mais pesada, como já lhe disse, era a de querer fazer tudo sozinho, como se alguém pudesse fazer uma montagem sentado atrás de uma escrivaninha ou grudado no telefone ou no telex – imagine só! Uma montagem é um trabalho que cada um deve estudar por conta própria, com a própria cabeça, e sobretudo com duas mãos: porque faz muita diferença ver as coisas de uma poltrona ou do alto de uma torre de quarenta metros. Mas ele ainda tinha outras manias. Os rolamentos, por exemplo: ele só queria os suecos e, se soubesse que alguém por acaso tivesse usado outros numa montagem, dava pulos e ficava furioso, embora normalmente fosse tranquilo. E isso é uma bobagem, porque em trabalhos como esse que lhe estou contando – que a propósito era uma esteira transportadora, comprida, mas lenta e bem leve –, qualquer rolamento funciona, pode crer; aliás, serviriam até uns anéis de bronze que meu padrinho fazia um por um, no muque, para a Diatto e a Prinetti, na fábrica da via Gasômetro.

Quanto a mim, gostei do aparelho. Não estava interessado em saber se dizia a verdade ou se mentia, mas o fato é que ele extraía do nada, inventava: descobria, como um poeta. Pus a mão na placa e esperei sem temor. Sobre a travessa surgiu um grão luminoso, que cresceu até formar um cilindro semelhante a um dedal; continuou a crescer e em pouco tempo atingiu as dimensões de um pote, e então ficou claro que era mesmo um pote, mais precisamente um pote de verniz, litografado externamente com listras de cores intensas; porém não parecia conter verniz, porque tilintava ao ser sacudido. Pediram-me que o abrisse, e dentro havia várias coisas que alinhei diante de mim, sobre a mesa. Uma agulha, uma concha, um anel de malaquita, vários bilhetes usados de bonde, barco e avião, um compasso, um grilo morto, um vivo e um pedacinho de brasa, que se extinguiu quase imediatamente.

O meu vizinho de casa é robusto. Um castanheiro da avenida Re Umberto; tem minha idade, mas não parece. Abriga pardais e melros e não tem vergonha, em abril, de expelir brotos e folhas, flores frágeis em maio, em setembro cachos de inócuos espinhos com lustrosas castanhas tânicas dentro. É um impostor, mas ingênuo: quer fazer-se passar por êmulo de seu bravo irmão da montanha, senhor de frutos doces e fungos preciosos. Não vive bem. Pisam-lhe as raízes as linhas oito e dezenove do bonde a cada cinco minutos: ele fica aturdido e cresce torto, como se quisesse ir embora.

Ano a ano, sorve lentos venenos do subsolo saturado de metano; e, embebido da urina dos cães, as rugas de sua cortiça se entopem com o pó

séptico das alamedas; sob sua casca pendem crisálidas mortas, que nunca serão borboletas. Todavia, em seu tardo coração de madeira, sente e goza o tornar das estações.

O vilarejo de Arunde abrigava os últimos remanescentes da tribo dos arundes; tomaram conhecimento disso por acaso, num artigo publicado em uma revista de antropologia. Os arundes, outrora espalhados por um território tão amplo quanto a Bélgica, se restringiram a limites cada vez mais estreitos, porque seu número estava em contínuo declínio. Não era um efeito de doenças nem de guerras com tribos fronteiriças, nem sequer de alimentação insuficiente, mas simplesmente pela enorme taxa de suicídios – e esse foi o motivo que levou Walter a pedir um financiamento para a expedição.

Foram recebidos pelo decano da vila, que tinha apenas trinta e nove anos e falava corretamente o espanhol. Walter, que odiava os preâmbulos, entrou logo no assunto; ele esperava de seu interlocutor uma atitude reservada, cheia de pudor, talvez desconfiança ou frieza diante da curiosidade impiedosa de um estrangeiro, e no entanto se viu diante de um homem sereno, consciente e maduro, como se ele estivesse há anos preparado para aquele diálogo, talvez por sua vida inteira.

O decano confirmou que os arundes sempre foram alheios a convicções metafísicas; eram os únicos entre todos os vizinhos que não tinham igrejas nem sacerdotes nem feiticeiros, que não esperavam socorro do céu ou da terra ou das regiões íferas. Não acreditavam nem em prêmios nem em punições. A terra deles não era pobre, dispunham de leis justas, de uma administração humana e eficaz; não conheciam a fome nem a discórdia, possuíam uma cultura popular rica e original, e frequentemente se divertiam em festas e banquetes. Indagado por Walter sobre o constante declínio numérico da população, o decano respondeu que estava consciente da fundamental diferença que havia entre suas crenças e a de outros povos, próximos ou distantes, dos quais ele tomara conhecimento.

Os arundes, disse, atribuíam pouco valor à sobrevivência individual e nenhuma à nacional. Desde a infância, cada um deles era educado a estimar a vida exclusivamente em termos de prazer e dor, avaliando-se naturalmente, no cômputo final, os prazeres e as dores provocados no próximo pelo comportamento de cada um. Quando, segundo o julgamento de cada indivíduo, a balança tendia a estabilizar-se negativamente, ou seja, quando o cidadão considerava que sofria e produzia mais dor que alegria, era convidado a uma discussão aberta perante o conselho dos anciãos, e se o seu julgamento fosse confirmado, a conclusão era encorajada e agilizada. Após a despedida, ele era conduzido à zona dos campos de ktan: o ktan é um cereal muito difundido no país, e sua semente, peneirada e esmagada,

é utilizada na fabricação de uma espécie de fogaça. Se não for peneirada, é acompanhada pela semente minúscula de uma graminácea parasita, que tem uma ação tóxica e estupefaciente.

O homem é confiado aos lavradores de ktan, nutre-se de fogaças preparadas com a semente não peneirada e em poucos dias ou em poucas semanas, a depender de sua vontade, atinge uma condição de agradável torpor, a que sobrevém o repouso definitivo. Poucos mudam de ideia e retornam à cidade fortificada, onde são acolhidos com afetuosa alegria. Existe um contrabando de sementes não peneiradas através dos muros, mas o volume não é preocupante, e a prática é tolerada.

Há um vale que somente eu conheço. Não se chega a ele facilmente, há precipícios logo na entrada, sarças, vaus secretos e águas rápidas, e suas trilhas se reduziram a rastros. A maior parte dos mapas o ignora: a via de acesso a encontrei sozinho. Precisei de anos, com frequência errando, como ocorre, mas não foi tempo perdido. Não sei quem esteve lá antes, um, alguém ou ninguém: a questão não tem importância. Há sinais em placas de rocha, alguns bonitos, todos misteriosos, uns decerto não de mão humana. Rumo ao fundo há faias e bétulas, no alto, abetos e lariços cada vez mais raros, castigados pelo vento que lhes rapina o pólen na primavera, quando as primeiras marmotas despertam. Mais acima ainda há sete lagos de água incontaminada, límpidos, escuros, gélidos, profundos. Nessa altitude nossa vegetação cessa, mas quase na crista há uma única árvore vigorosa, viçosa e sempre verde, à qual ninguém ainda deu nome: talvez seja a de que fala o Gênesis. Dá flores e frutos em todas as estações, mesmo quando a neve pesa em seus ramos. Não tem iguais: fecunda a si mesma. Seu tronco carrega velhas feridas das quais destila uma resina amarga e doce, fonte de esquecimento.

Meu nome é Gertrud Enk – disse a jovem. Tenho dezenove anos e tinha dezesseis quando o doutor Leeb instalou seu laboratório na Glockenstrasse. Morávamos em frente, e da janela podíamos ver várias coisas. Em setembro de 1943, chegou uma camionete militar: desceram quatro homens fardados e quatro em roupas civis. Eram muito magros e não levantavam a cabeça: eram dois homens e duas mulheres. Depois chegaram várias caixas, com a inscrição “Material de guerra”. Éramos muito prudentes e só olhávamos quando estávamos seguros de que ninguém perceberia, porque tínhamos entendido que ali havia algo de pouco claro. Por muitos meses não aconteceu mais nada. O professor vinha sozinho, uma ou duas vezes por mês; só ou com os militares e membros do partido. Eu tinha muita curiosidade, mas meu pai sempre dizia: “Deixe pra lá, não se preocupe com o que se passa lá dentro. Nós, alemães, quanto menos coisas soubermos, melhor”. Depois vieram os bombardeios; a casa do número 26 ficou de pé, mas por duas vezes o deslocamento de ar rompeu suas janelas.

Na primeira vez, era possível ver no quarto do primeiro andar as quatro pessoas deitadas no chão, em colchões de palha. Estavam cobertas como se fosse inverno, quando naqueles dias fazia um calor excepcional. Parecia que estavam mortas ou que dormiam: mas não deviam estar mortas, porque o enfermeiro que as acompanhava lia tranquilamente o jornal enquanto fumava cachimbo; e, se estivessem dormindo, não teriam acordado com as sirenas que anunciavam o fim do ataque?

– Na segunda vez, ao contrário, não havia nem colchões nem pessoas. Havia quatro tábuas postas de través a meia altura, e quatro bichos pousadas sobre elas.

– Quatro bichos como? – indagou o coronel.

– Quatro pássaros: pareciam urubus, embora eu só tenha visto urubus no cinema. Estavam assustados e davam gritos aterradores. Parecia que tentavam pular das tábuas, mas deviam estar acorrentados, porque nunca tiravam os pés dos apoios. Também pareciam tentar voar, mas com aquelas asas...

– Como eram as asas?

– Asas por modo de dizer, com poucas penas, e ralas. Pareciam... pareciam asas de um frango assado. Não se viam bem as cabeças, porque nossas janelas eram muito altas; mas não eram nada bonitas e causavam grande impressão. Assemelhavam-se às cabeças das múmias que se veem nos museus. Mas depois logo chegou o enfermeiro, que estendeu cobertores de modo que não se pudesse ver dentro. No dia seguinte as janelas já estavam reparadas.

– E depois?

– Depois mais nada. Os bombardeios eram cada vez mais pesados, dois, três por dia; nossa casa ruiu, todos morreram, salvo meu pai e eu. No entanto, como já disse, a casa do número 26 continuou de pé; só a viúva Spengler morreu, mas na rua, surpreendida por uma descarga rasante.

– Os russos chegaram, a guerra acabou, e todos tinham fome. Nós havíamos erguido uma barraca ali defronte, e eu sobrevivía do jeito que dava. Numa noite, vimos muita gente falando na rua, em frente ao número 26. Depois alguém abriu a porta e todos entraram, esbarrando uns nos outros. Então eu disse a meu pai: “Vou ver o que está acontecendo”; ele sempre me repetia a mesma coisa, mas eu tinha fome e fui. Quando cheguei lá em cima, já estava quase acabado.

– Acabado o quê?

– Fizeram a festa com eles, usando bastões e facas: já os haviam feito em pedaços. Quem estava à frente de todos era o enfermeiro, acho que o reconheci; além disso, era ele que tinha a chave. Alias, lembro que no final ele se deu ao trabalho de fechar todas as portas, sabe-se lá por quê: não havia mais nada lá dentro.

As pessoas aqui morrem por causa de um arranhão: de septicemia ou de tétano. Vamos fermentar a cevada deles, destilar a infusão e fazer

álcool; talvez eles até gostem de bebê-lo, ainda que não seja muito moral. Acho que eles desconhecem os excitantes e as drogas: seria uma bela bruxaria.

Goldbaum estava cansado: Não temos fermento, e eu não me sinto capaz de produzir um, nem você. Além disso, queria vê-lo às voltas com os oleiros locais, pedindo que lhe façam uma retorta. Talvez não seja impossível, mas é uma empreitada que nos custaria meses, e estamos falando de dias.

Não estava claro se os siriono queriam matá-los de fome ou se pretendiam apenas mantê-los com o mínimo gasto possível, até que chegasse a lancha subindo o rio ou que amadurecessem uma ideia decisiva e convincente. Seus dias se passavam num entorpecimento crescente, numa sonolência feita de umidade, pernilongos, fome e humilhação. Entretanto ambos haviam estudado por quase vinte anos, sabiam muitas coisas sobre todas as civilizações humanas antigas e recentes, interessaram-se por todas as tecnologias primitivas, pela metalurgia dos caldeus, pelas cerâmicas micênicas, pela tecelagem pré-colombiana, e agora, talvez (*talvez!*), fossem capazes de lascar uma pedra porque Achanti lhes ensinara, mas não puderam ensinar a Achanti absolutamente nada: só lhe contaram por gestos as maravilhas nas quais ele não acreditara, ou lhe mostraram os milagres que os dois haviam trazido consigo, fabricados por outras mãos sob um outro céu.

Após quase um mês de prisão, estavam curtos de ideias e se sentiam reduzidos à impotência definitiva. O enorme e colossal edifício da tecnologia moderna estava fora de alcance, e os dois foram forçados a reconhecer que nenhum dos achados de que a sua civilização se orgulhava podia ser transmitido aos siriono. Faltava a matéria-prima ou, se ela existisse nas vizinhanças, eles tão teriam condições de reconhecê-la ou de isolá-la; nenhuma das artes que eles conheciam teria sido considerada útil aos siriono. Se um deles soubesse desenhar, poderia fazer o retrato de Achanti e pelo menos deixá-los maravilhados. Se dispusessem de um ano, talvez pudessem convencer seus hóspedes da utilidade do alfabeto, adaptá-lo à língua deles e ensinar a Achanti a arte da escrita. Discutiram por algumas horas o projeto de fabricar sabão para os siriono: extrairiam o potássio das cinzas da madeira e o óleo das sementes de uma palmeira local - mas de que serviria o sabão aos siriono? Roupas eles não tinham, e não seria fácil convencê-los da utilidade de lavar-se com sabão.

Finalmente se conformaram com um projeto modesto: os ensinariam a fabricar velas. Modesto, mas irrepreensível; os siriono tinham sebo, sebo de porco, que usavam para untar os cabelos; quanto ao pavio, podia ser feito com o próprio pelo do porco. Os siriono apreciaram a vantagem de iluminar o interior de suas cabanas à noite. Certamente teriam preferido aprender a fabricar um fuzil ou um motor de popa: as velas não eram muita coisa, mas valia a pena tentar.

Fazia todas as minhas experiências e, quando me sentia cansado ou sem fôlego, ia para a orla e me espichava sob o sol, perto do pilar da autoestrada; até enterrei ali um espeto para pendurar minhas roupas, porque senão se enchiam de formigas. Já lhe disse, eram pilares de uns cinquenta metros de altura ou até mais: eram de cimento nu, ainda com a marca dos moldes. A um ou dois metros do chão havia uma mancha, e nas primeiras vezes nem prestei atenção; uma noite choveu, e a mancha ficou mais escura, mas mesmo naquela vez não me preocupei. É verdade que era uma mancha estranha: havia só ela, o resto do pilar estava limpo, e os outros pilares, também. Tinha um metro de comprimento e quase se dividia em duas partes, uma longa e uma curta, como um ponto de exclamação, só que um pouco enviesado. Ouça, não gosto de contar lorotas. Exagerar um pouco, sim, especialmente quando falo do meu trabalho, e acho que isso não é pecado, porque de todo modo quem está escutando percebe logo. Bem, um dia notei que, atravessando a mancha, havia uma fresta, e uma procissão de formigas que entrava e saía dali. Fiquei curioso com aquilo, bati com uma pedra e percebi que o som era cavo. Bati mais forte, e o cimento, que tinha apenas um dedo de espessura, afundou; e dentro havia uma cabeça de morto.

Tive a sensação de receber um tiro nos olhos, tanto que perdi o equilíbrio, mas estava bem ali e me olhava. Logo depois me veio uma doença estranha, saíam-me umas crostas aqui, na cintura, que me corroíam, caíam e depois apareciam mais outras: mas fiquei quase contente porque agora tinha a desculpa de largar tudo ali e voltar para casa. E assim não aprendi a nadar, nem ali nem depois, porque todas as vezes que entrava na água, fosse mar, rio ou lago, sempre me vinham maus pensamentos.

Há trabalhos que destroem e trabalhos que preservam. Entre os que preservam melhor, por uma coerência natural, estão precisamente os trabalhos que consistem em conservar algo: documentos, livros, obras de arte, instituições, institutos, tradições. É de conhecimento comum que bibliotecários, guardiões de museus, sacristãos, bedéis e arquivistas são todos não apenas longevos, mas conservam a si mesmos por décadas, sem alterações perceptíveis. É uma verdade melancólica que muitos trabalhos não são agradáveis, mas é nocivo entrar em campo cheio de ódio preconcebido: quem faz isso, se condena por toda a vida a odiar não só o trabalho, mas a si mesmo e ao mundo. É possível e se deve lutar para que o fruto do trabalho permaneça nas mãos de quem o faz, para que o próprio trabalho não seja uma pena; mas o amor ou, respectivamente, o ódio pela obra são um dado interno, originário, que depende mais da história de cada indivíduo do que, como se costuma acreditar, das estruturas produtivas dentro das quais o trabalho se desenvolve.

É claro que eles gostariam de produzir o Torec em série e vender milhões de peças, mas ainda têm cabeça suficiente para perceber que o

Congresso não ficaria indiferente diante da difusão descontrolada de um instrumento como este. Por isso, nesses meses, depois que o protótipo foi montado, eles estão preocupados sobretudo em revesti-lo de uma couraça de patentes, para que nenhum parafuso fique descoberto; depois, pretendem arrancar a permissão dos legisladores para que a máquina seja distribuída em todas as casas de repouso, com um abonamento gratuito a todos os inválidos e doentes incuráveis. Finalmente, e este é o programa mais ambicioso, eles querem que o direito ao Torec esteja legalmente vinculado ao direito à aposentadoria, para toda a população ativa.

O catálogo reunia mais de 900 títulos, cada qual seguido do número da classificação decimal Dewey, e estava dividido em sete seções. A primeira trazia a indicação “Arte e Natureza”; as fitas correspondentes eram marcadas com uma faixa branca e tinham títulos como “Pôr-do-sol em Veneza”, “Paestum e Metaponto vistos por Quasimodo”, “O ciclone Magdalen”, “Um dia entre os pescadores de merluzas”, “Rota polar”, “Chicago vista por Allen Ginsberg”, “Nós, sub”, “A Esfinge meditada por Emily S. Stoddard”. Simpson me fez notar que não se tratava de sensações toscas, como as de um homem rude e inculto que visite Veneza ou assista casualmente a um espetáculo natural: cada roteiro havia sido gravado com o auxílio de bons escritores e poetas, que se prestaram a disponibilizar ao utente a sua cultura e sensibilidade.

A segunda seção continha fitas de faixa vermelha e com a indicação “Potência”. Em seguida, a seção era subdividida nas subseções “Violência”, “Guerra”, “Esporte”, “Autoridade”, “Riqueza”, “Miscelânea”. É uma subdivisão arbitrária – disse Simpson –, eu, por exemplo, colocaria a fita que você acabou de ver, “Um gol de Rasmussen”, entre as de faixa branca, e não entre as vermelhas. Em geral, tenho pouco interesse pelas fitas vermelhas; mas me disseram que já está nascendo na América um mercado negro de fitas: saem misteriosamente dos estúdios da NATCA e são interceptadas por rapazes que possuem Torecs clandestinos, fabricados de qualquer jeito por radio-técnicos inescrupulosos. Bem, as fitas vermelhas são as mais procuradas. Mas talvez não seja um mal: é difícil que um jovem que compre um massacre numa cafeteria queira depois participar disso em carne e osso. Existem fitas de cachorros: “grow a tail!”, diz entusiasticamente o catálogo, “deixem crescer um rabo!”; fitas de gatos, macacos, cavalos, elefantes. Eu por enquanto só tenho uma fita preta, mas a recomendo para concluir a noite.

O sol refletia intensamente nas geleiras: não havia uma nuvem. Eu estava planando, suspenso sobre as asas (ou sobre os braços?), e embaixo de mim passava lentamente um vale alpino. O fundo estava a pelo menos dois mil metros abaixo de mim, mas eu distinguia cada pedra, cada fio de vegetação, cada crispação da água da torrente, porque meus olhos possuíam uma extraordinária acuidade. O campo visual também era maior

que o habitual: abraçava uns dois terços do horizonte e compreendia o pico que estava sob mim, enquanto no alto era limitado por uma sombra escura; além disso, não via meu nariz, aliás, nenhum nariz. Via e ouvia o zunido do vento e o marulho distante da torrente, sentia a pressão cambiante do ar contra as asas e a cauda, mas por trás desse mosaico de sensações minha mente estava numa condição de torpor, de paralisia. Percebia apenas uma tensão, um estímulo semelhante àquele que às vezes se sente atrás do esterno, quando lembramos que “devemos fazer uma coisa” e esquecemos qual; devia “fazer uma coisa”, cumprir uma ação, e não sabia qual, mas sabia que deveria cumpri-la numa certa direção, levá-la a cabo em um certo lugar que estava estampado em minha mente com perfeita clareza: uma costa serrilhada à minha direita, na base do primeiro pico uma mancha castanha onde terminava a neve, uma mancha que agora estava escondida na sombra; um lugar como milhões de outros, mas lá estava meu ninho, minha fêmea e meu filhote. Virei a favor do vento, abaixei-me sobre um longo penhasco e o percorri rasante, do sul para o norte: agora minha grande sombra me precedia, cortando a toda velocidade as faixas de relva e de terra, as rochas e a neve. Uma marmota-sentinela assoviou duas, três, quatro vezes, antes que eu a pudesse ver; no mesmo instante, senti tremular abaixo de mim algumas hastes de aveia selvagem; uma lebre, ainda com o pelo de inverno, descia a saltos desesperados rumo à toca. Recolhi as asas ao corpo e caí sobre ela como uma pedra: estava a menos de um metro do refúgio quando a alcancei, abri as asas para frear a queda e espichei as garras. Agarrei-a em pleno voo e retomei a altitude apenas desfrutando o impulso, sem bater as asas. Quando o ímpeto se extinguiu, matei a lebre com dois golpes de bico: agora sabia o que “devia ser feito”, o sentido de tensão cessara, e segui voando para o ninho.

E assim as defesas imunológicas que antigamente impediam o cruzamento entre espécies distintas eram frágeis ou nulas: nada impedia que você transplantasse o olho de uma águia ou o estômago de um avestruz, quem sabe um par de guelras de atum para a pesca submarina, mas em compensação qualquer sêmen – animal, vegetal ou humano – que o vento, a água ou um incidente qualquer pusessem em contato com um óvulo tinha boas chances de dar origem a um híbrido. Todas as mulheres em idade fértil deviam estar muito atentas. E era estranho, estranho e maravilhoso, que a natureza agitada tivesse reencontrado a sua coerência. Com a fecundidade entre espécies diversas, renascera o desejo às vezes grotesco e absurdo, às vezes impossível, às vezes feliz. Como o dela – ou como o de Graziella, perdida entre as gaivotas. Tudo bem, havia os trejeitos de Mancuso (talvez ele não passasse de um mal-educado), mas em cada ano e a cada dia novas espécies nasciam, mais rápidas do que a capacidade humana de lhes dar um nome; algumas monstruosas, outras graciosas, outras inesperadamente úteis, como os carvalhos de leite que brotavam no Casentino. Por que não apostar no melhor? Por que não confiar numa nova

seleção milenar, em um homem novo, rápido e forte como o tigre, longo como o cedro, prudente como as formigas?

Quanta é a poeira que se deposita sobre o tecido nervoso de uma vida? A poeira não tem peso nem som, nem cor nem escopo: vela e nega, oblitera, oculta e paralisa; não mata mas apaga, não está morta mas dorme. Abriga esporos milenares, prenhes de danos por vir, crisálidas minúsculas à espera de cindir, decompor, degradar: pura emboscada confusa e indefinida, pronta para o assalto futuro, impotências que se tornarão potências ao estalo de um sinal mudo. Mas também abriga germes diversos, sementes dormidas que vão brotar em ideias, cada uma densa de um universo imprevisível, novo, belo e estranho.

Meu pai o guardava no estábulo, porque não sabia onde alojá-lo. Fora presente de um amigo, capitão do mar, que dizia tê-lo comprado em Salônica: mas o próprio amigo dissera que o seu lugar de nascimento era Cólófon. Quanto a mim, fui severamente proibido de aproximar-me, porque ele, diziam, enfurecia-se facilmente e atirava coices. Porém, posso afirmar por experiência direta que se trata de um velhíssimo lugar-comum; por isso, desde minha adolescência, nunca obedeci à proibição, ao contrário, especialmente no inverno passei horas memoráveis com ele, e outras belíssimas no verão, quando Trachi (se chamava assim) me carregava na garupa com as próprias mãos e partia num galope doido pelos bosques da colina. Tinha aprendido a nossa língua com bastante facilidade, mas conservava um leve sotaque levantino. Apesar dos seus duzentos e cinquenta anos, era de aspecto jovial, tanto na parte humana quanto equina.

A tradição centáurica é mais racional que a bíblica, e narra que só foram salvos os arquétipos, as espécies-chave: o homem, mas não o macaco; o cavalo, mas não o asno ou o onagro; o galo e o corvo, mas não o abutre, a gralha ou o falcão. Como então nasceram essas espécies? Logo em seguida, diz a lenda. Quando as águas se retiraram, a terra ficou coberta de um estrato profundo de barro quente. Ora, esse barro, que continha em sua podridão todos os fermentos do que perecera no dilúvio, era extraordinariamente fértil: assim que o sol o banhou, cobriu-se de germes, dos quais vicejaram ervas e plantas de todo gênero; e ainda hospedou em seu seio generoso e úmido as núpcias de todas as espécies salvadas pela arca. Foi um tempo que jamais se repetiu, de fecundidade delirante, furibunda, em que o universo inteiro sentiu amor, tanto que por pouco não retornou ao caos.

Foram os dias em que a própria terra fornicava com o céu, em que tudo germinava, tudo dava fruto. Cada casamento era fecundo, e não em alguns meses, mas em poucos dias; e não só os casamentos, mas também qualquer contato, cada união ainda que fugaz, inclusive entre espécies

diversas, entre animais e pedras, entre plantas e pedras. O mar de lama morna, que ocultava a face da terra fria e verecunda, era um único e interminável tálamo, que borbulhava de desejo em cada recesso e pululava de germes jubilosos.

Esta segunda criação foi a verdadeira criação; pois, segundo a tradição entre os centauros, não se explicariam de outro modo certas analogias e convergências percebidas por todos. Por que o delfim é semelhante a um peixe, mas pare e amamenta seus filhotes? Porque é filho de um atum e de uma vaca. De onde vêm as cores graciosas da borboleta e a sua habilidade no voo? São filhas de uma mosca e de uma flor. E as tartarugas? São filhas de um sapo e de um seixo. E os morcegos? De uma coruja e um rato. E os moluscos? De um caracol e uma pedra polida. E os hipopótamos? De uma égua e um rio? E os urubus? De um verme nu e uma ave de rapina. E as grandes baleias, os leviatãs, cujo tamanho imenso dificilmente poderia ser explicado? Seus ossos lenhosos, sua pele gordurosa e escura, sua respiração ardente são o testemunho vivo de um conúbio venerando: o ávido enlace do próprio barro primordial em torno da quilha feminina da arca, construída em madeira de Gofer e revestida dentro e fora por lustroso betume, quando o fim de toda carne fora decretado.

Tal foi a origem de toda forma vivente ou extinta: os dragões e os camaleões, as quimeras e as harpias, os crocodilos e os minotauros, os elefantes e os gigantes, cujos ossos pedregosos ainda hoje se encontram com maravilha no seio das montanhas. E assim nasceram eles mesmos, os centauros – porque dessa festa das origens, dessa panspermia, também participaram os poucos sobreviventes da família humana.

Aquela seria minha última aventura de químico. Depois chega: com nostalgia, mas sem rumações, escolheria outro caminho, já que eu tinha o aprendizado e ainda me sentia com forças para tanto: o caminho do narrador de histórias. Histórias minhas até que eu esvaziasse o saco, e depois histórias dos outros, roubadas, saqueadas, extorquidas ou recebidas de presente, por exemplo, como as dele; ou até histórias de todos e de ninguém, história aéreas, pintadas em um véu, contanto que tivessem um sentido para mim ou pudessem propiciar ao leitor um momento de espanto ou de riso. Há quem diga que a vida começa aos quarenta anos: pois bem, para mim começaria, ou recomençaria, aos cinquenta e cinco. De resto, ninguém garante que ter transcrito mais de trinta anos no ofício de emendar longas moléculas presumivelmente úteis ao próximo, e no ofício paralelo de convencer o próximo de que minhas moléculas lhe eram efetivamente úteis, não ensine nada sobre o modo de emendar palavras e ideias juntas.

Escavem: irão encontrar meus ossos absurdos neste lugar cheio de neve. Estava exausto da carga e do caminho, e me faltavam o calor e a relva. Irão achar moedas e armas púnicas sepultadas por avalanches: absurdo, absurdo! Absurda é minha história e a História: que me importavam Cartago e Roma? Ora meu belo marfim, nosso orgulho, nobre, falcado como a lua, jaz em lascas entre os seixos da torrente: não foi feito para trespassar couraças, mas escavar raízes e atrair as fêmeas. Nós só combatemos pelas fêmeas, e sabiamente, sem derramar sangue. Querem saber minha história? É breve. O indiano astuto me aliciou e domou, o egípcio me aprisionou e vendeu, o fenício me recobriu de armas e me impôs uma torre na garupa. Absurdo foi que eu, torre de carne, invulnerável, manso e assombroso, forçado entre estas montanhas inimigas, derrapasse em seu gelo nunca visto. Para nós, quando se cai, ninguém se salva. Um cego audaz buscou meu coração com a ponta da lança, longamente. A esses picos pálidos no ocaso lancei o meu inútil barrido moribundo: “Absurdo, absurdo”.

MARCO BELPOLITI

Levi possui a genialidade do homem comum, uma prerrogativa difícil de compreender, mas que se torna gritante quando se abre um de seus livros e se começa a ler: o homem comum como gênio. Coisa raríssima em qualquer tempo ou espaço (alguém já disse de modo fulminante que a genialidade de Levi é exatamente o avesso da banalidade do mal). (2015, p. 16)

GEORGES DIDI-HUBERMAN

Para um metafísico do Holocausto, “câmara de gás” significa o cerne de um drama e de um mistério: o lugar por excelência da *ausência de testemunha*, análogo, de certa forma, por sua invisibilidade radical, ao centro vazio dos tabernáculos. Convém dizer, ao contrário, e sem temer a terrível significação que os conceitos assumem quando os reportamos à sua materialidade, que a câmara de gás era, para um membro do *Sonderkommando*, o “lugar de trabalho” quase cotidiano, o lugar infernal do trabalho da testemunha. (2017, p. 55)

ERNESTO FERRERO

Os últimos poemas de Levi exprimem de maneira explícita seu desânimo. Agora “que os combates terminaram” e que “o tempo urge”, só lhe resta esperar modestamente que “o outono seja longo e brando”. (...) O dromedário paciente, que sabe que não precisa de grande coisa para viver, pode proclamar com amarga

ironia que seu reino se chama desolação e é ilimitado (...) Os animais são mais uma vez convocados para um último diálogo. O percurso literário de Levi não é linear nem pode ser representado por uma linha ascendente ou descendente: ele é sobretudo circular, cíclico, feito de retomadas, abandonos e retornos, marcado por uma coexistência contínua de temas e motivos, ritmado por oposições e inquietudes de que são testemunho os oximoros revelados por Mengaldo, mas sempre animado por uma extrema tensão intelectual (...) Levi trabalha sobre uma série de variações, repetidas e aprofundadas com um cuidado matemático e combinatório dos mais rigorosos. Não só ele não esquece, mas quer que o leitor realize com ele reiteradamente o mesmo trajeto, as operações de uma mesma verificação, porque somente repetindo as provas é possível concluir que o experimento foi bem-sucedido, e até mesmo sugerir novas hipóteses. A guerra é eterna não só nas sociedades humanas, mas também nos domínios da criatividade, do pensamento, da literatura. (2009, p. 188-91)

CESARE CASES

Aqui [em *A trégua*] a ameaça de um novo Auschwitz ainda é mediada pela experiência do passado, pela autobiografia. Ao contrário, nas melhores invenções de *Histórias naturais*, Levi expressou a inquietude que sente diante da emergência do “mundo às avessas”, que ele vivera em Auschwitz, nas estruturas mesmas da vida cotidiana, do mundo aparentemente direito, “na família, na natureza em flor, na casa”, no jardim de seu caixeiro viajante aposentado. (1987, p. 140-1)

PIER VINCENZO MENGALDO:

Ele busca compreender sem jamais simplificar, mas, ao contrário, conhecer o valor da boa simplificação, contra a complicação ruim e inútil [...] O teor de suas respostas, sempre articuladas, racionais e concretas, deriva nele de uma dupla matriz: da consciência de que a realidade do *Lager* foi um fenômeno extraordinariamente imprevisto e complexo, no limite “indecifrável”; e ao mesmo tempo a ideia, de vertente neopositivista, de que é quase ocioso fazer-se perguntas que não têm resposta racional. E é preciso sempre levar em conta que esse racionalismo, no livro [*Os afogados e os sobreviventes*] e em Levi, é indissociável da vontade perversa de não se render diante do brilho ofuscante do horror que se evoca e interpreta. (1999, p. 13)

TZVETAN TODOROV

[Levi] não grita, mas fala a meia-voz; pesa os prós e os contras, recorda as exceções, busca os motivos das próprias reações. Não propõe explicações sensacionais aos fatos do passado, nem adota o tom do profeta ligado diretamente ao sagrado; diante do extremo, sabe permanecer humano, simplesmente humano. E quando fala do mal, fonte da ofensa, não é para apontá-lo nos outros com o dedo acusador, mas para perscrutar mais atenta e impiedosamente em si mesmo. [...] A lição que Levi extrai de sua meditação é desesperadora, e no entanto seu leitor sai revigorado da leitura de seus livros. Por qual milagre? A luz se desprende do próprio modo como Levi conduz sua meditação: sem gritos nem proclamações trovejantes, escolhendo escrupulosamente as palavras para sempre ser ao mesmo tempo claro e preciso [...] O raio de luz não vem do mundo que Levi descreve e analisa, mas do próprio Levi: que homens como ele tenham habitado esta terra, que tenham sabido resistir à contaminação do mal, eis o que por sua vez se torna uma fonte de encorajamento para os outros. (2004, p. 217 e 223)

VICTOR BROMBERT

É comovente observar os esforços de Levi para encontrar novas formas de coragem. Sua condição de cético – ele chama a isto sua ‘*laicità*’ – não tornou as coisas mais fáceis. Com humor contido, Levi observou que não se pode mudar as regras quando o jogo está chegando ao fim. A conversão na iminência do afogamento lhe parecia indigna. Ele sabia, como disse num de seus poemas, que havia contemplado todo o horror da Medusa. (2001, p. 193)

ANTONIO TABUCCHI

Levi não se põe o problema de escrever *depois* de Auschwitz, mas de escrever *sobre* Auschwitz. Transforma o platônico advérbio de tempo num aristotélico advérbio de lugar e escreve *Se questo è un uomo*”. (2013, p. 110)

MARIO RIGONI STERN

Entre as páginas da “Tabela periódica” encontrei uma carta sua de 1983, e por ela talvez eu entenda seu gesto. Você me falava de sua mãe, com quase noventa anos e doente, e de seu filho que tinha ido para os Estados Unidos, deixando um grande vazio na casa; falava de você e de Lucia, que se sentiam como ‘jogados para fora do mundo’. Mas você também expressava um vazio pessoal. ‘É um pouco como se em meu último livro eu tivesse

gastado todo meu capital. Para o futuro, vamos ver; por ora, só para não enferrujar o cérebro e a máquina de escrever, estou traduzindo um livro de antropologia que não me interessa minimamente. Se eu vivesse como você, nos altiplanos, não sofreria desses problemas: era pôr um par de esquis e pronto. Mas aqui é diferente; malgrado a crise, há carros para todo lado, parados ou em movimento, e só para sair da cidade é preciso uma hora de luta e de paciência. E todos os velhos amigos também estão em crise, quem por motivo de saúde, quem por dinheiro, quem pelos filhos que vão mal. É por isso que lhe escrevo. Querido Mario, me desculpe o desabafo, mais cedo ou mais tarde eu volto a ficar de pé...' (1987)

SAMUEL TAYLOR COLERIDGE

Desde esse dia, em hora incerta,/ Volta essa angústia extrema;/
E se não conto a história horrível/ O coração me queima.//
Cruzo, qual noite, o mundo; estranho/ Poder me anima a fala;/
Aos ver um rosto, sei nessa hora/ Que é alguém que deve ouvir
a história;/ A esse homem vou ensiná-la. (2005, p. 198-200)

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Homo Sacer III. Trad. de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. de Roberto Raposo e pref. de Celso Lafer. São Paulo: Forense, 1993.
- BARENGHI, Mario. *Perché crediamo a Primo Levi?* Turim: Einaudi, 2013.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BELPOLITI, Marco. *Primo Levi di fronte e di profilo*. Milão: Ugo Guanda Editore, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II: Rua de mão única*. Trad. de Rubens R. Torres Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BROMBERT, Victor. *Em louvor de anti-heróis*. Trad. de José Laurenio de Melo. Cotia: Ateliê, 2001.
- CASES, Cesare. *Patrie lettere*. Turim: Einaudi, 1987.
- COLERIDGE, S.T. *A balada do velho marinheiro*. Trad. e intr. de Alípio C. de Franca Neto. Cotia: Ateliê, 2005.
- DIAS, Maurício S. "Primo Levi e o zoológico humano". In: *71 contos de Primo Levi*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- DIAS, Maurício S. Primo Levi e as chaves da ciência. *Revista Diálogos Mediterrânicos*, Curitiba, n. 14 (2018).

- DIAS, Maurício S. “A poesia de um sobrevivente”. In: *Mil sóis: poemas escolhidos*. Trad., apres. e org. de Maurício S. Dias. São Paulo: Todavia, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Trad. de André Telles. São Paulo: 34, 2017.
- FERRERO, Ernesto. *Primo Levi: l'écrivain au microscope*. Trad. de Jean-Luc Defromont Paris: Liana Levi, 2009.
- FERRERO, Ernesto. *Primo Levi: un'antologia della critica*. A cura di Ernesto Ferrero. Turim: Einaudi, 1997.
- FORTI, Simona. *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*. Milão: Feltrinelli, 2011.
- LEVI, Primo. *Opere complete*. A cura di Marco Belpoliti. Turim: Einaudi, 2017-2018.
- LEVI, Primo. *A chave estrela*. São Paulo: Companhia das letras. Trad. de Maurício S. Dias, 2009.
- LEVI, Primo. *71 contos de Primo Levi*. São Paulo: Companhia das letras. Trad. e intr. de Maurício S. Dias, 2005.
- LEVI, Primo. *Mil sóis: poemas escolhidos*. Trad., apres. e org. de Maurício S. Dias. São Paulo: Todavia, 2019.
- MENGALDO, Pier Vincenzo. *Giudizi di valore*. Turim: Einaudi, 1999.
- RIGONI STERN, Mario. “La Medusa non ci ha impietriti”. *La Stampa*, Turim, 14 abr. 1987.
- TABUCCHI, Antonio. *Di tutto resta un poco*. A cura di Anna Dolfi. Milão: Feltrinelli, 2013.
- TODOROV, Tzvetan. *Memoria del male, tentazione del bene*. Trad. di Roberto Rossi. Milão: Garzanti, 2004.

Recebido em 28 de setembro de 2020

Aprovado em 30 de setembro de 2020

Maurício Santana Dias é professor livre-docente do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo. É autor de *A demora: Claudio Magris, Danúbio, Microcosmos* (2009) e de vários ensaios sobre poetas e escritores italianos (Giovanni Boccaccio, Luigi Pirandello, Cesare Pavese, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Italo Calvino, P. P. Pasolini, Primo Levi, entre outros). Organizou e traduziu diversos livros, entre os quais *Decameron: dez novelas selecionadas* (2013), *40 novelas de Luigi Pirandello* (Prêmio Paulo Rónai de Tradução – FBN 2008), *Trabalhar cansa* (Prêmio Jabuti de Tradução – 2010), *Poemas: Pier Paolo Pasolini* (organizado com Alfonso Berardinelli, 2015) e *Mil sóis: poemas selecionados*. Em 2019, recebeu o Premio Nazionale per la Traduzione do Ministério da Cultura da Itália (MIBACT), pelo conjunto da obra. Contato: mauriciosd@usp.br

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-0279-6335>

FIGURAÇÕES DE SOBREVIVÊNCIA EM PRIMO LEVI. DIÁLOGOS COM NORBERT ELIAS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i32p36-50>

Andréa Borges Leão^I
Antonio Cristian Saraiva Paiva^{II}

RESUMO

Em meio às figurações sociais que moldam a vida dos indivíduos, o escritor italiano Primo Levi, deportado para Auschwitz, em 1944, se perguntou: “É isso é um homem?”. Levi conseguiu sobreviver no trabalho da escrita de testemunho, embora não tenha escapado ao discurso que incorpora o indivíduo na consciência do mal. Ou, às práticas históricas de enunciação que criam a figura do judeu no plano da condenação moral como pessoa que tem um preço, portanto, escravizada. Ou, aos impactos da crença e propaganda nazista no psiquismo humano. Escolheu um outro modo possível de dar fim ao seu trauma. Neste artigo, convidamos o sociólogo alemão Norbert Elias, assim como outros pensadores sociais, para desvelar as figurações de sobrevivência na narrativa de Primo Levi. As categorias analíticas da sociologia eliasiana utilizadas na interpretação de *A Tabela Periódica*, o entrelaçamento de relações no mapa da existência, oferecem pistas de decifração do que o corpo e o coração de cientista escritor não conseguiram escapar.

ABSTRACT

*Amongst social figurations which shape the life of individuals, the Italian writer Primo Levi, deported to Auschwitz in 1944, asked himself: “Is this a man?”. Levi managed to survive in the work of writing testimony, although he did not escape the speech that incorporates the individual in the evil consciousness. Nor the historical practices of enunciation that create the figure of the jew in the sphere of moral condemnation as a person who has a price, therefore, is enslaved. Nor the impacts of creed and Nazi propaganda in the human psyche. He chose another possible way to end his trauma. In this article, we invited the German sociologist Norbert Elias, as well as others social thinkers, to unfold the survival figurations in the narrative of Primo Levi. The analytical categories of eliasian sociology used in the interpretation of *The Periodic Table*, the interweaving of relations in the existence maps offer decoding clues of what the body and the heart of a scientist writer were not able to escape.*

PALAVRAS-CHAVE:

Figurações de sobrevivência;
ciência e civilização;
escritas de si.

KEYWORDS

*Survival figurations;
science and civilization;
self writing.*

^I Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará, Brasil.

^{II} Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará, Brasil.

1 ● Norbert Elias. Uma sociologia das emoções humanas

O projeto intelectual de Norbert Elias tem como fundamento as mútuas dependências entre sociogênese e psicogênese, entre as formações psíquicas dos indivíduos e as formações históricas das sociedades. O mesmo princípio analítico do entrelaçamento entre as duas dimensões da integração social é apresentado na ultrapassagem da oposição entre as estruturas sociais e estruturas naturais (ELIAS, 2018). As passarelas e pontes entre as três dimensões da socialização do indivíduo podem oferecer uma chave de interpretação dos dispositivos construídos por Primo Levi na narrativa, por exemplo, que elegemos para ilustrar a análise, *A Tabela Periódica*. Afinal, trata-se de um narrador cuja estrutura da personalidade vai sendo construída no curso de uma trajetória profissional altamente marcada pelo pertencimento racial e, por conseguinte, pela inscrição reativa em um momento singular do longo processo de civilização europeu. A escrita de Primo Levi orienta o seu destino autoral por figurações que compõem a dinâmica da ascensão e declínio tanto do nacional-socialismo, na Alemanha, quanto do fascismo, na Itália.

Norbert Elias, por toda a vida, dirigiu a atenção aos problemas do equilíbrio nas relações sociais. O equilíbrio que mais o fascinava era o que regulava as forças de controle exteriores e as forças de controle interiores aos indivíduos. As convergências entre a sua trajetória e a de Primo Levi revelam três forças atuantes nos destinos dos que se viram na contingência do exílio, da resistência e do testemunho do nazismo: forte reivindicação autoral, o desenraizamento e o estabelecimento de algum tipo de laço com os intelectuais de seu tempo. Os desvios de rotas e as bruscas interrupções das carreiras e o anonimato por longo intervalo não os impediram de manter o equilíbrio entre as três forças.

Norbert Elias descreveu um movimento entre a sociologia, a biologia, a psicologia social e a psicanálise, obtendo tardiamente o reconhecimento profissional da sua obra. De modo aproximado, Primo Levi confia ao escritor Philip Roth (1994, p. 239) o sentimento de perda por não ter se tornado um cientista, a guerra e o *Lager* o impediram, levando-o ao trabalho mais técnico como químico.

A obra do sociólogo, elaborada no curso do século XX, teve a propriedade de se autorregular, atualizar e prolongar em variadas classificações temáticas, ajustando-se aos novos desafios e provações teóricas das formações sociais modernas, dentre elas a Alemanha nazista. Ambos, Elias e Levi, “civilizados demais”, como diria Philip Roth (1994, p. 237), pensadores contumazes, observadores que sabiam regular os pesos

na balança do envolvimento e do distanciamento em relação aos horrores do Holocausto, são inseparáveis da figura do sobrevivente. Cientistas sobreviventes, como diria Roth, testemunharam o mesmo tempo social como observadores em movimento e com a curiosidade de naturalistas em meio a desordem, perseguição e devastação da guerra.

Norbert Elias nasceu no dia 22 de junho de 1897, na cidade alemã de Breslau. Elias viveu, portanto, sua juventude no período de ascensão do nacional-socialismo e testemunhou a chegada de Adolf Hitler ao poder. Como era de confissão judaica, isso significou a contingência da partida. Após os estudos inacabados de medicina, o encontro com a sociologia na Universidade de Heidelberg, as aulas de Alfred Weber e Karl Mannheim, e a ida a Frankfurt onde escreveu sua tese de habilitação sobre a sociedade cortesã francesa do século XVII, Elias tomou o caminho do exílio. A universidade encontrava-se sob o controle nazista. O país escolhido, EM 1933, foi a França, após uma tentativa na Suíça. França e Suíça não corresponderam às expectativas do jovem sociólogo. Norbert Elias seguiu, então, para Londres (ELIAS, 2016).

Ao chegar à Inglaterra, passou por uma experiência marcante, a internação, por oito meses, em um campo de refugiados situado na Ilha de Mann, o Central Camp Douglas. Na primavera de 1940, período em que Elias acabara de adquirir um posto de assistente na London School of Economics, em Cambridge, a Inglaterra era um país em guerra. Enquanto os homens ingleses na idade de 18 a 45 anos eram obrigados a entrar no exército, os estrangeiros que haviam fugido do nazismo – a grande maioria judeus alemães e austríacos – eram enviados aos campos de internação a fim de realizarem um aprendizado da língua e uma adaptação à vida nacional. Temia-se que os imigrantes se constituíssem uma ameaça à coesão nacional. Instaurava-se, assim, uma relação mutuamente tensa entre estabelecidos ingleses e imigrantes empurrados para as margens, entre novos e velhos residentes da nação.¹

Não se pode deixar de observar o fato de que a rotina de relações e hierarquias dos universos sociais de origem dos refugiados era bravamente mantida no campo. Apesar da contingência de deixar os pertences e bens para trás, as famílias mais ortodoxas organizavam escolas de teologia e hebraico. Elias, ele mesmo, não se desfez da cultura acadêmica alemã e acabou ministrando cursos sobre história da arte, psicologia social, psicanálise e sociologia. Daí, o sentimento ambivalente em relação ao internamento: aproveitou a oportunidade para aprender inglês.

David Rotman (2005, p. 166-7) interroga-se sobre as repercussões do internamento na carreira dos refugiados e as posteriores condições de

¹ David Rotman, partindo da correspondência de Elias no período de internamento, realiza um estudo detalhado sobre a experiência no Campo e o desenvolvimento da trajetória intelectual do sociólogo.

socialização no país de acolhimento, o que quer dizer, o convívio com os britânicos. De acordo com Rotman, esta experiência explica as disposições mentais de Norbert Elias, indicando as condições de sua socialização na Inglaterra. Devido a seu forte capital social de relações intelectuais, Elias acabara tornando-se um estabelecido em uma população de marginais. Esta posição ajuda a entender suas disposições contraditórias, o sentimento de estranhamento atrelado a autoconfiança e o fato de jamais ter renunciado às suas ambições.

É realmente digno de nota o modo como, na concepção do sociólogo, a dominação entre os grupos sociais, seja na forma de tensões e concorrências abertas ou de disputas veladas, não invalida as dependências mútuas. Ao contrário, as interdependências se estruturam nas situações de dominação e nas lutas de poder. Graças aos professores e intelectuais de Frankfurt também exilados que intervieram a seu favor junto às autoridades inglesas e graças ao apoio das várias associações e comitês de ajuda exteriores, Elias não passou muito tempo em Camp Douglas. Naturalizou-se cidadão inglês em 1952, no mesmo ano em que participou com S. H. Foulkes da fundação do Group Analytic Society (DELUERMOZ, 2012, p. 17).

Elias demonstrou uma potente força moral para resistir à discordância, ou à incompatibilidade, entre o sentimento interior de seu próprio valor e a dificuldade de se ver reconhecido por seus pares. Precisou trabalhar duro e tenazmente para realizar seus desejos de infância: tornar-se professor universitário e cientista social. Durante a aposentadoria, em 1962, ainda conseguiu ocupar um posto de Professor Emérito na Universidade de Gana, onde permaneceu por dois anos estudando arte africana. No retorno de Gana, Elias ocupou o posto de Professor Visitante na Alemanha e, deste então, fez inúmeras viagens entre a Alemanha e a Holanda. Em 1984, se instala definitivamente em Amsterdam. Por este tempo, o reconhecimento havia chegado e seus livros ganhavam o mundo em traduções. Em 1977, recebe o Prêmio Adorno e, em 1987, o Prêmio Amalfi de Sociologia, falecendo aos 93 anos, em 1990.

Nos relatos autobiográficos do sociólogo, destaca-se uma cena na cafeteria de Tottement Court Road, em 1938, que guarda a força do testemunho. Seus pais, Herman e Sophia, visitavam o filho único que insistia, nesta ocasião, na vinda definitiva deles para a Inglaterra. Ainda que o mundo civilizado não imaginasse o que estaria por vir, Herman responde a Elias, em alemão, com ternura e confiança: “mas tudo isso é um absurdo. Eu jamais fiz nada de mal ao longo da minha vida na Alemanha. O que os nazistas poderiam fazer a mim?” (ELIAS, 2016, p. 75). A família de comerciantes burgueses se formara no Império e conhecera o estado de direito, jamais transgredira qualquer lei ou moral, dizia o pai ao filho. Herman faleceu em Breslau, em 1940, sua cidade natal, Sophia foi

assassinada em Auschwitz, em 1941, três anos antes da chegada de Primo Levi.

O colapso da civilização que traduz o movimento nacional-socialista alemão assentava-se na crença da impureza racial de grupos inferiores contraposta à superioridade ariana. A eficácia de tal sistema era medida na opinião pública pelo seu poder de realização e destruição. Formas bárbaras e racionais de matar foram postas em prática. Por conseguinte, o cumprimento dos objetivos do sistema de crenças nazistas deveria proporcionar ao grupo portador alto grau de satisfação imediata (ELIAS, 1997, p. 279). Ainda que pudesse ser visto como mera fantasia ou meio para um fim racional. Para Norbert Elias, a ideia de civilização enquanto sincronia construída na longa duração entre o controle externo e o interno aos indivíduos, a partir daí, deixaria de ser concebida como atributo natural das nações europeias.

Um meticuloso trabalho de sublimação dos afetos foi necessário para que Elias examinasse os resultados da modelação secular do *habitus* nacional alemão e escrevesse um livro sobre o colapso civilizatório que tirou a vida de sua mãe, Sophia Elias, provavelmente envenenada por gases letais. Em Norbert Elias, o sentimento de estranhamento atrelava-se a autoconfiança e ao fato de jamais ter renunciado às suas ambições. Escrever sobre a dinâmica civilizatória alemã implicava em esforços de distanciamento que visavam não apenas a controlar o processo de conhecimento da realidade imediata, mas também ao investimento na autorreflexão necessária à construção da memória. Na mesma perspectiva, Philippe Mesnard (2019, p. 24) chama a atenção para as armadilhas do olhar retrospectivo sobre o testemunho na escrita de Primo Levi. A função do testemunho não se reduziria, em Levi, a militância na construção da memória. Ora, em ocasiões de debates públicos nas escolas e meios de comunicação de massa, como rádio e televisão, em que fazia uso da palavra falada, Levi podia até assumir a função do testemunho factual, o que não invalidava o ponto de vista meticuloso do cientista que atravessa o conjunto de sua obra escrita. Mesnard (2019, p. 25) observa que, a partir dos anos 1970, a narrativa escrita de Primo Levi opera um deslocamento na posição do testemunho. Ou melhor, em um testemunho em movimento. Com o crescimento dos ataques terroristas e ameaças à democracia em vários países, o escritor, vendo-se confrontado às fragilidades e ameaças de novos dramas humanos, assume uma voz cética e desencantada.

Se há uma invariância nos relatos de Primo Levi é o da incorporação do indivíduo de confissão ou origem judaica na consciência do mal, de uma condenação moral presente, sobretudo, na memória da juventude. O narrador soma a isso a mediação das lembranças da guerra e marcas do genocídio.

2. *A Tabela Periódica. Ciência e civilização*

A teoria da civilização de Norbert Elias conduz a um debate fecundo com a produção sociológica do século XX. Ao se posicionar na esteira dos fundadores da sociologia, Spencer, Comte e Marx, para os quais as dinâmicas e estruturas sociais devem ser apreendidas em seus processos de evolução, mudança e transformação, Norbert Elias retoma o princípio da historicidade dos objetos de investigação sociológica. Usando a imagem de uma clausura, chama a atenção para uma tendência dos sociólogos do século XX para o estudo de objetos situados cronologicamente no presente, desconectados de suas forças motrizes de desenvolvimento econômico, político e cultural, e da perspectiva da explicação processual se já histórica ou memorialista (ELIAS, 2003).

Para a teoria da civilização, as situações de interação social apresentam-se em constante movimento e os códigos de conduta vão se deslocando na direção das mudanças no equilíbrio entre as formas do controle social externo e as formas de controle interior aos indivíduos. O fundamento da sociologia consiste na elaboração de um modelo de análise capaz de apreender os processos sociais de longo prazo, articulando transformações das estruturas da personalidade – a psicogênese dos comportamentos individuais, às transformações das estruturas políticas e monopólios de poder – a sociogênese do estado. Essas articulações no domínio das exigências e controles civilizatórios desconstruem os esquemas intelectuais das oposições binárias que orientam um tipo específico de conhecimento sociológico, superando falsas dicotomias, a exemplo da que separa o estudo dos indivíduos do estudo das sociedades.

O modelo de interpretação construído por Elias permite o estabelecimento de um amplo e detalhado quadro comparativo entre sociedades distantes no tempo e no espaço, levando-nos a indagar as possibilidades de equivalências entre diferentes processos de civilização. O que nos vincula, ainda que remotamente, às formalidades da existência, aos padrões do convívio social dos cortesãos franceses, ingleses e alemães, no século anteriores aos rumos descritos pelas mudanças sociais e psíquicas de longo prazo.

Elias começa nos alertando que os modelos processuais não são sistemas rígidos e invariantes como pensava Talcoott Parsons (ELIAS, 2008), mas ferramentas de explicação construídas na observação de cadeias sociais flexíveis, altamente variáveis e imprevisíveis em suas combinações. Os modelos, no entanto, não operam apenas com propriedades comuns a cada uma das interdependências humanas. Eles perdem a validade com a passagem do tempo e com as mudanças de uma forma de interação a outra. A coerência do modelo não descarta os objetos aos quais se aplica. Esses objetos tampouco se organizam como grupos sociais voltados para o melhoramento progressivo de suas funções. Os processos sociais podem

ser reversíveis e as experiências humanas perdidas, o que se torna evidente em tragédias e terrores das dimensões do Holocausto.

Em 11 de abril de 1987, Primo Levi, testemunho do colapso da civilização ocidental, narrador das figurações de sobrevivência no campo de Auschwitz, deu um fim à própria vida. Levi nasceu no dia 31 de julho de 1919, em Turim, no seio de uma família de judeus piemonteses. Durante os estudos ginasiais no Liceu D'Azeglio, onde já despontara seu interesse pelas disciplinas de biologia e química, entrou em contato com professores ilustres e destacados na resistência ao fascismo, como Norberto Bobbio. Em 1937, matricula-se no curso de química da Faculdade de Ciências da Universidade de Turim. Por essa época, o governo fascista da Itália impunha as leis raciais interditando aos jovens judeus os estudos universitários. Como Levi já havia se inscrito na graduação, prosseguiu os estudos graduando-se em 1941 com distinção e louvor, ainda que a menção "de raça judia" estivesse marcada no seu diploma. Após a experiência de trabalho em condições precárias em uma mina de amianto e, posteriormente, em uma fábrica suíça de medicamentos, Primo Levi participa de grupos antifascistas. Em 1943, quando a Itália é ocupada pela Alemanha, é preso com outros companheiros e deportado para o campo de Carpi-Fòssoli. Deste, segue em trem ferroviário para o campo de Auschwitz, na Polônia. De fevereiro de 1944 a janeiro de 1945 começa para ele a experiência sobre a qual, anos após, declara que não bastaria narrar, mas libertar-se interiormente (LEVI, 2013).

A história editorial dos livros de Primo Levi não correspondeu à envergadura e originalidade de cada um deles. Precisaram de intervalos consideráveis para publicação e reconhecimento de crítica e público. Guardadas as devidas proporções, esse é um outro ponto biográfico em comum com Elias. Ilustrativo é o hoje consagrado livro *Se isso é um homem*, escrito e reescrito entre 1946 e 1947, e que teve uma primeira edição após diversas correções propostas na rejeição de Natália Ginzburg da prestigiosa Editora Einaudi. Décadas após, em 1963, esta editora publica *A trégua*, que agrada a crítica literária e traz a orelha escrita por Ítalo Calvino. Este livro que narra o percurso da libertação dos prisioneiros do campo de Auschwitz e a longa saga de retorno a Itália ganha um prêmio literário em Veneza, consagrando Primo Levi como memorialista.

Em 1975, fazendo uso de metáforas a partir da tabela de organização dos elementos químicos de Mendeleev, é publicado o livro *A Tabela Periódica*. Nele, Primo Levi inventa uma forma literária com textos curtos reunidos por um fio cronológico que acompanha a um só tempo a formação profissional e o relato nas figurações de sobrevivência anteriores e posteriores à guerra. A construção de um universo simbólico de interdependências entre os elementos da natureza descobertos nas relações com parentes, amigos e antagonistas vai deslizando entre a descrição científica e a imaginação ficcional. O capítulo de abertura conta a sua

história familiar, judaica de origem piemontesa, formada por figuras que apresenta como inertes (pouco dadas a reações, a maneira de certos gases) suaves e marcadas pela prudência, tal qual o elemento Argônio. Aí é narrada a lembrança da infância, dos avós, tios e primos. No capítulo seguinte, o autor conta a sua estreia no laboratório de química, como a lei das proporções leva-o à descoberta do hidrogênio. Como o Zinco é um metal aborrecido no capítulo a ele consagrado aparece a figura do Professor P. que ministrava aulas de química orgânica e inorgânica. A iniciação científica do narrador se dá pela preparação do sulfato de zinco, o encontro com a estudante cristã Rita e a reflexão sobre o atributo da impureza concedido à raça judia, isolando-o dos demais colegas “(...) sou a impureza que faz reagir o zinco, sou o grão de sal e de mostarda. A impureza, certamente: porque justamente naqueles meses se iniciava a publicação de *A defesa da raça*, de pureza se falava muito, e eu começava a ficar orgulhoso de ser impuro” (LEVI, 1994, P. 41). O contato amoroso com Rita não foi adiante, mas a pequena vitória de entrelaçar o braço no dela o encheu de confiança e de um sentimento de ter vencido uma batalha “pequena mas decisiva, contra a escuridão, o vazio e os anos hostis que viriam” (p. 42). Por um breve momento, o casal improvável compunha uma possível figuração de sobrevivência.

Não se podem descartar dispositivos comuns às experiências individuais na formação das figurações sociais, como as tensões nos padrões de autorregulação da vida afetiva entre os indivíduos, entre os indivíduos e os grupos e entre os grupos e a sociedade. Nas entrevistas autobiográficas, Levi evoca a timidez com relação as mulheres como um traço de sua personalidade difícil de lidar e que já o levava a pensar em suicídio. Ou, seriam os impactos da realidade na sua vida psíquica? O elemento Ferro narra a amizade e excursões pelas montanhas na companhia de Sandro, futuro combatente do Partido da Ação capturado pelos fascistas em 1944. Os amigos traçam, na descoberta da natureza e no experimento da sobrevivência, verdadeiro mapa da existência. Os capítulos sobre o Níquel e o Fósforo confrontam o narrador ao exercício coletivo da profissão de licenciado em química, em condições tão precárias quanto sinistras. O contato íntimo com a matéria e o isolamento social a que se vira constrangido, na mina de extração de amianto, pela geografia e vigência da lei racial, só se equiparam em importância ao novo emprego na fábrica suíça de medicamentos onde reencontra Giulia, colega não judia de faculdade a quem “uma nuvem, um sopro, um lance de dados, nos desviaram por dois caminhos divergentes que não eram os nossos (p. 119). Giulia, mais uma ligação que não se efetiva, deixa a fábrica e a cidade de Milão para ir ao encontro do noivo. O narrador se volta para a escrita de poemas (tinha planos de escrever a saga solene do átomo de carbono) e a militância em um grupo de rapazes e moças antifascistas. Corria o ano de 1942, A inexperiência e o alheamento dos jovens turinenses desenraizados

em Milão, resistentes sob o frio e o bombardeio dos ingleses, atrai justo um agente das forças fascistas, um infiltrado que acaba traindo-os e delatando-os na noite de 13 de dezembro de 1943: “Daquilo que nesses mesmos meses ocorria em toda a Europa ocupada pelos alemães, na casa de Anne Frank em Amsterdã, na fossa de Babi Yar perto de Kiev, no gueto de Varsóvia, em Salônica, em Paris, em Lídice: desta pestilência prestes a nos engolfar não chegara até nós nenhuma notícia precisa, apenas alusões vagas e sinistras (...)” (LEVI, 1974, p. 129). Esse capítulo é intitulado Ouro. Nele, o narrador descobre o fascismo não apenas como desgoverno burlesco e improvisado, testemunha a ocupação da Itália, é capturado, espancado junto aos companheiros, isolado, interrogado e, ainda com a metáfora do metal ouro, é deportado para um campo de concentração. Os seguintes, obedecendo a ordem periódica dos elementos da tabela, contam a experiência como prisioneiro de n. 174517, sua inserção na ordem do *Lager*. Primo Levi trabalhou no laboratório de químico em Auschwitz de onde roubara alguns gramas de ácido graxo para matar a fome descrevendo-o detalhadamente no capítulo Estanho. No final da guerra, de volta à Itália, reencontra companheiros de juventude. A condição judaica se impõe em todo o relato, a ponto de no capítulo final intitulado apropriadamente carbono a narrativa se encerrar com o ciclo de vida e morte de um átomo de carbono. A bela metáfora ilustrada pela fotossíntese clorofiliana aproxima mais ainda a química da literatura. A grande questão continua sendo: quem são os que me fizeram isso e por quais motivos o fizeram? O que deixa traços e abre feridas profundas que embaralham o presente e o passado.

Para Philippe Mesnard (2004, p. 15), nos relatos de Levi há uma correspondência entre as convenções da oralidade e as da escrita. Na obra do autor relatos e poemas são ligados pelo sofrimento, continua Mesnard. Em resposta a Giulio Nascimbeni, em 1984, Levi afirmara que os poemas vieram antes da escrita de *É isso um homem?*, entre 1946 e 1947, no retorno à Itália. A leitura de sua obra leva a crer que poesia e relato, assim como o tratado sobre o sistema periódico e demais publicações técnicas sobre química constróem, cada um a seu modo, o ponto de vista do sobrevivente do qual, observa Philippe Mesnard (2004, p. 17), ele restou prisioneiro. Fortalecido por uma disciplina interior provavelmente adquirida como matriz pré-reflexiva do mundo social no curso de sua formação familiar e escolar, o ponto de vista de Levi também foi o do cientista. O observador metódico instaurou um espaço público de transmissão da experiência vivida.

Com a lapidação da teoria da civilização e de seu projeto intelectual de síntese do estudo dos seres humanos em interdependências, Norbert Elias, movendo-se em zigue-zague, retorna à sua formação de origem e considera também a teoria da evolução como uma transversalidade à teoria da civilização. A exemplo dos estudos sobre o potencial biológico para a

linguagem, nos homens, que de nada valeria se não fosse ativado pela aprendizagem. As estruturas orgânicas necessitam ser ativadas pela aprendizagem. Se os indivíduos são equipados pela natureza dependem da cultura para aprender. E a aprendizagem diz respeito à vida coletiva. E aqui chegamos ao projeto tridimensional de Elias (2018) que articula a evolução biológica das espécies, os processos sócio-históricos de longa duração e os processos de maturação psíquica dos indivíduos. A ligação entre sociologia e biologia, nos mostra a indissociabilidade entre as disciplinas, do modo como Primo Levi preencheu a literatura com uma valência aberta pela química, fazendo convergir domínios singulares e, até, epistemologicamente antagônicos, no enfrentamento de objetos e problemáticas em comum.

3. Escrita de si. Subjetivação e testemunho

Buscar as palavras para dizer a vida, para subjetivar afecções, despotências e emoções do corpo e da alma é trabalho singular e ao mesmo tempo demanda o apoio de redes de interdependência, carecendo de uma “confiança implícita em certas convenções linguísticas” da sociedade (ELIAS, 2001, p. 53), que torna mais estável a economia psíquica do relato autobiográfico. Podendo ser assim pensado como termômetro do trabalho de civilização, a mediação dos afetos fortes pelas convenções sociolinguísticas vem em socorro do indivíduo na costura biográfica entre narrativa, relato científico e emoções. Em momentos de colapso no modelo de civilização, continuemos com o argumento de Norbert Elias, com o vacilar de “padrões tradicionais de comportamento nas grandes situações de crise da vida humana”, a tarefa de “encontrar a palavra e o gesto certos, portanto, sobra para o indivíduo” (p. 35), equivocando as capacidades de dizer, mergulhando o relato na dimensão do trauma.

Judith Butler identifica uma “dialética negativa” no trabalho de autoconstituição do eu, por via do relato, apontando as tensões entre o “si mesmo” e o conjunto de normas sociopsíquicas: “Quando o “eu” busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse “si mesmo” já está implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração; na verdade, quando o “eu” busca fazer um relato de si mesmo sem deixar de incluir as condições de seu próprio surgimento, deve, por necessidade, tornar-se um teórico social. A razão disso é que o “eu” não tem história própria que não seja também a história de uma relação – ou conjunto de normas”. (BUTLER, 2015, p. 18).

Evocamos aqui a ideia da *dobra (plis)* e da constituição do *forro*, vinda da leitura deleuziana (DELEUZE, 1988) do trabalho de Michel Foucault sobre a relação consigo (*rappor à soi*), que nos ajuda a entender o permanente risco de “desposseção do eu”, apontado por Butler, intrínseco no trabalho de relatar a si mesmo. A topologia da dobra e do forro seria

uma alternativa para pensar a relação eu-outro de forma não-dicotômica, desfazendo a ideia do eu como casulo, como mônada encerrada em si mesma.

Tema que atravessa toda a obra de Foucault, a relação do sujeito com o discurso, a questão da escrita de si (*écriture de soi*) se inscreve nos estudos do filósofo sobre “as artes de si mesmo” e sobre as questões do governo e do cuidado de si e dos outros e pode nos ser útil para avançar metodologicamente sobre a relação entre o eu, a violência e o relato. No texto de 1983, Foucault avança a hipótese de que a escrita de si aparece como complementar às práticas ascéticas, como trabalho sobre os atos e sobre os pensamentos, numa anamnese solitária sobre a própria vida: a escrita *toma o lugar* dos companheiros de ascese, diz Foucault (1992, p. 130). A escrita é apresentada, nesse contexto, como “uma prova”, “uma arma de combate espiritual”, “ao trazer à luz os movimentos do pensamento, dissipa a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo” (p. 131). Pressupondo um espaço de interdependência, a escrita de si – o fato de escrever para si e para outrem – relaciona-se de perto com as práticas confessionais e com as meditativas, como esforço de domínio sobre os pensamentos (“exercício do pensamento sobre si mesmo que reativa o que ele sabe”). Há uma agonística implícita nesse trabalho de autoconstituição do eu, entendido como *um treino de si*: “deve-se meditar (*meletan*), escrever (*graphein*), treinar (*gymnazein*)” (p. 133). O que cabe à escrita é operar a transformação da verdade em *ethos*, e por aqui reencontramos a argumentação de Butler sobre a relação entre o relatar a si mesmo e a violência ética.

Mas antes de voltar a este ponto, prossigamos com Foucault, descrevendo as duas formas empregadas nas práticas de escrita com *função etopoiética*: os cadernos pessoais (os *hypomnemata*) e a correspondência. Os primeiros funcionavam como veículo de subjetivação do discurso (p. 137) e constituíam “uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas” (p. 135), funcionavam como coleção de um “*logos fragmentário*” e ligavam-se ao trabalho sobre si mesmo. Não funcionavam, porém, como uma hermenêutica de um eu oculto, a revelar, mas ligados a um modo de vida e a uma relação consigo baseados no ideal de uma autocracia, de um domínio de si: o papel da escrita, diz Foucault, é constituir um corpo: “a escrita transforma a coisa vista ou ouvida ‘em forças e em sangue’” (p. 143).

Junto com o caderno pessoal, Foucault aponta que as cartas seriam o outro tipo de prática de escrita de si com função etopoiética, ou seja, ligados ao trabalho de autoconstituição moral do eu. A carta *atua* junto àquele que escreve e àquele que lê. Escrever é aqui “mostrar-se, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro (p. 150), é um *trabalho*, “uma abertura de si mesmo que se dá ao outro” (p. 152).

Foucault nos conduz à conclusão de que o que essas práticas de escrita de si nos revelam é a própria criação dessa *dobra* – a relação consigo mesmo (*rapport à soi*) – como um *forro* constituído a partir da subjetivação das forças do fora (*dehors*) que atravessam o corpo e a alma dos indivíduos, como treino pra dominá-las, espaço de cuidado e de assenhramento de si. É assim que, para o filósofo, a escrita de si é a *escrita da relação consigo* (p. 153), produzindo um modelo de subjetivação baseado no cuidado de si, típico dos primeiros séculos de nossa era.

Na conferência *Qu'est-ce qu'une vie bonne?* Butler (2014) já havia chamado atenção de que ficaram excluídos dos privilégios desses exercícios de *ocupar-se consigo mesmo* e da cultura pública a eles relacionada o grande contingente humano constituído pelas crianças, mulheres, estrangeiros e escravos, privados do direito ao relato de si, cujas vidas eram vividas na zona de pouca visibilidade da vida privada, pouco consideradas pelos dispositivos éticos e subsumidos na violência das instituições sociais.

Voltamos à relação entre relato de si e violência, introduzindo a noção de vulnerabilidade (*vulnerability*) e do risco onipresente de violação (*injury*). Essa é a via pela qual Butler faz a crítica da soberania do sujeito e das estratégias biopolítica da modernidade, analisando as disposições emocionais relacionadas à repugnância, ao luto, à ansiedade e ao medo, a partir das experiências de violência arbitrária sofridas (no caso, a filósofa situa suas reflexões no pós 11 de setembro de 2001).

Embora partilhando enquanto seres humanos as condições “originárias” de desamparo e vulnerabilidade (“a percepção de que podemos ser violados, de que outros podem ser violados, de que estamos sujeitos à morte pelo capricho de outrem”), a autora demonstra que vivemos uma radical desigualdade na distribuição de vulnerabilidades, associadas ao risco de desumanização de sujeitos e populações e a uma distribuição desigual do luto pela perda de suas vidas. A questão ética fundamental passa a ser “quais vidas contam como vidas? (...) o que concede a uma vida ser passível de luto?” (2019, p. 40).

Afinal, qual vida conta como vida vivível, vida digna de relato? Quais vidas sucumbirão à desumanização, ao silêncio, à invisibilidade, sequer sendo dignas de serem reconhecidas enquanto vidas? Que mecanismos de regulação das identificações psíquicas e públicas são acionados nesse sistema de produção desigual de vulnerabilidade (p. 15)? Butler enxerga na noção levinasiana de *rostto* – entendido como uma figura comunicativa tanto da precariedade da vida quanto da interdição da violência (2019, p. 16) – um instrumento de insurreição e de aliança política. O rosto, o luto, o relato: rastros que permitem combater a desrealização de indivíduos e suas biografias (nesse sentido, podemos entender a interrogação de Primo Levi: *É isso um homem?*).

A experiência da perda, do sofrimento, do luto, enquanto experiência de finitude e de vulnerabilidade que nos torna semelhantes,

introduz “um senso de comunidade política complexa” (BUTLER, 2019, p. 43), induz um relato e uma transformação naqueles afetados: “O luto conservaria uma dimensão enigmática, uma experiência do não saber provocada pela perda do que não podemos compreender completamente (...) quando passamos pelo que passamos, algo sobre o que somos nós é revelado” (*Idem*, p. 42). O luto, a perda, a violência sofrida convocam, assim, o testemunho, o relato, um eu em trabalho de desidentificação do corpo e da alma violados. Convoca nossa habilidade de narrar permeadas pelo trabalho do tempo (DAS, 1999), do silêncio, da palavra, do afeto que vem do trauma, despossuindo o eu, relançando-o ao enigma do resíduo que não cessa de não ser dito... Tal como o trabalho do luto, de elaboração da perda, que sempre produz um *umbigo, resto a dizer*.

Dizer o trauma, a perda, poder relatar a si mesmo pressupõem condições sociais de corporificação e de individuação que permitam poder falar e poder ser ouvido, assim como habilidades narrativas que fazem fronteira com o percurso terapêutico. Ken Plummer, ao trabalhar com rupturas biográficas associadas a histórias de sofrimento, sobrevivência e de superação de traumas, confirma essa ideia de uma correlação entre cultura de narrativas e cultura terapêutica, correlação esta que amplia o léxico da cidadania (1995, p. 06). O trabalho de encontrar uma voz, achar as palavras para dizer, retrabalhar cenas e superar fraturas biográficas exige levar em conta os complexos processos sociais de produção e recepção das narrativas sobre si. Para Plummer, alguém que conta sua própria história desvela ações coletivas incorporadas em mundos sociais, envolvendo construções do eu, interações simbólicas e processos políticos. (1995, p. 17, p. 19). A elaboração dos sentimentos – especialmente a vergonha, a culpa e o medo, é um vetor fundamental de estabilização do eu e de produção de passarelas narrativas entre as experiências de dor e a sobrevivência psíquica.

O tema da relação entre permanência do eu e pertencimento social diante de experiências extremas é tema caro ao trabalho do sociólogo Michael Pollak. As noções de *identidade ferida (identité blessée)*, gestão do indizível e sobrevida são fundamentais para trabalhar a questão da escrita de si na experiência concentracionária (POLLAK, 1990), abrindo-nos várias possibilidades analíticas.

Também as ideias de Boris Cyrulnik (2010) iluminam as sinuosas articulações entre dor, culpa e vergonha e o risco de uma crueldade aniquilante que não deixa espaço para o resto a dizer, obrigando o eu a uma posição culpada e melancólica de repetir o intolerável da cena traumática.

Creemos que esses apontamentos metodológicos podem servir-nos para abordar os textos de Primo Levi a partir desse olhar de uma sociologia das narrativas do eu, permitindo-nos desvelar as articulações entre escrita de si, relato e figurações de sobrevivência.

Referências bibliográficas

- BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BUTLER, Judith. *Qu'est-ce qu'une vie bonne?* Paris: Payot, 2014.
- CYRULNIK, Boris. *Mourir de dire: la honte*. Paris: Odile Jacob, 2010.
- DAS, Veena. "Fronteiras, violência e o trabalho do tempo": alguns temas wittgensteinianos. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 14.
- DELUERMOZ, Quentin. *Norbert Elias* (sous la direction de). Paris: Tempus Perrin, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos, seguido de Envelhecer e morrer*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- ELIAS, Norbert. "O processo civilizador". Ed. *Formação do Estado e civilização*, v. II. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- ELIAS, Norbert. *Os alemães. A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- ELIAS, Norbert. *J'ai suivi mon propre chemin. Un parcours dans le siècle: propos autobiographiques, Respect et critique: discours de réception du prix Adorno*. Paris: Les Éditions Sociales, 2016.
- ELIAS, Norbert. « Les êtres humains et leurs émotions: essai de sociologie processuelle ». In: *Sensibilités. Histoires & Sciences Sociales. Controverses sur l'émotion. Neurosciences et sciences humaines*. Paris: Anamosa, 2018.
- FOUCAULT, Michel. "A escrita de si". In: *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.
- LEVI, Primo. *A Tabela Periódica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- LEVI, Primo. *Se isso é um homem*. Córdoba: Dom Quixote; Leya, 2013.
- MESNARD, Philippe. « Primo Levi, du rapport sur Auschwitz à la littérature ». *Dits et inédits*, 2004. Disponível em: <http://www.revue-texto.net/1996-2007/Inedits/Inedits.html>
- MESNARD, Philippe. «Primo Levi, un témoin en mouvement». *Mougel, Célia e Khouadja, Mona. Mémoires*, 2019, n. 3, p. 24-5. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-memoires-2019-3-page-24.htm>
- PLUMMER, Ken. *Telling sexual stories: power, change and social worlds*. Londres: Routledge, 1995.
- POLLAK, Michael. *L'expérience concentrationnaire: essai sur le maintien de l'identité sociale*. Paris: Métailié, 1990.
- ROTH, Philip. "Philip Roth entrevista Primo Levi". In: *A Tabela Periódica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- ROTMAN, David. « Trajectoire intellectuelle et expérience du camp »: Norbert Elias à l'île de Man. *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 2005,

n. 52, p. 148-68. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2005-2-page-148.htm>

Recebido em 5 de agosto de 2020

Aprovado em 28 de setembro de 2020

Andréa Borges Leão é professora do Departamento de Ciências Sociais, do Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará e pesquisadora do CNPq. Escreveu *Brasil em imaginação. Livros, impressos e leituras infantis* (2012), fruto de sua tese de doutorado na Universidade de São Paulo, e *Norbert Elias e a Educação* (2007). Publicou capítulos em coletâneas, artigos em periódicos e organizou dossiês temáticos sobre sociologia da literatura, da circulação cultural e da edição literária. Escreveu os capítulos “Elias and Literature”: psychogenesis of Brazil in French books for young people, em *Norbert Elias and Empirical Research* (2014), e o “O Brasil na edição francesa oitocentista”, em *Deslocamentos e Mediações. A circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)* (2018). Contato: aborgesleao@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8404-6767>

Antonio Cristian Saraiva Paiva é professor associado do Departamento de Ciências Sociais, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, bolsista de produtividade do CNPq e coordenador do Núcleo de Pesquisas sobre Sexualidade, Gênero e Subjetividade (NUSS) da UFC. Escreveu os livros *Reservados e invisíveis: o ethos íntimo das parcerias homoeróticas* (2007) e *Sujeito e laço social: a produção de subjetividade em M. Foucault* (2000). Organizou a coleção *Gapuia: Sociologia em pesquisas & teses* (2017) e o livro *Estilísticas da sexualidade* (2006). Publicou diversos capítulos de coletâneas e artigos em periódicos nos estudos sobre geração, corpo, saúde, sexualidade e escrita de si. Contato: cristianspaiva@ufc.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6478-1297>

O EVENTO LIMITE EM PRIMO LEVI: UMA LEITURA DE *OS AFOGADOS* *E OS SOBREVIVENTES*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i32p51-72>

Pedro Spinola Pereira Caldas¹

RESUMO

No presente artigo, pretendo pensar o conceito de evento a partir de uma leitura de *Os afogados e os sobreviventes*, de Primo Levi. Considerando que o evento limite é, segundo Saul Friedländer, o evento capaz de testar as categorias tradicionais de conhecimento e representação, assumo que seria possível uma inversão, na qual o texto do sobrevivente – como é o caso de Levi – pode servir não de prova documental ou descrição da experiência limítrofe, mas de estrutura conceitual. Aqui, entendo o limite a partir de uma relação com o outro: o limite de falar como um outro de si mesmo, o limite de falar para o outro, o limite de falar pelo outro e o limite de falar do outro.

PALAVRAS-CHAVE:

Primo Levi;
Os afogados e os sobreviventes;
evento limite;
Holocausto.

ABSTRACT

In this article, I reflect on the concept of limit event based on an appreciation of Primo Levi's work The Drowned and the Saved. Considering that a limit event, in accordance with Saul Friedländer's view, is an event with the capacity to test the traditional categories of knowledge and representation, I assume it is possible to undertake an inversion, in which a survivor's text – as in Levi's case – may serve not as documental evidence or as a description of a limit experience, but, instead, as a conceptual structure, I understand the notion of limit, here, based on a relationship with the other: as the limit to speak as another about oneself, as the limit to speak to the other, as the limit to speak for the other, and as the limit to speak of the other.

KEYWORDS

Primo Levi;
The Drowned and the Saved;
limit event;
Holocaust.

¹ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

“E u sou um centauro. E o sou porque duplo, híbrido, bifurcado. Sou italiano e judeu, químico e escritor, racionalista e poeta. Sou absolutamente sedentário e me agrada viajar” (CI, III, p. 454).¹ É assim como Primo Levi se definiu em uma entrevista, concedida em junho de 1984. E eu ousaria acrescentar: leitor de ciências naturais e de historiografia.² A minha ousadia, porém, tem algum fundamento. Em uma entrevista dada a Ferdinand Camon – também na década de 80 – Levi faz o seguinte comentário sobre o suposto aspecto moderno dos campos de extermínio:

[...] esta comparação do mundo com o *Lager*, em nós – nós “tatuados”, nós “marcados” – suscita uma revolta: não, não é assim, não é verdade que a Fiat seja um *Lager*, que um hospital psiquiátrico seja um *Lager*: não há câmara de gás na Fiat; se está muito mal no hospital psiquiátrico,³ mas não há o forno, há um caminho de saída, se recebem os parentes [...] Todavia, e este é o segundo tempo, podem valer como metáfora. Eu mesmo o escrevi em *É isto um homem?* que o Lager era um espelho da situação externa, mas um espelho deformante [...] (IP, III, p. 837)

Está implícito o conhecimento de Levi sobre a *Historikerstreit* (“a querela dos historiadores”), o que pode ser comprovado em um breve ensaio seu, chamado “O buraco negro de Auschwitz” (PS, II, p. 163-5). Todavia, é possível ver nesse trecho mais do que a reprodução de uma informação bem assimilada. Nele há outro ponto interessante: a imagem do “espelho deformante”,⁴ metáfora que antecipa uma formulação muito precisa do grande historiador Saul Friedländer para um tema que me interessa em especial, a saber, o da definição do evento limite:⁵

¹ As obras de Primo Levi, reunidas por Marco Belpoliti em *Opere Complete* (2016; 2018), serão referenciadas aqui pela sigla de suas iniciais, seguidas do volume na qual se encontram. São elas: *L'altrui mestiere* [AM, II], *I sommersi e i salvati* [SES, II], *Interviste postume* [IP, II], *Pagine Sparse* [PS, II], *Racconti e saggi* [RS, II] e *Conversazioni e interviste* [CI, III].

² Para uma análise da biblioteca sobre o Holocausto de Primo Levi, nela incluída a Historiografia sobre o assunto, cf. GORDON, 2012, p. 1145-791.

³ Não obstante as reservas de Levi, seu pensamento foi fundamental para a luta antimanicomial na Itália, como se pode aprender com o texto de Massimo Bucciantini. Já em 1967, o livro *Che cos'è la psichiatria*, de Franco Basaglia, faz uma apropriação de *É isto um homem?* para além do universo da representação Resistência e dos campos de concentração. Cf. BUCCIANTINI, 2019.

⁴ O tema do espelho na obra de Levi foi até tema de um de seus contos, “O fabricante de espelhos” / “Il fabbricante di Specchi”, cf. RS, II, p. 1055-8.

⁵ Para uma boa análise da origem do conceito de evento limite na filosofia de Karl Jaspers, cf. BORNEMARK, 2006.

O extermínio dos judeus na Europa está acessível tanto à representação quanto à interpretação como qualquer outro evento histórico. Mas estamos lidando com um evento que testa nossas categorias tradicionais de ordem conceitual e representacional, um “evento limítrofe” (“*event at the limits*”)

O que faz da “Solução Final” um evento limítrofe é o próprio fato de ser a forma mais radical de genocídio encontrada na história: a tentativa absoluta, deliberada, sistemática, industrialmente organizada e largamente bem-sucedida de exterminar todo um grupo humano no seio da sociedade ocidental no século XX (FRIEDLÄNDER, 1992, p. 2-3).

Friedländer caracteriza bem o evento limite: uma ferramenta moderna, ou seja, a ciência histórica é insuficiente, embora não de todo impotente, para compreender uma ação também moderna, isto é, uma ação cuja característica é ter sido “industrialmente organizada”. Como disse Jean-François Lyotard, Auschwitz foi um terremoto que destruiu vidas, ambiente, edificações, mas também o sismógrafo capaz de medi-lo e quantificá-lo (*apud* FRIEDLÄNDER, 1999, p. 22). Ao testar categorias, o evento limítrofe perde sua função de objeto e passa a ditar as regras do jogo, dizendo em que momento determinados procedimentos deixam de funcionar.

Todavia, não se trata somente de uma questão solúvel através da substituição de um modelo obsoleto por outro mais eficaz, pois a essência do problema está expressa na imagem do espelho deformante: a imagem deformada é a imagem de *si*, assim como são *nossas* (dos historiadores, digamos) as categorias tradicionais.⁶ Estamos implicados nelas. O evento limite nos *afeta*, e nos afeta possivelmente *porque* nos devolve uma imagem deformada, e não por causa da sua ausência.⁷

Partindo desse ponto, ou seja, assumindo, de um lado, a insuficiência das ditas categorias, mas sem ceder ao argumento da infabilidade, decidi, então, propor o seguinte exercício: reconhecendo a riqueza da imagem de Levi, poderíamos tentar compreender o significado de evento limite tomando como base o texto do sobrevivente.⁸ Afinal, se o sismógrafo está realmente quebrado, deveríamos deixar as nossas ditas

⁶ Para uma tentativa de identificação das categorias testadas, cf. CALDAS, Pedro S. P. “O conceito de evento limite”: Uma análise de seus diagnósticos. *Tempo*, v. 25, n. 3, set-dez. 2019.

⁷ Esse me parece ser o problema da definição de evento limite em Dominick LaCapra, que o compreende da seguinte forma: “[...] pode-se [...] definir evento limite como o evento que ultrapassa a capacidade da imaginação em concebê-lo ou antecipá-lo [...] incluindo a imaginação daqueles que não o experimentaram” (LaCAPRA, 2004, p. 132-3). A ultrapassagem da imaginação *pode* significar a sua ausência, a sua dificuldade em produzir uma imagem.

⁸ Como muito bem disse Matteo Cavalleri, a obra de Levi nos permite pensar em “[...] uma epistemologia que não pode se manifestar em um processo conceitual, mas que se encarrega, e disto se aproveita, da reativação de uma disposição representativa, de um *Standpunkt* representativo que se reanima graças à redescoberta de sua natureza intersubjetiva” (CAVALLERI, 2017, p. 43).

categorias de lado, pelo menos por um pouco ou em caráter experimental, e passarmos a ler a escrita de um sobrevivente menos como documento descritivo de situações extremas e mais como cerne de uma teoria. Não estou propondo nada de novo: Neil Levi e Michael Rothberg já mostraram como “[Primo] Levi abre caminho para a conceptualização do universo concentracionário como terra de fronteira (*Borderland*)” (LEVI, N.; ROTHBERG, 2003, p. 33). Meu exercício, portanto, tem um objetivo bem específico, qual seja, o de qualificar melhor esse limite, ver as relações nas quais ele se inscreve, evitando o binarismo possível na relação entre sujeito impotente e objeto resistente. Prefiro, portanto, apostar naquilo que Domenico Scarpa viu na obra de Levi, ou seja, uma grande conquista de “aumento do dizível” (SCARPA, 2015, p. 137). O limite, então, não pode ser somente um sinal de impedimento, mas um lugar onde se pode explorar uma riqueza vocabular.

Essa ideia surgiu a partir de uma releitura de *Os afogados e os sobreviventes*, durante a qual pude notar, com um quê do “olhar infantil” interessado em catar pequenos restos pelo chão (cf. BENJAMIN, 2013, p. 16), algumas pistas, alguns “desperdícios” que passaram despercebidos quando ainda tentava desvendar a estrutura do texto e compreender melhor seus principais conceitos, como “zona cinza”⁹ ou “vergonha”. Uma vez reunidos, esses “restos” apontam para uma interessante variação semântica alusiva a várias formas de experiência do limite.¹⁰

Já no primeiro capítulo (“A memória da ofensa”), por exemplo, é possível encontrar algumas passagens expressivas, quase todas sobre o ato de rememorar: “pretendo examinar aqui as recordações de experiências extremas, de ofensas sofridas ou impingidas” (SES, II, p. 1155); ou ainda, “[...] a distinção entre verdadeiro e falso perde progressivamente os seus contornos [...]” (SES, II, p. 1157) e “como caso limite da deformação da recordação há a sua supressão” (SES, II, p. 1160), e, assim, “[...] o melhor modo para se defender da invasão das memórias é impedir-lhe a entrada, estender uma barreira sanitária ao longo de seus *confins*” (*Idem*). “Extremo”, “contornos”, “confins”, e, claro, “caso limite”, a meu ver, fazem referência à experiência do limite.

Não coincidentemente, logo no início do capítulo seguinte, o termo “confins” reaparece quando Levi relembra a sensação vivida na chegada ao *Lager*: “o mundo no qual se era jogado era sim terrível, mas também indecifrável: não era conforme a algum modelo, o inimigo estava ao redor, mas também dentro, o ‘nós’ perdia seus *confins* [...]” (SES, II, p. 1165). Na mesma página, poucas linhas acima, uma derivação mais sutil: “em quem

⁹ Uso aqui o termo “zona cinza”, tradução literal do italiano, ao invés de “zona cinzenta”. Devo isso a uma conversa informal com Anna Basevi, que me fez essa observação que só então me pareceu evidente.

¹⁰ Somente após concluir este artigo tive contato e acesso a um artigo de Gianluca Cinelli, e que trata exatamente sobre a ideia de limite na recepção na obra de Levi do romance *Moby Dick*, de H. Melville. Cf. CINELLI, 2020.

lê (ou escreve) hoje a história do *Lager* tem a tendência, ou antes a necessidade, de dividir o mal do bem [...] sobretudo, os jovens pedem clareza, o *corte* claro” (*Idem*). Ainda no mesmo capítulo, cujo título “Zona cinza” aponta para “*contornos* mal definidos” (SES, II, p. 1168): “um *caso-limite* de colaboração é representado pelos *Sonderkommandos* de Auschwitz e de outros *Lager* de extermínio” (SES, II, p. 1173).

Por fim, no capítulo sobre a violência inútil encontrei o seguinte trecho: “gostaria ainda de acenar, como exemplo *extremo* de violência ao mesmo tempo estúpida e simbólica, ao uso ímpio que foi feito (não aleatoriamente, mas com método) do corpo humano como se fosse um objeto” (SES, II, p. 1223). De novo voltam termos como “*confins*”, “*extremo*”, “*caso limite*”, “*contorno*”, e ainda um novo: “*corte*”. Como se pode ver, não faltam termos que, com alguma boa vontade semântica, se agrupam em volta da experiência do limite. Mas a pergunta é: o que fazer com esta colheita?

Os “restos” do texto poderiam, então, ser recompostos em uma rede capaz de articular dimensões distintas da elaboração do evento limite. Em um primeiro momento, nota-se uma tensão na relação do sobrevivente consigo mesmo (“como caso *limite* da deformação da recordação há a sua supressão”), e, assim, abre-se uma fissura entre o presente e o passado do *próprio sobrevivente*.

Mesmo que o sobrevivente consiga testemunhar, sua tarefa não terminaria aí, pois não é possível também deixar de notar outra fissura, agora na comunicação entre o sobrevivente e seu público ouvinte, ansioso por um “*corte*” nítido, mas cujo desejo de compreensão não necessariamente poderá ser atendido. Um limite não da representação, como o anterior, mas o *da escuta*, como nos relatos do *Lager* que não encontravam ouvintes, seja por desinteresse, seja pela expectativa de narrativas padronizadas.¹¹ De toda forma, a narrativa do testemunho não tem acolhida garantida.¹²

É possível também perceber um terceiro limite se desenhando, mais precisamente o inscrito entre o presente do sobrevivente e o passado de *outros prisioneiros*, como o dos “afogados” e dos membros dos *Sonderkommandos* (“um *caso-limite* de colaboração é representado pelos *Sonderkommandos* de Auschwitz e de outros *Lager* de extermínio”), e, por fim, um limite se configura na incompreensão da intenção *dos algozes*, daqueles que exerceram a “violência inútil” (“exemplo *extremo* de violência ao mesmo tempo estúpida e simbólica”).

¹¹ O desinteresse, por exemplo, era percebido pelo próprio Levi e característico dos primeiros anos do pós-Guerra, como fica claro em seu breve texto “Anniversario”, de 1955 (cf. PS, II, p. 1291-4). Já o oposto, o sucesso que, para ser, precisa ser diluído em procedimentos narrativos consagrados também é detectado por Levi em seu texto sobre a minissérie *Holocausto*, de 1979 (cf. PS, II, p. 1453-60).

¹² O conceito de testemunho não será elaborado sistematicamente aqui, pois causaria uma sobreposição de conceitos, e algumas referências irão aparecer de forma diluída no texto.

Portanto, haveria pelo menos quatro linhas demarcatórias de um limite, e todas elas apontam para formas distintas de alteridade. O limite se inscreve quando o sobrevivente fala de si *como* um outro (que sobreviveu), mas também ao falar *para* o outro (que escuta), ao falar *pelo* outro (que sucumbiu) e ao falar *de* um outro (que ofendeu). Ainda que sem pretender restaurar ou construir uma totalidade de sentido,¹³ não gostaria também de renunciar à intenção de relacioná-los. Se conseguir, talvez seja possível desenhar aqui um “sistema de cicatrizes” (ADORNO, 2015, p. 48). Na sequência, irei expor estas quatro experiências de limite (como /para /pelo /de) dispersas em *Os afogados e os sobreviventes*.

O limite de falar *como* um outro

Recuperando a expressão retirada do capítulo “A memória da ofensa” e apresentada na introdução: “pretendo examinar aqui as recordações de experiências *extremas*, de ofensas sofridas ou impingidas” (SES, II, p. 1155), cuja importância jamais poderia ser subestimada, pois “é natural e óbvio que o material mais consistente para a reconstrução da verdade sobre os campos seja constituído pelas memórias dos sobreviventes” (SES, II, p. 1150).

Todavia, Levi reconhece prontamente o quão complexa é essa posição do testemunho de si, uma vez que “neste caso estão operando todos ou quase todos os fatores que podem obliterar ou deformar o registro mnemônico: a recordação de um trauma, sofrido ou imposto, é ela mesma traumática” (*Idem*, p. 1155-6) Estamos aqui no âmbito do limite em falar de si *como* um outro de si que sobreviveu, e o uso da palavra trauma¹⁴ é bastante expressivo. E, assim, o presente é dominado por um passado do qual o sobrevivente tem grande dificuldade em se libertar. Para além dessa condição patológica, as testemunhas, além de estarem falecendo gradualmente, “[...] dispõem de recordações cada vez mais desfocadas e estilizadas; frequentemente, e de modo involuntário, influenciadas por notícias recebidas por eles somente mais tarde, ou de leituras ou narrativas

¹³ Tentar dar um sentido totalizante ao livro iria contra sua própria história de criação. Como disse Martina Mengoni: “Levi deu uma forma híbrida a *Os afogados e os sobreviventes*. Histórias, estórias e questionamentos se sobrepõem e se interseccionam umas com as outras, tornando possível partilhar com os leitores partilhar os vários estágios de uma viagem e de uma reflexão” (MENGONI, 2015, p. 155).

¹⁴ As palavras de Levi condizem com a descrição feita pelo psiquiatra Bessel van der Kolk, professor de na Universidade de Boston: “Enquanto o trauma não é resolvido, os hormônios do stress que o corpo armazena para sua própria proteção continuam circulando, e os movimentos defensivos e as respostas emocionais continuam a ser reencenadas [...] Pessoas que sofrem de flashbacks geralmente organizam suas vidas tentando se proteger deles” (VAN DER KOLK, 2014, p. 66-7). Por sua vez, a mesma se reproduz na formulação teórica de um historiador como Frank Ankersmit, para quem “[...] a experiência traumática é terrível demais para ser admitida conscientemente. [...] Característico do trauma é a incapacidade de realmente sofrer com a própria experiência traumática” (ANKERSMIT, 2005, p. 335). Para uma história do conceito de trauma, cf. LUCKHURST, 2008. Para uma ótima visão de conjunto, cf. CARUTH 2014.

alheias” (*Idem*). Isso não necessariamente significa passividade ou ingenuidade, mas algo presente na natureza da experiência no *Lager*, ou seja, o veto a uma *perspectiva* (cf. SES, II, p. 1150-1), a um olhar que não fosse aquele para o chão e guiado por uma cabeça curvada, expressão do o prisioneiro que “se sentia, em suma, dominado por um enorme edifício de violência e de ameaça, mas não podia construir para si, a partir dali, uma representação, porque os seus olhos estavam amarrados ao chão por uma carência de todos os minutos” (SES, II, p. 1151).

O limite entre o presente e o passado do próprio sobrevivente, portanto, é o limite marcado pela dificuldade em recordar a impossibilidade de se “construir uma representação”, mesmo porque a *estilização* não é necessariamente uma cobertura ideológica, uma falsa máscara a organizar a experiência alheia, mas, segundo Levi, algo fundado em uma base mais profunda, pois a realidade dos campos era essencialmente não narrativa, como ele mesmo disse em maio de 1984 em uma entrevista a Marco Vigevani. Perguntado “como pôde [...] reviver psicologicamente e exprimir em palavras uma experiência que está no limite do humano e do inimaginável”, Levi responde: “eu me dou conta que é muito difícil transformar em palavras essa experiência”, para especificar que “a coisa mais difícil de dar conta era o ‘tédio’, o tédio total, a monotonia, a ausência de eventos, os dias todos iguais. [...] O passado fica comprimido [...] não tinha espessura” (CI, III, p. 439).¹⁵ Portanto, a estilização não é obrigatoriamente uma falsificação, e mais: toda narrativa parece ser desde sempre uma estilização, na medida em que “[...] na memória acontece exatamente o contrário: prevalecem e invadem-na os episódios singulares, clamorosos, terríveis, ou, ao contrário, os positivos, mas, enquanto são vividos, são inseridos em um tecido totalmente desintegrado” (*Idem*). Nesse sentido, a própria expressão evento limite poderia perder o sentido, pois *sequer* evento haveria, ou, para ser mais preciso, ele seria indeterminado e só poderia ser visualizado dentro da moldura de uma narrativa.

Um caminho possível para superar esse aparentemente intransponível obstáculo estaria no processo de *decantação*, “[...] graças ao qual os fatos históricos, somente algumas décadas após a sua conclusão, adquirem o seu *chiaroscuro* e a sua perspectiva” (SES, II, p. 1152). Afinal, uma vez que, conforme ocorre amiúde com a pesquisa histórica, “os dados quantitativos sobre a deportação e sobre os massacres nazistas, no *Lager* e em outros lugares, ainda não haviam sido obtidos” (*Idem*).

Todavia, não podemos depositar todos os nossos esforços na decantação: o distanciamento temporal, em grande parte capaz de servir de útero para

¹⁵ Para uma discussão sobre como Levi, de alguma maneira, se aproxima das teses de George Steiner sem, todavia, jamais pender totalmente para o argumento da inefabilidade, cf. GORDON, 2001, p. 76-8.

o lento desenvolvimento de uma perspectiva, não coincide com a própria temporalidade na qual Levi insere a escrita de *Os afogados e os sobreviventes*.

Este livro [...] se propõe [...] um fim mais ambicioso: gostaria de responder à pergunta mais urgente, à pergunta que angustia todos que tiveram a oportunidade de ler nossas narrativas: o quanto do mundo concentracionário morreu e não retornará mais, como a escravidão e o código dos duelos? O quanto já retornou ou está retornando? (SES, II, p. 1153)

O trecho acima deve ser lido com atenção, e não somente porque nele está anunciado o propósito da obra, mas porque nos remete à importância da dimensão temporal do *Lager* apontada por Primo Levi. Portanto, como seria possível um processo de decantação, se a temporalidade insinuada nas palavras acima pressupõe a impossibilidade do distanciamento necessário à construção de uma perspectiva? Afinal, a inquietação inicial de Levi consiste no questionamento da existência do passado *efetivamente* distante e estranho, como o código dos duelos, *realmente* presente como latência, como aparece no livro várias vezes em referências a regimes autoritários ainda existentes no século XX após a Segunda Guerra, e *potencialmente* vivo como ameaça.¹⁶

Por isso, por se destinar também ao presente – e ao futuro – e mais do que meramente informar seus leitores sobre o passado, *Os afogados e os sobreviventes* não é somente um livro sobre a memória de um evento traumático, mas uma reflexão sobre a capacidade de nos reconhecermos nele. Portanto, precisará enfrentar também outro limite, certamente não o da representação da parte do sobrevivente, mas o de quem não passou pela experiência: o limite da escuta, intensamente expresso em *Os afogados e os sobreviventes*: “para nós, falar com os jovens é sempre mais difícil. Percebemo-lo como um dever, e, ao mesmo tempo, como um risco: o risco de parecermos anacrônicos, e de não sermos escutados” (SES, II, p. 1273). O livro é também para *esse* outro, seu contemporâneo.¹⁷

¹⁶ Não deixa de ser interessante, portanto, notar aqui a articulação de uma concepção temporal símile à “teoria dos dois momentos” na qual Jean Laplanche, em entrevista concedida a Cathy Caruth (2014, p. 396), apresenta sua interpretação da estrutura da experiência traumática em Freud, na qual o evento traumático consiste no reinvestimento posterior de um evento implantado de fora em um primeiro momento. O mesmo vale para o conceito de “cotemporalidade”, tal como proposto por Lawrence Langer ao falar dos testemunhos de sobreviventes do Holocausto registrados nos arquivos Fortunoff, da Universidade de Yale. cf. LANGER, 1991, p. 3.

¹⁷ Como deixaram bem claro Anna Bravo e Danielle Jalla (1991, p. 73-4), “o livro é um balanço da relação entre o *Lager* e a consciência contemporânea”, entenda-se: a consciência do final da década de 70 e início da década de 80, que incluía, entre outras situações, a do revisionismo e, pior, do negacionismo de um Robert Faurisson.

O limite em falar *para o outro*

“Fomos capazes, nós, os sobreviventes, de compreender e fazer compreender a nossa experiência?” (SES, II, p. 1164).¹⁸ Com essa dúvida começa o consagrado capítulo sobre a zona cinza em *Os afogados e os sobreviventes*, livro destinado aos jovens que “pedem clareza, o corte claro” que reduz “[...] os conflitos aos duelos, nós e eles, os atenienses e os espartanos, os romanos e os cartagineses” (*Idem*).¹⁹ Se a narrativa é necessária, pois ela organiza a memória, ela também não pode ser simplificadora demais. O mesmo desafio se impõe aos conceitos, e aí o próprio conceito de zona cinza, por exemplo, seria uma tentativa de compreender e fazer compreender. Como teria, no momento, pouco a acrescentar ao já analisado em vários estudos sobre esse capítulo em particular,²⁰ gostaria de destacar a sua parte final, na qual Levi novamente usa a metáfora do espelho ao falar de Chaim Rumkowski.

A história de Rumkowski é a história lamentável e inquietante dos Kapos e dos funcionários dos *Lager* [...] em Rumkowski nos espelhamos todos, a sua ambiguidade é a nossa, congênita, feita de uma massa híbrida de argila e de espírito; e sua febre é a nossa, aquela da nossa civilização ocidental que “desce aos infernos ao som de trompas e tambores”, e suas pompas miseráveis são a imagem distorcida dos nossos símbolos de prestígio social [...] (SES, II, p. 1186)

Chaim Rumkowski foi, por quatro anos, o presidente ou decano (ou, como Levi prefere chamá-lo, o “ditador”) do gueto da cidade polonesa de Łódz durante o domínio nazista. A descrição de Levi é implacável. Nela, Rumkowski é mostrado como alguém que, por ainda ter algum reconhecimento social por estar apenas um degrau acima de todos os demais marginalizados e perseguidos, acaba se identificando com o opressor ao adotar uma retórica discursiva semelhante a de Mussolini e Hitler, acreditando piamente no valor real do poder simbólico proveniente da própria posição ocupada no gueto, chegando a cunhar, na moeda circulante no gueto, sua própria efígie: “paradoxalmente, à sua identificação com os opressores se alterna ou é acompanhada de uma identificação com os oprimidos” (SES, II, p. 1183). Com o avanço das tropas

¹⁸ Importante sublinhar aqui a presença de outra acepção possível de testemunho, tal como a vemos formulada por Dori Laub, que, em seu depoimento a Cathy Caruth (2014, p. 1120), disse: “a noção de dar o testemunho não implica simplesmente contar uma história que já existe, mas em produzir uma história no processo de endereçá-la a um ouvinte”.

¹⁹ Martina Mengoni mostrou como o livro tinha o jovem como um leitor preferencial, o jovem que cresceu na Itália politicamente convulsionada da década de 70. cf. MENGONI, 2015, p. 154-5.

²⁰ Para o conceito, cf. BRAVO 2019: 221-40; CAVAGLION 2006; LANGER 2001; MACÊDO 2014: 127-48; PETROPOULOS & ROTH, 2005. Para a sua contextualização, conferir a reconstrução feita por Robert S. C. Gordon. (2012, p. 3038-201).

soviéticas, o gueto de Łódz seria liquidado pelos alemães, e o seu fim seria o mesmo de milhões de outros judeus: a câmara de gás: “uma história como esta não é fechada em si mesma [...] Grita e clama para ser interpretada, porque nela se deixa ver um símbolo, como nos sonhos e nos sinais do céu” (SES, II, p. 1185). Uma história que “grita e clama para ser interpretada”, “uma narrativa limite” (MENGONI, 2018, p. 50), como disse Martina Mengoni, uma história, portanto, capaz de nos desafiar.

Temos em Rumkowski um personagem individualizado, alguém que talvez tenha agido inconscientemente de acordo com “o modelo do ‘herói necessário’, que então dominava toda a Europa e que havia sido cantado por D’Annunzio” (SES, II, p. 1183). Merece atenção a palavra “herói”, pois ela faz de Rumkowski uma figura familiar: sua relação com o poder é a nossa, sua representação de si mesmo como figura heroica e seu desejo de protagonismo e controle da própria situação estão perigosamente ligadas ao esquecimento de “nossa fragilidade essencial [...] esquecendo que nos guetos estamos todos, que o gueto é cercado, que fora do recinto estão os senhores da morte, e que não muito longe nos espera o trem” (SES, II, p. 1186). Novamente encontramos uma imagem do limite: o limite demarcado pelos atuais muros dos campos, agora invisíveis ou menos visíveis, que separam o leitor de *Os afogados e os sobreviventes* dos “senhores da morte”.

Como fazer com que esse leitor²¹ se sinta desafiado e, portanto, se fragilize com o reflexo de Rumkowski? Lendo Primo Levi, dois caminhos parecem pouco recomendáveis. O primeiro seria o percorrido por tendências de vanguarda, criticadas como “uma moda nos anos 70 e que jamais me agradou” (SES, II, p. 1199), qual seja, a da ideia de que “[...] a incomunicabilidade seria um ingrediente imprescindível, uma condenação à vida inserida na condição humana, e, em especial, no modo de viver da sociedade industrial [...]”, e, com isso, o discurso seria somente “[...] fictício, puro ruído, um véu pintado que cobre o silêncio existencial (SES, II, p. 1199). Essas palavras estão no capítulo “Comunicar”, um momento do livro direcionado para as discussões sobre a dimensão mais formal das narrativas sobre o *Lager*. Com sua sutileza habitual, Levi parece se esforçar em distinguir os tipos de incomunicabilidade: uma real e outra performática, uma condicionada pelas circunstâncias impostas do *Lager* e outra construída artisticamente. Levi, assim, relembra a situação vivida em Auschwitz: “nós vivemos a incomunicabilidade de modo mais radical: me refiro especialmente aos deportados italianos, iugoslavos e gregos [...]”

²¹ Annette Wieviorka propõe um ótimo painel histórico da transformação social e cultural do testemunho a partir do fim da Segunda Guerra Mundial. Para Wieviorka, o testemunho, depois do julgamento de Eichmann, passa a ter uma essencial função performática, para além de comprobatória. Com isso, surge a “era do testemunho”, na qual se articulam de forma estreita uma enriquecedora democratização do testemunho e sua veiculação midiática. Não podemos deixar de lembrar que o suporte tecnológico pode vir a simplificar o conteúdo a partir do meio adotado. Cf. WIEVORKA, 2006.

(SES, II, p. 1200), submetidos a uma situação capaz de decidir seus destinos: “a maior parte dos prisioneiros que não sabiam alemão, ou seja, quase todos os italianos, morreram nos primeiros dez ou quinze dias após a sua chegada: à primeira vista, por fome, frio, cansaço, doença; com um exame mais atento, por insuficiência de informação” (SES, II, p. 1202). O problema, portanto, estaria em pressupor como possível e desejável a *mimesis* da radical solidão vivida no campo em qualquer forma literária de vanguarda. Assim, Levi nos aponta para uma interessante ironia: uma arte em geral de difícil apreensão e acesso mantém a base de uma arte formalmente mais conservadora, apoiada no realismo mimético de uma situação, ainda que empenhada em buscar os símbolos da inefabilidade. Em um ensaio anterior à publicação de *Os afogados e os sobreviventes*, essa posição fica bem nítida: “[...] não é verdade que a desordem seja necessária para pintar a desordem; não é verdade que o caos da página escrita seja o melhor símbolo do caos derradeiro ao qual somos destinados” (AM, II, p. 843). E não surpreende que será nesse mesmo ensaio que encontraremos uma frase cara à nossa discussão sobre o evento limite: “[...] me sinto farto dos elogios consagrados aos textos que, cito ao acaso, soam no limite do *inefável*, do não-existente, do grunhido animal” (AM, II, p. 841).²² Uma contradição em relação ao que ele mesmo disse sobre a impossibilidade de representar o tédio no *Lager*? Talvez.

O outro caminho a ser evitado é o da criação de estereótipos, tema e título de outro capítulo do livro. O equívoco do estereótipo estaria precisamente em pressupor ser possível, aos prisioneiros do *Lager*, o gesto da resistência heroica, e aqui a ligação com Rumkowski pode ser discreta e pontual, mas é significativa e essencial; ao menos, é assim que Levi reconstrói a imaginação possível dos seus leitores, sobretudo, jovens para quem “a ideia da prisão é concatenada à ideia da fuga ou da revolta. A condição do prisioneiro é sentida como indevida, anormal: como uma doença, em suma, que deve ser curada com a fuga ou com a rebelião” (SES, II, p. 1242). Trata-se de uma representação consolidada pelas narrativas mais populares: “o prisioneiro típico é visto como um homem íntegro, na plena posse de seu vigor físico e moral, que, com a força que nasce do desespero e com engenho agudizado pela necessidade, se debate contra as barreiras, as supera ou as infringe” (SES, II, p. 1243)”, e é provavelmente esse o entendimento de Levi para personagens “positivos” (cf. *Idem*). A representação da vida “lá embaixo” deveria /poderia evitar tais tipos de personagens, de modo a, sobretudo, não somente fazer a crítica da representação da vontade de protagonismo e do voluntarismo, mas também mostrar o perigo *político* na internalização desses modelos.

²² Como era de se esperar, o texto suscitou reações fortes, como de Giorgio Manganelli. Não tendo como entrar na discussão específica dos debates da cultura literária e editorial italiana daquele momento. Para uma reconstrução e análise da polêmica, cf. SCARPA 2010.

O limite de falar *pelo* outro

O problema político de Rumkowski parece estar em sua equivocada - para dizer o mínimo - autocompreensão do seu papel como representante de seu gueto. E o problema da representação, de ver-se como representante de terceiros, é, sem dúvida, um dos pontos mais sensíveis de *Os afogados e os sobreviventes*, tanto que Levi chega a pensá-lo em um plano antropológico, no qual se revela “[...] uma dificuldade ou incapacidade nossa de perceber as experiências alheias, que é tanto mais pronunciada quanto mais essas estão distantes temporalmente das nossas” (SES, II, p. 1247). Essa dificuldade em perceber o outro, porém, não era exclusiva do público ouvinte ou, no caso mais grave, de Rumkowski. O próprio sobrevivente a carregava consigo em seu testemunho²³ e a consciência dessa reflexividade pode ser um poderoso antídoto contra a tentação de uma autopercepção heroica.

Vale notar como Levi fala no plural: ele fala em experiências *alheias*. Esse outro *pelo* qual fala já é complexo e heterogêneo, e aponta para uma potencial contradição ao mostrar que, apesar da reserva de Levi em relação à construção de heróis positivos, ele não abandona de todo certos parâmetros morais, como fica evidente quando lemos o seguinte: “Os ‘sobreviventes’ do Lager não eram os melhores [...] os portadores de uma mensagem: pelo que vi e vivi se demonstrava exatamente o contrário. Sobreviviam de preferência os piores, os egoístas, os violentos, os insensíveis, os colaboradores da ‘zona cinza’, os espiões” (SES, II, p. 1195). E dá contornos reais a algumas ações exemplares. Cito um: “[...] e morreu Baruch, estivador do porto de Livorno, imediatamente, no primeiro dia, porque respondeu com socos o primeiro soco que recebera, e foi massacrado por três Kapos [...]” (SES, II, p. 1195-6). Ainda que saiba jamais ter estado do lado dos piores e se soubesse inocente, Levi se via “[...] enfileirado entre os sobreviventes” (SES, II, p. 1195). O sobrevivente fala pelo outro consciente de não ter agido corretamente em algum momento, e *por isso* pode ter sobrevivido.

Mas o que é o sobrevivente? No mesmo capítulo, podemos encontrar-lhe duas características. O sobrevivente é um resto:

[...] não somos nós, os sobreviventes, os verdadeiros testemunhos. Esta é uma noção incômoda, da qual tive consciência pouco a pouco, lendo as memórias alheias, e relendo as minhas com a distância dos anos. Nós, os sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua, somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou fortuna, não tocaram o fundo. Quem o fez, quem viu a Górgona, não voltou para contar,

²³ Aqui temos uma noção de testemunho como “o encontro entre duas impossibilidades de testemunhar, que a língua, para testemunhar, deve ceder o lugar a uma não-língua, mostrar a impossibilidade de testemunhar” (AGAMBEN, 1998, p. 16).

ou voltou mudo; mas são eles, os “muçulmanos”, os afogados, os testemunhos integrais (SES, II, p. 1196)

“[...] Tive consciência pouco a pouco, lendo as memórias alheias e relendo as minhas com a distância dos anos”. A distância, portanto, deixa de ser exclusivamente um processo de decantação, e passa a ser lugar de instância crítica e autocrítica, algo próximo ao que Edward Said entendeu como a experiência do tardio, como “[...] uma sobrevivência além do aceitável e do normal” (SAID, 2009, p. 33). Seria interessante ver em que medida *Os afogados e os sobreviventes* – o último livro de Levi – corresponderia ao conceito de “estilo tardio” de Said, mas, por ora, me limito a destacar como a sua caracterização da sobrevivência pode ser boa para compreendermos melhor a “distância dos anos” e, assim, tentarmos enxergar a experiência do sobrevivente e a sua sobrevivência “além do normal”, pois não podemos nos permitir esquecer o fundamental: “eles [os afogados] são a regra. Nós, a exceção” (SES, II, p. 1196), sendo, claro, a exceção a expressão da negação da norma.

Poderíamos associar a anormalidade da sobrevivência à vergonha, outro assunto central de *Os afogados e os sobreviventes*. Todavia, como o argumento já foi bem desenvolvido por outros autores (cf. AGAMBEN, 1998, p. 81-126; BELPOLITI, 2015, p. 549-62), preferi seguir a trilha de outro sentimento também presente no livro: a angústia.²⁴ Afinal, a sobrevivência é angustiante para o sobrevivente: “existe um quadro estereotipado, proposto infinitas vezes, consagrado pela literatura e pela poesia, acolhido no cinema [...] depois da doença, vem a saúde [...] o soldado retorna, e reencontra a família e a paz” (SES, II, p. 1187). E, como ele mesmo já havia narrado, mais de vinte anos antes, em *A Trégua* (1963), o afeto é outro, e não exatamente o de alívio e superação: “livrar-se do sofrimento foi um privilégio só para poucos afortunados, ou só por alguns instantes, ou para almas muitos simples. Quase sempre coincidiu com uma fase de angústia” (*Idem*). Mais adiante, o termo reaparece: “a angústia é conhecida por todos, desde a infância [...] é possível crer-se ou declarar-se angustiado por um motivo e sê-lo por outro totalmente diverso: acreditar estar sofrendo por causa do futuro, e, na verdade, se estar sofrendo pelo próprio passado” (*Ibidem*). Assim, Levi aponta para uma dissociação inerente ao afeto da angústia, um não conseguir expressar o próprio sofrimento, um equívoco na escolha da perspectiva, um olhar para o futuro ao invés de olhar o passado, ou olhar para o futuro *para não* direcionar sua perspectiva para o passado. E está dirigido potencialmente a todos. Mas a angústia de quem “tocou o fundo” parece ser diferente:

²⁴ Muito rica a associação feita por Anna Basevi entre tradução, estranhamento (*Unheimlichkeit*) e angústia. cf. BASEVI, 2017, p. 182-94.

No Lager, o resfriado e a influência eram desconhecidos, mas se morria, por vezes de um golpe só, por males que os médicos jamais tiveram oportunidade de estudar. Curavam-se (ou se tornavam assintomáticas) as úlceras gástricas e as doenças mentais, mas todos sofriam um desconforto incessante, que poluía o sono e que não tem nome. Defini-los como ‘neuroses’ é redutor e ridículo. Talvez seria mais correto reconhecer neles uma angústia atávica, aquela da qual se sente o eco no segundo versículo do *Gênesis*: a angústia inscrita em cada um de nós do ‘tòhu vahólu’, do universo deserto e vazio, esmagado sob o espírito de Deus, mas do qual o espírito do homem está ausente; ou ainda não nasceu, ou já desapareceu (SES, II, p. 1197)

Palavra usada para caracterizar a excepcionalidade de um diagnóstico, a angústia torna-se um sentimento capaz de reunir aquele que fala como um outro (o sobrevivente) pelo outro (o ‘afogado’, aquele que ‘tocou o fundo’). Mas a equação não fecha, pois ainda há outro tipo de sobrevivente: o integrante do *Sonderkommando*, o “caso limite” de colaboração, como vimos na coleta feita inicialmente e apresentada na introdução desse artigo.

Como se sabe, os “Esquadrões Especiais”²⁵ eram integrados por prisioneiros que trabalhavam nas câmaras de gás e fornos crematórios. Em troca, algumas vantagens materiais na alimentação e no vestuário, mas com a morte quase certa a esperar no final de, em média, três meses. Portanto, o significado aqui não era só o de aceitar o *inaceitável* trabalho para poder escapar à morte, mas algo além: o de sobreviver com menos sofrimento enquanto se aguardava a morte incontornável. E sobre essa função, Levi diz: “[...] através desta instituição, se tentava deslocar para os outros, e precisamente sobre as vítimas, o peso da culpa, de modo que [...] não restasse nem mesmo a consciência de ser inocente” (SES, II, p. 1176). A sobrevivência, nesse sentido, seria mais do que a antítese do normal. Seria *inaceitável* criar a perversa identificação de si como sujeito do próprio sofrimento. Não em vão, Levi considerou os Esquadrões Especiais o crime mais demoníaco do nazismo (cf. *Idem*).

Para que os integrantes sobreviventes não fossem objeto de juízos precipitados, o leitor deveria fazer “um experimento conceitual” (SES, II, p. 1180), qual seja, imaginar ser perseguido, ter direitos civis retirados, ser isolado em um gueto por meses e anos, durante os quais só se vê a morte, a fome e nenhum ou pouco contato com o mundo externo, para depois ser jogado dentro de um trem lotado, sem água nem comida, que o levaria por dias e noites rumo a um campo de concentração, a um “inferno indecifrável” (*Idem*). Levi, portanto, induz o leitor a imaginar que, nessas condições, ele talvez possa conceber algo essencial: o de não conseguir imaginar o que faria nas mesmas condições: “todo indivíduo é um objeto

²⁵ Para o tema, cf. MATTIODA, 1998, p. 77-8.

de tal forma complexo que é vão pretender antecipar o seu comportamento, ainda mais em situações extremas; não é mesmo possível prever o seu próprio comportamento” (*Ibidem*).²⁶ Assim, uma imagem refletida no espelho deformante seria mais do que um limite da imaginação – “então eu não posso imaginar o que eu faria em tal situação” – mas um limite sobre o desejo de controle de si e dos outros, possibilitado pelo recurso da previsão e o reconhecimento da própria complexidade.

De toda maneira, não gostaria que a angústia fosse a chave na qual pudessem ser encerrados todos os possíveis sentidos para a ideia de limite. Ao falarmos dela e, sobretudo, do caso limite dos *Sonderkommando*, entramos em outra dimensão do limite. Entramos nos limites do corpo doente, pois as causas das mortes não eram as regulares, mas a inominável angústia,²⁷ e também no limite imposto pelo corpo dos cadáveres com os quais lidavam os *Sonderkommandos*, que faziam, por sua vez, o serviço dos algozes. Como falamos da identidade possível com os carrascos responsáveis por essa ação nos corpos, chegamos, portanto, ao último nível do limite: o de falar *dos* nazistas.

O limite de falar *do* outro

“Exemplo extremo de violência ao mesmo tempo estúpida e simbólica [...] do corpo humano como se fosse um objeto”. Esse é o trecho recortado de “Violência inútil”, onde a análise de Primo Levi se concentra nos algozes, e me parece essencial na abordagem ao problema do evento limite: “eu acredito que os doze anos hitleristas tenham partilhado a sua violência com outros espaços e tempos históricos, mas que tenham sido caracterizados por uma violência inútil difusa, que tem a si mesma como fim, direcionada unicamente à criação da dor” (SES, II, p. 1211).

É normal prestarmos mais atenção ao caráter “inútil” da violência nazi. Todavia, gostaria de apontar para um pequeno detalhe da passagem: a violência inútil é também difusa. Os termos aparecem em sequência imediata. E essa articulação pode ser notada em outros textos de Levi, como, só para ficar em um caso, no prefácio para a edição italiana de *Auschwitz*, de Léon Poliakov, publicado já em 1968, na qual Levi escreveu: “tudo, ou quase tudo, já é bem conhecido sobre [...] as particularidades, mesmo as mais secretas, da organização dos *Lager* [...] por outro lado, muito pouco se sabe sobre o seu porquê” (PS, II, p. 1357). Inegável ver como, de alguma forma, o tema do evento limite já aparece quando ele diz que “muito pouco se sabe sobre o seu porquê”, e, assim, palavras e ações, voluntárias ou involuntárias, de “repugnantes exemplares humanos (Himmler, Göring, Goebbels, Eichmann, Höss e muitos outros) não devem

²⁶ Sobre a ideia de indivíduo insubstituível por outro e como essa se relaciona com um possível conceito de história em Levi, cf. ÅHR, 2011, p. 42

²⁷ Para o tema, cf. SANTAGOSTINO, 2004, p. 136-7.

ser compreendidas: são palavras e obras extra-humanas, ou até mesmo contra o ser humano (*contro-umane*) [...] se compreender é impossível, conhecer é necessário [...]. Auschwitz está fora de nós, mas está ao nosso redor. Está no ar” (PS, II, p. 1358).

Se pegarmos somente essa breve amostra, podemos ver a manifestação de um limite em entender o algoz (“não se sabe o seu porquê”) e, ao mesmo tempo, ver nele algo *difuso* e indeterminado (“está no ar”). A aparente contradição se transformaria, quase vinte anos depois, em pergunta: “lógica inerente ao mal ou ausência de lógica?” (SES, II, p. 1121), e foi trabalhada em *Os afogados e os sobreviventes* de tal forma que me interessa, agora, menos tentar reconstruir a sua compreensão do que poderia ser inútil (“ilógico”) na violência e pensar em seu aspecto *difuso*. Parece-me, portanto, ser possível pensar a partir de Levi como a ação do algoz se mostrará tanto mais potente e destrutiva o quanto mais difusa ela for, quanto mais “no ar” ela estiver.

Relendo o capítulo com esse propósito, identifiquei-lhe uma lógica interna coerente com a ideia de um algoz fluido: ele começa a definição de violência inútil como uma “violência que tem um fim em si mesma, voltada unicamente para a criação da dor [...] sempre desproporcional em relação ao seu próprio objetivo” (SES, II, p. 1211); no segundo passo, Levi fala do exercício da violência inútil no sofrimento do corpo nos trens absolutamente lotados de prisioneiros destinados aos campos, onde, para além da ausência de água e de comida, não havia qualquer objeto que “servisse como latrina [...] evacuar em público era angustiante ou impossível: um trauma para o qual a nossa civilização não nos prepara” (SES, II, p. 1215); no terceiro, o exercício da violência inútil é localizado no sofrimento do corpo na tatuagem, “[...] invenção auschwitziana autóctone (SES, II, p. 1220), cujo “[...] significado simbólico era claro para todos: este é um sinal indelével, do qual não sairás jamais; esta é a marca impressa nos escravos e nos animais destinados ao abate, e nisto vocês se transformaram” (*Idem*) – para além, claro, do fato da tatuagem ser proibida pela lei mosaica (cf. SES, II, p. 1221); no quarto, a violência inútil é mostrada no sofrimento do corpo nos idosos moribundos em suas casas no gueto. Como argumenta Levi, se o objetivo fosse o de exterminar, bastaria executá-los antes da viagem nos trens, o que não foi feito: “se é induzido a pensar que, no Terceiro Reich, a melhor escolha, a escolha imposta desde cima, fosse aquele que comportasse a máxima aflição [...] o inimigo não deveria somente morrer, mas morrer no tormento” (SES, II, p. 1221); como quinto passo, Levi identifica o exercício da violência inútil no trabalho, mais precisamente o trabalho que tem o corpo humano como objeto, e não a produtividade que pode extrair deste: “o trabalho deve ser aflitivo; não deve deixar espaço para o profissionalismo, deve ser aquele de animais [...] violência inútil também essa: útil talvez somente para destronar as resistências atuais e a punir as resistências passadas” (SES, II, p. 1222); em

um sexto momento, o exercício da violência inútil é percebido quando feito para fins supostamente médicos e científicos absolutamente inúteis, e que faz Levi colocar questões importantes, por exemplo, para defensores dos direitos dos animais em experimentos científicos (cf. SES, II, p. 1224); e, por fim, a percepção também da violência inútil sobre os restos mortais, sobre sua utilização para a indústria (cf. *Idem*), essa sendo uma violência inútil *porque* simbólica: “esta crueldade típica e sem escopo aparente, mas altamente simbólica, se estendia, justamente porque simbólica, aos restos humanos depois da morte: àqueles restos que toda civilização, desde a mais distante pré-história, respeitou, honrou e às vezes temeu” (*Ibidem*).

A esta altura, já ficou mais do que claro que, ao longo da argumentação, a violência inútil é exercida tendo em vista a degradação *corporal* da vítima, “de modo que o assassino sinta menos o peso da sua culpa” (SES, II, p. 1225), mas compreender como essa intenção tenha, sobretudo, seja possível justamente por causa de seu forte simbolismo. Ver o corpo como lugar da experiência extrema no contexto específico do espelho deformante produzido pela modernidade ocidental é especialmente forte e significativo, pois, como disse Renato Lessa, é através “da dor física extrema que o sujeito adquire consciência de seu corpo” (LESSA, 2008, p. 702). Não se deve jamais desconsiderar o peso dessa experiência limite para a imagem projetada no espelho deformante: nesse ponto, me parece muito precisa a colocação de Anna Bravo: “do corpo se desconfia, e com razão: é baseado na redução à condição animal, à dependência infantil, à coisa, ao número, que se mantém o sistema concentracionário para obter um controle total dos comportamentos” (BRAVO, 2006, p. 62). Por outro lado, como acrescenta a autora, o corpo também é objeto de desconfiança, porque, uma vez massificado no campo de concentração, ele se torna “[...] a antítese do modelo do protagonismo individual e de controle intelectual típico das classes médias cultas” (*Idem*).²⁸

Ao vermos como o corpo é o lugar da ação do algoz, precisamos compreendê-la além de uma reconstrução psicológica das suas intenções: “não pretendo dizer que fossem feitos [os algozes] de uma substância humana perversa, diversa da nossa (havia os sádicos, os psicopatas entre eles, mas eram poucos)”. Há uma dimensão coletiva presente no ação desse outro, como fica nítido quando Levi delimita tanto seu aspecto social – “simplesmente tinham sido submetidos a uma escola na qual a moral corrente tinha sido revirada do avesso” (*Idem*) – como histórico: “[...] o mundo concentracionário não era senão uma versão [...] da prática militar

²⁸ Para o tema do corpo na obra de Levi, ver também o livro de Charlotte Ross, para quem o pensamento de Levi sobre o corpo, ou, antes, o pensamento corpóreo de Levi se daria em três níveis articulados entre si: “a relação entre mente e corpo e a valorização do corpo material como instrumento cognitivo; os limites do corpo e do self e o sujeito cindido e o corpo ampliado do pós-humanismo” (cf. ROSS, 2011, p. 11).

alemã. [...] o exército dos prisioneiros no Lager devia ser uma cópia nada gloriosa do exército propriamente dito: ou para dizer melhor, uma caricatura sua” (SES, II, p. 1218).

Mais do que tentar avaliar como correta ou imprecisa a perspectiva de Levi, me interessa antes ressaltar o seu modo de argumentar: ao decompor o capítulo em algumas partes, é possível identificar mais do que um procedimento formal meticuloso, mas a reconstrução da trajetória do corpo desde a deportação até a morte, um processo muito próximo à interpretação proposta por Giuseppina Santagostino sobre a degradação da corpo descrito por Levi não somente em *Os afogados e os sobreviventes*, mas também em *É isto um homem?*. Para Santagostino, o corpo passa por mudanças de forma – ou de deformação – que atravessariam as seguintes fases: escravidão, perda de identidade, animalidade, equiparação com a matéria e morte (cf. SANTAGOSTINO, 2004, p. 35-6). Não será muito difícil verificar algo semelhante no desenvolvimento do argumento em “Violência inútil”, onde todas as etapas se articulam a partir do corpo: o gueto, os trens, a entrada no campo (tatuagem), o trabalho no Lager e a morte. Nesse sentido, é social precisamente por ser uma rede articulada e complexa, não podendo ser isolado neste ou naquele momento. Deverá permanecer difuso e “no ar”, e, assim, a crueldade é indiferente porque não é pessoal, mas social, ou seja, não diferencia este ou aquele ponto de uma estrutura produtiva do extermínio, estando onipresente, ainda que em graus distintos. Assim, ao fazer do corpo o fio condutor do processo de extermínio, Levi encontra nele um termo que lhe permite escapar dos perigos inerentes à conclusão de que o Lager não pode ser representado, pois o problema não é tanto a impossibilidade de compreender o algoz individualmente, até mesmo porque os indivíduos nomeados no prefácio, homens altamente poderosos durante o Terceiro Reich, são identificáveis e nomeáveis e passíveis de punição, mas Levi nos leva a reconstruir toda uma estrutura a partir do corpo, a partir do qual pode ser possível ver, refletido no espelho deformante, um sistema de cicatrizes.

Ainda percebo alguns caminhos possíveis para desenvolver o que foi exposto neste texto: o primeiro seria explorar mais alguns momentos do próprio *Os afogados e os sobreviventes*. Do debate sobre Levi e Jean Améry, feito no capítulo “O intelectual em Auschwitz”, algo ainda poderia ser dito sobre o limite de falar *como* um outro de si mesmo. Ou ainda, no posfácio da correspondência com os alemães, certamente ainda haverá o que tirar para aprofundar e problematizar a discussão do limite da fala *dos* algozes e a fala *para* o público contemporâneo. Um segundo caminho seria o de entrelaçar de maneira mais rigorosa os conceitos de evento limite com os de trauma e de testemunho, algo aqui apenas insinuado. E um terceiro poderia ser o de, uma vez avançando na discussão sobre a possível relação com o conceito de trauma, tentar propor uma teoria mais abrangente sobre

afetos e sentimentos, como alguns mencionados ao longo deste trabalho, como angústia, quando tentei discutir a fala *pelo* outro, e a indiferença, como foi feito durante a apresentação da experiência do limite como conhecimento da violência inútil e difusa. De toda maneira, tais questões exigem um fôlego teórico maior e um voo mais ousado do que poderia me permitir agora. Por isso, como quem tenta apenas esclarecer um pouco mais o verbete de um dicionário, me contento com a diferenciação dos significados do limite em *Os afogados e os sobreviventes*.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz: l'archivio e il testimone*. Turim: Bollati Boringhieri, 1998.
- ÅHR, Johan. "Primo Levi and the concept of History". In: PUGLIESE, Stanislao (org.). *Answering Auschwitz: Primo Levi's Science and Humanism after Auschwitz*. Nova Iorque: Fordham University Press, 2011.
- ADORNO, Theodor. "A psicanálise revisada". In: *Ensaio sobre psicologia social e psicanálise*. Trad. de Verlaine Freitas. São Paulo: UNESP, 2015.
- ANKERSMIT, Frank. *Sublime historical experience*. Palo Alto: Stanford University Press, 2005.
- BASEVI, Anna. *O Estranho-estrangeiro na obra de Primo Levi*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Letras Neolatinas / Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única; Infância berlinense: 1900*. Trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BELPOLITI, Marco. "Se questo è un sogno. Sogni, incubi e risvegli nell'opera di Primo Levi". In: MATTIODA, Enrico (org.) *Al di qua del bene e del male: la visione del mondo di Primo Levi*. Milão: Franco Angeli, 2000.
- BELPOLITI, Marco. *Primo Levi di fronte e di profilo*. Milão: Ugo Guanda, 2015.
- BORNEMARK, "Jonna. Antinomies and transcendece in Karl Jaspers's Philosophy". *Sats – Nordic Journal of Philosophy*, v. 7, n. 2, 2006.
- BRAVO, Anna. "Il corpo e la memoria (prigionere e prigioneri)". In: MEGHNAGI, David (org.). *Primo Levi: scrittura e testimonianza*. Firenze: Libri liberi, 2006.
- BRAVO, Anna. "Raccontare per la Storia". In: LEVI, Fabio; SCARPA, Domenico (orgs.) *Lezioni Primo Levi*. Milão: Mondadori, 2019.
- BRAVO, Anna; JALLA, Daniele. "Primo Levi": un uomo normale di buona memoria. In: CAVAGLION, Alberto (org.). *Primo Levi: Il presente del passato*. Consiglio regionale del Piemonte-Aned. Giornate Internazionali di Studio 1988. Milão: Franco Angeli, 1991.
- CALDAS, Pedro S. P. O conceito de evento limite: uma análise de seus diagnósticos. *Tempo*, v. 25, n. 3, set/dez 2019.

- CARUTH, Cathy. *Listening to trauma: conversations with leaders in the theory & treatment of catastrophic experience*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014 [Ed. eletrônica].
- CAVAGLION, Alberto. “Attualità (e inattualità) della zona grigia”. In: MEGHNAGI, David (org.). *Primo Levi: scrittura e testimonianza*. Firenze: Libri liberi, 2006.
- CAVALLERI, Matteo. “Imaginare l’impensabilità. Le epistemologie del limite di Jean Améry e Primo Levi”. In: LATINI, Micaela; STORACE, Erasmo Silvio. *Auschwitz dopo Auschwitz: Poetica e politica di fronte alla Shoah*. Milão: Meltemi, 2017.
- CERRUTI, Luigi. “The best Science book ever written”: storia ed epistemologia della chimica ne *Il Sistema periodico*. In: PIAZZA, Alberto; LEVI, Fabio (orgs.). *Cucire parole, cucire molecole: Primo Levi e Il Sistema periodico*. Turim: Accademia delle Scienze di Torino, 2019.
- CINELLI, Gianluca. “Primo Levi e Herman Melville”. In: *Idem*; GORDON, Robert S. C. (orgs.) *Innesti: Primo Levi e i libri altrui*. Oxford; Berna; Berlim; Bruxelas; Nova Iorque; Wien: Peter Lang, 2020.
- DI MEO, Antonio. *Primo Levi e la scienza come metafora*. Catanzaro: Rubbettino, 2011.
- FRIEDLÄNDER, Saul. “Introduction”. In: FRIEDLÄNDER, Saul (org.). *Probing the limits of representation: Nazism and “The Final Solution”*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- FRIEDLÄNDER, Saul. „Auseinandersetzung mit der Shoah“: Einige Überlegungen zum Thema Erinnerung und Geschichte. In: KÜTTLER, Wolfgang; RÜSEN, Jörn; SCHULIN, Ernst (orgs.) *Geschichtsdiskurs Band 5: Globale Konflikte, Erinnerungsarbeit und Neuorientierungen seit 1945*. Frankfurt; Main: Fischer, 1999.
- GORDON, Robert S. C. *Primo Levi’s ordinary virtues: from testimony to ethics*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- GORDON, Robert S. C. *The Holocaust in Italian Culture, 1944-2010*. Stanford: Stanford University Press, 2012 [ed. eletrônica].
- LaCAPRA, Dominick. *History in transit: experience, identity, critical theory*. Ithaca: Cornell University Press, 2004.
- LUCKHURST, Roger. “The genealogy of a concept”. In: *The trauma question*. Londres: Routledge, 2008.
- LaCAPRA, Dominick. “Escribir la historia, escribir el trauma”. In: *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- LANGER, Lawrence. *Holocaust testimonies: the ruins of memory*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- LANGER, Lawrence. “Legacy in gray”. In: KREMER, Roberta S. (ed.) *Memory and mastery: Primo Levi as writer and witness*. Albany: State University of New York Press, 2001.
- LESSA, Renato. “La fabbrica delle credenze. Lo scetticismo come filosofia del mondo umano”. In: *Iride*, anno XXI, n. 55, set-dez. 2008.

- LEVI, Neil and ROTHBERG, Michael. "Auschwitz and the Remains of Theory: Towards an Ethics of the Borderland". *Symploke* 11, 1-2, 2003.
- LEVI, Primo. *L'altrui mestiere* [AM]. In: *Opere Complete II*. Org. de Marco Belpoliti. Turim: Einaudi, 2016.
- LEVI, Primo. *I sommersi e i salvati* [SES]. In: *Opere Complete II*. Org. de Marco Belpoliti. Turim: Einaudi, 2016.
- LEVI, Primo. *Interviste postume* [IP]. In: *Opere Complete II*. Org. de Marco Belpoliti. Turim: Einaudi, 2016.
- LEVI, Primo. *Pagine Sparse* [PS]. In: *Opere Complete II*. Org. do Marco Belpoliti. Turim: Einaudi, 2016.
- LEVI, Primo. *Racconti e saggi* [RS]. In: *Opere Complete II*. Org. de Marco Belpoliti. Turim: Einaudi, 2016.
- LEVI, Primo. *Conversazioni e interviste* [CI]. In: *Opere Complete III*. Org. de Marco Belpoliti. Turim: Einaudi, 2018.
- MACÊDO, Lucíola Freitas de. *Primo Levi: a escrita do trauma*. Rio de Janeiro: Subversos, 2014.
- MATTIODA, Enrico. *L'ordine del mondo: Saggio su Primo Levi*. Nápoles: Liguori, 1998.
- MENGONI, Martina. "The Drowned and the Saved": a proposed reading. in Primo Levi. In memoriam. In: CONSONNI, Manuela; ITALIANO, Federico (eds.). *Sprachkunst: Beiträge zur Literaturwissenschaft*. Jahrgang XLVI/2015, 2. Halbband, 2015.
- MENGONI, Martina. *Variazioni Rumkowski: Primo Levi e la zona grigia*. Turim: Silvio Zamorani, 2018.
- MIGLIANTI, Giovanni. "Al di là della pietà e dell'indignazione": Primo Levi come osservatore partecipante. In: DESTEFANI, Sibilla (org.). *Da Primo Levi alla generazione dei "salvati": Incursioni critiche nella letteratura italiana della Shoah dal dopoguerra ai giorni nostri*. Firenze: Giuntina, 2017.
- PETROPOULOS, Jonathan; ROTH, John K. *Gray zones: ambiguity and compromise in the Holocaust and its aftermath*. Nova Iorque; Oxford: Berghahn Books, 2005.
- ROSS, Charlotte. *Primo Levi's narratives of embodiment: containing the Human*. Londres: Routledge, 2011.
- SAID, Edward. *Estilo tardio*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- SANTAGOSTINO, Giuseppina. *Primo Levi: Metamorfosi letterarie del corpo*. Moncalieri: C.I.R. V.I, 2004.
- SCARPA, Domenico. "Oscuro / Chiaro": Giorgio Manganelli vs. Primo Levi. In: *Storie avventurose di libri necessari*. Roma: Alberto Gaffi, 2010.
- SCARPA, Domenico. Leggere in italiano, ricopiare in inglese. In: *Idem*; GOLDSTEIN, Ann. *In un'altra língua / In another language*. Turim: Einaudi, 2015.
- VAN DER KOLK, Bessel. *The body keeps the score: mind, brain and body in the transformation of trauma*. London: Penguin, 2014.

WIEVIORKA, Annette. *The Era of the witness*. Ithaca: Cornell University Press, 2006.

Recebido em 3 de agosto de 2020

Aprovado em 30 de setembro de 2020

Pedro Spinola Pereira Caldas é professor associado do Departamento de História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e pesquisador do CNPq – nível 2. Desenvolve trabalhos na área de Teoria e Filosofia da História, já tendo publicado textos sobre historicismo alemão, mais precisamente sobre Johann Gustav Droysen e Jacob Burckhardt. Atualmente, estuda a obra de Primo Levi e o conceito de evento limite. Contato: pedro.caldas@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9875-4545>

A SOMBRA DOS SUBMERSOS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i31p73-97>

Anna Basevi¹

RESUMO

A divisão entre submersos e salvos revela-se a divisão-chave da visão de mundo de Primo Levi. O “submerso interno” (Di Castro) presente em todo sobrevivente se desdobra no submerso como Doppelgänger, uma voz interna que impulsiona o testemunho e que no escritor encontra sua representação narrativa, oscilante entre a metáfora da ameaça de uma sombra persecutória (presente na produção poética) e a personagem do amigo-duplo Alberto, companheiro desaparecido.

A urgência do testemunho se desdobra na questão de como representar os submersos, os únicos que desceram até o fundo e poderiam devolver um testemunho realmente integral. Contudo, o escritor encontra uma “palavra sobrevivente” (Derrida) para aprofundar as facetas da vergonha, interrogar os fantasmas da culpa e delinear a “zona cinzenta”. Diante desta ferida insanável, Levi recusa a ideia de um privilégio merecido, nem precisa do conforto de uma providência divina: vários fatores contribuíram à sua salvação, mas as forças que operam são o acaso e a sorte. Já que a Fortuna, como salienta Robert Gordon, é uma força mítica que nossa cultura sempre utilizou para lidar com a realidade incompreensível e incontrolável, no caso do sobrevivente ela preenche a ausência angustiante de explicações; em Levi torna-se ponto de apoio para compor a representação literária dos eventos.

A sobrevivência é, portanto, da ordem do “estranho”. Origem, evolução, adaptação, seleção natural, embate entre ordem e caos confluem no conto “Carbono” e demonstram que afinal o polo de maior atração de toda sua produção é o quesito: quem sobrevive e por quê?

ABSTRACT

The division between the drowned and the saved is the key division of Primo Levi's worldview. The “internal submerged” (Di Castro) present in every survivor unfolds in the submerged as Doppelgänger, an internal voice oscillating between the metaphor of a persecutory shadow (present in his poetry) and the representation of his brotherly friend Alberto.

The urgency of the testimony is faced with the question of how to represent the drowned, the only ones who could return a truly comprehensive testimony. However, the writer finds a “surviving word” (Derrida) to probe the facets of shame, interrogate the ghosts of guilt and outline the “grey zone”.

Despite this insurmountable wound, Levi refuses the idea of a deserved privilege, nor does he need the comfort of divine providence: several factors contributed to his salvation, but the forces at work are chance and luck. Since Fortuna, as Robert Gordon points out, is a mythical force that our culture has always used to deal with the incomprehensible and uncontrollable reality, in the case of the survivor it fills the distressing absence of explanations; in Levi it becomes a support point to combat the feeling of guilt and to compose the literary representation of events.

Survival is, therefore, something “strange”. Origin, evolution, adaptation, natural selection, clash between order and chaos converge in the short story “Carbono” and demonstrate that, after all, the pole of greatest attraction of all his production is the question: who survives and why?

PALAVRAS-CHAVE:

Literatura;
Primo Levi;
salvos;
submersos;
testemunho.

KEYWORDS

Literature;
Primo Levi;
saved;
drowned;
witness.

¹ Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

Di nova pena mi conven far versi
e dar matera al ventesimo canto
de la prima canzon ch'è d'i sommersi.

(DANTE, *Inf XX*, v. 1-3)

S ubmersos¹ e salvos

O primeiro título para *É isto um homem? (Se questo è un uomo, 1947/1958)*² seria, no desejo do autor, *Os submersos e os salvos (I sommersi e i salvati)* como seu capítulo homônimo (9º capítulo entre 17, na segunda edição)³ e como o título de sua última obra de 1986.⁴ As categorias de “afogados” / “submersos” e “sobreviventes” / “salvos” reformulam as classificações humanas, desvinculando-as das tipologias observadas no mundo normal.

Há um fato que nos parece notável. Resulta claro que entre os homens existem duas categorias, particularmente bem definidas: a dos que se salvam e a dos que afundam. Outros pares de contrários (os bons e os maus, os sábios e os tolos, os covardes e os valentes, os azarados e os afortunados) são bem menos definidos, parecem menos congênitos e, principalmente, admitem gradações intermediárias mais numerosas e complexas. (LEVI, 1988, p. 89)

A partir da atenção dada ao comportamento humano na “vida ambígua”⁵ do contexto concentracionário, a distinção entre aqueles que se salvam e os que submergem permeia o pensamento do escritor até tomar forma mais precisa quarenta anos depois, quando o ensaio de 1986 encerra o ciclo da escrita, um ano antes da sua morte. A necessidade de voltar ao tema do *Lager*, alimentada pela exigência de contrastar o revisionismo histórico e o negacionismo crescentes, visa reafirmar a dimensão do

¹ *Sommersi*, “submersos” faz parte do léxico e da intensa intertextualidade com o “Inferno” de Dante.

² Hoje lemos a segunda edição de 1958 que apresenta alguns acréscimos em relação à primeira.

³ Com o acréscimo do capítulo “Iniciação” em 1958, “Os submersos e salvos” torna-se matematicamente central. *A trégua* (1963) também possui 17 capítulos, dos quais o capítulo central é o ápice do percurso geográfico desviado para o norte e contém o encontro com a vergonha e com uma humanidade humilhada.

⁴ Nas edições brasileiras, enquanto no capítulo de *É isto um homem?* a tradução de “I sommersi e i salvati” é “Os submersos e os salvos”, para o título do ensaio de 1986 foi escolhido *Os afogados e os sobreviventes*.

⁵ O capítulo “Os submersos e os salvos” abre-se com esta definição (1988, p. 88).

extermínio nazista como um *unicum* (embora humano) na história, e sua posição central no século XX.

A bipartição – salvos e submersos – abarca duas grandes temáticas que ocuparão o autor ao longo de toda sua vida: quem sobrevive e a tarefa testemunhal. Apesar do “paradoxo de Levi”⁶ (AGAMBEN, 2008, p. 151), a necessidade do testemunho desdobra-se na questão de como representar os submersos: “Se os submersos não têm história, se o caminho da perdição é único e largo, os caminhos da salvação são muitos, difíceis e inimagináveis” (LEVI, 1988, p. 91). A escrita do autor representa uma resposta possível. Inúmeros submersos tomam forma, ganham traços específicos, geografias, gestos, pequenos acenos do caráter como Emília (*É isto um homem?*), Hurbinek (*A trégua*), ou ainda Chajim em *Os afogados e os sobreviventes*:

Morreu Chajim, relojheiro de Cracóvia, judeu piedoso, que a despeito das dificuldades de linguagem se esforçara por me entender e por se fazer entender, explicando a mim, estrangeiro, as regras essenciais de sobrevivência nos primeiros dias cruciais de encarceramento. (2004a, p. 72)

E a lista segue com anáforas a marcar o canto fúnebre: “morreu Szabó, o taciturno camponês húngaro [...] e Robert, professor na Sorbonne”, “morreu Baruch, estivador do porto de Livorno”, e para cada um, poucas linhas iluminam qualidades e atos específicos sintetizados com a habilidade peculiar do escritor, consignando à literatura a homenagem memorial aos submersos, os que “não têm história” (1988, p. 91). Levi sente-se devedor perante estes homens, possuidores de um valor que lhe parece não alcançar: a generosidade e o conhecimento das regras, a força e a coragem, a memória prodigiosa e a capacidade do professor que “em caso vivesse, teria respondido aos porquês a que eu não sei responder” (2004a, p. 72). Portanto, todos eles morreram “não malgrado seu valor, mas por causa de seu valor” (*Idem, ib.*). Nesta declaração enxergamos a brecha por onde a culpa infiltrou-se e instalou-se ao longo de quatro décadas, desde a correspondente reflexão de *É isto um homem* que lançava uma sombra sobre a ética dos sobreviventes: se “os melhores” sucumbiram, quem sobreviveu deve ter acionado estratégias dúbias do ponto de vista moral.

A chance de sobreviver pode residir, todavia, numa capacidade de adaptação, uma “estranha calosidade”, diz Levi, e acrescenta:

À distância de trinta anos, é-me difícil reconstruir o tipo de exemplar humano que em novembro de 1944 correspondia a

⁶ Agamben identifica o paradoxo na condição do escritor, o qual sente a urgência de contar embora afirme que as verdadeiras testemunhas são aqueles que sucumbiram, únicos capazes de devolver o testemunho integral do extermínio.

meu nome, ou melhor, a meu número 174517. Devia ter superado a crise mais dura, aquela da inserção na ordem do *Lager*, e devia ter desenvolvido uma estranha couraça, uma vez que então conseguia não só sobreviver mas também pensar, registrar o mundo a meu redor e até realizar um trabalho bastante delicado num ambiente infeccionado pela presença cotidiana da morte. (1994, p. 139)

Ao caracterizar a sobrevivência, o adjetivo “estranho” evita tanto a ideia transcendente de um “milagre” quanto o anseio de uma explicação satisfatória e lógica sobre um destino favorável. Não seria coerente para uma mente laica invocar uma forma qualquer de justiça transcendente, e Levi recusa veementemente a hipótese consolatória de um amigo religioso convencido de que sua sobrevivência foi concedida para a finalidade de testemunhar: “A ideia de que este meu testemunhar tenha por si só garantido o privilégio de sobreviver e de viver por muitos anos sem maiores problemas, me inquieta porque não vejo proporção entre o privilégio e o resultado” (2007, p. 64, trad. nossa).⁷ Segue, após estas linhas, como para diminuir sua própria importância de testemunha, a conhecida consideração sobre as testemunhas integrais, as “verdadeiras”, as que viram a Górgona e não voltaram (2004a, p.72).⁸ Contudo, o sobrevivente apropria-se de um “poder” de vida para garantir uma cidadania testemunhal aos submersos: a literatura. O ato narrativo preenche o vácuo de testemunha integral respondendo à tarefa de evitar o esquecimento. Segundo o escritor, trata-se de um pedido de “um grande número de figuras humanas em destaque naquele pano de fundo trágico: de amigos, companheiros de viagem, até adversários, os quais, por sua vez, pediam-me para sobreviver, para usufruir da ambígua perenidade das personagens literárias” (1997b, v. 2, p. 1315, trad. nossa).⁹ Levi, em seu duplo papel de escritor e testemunha, explicitou seu desejo de ver suas obras lidas como obras coletivas, “como uma voz que representasse outras

⁷ “Il pensiero che questo mio testimoniare abbia potuto fruttarmi da solo il privilegio di sopravvivere, e di vivere per molti anni senza grossi problemi, mi inquieta, perché non vedo proporzione fra il privilegio e il risultato” (2007, p.64). A tradução brasileira parece inverter o conteúdo da primeira importante frase: “A ideia de que o privilégio de sobreviver aos outros e de viver por muitos anos sem maiores problemas tenha propiciado este meu testemunho, esta ideia me inquieta, porque não vejo proporção entre o privilégio e o resultado” (2004a, p. 72). Pois a sobrevivência “propiciou” de fato o testemunho, mas não é isso que Levi recusa, e sim a ideia de que ele sobreviveu *para* testemunhar, isto é que o “destino” de testemunhar favoreceu sua sobrevivência.

⁸ “não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. Esta é uma noção incômoda, da qual tomei consciência pouco a pouco, lendo as memórias dos outros e relendo as minhas muitos anos depois. Nós sobreviventes somos uma minoria anômala além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a Górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os “muçulmanos”, os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria um significado geral. Eles são a regra, nós, a exceção”.

⁹ Evidentemente, como confirmado posteriormente pelo escritor, a intenção de escrever existia já no Campo.

vozes” (1997b, p. 1351). Afirmando que nem ao adversário nega-se a vida literária, Levi parece inverter o conceito bélico e totalitário de destruição do inimigo.

A zona cinzenta

Levi nos alerta de que a “*via maestra*” para resistir no Campo é o pertencimento à esfera dos *Prominenten*, os prisioneiros de um grau superior na hierarquia, investidos de pequenos privilégios e maiores garantias de nutrição e resguardo de trabalhos pesados. Entre eles estão os numerosos *Kapó*, em grande parte criminosos comuns, alguns prisioneiros políticos e até uns judeus (notadamente a categoria com menos chances e, por isso, numa posição tão vulnerável quanto ambivalente). A fronteira entre um normal *Häftling* e os *Prominenten* é a fronteira entre inimigos:

Até aquele dia, o velho Thylle fora um estranho para mim e, portanto, um inimigo; além disso, alguém do poder, e, portanto, um inimigo perigoso. Para as pessoas como eu, vale dizer, para a generalidade do Lager, outras nuances não havia: durante todo o longuíssimo ano transcorrido no Lager, eu jamais tivera a curiosidade ou a oportunidade de indagar a respeito das complexas estruturas da hierarquia do campo. O tenebroso edifício de potências terríveis continuava totalmente acima de nós, e o nosso olhar se dirigia para o solo. Entretanto, foi esse mesmo Thylle, velho militar endurecido por cem lutas pelo seu partido, e dentro de seu partido, e petrificado pelos dez anos de vida feroz e ambígua no Lager, o companheiro e o confidente de minha primeira noite de liberdade. (2010, p. 12)

A metamorfose de Thylle de estranho-inimigo-perigoso-Kapo em companheiro-confidente-prisioneiro político-veterano não se dá num ato simples, mas deve atravessar um processo de mistura de elementos e sentimentos embaralhados, além dos obstáculos comunicativos entre estrangeiros:

Não era fácil compreendê-lo; não apenas por razões de linguagem, mas também porque os pensamentos que habitavam o meu peito naquela noite longa eram desmedidos, maravilhosos e terríveis, mas sobretudo confusos. Disse-lhe estar sofrendo de saudade; e ele, que deixara de chorar, “dez anos”, me disse, “dez anos”: e após dez anos de silêncio, com um fio de voz estridente, grotesco e solene a um só tempo, começou a cantar a *Internacional*, deixando-me atônito, desconfiado e comovido. (2010, p. 13-4; grifos nossos)

O estilo pessoal, que procede por oximoros face à complexidade das coisas, faz uma amostra densa de três notáveis tríades de adjetivos, denotando a necessidade de diferenciar as emoções; uma tentativa para

entendê-las à luz de suas ambivalências e estratificações, sem banalizá-las. A inquietude do escritor busca permanentemente uma justificativa à sua sobrevivência já que ele mesmo declara: “De certo me sentia inocente, mas, arrolado entre os sobreviventes, buscava permanentemente uma justificação diante dos meus olhos e dos de outros. Sobreviviam de preferência os piores, isto é, os mais adaptados; os outros, todos, morreram” (2004a, p. 71). O anão Elias, forte e hábil para mil tarefas, é exemplar de “salvo” por causa da demência e da bestialidade que o protegem do ambiente:

Poderíamos nos perguntar: quem é esse homem? Um louco, incompreensível e extra-humano, que veio parar no Campo? Ou algo atávico, fora do nosso mundo atual, e mais apto às primordiais condições de vida no Campo? Ou, pelo contrário, um produto do Campo: o que todos nós acabaremos sendo, se não morrermos aqui, se o Campo não acabar antes de nós? (1988, p. 98, grifo nosso)¹⁰

Características articuladas como estas, para dar conta de uma complexidade delicada, e, portanto, organizadas em grupos de três adjetivos (ou expressões qualificadoras), descrevem também Henri, cujo “fundo humano, doloroso, consciente da sua personalidade fora do comum” convive com outras: “duro e distante, fechado em sua carapaça, inimigo de todos, desumanamente astucioso e incompreensível como a Serpente da Gênese” (1988, p. 101, grifo nosso).

Delineia-se em volta dos ambivalentes exemplares de sobreviventes o primeiro núcleo embrionário do que virá a ser a “zona cinzenta” (*zona grigia*), aquele conjunto de prisioneiros inseridos numa hierarquia que lhe concede “privilégios” (mais comida, menos frio) e frequentemente graus diversos de poder sobre os outros (para o bem ou para o mal). Um conceito delicado e acompanhado pela alerta a não simplificar a complexidade humana em situações extremas, na pressa de dar sentenças morais. Em *Os afogados e os sobreviventes*, os prisioneiros da zona cinzenta são descritos como “classe híbrida dos prisioneiros-funcionários”, “um inimigo novo e estranho, o prisioneiro-funcionário, que, ao invés de lhe pegar a mão, tranquilizá-lo, ensinar-lhe o caminho, se arroja sobre você gritando numa língua desconhecida e lhe golpeia o rosto” (2004a, p. 35).

Levi analisa com lucidez a questão dos *Kapos* e dos *Prominenten*, aquele espaço intermediário de prisioneiros (em maioria, criminosos comuns) usados pelas SS para o controle dos *Häftlinge* (prisioneiros), na criação de uma hierarquia organizada onde, na última escala, os deportados judeus são destinados ao extermínio direto ou indireto. A zona cinzenta, todavia, atinge uma complexidade maior quando envolve os raros *Prominenten* judeus, um “triste e notável fenômeno humano” que

¹⁰ Apresentamos a tradução brasileira, apesar dos pontos de interrogação inexistentes no original.

resulta ser “um típico produto da estrutura do Campo de Concentração alemão” (LEVI, 1988, p. 92). De acordo com Federico Pellizzi (2009, p.209) a ideia de zona cinzenta remete a um modo de raciocinar de Levi que, a despeito das aparências, não se dá por simples oposições e equivalências, mas se move através de campos de forças próximos à física e em termos de conjuntos e interseções. Portanto, vítimas e carrascos se opõem sem possibilidade de permutação, mas se cruza entre os dois, a mais complexa zona cinzenta. É preciso lembrar que mesmo nesta área intermediária, reflexo do estado totalitário, o discurso da responsabilidade é escorregadio e diversificado e o escritor procede com muita cautela, convidando o leitor a nunca se apressar a emitir sentenças. Ainda pede para que se suspenda o julgamento para a condição-limite dos membros do *Sonderkommando*, prisioneiros judeus obrigados a levar os companheiros às câmaras de gás e a manejar em seguida seus corpos sem vida destinados aos fornos crematórios. Eles próprios eram fadados ao extermínio. Para o caso deles a *impotentia iudicandi* – a impossibilidade de emitir um veredito moral – torna-se um imperativo ético (2004a, p. 31-59 passim). Mas há outra categoria de mais difícil análise: os responsáveis e porta-vozes dos guetos judaicos, obrigatoriamente instituídos pelos nazistas. No processo contra Eichmann, Arendt (2009, p. 127) se deparou com a questão do envolvimento dos conselhos hebraicos na máquina da deportação e com a história de Chaim Rumkowski, presidente do gueto de Lódź, do qual Levi refina o retrato (tanto no conto “O rei dos Judeus” que em *Os afogados e os sobreviventes*), com o intuito de escavar tipologias humanas vulneráveis ao prestígio e à autoridade. Estes representantes, de qualquer forma, não escapariam ao destino de todos os habitantes do gueto. O escritor descreve a função dessa personagem como “uma surpreendente mistura de sonho megalomaniaco, vitalidade bárbara e real capacidade diplomática e organizativa” (2005b, p. 395), e se mantém entre a dor diante da fragilidade humana e a percepção de que, em condições de tensões extremadas, todas as ambivalências e a arrogância do homem moderno podem ser utilizadas por um regime de terror.

Sorte e acaso¹¹

Um judeu de *Se não agora, quando?* expõe sua história de sobrevivência graças à seleção para a atividade de fabricação de notas

¹¹ Depois do fator “tempo” e a data “tardia” de deportação (1944), Levi atribui grande parte de sua sobrevivência à ajuda generosa do pedreiro Lorenzo. Em outra ocasião o autor explica que se tivesse enfrentado mais um inverno trabalhando ao ar livre não teria sobrevivido, e a posterior seleção para o laboratório de química constituiu, de fato, mais um evento providencial. A última intervenção da sorte se deu no final, quando ele adoeceu no tempo certo (os alemães estavam prestes a abandonar o Campo junto aos prisioneiros que podiam caminhar e que em maioria morreram) e da doença certa (uma escarlatina não mortal). Todavia o que foi uma “sorte” para ele foi um azar para o amigo Alberto.

falsas, requerida pelos SS do Campo. O narrador atribui a ele a consideração sobre o paradoxo: “O mundo é estranho, [...] um judeu morre, mas um judeu falsário se salva” (1999, p. 134).

Sobreviver é, portanto, da ordem do *estranho* e encarna diversas fisionomias. Na busca de uma explicação lógica, não é sempre possível reconstruir todo o trajeto de alguns sobreviventes encontrados dentro e fora de Auschwitz. É o caso do Senhor Unverborden, em *A trégua*, um “suave, velho e desconfiado homenzinho de Trieste” (2010, p. 100), que exigia ser tratado com formalidade e que “passara uma longa e aventureira existência dupla”. Sobre ele, Levi afirma que “sobrevivera inexplicavelmente ao Lager de Birkenau” (*Idem, ib.*). Dúvidas surgem também em torno do astucioso e hábil médico encontrado em Katowice e que cuidou do Levi recém-saído do Campo. “Que fantásticas artimanhas” deve ter utilizado, se pergunta o escritor, para permanecer vivo mesmo com um braço anquilosado e se transformar em pouco tempo no melhor médico da cidade, em pessoa abastada: “tudo que dizia respeito ao dr. Gottlieb era envolto numa densa nuvem de mistério. Falava perfeitamente italiano, como também alemão, polonês, húngaro e russo. [...] Tampouco era fácil entender como conseguira sobreviver a Auschwitz” (*Idem, p. 93*).

Igualmente, no conto “Capaneo” encontramos Rappoport, outra personagem ambígua em sua extrema vitalidade quase irritante para um Levi esvaziado e à mercê de um cansaço “irrevocável”. A distância de tempo o escritor retoma na memória um breve retrato de um submerso e suas palavras:

“Vocês vão dormir? Eu estou para fazer meu testamento e vocês dormem? Talvez minha bomba já esteja a caminho, e não quero perder a ocasião. Se estivesse livre, gostaria de escrever um livro sobre a minha filosofia: por enquanto, só posso contá-la a vocês, miseráveis. Se lhe servir, tanto melhor; se não, e se vocês se salvarem e eu não, o que seria estranho, poderão repeti-la por aí, e talvez alguém se interesse por ela”. (LEVI, 2005b, p. 339)

Mas quem sobreviveu foi Levi, um dos “miseráveis” e enfraquecidos ouvintes ao qual era dirigido o discurso, e, aos olhos do escritor, o fato permanece motivo de estranhamento por não aderir a leis “darwinianas”. Assim como paradoxal é a inversão de papéis entre o prisioneiro do cárcere italiano e o oficial fascista de então, em um episódio narrado em *A tabela periódica*, relativo ao aprisionamento anterior à deportação:

Levaram-nos ao quartel, que ficava na periferia de Aosta. O comandante se chamava Fossa, e é estranho, absurdo e sinistramente cômico, dada a situação de então, que ele esteja enterrado há decênios, em algum perdido cemitério de guerra e eu esteja aqui, vivo e substancialmente ileso, a escrever esta história. (1994, p. 131)

Aqui, uma leve tensão oximórica reside na junção do advérbio *sinistramente* e do adjetivo *cômico*, mas o efeito de maior impacto provém da “comicidade” atribuída à sobrevivência, que nos remete à ironia e à intervenção do acaso e da sorte.

Afinal:

Muitíssimos foram os meios que imaginamos para não morrer: tantos quantos são os temperamentos humanos. Cada um implicava uma luta extenuante de cada um contra todos, e muitos deles uma longa série de aberrações e compromissos. A não ter grandes golpes de sorte, era praticamente impossível sobreviver sem renunciar a nada de seu próprio mundo moral; isso foi concedido a uns poucos seres superiores, da fibra dos mártires e dos santos. (1988, p. 93-4, grifo nosso)

Todavia, não pertencendo à confraria dos santos, nem à categoria daqueles salvos pelas “aberrações” cometidas, Levi identifica o papel fundamental da boa sorte, aqui quase personificada (“*potenti e diretti interventi della fortuna*”)¹² embora a tradução elimine esta nuance. Num mundo onde se morria “por um sim ou por um não” (1988, p. 9), o valor da boa sorte é assim ampliado por conter também uma absolvição fundamental. Explica-se por que na introdução as primeiras palavras da edição de 1958 são: “*Por minha sorte fui deportado para Auschwitz só em 1944*” (*Idem*, p. 7).

Quem fala de jogo estilístico na formulação do *incipit* de *É isto um homem?* é Robert Gordon (2010, p.51), sublinhando a ironia que rompe o tom grave e petrificador da ameaça bíblica dos anafóricos “*Considerate*” e “*meditate*” (“*Considerai*” e “*meditai*”) da poesia em epígrafe.¹³ O relato do inverno de 1944 reforça a importância (para sobreviver) não apenas da sorte em si, mas da ideia de tê-la do seu próprio lado: “Sorte que hoje não há vento. É estranho: de alguma maneira, sempre se tem a impressão de ter sorte: de que alguma circunstância, ainda que insignificante, nos segure à beira do desespero, nos permita viver” (1988, p. 133).

O amplo repertório do *strano* (estranho, bizarro) é particularmente presente no romance *Se não agora, quando?*, narração da resistência judaica (uma sobrevivência “ativa”, por assim dizer). O léxico espelha as frequentes atitudes de surpresa dos protagonistas e a sobrevivência permanece o que há de mais estranho e nunca completamente explicável. O narrador mostra a resposta de um dos combatentes a um prefeito estupefato: “Talvez lhe pareçamos estranhos: deve saber que um judeu vivo é um judeu estranho” (1999, p. 185). O estranho opera também no

¹² Literalmente “poderosas e diretas intervenções da sorte”, mas no texto brasileiro é traduzido com a frase sublinhada na citação acima.

¹³ “*Considerate se questo è un uomo/ Che lavora nel fango/ Che non conosce pace/ Che lotta per mezzo pane/ Che muore per un sì e per un no [...]*”. Na tradução brasileira: “*ensem bem*” (LEVI, 1988, p. 9).

relato de Francine, sobrevivente parisiense que traz notícias de Auschwitz aos combatentes escondidos nos bosques poloneses:

Em Auschwitz morrer era a regra, viver a exceção. Ela própria era uma exceção: justamente, todo judeu vivo era uma pessoa de sorte. Como sobrevivera?

“Não sei”, disse. Também Francine, como Schmulek, como Edek, quando falava de morte baixava a voz. “Não sei, encontrei uma francesa que era médica na enfermaria [...] Resisti, mas nem sei por quê; talvez porque amasse a vida mais que elas, ou porque acreditasse que a vida tinha um sentido. É estranho: era mais fácil acreditar nisso lá do que aqui” (*Idem*, p. 258-9).

As palavras da personagem refletem a experiência de sobrevivência de Levi, na qual se juntaram os diversos fatores: o encontro com Lorenzo,¹⁴ a vontade de viver e contar, o acaso. Todavia, no conto “Pipetta da guerra”¹⁵ a representação do imprevisto dá motivo ao escritor para forjar uma microfilosofia em torno da “influência das pequenas causas sobre o curso da história” (2005a, p. 844). Um episódio banal (o acaso) de troca de vidrarias de laboratório por alimento faz com que seu amigo Alberto seja poupado do contágio da escarlatina, adquirida através de uma sopa contaminada, enquanto Levi é internado na enfermaria. No dia da evacuação do Campo, portanto, Alberto encaminha-se, com os restantes prisioneiros, conduzidos pelos alemães em fuga numa das marchas da morte de onde não retornará.

Alberto tinha minha idade, meu caráter e minha profissão, e dormíamos no mesmo beliche. Nós nos parecíamos até um pouco; os companheiros estrangeiros e o Kapo consideravam supérfluo distinguir entre nós dois, e, ao chamar “Alberto!” ou “Primo!”, exigiam que aquele de nós que estivesse mais próximo respondesse. Éramos portanto, por assim dizer, intermutáveis, e qualquer um teria previsto um destino comum: ambos submersos. Justamente a esta altura, entrou em função a agulha da troca, a pequena causa com determinantes efeitos. Alberto tivera escarlatina quando criança, e era imune; eu não. [...] Ele veio se despedir e em seguida partiu na noite e na neve [...] Eu fui salvo, da maneira mais imprevista, pelo negócio dos bastões de vidro roubados, que me provocou uma doença providencial

¹⁴ O ser humano por excelência em *É isto um homem?*, paradigma da generosidade gratuita, é Lorenzo, um humilde operário italiano, levado a Auschwitz através de uma firma que se encontrava na França quando os alemães a ocuparam e deslocaram todos os trabalhadores num setor mais “privilegiado” do Campo. A presença de Lorenzo no mesmo espaço de trabalho da Buna – a fábrica, parte da enorme e múltipla cidade de Auschwitz – garantiu a sobrevivência do escritor através do arriscado repasse de uma porção de sopa durante quatro meses a ele e ao amigo fraterno Alberto.

¹⁵ “Pipetta” aqui é termo técnico de laboratório químico e indica tubinhos de vidro, chamados bastões, com gradações marcadas, utilizados para transferir com precisão quantidades de líquidos de um recipiente a outro.

logo quando, paradoxalmente, não poder andar representava a melhor sorte. (*Idem*, trad. nossa)

Parece se tratar do mecanicismo da casualidade. Além do conto mencionado, Levi retrata o amigo em *É isto um homem?*, e nos contos “Cerio” (*A tabela periódica*), “Ultimo Natale di guerra”, mas o encontramos também em *Os afogados e os sobreviventes*. O laço afetivo com este “alter ego”, “duplo”, quase irmão, amplificou evidentemente a inconformidade da perda e da incógnita de seu fim.

Ao ressaltar a formulação do acaso e da sorte em Levi, Gordon tenta verificar como a Shoá (mas, diríamos, a literatura de Primo Levi em primeiro lugar) instaura uma variante nova ou um deslocamento da noção milenar de Fortuna, terminando mais uma vez com um paradoxo: “Na nova mitologia da fortuna e da Shoá, boa e má sorte coincidem” (GORDON, 2010, p. 51). Se para Gordon a inquietação de Levi sobre quem sobreviveu, atrelado à questão da sorte e do azar, é tema substancial do testemunho, vislumbramos nesta preocupação o núcleo fundador e a questão primária da inteira produção do escritor, de sua filosofia pessoal. Já que a Fortuna, como reforça Gordon (*Idem*, p. 19), é uma força mítica que nossa cultura sempre utilizou para lidar com a realidade incompreensível e incontrolável, no caso do sobrevivente ela assume um papel fundamental para preencher a ausência angustiante de explicações; em Levi torna-se ponto de apoio para combater o sentimento de culpa e para compor a representação literária dos eventos.

Marinheiros, doppelgänger e fantasmas

No entanto, o fantasma dos companheiros submersos surge das brumas da memória a perseguir o sobrevivente, como na poesia “O sobrevivente” (“Il superstite”), cujo primeiro verso retoma “The Rime of the Ancient Mariner” (“A Balada do Velho Marinheiro”) escrita por Coleridge em 1798:

*Since then, at an uncertain hour*¹⁶/ Desde então, em hora incerta/
Aquele pena retorna,/ E se não acha quem a escute,/ No peito o
coração lhe queima/ [...] Para trás, fora daqui, gente
perdida¹⁷/ Adiante. Não suplantei ninguém,/ Não usurpei o pão
de ninguém,/ Ninguém morreu em meu lugar. Ninguém./

¹⁶ Os versos principais de Coleridge citados por Levi constituem o final do poema inglês e evocam a pena do marinheiro, uma inquietude que volta, em hora incerta, desde a época da catástrofe: “*Since then, at an uncertain hour, / That agony returns: / And till my ghastly tale is told, / This heart within me burns*” (“Desde esse dia, em hora incerta, / Volta essa angústia extrema; / E se não conto a história horrível / O coração me queima”) (COLERIDGE, 2005, vv. 582-5). *Ad ora incerta* virou título da coletânea poética de Levi. Os mesmos versos de Coleridge são postos em epígrafe de *Os afogados e os sobreviventes*.

¹⁷ No original: “*gente sommersa*” de influência dantesca (v. nota 1).

Retornem ao seu nevoeiro vossas brumas/ Não tenho culpa se vivo e respiro/ E como e bebo e durmo e visto roupas. (2019, p. 111, grifo nosso)

Os submersos transformam-se em perseguidores intencionados a ultrapassar a fronteira entre os vivos e os mortos, aquela cerca de arame farpado que, como sugere Flávia Trocoli (2010, p. 460), divide quem escreve dos seus fantasmas. Se os fantasmas em questão pertencem à experiência de Ruth Klüger, a escrita em todos os casos é o espaço da tentativa de hospedar a tensão da fratura e tentar uma reconciliação das memórias. Para Klüger a poesia substitui o *Kadish* (a reza judaica para os mortos) interdito às mulheres (Ibidem), enquanto para Levi a autoridade secular de Dante e Coleridge permite encontrar um esconderijo para abrigar o tormento secreto que precisa ser ao mesmo tempo expresso e filtrado (SCARPA, 1991, p. 252).

A comparação com o Velho Marinheiro – paradigma do sobrevivente dominado pela urgência de narrar um naufrágio – já havia sido assumida em *A tabela periódica*, na página que relata o início da atividade de escrita: “Parecia-me que, para purificar-me, só através da narração, e me sentia como o Velho Marinheiro, de Coleridge, que segura pelo caminho os convidados que vão à festa, para lhes infligir sua história de malefícios” (LEVI, 1994, p. 151).

No pesadelo da invasão dos fantasmas desponta um umbral aberto por onde estes podem passar; o que faz pensar em uma cena interna à psique do sobrevivente, para a qual adotaremos, a fim de desenvolvê-la, a pertinente imagem de Raffaella Di Castro (2015, p. 1): ao dar a voz aos outros submersos pela escrita, cada sobrevivente carrega em si seu submerso, a parte de si que lhe permite se tornar uma testemunha “integral”, e, ao mesmo tempo, o sobrevivente que atravessou a morte (o *revenant* de Jorge Semprun), que já experimentou o ser ele mesmo um submerso. O submerso interno de Levi configura-se como um companheiro, na intersecção entre a manifestação de uma parte de si e um Outro em carne e osso parecido mas não idêntico. Parecido e não idêntico é Alberto. Como vimos, “Alberto era um simbiote ideal”, “*era il mio indivisibile*” (“o meu indivisível”).¹⁸ Ele opera como *Doppelgänger*, metáfora de um submerso interno coincidindo ao mesmo tempo com a alteridade, externa, capaz de espelhar uma imagem de si, principalmente para aquele

¹⁸ Tradução nossa, pois em *É isto um homem?*, p.157 a tradução é “meu companheiro inseparável”, um efeito muito atenuado em comparação ao italiano “*il mio indivisibile*”, termo também matemático. O trecho vale a pena ser lido no original: “*E venne finalmente Alberto, sfidando il divieto, a salutarmi dalla finestra. Era il mio indivisibile: noi eravamo ‘i due italiani’ e per lo più i compagni stranieri confondevano i nostri nomi*” (LEVI, 1997a, p. 134) A nota di Cavaglion observa que “*E venne*” é o típico sintagma dos momentos que precedem dolorosas separações, na tradução também anulado pela variação de soluções.

que percebe em si “uma perigosa tendência à simbiose com um autêntico astuto”, como confessa Levi em *A tabela periódica* (1994, p. 143).

Alberto-submerso, no plano literário, poderia cumprir aquele papel que segundo Jung precedia à aceitação e à convivência com a própria Sombra, isto é a função de criar um símbolo para evitar que a Sombra saia do campo visual, para estabelecer com ela uma relação madura (TREVI; ROMANO, 2009, p. 112-5). Se a metáfora da Sombra junguiana é metáfora do limite e a experiência da Sombra é experiência do próprio limite, há apenas uma maneira de enfrentá-la: considerar o limite não como falta de algo, mas como uma fronteira que nos define (JUNG, 1982, p. 121-5). Este aspecto nos parece interessante: a personagem de Alberto transita entre biografia e metáfora, entre real e literário, entre relação de amizade e sombra, entre ser o submerso interno de Levi e sua representação externa, ajudando a contrastar a ameaça fantasmática. A perseguição de uma “pequena sombra negra” é ainda mais contundente na poesia “O canto do corvo II” (1953) onde a evocação de um duplo perseguidor e da ausência de refúgio compõem uma sinistra profecia: “Quando fra te e te nulla pone riparo”.¹⁹ E segue:

[...] Vou persegui-lo até os confins do mundo,/ Cavalgando sobre seu cavalo,/ Manchando a ponte de sua nave/ Com minha pequena sombra escura,/ Sentando-me à mesa onde você se senta,/ Hóspede sem falta dos seus refúgios,/ Parceiro sem falta de seus descansos./ Até que se cumpra o que foi dito,/ Até que sua força se desfaça,/ Até que você mesmo se acabe / Não com um baque, mas com um silêncio,/ Como em novembro as árvores se despem,/ Como se encontra parado um relógio. (2019, p. 43)

As imagens da presença do companheiro à mesa, na hora do repouso, e a mancha no navio remetem claramente a “The Secret Sharer” (“O companheiro secreto”) de Joseph Conrad, onde o capitão (coincidente com o narrador) recebe a bordo de seu navio, em uma situação noturna e bizarra, um sócia em fuga de uma acusação de assassinato.

A vergonha

Sobrevivente no lugar de outro, onde todos podem ser intermutáveis (como Alberto e Primo), eis o lamento diante das almas invasivas (“não suplantei ninguém”) e do submerso interno. A já mencionada personagem de Francine comenta o sentimento de vergonha por viver:

¹⁹ “Quando entre você e você não há refúgio” (LEVI, 2004b, p. 31, trad. nossa).

“No Lager ninguém se suicidava. Não havia tempo, havia outras coisas em que pensar [...] Aqui há tempo, e as pessoas se suicidam. Até por vergonha.”

“Vergonha de quê?”, perguntou Line. “A gente sente vergonha de uma culpa e eles não têm culpa.”

“Vergonha de não ter morrido”, disse Francine [...] É a impressão de que os outros morreram em seu lugar; de estar vivo gratuitamente, por um privilégio que você não mereceu, por uma injustiça que você cometeu contra os mortos” (1999, p. 258-9).

Uma culpa mortal, então, no sentido literal. O privilégio e a gratuidade da salvação apontam para a impossibilidade de pensar em algum mérito, conseqüentemente a injustiça da morte dos outros permanecerá gritante. E o sobrevivente ainda pode ser acometido pelo pensamento corrosivo de um demérito, de ter sido poupado por engano. Esta suspeita é narrada nas páginas de *É isto um homem?* relativas à seleção (as únicas páginas a respeito, exceto a representação inicial da famosa repartição dos recém-chegados para direita ou para esquerda).²⁰ Em uma das cenas mais dramáticas do livro, o escritor consegue com sua habilidade mostrar a face mais cotidiana do massacre. Todos os prisioneiros do Block aguardam em pé, despídos e apinhados, com apenas uma ficha com seus dados na mão, cientes do que vai ocorrer, embora com certa ironia Levi (1988, p. 129) destaque que não há tempo nem espaço físico para eles terem medo (“não há tempo, não há lugar para termos medo”). A palavra estrangeira e ameaçadora *seleckja*, híbrida mistura de polonês e latim, pairava no ar alguns dias antes gerando inquietude entre os prisioneiros. Quando a seleção começa, eles precisam passar rapidamente na frente de um oficial das SS, “árbitro do nosso destino” (*Idem*, p. 130), que avaliará seu estado físico e o direito de sobreviver ou de ser enviado à câmara de gás, entregando o papel à sua direita ou sua esquerda. Os prisioneiros passam em poucos segundos tentando erguer sua cabeça, o peito para fora, e simulando um passo enérgico sem saber ainda qual direção significa morte. Levi crê ter visto seu veredito indo à direita. Minutos depois todos se afobam a perguntar aos mais velhos para onde foi sua ficha:

Ainda antes que termine a seleção, todos sabem que, realmente, a esquerda foi o *schlechte Seite*, o lado infausto. Há, obviamente, exceções à regra: René, por exemplo, tão jovem e robusto, foi parar na esquerda, talvez porque use óculos, talvez porque caminhe meio curvo como os míopes, ou, mais provavelmente, por descuido. René passou na frente da comissão logo antes de mim, poderiam ter trocado as fichas. Penso nisso, falo com Alberto, sim, a hipótese é verossímil; ainda não sei o que vou

²⁰ De Auschwitz III (Monowitz), onde se encontravam, Levi e seus companheiros não viam a torre do crematório de Auschwitz-Birkenau. Em Birkenau estavam presas as mulheres.

pensar disso amanhã e depois; hoje, essa hipótese não desperta em mim nenhuma emoção. (1988, p. 130)²¹

Levi sabe que estes erros são corriqueiros, pois o que importa aos nazistas não é a eliminação imediata dos “inúteis”, mas liberar o lugar para os recém-chegados. Na cena final, a descrição dos instantes que seguem à seleção concentra-se na peculiar reação de raiva contra o velho Kuhn que, ao receber logo sua porção de comida, agradece não ter sido selecionado:

Pouco a pouco, o silêncio prevalece, e então, do meu beliche do terceiro andar, se vê e se ouve o velho Kuhn rezando em voz alta, de boné, e balançando o tronco com violência. Kuhn agradece a Deus porque não foi escolhido.

Kuhn é insensato. Não vê, no beliche ao lado, Beppo, o grego, que tem vinte anos e depois de amanhã irá para o gás, e sabe disso, e fica deitado e fita a lâmpada sem falar nada, sem pensar mais em nada? Não sabe, Kuhn, que a próxima será a sua vez? Não compreende, Kuhn, que hoje aconteceu um abomínio e nenhuma reza propiciatória, nenhum perdão, nenhuma expiação, nada enfim que o homem tenha o poder de fazer jamais conseguirá repará-lo?

Se eu fosse Deus, cuspiria a reza de Kuhn no chão. (1997a, p. 113, trad. nossa)²²

²¹ Infelizmente a tradução elimina aqui a pontuação voluntariamente exacerbada, como, por exemplo, os dois pontos repetidos que parecem refletir a ansiosa série de hipóteses e a desesperada busca de explicação. O original: “*Prima ancora che la selezione sia terminata, tutti già sanno che la sinistra è stata effettivamente la ‘schlechte Seite’, il lato infausto. Ci sono naturalmente delle irregolarità: René per esempio, così giovane e robusto, è finito a sinistra: forse perché ha gli occhiali, forse perché cammina un po’ curvo come i miopi, ma più probabilmente per una semplice svista: René è passato davanti alla commissione immediatamente prima di me, e potrebbe essere avvenuto uno scambio di schede. Ci ripenso e ne parlo con Alberto, e conveniamo che l’ipotesi è verosimile: non so cosa ne penserò domani e poi; oggi essa non desta in me alcuna emozione precisa*”. (1997a, p. 112)

²² Ainda problemas de tradução a serem assinaladas: preferimos propor outra tradução, discordando de algumas escolhas da edição brasileira: a troca do impessoal “*dalla mia cuccetta si vede e si sente*” com o autobiográfico “eu” (“vejo e ouço”), pois Levi nunca abusa do sujeito “eu” que aqui aparece no final com mais força e mais contraste quando Levi sai do anonimato dos prisioneiros (todos sentados nos beliches) e ergue-se a juiz divino (“Se eu fosse Deus”); a eliminação de repetições de palavras ou da conjunção “e” que marcam o andamento do pensamento coloquial, e também privado de esperança; a eliminação da anáfora “Não compreende, Kuhn/ Não sabe, Kuhn”, figura poética muito frequente em Levi, que aqui reflete a intensa indignação do narrador perante alguém que não entende a tragédia e a vergonha. Também encontramos, na tradução brasileira, uma mudança de imagem e uma de registro, muito discutíveis (que assinalamos a seguir com o sublinhado): “Pouco a pouco faz-se silêncio. Do meu beliche, no terceiro andar, vejo e ouço o velho Kuhn rezando em voz alta, com o boné na mão, meneando o busto violentamente. Kuhn agradece a Deus porque não foi escolhido. Insensato! Não vê, na cama ao lado, Beppo, o grego, que tem vinte anos e depois de amanhã irá para o gás e bem sabe disso, e fica deitado olhando fixamente a lâmpada sem falar, sem pensar? Não sabe, Kuhn, que da próxima vez será a sua vez? Não compreende que aconteceu, hoje, uma abominação que nenhuma reza propiciatória, nenhum perdão, nenhuma expiação, nada que o homem possa fazer, chegará nunca a reparar? Se eu fosse Deus, cuspiria fora a reza de Kuhn” (1988, p. 131-2).

Não é possível determinar quanto a indignação (para com a divergência arbitrária de destinos) e a vergonha (de estar vivo no lugar de outro) pertençam de fato ao prisioneiro Levi ou ao narrador de dois anos mais tarde, mas a agressão verbal em direção de Kuhn reflete uma autocondenação por ter se salvado à revelia de outro.

Derrida (1995, p. 41) refere-se a uma estrutura “bífida” do testemunho e à questão da testemunha da própria morte, aquela testemunha que atormenta Levi e sugere a presença de um paradoxo. Na estrutura testemunhal, segundo Derrida, a testemunha é sempre um sobrevivente, pois dá testemunho se viveu “além” do evento; esse fato, apesar de parecer óbvio, leva a linguagem a um estatuto específico, sendo a palavra sempre uma “palavra sobrevivente” (*Idem*, p. 42). Blanchot (*apud* DERRIDA, 1995, p. 42) afirma: “Há cinquenta anos conheci a sorte de ser quase fuzilado”. A partir deste paradoxo, parecido ao que encontramos na frase de Levi que inicia-se com ‘por sorte’, Derrida comenta ser este o testemunho, um testemunho que o estilo de Blanchot torna “abissal, elíptico e paradoxal”, citando três aspectos comuns ao testemunho de um fato específico, o de não ter morrido quando se esperava o contrário. Nesta qualidade insólita reside o sentimento de culpa de Levi, de Blanchot e de Dostoievski: “o que lhe acontece não é morrer mas não morrer” (p. 46), um erro da in-justiça que porém nem por isso se torna justa. Pelo contrário. O “tormento incessante” deriva da percepção de estar vivo por engano, de ter se beneficiado de um privilégio indevido (p. 53); no caso de Blanchot possivelmente graças à sua condição econômica, no caso de Levi por erro e sorte. O testemunho para Derrida acaba por ser meta-testemunho, ou testemunho de um testemunho já acontecido (p. 48). Pode-se deduzir que, desta forma, a testemunha permanece atrelada ao evento, pois se o testemunho lhe é posterior, ele pode-se repetir ao longo da vida da testemunha, até a repetição se tornar um imperativo categórico moral ou um dever obsessivo.

A vergonha ligada à sobrevivência ainda acomete Levi e seu amigo Alberto depois de assistir ao enforcamento de prisioneiros de Auschwitz – responsáveis por ações de sabotagem –, organizado como espetáculo exemplar e obrigatório para os outros. Ao se recolher, o silêncio denuncia a irreparável culpa:

Eu desejaria poder contar que entre nós, vil rebanho, levantou-se uma voz, um sussurro, um sinal de assentimento. Não, não houve nada. Continuamos de pé, encurvados e cinzentos, cabisbaixos [...] Aos pés da forca, os SS nos olham passar, indiferentes. A sua obra foi concluída e bem concluída. Os russos podem vir; só encontrarão a nós, domados, apagados, já merecedores da morte inerme que nos espera.

Destruir o homem é difícil, quase tanto como criá-lo: custou, levou tempo, mas vocês, alemães, conseguiram [...]

Alberto e eu voltamos ao Bloco; nenhum dos dois pôde encarar o outro [...] Porque nós também estamos quebrados, vencidos: ainda que tenhamos conseguido nos adaptar, ainda que tenhamos aprendido, por fim, a achar nossa comida e a aguentar o cansaço e o frio, ainda que um dia, talvez regressemos. Colocamos a gamela no beliche, repartimos a comida, saciamos a fúria da fome e agora nos oprime a vergonha. (1988, p. 152)

A vergonha nasce ao fitar o abismo entre os submersos e os salvos; nele, os vivos transformaram-se em um “vil rebanho” de indivíduos “domados, apagados, já merecedores da morte inerme” (*Idem, ib.*). Vergonha é a última palavra do capítulo que se intitula “O último” e que pode ser considerado o último capítulo – se pensarmos que o capítulo seguinte, “História de dez dias”, apresenta-se como um epílogo em forma de diário, quando a máquina do *Lager* para de funcionar e o tempo volta a ser contabilizado. A vergonha é o que resta à humanidade que criou os campos de extermínio. E é também a primeira emoção dos homens livres ao descobrir Auschwitz, nas primeiras páginas de *A trégua*, aquela “confusa reserva, que selava as suas bocas e subjugava os seus olhos ante o cenário funesto” (2010, p. 10).

A vergonha ainda retorna sob outro aspecto, como vergonha póstuma, ao se deparar com um ato de egoísmo no episódio da descoberta de uma torneira no Campo. Ao encontrar uma goteira de água potável escondida, Primo decide revelar o segredo apenas ao amigo-irmão Alberto, mas não a Daniele. No entanto, este havia percebido algo e anos depois pede explicações a Levi sobre os motivos da exclusão. Ao relatar seu sentimento de culpa percebido neste diálogo, o escritor analisa o egoísmo estendido a quem está mais próximo como mais uma estratégia de sobrevivência, sem por isso se eximir do mal-estar que o código moral dos homens livres impõe *a posteriori* (2004a, p. 69-70).

Ainda há a vergonha que se cala e silencia os demais:

Vive em nós uma instância mais profunda, mais digna, que, em muitas ocasiões, nos sugere o silêncio sobre os *Lager* [...] Trata-se de vergonha. Somos homens, pertencemos à mesma família humana à qual pertenceram nossos algozes. Diante de sua culpa, é como se também fôssemos cidadãos de Sodoma e Gomorra; não conseguimos ficar alheios à acusação que um juiz extraterreno, no rastro de nosso próprio testemunho, levantaria contra a humanidade inteira. (1997b, v. 1, p. 1114, trad. nossa)

É a vergonha que, ao contrário – diz Levi – os alemães não sentiram, e, segundo Belpoliti (2015, p. 551), uma das emoções da consciência de si. No entanto, “para o bem ou para o mal, somos uma gente só” (LEVI, 1997b, v. 2, p. 927) e o escritor não deixou de chamar o povo alemão ao fechamento das contas, através de seus livros e as correspondências epistolares tratadas

no capítulo “Carta de alemães” de sua última obra. Uma tentativa de diálogo para uma tentativa de explicação:

Chegara a hora de acertar as contas, de pôr as cartas na mesa. Sobretudo a hora do diálogo. A vingança não me interessava [...]. A mim competia compreender, compreendê-los. Não o punhado dos grandes culpados, mas eles, o povo, aqueles que eu via de perto, [...] os que haviam acreditado, os que, não acreditando, haviam calado, não haviam tido a coragem sutil de nos olhar nos olhos, de nos dar um pedaço de pão, de murmurar uma palavra humana. (LEVI, 1994, p. 144)

Na busca de entender e descrever a humanidade, já desde 1947, recém-saído do Campo, os textos de Levi mostram a preferência para um “sereno estudo de certos aspectos da alma humana” (em original: “*uno studio pacato*”), como se lê no prefácio de *É isto um homem?*. Aqui se trata de compreender os alemães – como sempre os chamou Levi – para distinguir a massa de cidadãos comuns das autoridades e oficiais nazistas e ao mesmo tempo identificar as responsabilidades distribuídas numa sociedade inteira. Uma das buscas principais de Levi testemunha.

Carbono

Concordamos com Scarpa (1991, p. 249) quando afirma que o tema da sobrevivência explode a partir de *Se questo è un uomo*, espalhando estilhaços em todos os textos: desde os contos fantásticos como “Regime de aposentadoria”, “Versamina”, “Agentes de negócios”, à vida dos elementos químicos de *A tabela periódica* ou dos animais protagonistas de reflexões de *O ofício alheio*, até o tema do universo estrelado. Sobrevivência, evolução, adaptação confluem tematicamente no conto Carbono (*A tabela periódica*) assim como nos últimos contos em formato de entrevista à girafa, à gaivota, à aranha. O prisioneiro que em Auschwitz concebe o projeto de narrar as peripécias de um átomo de carbono não é outro que o meigo rapaz com ideias evolucionistas bem enraizadas, amante das montanhas e dos livros de aventuras (Stevenson, London, Conrad), crescido em um contexto familiar laico e racionalista rodeado pela sociedade competitiva e belicosa do fascismo.²³ A experiência do Campo veio, então, confirmar, amplificar e reformular a importância do tema da sobrevivência tornando primário o quesito “quem sobrevive e como”, ao mesmo tempo em que abala a confiança na lógica, na ordem do cosmo e na capacidade humana de progredir. De fato, na ciência, Levi procurava “uma imagem do mundo” mais do que uma profissão (1997c, p. 30). As leis vitais e “justas”

²³ O poder de Mussolini durou de 1924 a 1943 e constitui o que é chamado de *Ventennio fascista*, abarcando duas décadas nas quais uma inteira geração se formou nas escolas de regime, inclusive Primo Levi, nascido em 1919.

do mundo-laboratório são colocadas em questão no confronto com outro tipo de laboratório, a “experiência Auschwitz”, onde “nem sequer um daqueles princípios morais tinha direito de cidadania. Pelo contrário, eram esmagados cotidianamente [...] porque os objetivos deste ‘insólito’ laboratório baseavam-se em valores exatamente opostos aos valores em que ele acreditava” (BUCCIANINI, 2011, p. 51, trad. nossa). A estrutura do Campo apresenta elementos caóticos e inexplicáveis desde que é regido por uma violência devastadora e “inútil” (segundo a definição dada em *Os afogados e os sobreviventes*, no capítulo “A violência inútil” para indicar atos humanos de mera crueldade e aniquilação).

De acordo com Mengaldo, as ideias de Levi em contato com o *Lager* são influenciadas por uma presença fantasmática (mais uma):

Depois de Auschwitz, um *Doppelgänger*, um “pálido cumpadre” (como na poesia de Heine por ele traduzida – talvez não por acaso) deve ter caminhado implacável ao lado de Levi, sussurrando em seu ouvido o quão frágil é todo iluminismo que pretenda circunscrever o mal. (*apud* BUCCIANINI, 2011, p. 53, trad. nossa)

O que era um modelo interpretativo baseado na Tabela periódica de Mendeleev não é mais suficiente no Campo e, ao voltar de Auschwitz, ele procura a maneira de atingir uma ordem e de organizar o real, mantendo a convicção de que “a chave da vida é a complexidade ordenada, e do simples não nasce o complexo” (LEVI, 1997b, v. 2, p. 1329, trad. nossa).

Com uma pertinente formulação, Di Meo (2011, p. 119) afirma que os submersos e os salvos tornaram-se a bússola interna para estudar os fatores escorregadios, a sorte, o azar, os comportamentos humanos e o imprevisto. A reconfiguração dos critérios que dividem os submersos dos salvos impacta sua visão anterior do mundo. Mas não é de se excluir a derivação de um primeiro núcleo de pensamento, anterior à deportação, atraído pela sobrevivência da vida na terra em todas suas formas.

Se na estruturação do pensamento primoleviano, a vergonha revela, como se fosse uma mancha, um elemento caótico que irrompe no mundo humano e que impede reajustar o equilíbrio de submersos e salvos em termos científicos-naturais, ele persiste em explorar a vida animal para percorrer o caminho originário do cientista curioso das estratégias zoológicas e do funcionamento da resistência no próprio *habitat*.

O resultado é duplo: a maravilha inesgotável diante das estratégias engenhosas de borboletas, aranhas ou parasitas e um pessimismo crescente sobre uma sociedade que tende a repetir os horrores mais do que a lembrá-los e historicizá-los. No breve texto “Gli scarabei” (Os escaravelhos) – que é, a nosso ver, um dos mais belos sobre o mundo animal escritos por Levi –, a admiração pelas proezas dos escaravelhos conserva margens de desconforto:

Este conjunto de comportamentos gera impressões complexas: estupor, curiosidade, admiração, horror, riso. Mas me parece que a sensação da estranheza prevaleça sobre as demais: estas pequenas fortalezas voadoras, estas pequenas máquinas cujos instintos são programados há cem milhões de anos, nada têm a ver conosco, representam uma solução totalmente diferente ao problema do sobreviver. (1998, p. 179, trad. nossa)

Se para os humanos, mesmo em condições extremas um fator de sobrevivência reside na mente engenhosa capaz de criar relações entre ideias aparentemente alheias (1988, p. 149), os insetos revelam leis mais próximas àquelas que movem as outras espécies, as estrelas e as metamorfoses da origem. A própria temática da Criação representa uma das modalidades de se interrogar sobre a sobrevivência: “A origem da vida na Terra não é um problema qualquer, é o problema” (1997b, v. 2, p. 1328). Se inúmeros são os breves textos sobre animais e suas soluções astuciosas de adaptação, a indagação pode ser desenvolvida narrativamente focalizando uma contratendência. É o caso do conto “Rumo ao Ocidente”, onde o escritor descreve uma migração de *lemmings* em direção a oeste com a finalidade do suicídio coletivo. Os pesquisadores encarregados de descobrir a razão do deslocamento dos pequenos roedores debatem segundo um raciocínio lógico e um conjunto de temas tipicamente primolevianos:

A regra é a seguinte: cada um de nós, humanos, mas também os animais e... sim, até as plantas, tudo o que é vivo, luta para viver e não sabe por quê. O porquê está inscrito em cada célula, mas numa linguagem que não sabemos ler com a mente; mas podemos lê-la com todo o nosso ser, e obedecemos à mensagem com o nosso comportamento. Mas a mensagem pode ser mais ou menos imperativa: sobrevivem as espécies em que a mensagem é gravada mais fundo e mais claro, as outras se extinguem, se extinguiram. Mas até naquelas em que a mensagem é clara pode haver lacunas. [...]

– E nós?

– Nós nos enganamos e sabemos disso, mas preferimos continuar de olhos fechados. A vida *não* tem um objetivo; a dor sempre prevalece sobre a alegria; somos todos uns condenados à morte, a quem o dia da execução não foi revelado; [...] Todos sabemos disso, e no entanto algo nos protege, nos sustenta e nos afasta do naufrágio. (2005b, p. 184-5, grifo nosso)

A ordem das coisas, a busca de uma explicação, a mediação dos pontos de vistas contrários, os códigos e sua leitura, as leis da extinção, o naufrágio – temas frequentes em Levi – compõem um retrato-manifesto nutrido de vitalismo e forte pessimismo sobre a condição humana, onde o *vício de forma* (também título da coletânea) diz respeito à estruturação genética, a um defeito de fabricação na origem (repetido em diversos

contos fantásticos sobre a criação ou o estudo alheio dos seres humanos). Contrastando com a visão bergsoniana assumida durante toda sua vida, porém, a ideia da vida como espera do dia da “execução” soa kafkianamente fatalista, sobretudo por meio de uma palavra carregada de punição, acusação e veredictos.

Ao mesmo tempo, viver equivale a travar uma batalha (“tudo o que é vivo, luta para viver e não sabe por quê”). A metáfora da batalha é endossada nas descrições de Levi do ofício profissional de químico no embate com a *Hyle* (Matéria, em grego), a matéria inorgânica. “Somos químicos, isto é, caçadores: nossas são ‘as duas experiências da vida adulta’ de que falava Pavese, o sucesso e o insucesso, matar a baleia branca ou destroçar o navio; não nos devemos render à matéria incompreensível nem a ela nos acomodarmos” (1994, p. 80). No conto “Nichel”, em contraposição às criaturas vivas da flora e da fauna, a rocha representa a matéria inorgânica, “sideral, hostil, estranha”, uma fortaleza de pedra que o escalador ou o químico devem “desmantelar bastião por bastião” (*Idem, ibidem*). Em “Cromo”, retorna a comparação entre a profissão e o esforço físico, enquadradas como luta:

Lancei-me ao trabalho com o mesmo ânimo com o qual, num tempo não muito distante, escalávamos uma rocha; e o adversário era sempre e ainda o mesmo, o não-eu, o Grande Curvo, a Hyle: a matéria estúpida, inertemente inimiga, assim como inimiga é a estupidez humana, e tão poderosa quanto esta última em sua obtusidade passiva. Nosso ofício é conduzir esta batalha interminável: é muito mais rebelde, mais refratário à tua vontade um verniz “empulmonado” que um leão em seu ímpeto insano; mas, não exageremos, é também menos perigoso. (1994, p. 154)

Nessa batalha, que é ao mesmo tempo contra a dura pedra e a rígida estupidez, a arma é o cérebro (LEVI, 1997b, v. 2, p. 928). Mesmo quando o químico irá deixar o escritório para se aposentar, os fenômenos de metamorfose da matéria permanecerão um de seus grandes interesses, pois, como afirma no texto “Os segredos da aranha”: “não se pode pedir a um soldado que esqueça os seus campos de batalhas” (*Idem*, p. 1306).²⁴ De acordo com Belpoliti (2015, p. 275), Levi tem uma ideia competitiva da vida sem por isso fazer a apologia dos conflitos. Se por um lado as primeiras leituras oferecidas pelo pai engenheiro faziam parte de um livro chamado “O caçador de micróbios”, a educação na escola fascista enaltecia o domínio do “espírito” sobre a matéria, o que fazia desta uma aliada dos jovens estudantes antifascistas, mas ao mesmo tempo devia forjar involuntariamente uma certa ideia da vida como ação guerreira de

²⁴ Il segreto del ragno, PS, OP, v. 2, p. 1306, trad. nossa; “non si può chiedere ad un soldato di dimenticare i suoi campi di battaglia.”

conquista. Todavia, podemos aceitar a dualidade, sem supor nela uma incoerência. Por outro lado, não precisamos forçar uma síntese diante uma posição simplesmente moderada (como é a hipótese de uma ideia competitiva sem ser apologia).

Enfim, na aventura da vida e sobrevida, a epopeia mais surpreendente da tabela periódica é protagonizada por um átomo de carbono, à mercê das mais incríveis metamorfoses; um conto cujo esboço estava na mente do escritor no período do *Lager*. Este átomo de carbono da narração existe há centenas de milhares de anos em forma de rocha calcária e de repente entra numa cadeia de eventos dinâmicos a partir de uma data arbitrária (em 1840) estabelecida pelo escritor por meio do gesto criador da trama. Viaja no vento, no mar, no gás, no corpo de um falcão, numa folha, no vinho bebido por alguém. Descartado e transformado numa molécula de glucósio, entra numa borboleta, no húmus do bosque, voa de novo e as transformações possíveis são ilimitadas.

Poderia contar inúmeras histórias diferentes, e seriam todas verdadeiras: todas literalmente verdadeiras, na natureza das passagens, em sua ordem e em suas datas. O número de átomos é tão grande que sempre se encontraria um cuja história coincidissem com uma história qualquer inventada ao acaso [...] No entanto, só contarei mais uma história, a mais secreta, e a contarei com a humildade e a modéstia de quem sabe desde o começo que seu tema é desesperado, os meios são frágeis, e o ofício de revestir os fatos com palavras está fadado ao malogro em sua essência profunda. (LEVI, 1994, p. 232)

Retornam os temas do acaso e da limitação dos meios expressivos. Tanto a declaração de inefabilidade, quanto de modéstia serão logo desmentidas pelo gesto criador no surpreendente desfecho das aventuras do átomo de carbono:

Ele está de novo entre nós, num copo de leite. Está inserido numa longa cadeia, muito complexa, mas de tal natureza que quase todos os seus elos são aceitos pelo corpo humano. É engolido: e como toda estrutura viva guarda uma desconfiança selvagem em face de qualquer contribuição de outro material de origem viva, a cadeia é meticulosamente despedaçada, e os pedaços, um a um, são aceitos ou rejeitados. Um deles, o que nos interessa, supera a barreira intestinal e entra na corrente sanguínea: migra, bate à porta de uma célula nervosa, entra e toma o lugar de um outro carbono que dela fazia parte. Esta célula pertence a um cérebro, e este é meu cérebro, de mim que escrevo, e a célula em questão, e nela o átomo em questão, se dedica a minha escrita, num gigantesco e minúsculo jogo que ninguém jamais descreveu. É aquela que neste instante, a partir de um labiríntico entrelaçamento de sim e de não, faz com que minha mão percorra um certo traçado no papel e o marque com estas volutas

que são signos; um impulso duplo, para cima e para baixo, entre dois níveis de energia, leva esta minha mão a imprimir no papel este ponto: este. (*Idem*, p. 232-3, grifo nosso)²⁵

O nascimento da palavra escrita se dá pela alquimia da matéria, pela imitação da criação do Verbo onde o demiurgo é o químico-escritor que supera o umbral (assim como o átomo ultrapassa a soleira – em italiano “*la soglia*” – do intestino) e pega a caneta com a mão. É interessante individuar uma linguagem que aproxima seus textos independentemente do contexto e do conteúdo e que reflete uma modalidade do pensamento. Em Levi tudo é frequentemente duplo, e aqui há um “duplo impulso” (“*doppio scatto*”), entre dois níveis de energia. Mas também alguém “toma o lugar de um outro” (no original o autor usa o verbo *soppianta*, suplanta, a despeito do “não suplantei ninguém”²⁶), para sobreviver. Tais imagens encontram-se todas na escrita testemunhal, assim como o “labiríntico entrelaçamento de sim e de não” lembra as seleções feitas indicando a direita e a esquerda ecoadas no verso da poesia “Shemá” em epígrafe de *É isto um homem?*: “que morre por um sim ou por um não” (1988, p. 9). A partir destas equivalências de metáforas e escolhas lexicais, a vida parece coincidir com a resistência a não sucumbir.

Ao acompanhar as viagens do carbono entendemos que a sobrevivência, quando não lógica, assemelha-se a um milagre laico do acaso e que até esta aventura do átomo tece um elogio à salvação, considerada nos termos dos submersos e salvos. Por fim, no tumulto das transformações, a última é a metamorfose deste elemento determinante para as cadeias orgânicas, o carbono, em palavra. A transmutação da química da vida em escrita. E a escrita como resposta possível.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Trad. de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ARENDDT, Hannah. *La banalità del male*. Milão: Feltrinelli, 2009.
- BELPOLITI, Marco. *Primo Levi, di fronte e di profilo*. Milão: Guanda, 2015.
- BUCCIANTINI, Massimo. *Esperimento Auschwitz*. Turim: Einaudi, 2011.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. *A balada do velho marinheiro, seguido de Kubla Khan*. Edição bilíngue. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Ateliê, 2005.

²⁵ Estão sublinhadas as expressões que possuem correspondência de estilo, léxico e conteúdo presentes na literatura testemunhal, dos quais alguns exemplos são fornecidos logo em seguida.

²⁶ Cf. Poesia “O sobrevivente” (“Il superstite”), acima citada. Com frequência, nas traduções de Levi não se prioriza a precisão das palavras do autor e seu léxico específico e significativo do conjunto de sua obra. Sobre este assunto já assinalamos repetidamente exemplos concretos em outros ensaios e na Tese de Doutorado “O estranho-estrangeiro na obra de Primo Levi”.

- DERRIDA, Jacques. “L’istante della mia morte”. *Aut-aut*, n. 267-8, 1995, p. 38-56.
- DI CASTRO, Raffaella. Primo Levi. “L’arte di un ‘testimone integrale’”. *Kaiak. A Philosophical Journey, Apocalissi culturali*, n. 2, 2015, publicado em 26/12/2015, p. 1. Disponível em: <http://www.kaiak-pj.it/images/PDF/rivista/kaiak-2-apocalissi/DiCastro.pdf>, acesso em: 13/07/2020.
- DI MEO, Antonio. *Primo Levi e la scienza come metafora*. Roma: Rubbettino, 2011.
- GORDON, Robert. ‘Sfacciata sfortuna’. *La Shoah e il caso*. (Lezione Primo Levi). Turim: Einaudi, 2010.
- JUNG, Carl Gustav. *Opere*, v. 9, 2º tomo, Turim, Boringhieri, 1982.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*. Notas de Alberto Cavaglion. Turim: Einaudi, 1997a.
- LEVI, Primo. *A trégua*. Trad. de Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- LEVI, Primo. *A tabela periódica*. Trad. Luis Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- LEVI, Primo. *Se não agora, quando?* Trad. de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das letras, 1999.
- LEVI, Primo. *I sommersi e i salvati*. Turim: Einaudi, 2007.
- LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. de Luis Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e terra, 2004a.
- LEVI, Primo. *Tutti i racconti*. Turim: Einaudi, 2005a.
- LEVI, Primo. *71 contos de Primo Levi*. Trad. de Maurício S. Dias. São Paulo: Companhia das letras, 2005b.
- LEVI, Primo. *L’altrui mestiere*. Turim: Einaudi, 1998.
- LEVI, Primo. *Ad ora incerta*. Milão: Garzanti, 2004b.
- LEVI, Primo. *Mil sóis*. Trad. de Maurício S. Dias. São Paulo: Todavia, 2019.
- LEVI, Primo. *Opere*, v. 1 e 2. Org. de Marco Belpoliti. Turim: Einaudi, 1997b.
- LEVI, Primo. *Conversazioni e interviste 1963-1987*. Org. de Marco Belpoliti. Turim: Einaudi, 1997c.
- PELLIZZI, Federico. “Asimmetria e preclusione”. In: NEIGER, Ada (org.). *Mémoire oblige. Riflessioni sull’opera di Primo Levi. Labirinti*, n. 120. Trento: Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, 2009.
- SCARPA, Domenico. “Chiaro /scuro”. In: BELPOLITI, Marco (org.). Primo Levi. *Riga*, n. 13. Milão: Marcos y Marcos, 1991.
- TREVI, Mario. ROMANO, Augusto. *Studi sull’ombra*. Milão: Raffaello Cortina editore, 2009.
- TROCOLI, Flávia. “Entre quedas e buracos”: a contingência, o não todo e o não idêntico na escrita de Ruth Klüger. *Trivium*, Ano II, Ed. II, 2º semestre de 2010, p. 460. Disponível em:

<https://pt.scribd.com/document/332267567/2-Entre-Quedas-Buracos-Contingencia-Nao-Todo-Nao-Identico-Escrita-de-Ruth-Kluger>, acesso em: 13/07/2020.

Recebido em 3 de agosto de 2020

Aprovado em 5 de agosto de 2020

Anna Basevi é italiana, graduada em Roma em literatura portuguesa com o professor Ettore Finazzi-Agrò. De 1995 a 2017, foi professora de italiano nos Institutos Italianos de Cultura de São Paulo e do Rio de Janeiro. Depois do mestrado, concluiu o doutorado em literatura italiana na Universidade Federal do Rio de Janeiro, com uma tese sobre “O estranho-estrangeiro em Primo Levi”. Publicou em revistas acadêmicas e, em ocasião do centenário do autor, publicou na revista italiana *Doppiozero*, dirigida por Marco Belpoliti, e passou a colaborar com o site do *Primo Levi center* de Nova York. Fez parte da comissão organizadora do I Colóquio Internacional “Mundos de Primo Levi”, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em setembro 2019, com os professores Renato Lessa, Rosana Kohl Bines e Andrea Lombardi. Foi pesquisadora com bolsa FAPERJ - nota 10 na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, com projeto de aprofundamento e divulgação da obra de Primo Levi no Brasil, até agosto 2020. Contato: annabasevi@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6635-1239>

RODAPÉ

APONTAMENTOS ECOCRÍTICOS SOBRE A PEÇA *MAHAGONNY*, DE BERTOLT BRECHT

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i32p99-113>

Klaus Eggensperger¹

RESUMO

O presente artigo apresenta a peça musical “Ascensão e queda da cidade de Mahagonny”, da fase áurea da colaboração entre Bertolt Brecht e Kurt Weill. Nossa leitura ecocrítica do libreto brechtiano focaliza no tratamento que os elementos do mundo natural recebem na peça, além de investigar a relação entre a comunidade humana de Mahagonny e a natureza em geral. Analisamos a ameaça de destruição da cidade por um furacão em relação à ideia do sublime formulada por Kant e Schiller e retomada por Lyotard duzentos anos mais tarde. Finalmente, retomamos a questão da relação humanos – natureza na peça a fim de levantar o problema básico que nos assalta hoje: a destruição ambiental a nível planetário resultante da globalização do modelo Mahagonny.

ABSTRACT

This article presents the musical “Rise and Fall of the City of Mahagonny”, dating from the Golden Age of collaboration between Bert Brecht and Kurt Weill in Germany. Our ecocritical reading of the libretto is focusing on the treatment that elements of the natural world receive in the opera and on the human – nature relationship in general. We analyze the threat of destruction of the city by a hurricane in relation to the idea of the sublime formulated by Kant and Schiller and taken up by Lyotard two hundred years later. Finally, we return to the question of the human - nature relationship in the play in order to raise the basic problem that strikes us today: planetary environmental destruction resulting from the globalization of the model named Mahagonny.

PALAVRAS-CHAVE:

Ecocriticismo;
Bertolt Brecht;
Mahagonny;
Letras estrangeiras modernas.

KEYWORDS

Ecocriticism;
Bertolt Brecht;
Mahagonny;
Modern foreign literatures.

¹ Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil.

O que é a fúria de um tufão
Comparada ao homem quando quer se divertir?

(BRECHT, 2004, p. 131)

I ntrodução

Em *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, um dos mais importantes resultados da cooperação artística de Bertolt Brecht com o compositor Kurt Weill no final dos anos 20 do século passado, narra-se a fundação e o rápido desenvolvimento de uma cidade que tem um único objetivo: oferecer a seus fregueses masculinos diversão paga. A cidade, diz sua fundadora, a viúva Begbick, „[...] *soll sein wie ein Netz/ Dass für die essbaren Vögel gestellt wird/ Überall gibt es Mühe und Arbeit/ Aber hier gibt es Spass./ Denn es ist/ die Wollust der Männer/ Nicht zu leiden und alles zu dürfen*“ (BRECHT, 1998, p. 336).¹

Assim como um outro e mais famoso fruto da dupla Brecht/Weill, a *Ópera dos três vinténs*, a ópera *Mahagonny* é consistente no seu antinaturalismo e anti-ilusionismo. Uma das versões preliminares da peça, o musical (*Songspiel*) *Mahagonny*, de 1927, acaba com os seguintes versos: „*Mahagonny – das gibt es nicht./ Mahagonny – das ist kein Ort./ Mahagonny – das ist nur ein erfundenes Wort.*“ (BRECHT, 1988, p. 331); em português: *Mahagonny não existe, não é nenhum local, é somente uma palavra inventada, tradução nossa*). Podemos contestar essa enunciação, lembrando o conhecido *bon mot* de Oscar Wilde que ressalta que a vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida. Um ano após a estreia da versão definitiva da ópera *Mahagonny*, começa a ascensão de um lugarejo chamado Las Vegas no meio do deserto de Nevada, no estado americano pioneiro em permitir e instalar a indústria do jogo. Os primeiros a gastar seu dinheiro com álcool, sexo e jogo foram os milhares de trabalhadores empregados na construção de uma enorme barragem hidroelétrica no deserto, que disponibilizaria água e eletricidade em abundância. Nos anos quarenta e cinquenta, a cidade arapuca Las Vegas – *Sin City*, cidade dos pecados, como é conhecida a partir dos filmes de Hollywood – já oferecia hotéis gigantescos, casinos e caça-níqueis, shows

¹ “[...] vai ser como a arapuca/ Que se arma para os passarinhos./ Em toda parte se dá duro e se trabalha./ Mas aqui se goza,/ Porque este é o desejo dos homens:/ Não sofrer nada e gozar tudo.” (BRECHT, 2004, p. 113).

de Frank Sinatra ou Elvis Presley, atividades em boa parte promovidas pelo crime organizado como Cosa Nostra e outros grupos mafiosos intimamente relacionados com a política local e nacional (DENTON; MORRIS, 2002).

Em termos sociológicos e culturais, tanto a base de Las Vegas quanto a da cidade Mahagonny são o fordismo, seus trabalhadores e funcionários com carteira assinada, portanto com certo poder aquisitivo, e o *entertainment*, entretenimento organizado dentro da indústria cultural. “O conteúdo da ópera *Mahagonny* é o prazer (*Genuss*). O caráter de diversão (*Spaß*), já apontado, revela-se, portanto, não só na forma, como também no tema. [...] O prazer surge, aqui, na sua forma atual e histórica: como mercadoria”, declara Brecht nas suas conhecidas notas sobre a ópera (BRECHT, 2005, p. 29-30). Alguns anos mais tarde, exilado em Los Angeles, o autor conheceria a indústria cultural americana por experiência própria.

Las Vegas, entretenimento comercializado e indústria cultural constituem associações não muito promissoras no que diz respeito a uma leitura ecocrítica. Obviamente, Brecht encena em *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* uma narrativa não sobre o mundo natural em geral, mas sobre a natureza do capitalismo avançado do século XX. No entanto, mesmo se natureza e meio-ambiente não tivessem na peça nenhum papel expressivo, convém lembrar que relações de ordem ecossocial são inerentes a qualquer comunidade humana. Na peça *Mahagonny*, essas relações não são somente subentendidas, visto que às vezes são explicitamente tematizadas não só em trechos do libreto e em linguagem figurativa do texto, como também na linguagem musical do compositor. A tematização já começa com o título da obra.

Mogno, uma seringueira e a lua verde

A palavra Mahagonny, na sua ortografia alemã correta *Mahagoni*, em inglês *mahogany*, em espanhol *caoba*, refere-se às árvores produtoras das madeiras conhecidas comercialmente em português como mogno africano ou mogno americano, pertencentes à família botânica *Meliaceae*. Existe extensa pesquisa filológica a respeito da escolha do título por Brecht; um resumo detalhado dá Jan Knopf na sua apresentação da peça no *Brecht Handbuch 1: Stücke* (KNOPF, 2001, p. 178-97). Para o público alemão da época, as conotações óbvias da palavra botânica eram colonialismo, exotismo e riqueza. Trata-se de uma madeira avermelhada, popular, porém cara, por ser de origem tropical, geralmente da América Central, América do Sul, ou também de regiões tropicais da Ásia. A associação com o colonialismo confirma-se logo no início do enredo, quando o pequeno grupo em volta da viúva Begbick assume uma atitude de colônia. A chefe decide que vai ocupar o lugar onde eles por acaso pararam, aparentemente terra de ninguém, para fundar uma cidade nova; ato que colonos

costumam fazer quando chegam ao seu destino para começar a povoar, cultivar e explorar uma terra estrangeira: „*Steckt also diesen Angelstock in diese Erde und hisst dieses Stück/Leinen, damit die Schiffe, die von der Goldküste hier vorüberfahren/ Uns sehen können./ Stellt den Bartisch auf/ Dort unterm Gummibaum:/ Das ist die Stadt. / Das ist ihre Mitte. / Und sie heisst: 'Das Hotel zum Reichen Manne'.*“ (BRECHT, 1988, p. 33).²

Os fundadores – o trio em volta da viúva Begbick – são criminosos fugitivos e o público-habitante, que logo chega, parece ser constituído não de “homens ricos”, mas também de pequenos burgueses e trabalhadores que possuem dinheiro. Florian Vassen salientou o caráter lúdico que a peça assume a partir desse ato fundador teatral: “*As a 'stage director' and 'entertainer', Begbick intensifies the theatricality in a show about pleasure, money and death that consists of four staged scenes presented as plays-within-plays*” (VASSEN, 2004, p. 276)

A segunda espécie botânica mencionada na peça é uma seringueira, árvore-da-borracha, „*Gummibaum*“ no original alemão. A *Ficus elastica* foi uma das plantas de decoração interior que mais fez sucesso na Europa no século passado, sendo cultivada com este objetivo, pois não sobreviveria ao ar livre durante o inverno. Muito popular nas casas alemãs, evoca, comparada com a madeira mogno, semelhantes conotações culturais de exotismo e colonialismo. Mais tarde, a partir das profundas mudanças socioculturais dos anos sessenta e setenta na sociedade alemã, a seringueira decorativa vira símbolo de um gosto antiquado, retrógado, em todo caso convencional. De certa forma, Brecht antecipa essa mudança ao levar o protagonista Paul à rebelião contra o convencionalismo do entretenimento barato durante a primeira fase de vida urbana da cidade Mahagonny.

Da freguesia da cidade arapuca, as únicas figuras destacadas com nome são os quatro protagonistas: Paul, Jacob, Heinrich e Joseph (Joe), lenhadores que acabaram de sair do Alaska. Quando entram em cena pela primeira vez, articulam suas exigências materiais e culturais assim: „*Auf nach Mahagonny! Die Luft ist kühl und frisch./ Dort gibt es Pferd- und Weiberfleisch/ Whisky und Pokertisch/ Schöner, grüner/ Mond von Alabama/ Leuchte uns!/ Denn wir haben heute hier/ Unterm Hemde Geldpapier/ Für ein großes Lachen/ Deines großen, dummen Munds*“ (BRECHT, 1988, p. 319-20)³

Todo o quarteto, que forma sozinho essa cena da ópera, consiste em três estrofes, sempre iniciadas por quatro versos diferentes e seguidos pelo refrão que começa com “Bela verde lua”. É praticamente idêntico ao

² “Então finquem esta vara de pescar no chão e hasteiem este pano/ Para que as naves vindas da costa de ouro/ Possam nos ver. E o bar será/ Debaixo desta seringueira./ Aqui é a cidade/ Aqui é o centro/ Que se chama: “Hotel do Homem Rico.” (BRECHT, 2004, p. 113).

³ “Vou pra Mahagonny/ O ar é puro e fresco!/ Tem carne de cavalo e de mulher,/ Whisky e poker tem também!/ Bela, verde, lua de Alabama, dá a luz!/ Bem no fundo do meu bolso/ Tem dinheiro para pagar/ Tua boca estúpida, que vai logo gargalhar!” (BRECHT, 2004, p. 116-7)

poema-canção „Mahagonnygesang Nr. 1“, na *Hauspostille*, a antologia poética mais importante do jovem Brecht. Lá o refrão fala da bela lua verde não do Alabama, mas sim de Mahagonny: „*Schöner grüner Mond von Mahagonny*“ (BRECHT, 2002, p. 243). Na obra literária brechtiana, a imagem da lua aparece frequentemente na poesia e também em várias peças teatrais. A lua brechtiana do jovem Brecht da República de Weimar tem as mais variadas colorações (prateada, pálida, vermelha, branca etc.) e sempre denuncia o sentimentalismo barato, o *Kitsch*. Aqui ela é verde, da cor do absinto e revela-se como uma gigantesca placa de propaganda luminosa (HILLESHEIM, 2013, p. 187), o que indica desde o início o caráter comercial do empreendimento Mahagonny, cidade boa para quem tem dinheiro para pagar. Desse modo, Brecht vai além do simples “Matemos o luar!” de um Marinetti futurista, combatendo contemplação e idílio. Para o autor o anti-ilusionista, teórico do distanciamento e do estranhamento, a lua nos palcos do século XX é pouco mais do que um acessório fabricado que serve para evocar o sentimento previsto. A lua sobre Soho na *Ópera de Três Vinténs*, obra contemporânea de *Mahagonny*, não passa de um artifício que o homem de negócios Macheath usa como se ligasse uma lâmpada elétrica:

Mac – Und jetzt muss das Gefühl auf seine Rechnung kommen. Der Mensch wird ja sonst zum Berufstier. Setz dich, Polly! Siehst du den Mond über Soho?
Polly – Ich sehe ihn, Lieber. Fühlst du mein Herz schlagen, Geliebter?
Mac – Ich fühle es, Geliebte
Polly – Wo du hingehst, da will ich auch hingehen.
Mac – Und wo du bleibst, da will ich auch sein.
 (BRECHT, 2004, p. 41-2)⁴

Nas suas notas publicadas sobre *Mahagonny*, Brecht observou: “A ópera que nos é dado desfrutar atualmente é uma iguaria” (BRECHT, 2005, p. 28; no original alemão: „*eine kulinarische Oper*“). Contra um teatro musical culinário, o autor faz uso de uma estética provocativa, às vezes humorística e agressiva ao mesmo tempo, que denuncia o *kitsch* romântico burguês.

Além do texto e da música, a arte dramática épica brechtiana se manifesta também na cenografia. Um bom exemplo de como Brecht faz uso de elementos da natureza para um cenário anti-ilusionista é a nuvem da cena 9 da ópera *Mahagonny*. A marcação cênica indica o espaço diante do

⁴ Mac – E agora é a vez do sentimento. Senão o homem vira um animal de carga. Sente-se, Polly. Vês a lua sobre o Soho?

Polly – Eu vejo, querido. Sentes meu coração bater, amado?

Mac – Eu sinto, amada.

Polly – Para onde fores, eu irei também.

Mac – Para onde fores, eu ficarei também. (BRECHT, 2004, p. 41-2)

Hotel do Homem Rico, onde os homens de *Mahagonny* estão sentados debaixo de um céu amplo, descansando, bebendo, fumando. “Ouvem música e contemplam, sonhadores, uma nuvem branca que passa no céu, da esquerda para a direita, depois em sentido contrário etc.” (BRECHT, 2004, p. 127). Quando Paul Ackermann declara sua discordância com a vida pacata da cidade, o que o faz entrar em conflito aberto com a viúva Begbick, a marcação cênica determina a reação da nuvem branca de papel machê (ou da sua imagem projetada na tela de um Caspar Neher): “A nuvem treme e sai depressa” (BRECHT, 2004, p. 127). Essa nuvem é um dos atributos do tipo de entretenimento oferecido no início da peça *Mahagonny* – participa da natureza a ser contemplada, mas sempre subordinada ao empreendimento capitalista. A briga de um importante freguês com a dona dos bens e serviços oferecidos na cidade faz ela fugir rapidamente. A confirmação brechtiana “*Mahagonny* é uma autêntica diversão” (BRECHT, 2004, p. 29), inclui certamente sua maneira de combinar o anti-ilusionismo cênico com bastante humor.

“Maravilhosa é a vida simples,/ E não há nada como a grandiosidade da natureza” (BRECHT, 2004, p. 125), alegam na cena anterior os amigos de Paul, parceiros no trabalho e agora na diversão, Jakob, Heinrich e Joe. A vida em *Mahagonny* é calma e harmônica, cheia de paz e sossego. Markus Wessendorf associa essa primeira fase de desenvolvimento do empreendimento, quando prevalecem os sentimentos de contemplação e moderação, ao olhar do turista romântico analisado por John Urry: “*The romantic form of the tourist gaze, according to Urry, is characterized by ‘solitude, privacy and a personal semi-spiritual relationship with the object of the gaze’, the most typical of which would be undisturbed natural beauty*”. (WESSENDORF, 2004, p. 86)

Na peça, natureza está presente como objeto de consumo estético; todavia, o estético comercializado constitui somente um lado da relação dos homens de *Mahagonny* com a natureza – o outro lado implica a comercialização material em si. Os quatro protagonistas chegam com os bolsos cheios de dinheiro porque trabalharam como lenhadores sete anos ininterruptos no Alasca, reduzindo a mata nativa da região. Deste modo, a destruição parcial da floresta boreal é pré-requisito da vida contemplativa na cidade de *Mahagonny* da primeira fase. Na sua obra “O homem unidimensional”, Herbert Marcuse estabelece uma ligação entre a abolição da cultura burguesa tradicional junto com a dessublimação de um lado e a colonização e dominação final da natureza, de outro lado: “A abolição da cultura superior é um efeito colateral da conquista da natureza e da progressiva conquista da escassez” (MARCUSE, 2015, p. 96).

A rebelião que o protagonista Paul inicia nas cenas oito e nove se dirige exatamente contra essa vida pacífica: “É demais a calma,/ É demais a harmonia,/ E há coisa demais em que se segurar.” (BRECHT, 2004, p. 129). Seu lema constantemente repetido nessa fase do

empreendimento Mahagonny é: “Mas falta alguma coisa!” („*Aber etwas fehlt!*”). A natureza como cenário de consumo é uma mentira, *fake*, como demonstram a lua verde e a falsa nuvem. Paul decide radicalizar o hedonismo pacato agora exige um hedonismo sem limites.

O sublime

Junto com a rebelião do protagonista anuncia-se, na cena dez, exatamente no meio das vinte cenas da peça, um furacão, o que causa terror na população da cidade. Aqui Weill faz uso de meios da Grande Opera tradicional: os poucos versos são cantados por um coro no estilo de Verdi, lamentando a provável destruição da cidade pelo desastre natural. Libreto e música evocam o influente conceito do sublime. Quando o poder da natureza se revela muito maior do que as forças humanas, trata-se, tradicionalmente, de algo que mal pode ser representado, mas pode ser experimentado na arte em termos estéticos. Lembramos que Kant, na sua terceira crítica, estabelece a diferença entre o sublime que chama de matemático: “denominamos sublime aquilo que é absolutamente grande”, melhor: “algo que é grande além de qualquer comparação”, (KANT, 2016, p. 144) e o sublime dinâmico da natureza: “Se a natureza deve ser por nós julgada como dinamicamente sublime, ela tem de ser representada como despertando temor” (KANT, 2016, p. 157). Exemplos kantianos do sublime da natureza são rochedos ameaçadores, nuvens carregadas avançando com relâmpagos e trovões, furacões, o oceano ilimitado tomado de fúria etc., todos eles mostrando nossa “insignificante pequenez” (KANT, 2016, p. 158). Kant continua:

Mas a visão que temos deles será tão mais atrativa, quanto mais temíveis eles forem, somente se nos encontrarmos em segurança, e com prazer nós denominamos esses objetos sublimes, pois eles elevam a força da alma acima de sua média habitual e permitem descobrir uma capacidade de resistir de um tipo inteiramente diverso, a qual nos dá coragem para comparar-nos à natureza todo-poderosa. (KANT, 2016, p. 158)

A citação indica que o sublime kantiano aparece muito mais como uma força do nosso ânimo do que uma qualidade intrínseca da natureza. Não se trata, como ainda nas Investigações de Burke, de uma característica do objeto, mas de uma sensação mista do observador, que sente medo ou horror e superioridade ao mesmo tempo. Kant conclui: “A sublimidade, portanto, não está contida em coisas da natureza, mas apenas em nossa mente, na medida em que podemos tornar-nos conscientes de sermos superiores à natureza em nós e, portanto (na medida em que ela tem influência sobre nós), também à natureza fora de nós.” (KANT, 2016, p. 161).

O sublime kantiano leva à consciência da nossa superioridade interior. Sabemos reconhecer o terrível, nomeá-lo e dominá-lo – o último às vezes não conseguimos como indivíduos, mas como espécie, já que não somos desamparados, temos nossos meios. O homem é o ser que quer, confirma o kantiano Schiller no início do seu ensaio “Sobre o sublime” (SCHILLER, 2001, p. 55). Isso é exatamente o ponto de vista de Paul Ackermann na ópera *Mahagonny*. Ele se compara com a natureza todopoderosa em forma da iminente tempestade, anunciando para a viúva Begbick: “Porque eu sou alegre prefiro quebrar suas tabuletas e suas leis e pôr abaixo seus muros. Assim como faz o furacão, eu também faço. Eu pago.” (BRECHT, 2004, p. 134) “Para que se precisa de um furacão?” pergunta o protagonista enquanto o coro executa um coral no estilo luterano-protestante. “O que é a fúria de um tufão/ Comparada ao homem quando quer se divertir?” (BRECHT, 2004, p. 131). E ele mesmo dá logo a resposta às suas próprias questões retóricas: “Nós não precisamos de furacão/ [...] Porque todo seu horror/ Nós mesmos podemos fazer.” (BRECHT, 2004, p. 132), chegando assim ao lema “Tudo é permitido” („*Du darfst*”), que a partir disso seria a norma dos habitantes de Mahagonny até o final. A viúva Begbick resume a questão com clareza: „*Schlimm ist der Hurrikan/ Schlimmer ist der Taifun./ Doch am schlimmsten ist der Mensch.*” (BRECHT, 1988, p. 357).⁵

Formula-se aqui, nas palavras de Paul e da Begbick, um sublime dinâmico novo, mais poderoso do que o sublime kantiano: a natureza social do capitalismo sem limites, em que tudo é permitido enquanto pode ser comercializado. A partir da experiência com o furacão, o projeto inicial de *Mahagonny*, onde paz e harmonia foram valores centrais, de modo a assegurar assim o fluxo pacífico de bens e serviços, entra na sua segunda fase radicalizada. Tudo é permitido desde que a pessoa tenha os recursos para pagar por isso. Trata-se de um cálculo fatalmente egoísta; o inumano em *Mahagonny* deriva da “sua Majestade o Eu, o herói de todos os devaneios e de todos romances”, como diz Freud no seu ensaio *O escritor e a Fantasia* (FREUD, 2015, p. 334; v. JAMESON 2013, p. 220). Vale lembrar que na segunda metade dos anos vinte, Brecht não somente começa a estudar Marx, mas é também leitor de Freud, cuja influência na obra brechtiana ainda se encontra pouco pesquisada. Nas suas notas sobre a ópera, Brecht faz, de forma afirmativa, uma longa citação de *O mal-estar na civilização*, publicado em 1930, ano da estreia da versão definitiva da ópera *Mahagonny*. Em 1927, Freud tinha publicado *O futuro de uma ilusão*, onde se lê que “todo indivíduo é virtualmente um inimigo da cultura” (FREUD, 2010, p. 37), e “que é preciso contar com o fato de que em todos os homens há tendências destrutivas, ou seja, antissociais e anticulturais” (FREUD,

⁵ “Terrível é o furacão/ Mais terrível é o tufão/ Porém, o mais terrível é o homem” (BRECHT, 2004, p. 132).

2010, p. 39), por causa da sua natureza interior que não aceita facilmente “a coerção ao trabalho e a renúncia aos impulsos” (FREUD, 2010, p. 44).

No final do século XX, a ideia do sublime é retomada por um teórico do pós-modernismo, Jean-François Lyotard, que a combina com uma análise crítica do capitalismo tardio ao afirmar que “existe algo de sublime na economia capitalista. Ela não é acadêmica, nem fisiocrática; não admite nenhuma natureza. É, num certo sentido, uma economia regulamentada a partir de uma ideia, a riqueza ou a potência infinita”. (LYOTARD, 1997, p. 109).

Diferentemente de Kant e Schiller, o sublime em Lyotard não resulta de uma contribuição ativa do sujeito humano, mas indica um impacto sobre ele, o que implica, de certa maneira, em uma suspensão da capacidade subjetiva. Para Brecht, porém, o poder gigantesco do sublime capitalista está ligado à vontade subjetiva de não reconhecer limites. Quando na cena 8 os amigos de Paul alertam que ele está exagerando, deveria se calmar e aprender de novo a ser gente, o protagonista responde (tranquilamente, como indica a marcação cênica) que não quer ser humano: “Não tenho vontade de ser gente” (BRECHT, 2004, p. 126).

O que significa ser humano? Neste ponto da sua investigação lúdica-teatral, bem no meio da peça, Brecht insere dois poemas de sua autoria escritos em 1926 e 1927, que o protagonista Paul declama cantando. O primeiro, que começa com os versos “Não tenham vã esperança / Não há retorno mais” (BRECHT, 2004, p. 133), talvez possa ser considerado o poema mais materialista-atéista em língua alemã. Trata-se de uma rejeição radical de qualquer esperança cristã em uma continuação da alma depois da morte, no Além: „*Lasst euch nicht verführen/ Zu Fron und Ausgezehr/ Was kann euch Angst noch rühren/ Ihr sterbt mit allen Tieren/ Und es kommt nichts nachher.*“ (BRECHT, 1988, p. 358).⁶

Gegen Verführung (contra sedução) parece uma transposição poética da *Genealogia da Moral* de Friedrich Nietzsche (HILLESHEIM, 2013, p. 229). A poesia que Paul canta logo em seguida, sem intervalo nenhum, combina a rejeição da tradicional moral cristã com a propagação de um hedonismo materialista radical ligado a um capitalismo selvagem que desconhece limites. Trata-se da voz do egoísmo como princípio da vida social que ganha dinâmica ao se juntar à lógica do dinheiro: „*Wenn es etwas gibt/ Was du haben kannst für Geld/ Dann nimm dir das Geld./ Wenn einer vorübergeht und hat Geld/ Schlag ihn auf den Kopf und nimm dir sein Geld:/ Du darfst es!*“ (BRECHT, 1988, p. 358).⁷

⁶ “Não caiam nas trapaças/ Da vil exploração,/ Não vem maior desgraça:/ Vocês quais bichos passam -/ É a última canção” (BRECHT, 2004, p. 133).

⁷ “Quando há algo/ Que podes comprar com grana,/ Pega, então, a grana./ Quando alguém passar com grana,/ Dá-lhe uma paulada e toma a grana,/ Isso é permitido.” (BRECHT, 2004, p. 133).

O que prevalece aqui é um darwinismo social sem limites, a lei do mais forte. Na mesma cena 11, escutamos uma variação dessa lei nas famosas palavras cantadas primeiro por Paul, depois repetidas pelo coro de todos: „*Denn wie man sich bettet, so liegt man/ Es deckt einen keiner da zu./ Und wenn einer tritt, dann bin ich es/ Und wird einer getreten, bist's du!*“ (BRECHT, 1988, p. 360).⁸

Essa ligação de hedonismo com capitalismo (KINDT, 2006, p. 550), que se estabelece a partir dos dois poemas citados na segunda parte da peça, tem consequências fatais para o protagonista e toda população de *Mahagonny*.

Autodestruição

Das cenas seguintes até o final, a peça desenvolve as consequências individuais e sociais do lema “Tudo é permitido” sob o signo da mercadoria universalizada. Mostram-se no palco os efeitos da satisfação comercial ilimitada das necessidades de comer, amar, lutar fisicamente e beber álcool: „*Erstens vergisst nicht, kommt das Fressen/ Zweitens kommt der Liebesakt/ Drittens das Boxen nicht vergessen/ Viertens Saufen, das steht im Kontrakt/ Vor allem aber achtet scharf/ dass man hier alles dürfen darf*“ (BRECHT, 1988, p. 362).⁹

O autor mesmo comenta, em 1931: “a obra se esforça em demonstrar o nexo entre a comercialização da diversão (entretenimento, repouso) e seu caráter excessivo” (Brecht apud HENNENBERG; KNOFF, 2006, p.136). Paradoxalmente, o novo sublime dinâmico capitalista leva à dessublimação da moralidade burguesa tradicional, uma dessublimação repressiva, como diria Herbert Marcuse, porque não leva à libertação social e individual, mas ao seu contrário.

Essa problemática já está posta na primeira cena após a cidade ter sido poupada do furacão, quando se encena uma comilança extrema. Recentemente, na sua apresentação do poema “Song of the Taste” do poeta Gary Snyder, um texto que trata do ato de comer como celebração sensual da vida, o ecocrítico Scott Slovic fez uso do termo *sustainable poetry* (poesia sustentável) e comentou: “*Joyful and healthy life, the poet seems to say, does not require an orgy of overeating*” (QUIGLEY; SLOVIC, 2018, p. 205). Nesse sentido, o poema de Snyder evoca exatamente o contrário da cena brechtiana. Para Jakob, o morto de fome, a comida é um fetiche e comer num ato compulsivo sem autocontrole, é o que leva à morte por excesso de alimento.

⁸ “Quem faz sua cama, se deita,/ Pois ninguém vive só de mercê;/ E, se alguém sai pisado na vida,/ Não sou eu, esse alguém é você!” (BRECHT, 2004, p. 135).

⁹ “Vem primeiro a barriga/ E em segundo vem amar,/ Em terceiro vem a briga,/ E beber, em quarto lugar!/ Que fique bem compreendido:/ Aqui é tudo permitido!/ (Quem não tem grana está perdido!)” (BRECHT, 2004, p. 140).

Entende-se que nessa versão operística da fundação de um capitalismo sem limitações não há perspectiva nenhuma para o sentimento de amor. O que existe na cidade *Mahagonny* é uma linha de produção de sexo: os homens fazem fila para poder realizar um rápido ato sexual pago com uma das moças que vendem seu corpo sob supervisão da empresária chefe. Nesse ambiente ordinário, os amantes Paul e Jenny, que se juntaram a partir de um contrato comercial, cantam o dueto que como poema foi intitulado por Brecht como “Tercetos sobre o amor” („Terzinen über die Liebe”). Seu estilo de linguagem é elevado e os versos compõem a estrutura de tercetos dantescos não por acaso, visto que relembram a história de Francesca de Rimini e seu amante elaborada por Dante no quinto canto do *Inferno* da *Divina Comédia*. O primeiro verso do poema brechtiano, “Veja os grous no céu, em grande arcada!”, já evoca os grous do inferno dantesco onde voam em bandos, acompanhando com seu grasnido os lamentos dos pecadores, entre eles Francesca e Paolo. A partir dessas palavras, o público é convidado a participar mentalmente da imagem literária que se desenvolve em seguida (KNOPF, 1996, p. 111; cf. também TATLOW, 2001): trata-se da analogia poética entre os grous voando juntos com as altas nuvens (“Unidos alçam vôo lado a lado”, BRECHT, 2004, p. 139) e a vida a dois dos amantes, que no final do poema se revela mais como momento fugaz a dois. O belo natural é evocado em um ambiente social absolutamente deprimente, “onde a coisificação das relações entre os homens contamina toda a experiência” (ADORNO, 1982, p. 109). Herbert Marcuse a respeito da *Ópera de Três Vinténs*, observou que “Brecht preserva a *promesse de bonheur* contida no romance e no Kitsch (brilho da lua e o mar azul; melodia e doce lar; lealdade e amor), transformando-a em fermento político” (MARCUSE, 2015, p. 96). Os “Tercetos sobre o amor” associam a promessa da felicidade amorosa com volatilidade, mas ao mesmo tempo a preservam, na letra, como *Vor-Schein* (Pré-Aparência) no sentido de Ernst Bloch. Considerados um dos mais bem elaborados poemas de amor em língua alemã, os “Tercetos” guardam a força de uma imagem poética sugestiva que implica tanto a humanização da natureza quanto a naturalização do ser humano representado pelo casal.

Como já indica o título da ópera, a cidade de *Mahagonny*, modelo de uma comunidade determinada pela ideologia do dinheiro, está condenada ao fracasso. No decorrer da trama, a união entre os dois amantes se desfaz quando Paul é condenado “por não ter dinheiro/ O que é o maior crime/ Sobre a face da terra” (BRECHT, 2004, p. 155). Sua amante e seu melhor amigo Heinrich se recusam a ajudar a pagar suas contas e o protagonista é eletrocutado em praça pública. Finalmente, Paul compreende a ilusão de uma maneira de viver que se diz hedonista, mas se baseia exclusivamente no consumo pago: “A felicidade que comprei não era felicidade, e a liberdade que eu tive à custa de dinheiro não era liberdade. Eu comia e não matava a fome, eu bebia e ficava com mais sede.” (BRECHT, 2004, p. 160).

A cena 16, em o processo que levaria à morte o protagonista desencadeia-se, tem o mote “Beber” (*Saufen*). Quando chega a hora de Paul pagar a conta da bebedeira coletiva, ele tenta escapar de Mahagonny, ao se refugiar em um sonho diurno, parecido com aquele da Jenny-Pirata na “Ópera de três vinténs”. Diferentemente da Jenny, Paul não simplesmente evoca o navio salvador cantando, mas encena uma representação teatral dentro do palco com participação dos amigos presentes (para Florian Vassen um exemplo, entre outros, que mostra a “teatralidade potencializada” da peça *Mahagonny*, cf. VASSEN, 2004). No final da pequena viagem imaginária chega-se à terra prometida, “as florestas do Alasca./ Desembarquem agora./ Estamos salvos.” A tentativa de escapar leva ao retorno à natureza selvagem, dessa vez não para ganhar dinheiro derrubando mata nativa, mas para fugir da civilização capitalista. Contudo, em *Mahagonny* não existe fuga para quem não tem dinheiro e o destino de Paul está selado.

Na última cena vê-se a ruína da cidade, onde a vida social entra em colapso, por consequência da luta de todos contra todos. Os habitantes cantam: „*Wir brauchen keinen Hurrikan/ Wir brauchen keinen Taifun,/ Was der an Schrecken tuen kann / Das können wir selber tun*“ (BRECHT, 1988, p. 387).¹⁰

A cidade não é, portanto, devastada por catástrofes naturais, mas pelos impulsos autodestrutivos inerentes a uma vida social sob o signo do capitalismo.

Observações finais

Brecht escreveu durante sua vida inteira poesia sobre o mundo natural, principalmente sobre árvores. Essa produção poética iniciou-se na adolescência – a coletânea completa dos seus poemas começa com uma obra juvenil intitulada *A árvore em chamas* (*Der brennende Baum*, de 1913) – estendendo-se até as *Elegias de Buckow* dos anos cinquenta e poemas ainda posteriores, como “Tempos difíceis” („*Schwierige Zeiten*“), em que o eu lírico lembra-se de um sabugueiro da sua infância em Augsburg. No longo poema “Aos que vão nascer” („*An die Nachgeborenen*“, 1937), o último da coletânea *Poemas de Svendborg*, o autor inicia a segunda estrofe com os seguintes versos famosos: „*Was sind das für Zeiten, wo/ Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist/ Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschliesst!*“ (BRECHT, 2002, p. 723).¹¹

São tempos sinistros, *finstere Zeiten*. A natureza aqui tem a função do Outro da sociedade humana, fora do alcance dos regimes fascistas e stalinistas em que reina a barbárie e os mais terríveis crimes são cometidos.

¹⁰ “Nós não precisamos de furacão/ Nem precisamos de tufão,/ Porque todo horror de seu poder/ Nós mesmos podemos fazer. (BRECHT, 2004, p. 161)

¹¹ “Que tempos são esses, em que/ Falar de árvores é quase um crime/ Pois implica silenciar sobre tantas barbaridades?” (BRECHT, 2000, p. 212).

Essa perspectiva sobre o mundo natural já encontramos em *Mahagonny*, peça que leva o nome de uma espécie de árvore, mas trata da barbaridade de uma sociedade que instalou o hedonismo pago, a comercialização total, como princípio fundamental das relações sociais.

No antropoceno do século XXI, a dicotomia sociedade vs. natureza está desaparecendo, uma vez que não existe mais natureza fora do alcance da manipulação tecnocientífica. A barbárie que se aproxima, para usar uma expressão de Isabelle Stengers (STENGERS, 2015), tem sua causa na devastação ambiental planetária, provocada pela nossa maneira capitalista de produzir e consumir em nível global sem considerar as consequências para o meio-ambiente e aceitar limites de crescimento. Capitalismo “*is a way of organizing nature*”, como tem lembrado Jason W. Moore (MOORE, 2015, p. 2). Assim, cerca de noventa anos depois da encenação da autodestruição da cidade arapuca *Mahagonny* no palco brechtiano, a eliminação de uma parcela numerosa da humanidade por catástrofes naturais é uma perspectiva real. A destruição, por exemplo por furacões cada vez mais frequentes, é uma das consequências do aumento das emissões de gases de efeito estufa na atmosfera.

Os impulsos autodestrutivos inerentes a uma vida social sob o signo da mercadoria universalizada, do desenvolvimento econômico ilimitado, do progresso como ideologia, abrangem diretamente a natureza. “*We’ve lost our good old mamma*” (BRECHT, 2005, p. 114); estamos tratando a mãe terra tão mal que ela começou a vingar-se. Em *Mahagonny*, Brecht põe em cena uma mudança histórica, visto que o agir dos habitantes da cidade não é mais determinado pelas circunstâncias naturais, pela primeira natureza, mas por aquilo que na tradição de Hegel e Adorno se chama segunda natureza: as relações sociais construídas entre os humanos. No entanto, tudo indica que atualmente chegamos a uma situação onde podemos inverter a pergunta retórica do protagonista Paul Ackermann desta maneira: o que é um homem que quer se divertir, comparado à fúria de um tufão?

Na perspectiva ecocrítica aqui desenvolvida, a peça brechtiana sobre a união fatal da natureza interior do ser humano, dos seus impulsos sociobiológicos, com o poder “natural” do dinheiro, com a força destruidora de um capitalismo que age sem escrúpulos, parece mais atual do que nunca. Recentemente, Isabelle Stengers tem afirmado: “Lutar contra Gaia não tem sentido, trata-se de aprender a compor com ela. Compor com o capitalismo não tem sentido, trata-se de lutar contra seu domínio” (STENGERS, 2015, p. 47). Essa é uma observação Brecht que certamente assinaria.

Referências bibliográficas

- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Trad. de Fiana Pais Bransão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005 (2ª ed.).
- BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004, v. 3.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- BRECHT, Bertolt. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Stücke 2. Berlin u. Weimar: Aufbau; Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.
- BRECHT, Bertolt. *Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- DENTON, Sally; MORRIS, Roger. *The money and the power: the making of Las Vegas and its hold on America*. Nova Iorque: Vintage, 2002.
- FREUD, Sigmund. "O escritor e a fantasia". In: *Obras completas*, v. 8, 1906-1906. Trad. de P. C. de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2015; p. 325-38.
- FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão*. Trad. de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- HENNENBERG, Fritz; KNOPF, Jan (eds.). *Brecht/Weill Mahagonny*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006.
- HILLESHEIM, Jürgen. *Bertolt Brechts Hauspostille: Einführung und Analysen sämtlicher Gedichte*. Wurtzburgo: Königshausen & Neumann, 2013.
- JAMESON, Frederic. *Brecht e a questão do método*. Trad. de Maria Sílvia Betti. São Paulo: Cosac & naify, 2013.
- KINDT, Tom. „Die Politisierung Brechts und die Urbanisierung Baals“: Anmerkungen zur Interpretation der Oper 'Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny'. In: KOCH 2006, p. 50-9.
- KNOPF, Jan. *Gelegentlich: Poesie. ein Essay über die Lrik Bertolt Brechts*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.
- KNOPF, Jan (ed.). *Brecht Handbuch Band 1: Stücke*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2001.
- KNOPF, Jan (ed.). *Brecht Handbuch Band 2: Gedichte*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001.
- KOCH, Gerd et. alii (eds.). „Können uns und euch und niemand helfen“ – Die Mahagonnysierung der Welt: Bertolt Brechts und Kurt Weills „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“. Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel, 2006.
- LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Ed. Estampa, 1997 (2ª ed.).
- MARCUSE, Herbert. *O homem unidimensional: estudos da ideologia da sociedade industrial avançada*. Trad. de R. de Oliveira. São Paulo: Edipro, 2015 (1964).
- MOORE, Jason W. *Capitalism in the web of life: ecology and the accumulation of capital*. Londres; Nova Iorque: Verso, 2015.

- QUIGLEY, Peter; SLOVIC, Scott (eds.). *Ecocritical aesthetics: language, beauty, and the environment*. Bloomington: Indiana UP, 2018.
- SCHILLER, Friedrich. "Sobre o sublime". In: *Do sublime ao trágico*. Org. e trad. de Pedro Süssekind. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, 53-74.
- SILBERMAN, Marc; VASSEN, Florian (eds.). *Mahagonny.com. The Brecht Yearbook 29*. Madison: University of Wisconsin Press, 2004.
- STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima*. São Paulo: Cosac & naify, 2015.
- TATLOW, Antony. „Terzinen über die Liebe“. In: KNOPF, Jan. *Brecht Handbuch Band 2: Gedichte. Op. cit*, p. 168-72.
- VASSEN, Florian. „Potenzierte Spiele und tödliche Inszenierungen“: Bertolt Brechts Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. In: SILBERMAN; VASSEN 2004, p. 276-90.

Recebido em 23 de maio de 2020
Aprovado em 8 de junho de 2020

Klaus F. W. Eggenperger é professor de Literatura e Estudos Culturais da área de Inglês e da Pós-graduação em Letras na Universidade Federal do Paraná. Doutorou-se em Linguística na Universidade de Osnabrück (Alemanha) e publicou, entre outros trabalhos, *Modale Nebenverben im Jiddischen. Eine korpusgestützte Untersuchung zu 'soln' und 'wolf'* (1995). Em 2017, fundou na UFPR o Grupo de Estudos Ecocríticos GECCO (<https://www.grupoecocritico.com.br>). Contato: klausegge@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4484-8874>

EXPERIÊNCIAS COM A METRÓPOLE NO ROMANCE *ADUA* DE IGIABA SCEGO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i32p114-126>

Dionei Mathias^I

RESUMO

Este artigo tem como objetivo analisar o segmento “Zoppe” do romance *Adua*, de Igiaba Scego. Publicado em 2015 e traduzido para o português brasileiro em 2018, o romance representa uma importante contribuição para o conjunto de obras oriundas de contextos de fluxos migratórios. Este artigo deseja discutir como personagens vindos de países africanos interagem com a metrópole, refletindo sobre as interações entre grupos dominantes e minoritários e o modo como o pensamento imperialista é reproduzido no contexto africano.

ABSTRACT

This article aims to analyse the segment “Zoppe” from the novel Adua, written by Igiaba Scego. Published in 2015 and translated into Brazilian Portuguese in 2018, this novel represents an important contribution to the group of literary works coming from contexts of migratory flows. This article wishes to discuss how characters coming from African countries interact in the metropolis, reflecting on the interactions between dominant and minority groups and the way imperialist thought is reproduced in the African context.

PALAVRAS-CHAVE:

Igiaba Scego;
Adua;
literatura de imigração;
metrópole.

KEYWORDS

Igiaba Scego;
Adua;
immigration literature;
metropolis.

^I Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil.

I

ntrodução

Com a tradução de seu romance *Adua* e sua participação na Flip (Festa Literária Internacional de Paraty) de 2018, Igiaba Scego vem recebendo cada vez mais atenção no Brasil, introduzindo por meio de sua ficção ideias novas em nosso horizonte. Seu romance trata da era colonial italiana e da experiência da mulher imigrante na Europa. Esse esforço artístico de representar e dar voz ao imigrante vem crescendo em muitas literaturas nacionais, especialmente na Europa e na América do Norte. Nisso ela se junta a outras mulheres escritoras como Emine Sevgi Özdamar, na Alemanha, Faïza Guène, na França, Andrea Levy, na Inglaterra ou Julia Alvarez, nos Estados Unidos. O que todas essas mulheres escritoras têm em comum é seu desejo de pensar o lugar e a voz, especialmente, de mulheres imigrantes, nos grandes centros metropolitanos. Ou como afirma Manuela Coppola para o contexto italiano, mas igualmente válido para outros contextos nacionais, elas ressignificam os “espaços literários e linguísticos” (COPPOLA, 2011, p. 121-35).

Com seu trabalho artístico e intelectual, essas escritoras recuperam histórias e constroem vozes que inexistiam em seus respectivos espaços nacionais. Para isso, um árduo processo de legitimação teve que ocorrer, incluindo a publicação em editoras, a recepção em departamentos de estudos literários e a menção de seus nomes em histórias da literatura nacional. Ao contrário das autoras citadas, as quais já alcançaram reconhecimento nacional, em parte, também internacional, muitas outras vozes ainda permanecem às margens de suas sociedades, tentando estabelecer sua voz no mercado de ideias. Seus esforços têm muitos traços comuns, especialmente no que diz respeito à representação do complexo processo de construção de identidade para atores sociais da segunda geração que vivem entre duas culturas, mas também ao interesse por recuperar um passado e, com isso, um posicionamento nas coordenadas de fala previstas nos respectivos discursos nacionais.

Em *Adua*, Igiaba Scego empreende esse esforço seguindo três vetores, os quais também estruturam a organização do romance: a voz da mulher imigrante negra no segmento “*Adua*”, o passado da criança *Adua*, ainda na Somália, no segmento “*Sermão*”, este mediado pela voz da figura paterna, e, por fim, o passado da figura paterna que se vê envolvido na política colonialista da Itália, no segmento “*Zoppe*”. Semelhantemente ao que faz Andrea Levy no romance *The Small Island*, Scego volta seu olhar para o passado para entender e representar as intersecções de atores sociais da cultura hegemônica e de representantes de culturas minoritárias.

Enquanto Levy tenta recuperar a história da contribuição das ex-colônias e a recepção de seus representantes na Inglaterra do pós-guerra, focando aqui também na experiência de imigrantes negros (MATHIAS, 2011), Scego retrata a recepção de um cidadão somali, pai da protagonista Adua, na Itália de Mussolini e a ida de europeus italianos ao continente africano, acompanhados por Zoppe. Em ambos os casos, há um movimento de revisão da história, ou melhor, uma narrativa da história, na qual imigrantes ou membros de outras culturas fazem parte do imaginário italiano.

Com foco na intersecção entre história e imigração, este artigo deseja analisar os segmentos intitulados de “Zoppe”, nos quais a voz narrativa expõe a experiências da figura paterna, discutindo três momentos importantes nessa dinâmica de interação: as experiências no centro imperialista, a visão do outro na Itália e, por fim, as experiências no continente africano. A figura paterna não é realmente imigrante, pois permanece por algum período na Itália e acompanha, na sequência, representantes da cultura hegemônica ao continente africano. A estratégia narrativa de Scego, contudo, parece residir em tecer uma imagem mais complexa da experiência de imigrante como vivenciada pela protagonista Adua. Assim, tanto as imagens da infância mediadas pelo pai como as experiências do pai na Itália fascista parecem criar laços e referências com as vivências de Adua como imigrante no presente diegético. Cabe ao leitor, no trabalho de decodificação, construir os paralelos entre o passado e o presente. Nesse sentido, este artigo se insere no campo de pesquisa interessado na produção literária de fluxos migratórios (MATHIAS, 2018, p. 225-238), a fim de compreender as relações, não somente dentro de um espaço nacional, que marcam a experiência de imigração.

1. A experiência no centro imperialista

O primeiro segmento intitulado de “Zoppe” começa com uma contextualização temporal – fevereiro de 1934 – e com uma cena de violência, na qual três homens batem num estrangeiro, sem que este possa se defender. Nesse primeiro momento, não há informações que possam orientar o leitor sobre como enquadrar a cena. Fica claro, no entanto, que a vítima é uma personagem negra. Sem construir redes causais explícitas, a voz narrativa heterodiegética vai expondo as informações e criando uma atmosfera afetiva que traça as coordenadas para o movimento de cidadãos estrangeiros naquele espaço, especialmente indivíduos dos países, em relação aos quais a Itália tinha ambições imperialistas, dentre eles, “Eritreia, Somália, partes da Líbia, Etiópia, Ilhas do Dodecaneso e Albânia” (LOMBARDI-DIOP; ROMEO, 2015, p. 367-83). Neste caso, o personagem é de origem Somali e está a trabalho na Itália:

“Já chega, né?”, Beppe disse a certo ponto.

“É, senão o matamos. Disseram para nos divertirmos um pouco. Não para matá-lo. Afinal de contas, ele é um desses que trabalha para nós, e não é que temos muitos desses intérpretes, meu chefe sempre diz que estes aqui devem ser tratados com todo cuidado, a guerra contra o sujo abissínio está próxima, eles vão servir para algo...”

“Mas se é um preto, pra que pode servir? Por favor, sejamos sérios” (SCEGO, 2018, p. 15).

A interação dos representantes do grupo hegemônico expõe uma série de crenças e valores que coordenam as ações naquele espaço. Desse modo, comportamentos e ações assumidos por esses agentes sociais não são completamente contingentes e casuais, eles seguem interpretações de realidade que preveem lugares, direitos e chances de pertencimento para diferentes categorias e grupos sociais. No caso do somaliano Zoppe, esses agentes têm uma série de liberdades, uma vez que na hierarquia de atribuição de respeito, ele se encontra na posição menos privilegiada. É esse posicionamento que permite o tratamento violento, o qual acaba sendo interrompido não por qualquer escrúpulo, mas sim por conta do potencial de instrumentalização inerente aos conhecimentos desse estrangeiro. Esse interesse pelo capital intelectual que Zoppe traz consigo, de certo modo, salva sua vida.

Ao mesmo tempo, ocorre um movimento de desencantamento sobre o papel do conhecedor de línguas estrangeiras. Zoppe domina vários idiomas africanos, tendo fluência também na língua italiana, o que lhe proporciona a chance de conhecer o continente europeu. Contudo, no lugar da imagem idealizada do mediador e intérprete de culturas, seu trabalho é reduzido ao grau de utilidade para os objetivos das políticas colonialistas. Assim, não há intercâmbio, muito menos interesse mútuo em compreender as diferentes visões de mundo. No lugar dos potenciais de humanização, o encontro intercultural segue as leis da maximização de benefícios, nessa intersecção, mais especificamente os interesses de um governo imperialista que quer se estabelecer em países africanos.

Inerente a essa concepção de mundo, também se encontra o posicionamento já mencionado dos diferentes atores sociais. A partir do olhar da metrópole e, com isso, de uma posição de poder privilegiada, os parceiros que se encontram na margem da cartografia desenhada no centro do poder recebem, juntamente com seu posicionamento nas coordenadas, também um conjunto de normas para a interação e imagens para sua representação naquele espaço. Desse modo, o sujeito “abissínio” recebe atributos negativos, a fim de justificar esse posicionamento no discurso do grupo hegemônico, incluindo aí uma lógica racista que estabelece suas hierarquias.

Por fim, a personagem Zoppe pode deixar o presídio, por conta da intervenção de um conde que precisa de seus serviços. Com isso, ocorre a

interrupção da sequência de violência física perpetrada por agentes oficiais, enquanto se encontrava preso, mas somente para ser substituída por outras modalidades de violência:

Zoppe tocou sua cabeça e sentiu com as mãos as dobras do turbante que o conde Anselmi o obrigava a usar. “Ah, muito bem, Zoppe olha só pra você, parece uma figurinha. O turbante azul lhe confere classe. Minha mãe, alma boa, era inglesa, meu pai, o conde Ludovico Anselmi, a conheceu durante sua última viagem à Índia. Ela e sua família acompanhavam o embaixador do maior Império do mundo. Foi lá que os meus pais observaram com admiração a classe dos soldados indianos com turbante azul.” [...]

“A Itália merece um igual”, dizia por todos os salões.

“Fomos nós, afinal de contas, que demos à luz a Augusto. Civilizar os selvagens também é nossa missão, somos nós que devemos carregar esse peso sobre nossas costas”

(SCEGO, 2018, p. 81)

Se no espaço oficial do presídio seu corpo foi o alvo da violência, fora da prisão, o conde passa a atacar sua dignidade. Como no caso dos agentes da prisão, também o conde constrói uma imagem de Zoppe, esta pautada pelos discursos que circulam em sua família. Admiradora, das práticas coloniais britânicas, com suas redes simbólicas para estabelecer hierarquias, sua família faz circular essas ideias em seu espaço de interação, o que acaba sendo ainda mais intensificado por conta da origem inglesa da mãe. Ao testemunharem na Índia as práticas imperiais do outro país europeu, os pais do conde passam a atribuir valor a essa forma de exposição de poder, estimulando no filho a produção de imagens, as quais ele coloca em prática assim que tem a oportunidade. Nisso, a utilização do turbante no contexto original indiano passa a ter um significado secundário, sem o objetivo de dialogar com a sociedade na qual esse símbolo cultural circula e está inserido factualmente. No lugar disso, os sentidos nos quais o conde está interessado provêm muito mais da rede semiótica colonialista, isto é, daquilo que o turbante significa na narrativa imperialista britânica.

São essas conotações, portanto, que ele deseja atualizar na rede semiótica que tenta estabilizar em seu espaço de circulação. Com isso a narrativa imperialista britânica serve de modelo para idear a tessitura do contexto italiano e suas aspirações coloniais. Nisso Zoppe se vê transformado em instrumento dessa narrativa, ocupando um lugar de subordinado na hierarquia delineada nessa visão de mundo. Na passagem final da citação, o conde explicita como ele legitima suas posições, indicando os méritos culturais de seu país como o fundamento para sua interpretação de realidade. Nela, atores sociais pertencentes àqueles países distantes do centro imperial se tornam objetos de missão civilizatória.

Como no modelo adotado, também aqui a interpretação de realidade do ator social que pertence ao grupo hegemônico sugere que suas ações assumem a responsabilidade pelo bem-estar dos grupos dominados. Zoppe tarda, mas não deixa de perceber que essa narrativa aparentemente civilizatória serve de legitimação para interesses puramente econômicos e exploratórios.

A interação do conde com Zoppe, portanto, adota critérios diferentes daqueles utilizados para interagir com seus conterrâneos. Com base na imagem do “selvagem”, a qual fundamenta a visão de mundo imperialista, o conde concretiza suas interações a partir dessa interpretação de realidade: “Sabe dançar?”, perguntou o conde, acenando um *pas de deux*. “Ah, que bobo, você deve praticar as danças selvagens dos seus lugares.” Havia, em suas palavras, um misto de arrogância e luxúria” (SCEGO, 2018, p. 82). Nesse contexto, o outro se transforma em objeto de seu desejo pelo exótico, impondo expectativas para que este concretize as imagens que constrói em suas hierarquias pessoais de civilização. Para Zoppe, isso implica uma revisão completa das expectativas que trazia da Somália. Assim, no lugar da igualdade no princípio da interação, ele se vê confrontado com lógicas de inclusão e exclusão que não previa ao assumir que seu trabalho de tradução o situava como mediador cultural. Essa percepção no horizonte pessoal de Zoppe se instaura num processo doloroso e que ele, de certo modo, tenta reprimir ao enfatizar a necessidade de seu trabalho para obtenção de recursos econômicos, os quais deseja investir em projetos futuros na Somália.

2. Visões do outro na metrópole

Durante sua permanência na capital italiana, o princípio de interação com o grupo hegemônico está marcado por um constante movimento de hierarquização, prevendo um lugar de subordinação para o seu lugar de fala. Zoppe, contudo, também interage com outros atores sociais que apresentam interesses e visões de mundo diferentes. Dentre eles, encontra-se um outro homem negro e, além dele, uma família judia. Marcados por experiências diferentes e interessados em outras modalidades de concretização existencial, esses interlocutores se aproximam de Zoppe, com outros questionamentos, permitindo a negociação de uma narrativa identitária, menos pautada pelo princípio império e colônia.

Ao caminhar pelas ruas de Roma, Zoppe tem sua atenção despertada, ao ver a família judia. O que chama sua atenção, contudo, não reside em diferença étnica, mas sim no modo como esses atores sociais interagem com ele. No lugar do desprezo e da hostilidade, que o incita posteriormente a pensar na imposição da invisibilidade, neste caso, os olhares que o procuram apresentam uma outra forma de diálogo:

Há meses ele os via de mãos dadas. Viviam a poucos metros da casa onde estava hospedado. Tinha sido inevitável olhá-los a primeira vez. Eles o olhavam e ele os olhava. Sem aquela curiosidade maligna dos brancos, aquelas mãos famintas dentro dos seus cabelos enrolados, aqueles comentários venenosos sobre a cor de sua pele. O pai e a garotinha olhavam-no com olhos humanos (SCEGO, 2018, p. 13).

O início da interação, portanto, ocorre por meio da atribuição de atenção e interesse, no contexto do espaço social. O modo como esse olhar é concretizado se diferencia substancialmente também da apropriação visual arraigada na diferença étnica. Isto é, não é o interesse na cor da pele nem na estrutura capilar, trata-se tampouco de um olhar luxurioso, o qual direcionava, em parte, o interesse do conde. A atitude que a voz narrativa denomina de “olhos humanos” parece representar um olhar de benevolência, sem traços que antecipam o desejo de exclusão ou hierarquização.

Ao contrário de outros olhares, com os quais se vê confrontado, estes parecem estar a abertos à diferença e ao acolhimento, sem conter em seu movimento um desejo de imposição de lugar na cartografia social. Essa atitude também permite que todos os atores sociais envolvidos nessa dinâmica se aproximem do outro, por meio do contato visual, sem medo, construindo, com isso, o fundamento para uma interação mais ampla e que permite negociar marcas de identidade no princípio do respeito. Também aqui, há curiosidade pela diferença, mas o modo como essa curiosidade é concretizada no olhar instaura respeito e empreende um esforço de salvaguardar a dignidade do outro.

Zoppe, na verdade, partiu para Roma, com a expectativa de que essa seria a regra. Ao imaginar, ainda em sua terra natal, o modo como seria sua vida na capital italiana, ele vislumbrava interações marcadas por acolhimento como regra:

Ele estava naquela terra estrangeira já havia meses e a garotinha com seu pai enorme eram os únicos que acenavam com a cabeça, cumprimentando-o. Somente eles, naqueles longos e fétidos meses. Nisso Roma foi muito avarenta com ele. E pensar que havia imaginado belas mulheres loiras à sua disposição e tantos amigos com quem jogar sinuca. Mas logo descobriu que em Roma um preto tinha que tomar muito cuidado. “Se possível”, disse-lhe um dos chefes, “deveria fazer o possível para desaparecer” (SCEGO, 2018, p. 21)

Na retrospectiva, ele constata que uma atitude de reconhecimento, com tentativas de inclusão naquelas coordenadas sociais, permanece sendo a exceção. No lugar de amigos e aventuras amorosas, Zoppe faz a experiência da solidão e, sobretudo, exclusão. Assim, a recomendação do chefe parece representar não somente a visão de mundo deste, mas um

princípio que norteia a interação naquele espaço. Desaparecer, nesse contexto, contém a ideia de evitar interações sociais e de não solicitar qualquer forma de pertencimento. Isto é, no lugar de afirmar sua identidade e fazer dela a base da negociação nesse novo contexto cultural, o chefe sugere restringir sua existência à execução das tarefas para as quais foi convidado. Fora desse escopo de ação, sua identidade praticamente não tem oportunidade de articulação e, muito menos, da produção de uma tessitura que reconheça sua presença naquelas coordenadas. A invisibilidade está acompanhada do silenciamento.

A família judia traz a lume um outro comportamento, ao concretizar um olhar humanizado e reconhecer sua presença por meio dos acenos. Mais tarde, essa família inclusive o convida para sua casa, um episódio que articula posicionamentos quanto à sacralidade do hóspede. Zoppe não tarda em reconhecer que a condição desse grupo se encontra crescentemente fragilizada no continente: “Mas estava mudando, tudo estava mudando. Zoppe sentia isso no ar. Havia uma hostilidade contra os judeus que se mostrava mais evidente, mais escancarada, mais odiosa a cada dia” (SCEGO, 2018, p. 50). Sua situação naquele momento ainda não assume as dimensões da barbárie que vão entrar posteriormente para a história, mas a hostilidade e o desejo de exclusão já se concretizam com maior intensidade, na realidade diegética. Inconscientemente eles parecem reconhecer semelhanças e interseções, a partir das quais conseguem vislumbrar no outro um pertencimento a uma experiência comum. Esse conhecimento permite instaurar uma base afetiva que empreende o esforço de reconhecer o outro e torná-lo visível, a despeito das práticas dominantes contrárias.

Uma segunda personagem importante nesse contexto é um cidadão da Eritreia, negro como Zoppe, o qual também encontra por acaso, nas ruas de Roma. Ao contrário de Zoppe, contudo, este adota uma visão bem mais crítica em relação ao centro imperial:

Havia o encontrado certo dia, por acaso, perto da pensão Tedeschi, na via Flavia. O eritreu caminhava lento, não se preocupava, como ele, em aparecer demais. Medhin não queria se esconder, mas também não queria desaparecer. Seus movimentos eram repletos de orgulho. Caminhava de cabeça erguida. [...] Zoppe não gostava daquele cara. Palavras muito cultas, complicadas. Além disso, aquela ferocidade acirrada anti-italiana o aterrorizava. Aquele cara logo iria se meter numa fria (SCEGO, 2018, p. 38).

Ao contrário de Zoppe, Medhin não se curva às expectativas tácitas de invisibilidade. Com base nessa atitude, ele se nega a silenciar sua identidade e seus desejos de negociação. Ao afirmar a presença de seu corpo, ele intenta oferecer resistência explícita às práticas dominantes, mas tampouco aceita a interpretação de realidade hierarquizada com qual é

confrontado. Ambos trazem um capital cultural amplo: Zoppe se destaca pelo conhecimento de línguas, Medhin conclui estudos superiores na Itália e consegue se expressar de modo diferenciado nessa língua estrangeira.

Ao contrário de Zoppe, contudo, cujo objetivo maior reside em juntar capital para continuar sua existência no país de origem e, por isso, opta, em grande parte, em assumir um tom crítico, Medhin articula posicionamentos que questionam as práticas dominantes. Embora a voz narrativa não relate diretamente o modo como ele se articula, a reação de Zoppe parece sugerir que ele não teme em explicitar sua visão de mundo, na qual o centro imperial acaba assumindo uma imagem menos positiva. Por causa do medo que esse comportamento desperta, Zoppe se afasta dele, nutrindo antipatia pela causa que Medhin defende.

3. Experiências no continente africano

Um terceiro eixo de experiências com o centro metropolitano ocorre quando Zoppe acompanha seus representantes ao continente africano, a fim de cuidar das traduções necessárias para tratar de seus interesses. Como durante sua permanência na capital, Zoppe adota um olhar crítico, percebendo contradições e manipulações discursivas, mas não chega a concretizar movimentos substanciais de resistência. Dado seu interesse maior de adquirir os meios para alcançar sua estabilidade no futuro, ele tende a compactuar com os representantes do centro metropolitano, a fim de garantir seu trabalho. Nisso, as interações no continente africano repetem estratégias e configurações semelhantes àquelas já instauradas no centro metropolitano.

Uma delas reside na hierarquia configurada no centro imperial. Assim, ao chegarem em Addis Abeba, capital da Etiópia, o conde é recebido por um dono de hotel francês, o qual não tarda em expor suas opiniões sobre as pessoas: “Os árabes costumam pouco e são bem eficientes, não são como aqueles abissínios preguiçosos” (SCEGO, 2018, p. 89). Esses primeiros contatos vão contribuir para uma narrativa de realidade que vai sendo consolidada na visão de mundo dos personagens oriundos de centros imperiais, além de criar um fundamento de simpatia e solidariedade entre eles:

“Sabem se haverá uma guerra como dizem os jornais?”, perguntou o francês com certo entusiasmo. “Mas os italianos podem ficar tranquilos. A França não criará nenhum, obstáculo aos planos imperiais de Benito Mussolini. Resta-nos a Tunísia e para eles há a Etiópia. Parece-me um pacto justo, você não acha?” O conde Anselmi não respondeu (SCEGO, 2018, p. 89)

Por questões estratégicas, o conde opta por não responder as perguntas do dono do hotel, mas o que este formula em seus

questionamentos revela, por um lado, a atmosfera política daquele momento e, por outro, os interesses que motivam a presença dos representantes dos centros imperiais. O que esses dois atores sociais formulam nessa conversa informal, na verdade, reflete as negociações empreendidas já no continente europeu, cujo conteúdo acaba formando a base para as ações nos países africanos. Prevalece, entre essas personagens, uma solidariedade pautada pela proximidade dos países e dos interesses, no contexto de origem, assumindo, portanto, exclusivamente o ponto de vista da política imperial.

Nesse episódio do romance, a distribuição de papéis nesse microcosmo da interação social, em grande parte, simboliza o que acontece no macrocosmo político do palco internacional. Assim, árabes, etíopes e somalis não são convidados a participar dessa conversa, cujo foco é a distribuição de áreas de influência, poder e exploração. Eles permanecem em silêncio, carregando os fardos, sem voz no processo de tomada de decisão. Isso também vale para Zoppe, que é convidado a ir ao hotel caminhando, não podendo se juntar à comitiva que é transportada no carro. A justiça que o dono do hotel infere da divisão de terras entre europeus, portanto, representa uma concepção eurocêntrica, pautada unicamente pelos interesses e pelas solidariedades das personagens pertencentes ao grupo oriundo dos centros imperiais. Essa lógica da argumentação não difere substancialmente daquela que Zoppe tinha encontrado na capital italiana. Como lá, também no continente africano ele permanece invisível e em pesado silêncio.

O silêncio, contudo, não resulta somente de práticas de silenciamento. Em parte, essa atitude também é fruto de uma decisão pessoal tomada por Zoppe, ao atribuir maior importância à obtenção de recursos econômicos que às implicações políticas de seu trabalho de tradutor e mediador cultural. Com efeito, ele compactua com os interesses imperialistas e contribui para o seu êxito. Nisso, ele não se encontra sozinho:

Zoppe sentiu-se sozinho entre eles. Atravessado pelas flechas venenosas da traição. Todas as palavras o feriam. Todos os gestos o ultrajavam. O velho oferecia à Itália o seu apoio para a guerra iminente. Daria armas, homens, refresco, provisões. Prometia assassinar o imperador Hailé Selassié pessoalmente, se fosse necessário. O velho assinava com a Itália um pacto de sangue, sem volta. E ele, Zoppe, traduzia. Não, não podia pensar nisso. Ele deveria somente abrir e fechar a boca. Só isso. Abrir e fechar a boca. Não deixar nada para trás. Nem os suspiros (SCEGO, 2018, p. 158)

A solidão que Zoppe experimenta assume uma outra dimensão aqui. Se em Roma a solidão provinha, sobretudo, da impossibilidade de pertencer a qualquer grupo, por conta de sua origem e da cor de sua pele,

no contexto africano, a solidão é fruto do conhecimento que alcança ao realizar seu trabalho. Ao identificar as verdadeiras motivações inerentes às palavras que traduz, experimenta um conflito de lealdade, pois ao mesmo tempo que deseja assegurar os recursos para os seus interesses particulares, ele não deixa de se solidarizar com o futuro daquele espaço social, alvo dos interesses imperialistas. Ele opta por compactuar com o grupo, o qual já indicou de forma inequívoca que não há pertencimento para ele, em suas malhas sociais. Nesse sentido, a solidão é duplamente fundamentada.

Zoppe reconhece que suas ações contêm elementos de traição. Nesse sentido, a tradução como traição assume um significado completamente diferente. Ele tem conhecimento de que seu trabalho de tradutor e mediador cultural está a serviço de atores sociais cujo interesse reside unicamente na obtenção de poder, em detrimento dos grupos nativos. A despeito desse conhecimento, ele decide conscientemente “abrir e fechar a boca” maquinalmente, como um títere dos interesses de uma política imperial.

A convivência e a disposição de compactuar, no entanto, não caracterizam somente ele. Ao mediar entre os grupos, ele percebe que há outros atores sociais do contexto africano igualmente dispostos a negociar e auxiliar, a fim de obter vantagens para si e para outros membros da família. Os homens, por fim, que vão lutar por essa causa e deixar suas vidas no campo da batalha dificilmente têm acesso a essas informações. Nesse sentido, ao traduzir sem diferenciar ou ao optar por traduzir sem ponderar as consequências, Zoppe carrega culpa sobre si, pois seu auxílio permite a instauração de uma formatação discursiva que vai organizar as ações naquele espaço da vida. Uma crítica que Scego expressa nesse contexto parece residir no fato de que o êxito imperialista depende também da corrupção de membros dos grupos em posição subalterna. Sem esse auxílio, tanto na tradução como na concretização de ações bélicas, os resultados seriam outros. Nesse sentido, ela se junta àquelas vozes que procuram retrair o passado e vê-lo com novos olhos, como afirma Itala Vivan (2012, p. 121-38) em seu estudo sobre vozes africanas na literatura de expressão italiana.

Considerações finais

Com *Adua*, Scego tece uma narrativa, cujo olhar para o passado procura recuperar outras vozes, ideando tessituras alternativas para esse passado e diferenciando as diferentes modalidades de interação por parte de atores sociais oriundos de países africanos com a metrópole italiana e seus representantes. O que caracteriza esse espaço é o princípio da violência tanto física como moral por parte do grupo dominante, incluindo a expectativa de invisibilidade e, com isso, a negação de qualquer forma de

pertencimento. Nessa mesma metrópole, contudo, também surgem interações de aceitação e acolhimento, oriundas de grupos igualmente fragilizados, os quais, em parte, acolhem a diferença, em parte, também questionam a visão de mundo do próprio Zoppe. Ao contrário de outros representantes de países africanos, Zoppe compactua com as políticas imperialistas, contribuindo com seu trabalho de tradução para o êxito desses objetivos, mesmo que os modelos de interação que predominam na metrópole voltem a imperar sem grandes alterações no continente africano.

No segmento “Zoppe”, Scego não tece qualquer elo direto com a representação contemporânea de fluxos migratórios. Contudo, é possível constatar que o segmento “Adua” relata uma série de episódios que permitem construir analogias aos acontecimentos da década de trinta. Assim, a violência, a invisibilidade, a negação de pertencimento voltam a se impor, com outra roupagem. Isso também vale para o comportamento dos representantes do grupo dominante e minoritário. Ao mesmo tempo que há exclusão, há momentos de acolhimentos. Ao mesmo tempo em que surgem questionamentos vindos dos grupos minoritários, há práticas que compactuam com interesses alheios. Diante do complexo horizonte de interação que Scego constrói no universo diegético, esse romance se estabelece como uma importante contribuição para a literatura de fluxos migratórios.

Referências Bibliográficas

- COPPOLA, Manuela. “Rented Spaces”: Italian Postcolonial Literature. *Social Identities*, 17 (1), 2011, p. 121-35.
- LOMBARDI-DIOP, Cristina & ROMEO, Caterina. Italy's Postcolonial ‘Question’: Views from the Southern Frontier of Europe. In: *Postcolonial Studies*, 18 (4), 2015, p. 367-383.
- MATHIAS, Dionei. *Neue alte Welt und altes neues Ich. Diffusion migrationsbedingter Identitätsentwürfe in veränderten kulturgeografischen Zusammenhängen. Eine Analyse zu Romanen von Andre Levy, Meera Syal, Diran Adebayo und Hanif Kureishi*. Tréveris: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2011.
- MATHIAS, Dionei. “Literatura e fluxos migratórios em contextos anglófonos”: sobre a gênese discursiva de um campo de pesquisa. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 2, 2018, p. 225-38.
- SCEGO, Igiaba. *Adua*. Trad. de Francesca Cricelli. São Paulo: Nós, 2018.
- VIVAN, Itala. “From AfricaMix to Babilonia”: The African Voice Writing Italian. *The Global South*, v. 5, n. 2, 2012, p. 121-38.

Recebido em 20 de agosto de 2019
Aprovado em 8 de junho de 2020

Dionei Mathias é professor de língua e literatura alemãs na Universidade Federal de Santa Maria. Possui formação em Letras pela Universidade de Hamburgo, *Grund - und Hauptstudium*, *Magister Artium*, *Doktor phil.*, e doutorado em Letras pela Universidade Federal do Paraná. Contato: dioneimathias@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8415-1460>

O “BURITI” E OS BURITIS: BREVE ESTUDO SOBRE A OBRA DE GUIMARÃES ROSA E A CULTURA E A MITOLOGIA DOS POVOS ORIGINÁRIOS DAS AMÉRICAS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i32p127-147>

Edinael Sanches Rocha¹

RESUMO

Esse artigo analisa as relações de sentido entre a novela “Buriti”, de João Guimarães Rosa, e a cultura dos povos originários da América. A partir da leitura estilística da obra, cotejada com textos que trazem parte da tradição das culturas nativas, esse estudo propõe novas perspectivas interpretativas para a novela rosiana.

ABSTRACT

This article analyses the relationships of meaning between João Guimarães Rosa's novella “Buriti” and the culture of the indigenous peoples of the Americas. Based on the stylistic reading of the work, collated with texts that convey part of the tradition of the native cultures, this study aims at proposing a new interpretive perspective to Rosa's novella.

PALAVRAS-CHAVE:

“Buriti”;
Mitologia ameríndia;
Guimarães Rosa.

KEYWORDS

“Buriti”;
Indigenous mythology;
Guimarães Rosa.

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

I

ntrodução

Publicada em 1956, no *Corpo de baile*, “Buriti” apresenta poucas, mas significativas, indicações sobre possíveis relações de sentido entre o texto rosiano e a tradição dos povos originários das Américas. Tendo como foco o buriti, palmeira nativa que nomeia a narrativa, o presente texto analisa algumas relações de sentido entre a novela rosiana e parte dessa tradição.

Nesse estudo, a análise estilística do texto literário é articulada com a leitura dos textos que registram os mitos e hábitos culturais dos povos originários, num exercício de literatura comparada, nos termos de Leila Perrone-Moisés (1990, p. 91): “qualquer estudo que incida sobre as relações entre duas ou mais literaturas nacionais pertence ao âmbito da literatura comparada”.

Para essa autora:

O objetivo dos estudos de intertextualidade é examinar de que modo ocorre essa produção do novo texto, os processos de raptó, absorção e integração de elementos alheios na criação da obra nova. Para Kristeva, portanto, as “fontes” deixam de interessar por elas mesmas; elas só interessam para que se possa verificar como elas foram usadas, transformadas. (*Idem*, p. 94)

Seguindo esse parâmetro ao longo desse ensaio, podemos oferecer ao leitor novas perspectivas interpretativas para a obra do escritor mineiro, à medida que fizermos o cotejo do texto literário com as “fontes” das diversas tradições.

Para que o leitor se situe minimamente em relação ao que será analisado a seguir, convém apresentar um breve resumo da trama narrativa de “Buriti”.

Composta de três partes, a novela se inicia com a volta de Miguel, o Miguilim de “Campo geral”, ao Buriti Bom, cenário da ação. Enquanto se aproxima da propriedade, o rapaz se lembra da primeira visita, ocorrida pouco mais de um ano antes. Nesse movimento de aproximação espacial e recuo temporal, via rememoração, desenvolve-se a primeira parte da novela.

Sobem ao palco os personagens da trama, ora pela perspectiva de Miguel, ora por meio do narrador em terceira pessoa, contando ainda com a intervenção de outra personagem, Gualberto Gaspar, casado com Dona-Dona, sem descendentes, tendo em vista a esterilidade do sertanejo. Esse é vizinho e compadre do proprietário do Buriti Bom, iô Liodoro. Apresentam-se as filhas do patriarca, Maria Behú – destituída de atrativos

físicos, vive entre rezas e penitências – e Maria da Glória – bela e legítima herdeira da índole erótica do pai. Leandra, também chamada Lalinha, jovem cidadina e nora de iô Liodoro, espera a volta do ex-marido, Irvino, após o casamento desfeito. Há também Ísio, filho de Liodoro que é amasiado com uma ex-prostituta, iá-Dijina, que mora em propriedade vizinha. Completando o quadro, aparecem o Chefe Zequiel, lunático que vive dos favores da família de Liodoro, enquanto passa as noites em claro escutando os sons noturnos; o Inspetor, espécie de agregado da propriedade; sua mulher, Dionéia, uma das amantes de Liodoro; e ainda Alcina, mulata trazida para o deleite do patriarca, uma de suas mulheres “exatas”. Elementos da paisagem destacam-se e dão ao espaço físico da ação um tom de excepcionalidade, a saber, o Buriti Grande, descomunal em seu tamanho, e o Brejo do Umbigo, sua contrapartida feminina.

A segunda parte se dá durante o intervalo entre a primeira vinda de Miguel e seu retorno. O narrador em terceira pessoa adota com frequência a perspectiva de Lalinha. A jovem reflete longamente sobre o amor e o desejo, reflexo do apaixonamento de Maria de Glória por Miguel. Há ocasião para o aparecimento de uma nova personagem, Do-Nhã, pseudofeiticeira chamada para fazer um “trabalho” pela volta de Irvino e que acaba contando sua história de vida “estúrdia”, na qual, por um tempo, viveu amasiada com quatro homens simultaneamente. Entremeando as reflexões de Lalinha com memórias de sua vida e sua chegada ao Buriti Bom, passando por seu casamento desfeito com Irvino, registra-se a crescente intimidade entre a moça da cidade e Maria da Glória, até que um inusitado encontro noturno com Liodoro dá inesperada direção e novo significado à sua estada no sertão. Após o adoecimento e a morte de Maria Behú, intensifica-se a tensão erótica entre Lalinha e Liodoro, enquanto Maria da Glória revela que obrigara Gualberto e ter relações com ela. Uma carta noticia o nascimento do filho de Irvino com “a outra”, pivô de sua separação com Leandra. Diante desse cenário, a jovem cidadina anuncia seu imediato retorno e essa parte se encerra com a iminente consumação da atração entre genro e nora.

Por fim, na terceira e última parte, novamente a perspectiva adotada é a de Miguel, também por meio do narrador em terceira pessoa. De extensão bem menor em relação às anteriores, registra a parada de Miguel na propriedade de Gualberto, quando se noticia que Dona-Dona enlouquecera. O retorno do jovem tem como objetivo dirigir-se ao Buriti Bom a fim de pedir a mão de Maria da Glória em casamento.

1. Palmeira do Curupira

Logo no início da narrativa, numa mirada ao Buriti Grande, registra-se a seguinte passagem:

“Eh, bonito, bão... Assunga... Palmeira do Curupira...” Tinha dito o Chefe Zequiel, bobo risonho. Como o Curupira, que brande a mântula desconforme, submetendo as ardentes jovens na cama das folhagens, debaixo do luar. (B, p. 126)¹

Além da explícita menção ao ente mítico e sua ação erótica, associadas à figura da palmeira, note-se, no detalhe da fala do “bobo” a fórmula (“bonito, bão”) que anos mais tarde apareceria na fala de Tonho Tigreiro, mestiço, narrador de “Meu tio o Iauaretê”: “onça pensa só uma coisa – é que tá tudo *bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar*”.² (ROSA, 1976 – grifo meu).

A nomeação explícita que liga a palmeira desconunal a um dos entes mais conhecidos da cultura dos povos originários parece mais do que suficiente para justificar a investigação da relação de “Buriti” com essa tradição específica.

O Curupira, de acordo com João Barbosa Rodrigues (1890, p. 4) em seu *Poranduba amazonense*, tem o hábito de bater nas árvores para ver se estão firmes usando seu pênis “que é de tamanho extraordinário”.³

Logo na sequência, outra menção: “Como o Curupira, que brande a mântula desconforme, submetendo as ardentes jovens, na cama das folhagens, debaixo do luar.” (B, p. 126, grifos meus). Ora, essa personagem, segundo o mesmo Barbosa Rodrigues, é o “gênio protetor das florestas e da caça, que castiga os que as destroem” (*Idem*, p. 6). Mais adiante, o autor aponta uma das possíveis variantes do ente, das montanhas peruanas, “onde é uma espécie de sátiro, cabeludo até a cintura, quase negro e *raptor de mulheres* que leva para suas orgias” (*Idem, ib.* – grifo meu).

Voltando a “Buriti”, é possível entrever, no amálgama que compõe um personagem como iô Liodoro, algumas semelhanças com o Curupira. Liodoro é protetor da mata virgem, marginal, que cerca o Brejo do Umbigo, a qual ele não consente que seja derrubada (B, p. 102). Ainda, segundo o parecer de seu compadre Gualberto, ele não dá licença para que se cace em suas terras (B, p. 92). Quanto à propriedade do Buriti Grande, a palmeira fica nas terras de Gualberto, mas este a concede, ainda que por “bizarria”, mediante “escritura” (B, p. 102) ao seu legítimo proprietário, iô Liodoro, parente do Curupira.

Sua índole sexual, de “garanhão ganhante”, é explícita na novela, constituindo parte importante da trama. Embora não haja referência a orgias da parte de Liodoro, é certo que ele tem suas “mulheres exatas”. Ao relembrar a chegada de Lalinha ao Buriti Bom, o narrador anota: “Assim a

¹ Todas as referências a “Buriti” serão aqui apresentadas com a inicial B, seguida do número da página e referem-se à edição *Noites do sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969 (4ª ed.).

² Suzy Sperber (1992) esclarece a origem grega subjacente ao coloquial “bom, bonito” do onceiro, associando-os àquilo que é virtuoso e belo, segundo o conceito de *kalós-kagathos* da *paidéia*.

³ Dentre o material do arquivo pessoal de Guimarães Rosa disponível no IEB, o caderno 14 traz uma menção ao volume de Barbosa Rodrigues aqui citado.

viagem a aturdia – consumava-se como *um rapto*” (B, p. 152 – grifo meu). O dicionário Houaiss (2001, p. 2385) define rapto como “crime que consiste na subtração de mulher honesta, de um local para outro, tendo em vista fins libidinosos, utilizando violência ou grave ameaça”. Outras acepções possíveis para esse vocábulo são “rápido, veloz” e “em êxtase; enlevado, arrebatado”.

É sugestiva a aproximação do proceder selvagem do Curupira, “raptor de mulheres” e a comparação estabelecida pelo narrador entre o empreendimento de Liodoro e um rapto. A violência associada ao rapto no dicionário não se dá na novela, a não ser que se leia na decisão do patriarca alguma violência velada em nome da manutenção das aparências e dos bons costumes. Lalinha dá seu consentimento à proposta. Mas o mesmo dicionário aponta para a variante do “rapto consensual”.

Quanto ao sentido de êxtase e arrebatamento, esse talvez não esteja aparente na viagem, programada e executada ao seu tempo sem maiores surpresas, mas certamente é perceptível nos encontros noturnos entre Lala e Liodoro, nos quais se deixa entrever esse estado que tira a ambos do cotidiano ordinário, enlevando-os num “brinquedo” todo singular, “inconcebível, *arrebatador* como se lido e escrito” (B, p. 217 – grifo meu).

2. Éden brasílico: o buriti e as origens

A associação do Buriti Grande ao Curupira pode servir ainda como porta de entrada para uma investigação mais aprofundada sobre a valoração simbólica do buriti na cultura das nações nativas. Afinal, em que medida a simbologia contida nas narrativas e outros dados da cultura dos povos originários poderiam servir, ou não, como elemento que possibilitasse uma nova visada interpretativa para a novela de Guimarães Rosa?

Do pioneiro estudo de Cavalcanti Proença à recente contribuição de Luiz Roncari – para citar apenas dois entre os muitos estudos – constata-se a relevância do buriti na obra desse autor. Seja a palmeira que se espalha ao longo dos contos e do romance de Rosa, ou o “Buriti” que intitula a novela que encerra o *Corpo de baile*, facilmente se constata a relevância simbólica desse elemento na produção do escritor mineiro.

Mesmo sendo um dos mais importantes símbolos da obra de Rosa, evidente em sua exuberância literária, o buriti pode passar despercebido quanto à sua conexão não só com a história do país, como com o imaginário tradicional. A conexão está ali, mas é como se não estivesse.

A crítica, talvez porque o autor mineiro nada indique a esse respeito, passa ao largo do fato de que a palmeira nativa do Brasil existe há séculos e liga-se a uma tradição milenar muito antes de ser parte da criação literária de Rosa. Antes de ser um entre tantos signos do denso texto de um *Grande*

sertão: veredas, é elemento constitutivo de outro sertão, um denso bioma, o cerrado.

Sabe-se que essa palmeira é tão antiga quanto os primeiros habitantes dessa terra e que, como eles, tenta resistir às trágicas consequências do contato com o europeu. Para o antropólogo Altair Barbosa, “as plantas do cerrado são de crescimento muito lento. Quando Pedro Álvares Cabral chegou ao Brasil, os buritis que vemos hoje estavam nascendo. Eles demoram 500 anos para ter de 25 a 30 metros” (BARBOSA, 2014). O que não dizer da antiguidade do Buriti Grande, centro gravitacional ao redor do qual orbitam as personagens de “Buriti” e sua singular eroticidade: “antigo de velho, rijamente. Calculado em altura de setenta e tantos metros.” (B, p. 102).

E é justamente por esse viés da evocação de uma ancestralidade mítica que se pode iniciar uma pesquisa sobre a ligação da literatura de Guimarães Rosa, e especificamente de “Buriti”, com a cultura dos povos originários do Brasil. Ou seja, toda vez que o leitor passa por este vocábulo no texto rosiano, passa, necessariamente, embora sem se dar conta, pela lembrança de um passado propriamente nativo.

Tal evocação, ainda que no plano mítico /literário, é facilmente encontrada nas páginas de “Buriti”, quando o narrador menciona, mais de uma vez, o Jardim do Éden, ao falar do ambiente da ação:

Dona-Dona precisava da maior bondade do próximo, não era imaginável entre as belas grandes árvores, num jardim da banda do oriente, num lugar de agrado (B, p. 105)

[...] o sonho era a princípio um jardim de grandes árvores de bela vista, da banda do nascente, um lugar de agrado (B, p. 99)

Ali, o jardim, de Deus, o laranjal, a noite azulante (B, p. 244)

Vê-se aqui a evidente ligação do ambiente da ação com o jardim que enseja a criação do homem segundo a tradição judaica. Menos evidente é a possibilidade de relacionar o buriti com este mesmo sentido de algo ligado às origens, com exceção feita, talvez, à presença do Buriti Grande.

Além dessa explícita referência ao mítico Curupira, que evoca ainda parte do erotismo que se encontra em “Buriti”, não é difícil encontrar a ligação do buriti com diversos mitos de origem, além do fato da palmeira ser elemento indispensável à constituição do modo de vida de diversas etnias.

Vide, por exemplo, a observação do etnólogo alemão Curt Nimuendajú (1942, p. 62), ao escrever sobre os Xerente: “*the split leaflets of the burity offer so important and so widely usable a material in basketry and for tying that it is hardly possible to picture the ancient Serente without burity*”.⁴

⁴ Tradução minha: as tiras das folhas de buriti oferecem material tão importante e tão amplamente usado na confecção de cestas e para amarrações que é muito difícil imaginar os antigos Xerente sem o buriti.

Uma breve leitura de algumas narrativas permite constatar a presença do buriti compondo a ambiência dos mitos de criação do mundo, quando seus habitantes não eram ainda humanos, mas o Sol e a Lua, ambos do sexo masculino. Uma destas histórias, recolhida por Nimuendajú, traz a Lua (Wáire) que fica com inveja ao ver que as fezes do Sol (Waptokwá) ficaram vermelhas depois de ele ter comido os frutos do buriti (NIMUENDAJÚ *apud* WILBERT; SIMONEAU, 1984, p. 35).

Mais do que mero elemento constitutivo da paisagem mítica, da origem dos tempos, o buriti entra na formação do próprio homem.

Segundo a tradição Mehim – nome pelo qual os Krahôs se autodenominam⁵ –, recolhida por Pompeu Sobrinho (cf. 1935, p. 203), “no começo do mundo não havia gente; na terra apenas viviam Pud (sol) e Pudlêra (lua), que moravam juntos e eram compadres”. Pud fez o buriti, assim como as ferramentas para trabalhar, sem o conhecimento do outro. Como na lenda recolhida por Nimuendajú, Pudlêra inveja as fezes vermelhas de Pud. Respondendo à indagação do compadre, Pud afirma que isso acontecia por comer as flores de pau d’arco. Como não obtivesse o resultado esperado comendo essas flores, Pudlêra se queixa a Pud que, então, aponta para os frutos do buriti, que são comestíveis quando maduros. Mas Pudlêra come os frutos ainda verdes, que não eram bons. Aborrecido, joga os caroços no buriti. A palmeira, que era baixa como um arbusto, “cresceu de repente e ficou alta, como é agora” (*Idem*, p. 304). Um dia, Pud e Pudlêra foram nadar no rio. Pud cortou talos de buriti e jogou no rio. Esses afundaram e, depois, vieram à tona, “mais limpos e mais bonitos, transformando-se em pessoas de boa aparência. Os filhos de Pud são por isso alvos e bonitos, de cabelos lisos e compridos” (p. 207). Pudlêra repete o gesto do compadre, mas os talos, virados gente, logo surgiam “sujos e feios”:

Os filhos de Pud e os de Pudlêra espalharam-se pelo mundo e é por isto que em toda parte há gente bonita, limpa, alva, de cabelo liso e comprido e gente feia, suja, preta, de cabelo assanhado e curto. Povoado o mundo, Pud e Pudlêra resolveram subir para o céu [...] (POMPEU SOBRINHO, 1935, p. 207-8)

Em “Buriti” é possível ver não só a referência ao Buriti Grande como uma expressão de uma antiguidade mítica, mas também como uma pessoa:

O Chefe falava do buriti-grande, que se esse fosse *antiquíssimo* homem de botas, um velho, capataz de, de repente, dobrar as pernas – estirava os braços, se sentava, no meio da vargem. Morto, deitado, porém, cavavam-lhe no lenho um cocho, que ia dessorando até se encher de róseo sangue doce, que em vinho se

⁵ Segundo consulta ao site do Instituto Sócio Ambiental, disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Krah%C3%B4>, acesso em: 21/05/19.

fazia; e a carne de seu miolo dava-se transformada no pão de uma grumosa farinha, em glóbulos remolhada
(B, p. 126 - grifo meu)

A fortuna crítica dessa novela já assinalou a aproximação de Iodoro com a palmeira descomunal, bem como a presença do buriti no sobrenome da família, na relação do nome científico *Maurítia vinífera* com o Maurício de Iodoro e no nome de sua mãe, Vovó Maurícia. Chama a atenção a relação tão estreita dessa família com a palmeira, sendo mesmo indissociáveis no nível de sua nomeação. A narrativa Krahô, por sua vez, aponta para a vinculação primeira entre a “carne” e o “sangue” a que o trecho acima se refere, desse “antiquíssimo homem”, ancestral mítico, e a origem mesma do homem, segundo essa etnia.

Nesse mesmo trecho de “Buriti”, é inegável a menção à experiência cristã, do sangue que se faz vinho e da carne transformada em pão. Admitindo-se a possibilidade de unir o Buriti-Grande, “velho capataz”, com a tradição do índio, que afirma que o homem foi criado a partir de talos do buriti, é lícito afirmar que a passagem aponta para o sincretismo de tradições. Ainda que se argumentasse que esse velho capataz pudesse ser uma referência ou alusão ao próprio Cristo, lembre-se que aqui ele é o próprio buriti.

Observe-se que a narrativa Krahô ainda faz a distinção entre a beleza dos filhos de Pud, nascidos da união dos talos de buriti com as águas do rio, e a feiura dos herdeiros de Pudlêra.

Maria da Glória – filha de Iodoro e legítima descendente do buriti que traz em seu nome – é descrita como sendo solarmente bela (“como não se olha o alagável do sol” comenta Miguel sobre a dificuldade de olhar para ela). Com seus cabelos aloirados, é a herdeira dessa nobre e mítica árvore genealógica. Quanto a Lalinha, embora não seja descendente da casa, mas ligada a ela pelo matrimônio, esta é louvada, tal qual Maria da Glória, por sua alva beleza: “Se Dona Lalinha se despisse, não sonho como seria. Um corpo diferente de todos, mais fino, mais alvo [...]” (B, p. 89).

Em contraposição às belezas radiantes das jovens, encontra-se a feiúra “tisna,⁶ encorujada” (B, p. 94) de Maria Behú, junto com outra figura que, pela aparência, parece resultado do empreendimento de Pudlêra: Dona-Dona, descrita nesses termos pelo narrador:

Dona-Dona, quando aparecia, não escondia sua infelicidade. Ela mesma era roxa, *escura, quase preta, dessa cor que semelha sujeira em pele*. Com um desajeitado pano à cabeça, ocultava seus cabelos, o *encarapinhar-se*. (B, p. 105 – grifos meus)

⁶ Segundo o Dicionário Houaiss (HOUAISS, p. 2726), tisna significa “substância preparada para dar tonalidade enegrecida a qualquer coisa”, tendo a mesma raiz que a palavra “tição”. Tisnar é sinônimo de enegrecer, sujar, macular.

As relações de proximidade do texto de Rosa com a narrativa colhida por Pompeu Sobrinho, no tocante à descrição dos filhos da Lua /Pudlêra são significativas, visto que o escritor cearense os qualifica como sendo “gente feia, suja, preta, de cabelo assanhado – ou enroscado – e curto”.

A importância da lua em “Buriti” já foi estudada, na perspectiva da astronomia clássica grega, no volume *A raiz da alma* de Heloísa Vilhena de Araújo. Essa autora aponta para as insistentes referências lunares e sua ligação com o feminino e a fertilidade. A leitura da novela permite ainda, facilmente, perceber a relação da lua com a loucura, de acordo com o ideário popular, registrado por Câmara Cascudo (1988, p. 443 e segs.).

A lua, além de ser a mãe dos vegetais (CASCUDO, 1988, p. 443) – e em “Buriti” a importância das flores, frutos e palmeiras já foi demonstrada (MACHADO, 1991) – é conhecida por afetar o juízo ou influenciar o humor dos, assim chamados, lunáticos. Ou, nas palavras das mulheres da cozinha, “Olhe: pior, para cristão, é quando a lua tira o juízo...” (B, p. 209). Entende-se aqui loucura no sentido mais amplo, daquilo que se opõe à razão ou ao “juízo”, levando o sujeito a agir de forma disruptiva, ignorando os limites estabelecidos da vida em sociedade.

De amplo apelo popular, a associação dos loucos com a lua⁷ foi também estudada em outro momento por [trecho removido para preservar a avaliação às cegas], sendo que a existência do astro no firmamento, no imaginário nativo, pode também ser resultado de um amor incestuoso.⁸

Ao final de “Buriti”, quando Miguel para na propriedade de Nhô Gualberto, ao anoitecer, constata-se que Dona-Dona enlouquecera. Não é demais lembrar que a união de Maria da Glória com Gualberto traz, em si, uma carga relativa de incesto, pois o fazendeiro é denominado “compadre”, aquele que substitui o pai. Mas a associação entre a lua e a sorte da mulher de Gualberto se dá de forma indireta: “A casa da Grumixã datava de século. Agora ela consistia, mais ciente, mais, do que mesmo se houvesse *grande luar e a gente visse e ouvisse uma coruja-grande ulúl, na estranha risadeira de pios, apousada sobre o meio de sua cumeeira*” (B, p. 246 – grifo meu). Tal é a sorte de Dona-Dona, que se aproxima de sua comadre⁹ Maria Behú, falecida na lua nova, aqui aludida na figura da coruja.

Coruja e buriti, por sua vez, voltam a se encontrar na tradição Xavante. Na narrativa de Jerônimo (cf. GIACCARIA e HEIDE, 1975, p. 282; 286), antigamente havia uma coruja chamada Hö’A que cantava para agradar seu dono. “Quando ela via algum bichinho, pegava e encostava na casa, e voltava no lugar. [...] ‘Acho que pegou algum bichinho. À noite

⁷ Registre-se aqui a observação feita por Michel Foucault, em sua *História da loucura na Idade Clássica* (1991, p. 13), de que a “lua, cuja influência sobre a loucura foi admitida durante séculos, é o mais aquático dos astros”. A água, como se sabe, é abundante na propriedade do Buriti Bom.

⁸ Ver a esse respeito Barbosa Rodrigues (1875) ou Mindlin (2007) e Mindlin (1998).

⁹ Lembrando que, assim como Gualberto trata Liodoro, informalmente, por “compadre”, o mesmo se dá com Dona-Dona em relação a Behú: “‘Comadre Maria Behú...’ – ela dizia. Explicava: combinação delas. Tivesse tido um filho, Maria Behú seria a madrinha” (B, p. 105).

enxergava bem” – disse o dono. Um dia, ao ouvir a coruja cantar, o dono sente saudade. Ele diz: “Sim, estou com saudade mesmo, vai acontecer alguma coisa com ela. [...] A saudade é assim mesmo, o canto dela me desperta a saudade. Vai morrer mesmo”. Nesse tempo, os Xavantes não conheciam a morte ou tampouco a doença. A coruja para de cantar e tomba morta no chão. O dono, muito triste, se põe a chorar, mas não conta com a compreensão dos demais membros da tribo, pois, afinal, era apenas uma coruja, não era um Xavante. Alguns chegam a dizer que, no lugar do dono, assariam a coruja ao invés de pranteá-la. Em retorno, ouvem a resposta: “quando se gosta de um animal, é assim mesmo”. Mesmo sem entender direito o motivo, pois não se tratava de um ser humano, começam a cavar a sepultura e a fazer outros preparativos rituais para o funeral. Ninguém parece entender o motivo de tanta tristeza e o porquê de se enterrar um animal com o mesmo cerimonial que se enterra um humano. Mesmo assim, o enterro se consumou, e os donos da coruja choraram sua morte por vários dias. A partir da morte e do sepultamento da coruja, apareceram a doença e a morte entre os Xavante. Passou a existir a sepultura e aqueles que morriam eram enterrados da mesma forma que esse animal. Passado um tempo, o dono da coruja pediu que se cortasse o buriti, para que fizessem uma celebração: “Vão cortar o buriti, vão cortar o buriti. Para fazer a festa, para me agradar e esquecer o morto.” Desde então, os Xavante passaram a ter a corrida com toras de buriti.

Diversos são os trechos de “Buriti” nos quais se insiste no caráter “retirado de rota” da propriedade do Buriti Bom, sua feição próxima à lenda e, na perspectiva de Lalinha, como um lugar estagnado, no qual “nada se realizava”, “daquela casa, que parecia impedir os movimentos do futuro” numa recusa “ao que deve vir” (B, p. 191). Um lugar fechado – próximo do tempo mítico, circular –, em estado de suspensão, pois o “que deve vir” – próprio do tempo histórico, inexorável em sua passagem –, tanto pode ser a vida quanto a morte. Lugar próximo, portanto, à comunidade Xavante e seu estado primordial, imunes ao adoecimento e à morte.

A jovem cidadina ocupa-se das questões relativas a Eros e reconhece que a chegada de Miguel ajudara a romper a relativa estagnação da propriedade, devido ao enamoramento de Maria da Glória por ele. Num lugar em que a atividade erótica parece se restringir ao patriarca, agora a libido começa a circular também entre as jovens mulheres.

A contrapartida de Eros, Tânatos, também entra na equação. Maria Behú, que em vida se mortificara, em rezas e penitências, morre pouco depois da chegada da carta que revela o nascimento do legítimo herdeiro de Liodoro e, assim, desfaz oficialmente o laço que prendia Lalinha à família. No comentário de uma das mulheres da cozinha após a morte de Behú: “Bem dizia sempre o Chefe: que risadas, que corujas...” (B, p. 239). É justamente a morte da coruja Behú que precipitará – não antes do devido

luto, “segundo as regras antigas” (B, p. 239) – tanto a revelação de que Maria da Glória dormira com Gualberto, quanto o encontro propriamente sexual entre Lalinha e Liodoro, não esquecendo a melhora súbita do Chefe Zequiel.

A coruja, na narrativa Xavante, representa o caráter intocável dessa etnia, imune à passagem do tempo, ao adoecimento e à morte. Só após a morte do animal, sem causa aparente, a comunidade entende o sentido do adoecimento e da finitude. Assimilar tais fenômenos à sua vida até então incorruptível representa um choque, motivo de longo pranto. Mas, após o luto, a possibilidade de realegrar-se e alternar a dor com a alegria mostra-se exequível, sendo essa a função da corrida de toras de buriti. Tal prática, ademais, pode ser encontrada em diversas etnias. Entre os Xerente, por exemplo, existe a tradição da corrida de toras de tronco do buriti, ornamentadas pelo pajé com a finalidade de pedir a proteção dos espíritos da mata.¹⁰

A saudade que o Xavante percebe no canto da coruja anuncia a morte que não se restringirá ao próprio animal, mas atingirá, então, toda a comunidade. A presença da coruja, entre o cantar e o caçar pequenos animais, atesta a reafirmação do mesmo sempre idêntico, o eterno retorno. A “encorujada” Behú, nas suas repetidas rezas e penitências, cumpre função análoga, na medida em que, no dizer de Susana Lages (2002, p. 124), “Behú vive o tempo morto da repetição das rezas, da negação do tempo enquanto agente da metamorfose dos seres e das coisas”.

A morte de Behú, representante mor das virtudes repressoras, parece lembrar a todos a passagem do tempo. Morte que traz, depois do devido cerimonial, o renascimento da vida, com a força de Eros que se manifesta de forma incontestada no final da segunda parte da novela. Na narrativa Xavante, se não há a profusão erótica do texto literário, há o buriti que, cortado em toras, reinaugura o tempo das alegrias, ajudando a superar a perda da coruja.

A coruja ainda é mencionada num dos registros da paisagem sonora do Chefe Zequiel (B, p. 141; 142), num ataque a uma “vítima” (ROSA, 2003, p. 105; 106), com uma profusão de onomatopeias que o autor explica ao seu tradutor italiano. Em sua correspondência, Rosa se refere ao Chefe Zequiel, “em sua instabilidade de primitivo, se entusiasmando com o poderoso, isto é, com o agressor, se identificando com ele, com a coruja, e deliciando-se com a presteza da cena” (*Idem*, p. 106). Mais adiante, sobre o trecho “as criaturas estão fazendo corujas” (B, p. 142), o autor esclarece Bizarri: “normalmente, as pessoas que dormem estão dando origem aos seres hostis da noite” (*Idem*, p. 107).

10 Disponível em: <http://cidadaniaejustica.to.gov.br/noticia/2015/8/17/povo-indigena-xerente-apresenta-a-forca-de-sua-cultura-e-tradicao/>, acesso em: 17/04/2017 e em: <https://pib.socioambiental.org/pt/povo/xerente/1173>, acesso em: 17/04/2017.

O intento de Rosa é associar a coruja à hostilidade, aos perigos da noite, sua violência, seu poderio, propiciadores do medo, “O senhor tema. Unha de coruja pega bichinho, ratos, i-xim, que nem anel num dedo” (B, p. 142). Essa dimensão extrapola qualquer relação com a narrativa Xavante apresentada acima. Mas, assim como Zequiél se entusiasma com a ação da coruja, no mito, o dono do animal, que nutre grande afeto por ele, fica atento às investidas da coruja aos bichinhos.

3. “Estado aquoso” / “Demorados femininamente”

Assim Miguel, já enamorado de Maria da Glória, se refere aos buritis: “O buritizal, acolá, impunha seu estado aquoso, os buritis eram demorados femininamente” (B, p. 128).

Parece difícil conciliar, num primeiro relance, a feminilidade de um elemento referido no masculino: o buriti, o buritizal.

A associação primeira do buriti ao elemento feminino talvez nos escape no momento, demandando pesquisa ainda mais acurada. Mas a cultura dos povos originários mostra a união do buriti com a feminilidade como um traço corriqueiro, supõe-se que de longa data e, nesse sentido, “demorado”: algo que começou na aurora dos tempos e permanece indefinidamente.

Segundo o registro de Curt Nimuendajú, entre os Apinajé: “No começo da gravidez, procuram determinar o sexo do feto, amarrando na barriga da mulher grávida um cordão de fibra de buriti, quando querem uma menina e de envira, quando querem um menino” (NIMUENDAJU, 1983, p. 78).

Outra significativa relação entre o buriti e o feminino, é o uso do ulurí, “o cinto da mulher”, entre as tribos do Alto Xingu. Segundo os irmãos Orlando e Cláudio Villas-Bôas:

A importância do ulurí é muito maior do que a de um simples cinto. Ele transfere à mulher a opção e a regularidade das relações sexuais. A iniciativa sexual é exclusiva das mulheres, uma vez que um homem jamais encosta a mão no ulurí. *O cinto é um feixe de fios de seda do broto do buriti, com a qual as mulheres envolvem a cintura.* Na parte da frente, cobrindo parcialmente o órgão genital, um pequeno triângulo de entrecasca de árvore; do vértice inferior desse triângulo sai um fio que, passando entre as pernas e as nádegas da mulher, vai se prender na parte de trás do cinto. No momento em que a mulher entra no período menstrual, o fio é retirado, mas o cinto permanece. (VILLAS-BÔAS; VILLAS-BÔAS; BISILLIAT, 1990, p. 21 – grifo meu)

Nesse caso, note-se que não apenas o feminino, mas as práticas sexuais dessas etnias passam pela mediação simbólica desse artefato feito a partir de um subproduto do buriti. Como se sabe, “Buriti” traz no seu

bojo a discussão sobre essa possibilidade das mulheres tomarem certa iniciativa nas práticas sexuais, como é o caso de Maria de Glória e sua singular “opção” que passa pelo agenciamento do compadre Gual em nome de sua satisfação sexual.

Já a associação do buriti com as águas pode ser mais facilmente encontrada. O mesmo Curt Nimuendajú, apresentando uma variante dos mitos de criação onde sol e lua habitam a terra, traz essa ligação (cf. NIMUENDAJU, 1983, p. 123). A lua (*Mbuduvri-re*) quer que suas fezes fiquem vermelhas como as do sol (*Mbud-ti*). O sol, sempre enganando a lua, oferece um fruto de buriti com uma banda dura. A lua prova e não acha bom. Revoltada, joga a fruta no tronco do buriti que, naquele tempo, era pequeno como um arbusto. A palmeira cresce e fica do tamanho que tem hoje. O sol protesta: “Ninguém mais pode alcançar os frutos do chão”. A lua contra-argumenta, dizendo que “assim era melhor, porque estando com sede, de longe se conheceria o lugar da água, pelas altas palmeiras buriti”.

A propriedade do Buriti Bom é louvada por sua riqueza em águas – “A terra do Buriti Bom tinha muita água” (B, p. 132) – e pelos buritis em profusão. Difícil saber com exatidão onde se inicia essa associação, uma vez que ela parece estar, justamente, na origem dos tempos, e, por assim dizer, espalhada por toda parte.

Outro exemplo dessa associação pode ser encontrada entre a etnia Gavião-Ikolen, de Rondônia. Para a tradição desse povo (cf. MINDLIN, 2001, p. 70; 72), segundo a narração de Digüt Tsorabá, os espíritos *goihanei* vivem nos rios, são os espíritos das águas. As filhas do cacique dos *goihanei*, chamado Malolan, casaram-se com dois homens. Um dia, Malolan, disfarçado de velhinho apoiado numa bengala, foi visitar os genros, advertindo-os de que ninguém poderia falar mal dele. Embora bem recebido por eles, os demais membros da tribo reclamavam do aspecto e do cheiro do velho, maltratando-o. Desgostoso, ele anunciou: “aqui entre as malocas de vocês vão nascer dois buritis. Eu não estou satisfeito com seu povo, não”. Nas malocas dos dois genros, fez furos com uma vara nos pontos cardeais e no centro. A água foi jorrando dos furos, alagando toda a terra. *Goihan* recomendou aos genros e suas filhas que subissem no olho do buriti, pois a palmeira cresceria, acompanhando as águas, e eles não morreriam. Além da água que manava do chão, veio forte chuva, com trovoadas. O rio encheu, inundou aldeias. Quem não era da família virou bicho, lontra ou ariranha. Muita gente morreu. Seguindo a orientação do *goihan*, quando o buriti deu frutos, jogaram-nos ao chão para saber, pelo barulho, se ainda havia água. Após vários dias jogando os frutos e ouvindo o barulho das águas, finalmente ouviram o ruído do fruto batendo no chão e desceram do buriti. O local ficou conhecido como “o lugar do dilúvio”, *Paíguib-txikar*, um lugar com muito buriti.

Talvez não se possa avançar muito na investigação dessa união água/buriti e sua participação na trama da novela. Pode-se afirmar, porém, que, da mesma forma que a palmeira está presente nos cenários da criação do mundo e do homem, a água parece inseparável do buriti. Seja no casamento do rio com os talos de buriti, que dão origem ao homem no imaginário Mehim, seja no terreno alagado resultante do dilúvio Gavião-Ikolen, resta essa aliança atemporal.¹¹

Mais evidente e significativo, levando em conta a associação da água com a fertilidade, é pensar no buriti feminino.

Além do que já foi dito sobre o buriti e sua associação com a água, a questão amorosa – tema que atravessa todo o “Buriti” de Rosa – pode contribuir para entender a ligação da palmeira com a feminilidade. Em pelos menos duas etnias foi possível localizar narrativas que relatam a transformação do buriti em mulher, resultado da admiração e do desejo de um homem em face da palmeira.

Entre os Kamayura, com a narração de Tacumã e Kanutary Kamayura (cf. KAMAYURA, 2003, p. 251; 252), do Mato Grosso, um homem admira a beleza de um buriti e diz: “seria bom se fosse minha mulher”. Ao voltar para casa, à noite, uma bonita moça o chama à porta da sua casa. Indagada, a moça responde ser “aquela que você falou que estava querendo como sua mulher. Eu sou buriti.” O homem convida-a para entrar, colocando “a rede dela por baixo da rede dele.” Inicialmente, a moça fica com o rapaz, mesmo alertada pelos pais dele de que se tratava de alguém preguiçoso. Mas quando o jovem chama atenção para o fato das redes dos seus pais estarem velhas, a jovem toma as redes velhas, queima-as numa panela e, depois de esfriar, dá-lhes redes novas e bonitas. No entanto, as mulheres da aldeia se queixam com o marido dela sobre o fato de sua mulher ter a prática de queimar as redes da família. Um dia, a mulher escuta as críticas indiretamente direcionadas para ela e, magoada, decide ir embora, comunicando o marido de sua decisão. Depois de partir, o marido ainda procura pela moça, sem sucesso. O pai do rapaz o critica, por ter dado ouvido à conversa das outras pessoas. O marido pega uma canoa e vai falar ao buriti: “Poxa! Você podia ser minha mulher!” Mas a moça não retorna.

Narrativa semelhante é encontrada entre os Mehinaku, também do Mato Grosso. A partir da narração de Kutapiene Mehinaku (cf. PAPPANI e LACERDA, 2017, p. 96-9), registra-se a história e Xepeku, a “mulher buriti que criou a rede”. O homem vai pescar no buritizal e vê o broto de buriti, vermelho como o urucum. Era Xepeku. Ele se apaixona pelo broto e pensa: “Que lindo, esse broto! Acho que é uma mulher. Podia ser minha esposa.” No dia seguinte, uma mulher o chama à porta da casa. Respondendo ao questionamento do homem, ela se apresenta, “Eu sou Xepeku [...] aquele

¹¹ Vale pontuar que a associação da palmeira com as águas e seu sentido de propiciação da vida, refrigério, descanso e mesmo deleite sexual está presente em outras mitologias, como a egípcia.

broto de buriti que você gostou ontem. Está vendo? Agora sou uma mulher! [...] Você gostou de mim. Eu também gosto de você, por isso, vim". Entram e vão para a rede. No dia seguinte, chamada pelas cunhadas e cunhados para ir à roça, Xepeku pede para ir no dia seguinte, pois precisava descansar, obtendo a anuência do marido. No outro dia, o casal sai para o banho, e a mulher diz ao marido o quanto as redes de todos da tribo são feias, e promete queimá-las. Questionada pelo marido, ela pede que espere para ver o que acontecerá. No outro dia, as pessoas voltam cansadas da roça, mas não têm onde repousar. Alguém diz que foi a moça nova que havia queimado as redes. A mãe questiona o filho e ele se diz muito envergonhado: "Ela falou que depois vamos ver o resultado. Ela não gostou de nossas redes. Disse que eram feias, que estava com nojo." Não havendo redes para descansarem os índios, todos se sentam. Xepeku pega várias cuias grandes e enche-as com as cinzas das redes queimadas, colocando água em cima delas. Coloca panelas de barro por baixo das cuias furadas, para a cinza pingar. Das cuias vai pingando a cinza, até cada panela ficar pela metade. Então despeja em outras panelas muito grandes, cinco panelas. Tampa e ali mesmo deixa. Ninguém pode olhar, nem mesmo Xepeku. As cinzas que pingaram na panela se transformam em redes. Redes novas e lindas, dentro das panelas, inclusive com a corda para amarrar. A rede do esposo tinha a trama fechada, bem feita, muito especial. A moça pega as redes e começa a amarrar nos lugares certos. Todos ficam olhando, admirados: "quem é essa mulher que faz isso?". Xepeku fica mais dois dias na casa do marido. No terceiro dia, chama-o para pescar. Na verdade, ela quer ir embora, pois ficou muito triste com todos que reclamaram do fato de ter queimado as redes. E, mesmo triste, ela fez as redes novas para a família. Os dois seguem remando, em direção ao buritizal onde o homem encontrou Xepeku. Chegando lá, a mulher comunica sua intenção. Questionada sobre o motivo, ela responde: "Sua mãe ficou muito brava porque eu queimei a rede dela. Seus irmãos, suas irmãs, sobrinhos, todos ficaram bravos comigo". O marido tenta convencê-la a ficar, pois todos estavam animados com as redes novas, e não estavam mais bravos. Ela retruca: "Eles deveriam ter entendido. Deveriam ter esperado para ver o resultado antes de reclamar". O homem pede para que ela não vá, mas não consegue demovê-la da ideia. Xepeku transforma-se novamente em broto de buriti. Ele volta para casa muito triste, chorando. Sua mãe quer saber o motivo, e, depois de relutar, ele diz: "a culpa é de vocês. Por isso ela foi embora. Ela é a mulher-buriti. Não é uma mulher de verdade, não é de outra etnia, não é Kuikuro, Waurá, Yawalapiti, Kalapalo. Ela é uma mulher-buriti, um ser da natureza". "Ah, eu não sabia!", responde a mãe. Pessoas de outras casas se admiram ao ver as redes tão bonitas e querem saber quem é a mulher que as faz. A mãe responde: "ela foi embora. Nós brigamos com ela e ela foi embora". "Mas por que vocês brigaram? O trabalho dela é tão bonito!". O narrador comenta, ao final:

“Essa é a origem da rede. Antes não tínhamos esse tipo de rede de fibra de buriti. Foi a mulher buriti quem criou. Hoje os seres da natureza não se transformam mais em humanos. No tempo de nossos ancestrais, acontecia assim. Hoje não vivemos mais nesse tempo do poder”.

Como se vê, não apenas a feminilidade, mas também o enamoramento, são elementos abundantes no “Buriti” de Rosa. Mais precisamente, nas narrativas originárias, é o olhar do homem que, admirado com a beleza do buriti, passa a desejar que a palmeira seja sua mulher. O domínio de Eros é afeito, portanto, ao buriti na perspectiva do nativo, sendo esse, talvez, o mais significativo elo entre a tradição e o “Buriti” rosiano.

O feliz encontro leva o casal para a rede, figuração do encontro erótico. A mesma rede, ao final, se torna o motivo da separação, pois a mulher-buriti considera as redes feias, quiçá inapropriadas para o amor ou o descanso de acordo com sua perspectiva única de palmeira transformada em gente.

A comunidade, desconhecendo a origem da mulher, trata-a como uma estrangeira qualquer, enamorada do rapaz, e estranha seu proceder exótico, que não se encaixa no cotidiano da aldeia e, ainda, propõe uma ação que mexe profundamente com o hábito de todos: a queima das redes. A incompreensão da tribo ante a forma de agir da mulher, manifesta nas queixas a ela endereçadas, fere fatalmente seus sentimentos, levando-a a optar pelo retorno à forma de palmeira. A mulher-buriti esperava, muito provavelmente, uma confiança e uma compreensão muito além das capacidades humanas, por isso resolve partir. O buritizal e as águas aceitam-na sem questionamentos. Deixa as redes para o desfrute de todos e a saudade no rapaz, cujo desejo, agora, restará insatisfeito.

A força do feminino em “Buriti” e a afirmação de seu papel ativo no erotismo encenado na novela parecem fora de discussão. Afinal, é de Vovó Maurícia, na lembrança de Maria da Glória, a máxima de que o casamento é feito para “Lua-de-mel, luas-de-méis”. A matriarca da família tem praticamente o mesmo nome que o buriti, na perspectiva científica: *Mauritia vinífera*. A família, além do evidente exercício diário de Liodoro e suas mulheres exatas, tem a legítima herdeira, Glorinha, fruto do “buriti mais altaneiro”, na fala de Miguel.

A jovem filha de Liodoro, por seu turno, não deixa de inovar, contrariando as expectativas sociais de seu meio: praticamente força o compadre Gualberto a manter relações com ela, deixando de lado a relativa passividade culturalmente associada à mulher e agindo ativa e masculinamente, como seu pai. Embora apaixonada e aguardando o retorno do “príncipe encantado / arcanjo” Miguel, Glória busca saciar sua libido com o vizinho, sabidamente estéril. É certo que essa “nova rede” é trançada em seu íntimo e a ação é mantida em segredo.

Mesmo a flor da cidade, Lalinha, enxertada na família por seu casamento com Irvino, assume papel ativo e criador “enredando” o patriarca no jogo de sedução, ou “brinquedo”, nos encontros furtivos da noite do Buriti Bom.

No texto de Rosa, Maria da Glória e Lalinha pegam as velhas redes da tradição, com seus padrões de comportamento erótico relativamente estanques e tecem, por meio de seus devaneios, palavras e ações, novas redes, inovações que, se não revolucionam o *modus vivendi* do Buriti Bom, abrem novas possibilidades no desenvolvimento da narrativa e na imaginação do leitor, deixando marcas nas personagens masculinas com quem experimentaram essas novas redes. Conjecturando: Gualberto e Liodoro não sentirão a falta de suas mulheres buritis, Glorinha e Lalinha, quando estas partirem para seus respectivos destinos anunciados?

4. O recado do buriti

Se em “O recado do morro”, o Morro da Garça dispara, com sua força telúrica, a mensagem que renderá, ao final, a canção redentora, em “Buriti” temos algo bastante distinto. A força do elemento natural é evidente por si mesma na novela, além de ser uma constante na obra de Guimarães Rosa. A natureza comunica-se constantemente com as personagens humanas, cabendo estar atento a tais mensagens e suas possibilidades de decifração.

No lugar do morro, em “Buriti” temos “a treva falando nos campos” (B, p. 114) e o Chefe Zequiel, que ouve aquilo que está muito além de suas capacidades, “escuta o que para ouvido de gente não é” (B, p. 106), perscrutando a voragem noturna como um atalaia bíblico, uma sentinela.

Mas não deve ser à toa – pois dificilmente se poderia falar em “coincidência” na prosa rosiana – que esse personagem se faz mensageiro de tantos “recados” subliminares da tradição do índio: é ele quem denomina o Buriti Grande de “Palmeira do Curupira”, além de ver na palmeira descomunal o homem ancestral da tradição Krahô (B, p. 126). É no meio do registro de suas noturnas paisagens sonoras que o narrador se refere à Cobra Grande (B, p. 115), além de nomear seu temor relativo à coruja Behú, anunciadora da doença e da morte para os Xavante.

Esse mesmo Chefe, ao receber a visita de Lalinha e Maria da Glória, apresenta seu roçado de amendoim (planta nativa da América do Sul, do tupi, *mandu'wi*, “enterrado”), narrado nesses termos:

O chão ali era bom e a terra clara – ah, como carecia de ser, ele em seu papagueio explicava. Porque o amendoim, quando produz, abaixa os ramos, para enterrar uma por uma as frutas, escondendo-as; e elas tomavam na casca a cor da terra. Mas já tinha perdido a esperança de colher bastante. – “é porque *estou caipora...*” – dizia. (B, p. 180 – grifo meu)

O caiporismo, falta de sorte, azar, de uso popular, é o que explicaria a má colheita do amendoim, segundo o próprio Chefe. Caipora pode ainda ser aproximado, segundo Câmara Cascudo (1988, p. 177), ao Curupira, sendo uma das variantes possíveis desse ente, que pode trazer o infortúnio, ou até a morte, aos que não respeitam as regras e os acordos referentes à proteção da caça e das árvores.

Mas o curioso dessa passagem deve-se ao fato do cultivo do amendoim, da sementeira à colheita, ser de responsabilidade exclusiva das mulheres, segundo o cronista Gabriel Soares de Sousa e seu *Tratado descritivo do Brasil em 1587*:

Plantam-se estes amendois em terra solta e úmida, em a qual planta e benefício dela não entra homem macho; só as índias os costumam plantar, e as mestiças; e nesta lavoura não entendem os maridos, e tem para si que se eles ou seus escravos os plantarem, que não hão de nascer. E as fêmeas os vão apanhar; e segundo seu uso hão de ser as mesmas que os plantem [...] (SOUSA *apud* CASCUDO, 1988, p. 46-7)

Somada à desgastante rotina de passar as noites escutando seus mínimos rumores, a falta de sorte do Chefe em seu roçado de amendoim não poderia ter relação com o não respeitar esse antigo costume? Além disso, esse estado caipora não indicaria a relativa proximidade de Zequieli com o universo dos povos originários e, portanto, sua sensibilidade a essa tradição, à qual ninguém mais “dá ouvidos”?

A audição do Chefe, que, “por erro de ser” vai muito além do “confim de ouvir” (B, p. 106) de sua espécie, possibilita uma percepção privilegiada dessa “sinfonia da noite no mato” (expressão de Edoardo Bizarri). Do que se depreende do registro feito pelo narrador, está ali o recado da violência latente do sertão e suas terríveis fantasmagorias.

Mas não haveria também, no complexo amálgama usado por Rosa ao forjar suas personagens, um traço dessa capacidade de ouvir e interpretar esses sinais, típica daqueles que originariamente habitavam os sertões? Por que, afinal, fazer coincidir com essa personagem e sua esfera de comportamentos possíveis na narrativa – sua escuta, suas máximas, suas práticas – tantas referências cifradas ao universo do índio? A titulação do personagem, “Chefe”, não poderia se associar a um chefe de uma remota e hipotética tribo? Quando, em sua correspondência com Bizarri, o autor mineiro chama o Chefe de “primitivo”, considerando a ambiguidade desse termo, não seria possível ler aí uma menção ao nativo, ainda que numa chave depreciativa?

Como se vê, a profusão de perguntas, resultado do que foi elaborado até aqui, indica mais uma encruzilhada entre o universo de Rosa com a

cultura dos povos originários, não destituída de relevância simbólica e suscitando novas veredas interpretativas.

Por outro lado, se “Buriti” é uma novela da alta vibração erótica e essa se liga ao Buriti Grande, é possível identificar, de maneira difusa, esse parente vegetal do Morro da Garça na sua força transmissora de um recado associado miticamente a Eros – tanto na menção ao Curupira quanto na narrativa da mulher-buriti: “O Buriti-Grande: que poder de quieta máquina era esse, que mudo e alto maquinaja?” (B, p. 114).

Atente-se para os adjetivos afeitos ao universo sonoro: “quieta”, “mudo” e “alto”. Além da importância do elemento auditivo nessa novela, indispensável para aquele que quer se orientar nas *Noites do sertão*, vale destacar essa similitude do Buriti Grande com o morro recadeiro.

A aproximação da palmeira a uma “quieta máquina” que “mudo e alto maquinaja” dá a dimensão da influência do buriti sobre os que vivem sob sua égide. O “poder”, aparentemente indefinível, mas certo como algo existente, é sentido na sua muda e alta maquinação pelo narrador e pelas personagens, ainda que seu pleno significado escape ao entendimento deles. Essa bela metáfora aponta para o paradoxo de algo que em meio aos barulhos da noite se imiscui mudamente, mas ainda assim se faz irresistivelmente audível, porque precede à esfera dos sentidos e atinge o âmago das personagens que compõem o clã Maurício Faleiros, movendo-os para suas ações de forma inexorável.

Sendo legítima a associação dos buritis, assim como do Buriti Grande, com a cultura dos povos originários, pode-se afirmar que ao menos parte dessa maquinação transmite a muda e alta tradição desses múltiplos povos, trazendo sua riqueza e pedindo do leitor uma atitude mais atenta à sua presença, menos surda aos seus apelos.

As noites do sertão do Buriti Bom irradiam a eroticidade do solar Buriti Grande, como um totem amoroso e que, conforme o exposto, é erótico também em sua raiz nativa.

Considerações finais

Difícil entender a pouca atenção da crítica às pistas deixadas por Rosa quanto à importância da tradição dos povos originários em relação ao buriti na composição do seu “Buriti”. As poucas reflexões feitas aqui, nascidas do cotejo da obra rosiana com as culturas nativas, hábitos e mitologias próprios, é apenas um sinal do quanto o texto do autor mineiro ainda pode nos (re)velar.

Pode-se cogitar aqui um exercício possível de fazer falar parte dessa tradição (quase) esquecida, presente na obra de um autor canônico da literatura nacional, por meio de um estudo mais criterioso de alguns elementos – no caso, o buriti.

Guimarães Rosa, que durante os anos de 1933 e 1935 trabalhou no Serviço de Proteção ao Índio, órgão federal que daria origem à FUNAI, dedicou-se ao estudo da cultura dos povos nativos (ROSA *apud*, GALVÃO; COSTA, 2006, p. 15). Se isso é bastante evidente em “Meu tio o Iauaretê”, o presente ensaio mostra que há ainda muito o que se investigar sobre a forma do autor mineiro transformar seu interesse pelos primeiros habitantes do Brasil em texto literário.

Referências Bibliográficas

- ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A raiz da alma*. São Paulo: Edusp, 1992.
- BARBOSA, Altair Sales. “Entrevista concedida a Marcelo Gouveia”, *Jornal Opção*, 04 out. 2014. Disponível em: <http://www.jornalopcao.com.br/entrevistas/o-cerrado-esta-extinto-e-isso-leva-ao-fim-dos-rios-e-dos-reservatorios-de-agua-16970/>
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1988 (7ª ed).
- GALVÃO, Walnice Nogueira; COSTA, Ana Luiza Martins (orgs.). *Cadernos de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2006.
- GIACCARIA, Bartolomeu; HEIDE, Adalberto. *Jerônimo Xavante conta*. Campo Grande: Publicação n. 1 da Casa de Cultura, 1975.
- HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001 (1ª ed.).
- KAMAYURA, Tacumã; KAMAYURA, Kanutary. *Histórias Kamayura*. Trad. de Kotok Meyuulat Kamayrura. Belo Horizonte: Literaterras; FALE /UFMG, 2013.
- LAGES, Susana Kampf. *João Guimarães Rosa e a saudade*. São Paulo: Ateliê; Fapesp, 2002.
- MACHADO, Ana Maria. *O recado do nome*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MARTINS, Nilce Sant’anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001 (2ª ed.).
- MINDLIN, Betty. *Vozes da origem: histórias sem escrita – narrativas dos índios Suruí de Rondônia*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- MINDLIN, Betty. *Moqueca de maridos: mitos eróticos*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998 (2ª ed.).
- MINDLIN, Betty (*et alli*). *Couro dos espíritos: namoro, pajés e cura entre os índios Gavião-Ikolen de Rondônia*. São Paulo: Senac São Paulo; Terceiro nome, 2001.
- NIMUENDAJÚ, Curt. *Os Apinayé*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1983.
- NIMUENDAJÚ, Curt. *The Serente*. Trad. de Robert H. Lowie. Los Angeles: The Southwest Museum Administrator of the Fund, 1942.

- PAPPIANI, Angela; LACERDA, Inimá P. (orgs.) *Aunaki Kuwamutu Kuwamutu que criou o mundo e outras histórias do Povo Mehinaku*. São Paulo: Ikore, 2017.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. *Flores da Escrivaniinha*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- SOBRINHO, Thomaz Pompeu. "Lendas Mehim". *Revista do Instituto do Ceará*, Anno XLIX, 1935, p. 189-217.
- RODRIGUES, João Barbosa. *Poranduba amazonense, ou kochiyima-uara porandub*, 1890. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos. Disponível em: http://biblio.etnolinguistica.org/rodrigues_1890_poranduba
- RODRIGUES, João Barbosa. *Exploração do rio Yamundá*. 1875. 99 p. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
- ROSA, João Guimarães. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976 (2ª ed.).
- ROSA, João Guimarães. *Noites do sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, (4ª ed.).
- ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2003 (3ª. ed.).
- SPERBER, Suzy Frankl. "A virtude do jaguar: mitologia grega e indígena no sertão roseano", *Remate de Males*, Campinas (12): 1992, p. 89-94.
- VILLAS-BÔAS, Cláudio; VILLAS BÔAS, Orlando; BISILLIAT, Maureen. *Xingu – território tribal*. São Paulo: Cultura, 1990 (1ª edição bilíngue).
- WILBERT, Johannes; SIMONEAU, Karin. (orgs.) *Folk literature of the Ge Indians*, vs. I e II. Los Angeles: UCLA, 1984.

Recebido em 30 de maio de 2020

Aprovado em 15 de junho de 2020

Edinael Sanches Rocha é pós-doutorando do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É doutor e mestre em Letras pelo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da mesma faculdade. Atua como psicólogo e psicanalista. Contato: edinaelrocha@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0214-4676>

BARDOS, PENAS E ARMAS: A PRODUÇÃO LITERÁRIA NA IMPRENSA AFRO-BRASILEIRA

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i32p148-170>

Petrônio Domingues^I
Ruan Levy Andrade Reis^{II}

RESUMO

Diversos jornais da imprensa afro-brasileira se autodenominavam “órgãos literários” e traziam em suas páginas contos, crônicas, poemas e até romances. O presente artigo tem a finalidade de investigar os textos literários publicados na imprensa negra de São Paulo entre 1915 e 1931, centrando-se na produção poética. O principal argumento é de que os intelectuais negros se valeram da poesia pelo sentido político, como meio de valorização da “classe dos homens de cor”, contudo procuraram, na medida do possível, não negligenciar o seu sentido estético.

ABSTRACT

Several Afro-Brazilian newspapers use to call themselves “literary organs” and bring tales, chronicles, poems and even novels on their pages. The aim of the present article is to investigate the literary texts published by the black press in São Paulo between 1915 and 1931 by focusing the poetic production. The main assumption is that black intellectuals took political advantage of poetry to value the “black population”. They aimed at not neglecting their aesthetic sense, as much as possible.

PALAVRAS-CHAVE:

negro;
raça;
intelectual;
imprensa;
literatura.

KEYWORDS

*blackness;
race;
intellectual;
press;
literature.*

^I Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, Sergipe, Brasil.

^{II} Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Avante! homens de cor, à nossa ideia!
 Formemos nosso 'Centro', carinhoso,
 Dar Luz e instrução é ter o gozo
 De brilhante epopéia!...

Que Importa a nossa cor, se a nossa raça,
 Outrora maltratada, hoje ufanante,
 Nas páginas da história que ela traça,
 Levanta-se possante!...

Lembremos Patrocínio, o morto ilustre,
 E Gama, o grande herói, em outros tempos,
 Por isso, nós devemos com igual lustre
 Seguir os seus exemplos!...

O

poema acima, de autoria de Augusto Marques, foi publicado em 22 de junho de 1924 no *Getulino*, um jornal da *imprensa negra*.¹ Intitulado "Avante!", o pequeno poema de apenas três estrofes catalisava algumas das características do discurso dos intelectuais afro-brasileiros no período.² A primeira se referia à importância atribuída ao ideal de "união", visto como pré-requisito para a superação das adversidades enfrentadas pela "classe dos homens de cor". A segunda característica dizia respeito à valorização da educação, pois "dar luz e instrução é ter o gozo de brilhante epopeia".³ Educação, aqui, tinha um duplo sentido: de formação escolar, tendo em vista o negro se qualificar para obter melhores colocações no mercado de trabalho; e formação cultural e moral, no sentido de ele se "civilizar" e adquirir "bons costumes" e "boas maneiras", para conquistar respeitabilidade e aceitação por parte da sociedade. Já a terceira característica relacionava-se à demanda de uma nova narrativa da história nacional, que retratava o negro como tendo desempenhado um papel de fundamental importância na "construção do Brasil", o que revalorizava, para não dizer positivava, seu lugar na identidade nacional.

Outro modo de celebrar o valor do negro brasileiro era politizar a memória pública de personalidades desse segmento populacional,

¹ Cf. *Getulino*. Campinas, 22 jun. 1924, p. 2. Convencionou-se designar de *imprensa negra* o conjunto de periódicos (jornais e revistas) feito por afro-brasileiros, em diferentes temporalidades, que serviu de porta-voz de notícias e reflexões sobre suas vidas e o mundo no qual estavam inseridos, cf. BASTIDE, 1983, p. 129-56; FERRARA, 1986; MITCHELL, 1991-1992, p. 17-29; DOMINGUES, 2008, p. 19-58 e REIS, 2017.

² Sobre os intelectuais afro-brasileiros desse período, v. BUTLER, 1988; ALBERTO, 2011 e MELLO, 2014.

³ Cf. *Getulino*. Campinas, 22 jun. 1924, p. 2.

alçando-as à categoria de ícones da “raça” (PINTO, 2013). Figuras como José do “Patrocínio, o morto ilustre”, e Luiz “Gama, o grande herói em outros tempos”⁴, eram constantemente exaltadas, não só como modelos cujas vidas deveriam ser mimetizadas por sua grandeza histórica, mas porque esta grandeza atestava os atributos inquestionavelmente positivos do conjunto da população negra. Na verdade, os intelectuais afro-paulistas conferiam tanta importância aos “heróis da raça” que uma forma encontrada para homenageá-los foi adotar seus nomes para os órgãos de representação, a exemplo do Centro Humanitário José do Patrocínio,⁵ do Centro Cultural Henrique Dias, ambos da cidade de São Paulo; da Sociedade Beneficente Luiz Gama, de Campinas, dos jornais *O Patrocínio*, de Piracicaba, *Getulino*, de Campinas,⁶ e *O Menelik*, da capital paulista, por ser um nome “que não deveria, mas que era esquecido dos homens de cor, é esse o nome, o de Menelik II, grande rei da raça preta, falecido em 1913”.⁷

É interessante saber que alguns dos principais “heróis da raça” – como Luiz Gama, José do Patrocínio e Cruz e Souza – desenvolveram uma atuação literária. Publicaram em jornais e revistas, participaram de rodas de escritores, fizeram carreira editorial, enfim, destacaram-se no mundo das letras.⁸ Ao se certificar disso, os intelectuais negros aumentavam sua admiração pelos itinerários de personalidades que aliaram, em diferentes momentos, graus e latitudes, literatura (arte) e militância (política). Consideravam-se seguidores daqueles grandes ícones, buscando “com igual lustre” trilhar caminhos por eles pavimentados.⁹

Em artigo publicado no *Getulino*, em dezembro de 1924, José Luiz de Mesquita discorreu sobre “o negro na literatura nacional”. Para se contrapor aos preconceitos correntes, que viam os negros como “burros e sem capacidade intelectual”, Mesquita argumentava que isso era “asneira” e falta de conhecimento sobre a história do Brasil. A “literatura nacional não podia dispensar o concurso do negro”, pois “teria um vácuo as letras brasileiras, se entre os seus mais ilustres próceres, um negro não figurasse”. Para fundamentar o seu argumento, ele mencionava a contribuição literária de José Carlos do Patrocínio e João da Cruz e Souza. O primeiro foi o autor dos romances *Motta Coqueiro*, *Os Retirantes*, *Pedro Espanhol*, *As meninas Godin*, do Manifesto da Confederação Abolicionista, de algumas poesias, além de “centenas de discursos e conferências”. Segundo Mesquita, as obras de “impecável correção” de José do Patrocínio

⁴ *Getulino*. Campinas, 22 jun. 1924, p. 2.

⁵ Dentre as homenagens ao jornalista, abolicionista e político carioca José do Patrocínio, citamos o poema de Leôncio Correia e um editorial homônimo, publicados na mesma edição do *Getulino*, Campinas, 9 out. 1924, p. 1.

⁶ *Getulino* era uma das alcunhas pelas quais Luiz Gama era conhecido.

⁷ *In: O Menelik*. São Paulo, 17 out. 1915, p. 1.

⁸ Sobre alguns literatos negros que se destacaram no eixo Rio de Janeiro e São Paulo durante o século XIX, v. PINTO, 2018.

⁹ Cf. DOMINGUES, 2016, p. 389-416.

mostravam com “facilidade” que ele manejava a “língua de Camões”, o que fez com que fosse “eleito para a Academia [Brasileira] de Letras” e ganhasse “a admiração dos intelectuais, não só do Brasil, mas também da Europa”. Outro que teria muito enriquecido a literatura nacional foi o “mavioso cantor das musas, filho de Santa Catarina, João da Cruz e Souza, o poeta negro, considerado o chefe da escola simbolista”. De acordo com Mesquita, “hoje Cruz e Sousa é julgado pelos críticos com mais responsabilidade e crédito; com mais justiça, e lhe reconhecem o alto valor e merecimento incontestáveis” de suas obras “Missal, Broquéis, Faróis, Evocação e Últimos Sonetos”.¹⁰

O presente artigo tem a finalidade de abordar os textos literários publicados na imprensa negra de São Paulo entre os anos 1915 e 1931, atentos à “riqueza estética e comunicativa”, mas preocupados especialmente com o “conjunto de significados condensados na sua dimensão social” (SEVCENKO, 1999, p. 20). A literatura, em vez de uma instância autônoma em relação à realidade social, é tomada aqui como um *testemunho histórico* a ser explorado e analisado, a partir das interconexões entre autor, obra e contexto.¹¹ Diversos periódicos se autodenominavam “órgãos literários”¹² e, invariavelmente, traziam em suas páginas artigos, ensaios, notícias, ilustrações, propagandas, afora uma série de contos, crônicas, poemas e até romances. É de se admirar o tamanho do espaço que os textos literários recebiam nessas folhas.

“A poesia é a florescência radiosa e divina da espiritualidade”. Assim começava Amadeu Amaral, um colaborador do jornal *Getulino*,¹³ a escrever sobre essa forma literária tão apreciada pelos intelectuais negros em São Paulo. Talvez por permitir exprimir os sentimentos, anseios, ideais e sonhos mais recônditos da alma humana, a poesia era o principal eixo de ligação entre toda a imprensa negra paulista, de 1915 a 1931. Fazia-se presente em quase todas as edições da coleção desses periódicos.¹⁴

A poesia, “a mais fina e melindrosa expressão da vida intelectual”,¹⁵ assumia nos jornais diversas facetas, variando nas formas, nos estilos e nos temas. Mesmo assim, é possível identificar alguns traços fundamentais e pontos de intersecção entre a produção poética de intelectuais negros. Para tanto, centraremos nosso olhar na produção de alguns poetas, que, em conjunto, reúnem as principais características da poesia difundida pelas folhas e associações negras.¹⁶ Aliás, estas associações, como bem realça

¹⁰ In: *Getulino*. Campinas, 20 dez. 1924, p. 8.

¹¹ Cf. CHALHOUB; PEREIRA, 1998, p. 7.

¹² Cf. *A Liberdade*. São Paulo, 14 jul. 1919, p. 1; *A Rua*. São Paulo, 24 fev. 1926, p.1; *O Patrocínio*. Piracicaba, 7 abr. 1928, p. 1; *O Clarim*. São Paulo, 6 jan. 1924, p. 1; para citar alguns exemplos.

¹³ *Getulino*. Campinas, 10 ago. 1924, p. 3.

¹⁴ Havia algumas exceções: *O Alfinete*. São Paulo, 9 mar. 1919 e 28 set. 1921; *O Bandeirante*. São Paulo, set. 1918 e abr. 1919; *O Xauter*. São Paulo, 16 maio 1916.

¹⁵ *Getulino*. Campinas, 10 ago. 1924, p. 3.

¹⁶ As associações negras de São Paulo na época promoviam uma série de atividades políticas, sociais, culturais e recreativas, entre as quais sessões “lítero-dramáticas”, saraus e recitais de

Cuti (Luiz Silva), começaram a oferecer nessa época uma recepção mais solidária aos intelectuais afro-brasileiros, “entusiasmando-os a escrever, tendo como endereço direto um leitor negro”. Com isso, tais escritores “passaram a incluir na sua temática o protesto, desenvolvendo no texto uma consciência crítica” (CUTI, 2010, p. 29).

Fato é que a maioria desses intelectuais convergia na sua trajetória, articulando simultaneamente produção literária e ativa militância. Amiúde, a poesia assumia um tom pedagógico, engajado, combativo, o que denotava ser fundamental nos esforços em prol da valorização da “classe dos homens de cor”, porém, não negligenciava – ou procurava não negligenciar – o seu sentido estético. Nas palavras de Amadeu Amaral, havia a necessidade de amar “com religioso fervor” aquela “arte, a misteriosa, a augusta, a eretora e benfazeja Poesia”.¹⁷

O artigo é relevante por tratar de poetas pouco conhecidos e invisibilizados no sistema literário brasileiro, analisando suas trajetórias e estilos, e indexando informações sobre a imprensa negra como suporte e arquivo para textos literários que, se, por um lado, não encontravam muitas possibilidades de inserção e visibilidade em outros universos de circulação literária justamente por se tratar de autores negros, por outro, tomava o poema – e o suporte jornal – como plataforma de enunciação e visibilidade de experiências históricas, subjetividades e discursos amorosos, protestos negros, politização do cotidiano, entre outras questões.

Deoclé

“Um dos nomes de mais evidência na intelectualidade paulistana”, que “enche de orgulho, no Brasil, a raça negra”. Era assim como a gazeta *Getulino*¹⁸ definia Deocleciano Nascimento, um dos mais respeitados fomentadores da imprensa negra. Nascido em Minas Gerais e radicado em São Paulo, consta que “formou-se em comércio, pelo Lyceu Salesiano”, desta cidade, “recebendo o grau de guarda-livros”.¹⁹ Também atuou como contador, fazendo carreira na profissão.

Em 1915, Deocleciano Nascimento fundou *O Menelik*, jornal que marca o início de nossa baliza cronológica. Foi ainda redator do periódico *Auriverde* e, entre 1933 e 1936, d’*A Voz da Raça*, o veículo de comunicação oficial da Frente Negra Brasileira, além de representante do campineiro *Getulino*, na capital paulista. Em livro de memórias, José Correia Leite, que o conheceu bem em São Paulo, relata que Deocleciano Nascimento se

poesia. Sobre o associativismo negro, v. SILVA, 1998, p. 65-96; BUTLER, 1992, p. 179-206 e PIRES, 2006.

¹⁷ In: *Getulino*. Campinas, 10 ago. 1924, p. 3.

¹⁸ Cf. *Getulino*. Campinas, 7 set. 1924, p. 1.

¹⁹ In: *O Bandeirante*. São Paulo, abr. 1919, p. 4.

destacava. Era “uma espécie de Cruz e Souza no meio negro – um grande poeta. Ele deixou poesias esparsas. Não era um negro sem posição. Contador formado, ele exercia a profissão dele, muito importante na época” (LEITE, 1992, p. 45-6). Portanto, paralelamente às lides jornalísticas, Deocleciano se distinguiu como um literato bastante produtivo. Só no primeiro número d’*O Menelik* publicou dois poemas, dois contos e uma coluna assinada como “Deoclé”, sem contar os textos dos editoriais não assinados, provavelmente de sua lavra. Podemos ver sua poesia ainda nos jornais *Getulino*, *Auriverde*, *O Clarim d’Alvorada* e *O Kosmos*.

Regozijo

À Exma. Sra. D. Maria José de Almeida, distinta oradora e presidente do Clube 13 de Maio de São Paulo

São dias felizes, repletos de venturas,
Esses que vos leva de glórias rodeada,
Porque sois vós a mais gentil e admirada
Do quadro juvenil das lindas criaturas.

Nas festas certo é: das tantas formosuras,
A voz da oradora, a ti é confiada;
E ouvi-se ela, terna, suave e denodada
que de tu’alma vem guiadas de returas!

No meio da palavra que de tu’alma salta,
as vozes – muito bem – do auditório, aparta
a tua que é sonora, meiga e primorosa!

Sempre no final da tua oração
Ouve-se profunda e longa ovação
De palmas que dá glória a ti que és talentosa.²⁰

Tal qual “Regozijo” – poema que estampava a primeira página da edição de lançamento d’*O Menelik* – a grande maioria dos escritos de Deocleciano Nascimento encontrava-se na forma de soneto. A escolha parecia deliberada. Um dos gêneros prediletos dos poetas brasileiros consagrados da época (a exemplo de Olavo Bilac), inclusive dos escritores negros, como Machado de Assis e Cruz e Sousa, o soneto é constituído por duas quadras e dois tercetos, ou seja, quatorze versos em geral decassílabos, que obedecem a uma rígida estrutura de rimas (abba/ abba/ cde/ cde e variações) e métrica. “Por essas características e pela dificuldade que interpõem ao poeta”, afirma Massaud Moisés, “o soneto tem constituído uma espécie de pedra de toque para todos quantos se abalançam a escrever poesia” (MOISÉS, 1968, p. 81-2).

²⁰ In: *O Menelik*. São Paulo, 17 out. 1915, p. 1.

Tudo indica que Deocleciano Nascimento estava ciente disso. Quando explicou o porquê do subtítulo de seu jornal, *O Menelik*, argumentou que “era literário para mostrar ao mundo a sabedoria que ocultamente vagueia no cérebro da classe [dos “homens de cor”]”. Se este era o objetivo final, o soneto – como texto cuja estrutura exigia o domínio da língua, de rimas e métricas – era uma ótima maneira de expressar esta “sabedoria”. Dessa perspectiva, dominar os preceitos estéticos e formais da literatura era “mostrar ao mundo” a sagacidade, o talento e a capacidade intelectual do negro brasileiro, e assim colocar em xeque as ideias racistas que preconizam o contrário.²¹ Aliás, o soneto foi a forma poética preferida dos literatos da imprensa negra.

Em “Regozijo”, vemos a homenagem que o autor prestou a uma mulher, Maria José de Almeida, que em 1915 era “oradora e presidente” do Clube 13 de Maio, uma das sociedades cívicas, beneficentes, culturais e recreativas consolidadas da “comunidade negra” da capital paulista.²² A partir desse poema, verificamos como a preocupação com a métrica e a descrição de um “objeto” aproxima o autor da linguagem do parnasianismo, cuja poética se situa “na convergência de ideais antirromânticos, como a objetividade no trato dos temas e o culto da forma” (BOSI, 2015, p. 233).

Apesar de Deocleciano Nascimento demonstrar um inegável “culto da forma”, não consideramos possível afirmar que esse poema, nem o conjunto de sua obra, apresentava a pura “arte pela arte, aspirando a desfazer-se de qualquer compromisso com os níveis da existência que não os do puro fazer mimético” (*Idem*, p. 235). Se o poeta escolheu homenagear uma figura feminina proeminente no associativismo negro, tal gesto revestia-se de um simbolismo político, o que talvez comprometia a “objetividade no trato do tema”. Deparamo-nos, por assim dizer, com uma poesia dedicada às questões e aos desafios relacionados à população negra e à sua luta por autoestima, reconhecimento e protagonismo na sociedade brasileira. Conforme assevera Cuti, um dos meios empregados pelo autor “negro-brasileiro” para romper com o preconceito racial “existente na produção textual de autores brancos é fazer do próprio preconceito temas de suas obras, apontando-lhes as contradições e consequências. Ao realizar tal tarefa, demarca o ponto diferenciado de emanação do discurso, o ‘lugar’ de onde fala” (CUTI, *Op. cit.*, p. 25).

Entretanto, nem toda produção poética de Deocleciano Nascimento abordava os problemas, impasses e dilemas raciais. Há poemas em que o

²¹ Cf. *O Menelik*. São Paulo, 17 out. 1915, p. 1. Sobre as ideias de caráter racista desse período, v. SCHWARCZ, Lilia M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

²² Deocleciano Nascimento escreveu outro texto em que homenageia as mulheres e o dedicou ao “quadro de damas” do G. R. José do Patrocínio, de Campinas. É o poema “Boas Festas”, no qual ele evoca a beleza das flores: “De boas festas, eu sem ter receio/ vos darei flores, que eu colher do prado/ Em meros versos, que aceitá-los creio”. In: *Getulino*. Campinas, 16 dez. 1923, p. 1.

autor, por exemplo, conversava com “um passarinho” sobre uma mulher, perguntando: “não viste a turba encantada/ de faleninhas mimosas/ ao redor da minha amada/ risonha colhendo rosas?”²³ Ou seja, a preocupação central aqui era com o rigor formal (a rima, o ritmo, a métrica e o vocabulário rebuscado), demonstrando a “sabedoria” de Nascimento, que não se furtava de explorar em seus poemas o lirismo, o romantismo, o encômio, a elegia e diversas outras questões. Aparentemente, foi entre 1923 e 1924 que se concentrou a maior parte de sua produção literária relacionada à temática do negro como coletividade.

Pelo menos foi ao longo desses anos que Nascimento, quando publicava um poema, identificava-o como parte da “Musa Etiópica, em preparo”. Este livro, que reuniria uma compilação de sua produção poética e traria o sujeito negro, seus problemas, suas questões e aspirações como o grande foco narrativo, nunca foi publicado.²⁴ Entretanto, graças aos jornais afro-brasileiros do período, temos acesso a uma parte dele, como o poema “Evolução”:

Surge a casta aurora beijando as perfumosas
Flores do além prado!... Do meu jardim, contente,
Desperta um colibri, que olha, atentamente,
Da borda de seu ninho, as orvalhadas rosas!

Talvez que borboletas, muitas e mimosas,
Que moram também lá no prado florescente,
Contemplam o sumir da lua no poente
Ao som da cantarola d’aves primorosas

Some-se no clarão infindo, desmaiado,
Do céu, a estrela d’alva, ao perceber a aurora,
Beijar o coração do meu Brasil amado!...

E o hino do progresso, nesse coração
Fecundo, altivo surge em tom que revigora,
Da raça negra a bela e franca evolução!...²⁵

O poema saúda o nascer do sol, a “casta aurora”, que surge das trevas e ilumina a natureza trazendo consigo a ideia de vida (de crisálida, vicejar e florescimento), representados pelos “colibris”, “rosas” e “borboletas”, entre outras metáforas. Da mesma forma o poema aclama o cenário da “bela e franca evolução” no “coração fecundo” e “altivo” da “raça negra”. A retórica de “evolução” e “progresso”, tanto material quanto moral, era uma constante na narrativa dos intelectuais negros, que tendiam a racializar a linguagem poética, em vista de sensibilizar os leitores para o problema da “população de cor” e atraí-los à marcha da

²³ In: *O Auriverde*. São Paulo, 29 abr. 1928, p. 3.

²⁴ Cf. AGUIAR, 1978, p. 134.

²⁵ In: *O Kosmos*. São Paulo, 16 mar. 1924, p. 1.

vitória. Deocleciano Nascimento trouxe à tona, em 1924, versos bastante didáticos, que também faziam parte da obra “Musa Etiópica”. Nessas composições, ele conversava com um “poeta negro” – talvez ele mesmo – e apontava sobre o quê este deveria escrever. Não deveria produzir qualquer verso, mas “versos imortais”, já que o “poeta negro” precisava ser “altivo em plena linha reta”.

Na margem dum formoso ribeirão,
Eu vi-te pensativo!
Que pensavas, genuíno coração,
Dos poemas cativo?...

Meditavas algum fecundo tema,
À meiga poesia,
Daquele deslizar de água fria,
Um lindo teorema!

Eu vi que tu: poeta com amor,
Olhava-te nascente,
Enquanto, então, da líquida corrente,
Ouvia-se o rumor.

Oxalá que um anjinho meigo e louro,
Embalando o teu sonho,
Condene-te a traçar com pena d’ouro
Um poema risonho!

Aí tu deves, genial poeta,
Uns versos imortais,
traçar, altivo em plena linha reta,
À raça de teus pais.²⁶

Deocleciano Nascimento roga que o “poeta negro” produza “versos imortais” em memória à “raça” de seus ancestrais, mas, em última instância, esta súplica também servia para ele mesmo. Se a prática de racializar a poesia era algo comum entre os literatos que publicavam na imprensa negra, Nascimento não se furtou de explorar outros assuntos, como um “amor de carnaval”. No poema “lindinha”, ele contava como durante o “esplendor de um baile à fantasia/ vi-te, mimosa, muito bem vestida”. Era uma moça que também teria se deslumbrado pelo bardo, mas “esse amor, sem amor sentimental/ foi um sonho sonhado por nós dois/ num delírio sem par, num carnaval”.²⁷ Este esforço estético de Nascimento se fez presente em outro poema, “Do meu canto”. Julgando-se ainda pouco capaz na “arte”, o autor se rendia ao desejo, quase uma necessidade, de compor seu “canto”. Deocleciano Nascimento – o “mavioso cantor da

²⁶ In: *Getulino*. Campinas, 13 jul. 1924, p. 1.

²⁷ In: *Getulino*. Campinas, 2 mar. 1924, p. 4.

Musa Etiópica”,²⁸ como os editores do *Getulino* o qualificaram – versejava ao leitor a sua lida (e sua lira).

Sonhar um lindo sonho que se refira
Ao canto matinal da passarada,
Minh’alma bem quisera, mas a lira
Que empunho é fraca e está desafinada...

Quisera colocar na madrugada,
Os sons que meus afetos dela tira,
Ou lá no além, na abóbada azulada,
Onde habita o Senhor, que o mundo mira...

Quisera mas não sei da poesia,
Arquitetar-lhe as rimas com encanto,
Entre os sorrisos mudos da magia!...

Mas mesmo sem saber vou afinar
A pobre lira minha e do meu canto,
A evolução do negro vou cantar!²⁹

Deocleciano Nascimento notabilizou-se como um poeta cioso, que investia no aprimoramento estético. Não é à toa que ele era visto como um “artista da palavra e dedicado compilador de mimosas joias literárias”.³⁰ Apesar disso, não perdia no horizonte a possibilidade de se utilizar da poesia como instrumento de (re)construção identitária e conscientização da população negra, que deveria desenvolver seu senso de solidariedade, dignidade e orgulho racial, além de “evoluir” e “progredir” cada vez mais na vida, rumo à conquista da sua inserção à comunidade nacional, com direito a reconhecimento e representatividade.

Laly, Leite e Jim de Araguay

Assim como Deocleciano Nascimento, outros três intelectuais negros – Laly, Leite e Jim de Araguay – uniram atividade jornalística e literária em torno de um ideal. Todos os três eram pseudônimos e suas respectivas produções poéticas serão discutidas doravante.

Laly não é desconhecido da bibliografia como Deocleciano Nascimento. Roger Bastide (*Op. cit.*), David Brookshaw (1983), Zilá Bernd (1988), Benedita Damasceno (1988), Petrônio Domingues (2010), Cuti (*Op. cit.*), Heloísa Toller Gomes (2011), Oswaldo de Camargo (2016), Mário Augusto da Silva (2017), entre outros, debruçaram-se sobre diversos aspectos da vida e obra do intelectual que geralmente é considerado um

²⁸ In: *Getulino*. Campinas, 16 out. 1923, p. 1.

²⁹ In: *Getulino*. Campinas, 20 jan. 1924, p. 2.

³⁰ In: *O Menelik*. São Paulo, 1 jan. 1916, p. 2.

baluarte da literatura negra das primeiras décadas do século XX. Referimo-nos ao jornalista e escritor Lino Pinto Guedes.

Nascido em 24 de junho de 1897 na cidade paulista de Socorro, Lino Guedes era filho de dois ex-escravizados: José Pinto Guedes e Benedita Eugênia Guedes. Sua criação e a de sua irmã Gracinda ficou a cargo de dona Benedita, pois seu pai morreu quando Laly ainda era um bebê. Com a ajuda paternalista de Olímpio Gonçalves dos Reis, ex-senhor dos seus pais, frequentou o grupo escolar da sua cidade natal. Aos 15 anos de idade mudou-se para Campinas, tendo sido contratado como revisor auxiliar do *Diário do Povo*. Ao mesmo tempo, passou a frequentar diversas associações, como a Sociedade União Cívica dos Homens de Cor. Em 1915, editou *A União*, o jornal dessa agremiação. Assim, aos 17 anos de idade iniciava sua trajetória na imprensa negra paulista.

Em 1923, na companhia de Gervásio de Moraes, outro jornalista negro, fundou e tornou-se o redator-chefe do *Getulino*, o periódico de propriedade dos irmãos Martinho e José de Andrade.³¹ Foi atuando neste jornal que Guedes alcançou prestígio no “meio negro”.³² Com o tempo, Campinas tornou-se uma cidade pequena diante de suas experiências e horizontes de expectativas. Migrou para a capital em 1926, quando escreveu seu primeiro artigo n’*O Clarim d’Alvorada*,³³ uma folha na qual, dois meses depois, inaugurou a coluna “Klaxonadas”,³⁴ sob o pseudônimo de Laly. Em 1928, apareceu o *Progresso*, periódico no qual era o redator-chefe. Foi nessa fase que consolidou seu prestígio como importante figura do associativismo negro. Seus textos, tanto no *Progresso* quanto nas colaborações em outros jornais, eram coerentes com sua retórica na época do *Getulino*, preconizando a “evolução moral”, o “amor à pátria” e o “progresso da raça”. Também trabalhou nos órgãos da grande imprensa, como o *Jornal do Comércio* e o *Diário de São Paulo*, onde permaneceu até a sua morte em 1951.³⁵

Afora as lides jornalísticas, Lino Guedes se destacou como escritor. Cedo, aliás, sua verve literária foi reconhecida. Já em 1925, *O Clarim d’Alvorada* elogiava seus “dotes literários” que, por ser “jovem ainda”, dizia o jornal, “tem diante de si um largo futuro, que será por certo aproveitado para engrandecer a nossa raça”.³⁶ Dois anos mais tarde, os redatores d’*O Clarim* assinalavam que o “novo poeta que surge está destinado a conquistar, futuramente, muitas glórias”, pois sua obra compõe “um punhado de versos que traduz seu grande sentimento, de uma literatura negra”.³⁷ Os prognósticos d’*O Clarim* se confirmaram. Ao

³¹ Sobre a trajetória do jornal *Getulino*, v. MACIEL, 1997, p. 96-102 e MIRANDA, 2005.

³² In: *O Clarim d’Alvorada*. São Paulo, 25 jan. 1925, p. 3.

³³ In: *O Clarim d’Alvorada*. São Paulo, 24 jan. 1926, p. 2.

³⁴ In: *O Clarim d’Alvorada*. São Paulo, 21 mar. 1926, p. 1.

³⁵ Cf. DOMINGUES, Petrônio. *Op. cit.*, p. 133-45.

³⁶ In: *O Clarim d’Alvorada*. São Paulo, 27 dez. 1925, p. 2.

³⁷ In: *O Clarim d’Alvorada*. São Paulo, 18 jun. 1927, p. 2.

longo da vida, Guedes publicou diversos livros, principalmente de poesia.³⁸ E é considerado – por diversos estudiosos (como David Brookshaw, Cuti e Zilá Berd) – um dos autores emblemáticos da chamada “literatura negra” no Brasil, por trazer em seus textos o “eu-enunciador”. Sua obra, assim, seria inovadora ao demarcar a presença do negro – para além de mero objeto, como era corrente na literatura da época – como sujeito de ação poética, literária.³⁹

Curiosamente, nem no *Getulino* ou no *Progresso*, jornais que estiveram sob a direção de Guedes, estamparam alguma composição do “aplaudido poeta”. Consultando outros periódicos desse período, encontramos apenas dois poemas de sua lavra.⁴⁰ Pode ser que ele não queria “advogar em causa própria”, preferindo abrir espaço para os novos poetas. Fato é que Guedes aproveitou a tribuna da imprensa negra para expressar suas ideias, fundamentalmente, sob a forma de artigo. De todo modo, vale a pena tecer alguns comentários acerca de um de seus poemas localizados:

Um diabinho é Aracy
Parece até um Sacy
A travessa da negrinha
Em certa roda de samba
Fica a gente meio bamba
Com a graça da tiazinha

Indiscretos arregaços
Da saia mostram os passos
A poesia que tem
O samba. Ela requebrando
A todos vai convidando
Para dançarmos também.

E a Aracy, um certo dia
Aparece, quem diria,
Feita estrela teatral!
E ao refulgir da ribalta

³⁸ *Canto do Cysne Preto* (1927), *Black* (1927), *Ressurreição Negra* (1928), *Negro Preto Cor da Noite* (1932), *Urucungo* (1936) e *Suncristo* (1951) são alguns dos livros de autoria de Lino Guedes.

³⁹ Cf. BERND, *Op. cit.* Eis como Cuti se refere a Lino Guedes: “Cronista da vida urbana dos negros no pós-Abolição, com sua forma poética de linguagem simples, Lino erige a população negra como destinatária de seu discurso e motivo poético e, no indeterminado, vislumbra a discriminação racial. [...] É possível vislumbrar o nascimento de um horizonte onde inicia-se uma nova jornada de expectativa e possibilidade: o olhar do leitor negro”. CUTI, *Op. cit.*, p. 83. V. ainda BROOKSHAW, *Op. cit.*

⁴⁰ Cf. “Carvão Nacional”, *In: O Patrocínio*. Piracicaba, 7 set. 1928, p. 1 e “A esperança”. *In: O Clarim d’Alvorada*. São Paulo, 26 jul. 1925, p. 3. É bastante provável que mais poemas de Lino Guedes tivessem sido publicados n’*O Clarim d’Alvorada*. Embora a coleção deste periódico esteja incompleta e, por isso, não tenha sido possível consultá-la na íntegra, constatamos que, na edição de 1925, ele elogiava Guedes, “de quem já publicamos uns excelentes versos”. *O Clarim d’Alvorada*, São Paulo, 27 dez. 1925, p. 2.

Toda a negrada se exalta
Com o carvão nacional⁴¹

O poema supracitado, “Carvão Nacional”, foi publicado n’*O Patrocínio*, uma gazeta da cidade de Piracicaba. Seu título era uma alusão a um quadro da peça “Preto e Branco”, encenada pela Companhia Negra de Revistas, que posteriormente também levou para os palcos um espetáculo com título homônimo. Nascida no Rio de Janeiro em 1926, sob o comando de De Chocolat e de seu sócio Jaime Silva, a Companhia Negra de Revistas era um grupo teatral que reunia músicos, dançarinos e artistas negros de renome. Sua estreia se deu com a peça “Tudo Preto”, que foi seguida por “Preto e Branco” e “Carvão Nacional”. Durante seu curto período de existência, entre 1926 e 1927, a Companhia Negra de Revistas excursionou por várias cidades do Brasil, levando para os palcos músicas, danças, temas, símbolos e outras manifestações culturais afro-diaspóricas e, na maior parte das vezes, causando *frisson* e alcançando sucesso de público.⁴² Quando esteve em São Paulo, a *troupe* marcou época no meio cultural negro. Lino Guedes, muito provavelmente, foi assisti-la e, assim como os seus “irmãos de cor”, ficou encantado com a qualidade da produção da Companhia, a ponto de resolver homenageá-la compondo um poema.

A protagonista do poema é Aracy, uma referência à talentosa e exuberante cantora e atriz afro-brasileira Aracy Cortes, considerada na época a “rainha do teatro de revista”.⁴³ Seu sucesso no meio artístico, aliás, inspirou o próprio surgimento da Companhia. Na pena de Guedes, Aracy aparecia como símbolo da mulher negra, sob a metáfora do “carvão nacional”. Graciosa, seu corpo seria uma verdadeira obra da natureza, por isso a “travessa da negrinha” deixava a “gente meio bamba”. A mulher negra era retratada de um ponto de vista que singularizava e privilegiava sua beleza fisionômica. Quando se torna “estrela teatral”, Aracy, que já se destacava em “certa roda de samba”, teria passado a ser admirada por “toda a negrada”. A admiração pela mulher negra, assim, alcançaria outro patamar ante a fama e o sucesso – o “refulgir da ribalta”. Nesse poema, é possível notar como os versos harmonizam forma e conteúdo na abordagem da questão racial interseccionada com a clivagem de gênero. A mensagem de Guedes era apoteótica: viva o “carvão nacional”, o que significava dizer que o “fecho de ouro”, comum nos sonetos, trazia como mote a valorização da mulher negra. Se Laly é tido por David Brookshaw como o “primeiro poeta negro do Brasil a experimentar e expressar conscientemente a alma de seu povo” (BROOKSHAW, *Op. cit.*, p. 177), ele não foi o único de sua geração.

⁴¹ *In: O Patrocínio*. Piracicaba, 7 set. 1928, p. 1.

⁴² Cf. BARROS, 2005 e GOMES, 2004, especialmente o capítulo “Raça e nação na trajetória da Companhia Negra de Revistas”.

⁴³ *In: RUIZ*, 1984.

José Correia Leite e Jayme de Aguiar (cujo pseudônimo Jim de Araguay é um anagrama) foram parceiros de longa data na militância negra. Os dois tiveram infâncias distintas, porém emblemáticas das experiências de vida de parcela da “população de cor” em São Paulo. Ambos cresceram no bairro do Bixiga. Leite, filho de empregada doméstica, enfrentou sérias dificuldades financeiras quando criança, o que lhe trouxe barreiras ao acesso à escola, por exemplo. Não cursou sequer o “primário”.⁴⁴ Aguiar, por sua vez, era de uma família “protegida por antigos senhores – os Paula Souza”, situação que lhe permitiu estudar no “Coração de Jesus, um colégio em que não entrava qualquer um naquele momento”⁴⁵ e mais tarde se formar como contador, embora tenha feito carreira como datiloscopista. Ambos se conheceram ainda na infância, fase em que contraíram laços de amizade, inclusive brincando juntos pelas imediações do Bixiga. Anos depois se reencontraram, já adultos, em um baile promovido por um dos diversos clubes negros existentes em São Paulo na época. A partir daí os caminhos dos dois se tornaram cada vez mais cruzados. Como Leite descreve:

Um dia reencontrei o Jayme de Aguiar. Já não era mais aquele moleque. Dei com ele num baile. Ele fez festa comigo. Era acostumado a frequentar bailes de sociedades. Só que tinha uma coisa que me incomodava. O Jayme de Aguiar, em todo nosso encontro, punha a mão no bolso e tirava um soneto e lia para eu ouvir. E, o que eu entendia de soneto? Outras vezes tirava uma crônica que ele não tinha onde publicar e lia também. Ele conhecia negros redatores de jornais...

Um dia ele me disse:

- Zé, você não vai se ofender, mas eu posso te dar umas aulas de português para ajudar a melhorar?

Eu respondi prontamente:

- Me ofender? Não. Você me faz um grande favor. É só marcar.

(LEITE, 1992, p. 26-9)

Não tardou e Leite logrou o domínio do letramento, o que lhe permitiu burilar os primeiros sonetos. A esta altura, uniu-se forças com Aguiar e fundaram, em 1924, *O Clarim d'Alvorada*, um jornal “noticioso” e “literário”.⁴⁶ Ambos publicaram poemas em outros órgãos da imprensa negra, como *O Patrocínio*,⁴⁷ *Auriverde*⁴⁸ e *Getulino*.⁴⁹ Todavia, ao contrário de Lino Guedes, o principal canal de divulgação da produção intelectual

⁴⁴ Cf. FERREIRA, 2005.

⁴⁵ In: MOREIRA, s/d.

⁴⁶ Cf. FRANCISCO, 2013.

⁴⁷ *O Patrocínio*. Piracicaba, 7 abr. 1927, p. 2.

⁴⁸ *Auriverde*. São Paulo, 15 abr. 1928, p. 1.

⁴⁹ *Getulino*. Campinas, 23 nov. 1924, p. 2.

deles foi o periódico que editavam. No primeiro número, quando ainda se chamava apenas *O Clarim*, temos noção de como Leite e Jim da Araguay eram vistos por eles próprios e pelos seus “irmãos de cor”. Embora ambos participassem do associativismo negro, o primeiro respirava ativismo político e popular, escrevendo mais artigos assertivos, organizando eventos e ações coletivas, além de se engajar na formação de entidades em defesa dos “homens de cor”, ao passo que o segundo era mais literato, autoidentificava-se como “poeta” e não dispensava laivos eruditos.⁵⁰ Nas folhas *O Patrocínio* e *Auriverde*, por exemplo, Leite publicou apenas artigos, enquanto Aguiar, poemas.⁵¹ Algo semelhante ocorreu na edição inaugural d’*O Clarim*, que estampou, lado a lado, um artigo (“a união faz a força”) do primeiro e um poema (“as flores”) do segundo.⁵²

A produção poética de Aguiar se distinguiu pelo lirismo. A composição de versos, em redondilhas maiores e rimas alternadas e interpoladas, demonstravam sua experiência do fazer poético. Além das redondilhas, dominava com rigor a técnica do soneto, conforme é possível depreender do poema “Lembrança”, que aborda as vicissitudes do amor:

Sonhar com quem amamos que ventura
quando a certeza aponta a realidade,
quando esse afeto há muito que perdura
sem dissabores, sem falsidade!...

É assim o reviver da mocidade,
da linda primavera sempre pura;
- para o ancião felizardo uma saudade
ao job da sorte apenas desventura

Sonhadores que andais por essas vias,
pela estrada da vida, nestes dias,
cantarolando para não chorar,

Eu quisera sonhar e ter ao lado
aquela idolatrada do passado,
que já não vive; mas que soube amar!...⁵³

Enquanto Jayme de Aguiar trazia a lume seus poemas em vários jornais e no seu próprio, desde o primeiro número, José Correia Leite demorou um pouco mais para colocar a mão na pena e produzir os seus versos. Em 1925, mais de um ano depois do lançamento d’*O Clarim*, entrou em cena o bardo Leite, com a publicação do poema “Vida que passa tão triste!”.⁵⁴ Sua linguagem era simples, baseada num esquema de rima popular, logo, destituída de qualquer pendor erudito. Mas com o tempo

⁵⁰ Cf. MOREIRA, *Op. cit.*

⁵¹ Cf. *O Patrocínio*. Piracicaba, 20 out. 1929, p. 7.

⁵² Cf. *O Clarim*. São Paulo, 6 jan. 1924, p. 3

⁵³ In: *O Clarim d’Alvorada*. São Paulo, 27 dez. 1925, p. 3.

⁵⁴ In: *O Clarim d’Alvorada*. São Paulo, 26 jul. 1925, p. 2.

ele foi ampliando o cabedal poético, diversificando os recursos estilísticos, aperfeiçoando-se no domínio da técnica, até se utilizar do recorrente soneto para dar vazão à sua sensibilidade, aos seus sonhos e ideais. No poema “Aos Palmares”, publicado na edição especial d’*O Clarim* em comemoração ao 13 de Maio, vemos Leite valer-se de sua faceta literária:

Aos Palmares

Das solidões das selvas africanas,
os legendários homens medievais
que nos legaram forças soberanas,
à conquistar as glórias atuais;

Assombradores das raças humanas,
pelos seus feitos foram imortais:
- andaram sempre nas garras tiranas,
do cativo que não volta mais!...

Hoje, cantamos, nesta nossa lira,
toda a grandeza dos antepassados
que a humanidade toda se admira.

Ao reviver, nas páginas da história
encontraremos os feitos conquistados,
que o grande povo só colheu vitória!⁵⁵

Evocando a memória do quilombo dos palmares, o soneto confere destaque à “grandeza dos antepassados” africanos que a humanidade toda admira, ou deveria admirar. Apropriando-se talvez dos referenciais, signos e narrativas em circulação na rede do Atlântico Negro naquele instante, Leite abordava questões relacionadas à história, cultura e identidade afro-diaspórica.⁵⁶ É possível notar como ele atribui centralidade a uma África mística e idealizada das autênticas origens negras.⁵⁷ A ancestralidade africana teria legado aos afro-brasileiros não só “legendários homens”, que “pelos seus feitos foram imortais”, como ainda as “forças soberanas” necessárias para “conquistar as glórias atuais”. Se o discurso dos intelectuais negros na época era o da pertença à “comunidade nacional” – em vista de tentar transformar o negro na raiz de uma “brasilidade” –,⁵⁸ isso não significa renegar a herança ancestral. Ao mesmo tempo que demarcava território como poeta e (re)inscrevia uma identidade afro-brasileira, Correia Leite agenciava a memória do cativo. No que tange a este aspecto, o soneto positivava o papel da população negra na

⁵⁵ In: *O Clarim d’Alvorada*. São Paulo, 13 maio 1926, p. 2.

⁵⁶ Cf. SEIGEL, 2009 e BUTLER, 2011, p. 137-56.

⁵⁷ Sobre as imagens e representações sobre a África na imprensa negra, v. SANTOS, 2012 e REIS, 2016.

⁵⁸ Cf. MELLO, 2014 e ANDREWS, 1998.

formação do Brasil. Bastaria um olhar atento às “páginas da história”. Mesmo vivendo sob as “garras tiranas” da escravidão, esse segmento populacional teria conquistado “feitos” na construção da nação, o que permitiu que ele e o brasileiro em geral só colhessem “vitórias”.

Percebe-se como o vate Correia Leite foi acumulando experiência no mundo das letras. Em um pequeno soneto, de apenas 14 versos, vemo-lo levantar a bandeira do protagonismo negro na formação da nação, assim como celebrar o patrimônio histórico africano, com suas origens, legados, conexões e memórias ressignificadas do outro lado do Atlântico. É essa força inerente à literatura que provavelmente estimulou os intelectuais negros a produzirem poemas. Nem sempre, como no caso do Jayme de Aguiar, essas produções veiculavam mensagem políticas, de afirmação racial ou identidade negra, mas, conseguir demarcar posição mediante o domínio dos recursos formais da linguagem poética (como métrica, rima e ritmo), numa sociedade que via o negro como inferior e incapaz intelectualmente, assumia, *per si*, contornos e significados políticos.

Nas páginas d’*O Clarim* há um único poema composto a quatro mãos pela dupla Leite e Jim da Araguay. O texto literário – oriundo de uma parceria tão profícua e engenhosa, que fez desse jornal um dos mais influentes e longevos da imprensa negra brasileira – não deixou de pautar um tema relativo à população negra. O poema “A Vitória”, de janeiro de 1926, comemora os dois anos daquela parceria e consiste em um verdadeiro chamado à mobilização e luta no campo dos direitos, do reconhecimento e da identidade, o que sintetiza, em um soneto, muito do que seria o grande objetivo daqueles intelectuais negros:

A Vitória

Pela harmonia de uma raça inteira
Nós batalhamos tão valentemente;
batalhando, pedimos que Deus queira,
que esta vitória surja brevemente.

Marchando firmes, na fatal jornada
de ver a classe muito bem unida,
hão de ouvir sempre o toque d’Alvorada
deste panfleto tão cheio de vida,

Das lutas que ficaram no passado,
nesta jornada longa, não vencida,
só simpatias temos conquistado

Só contamos com essa mocidade
de homens sensatos, nesta grande lida
para elevar a nossa identidade

Jim de Araguay & Leite⁵⁹

⁵⁹ In: *O Clarim d’Alvorada*. São Paulo, 24 jan. 1926, p. 1.

A imprensa negra desempenhou um papel de suma importância como polo de comunicação e aglutinação de intelectuais afro-brasileiros entre 1915 e 1931. Entre os editores, jornalistas e articulistas daqueles periódicos, circulavam algumas ideias comuns sobre um mesmo ideal: a “redenção da raça”. Para eles, havia a necessidade de a “população de cor” unir-se e se associar a fim de se fortalecer no plano da identidade, cultura e política e promover ações coletivas contrárias ao “preconceito de cor”; investir na educação, tanto no sentido de instrução escolar como formação “moral” e “cultural”; defender um projeto de inserção social e reconhecimento por parte da comunidade nacional, afinal, o negro, como principal responsável pela edificação e desenvolvimento do Brasil, seria o segmento populacional que mais genuinamente personificava os interesses da pátria.

A imprensa negra serviu de canal divulgador de ideias não só no campo jornalístico (“noticioso”), mas também literário. Pudera. Era a literatura algo que perpassava toda a produção escrita dos intelectuais afro-brasileiros. Isso não significa que sua prática fosse fácil. Conforme postulava *O Kosmos* em 1923, a literatura, esta “arte da palavra”, era “de todas as artes a mais bela, a mais expressiva, a mais difícil”.⁶⁰ Seja como for, um “punhado de versos” ganhou as páginas dos jornais da imprensa negra, que procuravam traduzir o “grande sentimento”. Ultimamente, os editoriais, artigos e reportagens dessa imprensa estão cada vez mais comparecendo à agenda dos pesquisadores, porém o mesmo não se pode dizer de sua literatura, que ainda carece de estudos sistemáticos.⁶¹ Há de se estranhar que isso ocorra, tendo em vista o amplo espaço que aqueles periódicos reservavam aos textos literários, os quais, por sua vez, permitiam captar certas ideias, expectativas, retóricas e mensagens que, em um texto argumentativo, nem sempre era possível.

No que diz respeito à obra poética, verificamos que os intelectuais negros se valeram de sua produção à luz da arte e política. Os poemas veiculados pela imprensa negra, ora tinham uma preocupação estética, ora assumiam um caráter militante, mas antes procuravam, na medida do possível, conjugar as duas dimensões da “arte da palavra”.

A produção poética era divergente na forma, no estilo e no teor, assumindo significados heterogêneos e polissêmicos de acordo com a autoria e o contexto. Servia para o negro letrado vocalizar suas subjetividades, esperanças, aspirações, veleidades e utopias, assim como atestar as suas potencialidades intelectuais, quando não a sua erudição, no trato com a linguagem literária. Servia como ferramenta de (re)afirmação identitária e simbólica, quando ressoava um discurso de orgulho racial e

⁶⁰ In: *O Kosmos*. São Paulo, 21 fev. 1923, p. 1.

⁶¹ Uma exceção é a pesquisa de REIS, *Op. cit.*

valorização dos homens e mulheres de “cor”. Desempenhava uma função pedagógica ou mesmo doutrinária, já que procurava sensibilizar a população negra para seus problemas, dilemas, impasses e desafios no campo dos direitos, do reconhecimento e representatividade. Cumpria, ainda, um papel misto de protesto e combate, na medida em que os versos, embora traçados pela pena do vate, quando colocados em circulação assumiam o sentido de arma na luta antirracista.⁶²

De uma perspectiva *stricto sensu*, aquela produção poética fazia parte do que Zilá Bernd define como “poesia negra”, que se caracteriza pela “reversão de valores”, com o estabelecimento de uma “nova ordem simbólica” oposta aos sentidos hegemônicos, e, sobretudo, pela emergência de um eu enunciador. Constituindo-se como espaço privilegiado da manifestação da subjetividade, “o poema negro reflete o trânsito da alienação à conscientização. Assim, a proposta do *eu lírico* não se limita à reivindicação de um mero reconhecimento, mas amplifica-se, correspondendo a um ato de reapropriação de um espaço existencial que lhe seja próprio” (BERND, 1988, p. 77).⁶³

Já de um ângulo *lato sensu*, a produção poética da imprensa negra se inscrevia na categoria “literatura afro-brasileira”, uma literatura que, segundo Eduardo de Assis Duarte, distingue-se por uma voz autoral negra, explícita ou não na narrativa; temas afro-brasileiros; construções “linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; um projeto de transitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepcional; mas, sobretudo, um ponto de vista ou lugar de enunciação política e culturalmente identificado à afrodescendência”. Seria, portanto, a interação desses cinco componentes – autoria, temática, ponto de vista, linguagem e público – que conceituaria a “literatura afro-brasileira”. No entanto, Assis Duarte adverte para o fato de que se trata de um conceito em construção. Literatura afro-brasileira: processo, devir. Ao mesmo tempo “dentro e fora” da literatura brasileira. *Dentro* porque se vale da mesma língua e, praticamente, das mesmas formas e processos de expressão. Mas que está *fora* porque, entre outros motivos, não se coaduna com o ideal de instituir o advento do espírito nacional. Uma produção que implica mudanças de sentido à história literária canônica, na medida em que engendra uma escritura que seja não apenas a expressão dos afro-brasileiros como agente de cultura e de arte, mas que assinale o “etnocentrismo que os exclui do mundo das letras e da própria civilização. Daí seu caráter muitas vezes marginal, porque fundada na *diferença* que

⁶² A esse respeito, v. o poema “Preconceito”, que Deocleciano Nascimento publicou na revista *O Malho* e o dedicou à Frente Negra Brasileira. Rio de Janeiro, 6 fev. 1932, p. 10.

⁶³ Sobre a “poesia negra”, v. ainda AUGEL, 1992, p. 261-78 e FIGUEIREDO; FONSECA, 2002.

questiona e abala a trajetória progressiva e linear de nossa história literária” (DUARTE, 2015, p. 28-9; 41-2).⁶⁴

Independentemente de se esquadrihar os poemas da imprensa negra à luz da categoria “poesia negra” ou “literatura afro-brasileira”, importa saber que eles adquiriram dimensões multifacetadas, indo para além de sua conotação artística. Levando em conta que a reconfiguração da realidade social fazia parte do horizonte de expectativas da autoria – de Deocleciano Nascimento, Lino Guedes, José Correia Leite e Jayme de Aguiar –, eles constituíram uma arena pública de expressão de ideias, de produção de contranarrativas, de debates e embates no seio da população negra e da sociedade de modo geral, de denúncias e propostas que acenavam por direitos, cidadania e igualdade. O entrelaçar de versos e experiência negra, eis a fórmula de poemas que carreavam, em via de mão dupla, arte a vida.

Para finalizar, convém salientar que o recorte temporal, de autores e textos proposto no artigo permitiu adentrar tanto a leitura contextual e histórica quanto estética e formal. O artigo tratou de questões e autorias pouco analisadas pela crítica literária, ressaltando seu caráter de ineditismo.

Referências bibliográficas

- AGUIAR, Jaime de. “Depoimento”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 20, 1978, p. 134.
- ALBERTO, Paulina L. *Terms of inclusion: black intellectuals in twentieth-century Brazil*. Chapel Hill, N.C.: The University of North Carolina Press, 2011.
- ANDREWS, George Reid. *Negros e brancos em São Paulo (1888-1988)*. Bauru: Edusc, 1998.
- AUGEL, Moema Parente. “Poesia negra é força de quilombo”. *Estudos Lingüísticos e Literários*. Salvador, n. 13, 1992, p. 261-78.
- BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-27)*. Rio de Janeiro: Livre expressão, 2005.
- BASTIDE, Roger. “A imprensa negra do estado de São Paulo”. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1983 (2ª ed.), p. 129-56.
- BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015 (50ª ed.), p. 233.
- BROOKSHAW, David. *Raça & cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado aberto, 1983.

⁶⁴ No que concerne à “literatura negra”, conferir PROENÇA FILHO, 1988, p. 77-109 e FONSECA, 2014, v. 4, p. 245-77.

- BUTLER, Kim D. "Up from slavery": afro-brazilian activism in São Paulo, 1888-1938. *The Americas*, v. 49, n. 2, 1992, p. 179-206.
- BUTLER, Kim D. *Freedoms given, freedoms won: afro-brazilians in post-abolition São Paulo and Salvador*. Nova Brunswick: Rutgers University Press, 1998.
- BUTLER, Kim D. "A nova negritude no Brasil": movimentos pós-abolição no contexto da diáspora africana. In: DOMINGUES, Petrônio; GOMES, Flávio (orgs.). *Experiências da emancipação: biografias, instituições e movimentos sociais no pós-abolição (1890-1980)*. São Paulo: Selo Negro, 2011, p. 137-56.
- CAMARGO, Oswaldo de. *Lino Guedes, seu tempo e seu perfil*. São Paulo: Ciclo contínuo, 2016.
- CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de M. "Apresentação". In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (orgs.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1998, p. 7.
- CUTI (Luiz Silva). *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DAMASCENO, Benedita. *Poesia negra no modernismo brasileiro*. Campinas: Pontes, 1988.
- DOMINGUES, Petrônio. "Os jornais dos filhos e netos de escravos (1889-1930)". In: *A nova abolição*. São Paulo: Selo Negro, 2008, p. 19-58.
- DOMINGUES, Petrônio. "Lino Guedes": de filho de ex-escravo à 'elite de cor'. *Afro-Ásia*, n. 41, 2010, p. 133-66.
- DOMINGUES, Petrônio. "A aurora de um grande feito": a herma a Luiz Gama, *Anos 90*, v. 23, n. 43, 2016, p. 389-416.
- DUARTE, Eduardo de Assis. "Por um conceito de literatura afro-brasileira". *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, Lima; Boston: ano XLI, n. 81, 1º. Semestre de 2015, p. 28-9; 41-2.
- FERRARA, Miram. "A imprensa negra paulista (1915-1963)". *Antropologia*, n. 23. São Paulo: FFLCH /USP, 1986.
- FERREIRA, Maria Cláudia Cardoso. *Representações sociais e práticas políticas do movimento negro paulistano: as trajetórias de Correia Leite e Veiga dos Santos (1928-1937)*. Dissertação (mestrado em História). Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas /UERJ, 2005.
- FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; FONSECA, Maria Nazareth Soares (orgs.). *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Mazza; PUC Minas, 2002.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. "Literatura negra: os sentidos e as ramificações". In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (orgs.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: SEPIR, 2014 (2ª ed.), v. 4, p. 245-77.
- FRANCISCO, Flavio Thales Ribeiro. *Fronteiras em definição: identidades negras e imagens dos Estados Unidos e da África no jornal O Clarim da Alvorada (1924-1932)*. São Paulo: Alameda, 2013.

- GOMES, Heloísa Toller. "Lino Guedes". In: DUARTE, Eduardo de Assis (org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: ontologia crítica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, v. 1, 2011, p. 349-63.
- GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: Unicamp, 2004.
- LEITE, José Correia. *E disse o velho militante José Correia Leite: depoimentos e artigos*. Organizado por Cuti. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- MACIEL, Cleber da Silva. *Discriminações raciais: negros em Campinas (1888-1926)*. Campinas: CMU /Unicamp, 1997 (2ª ed.), p. 96-102.
- MELLO, Marina Pereira de Almeida. *O resurgir das cinzas: negros paulistanos no pós-abolição*. São Paulo: Annablume, 2014.
- MELLO, Marina Pereira de Almeida. *Não somos africanos, somos brasileiros: identidade nos jornais do povo negro e dos imigrantes*. São Paulo: Annablume, 2014.
- MITCHELL, Michael. "Racial identity and political vision in the Black Press of São Paulo, Brazil, 1930-1947". *Contributions in Black Studies: A Journal of African and AfroAmerican Studies*, v. 9-10, 1991-1992, p. 17-29.
- MIRANDA, Rodrigo. *Um caminho de suor e letras: a militância negra em Campinas e a construção de uma comunidade imaginada nas páginas do Getulino (Campinas, 1923-1926)*. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 2005.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1968, p. 81-2.
- MOREIRA, Renato Jardim. *Movimentos sociais no meio negro*. São Paulo, mimeo., s/d.
- PINTO, Ana Flávia Magalhães. *Escritos de liberdade: literatos negros, racismo e cidadania no Brasil Oitocentista*. Campinas: Unicamp, 2018.
- PINTO, Regina Pahim. *O movimento negro em São Paulo: luta e identidade*. Ponta Grossa: Ed. UEPG; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 2013.
- PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. *As associações de homens de cor e a imprensa negra paulista*. Belo Horizonte: Daliana – MEC /SESU /Secad; Neab /UFT, 2006.
- PROENÇA FILHO, Domício. "O negro na literatura brasileira". *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, v. 49, n. 1/4, 1988, p. 77-109.
- REIS, Carlos Antonio dos. *A África impressa: identidades e representações da África na imprensa negra paulista (1916-1978)*. Tese de doutorado. Franca: FCHS /UNESP, 2016.
- REIS, Ruan Levy Andrade. *Letras de fogo, barreiras de lenha: a produção intelectual negra paulista em movimento (1915-1931)*. Dissertação (mestrado em História). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.
- RUIZ, Roberto. *Aracy Cortes: linda flor*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

SANTOS, Rael Fizon Eugenio dos. *A África na imprensa negra paulista (1923-1937)*. Dissertação (mestrado em História). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2012.

SCHWARCZ, Lilia M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

SEIGEL, Micol. *Uneven encounters: making race and nation in Brazil and The United States*. Durham: Duke University Press, 2009.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1999 (4ª ed.), p. 20.

SILVA, José Carlos Gomes da. "Negros em São Paulo": espaço público, imagem e cidadania. In: NIEMEYER, Ana Maria de; GODÓI, Emília Pietrafesa de (orgs.). *Além dos territórios: para um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos*. Campinas: Mercado Aberto, 1998, p. 65-96.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. "Rastros do Cisne Preto": Lino Guedes, um escritor negro pelos jornais (1913-1969), *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 30, n. 62, 2017, p. 597-622.

Recebido em 31 de janeiro de 2020

Aprovado em 6 de junho de 2020

Petrônio Domingues doutorou-se em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É professor da Universidade Federal de Sergipe (UFS) e bolsista de produtividade em pesquisa (CNPq). Contato: pjdomingues@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0116-5064>

Ruan Levy Andrade Reis é mestre em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Contato: ruanlevyreis@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1501-1728>

ENTREVISTA

MICHEL RIAUDEL SOBRE ANA CRISTINA CESAR

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i32p172-184>

Raquel Machado Galvão¹

RESUMO

Entrevista realizada com o professor, tradutor e pesquisador francês Michel Riaudel em junho de 2019. O diálogo parte de questões e de teorias apresentadas na sua tese sobre Ana Cristina Cesar, a fim de revisar as dimensões da obra e das pesquisas a respeito da produção da escritora na atualidade. As perspectivas de leituras apresentadas por Riaudel na conversa abrangem as influências literárias, o aspecto do engajamento literário, as reflexões relacionadas à escrita feminina e a relação entre tradução e criação no percurso intelectual da poeta.

PALAVRAS-CHAVE:

Ana Cristina Cesar;
Michel Riaudel;
poesia;
tradução.

RESUMÉ

Entretien avec le professeur, traducteur et chercheur français Michel Riaudel, tenu en juin 2019. Le dialogue part de questions et de théories présentées dans sa thèse sur Ana Cristina Cesar, afin de revoir les dimensions dans l'œuvre et de la recherche concernant la production de l'écrivain aujourd'hui. Les perspectives de lectures présentées par Riaudel dans la conversation incluent les influences littéraires, l'aspect de l'engagement littéraire, les réflexions liées à l'écriture féminine et la relation entre traduction et création dans le parcours intellectuel du poète.

MOTS-CLÉS:

*Ana Cristina Cesar;
Michel Riaudel;
poésie;
traduction.*

¹ Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil.



Michel Riaudel (1957) é professor, tradutor e pesquisador francês da área das Letras, vinculado desde 2017 à *Sorbonne Université* (Paris), tem a trajetória acadêmica e profissional marcada pela dedicação ao estudo da literatura brasileira. Membro titular do *Centro de Pesquisas Interdisciplinares sobre os Mundos Ibéricos Contemporâneos* (CRIMIC), desenvolve pesquisas, exposições públicas e aulas na sede da *UFR de Estudos Ibéricos e Latino Americanos* voltadas, principalmente, para os diálogos históricos entre o Brasil e a França através da literatura, os trânsitos e as traduções da literatura brasileira no estrangeiro, e obras de escritores brasileiros como Graciliano Ramos (1892 - 1953), João Guimarães Rosa (1908 - 1967), Clarice Lispector (1920 - 1977) e Ana Cristina Cesar (1952 - 1983).

O propósito desta entrevista é entreter um diálogo sobre Ana Cristina Cesar e as questões de leituras e teorias presentes no abrangente e profundo trabalho de Riaudel no campo da literatura brasileira contemporânea. Ao longo de 622 páginas, o trabalho de tese *Intertextualidade e transferências (Brasil, Estados Unidos e Europa): reescritas da modernidade poética na obra de Ana Cristina Cesar* (RIAUDEL, Université Paris X - 2007) reflete sobre a obra da escritora brasileira considerando, para isso, o tripé gênese literária, diálogos literários e tradução-criação.

Responsável pela tradução de *Lovas de Pelica* e outros poemas de Cesar para o francês (*Gants de Peau & autres poèmes*, 2005), Michel Riaudel foi um dos primeiros pesquisadores a ter acesso ao acervo pessoal de Ana

Cristina Cesar, quando este, desde 2005 sob a guarda completa do Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro, ainda estava no apartamento da família da escritora, localizado na rua Toneleros em Copacabana. O primeiro artigo do pesquisador sobre Ana Cristina Cesar, “*De Bliss a Luvas de Pelica*”: a metamorfose de um conto¹ foi publicado no ano de 1998.

Na cronologia da historiografia literária, o pesquisador francês localiza as pesquisas acadêmicas sobre Ana Cristina Cesar em três gerações, cujo ponto de partida foi o texto de Silviano Santiago, *Singular e Anônimo* (1984), seguida pela tese *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*, defendida na Universidade de São Paulo, em 1990, pela pesquisadora Maria Lucia de Barros Camargo. Entre outros assuntos abordados, é destacada a colaboração de Ana Cristina Cesar para publicações na imprensa brasileira, durante as décadas de 1970 e 1980, somado ao seu trabalho como poeta, tradutora e pesquisadora-intelectual.

I - Por que existe um interesse contínuo na obra desta escritora cuja morte é tida como precoce, mas nem por isso a produção insuficiente para inscrevê-la com a devida importância no campo literário brasileiro? Como você localiza e se localiza nas gerações de críticos-pesquisadores de Ana Cristina Cesar?

M. R.: Em relação às três gerações de pesquisadores de Ana Cristina Cesar, a acessibilidade profunda à produção da escritora se dá quando Maria Lúcia de Barros Camargo pesquisa na Universidade de São Paulo, inscrevendo-se na primeira geração, sem respeito à idade, mas ao momento e conteúdos que ela trabalha. Até então, entre as obras da escritora, só existe o *A teus pés* (1982) e o *Inéditos e dispersos* (1985), que foi publicado logo na sequência da morte de Ana Cristina. A tese da Maria Lúcia de Barros comporta uma transcrição de um material que depois vai ser editado em livro, como os textos de *Escritos da Inglaterra* (1988) e *Escritos no Rio* (1993). Este trabalho acadêmico de excelência analisa a obra de Ana Cristina a partir dos textos, dos poemas e de todo o material reunido das pastas da escritora, como o ensaio “Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir” (*Alguma Poesia Jornal*, 1985, que é um texto fundamental para entender a Ana Cristina Cesar e que não estava publicado em livro até então).

A pesquisa que realizo se inscreve depois, no segundo momento, já com muito material à disposição. Além do trabalho interpretativo, busquei as fontes, o contexto e, por isso, usei o *Escritos* que já estavam disponíveis,

¹ «De Bliss a Luvas de Pelica»: la métamorphose d’un conte. Publicado em *Les Cahiers du CREPAL*, n. 5. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 79-97 e sob o título «Métamorphoses d’un conte de Bliss à Luvas de Pelica» na *Revista da anpoll*, v. 1, n. 5, 1988. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/309/322>

a *Correspondência Incompleta* (1999), a qual a Heloisa Buarque de Holanda me deu acesso até antes da publicação, e o que foi muito importante para a tese, no sentido de localização de uma série de alusões e referências no texto da Ana Cristina Cesar, que se apresenta de forma muito cifrada, muito enigmática. Acessar as fontes diversas, então, era um pouco para entender e não para explicar a obra, e perceber as múltiplas referências que estavam encaixadas no poema. Os pais de Ana Cristina Cesar, Waldo Cesar e Maria Luísa Cesar, vivos na época, generosamente me deram acesso à biblioteca da filha, possibilitando também explorar a marginalia da escritora. O acervo atualmente está à disposição no Instituto Moreira Salles, mas na época em que realizei a tese, não existia, e eu trabalhava na casa dos pais, com todas as edições das obras disponíveis. O que ainda me surpreende é que pesquisadores ainda estão descobrindo coisas novas no acervo, como a contribuição jornalística que você explora e eu acessei em partes, graças às pastas do arquivo póstumo. Outros materiais disponíveis, que não existiam na época do trabalho da Maria Lúcia de Barros Camargo e já pude acessar, foi a biografia do Ítalo Moriconi, *O sangue de uma poeta* (1996), dados como os contidos nas cartas em partes publicadas pelo Caio Fernando Abreu no *Estadão* (1995), entre outras informações fragmentadas que vão completando o quadro para se entender a poesia de Ana Cristina.

A minha entrada na obra da escritora, que se assemelha também à de Maria Lúcia, por isso me identifico e menciono o trabalho pioneiro, é pela poesia, não por aspectos pessoais ou pela história. A minha preocupação era não ler a poesia a partir da morte da Ana Cristina: o grande viés de leitura que o suicídio introduziu obviamente leva a entender tudo já pensando neste fim trágico, então isso impede de ver, por exemplo, o humor do texto. Muito irônico e cáustico, ele joga, brinca. Não dá para confiar numa leitura defendendo que no começo dos anos 1970 Ana Cristina Cesar já está pensando em suicídio, pelo que ela registra nos textos. Aquele projeto de carta, *Correspondência completa* (1979), é uma maravilha de humor e brincadeira, com coisas sérias por trás. Embora seja uma obra curta, ela é de uma densidade e de uma riqueza que faz com que as leituras não se esgotem até hoje. Se a Ana Cristina está presente e a obra viva dentro de nós, é porque é uma obra de uma potência extraordinária.

Existem leituras ingênuas da obra de Ana Cristina que, em geral, se identificam com a primeira pessoa e se firmam na revelação de segredos femininos, sem pudor, uma coisa meio *voyeur*, ou romântica. Não se trata de condenar essas leituras, mas enquanto crítico, nosso papel é apontar para a obra que vai muito além disso, e que apresenta tantas camadas e referências enterradas nos textos, ambiguidades e ambivalências cultivadas. As leituras ingênuas nos fazem perceber apenas uma parte da obra.

Outro grupo de leitores desconfia da qualidade da obra da Ana Cristina, a coloca como imatura, talvez pela sua ligação com a geração de

literatura marginal. Contudo, o movimento do grupo, olhando de perto, é um pouco mais complexo do que aparenta e vai muito além da antologia dos *26 Poetas Hoje* (1976), organizada pela Heloísa Buarque. O movimento marginal no Rio de Janeiro promoveu publicações excelentes e coisas fracas. Mas de novo lendo na chave da espontaneidade desta vez com preconceito negativo, uma parte vê a obra de Cesar como algo sem grande interesse, baseada em uma devassa íntima, e que não é digna da grande literatura. O que revela uma grande ignorância. Um estudo acirrado da poesia produzida por Ana Cristina Cesar mostra o quanto ela é sutil: joga com o depoimento, uma certa devassidão, e a máscara. Uma coisa que você nota quando vai ler o que ela leu, é o quanto Ana Cristina estava atenta ao jogo de máscaras no texto. Em inédito de *A teus pés*, “te livrando...”, ela aproveita um trecho de um artigo do Octávio Paz a esse respeito. Demorei muito tempo para identificar a referência, mas sabia que tinha uma alusão, até acessar um ensaio relativamente curto a respeito de um outro poeta mexicano, José Gorostiza, que mostra seu lado *valeriano*, racional, antes de salientar o recurso à máscara, ironia: “*De manera semejante a lo que, según Freud, ocurre con los sueños, en cada poema hay diversas capas de signos y sentidos, castillos de alusiones, forest of mirrors*”.² Ela vai justamente aproveitar esse trecho, reorganizando-o:

castillo de alusiones
forest of mirrors

o que demonstra o impacto que o texto e essa reflexão do teórico teve para ela, assim como alguns textos do Roland Barthes e outros teóricos, que a marcam de maneira semelhante.

A figura intelectual da Ana Cristina Cesar está muito atenta e instigada à uma questão central da literatura que é a relação com a vida, e não ignora reflexões sobre o eu na posição do outro e do crítico. O interessante é que quando ela publica *A teus pés*, o Ivan Junqueira, que não é um poeta da vanguarda, entende de modo muito inteligente o classicismo da obra, reconhecendo o grande talento da Ana Cristina. Às vezes acho que as pessoas não percebem o tesouro que é essa obra, ao mesmo tempo complexa e imediatamente acessível, que comunica imediatamente uma emoção. Por isso não dá para condenar as leituras ingênuas, já que o texto também apresenta esse nível de compreensão. Um sinal de qualidade de uma obra é essa multiplicidade de níveis de leituras e interpretações, prometida a revisões como a de Machado de Assis.

II - Ana Cristina Cesar foi uma escritora frequentemente acessada nos estudos acadêmicos pela produção poética (lírica) ou pelos exercícios de tradução, que inclui nomes da literatura como Katherine Mansfield,

² PAZ, Octavio. *Las Peras del Olmo*. Barcelona: Seix Barral, mai. 1978, p. 89.

Sylvia Plath, Charles Baudelaire, só para citar alguns. Existe aí uma Ana Cristina Cesar leitora que também vai se firmar dentro da imprensa brasileira comentando criticamente livros, ou peças de teatro/filmes. Na tese sobre Ana Cristina Cesar, ao apontar para outros movimentos fundadores da literatura brasileira que antecederam a geração de 1970 /“nebulosa marginal”, como o modernismo de 1920, a dita “geração de 1945”, o concretismo, o neoconcretismo e a tropicália, de que forma Cesar leitora influencia a escritora a partir do acesso à esta produção poética /literária que a antecedeu e passa a compor a gênese do seu labor?

M. R.: Sim, existem trabalhos que comparam a Ana Cristina e a Sylvia Plath. Sabemos que a escritora brasileira leu a Sylvia Plath, menciona na correspondência o impacto dado pela obra da Plath que é, de fato, uma grande escritora. Mas a aproximação passa por ambas serem mulheres e poetisas suicidas. No entanto quando você lê a Sylvia Plath, não tem nada a ver com a estética da Ana Cristina. A americana tem seus brilhos, os momentos incandescentes, mas não o mesmo humor de Cesar. O humor que chega pela Plath é muito depressivo, considerando o contexto de uma mulher que vai passar tempos em hospícios; a Ana Cesar não vive internada, até as trajetórias biográficas são diferentes. Você reduz uma obra a dois traços biográficos e já resolveu? É um modo muito preguiçoso de ler. O Silviano Santiago diria que de “vara curta”.

Sobre os recursos da tese, não se trata exclusivamente de um trabalho de crítica genética, precisava situar o momento da poesia marginal no geral, por ser uma tese defendida na França: parte da banca precisava da contextualização, um trabalho historiográfico a partir do modernismo. O que me interessava e me interessa, quando parece que estou fazendo historiografia, é entender e formular as questões as quais tal momento, tal sincronia, tenta responder. Eu acho que o modernismo dentro do contexto dos anos 1920 está formulando questões relevantes na arte e propondo várias soluções: aponta para a modernização, se atualiza em relação ao que é o cenário literário e artístico internacional, e promove uma série de questões próprias ao movimento, a partir das quais você pode ler a realidade naquele momento.

Mapeei o movimento de poesia marginal sintetizando a bibliografia disponível e informações que encontrei no acervo de Ana Cristina Cesar. Como os escritores costumavam trocar publicações, tive acesso a muita produção que não era fácil de encontrar por ser efêmera. Situar e explicar a poesia marginal pode servir também para um certo público brasileiro entender esse movimento, que tinha uma certa coerência, com todas as diferenças internas, mas que estava respondendo, depois do modernismo e da poesia engajada, a todas essas experiências precedentes. A situação política no Brasil era de uma esquerda derrotada, esmagada, e a opção luta

armada completamente reprimida. Então, importante tratar na história o movimento como uma gênese coletiva, de um momento.

Outro ponto da tese está mais ligado a uma atitude de crítica genética do texto. Busquei as fontes, não só literárias, mas biográficas, os nomes, e até pensei na época que uma forma de editar a Ana Cristina seria justamente, considerando esse labirinto por trás da obra, uma edição *hypertextual*, onde o leitor possa clicar em uma palavra e ter uma nota, como uma forma de mostrar todas as interrelações do texto, não explicar ou elucidar, que se trata de fulano ou de beltrano, que tal nome remete à alguém conhecido, o que importa é entender que pode não importar e pensar na perspectiva da multiplicação dos sentidos.

Ao pesquisá-la, eu estava executando a obra, não no sentido de uma execução mortífera, mas como um músico executa uma partitura, porque a obra da Ana Cristina suscita isso. Como é enigmática, cifrada, ela joga. Na menção ao detetive, em *Luvás de Pelica* (1980), já estão no texto os pequenos mistérios, os conchavos de mulheres, as coisas encenadas que levam o leitor a querer saber. O texto da Ana Cristina Cesar suscita um desejo de curiosidade, de se intrometer, e entrei nessa lógica para também mostrar que nada era espontâneo por ali. A grande arte de Ana Cesar era fingir que era espontâneo, e ela consegue fingir muito bem, quando não é.

Se você retoma as primeiras edições marginais de *Cenas de abril*, *Correspondência completa* ou de *Luvás de pelica*, por exemplo, e coteja com a versão final de *A teus pés*, você vê o quanto ela mexe no texto, reescreve, risca, elimina poemas, pode perceber que não é nada assim de primeiro jato. Todo o trabalho requer um esforço crítico que envolve uma concepção da literatura, no caso perceber o texto sempre como um *work in progress*, e não como uma coisa fechada, definitiva, imóvel, estática. A poesia da Ana Cristina Cesar, por exemplo, deixa mais brechas do que um poema do João Cabral, ela funciona de modo diferente. O fato de incluir na leitura a marginalia vai, simultaneamente, abrir e de certo modo diluir o texto impresso.

Outro ponto que entendi aos poucos na pesquisa sobre Ana Cristina Cesar foi o quanto ela mobiliza a sedução. Quando falamos de Ana Cesar, estamos diante de um texto que seduz, ele mesmo sendo resultado de várias seduções. Os livros, por exemplo, têm um impacto e um efeito na hora que ela lê, o que é poeticamente aproveitado. Existe uma eletricidade no texto que nasce de uma eletricidade de vivência, de leituras. Percebi que outro movimento importante na criação e nos questionamentos de Cesar era a questão da tradução. Tradução também envolve um impacto de leitura, a sedução, acrescentada a conversão em uma outra língua e a questão do decifrar-recifrar. As línguas mobilizam muito Ana Cristina Cesar, considerando também as duas vezes que ela morou na Inglaterra e o fato dela ter atuado como professora de inglês nos anos 1970. Na sua segunda passagem pela Inglaterra, no final de 1979, ela reorienta muito

rapidamente seu objeto de estudos, se transferindo de um curso de sociologia da literatura, que acha muito chato, para procurar aquele professor meio antigo que dá aulas sobre o que é traduzir literatura. Os estudos vão suscitar parte dos trabalhos publicados no *Escritos da Inglaterra*. Há uma paixão na tradução feita por Ana Cristina Cesar que mobiliza afetos, assim como importantes questões teóricas, como o sujeito cambia a sua personalidade mudando de língua. O que move a criação, um questionamento central da arte, é algo refletido em textos brilhantes como *Carta de Paris* e *Pensamentos sublimes*. No último, por exemplo, ela combina uma escrita poética com a escrita ensaística.

III - Quando você esteve no acervo de Ana Cristina Cesar, ainda na década de 1990, conseguiu identificar com precisão o pouco explorado trabalho da escritora como colaboradora literária e cultural de diversos impressos brasileiros nas décadas de 1970 e 1980. Alguns destes textos foram publicados em *Escritos no Rio* (1996) e em *Crítica e Tradução* (1999), mas boa parte segue inédito ao público. Assim como a produção poética, a crítica jornalística desenvolvida pela escritora é caracterizada pela multiplicidade e, nesta marcação, quais são as formas, ao seu ver, de possíveis entradas analíticas e de perspectivas editoriais de difusão da escritora, considerando também as escolhas curatoriais desta obra até aqui? Podemos perceber aspectos de resistência política e social da linguagem em quais momentos do percurso da escritora brasileira? Seria possível estabelecermos novos parâmetros estéticos na obra dela depois da circulação pela Inglaterra e em outros países da Europa?

M. R.: Há um movimento fundamental para compreender a Ana Cristina Cesar no momento que ela está na Inglaterra, segundo semestre de 1979 e em 1980. Com o afastamento do Rio, da família, e o mergulho nos estudos, ela tem uma liberdade também de dirigir os seus próprios interesses, desenvolvendo experiências artísticas no início da abertura, da anistia no Brasil, um cenário de volta dos exilados, de criação do Partido dos Trabalhadores, uma perspectiva política completamente nova. No momento em que surge a poesia marginal existe uma chapa de concreto em cima do país e impasses de vários tipos. Então, a conjuntura do começo de 1980 encontra uma virada pessoal e uma virada coletiva, um duplo movimento, social e político, que abre novos espaços. A poesia marginal já não é marginal nos anos 1980, a editora Brasiliense começa a acolher e a recuperar, e peneirar um pouco desse marginalismo. *A teus pés* é um sinal disso, assim como os livros do Paulo Leminski. As poesias voltam aos circuitos tradicionais de distribuição, de circulação. E os jornais também se tornam mais disponíveis e com os textos mais maduros ficou mais fácil para alguns escritores uma inserção no meio comercial.

A Ana Cristina Cesar não conhece o fim da ditadura militar, não vive as Diretas Já, ela para em 1983. Embora cresça em um ambiente politizado, sobretudo pelo pai que é muito engajado, existe também uma tendência familiar em valorizar a boa menina protestante, mas em um ambiente ao mesmo tempo progressista e relativamente repressor, a nível dos costumes, marcando nitidamente alguns poemas de *Cenas de abril* e outros poemas da parte inédita de *A teus pés*. O lado político engajado, contra a ditadura, humanista, também forma a Ana Cristina: ela é uma cabeça política. Na verdade, Ana Cristina não produz teorias, mas reflexões. É um ser reflexivo, e isso aparece de modo mais evidente na contribuição jornalística. Também, por isso, eu estava comparando-a ao Machado de Assis, a nível de ceticismo, da ideia que não se pode iludir, não se pode acreditar piamente, ter uma compaixão cega por algo, etc., um exemplo disso está na *Carta de Paris* quando ela brinca com os eternos exilados. As dificuldades ela experimenta na Inglaterra e na França dos anos 1980; o retorno ao Brasil, o medo, aparecem. O exílio é uma situação extremamente desconfortável, mas em que alguns em parte acabaram encontrando acomodações. Ela mexe com uma temática central do *Cisne* de Charles Baudelaire, transpõe essa questão do exílio, considerado no poema do Baudelaire em planos múltiplos, para a situação do exílio e do retorno dos exilados. Quando você percebe isso, já sabe que está diante de uma inteligência excepcional.

Se a gente for buscar ou tentar uma leitura política do texto e da poesia de Ana Cristina Cesar, eu diria sim, é possível, não de modo explícito porque trata-se de uma artista que vive desconfiada e vive desconfiando de crenças, de catecismos. Definitivamente não é um Geraldo Vandré da poesia. Agora, acredito que a poesia dela é política porque alerta sobre leituras ingênuas, e não me refiro à literatura, mas a própria sociedade, repleta de leituras ingênuas de mundo. Ana Cristina é nutrida do espírito da contracultura, que é mais atento a questões da ordem dos costumes e pessoais, do que da questão do poder ou de como conquistar o poder, por exemplo.

Outro interesse que se firma em Ana Cristina Cesar é a entrada pelo feminino. Ela, inclusive, poderia ter sido uma feminista. O movimento feminista já existe no Brasil, no final dos anos 1970 e começo de 1980, ela está muito atenta, lê, se informa. E questões que remetem ao íntimo, como gênero e sexualidade. É possível que hoje já tenha se atenuado bastante, mas quando comecei a pesquisa, eu tive que me submeter ao exame da família. Eu tinha dois artigos escritos sobre sedução, a Maria Luísa, mãe da Ana Cristina, olhou, leu e viu que não se tratava de sexo, e deu a benção. Ítalo Moriconi conta a mesma coisa quando ele escreveu a biografia, aquela tentativa de controle. Viver a sexualidade foi um momento de forte trauma da Ana Cristina Cesar, mas as turmas dela ficaram divididas entre o lado correto da família, do Armando Freitas Filho, e as relações homossexuais.

Quando o Caio Fernando publica três ou quatro cartas da Ana Cristina no *Estadão*, a família fica furiosa. Primeiro, por uma questão de direitos, e segundo pela provocação: ele sabia que ia morrer e já liberou, certamente porque revelava uma Ana Cristina que não correspondia àquele perfil que a família queria construir. Em outra carta que ele entregou para a Flora Sussekind, da casa Rui Barbosa, mas não facilmente consultável, a escritora falava justamente da paixão que ela viveu com a Kátia Muricy. O que era engraçado, em termos, é que depois da morte da Ana Cristina uma coisa que ela meio que organizou durante a vida foi que as pessoas passassem a desempenhar os papéis que ela tinha orquestrado. Pois ela mesma, se sabe, estava atravessada com esse assunto pessoal. A homossexualidade da Ana Cristina Cesar era um tabu na família, eu acho que o raciocínio da mãe era que esse grupo fazia muito mal para ela, que toda loucura e piração da jovem Ana tinha a ver com o grupo, e a história com a Kátia Muricy que não foi, digamos, *soft*.

Outra dimensão que aparece nas cartas que o Caio Fernando Abreu publica é o interesse pelo esoterismo. Nas provas finais de *Correspondência Incompleta*, que a Heloísa Buarque de Hollanda me passou antes da última revisão do Waldo Cesar, nota-se diferenças. Já havia acontecido muitos cortes nas correspondências, para proteger pessoas, mas o pai fez outros para não expor alguns interesses de Ana Cristina Cesar. Eu passei muito tempo cotejando linha por linha as provas que eu tinha e a edição publicada, então vi os cortes. Não tem muita importância saber do esoterismo da escritora, mas eu acho curiosa a preocupação. Me espanta o nível de controle da recepção, por algo até indiferente na leitura.

IV - Se considerarmos que é da natureza da própria linguagem literária /artística (Roland Barthes) a promoção de relativos revolucionamentos pela linguagem, podemos perceber na obra de Ana Cristina Cesar características que a alinham nesta perspectiva de atuação? Pensar o poder da linguagem no sistema literário, de alguma forma, fazia parte do projeto da crítica proposta por Cesar?

M. R.: Quem escreve literatura conscientemente tem uma consciência implícita ou explícita da opacidade da linguagem. Por exemplo, você sabe que a palavra cachorro não morde nem late. A tradução reforçou essa consciência, em Ana Cristina Cesar, de que a língua não apenas designa coisas do mundo, não só objetos, mas ideias, conceitos, ações. Organiza o mundo, a nossa relação ao mundo, uma mediação que interfere, e permite suscitar uma série de incidentes ou acidentes na intercompreensão. O jogo de palavras, a ambiguidade, são todas as artimanhas das pequenas ciladas de linguagem que podem ser percebidos na obra da Ana Cristina. Me interessei, em Ana Cristina Cesar, inicialmente pela questão da sedução, mas não somente. Eu comecei traduzindo-a, me

desfazendo aos poucos de uma compreensão como mera intrusão íntima. É traduzindo Ana Cristina Cesar que eu me defrontei com a dificuldade de traduzir: em vários momentos você não sabe se o sujeito é feminino ou masculino, aí muda a leitura do poema. Algumas coisas o português permite, você pode omitir pronome e sujeito, o francês não. Precisava optar e explicitar. Havia uma série de marcas que o francês tornava obrigatória, de gênero, sobretudo, e que em português podia deixar-se, assim, flutuando. E depois jogo de palavras: “Caio chutando pedras”, em *Fogo do final*, Caio pode ser verbo, eu caio desequilibrado, ou Caio Fernando Abreu, etc. No caso, o que que você faz em francês? Caio ou *Je tombe*? Coloca uma nota e acaba com a graça?

Coisas mais requintadas ainda como o KM de *Luvras de Pelica* que uns identificam logo com Katherine Mansfield. Mas KM é também Katia Muricy. A Ana Cristina Cesar constrói os textos para você achar que descobriu uma referência ou uma fonte, mas por trás há uma outra eventualmente, sempre de um modo abissal. Sabemos Ana Cesar fascinada pela autobiografia escrita pela Gertrude Stein, que é uma falsa autobiografia, e pelo *F for fake* de Orson Welles, tudo que chama a atenção para uma ilusão. A vocação da tradução é elucidar, mas Ana Cristina Cesar entendeu que não apenas decifra, mas cifra de novo, e que desse mecanismo ela poderia tirar proveito. Ela recorre à tradução na contramão, não para tornar inteligível, mas tornar ilegível, como é o caso da menção à “galeria nacional” no *Luvras de pelica*, para falar da *National Gallery*. A tradução opacifica ao invés de tornar transparente: genial. Tudo como consciência aguda do papel e do lugar da linguagem não só na literatura, mas na comunicação, apostando que na verdade a regra não é a gente se entender, mas a gente não se entender. E eu tendo a acreditar nisso.

V - Ainda hoje é urgente olhar para a obra de Cesar? Quais diálogos ela, de antemão, estabelece com o contemporâneo e /ou com o porvir?

M. R.: Um elemento para se pensar a literatura é a inscrição no tempo. Ao contrário do documento, uma obra literária já vem falando não só com os contemporâneos, mas para outras gerações. Ela tem dois corpos: um no contexto que ela é produzida e um outro que vai derivando. Essa é a história da Odisseia, de Shakespeare, de Machado de Assis. O Machado, por exemplo, já é considerado um grande autor quando escreve *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e o Capistrano de Abreu, colunista da época, não entende o livro e escreve uma longa resenha para dizer que não entende. Ele vai resumindo capítulo por capítulo porque não sabe o que fazer com um livro que incomoda, há muita reação na época contra o seu suposto amoralismo. Hoje ninguém questiona o valor do livro. Do mesmo modo *Dom Casmurro*, que antes suscitava uma leitura machista e patriarcal favorável ao Bentinho, foi lido aos poucos em favor da Capitu que se torna

a heroína e a vítima. Hoje Bentinho é um idiota. A obra carrega um veneno, um veneno bom que vai fazendo efeito de modo lento. Um potencial de significações já plantado no primeiro momento e que, como uma árvore, tem flores desabrochando uma a uma, revela cores, perfumes etc. É difícil dizer o que o Machado vai ser daqui a 100 anos, ou o que a Ana Cristina vai ser, mas acho que ela vai continuar no palco e no cenário, porque é a experiência coletiva dos estudos.

Tenho várias pistas de pesquisas, já dei algumas e poderia dar outras: os estudos de gênero são pratos cheios para ler Ana Cristina Cesar, nem sei se é a melhor entrada, mas pode até ser interessante. Existem outros níveis de leitura, como os pequenos mistérios, coisas ainda não decifradas. Quando você começa a frequentar de modo mais íntimo a obra da Ana Cristina, percebe certos truques, e não é à toa que *Luvras de pelica* termina com uma sessão de prestidigitação. São truques que não esgotam, inclusive, as leituras fazem aparecer os pequenos fascínios, as novas percepções. Ana Cristina Cesar articula de modo muito diferente o plano do documento e o plano da ficção. Ela é uma ilusionista, não é realista. Atitude que é fruto do modernismo, que procede a uma série de rearranjos de hierarquias, de expressões etc., e da contracultura. Ela mistura Lou Reed, Machado de Assis e Baudelaire. Ana Cristina é uma clássica, tem descrições dela em *Lady*, ela tem essa postura um pouco acima. Tem um texto que eu acho fraco de um ensaísta que se promove porque ele cruzou com a poeta em uma noite que ela estava fazendo uma sopa *Knorr*, ou coisa do tipo. Mas o que é interessante nesse tipo de descrições é que Ana Cristina Cesar mantém uma distância, um dos componentes do seu classicismo.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Caio Fernando. “Por aquelas escadas subiu feito uma diva”. *O Estado de S. Paulo*, Cultura. p. q1-q2. 29 jul. 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. *œuvres complètes*. Paris: Gallimard. 1975.
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. Col. Cantadas literárias São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CESAR, Ana Cristina. *Cenas de abril*. Rio de Janeiro: Companhia brasileira de artes gráficas, jun-jul. 1979.
- CESAR, Ana Cristina. *Correspondência completa*. Rio de Janeiro: Companhia brasileira de artes gráficas, 1979.
- CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Org. de Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- CESAR, Ana Cristina. *Escritos da Inglaterra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CESAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. Org. e pref. de Armando Freitas Filho. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

- CESAR, Ana Cristina. *Gants de peau & autres poèmes*. Trad. de Michel Riaudel. Paris: Chandeigne; Librairie Portugaise, 2005.
- CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*, São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CESAR, Ana Cristina. *Luvras de pelica*, Inglaterra: Ruddpell Reprographies, 1980.
- CESAR, Ana Cristina. "Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir". *Alguma poesia jornal*, abr-jun. 1985. Republicado em *Escritos no Rio, op. cit.*, p. 149-59.
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998 [1ª ed.: Rio de Janeiro: Labor, 1976].
- JUNQUEIRA, Ivan. "Ana Cristina César: a vocação do abismo". *O Estado de São Paulo*, Caderno 2 / Outras Palavras. São Paulo: 3 jan. 1984.
- MORICONI, Italo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- RIAUDEL, Michel. *Intertextualité et transferts (Brésil, Etats-Unis, Europe): réécritures de la modernité poétique dans l'œuvre d'Ana Cristina Cesar* (Rio de Janeiro, 1952-1983). (Thèse Doctorat en Littératures Comparées). Paris: École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris X – Nanterre, 2007, p. 622.
- SANTIAGO, Silviano. "Singular e Anônimo". In: *O Eixo e a Roda*. Belo Horizonte: 1986, p. 95-105. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/articloe/view/4209

Recebido em 22 de novembro de 2019
Aprovado em 25 de novembro de 2019

Raquel Machado Galvão é doutoranda do programa de pós-graduação em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas, com o projeto *A Crítica Jornalística de Ana Cristina Cesar*, sob a orientação de Marcos Siscar, com bolsa FAPESP. Foi bolsista de pesquisa FAPESP / BEPE, de janeiro a julho de 2019, na *Sorbonne Université*, em Paris, sob supervisão do professor Michel Riaudel. Publicou "Notícia é Agora", no livro *Impressões Capixabas: 165 anos de Jornalismo no Espírito Santo* (2005), organizado por José Antônio Martinuzzo. Publicou também na *Profundanças*: antologia literária e fotográfica (2014) e organizou, com colegas, "Econocriativa": mapeamento e diagnóstico das editoras baianas (2016). Contato: raquelgcultura@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1776-4563>

RESENHA

A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO E DO PODER EM MÁRIO DE CARVALHO: UMA APOLOGIA DA SUBVERSÃO, DE MÁRCIA MANIR MIGUEL FEITOSA

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i32p186-191>

Cristiane Navarrete Tolomei¹

RESUMO

A resenha apresenta o livro *A representação do espaço e do poder em Mário de Carvalho: uma apologia da subversão* (2018), da pesquisadora Márcia Manir Miguel Feitosa, da Universidade Federal do Maranhão. No cruzamento entre o literário e o geográfico, Feitosa busca, nos teóricos da Geografia Humanista Cultural, o referencial para traçar uma leitura da representação do espaço e do poder na narrativa do escritor português Mário de Carvalho.

ABSTRACT

The review presents the book A representação do espaço e do poder em Mário de Carvalho: uma apologia da subversão (2018), written by The Federal University of Maranhão researcher Márcia Manir Miguel Feitosa. Crossing the literary and the geographical, Feitosa seeks, in the Humanist Cultural Geography theorists, the reference to trace a reading of space and power representation in the narrative of the Portuguese writer Mário de Carvalho.

PALAVRAS-CHAVE:

Mário de Carvalho;
narrativa contemporânea;
Literatura portuguesa;
Geografia Humanista Cultural;
poder.

KEYWORDS

Mário de Carvalho;
contemporary narrative;
Portuguese literature;
Cultural Humanist Geography;
power.

¹ Universidade Federal do Maranhão, São Luís, Maranhão, Brasil.

O

s estudos sobre espaço sempre foram fundamentais no campo literário e sua significativa contribuição para a análise das narrativas, sobretudo, contemporâneas, resultam em publicações como a do livro *A Representação do Espaço e do Poder em Mário de Carvalho: uma apologia da subversão*, escrito pela professora e pesquisadora da Universidade Federal do Maranhão, Márcia Manir Miguel Feitosa.¹

É reconhecido, desde o título do livro, o caráter interdisciplinar a que se propõe, no qual Literatura e Geografia se encontram para uma análise profícua da obra narrativa do escritor português contemporâneo Mário de Carvalho. No cruzamento entre o literário e o geográfico, Feitosa busca nos teóricos da Geografia Humanista Cultural (GHC) o referencial para traçar uma leitura acerca da representação do espaço e do poder no livro de contos *Quatrocentos mil sestércios seguido de O conde Jano* (1991), especificamente no conto “Quatrocentos mil sestércios”, nas novelas “Ocaso em Carvangel” e “O varandim”, do livro *O varandim seguido de Ocaso em Carvangel* (2012), no romance *A sala magenta* (2008) e no conto-título “A liberdade de pátio” (2013), todos escritos por Mário de Carvalho. Com um amplo objeto de estudo, Feitosa analisa o discurso literário e a geograficidade para explorar o caráter subversivo das narrativas supracitadas do autor português.

Com uma divisão em três partes, o livro faz, na “Introdução”, uma breve apresentação das obras e prêmios de Mário de Carvalho para, em seguida, apresentar ao leitor o diálogo entre Literatura e Geografia, e, na segunda e terceira partes, analisar o *corpus* da perspectiva comparativa e interdisciplinar, através das representações de espaço e de poder.

Desenvolvendo um percurso cronológico e bem fundamentado a respeito do estudo do espaço no universo literário, Feitosa trata da geografia, enquanto ciência preocupada com o espaço vivido, como instrumento de análise fundamentada nos princípios fenomenológico-existencialistas, para compreender como o sujeito constrói sua identidade por meio da experiência geográfica. Assim, segundo a autora (2018, p. 25), “o traço que mais caracterizou a nova geografia, conhecida desde então como ‘humanista’, foram as apropriações de dois conceitos: o de mundo vivido e o de ser-no-mundo, este diretamente associado ao conceito de lugar”.

¹ Publicado em São Luís, pela editora Café & Lápis, em 2018, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA). A publicação é resultado de pesquisa em nível de pós-doutoramento, realizada no Centro de Estudos Comparatistas, da Faculdade de Letras, da Universidade de Lisboa, com bolsa de estágio sênior, pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Na segunda parte do livro, intitulada “O reverso da medalha na abordagem espacial”, Márcia Manir Feitosa analisa três textos – é a parte mais longa de seu estudo. O primeiro texto é o conto “Quatrocentos mil sestércios”. Nele há a confluência entre a cultura erudita e popular, já que gêneros como o épico e a fábula são alguns exemplos inseridos no texto de Mário de Carvalho. Entretanto, diferente do erudito épico, Feitosa explica que, embora o conto esteja composto por elementos tradicionais da narrativa e o narrador-personagem, Marco, possa ser um modelo da “figura épica por excelência”, é por meio da forma subversiva, tão característica na obra de Mário de Carvalho, que o narrador-personagem apresenta o “caráter picaresco e astucioso a manipular a história e os acontecimentos” (*Idem*, p. 34).

Na viagem de Salácia a Miróbriga, o anti-herói Marco, em princípio preguiçoso e beberrão, mostra-se, no decorrer da viagem, “muito inventivo e imaginativo” (p. 44), ou seja, ele entra em contato com novas experiências, “sendo o espaço experienciado de várias maneiras” (p. 47). Assim, para analisar como Marco se projeta no espaço, a pesquisadora se vale dos estudos de Yi-fu Tuan acerca da experiência do sujeito em relação ao espaço, para embasar como Marco deixou de ser um inexperiente viajante para ser um experiente no transcurso de sua viagem: “[...] experimentar é vencer os perigos. A palavra ‘experiência’ provém da mesma raiz latina (*per*) de ‘experimento’, ‘experto’ e ‘perigoso’” (TUAN, 2013, p. 18). Assim, coerente com as perspectivas da GHC, Feitosa analisa o conto de Mário de Carvalho a partir da ideia do sujeito como resultado de sua experiência espacial e de como ela contribui para a sua formação identitária e social.

Ainda na segunda parte do seu estudo, a autora analisa a obra *Varandim seguido de Ocaso em Carvangel*, composta por duas novelas: a primeira, “O varandim”, e a segunda, “Ocaso em Carvangel”. Analisando a segunda, Feitosa trabalha com a tese da narrativa insólita na leitura que realiza de “Ocaso em Carvangel”, na qual o protagonista Rossélio e o navio Maria Speranza destacam-se no cenário de acontecimentos incríveis. Mário de Carvalho expressa artisticamente, na novela em questão, a recusa do comum e, de acordo com Feitosa, cria uma narrativa de “perplexidade”. Nesse sentido, a autora aproxima a trama da narrativa, que tem também como tema a viagem, com o mapa geográfico / fenomenológico que propõe estudar.

Feitosa ressalta que Mário de Carvalho instrumentaliza o insólito para subverter sua própria narrativa, contestando as convenções que a tornaram possível, além, claro, de subverter o tempo, humanizando-o, com o intuito de amenizar seu caráter abstrato no uso do espaço:

Afora os acontecimentos, coexistem na bruma do insólito um canhão-símbolo que nunca foi disparado [...] um navio

ansiosamente esperado e que, por fim, parece existir apenas no plano da imaginação (p. 56).

Ademais, citando Tuan (2012; 2013) e Dardel (2011), Feitosa analisa os conceitos de “percepção”, “símbolo”, “espaço mítico” e “dualidade”, para apontar como Mário de Carvalho subverte o tempo e o espaço na novela “Ocaso em Carvangel” pela ação das personagens. Assim, a autora, tomando o referencial fenomenológico da GHC, mergulha na trama da narrativa para apresentar a subversão de Mário de Carvalho na escrita e o manejo do tempo e do espaço diante das experiências vividas pelas personagens.

Finalizando a segunda parte do livro, a autora analisa o romance *A sala magenta* (2008), que traz uma “narrativa dirigida por um narrador onisciente que perscruta os personagens e expõe as suas mais recônditas mazelas, seus mais íntimos segredos. Vale-se [...] de flashbacks e [...] da memória em meio à sequência da narração [...]” (*Idem*, p. 73). Em vista disso, na leitura empreendida por Feitosa, o foco está no fenômeno da memória em torno do espaço da sala magenta, que caminha de um espaço sem aconchego para o de acolhimento.² Em outras palavras, a pesquisadora preocupa-se em analisar a identidade dos lugares a partir da noção de envolvimento / pertencimento, classificando a interioridade do lugar como “comportamental, empática e existencial” (p. 76).

Ressaltando como a escrita ficcional de Mário de Carvalho é permeada por flashbacks “que dão o tom e o ritmo à narrativa” (p. 82), Feitosa aponta para o fenômeno da memória na perspectiva do lugar, no romance *A sala magenta*, recorrendo ao estudo de Tuan (2013) acerca do dualismo “espaciosidade” e “apinhamento”, para revelar como essa dualidade marca as ações do protagonista Gustavo Dias Miguel.

Num romance de desconcerto, Feitosa salienta como, na trama, “os desalinhos da memória e do espaço [...] os equívocos e as contrariedades, o desencanto e a melancolia sustentam o silêncio da linguagem. Não o silêncio de Mário de Carvalho” (p. 90-1), ou seja, de forma metalinguística, o escritor português compõe um cenário memorialístico para refletir sobre o tempo, o espaço, mas, sobretudo, sobre o poder na imaginação frente à realidade, tendo como mote o desencanto.

Na última parte do livro, intitulada “A transgressão da simetria do poder”, Feitosa analisa a novela “O varandim”, da obra *O Varandim seguido de Ocaso em Carvangel*, e o conto “A liberdade de pátio”, que dá nome ao livro de 2013. Da novela “O varandim”, a autora analisou como “a categoria espaço exerce[u] papel fundamental na narrativa a ponto de interferir nas ações das personagens e na composição do tempo” (p. 94). Para isso, a pesquisadora coloca em tela a casa da família de Zoltan Tremlich, na qual o sótão tornou-se varandim e onde a narrativa tem maior

² Cf. RELPH, 1976.

concentração, uma vez que as execuções na praça principal da cidade Svidânia poderiam ser melhor observadas dali, resultando no aumento considerável de pessoas na casa, sufocando o protagonista.

Enquanto acreditava encontrar na casa da família o aconchego, de acordo com Feitosa, Zoltan sofre o que Tuan (2013) chama de “apinhamento”, “quando pessoas passam a restringir a liberdade e a ocupação do espaço” (p. 97), deixando de configurar um lugar ideal. Segundo a autora, o protagonista, obrigado a sair da casa em busca de um padre para encomendar a alma do sogro, finalmente encontra o que Tuan denomina “espaciosidade” nas ruas e na praça vazia, isto é, depara-se com a liberdade. Em vista disso, ocorre, como Feitosa muito bem verificou, a subversão da narrativa, já que “em praça pública, sem qualquer apinhamento ou imposição” (p. 103), Zoltan assiste à execução dos parentes, amigos e funcionários, na ocasião da explosão da casa, pena estabelecida por utilizarem o varandim como arquibancada.

Por fim, o conto “A liberdade do pátio”, narrado em primeira pessoa por um professor anônimo, como relato experienciado entre o “discurso do não-interdito, circunstanciado pelo discurso da lisonja, da ilustração e da promessa que garante a manutenção do poder” (p. 107), identificando, nos atos de fala, declarada performatividade. Tal discurso, escorregadio na narrativa, surge no momento em que o professor, narrador-personagem, encarcerado num castelo, “ganha” a liberdade do pátio como um espaço de prazer e de poder. Contudo, ao menor gesto deste subir as muralhas, a liberdade e o poder lhe são retirados. Logo, Feitosa ressalta que “Mário de Carvalho, ao compor uma amálgama entre a ‘liberdade’ e o ‘pátio’, sugere ao leitor a vinculação estreita entre ambiente aberto e fechado, entre as concepções de espaço e lugar [...]” (p. 111). Ademais, citando Michel Foucault (1987), a autora traz a complexa relação de poder que ocorre dentro das prisões, sobremaneira, o “poder disciplinar”, que “comporta todo um conjunto de instrumentos, de técnicas, de procedimentos, de níveis de aplicação, de alvos [...]” (p. 189). Em suma, é um conto que trata da “impotência do indivíduo frente a um ‘superpoder’ que exerce um controle descomunal sobre a sua vida [...]” (p. 114), trazendo reflexões em torno da vinculação estreita entre ambiente aberto e fechado, no qual espaço é movimento e lugar, a parada (cf. TUAN, 1978). E, para além da ausência de liberdade do personagem do professor, Feitosa ressalta a falta da liberdade da escrita de resistência.

Logo, Márcia Manir Feitosa faz uma leitura das esferas do poder por meio das representações espaciais que assumem nas narrativas.

Referências bibliográficas

- CARVALHO, Mário de. *Quatrocentos mil sestércios seguido de O conde Jano*. Lisboa: Caminho, 1991.
- CARVALHO, Mário de. *O varandim seguido de Ocaso em Carvangel*. Porto: Porto Ed., 2012.
- CARVALHO, Mário de. *A liberdade de pátio*. Porto: Porto Ed., 2013.
- CARVALHO, Mário de. *A sala magenta*. Porto: Porto Ed., 2016.
- DARDEL, Eric. *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- FEITOSA, Márcir Manir Miguel. *A Representação do Espaço e do Poder em Mário de Carvalho: uma apologia da subversão*. São Luís: Café & Lápis, 2018.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história de violência nas prisões*. Trad. de Lígia Maria Pondé Vassallo. Petrópolis; Rio de Janeiro: Vozes, 1987 (5ª ed.).
- RELPH, Edward. *Place and placelessness*. Londres: Pilon, 1976.
- TUAN, Yi-Fu. "Space, Time, Place": a humanistic frame. *The Geographical Review*, v. 65, n. 2. Nova Iorque: 1975, p. 151-65.
- TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Trad. de Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. de Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

Recebido em 2 de junho de 2020

Aprovado em 2 de julho de 2020

Cristiane Navarrete Tolomei é professora adjunta III de Literaturas de Língua Portuguesa, sob o regime de dedicação exclusiva, do Centro de Ciências, Educação e Linguagens, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Na mesma Universidade, é docente permanente do programa de pós-graduação em Letras, na linha de pesquisa Literatura, cultura e fronteiras do saber, do programa de pós-graduação em Cultura e Sociedade, na linha de pesquisa expressão e processos culturais e, em 2019, foi coordenadora do curso de pós-graduação em Letras. Em 2018, foi integrante da equipe proponente do Programa Nacional de Cooperação Acadêmica na Amazônia n. 21, da CAPES. É pós-doutora em fontes primárias e História literária pela Universidade Estadual Paulista (2013) e em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (2015; 2017), onde também se doutorou em estudos comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (2010). É líder do Grupo de Estudos e de Pesquisa Literatura, História e Imprensa (GEPELHI /UFMA), registrado no diretório dos grupos de pesquisa do CNPq, desenvolvendo projetos de pesquisa em fontes primárias e expressões e processos socioculturais. É diretora do Centro de Documentação e de Pesquisa Maria Firmina dos Reis (CEMDOP /UFMA). É membro da equipe de edição crítica e comentada de *Papéis Avulsos* de Machado de Assis, do LABEC da Universidade Federal Fluminense, e da equipe da edição crítica da obra de Eça de Queirós, da Universidade de Coimbra. Com experiência na captação de recursos, a docente já aprovou inúmeros projetos de pesquisa pelo PIBIC-UFMA, pela FAPEMA, pelo CNPq, pela Chamada Universal e por Eventos. Atua na área de Literatura e Imprensa, estudos Oitocentistas, estudos comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Literatura e História, Recepção de documentos primitivos e Decolonialidade. Contato: cntolomei@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7017-0943>