

# O canto de Ulisses:

as (im)possibilidades da narrativa  
em Primo Levi



*Ulisses e as sirmas.* John  
William Waterhouse, 1891,  
fotografia (detalhe).

## *Cleber Vinicius do Amaral Felipe*

Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Pós-doutorando em História na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Professor do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), onde atua nos cursos de graduação, de pós-graduação e no Mestrado Profissional em Ensino de História (ProfHistória). Autor, entre outros livros, de *Heroísmo na singradura dos mares: histórias de naufrágios e epopeias nas conquistas ultramarinas portuguesas*. São Paulo: Paco, 2018. cleber.ufu@gmail.com

## O canto de Ulisses: as (im)possibilidades da narrativa em Primo Levi

The song of Ulysses: the (im)possibility of the narrative in Primo Levi

*Cleber Vinicius do Amaral Felipe*

### RESUMO

Ulisses, herói multifacetado, astuto e industrioso, confrontou figuras mitológicas como herói épico (*Odisseia*), narrou sua própria morte na condição de alma danada (*Divina comédia*) e foi transformado em expediente literário nos escritos de Primo Levi, que o empregou para figurar experiências dramáticas ocorridas nos campos de concentração. Pretende-se aqui investigar o lugar ocupado por Ulisses e, simultaneamente, o papel desempenhado pela cultura nos escritos de Levi. Retomar, analisar e propagar narrativas compromissadas com eventos que, frequentemente, são objeto do negacionismo histórico, como é o caso da *Shoah*, pode nos ajudar a perceber as potencialidades da literatura (de testemunho ou não) e a necessidade de usá-la em favor não apenas da produção de conhecimento, mas também de efeitos persuasórios, na medida em que convida o leitor a refletir sobre prerrogativas do seu presente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Primo Levi; Dante Alighieri; Ulisses.

### ABSTRACT

*Ulysses, a multifaceted, cunning and industrious hero, confronted mythological figures as an epic hero (Odyssey), narrated his own death in the condition of a damned soul (Divine comedy) and was transformed into a literary expedient in the writings of Primo Levi, who used this character for represent dramatic experiences involving concentration camps. It is intended to investigate the place of Ulysses and, simultaneously, the role performed by literate culture in Levi's writings. Resuming, analyzing and propagating narratives committed to events that are often the object of historical negationism, as is the case with Shoah, can help us to realize the potential of literature (of testimony or not) and the need to use it in favor not only of the production of knowledge, but also of the production of effects, that it invites the reader to reflect on the prerogatives of his present.*

**KEYWORDS:** Primo Levi; Dante Alighieri; Ulysses.



*Ulisses é antigo e moderno ao mesmo tempo.*

Piero Boitani<sup>1</sup>

Como afirma H. G. Wells, em um clássico da ficção científica, “é muito mais fácil não acreditar em um homem invisível”. Mesmo depois que o sr. Griffin se despiu e revelou sua invisibilidade diante de Hall, do policial Jaf-

<sup>1</sup> BOITANI, Piero. *A sombra de Ulisses*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. XIV.

fers, de Teddy Henfrey e de outros que estavam na pensão Coach and Horses, situada na pacata cidade de Iping, a notícia foi recepcionada com incredulidade: “O ceticismo de repente começou a emergir, um ceticismo um tanto nervoso, nada seguro de seu fundamento, mas ainda assim ceticismo”.<sup>2</sup> Epidemias, segundo Albert Camus, encontram resistência idêntica. O dr. Bernard Rieux, habitante da fictícia cidade de Orã, diante de sinais evidentes da peste, não pode dar-lhe crédito de imediato: “Os flagelos, na verdade, são uma coisa comum, mas é difícil acreditar neles quando se abatem sobre nós. Houve no mundo igual número de pestes e de guerras. E, contudo, as pestes, como as guerras, encontram sempre as pessoas igualmente desprevenidas”.<sup>3</sup> Ainda assim, apesar desse efeito desconcertante, que demanda imprevisto e adaptação, Wells e Camus souberam representar, em suas respectivas obras ficcionais, um homem invisível e uma cidade arruinada pela peste, com seus impactos e desconcertos retratados com a verossimilhança adequada a cada gênero.

Depois da incredulidade, há o doloroso processo de adaptação. Como alegou Primo Levi, no livro *Os afogados e os sobreviventes*, os intelectuais sofreram nos campos porque desperdiçavam suas energias buscando uma razão para o cárcere, além de outros porquês. Indivíduos que seguiam alguma crença, por outro lado, viviam melhor: “Sua fome era diferente da nossa; era uma punição divina, ou uma expiação, ou uma oferta votiva, ou o fruto da podridão capitalista. A dor, neles e ao redor deles, era decifrável e, por isto, não desaguava no desespero”.<sup>4</sup> O terror, nesse caso, é concebido como parte de um universo mais amplo, com sentido e possibilidade de redenção metafísica. Levi, por outro lado, olhava ao redor e vislumbrava algo fugidio: “O mundo no qual se precipitava era decerto terrível, mas também indecifrável: não era conforme a nenhum modelo”.<sup>5</sup>

Ítalo Calvino, em uma obra de 1979, afirmou:

*Talvez este diário venha à luz anos e anos depois de minha morte, quando nossa língua terá sofrido quem sabe quais transformações e alguns dos vocábulos e expressões usados por mim correntemente parecerão arcaicos e dúbios no significado. De qualquer modo, quem encontrar este meu diário terá uma vantagem segura sobre mim: com base numa língua escrita, é sempre possível deduzir um vocabulário e uma gramática, isolar frases, transcrevê-las ou parafraseá-las em outro idioma, ao passo que eu tento ler na sucessão das coisas que diariamente se apresentam a mim os propósitos do mundo para com minha pessoa, e sigo tateando, pois sei que não pode existir nenhum vocabulário que traduza em palavras o peso das obscuras alusões que pairam sobre as coisas.*<sup>6</sup>

O historiador tende a ocupar esse lugar do analista que isola frases e analisa vocábulos, ao passo que a testemunha deve admitir a inexistência de termos capazes de retratar “o peso das obscuras alusões que pairam sobre as coisas”. Algo similar foi dito por Camus:

<sup>2</sup> WELLS, H. G. *O homem invisível*. Rio de Janeiro: Zahar, 2019, p. 81.

<sup>3</sup> CAMUS, Albert. *A peste*. Rio de Janeiro: Record, 2020, p. 40.

<sup>4</sup> LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo-Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016, p. 119.

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*, p. 28.

<sup>6</sup> CALVINO, Ítalo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 67.

Enfim, nesses extremos da solidão ninguém podia contar com o auxílio do vizinho, e cada um ficava só com sua preocupação. Se alguém, por acaso, tentava fazer confidências ou dizer alguma coisa do seu sentimento, a resposta que recebia, qualquer que fosse, magoava na maior parte das vezes. Compreendia então que ele e o interlocutor não falavam da mesma coisa. Com efeito, ele se exprimia do fundo de longos dias de ruminância e de sofrimentos, e a imagem que queria transmitir ardera muito tempo no fogo da espera e da paixão. O outro, pelo contrário, imaginava uma emoção convencional, a dor que se vende nos mercados, uma melancolia em série. Amável ou hostil, a resposta caía sempre no vazio, era preciso renunciar a ela. Ou, pelo menos, para aqueles a quem o silêncio era insuportável, já que os outros não conseguiam encontrar a verdadeira linguagem do coração, resignavam-se a adotar a língua dos mercados e a falar, também eles, de maneira convencional, a do simples relato e do noticiário, da crônica cotidiana, de certo modo. Ainda nesse caso, as dores mais verdadeiras adquiriram o hábito de se traduzir em fórmulas banais de conversação. Só por esse preço podiam os prisioneiros da peste obter a compaixão dos porteiros ou o interesse dos ouvintes.<sup>7</sup>

A solidão de uma personagem confinada dificilmente seria amenizada pela comunicação da experiência, ruminada ao longo de sofrimentos intermináveis. O ouvinte, por sua vez, imaginava uma “emoção convencional” e “fórmulas banais de conversação”. Seu interesse dependia, necessariamente, desse desajuste: ou o narrador se contenta com a recepção “atenuada” ou renuncia a ela, preferindo o silêncio.

Um autor não é capaz de reproduzir a experiência do vivido por meio de uma narrativa, pois precisa traduzir sentimentos dolorosos com técnicas convencionais de escrita. Mesmo quando busca representar o horror, a recepção constitui novo obstáculo, pois grande parte dos leitores não vivenciaram experiências similares, ou seja, afora a possibilidade de fechar o livro e dar o assunto por encerrado, eles só poderiam se valer da imaginação, abstraindo as informações e buscando equivalências em sua experiência particular. Primo Levi, ciente dessa carência, recorreu a comparações e analogias capazes de produzir um entendimento aproximado, mas receava o estereótipo e a simplificação. Há, portanto, uma tensão entre o narrar e o silenciar, entre a verdade e a verossimilhança, entre as representações e sua recepção.

Em *Os afogados e os sobreviventes*, Primo Levi retomou algumas perguntas que foram feitas aos sobreviventes. Sobre a questão “Por que vocês não fugiram?”, por exemplo, Levi afirma que os interlocutores partem de referências conhecidas, muitas vezes proveniente da literatura (como em *O Conde de Monte Cristo*) ou do cinema, que costumam figurar o prisioneiro típico, “homem íntegro, em plena posse de seu vigor físico e moral, que, com a força nascida do desespero e com o engenho estimulado pela necessidade, arremete contra as barreiras, saltando-as ou transgredindo-as”.<sup>8</sup> Nos campos, por outro lado, os prisioneiros encontravam-se extenuados, desprezados, subalimentados, malcuidados, desmoralizados, enfraquecidos. Segundo Levi, há uma discrepância “que se amplia de ano para ano, entre as coisas como eram ‘lá embaixo’ e as coisas como são representadas pela imaginação corrente, alimenta-

<sup>7</sup> CAMUS, Albert, *op. cit.*, p. 75.

<sup>8</sup> LEVI, Primo, *op. cit.*, p. 124.

da por livros, filmes e mitos aproximativos. Essa imaginação, fatalmente, desliza para a simplificação e o estereótipo”.<sup>9</sup> Levando isso em consideração, como lidar com a “literatura de testemunho” e, particularmente, com a obra de Primo Levi? Seria ingênuo de nossa parte supor que, na condição de desdobramento de uma experiência radical, seus escritos prescindissem de elementos retóricos. Para Franco Baldasso, em trabalho sobre a retórica e o testemunho, Levi empregou uma linguagem tênue, amena, para torná-la credível e transferir ao leitor a responsabilidade pelas interpretações e juízos. Ao invés de retratar a estranheza proveniente da vivência nos campos de concentração, ele priorizou uma linguagem sóbria, talvez calculando a eficácia do discurso. Haveria, portanto, um esforço retórico, uma tentativa de organizar o relato tendo em vista sua audiência.<sup>10</sup>

Sabrina Peron, depois de mapear elementos da *Divina comédia* na obra de Levi, chegou a considerá-lo um “naturalista” transportado para um ambiente monstruoso, reforçando a precisão e a sobriedade da linguagem.<sup>11</sup> Irena Segula, por sua vez, alegou que a viagem aos campos de extermínio foi tão diversa que, para tornar a narrativa possível, o autor precisou mobilizar um vasto contingente mitológico, ligado especialmente à descida de Dante Alighieri ao Submundo, à jornada do Ulisses dantesco para além das Colunas de Hércules e ao itinerário de Odisseu rumo aos domínios da Hades.<sup>12</sup>

Nosso objetivo é analisar a forma como Primo Levi narrou aspectos da “alma humana” valendo-se da *Divina comédia* e, mais precisamente, da figura de Ulisses. Estudamos a narrativa de Levi não para vislumbrar o que ela oculta em seu bojo, nem para tomá-la como reflexo de sua dor particular. Interessam-nos, especialmente, os elementos mobilizados para atribuir sentido à experiência e a forma como a cultura letrada foi empregada para representar o horror. Como sugeriu Piero Boitani, Ulisses tonou-se um signo longo e sua sombra cobriu as letras ocidentais em diferentes circunstâncias e lugares, mas não de forma harmônica e homogênea. Sendo assim, cada cultura está livre para interpretá-lo “no âmbito de seu próprio sistema de signos, atribuindo-lhe uma dupla valência, ora baseada nas características míticas do personagem, ora nos ideais, nas questões, nos horizontes filosóficos, éticos e políticos daquela civilização”.<sup>13</sup> O argumento em questão vai de encontro à epígrafe deste artigo e fundamenta nosso propósito ao sugerir os (des)encontros entre a formulação poética/ficcional/testemunhal e o contexto cultural que a ampara.

### A alma de Ulisses na *Commedia*

Logo no princípio da *Commedia*, Dante Alighieri achava-se numa selva escura, alegoria da vida pecaminosa. No limite da selva havia uma colina, e

<sup>9</sup> *Idem, ibidem*, p. 128.

<sup>10</sup> Ver BALDASSO, Franco. The other as the judge: testimony and rhetoric in Primo Levi's *Se questo è un uomo*. *MLN*, v. 128, n. 1, Baltimore, 2013.

<sup>11</sup> Cf. PERON, Sabrina. Dante ad Auschwitz: la poetica di Dante nell'opera di Primo Levi. *Itinera*, n. 3, Milano, 2012.

<sup>12</sup> Cf. SEGULA, Prosenc Irena. "In viaggio verso il nulla": elementi mitologici del viaggio in *Se questo è un uomo* e ne *I sommersi e i salvati* di Primo Levi. *Acta Neophilologica*, v. 43, n. 1-2, Liubliana, 2010.

<sup>13</sup> BOITANI, Piero, *op. cit.*, p. XV.

três feras (uma onça, um leão e uma loba) impediram sua passagem. Prestes a retornar pelo caminho do pecado, notou o avanço de uma sombra: era a alma de Virgílio, poeta que o conduziu pelos círculos infernais e pelas cornijas do Purgatório. Na condição de estado de dor e desesperança eternas, o Inferno seria um abismo profundo, formado por nove círculos. Quanto mais profundo o círculo, mais grave o pecado a ser punido.

A *persona* do poeta e Virgílio encontraram Ulisses e Diomedes vagando como chamas ambulantes no oitavo círculo infernal, na fossa reservada aos conselheiros pérfidos. Pela segunda vez, e em caráter definitivo, o protagonista da *Odisseia* esteve no mundo subterrâneo. Dessa vez, ao invés de consultar os mortos, ele foi consultado e contou sobre o motivo de ali se estar. O poeta relata-nos a principal fraude cometida pelos gregos: a “mentira dolosa do Paládio”, o cavalo de madeira que ocultava no seu bojo os soldados aqueus.<sup>14</sup>

Ao ser interrogado por Virgílio, o herói admitiu que Telêmaco, Laerte e Penélope não puderam vencer seu desejo de conhecer novas terras, as virtudes e as faltas dos homens.<sup>15</sup> Ele capitaneou uma nau e dobrou as colunas de Hércules. Em discurso dirigido aos nautas, declarou a sua intenção de conhecer o abismo insondável e sem gente, no qual “à terra o mar domina”. Para convencê-los, Ulisses, com ironia, aludiu à condição humana e nobre de todos: “Relembrai vossa origem, vossa essência: criados não fostes como os animais, mas donos de vontade e consciência”.<sup>16</sup> Cinco meses após ultrapassar o estreito de Gibraltar, avistaram um grande promontório coberto de escuridão. Todos esperavam divisar a salvação, mas um turbilhão adveio dessas paragens e chocou-se com a proa do navio. A tempestade causou seu naufrágio e perdição.<sup>17</sup>

No hemisfério austral, depois de meses sulcando os mares, Ulisses se deparou com a morte e foi lançado no Inferno. O próprio herói admitiu tratar-se de uma viagem insensata. Somente Dante conseguiu visitar as terras que lhe foram ocultadas, pois o florentino se deixava guiar pela graça divina. Borges afirmou que a escrita da *Commedia* deve ter sido um trabalho árduo e talvez tão arriscado quanto o de Ulisses, uma vez que o poeta condenou papas simoníacos, equiparou Beatriz à Virgem e salvou um averroísta. Borges sugeriu que ele agiu como a personagem homérica e, de certa maneira, tinha motivo para temer o mesmo castigo.<sup>18</sup>

Ao contrário da personagem homérica, que evitou a *hýbris* para assegurar sua condição de mortal e preservar a memória do lar, o Ulisses de Dante agiu de forma desmedida, negligenciando o lar e abandonando a prudência. Nos dois casos, o herói foi figurado como grande orador. Na posição de bardo, ele anunciou aos feácios sua grande façanha envolvendo a construção do cavalo de madeira. Na *Commedia*, ele informou as condições de sua própria morte. Em Homero, visitou os mortos para descobrir como regressar a Ítaca; em Dante Alighieri, negligenciou o retorno e buscou singrar distante, perden-

<sup>14</sup> Ver ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Belo Horizonte: Garnier, 2019, p. 268.

<sup>15</sup> Ver *idem, ibidem*, p. 271.

<sup>16</sup> *Idem*.

<sup>17</sup> Ver *idem, ibidem*, p. 272.

<sup>18</sup> Ver BORGES, Jorge Luis. *Nove ensaios dantescos & A memória de Shakespeare*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 28-33.



do sua vida em um naufrágio. Alocado no oitavo círculo do inferno, condenado pelo artifício que lhe conferia distinção heroica na Antiguidade, Ulisses, como as outras sombras consultadas, não passa de um tipo pecador que desengana com a própria experiência, relatando a soberba que ocasionou sua morte.

### Primo Levi e o canto de Ulisses

Em 1947, Primo Levi publicou o livro *Se questo è un uomo?* De acordo com o autor, faltavam palavras capazes de retratar o tratamento desumano que receberam os prisioneiros.<sup>19</sup> À dificuldade de dizer o ocorrido juntava-se o receio de não ser ouvido. O temor era tamanho que ganhou projeção onírica.<sup>20</sup> O sonho em questão tornou-se um lugar-comum porque o tormento diário, segundo o autor, manifestou-se na cena “sempre repetida da narração que os outros não escutam”.<sup>21</sup>

No capítulo “O canto de Ulisses”, Levi trava conversa com o jovem Jean Samuel, encarregado de limpar o barraco, distribuir ferramentas, lavar as gamelas e contabilizar as horas de trabalho no *Kommando* de sua unidade. Jean falava alemão, francês e demonstrou grande interesse pelo italiano. Levi encarregou-se de apresentar-lhe a língua e reproduziu parcela do canto XXVI da *Commedia*. Durante uma longa caminhada em busca de provisões, tiveram a oportunidade para a primeira (e última) lição. Levi discorreu sobre a audácia de Ulisses ao penetrar o mar aberto e se deteve, em particular, no fragmento de um discurso que o herói grego teria proferido diante de sua tripulação, recomendando que todos se recordassem de suas origens e não vivessem como brutos que negligenciavam a virtude e o conhecimento. O trecho remete às origens, ao passado, mas, para os prisioneiros “a história tinha parado”.<sup>22</sup>

O absurdo do relato da própria morte, feito pelo rei de Ítaca, parece remeter aos horrores do campo: “O que vimos não se parece com outro espetáculo que eu tenha visto ou ouvido relatar”.<sup>23</sup> “Ao redor de nós, tudo era destruição e morte”. Dentro do campo de extermínio, como no Inferno, o comum seria perder “o hábito da esperança”<sup>24</sup>, como recomendava a mensagem estampada no umbral do portal dos inferos: “abandonai a esperança vós que entraís”. Na conclusão do livro, quando os alemães já haviam dispersado, frente à investida e avanço de seus inimigos, Levi não poderia ter sido mais explícito: “Jazíamos num mundo de mortos e fantasmas. O último vestígio de civilização desaparecera ao redor e dentro de nós. A obra de embrutecimento

<sup>19</sup> “Pela primeira vez, então, nos demos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem. Num instante, por intuição quase profética, a realidade nos foi revelada: chegamos ao fundo. Mais para baixo não é possível. Condição humana mais miserável não existe, não dá para imaginar. Nada mais é nosso: tiraram-nos as roupas, os sapatos, até os cabelos; se falarmos, não nos escutarão – e, se nos escutarem, não nos compreenderão. Roubarão também o nosso nome, e, se quisermos mantê-lo, deveremos encontrar dentro de nós a força para tanto, para que, além do nome, sobre alguma coisa de nós, do que éramos”. LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988, p. 32.

<sup>20</sup> Ver *idem, ibidem*, p. 85.

<sup>21</sup> *Idem, ibidem*, p. 86.

<sup>22</sup> *Idem, ibidem*, p. 173.

<sup>23</sup> *Idem, ibidem*, p. 232.

<sup>24</sup> *Idem, ibidem*, p. 251.

empreendida pelos alemães triunfantes tinha sido levada ao seu término pelos alemães derrotados”.<sup>25</sup>

De acordo com Márcio Seligmann-Silva, a literatura de testemunho se ampara em dois elementos fundamentais: a necessidade de narrar a experiência e a percepção tanto da insuficiência da linguagem diante dos fatos quanto do caráter inimaginável e inverossímil dos mesmos. O sobrevivente precisa lidar com a carência e, também, com a impossibilidade do narrar, pois o “dado inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem”.<sup>26</sup> Apenas por meio da arte essa intraduzibilidade poderia ser desafiada, mas nunca submetida. Como lembra o autor, o conceito de mártir remete ao termo grego *mártur*, que significa testemunha e sobrevivente. Se o sobrevivente poderia assumir a posição de “mártir”, a literatura, por sua vez, poderia ser utilizada como veículo propagador do testemunho.<sup>27</sup>

Seligmann-Silva afirmou que o relato da experiência, em Levi, adquiriu o papel de atitude elementar, já que os sobreviventes dependiam dele para sobreviver. A carência absoluta de narrar, portanto, tornar-se-ia uma condição sem a qual a reintegração do prisioneiro à sociedade se mostraria impossível. A grande dificuldade enfrentada, segundo Seligmann-Silva, era conciliar as regras de verossimilhança do universo concentracionário com as do “nosso mundo”, algo que parece estar implicado no sonho de Levi, que já previa a sensação de “inverossimilhança gerada pelos fatos que narraria e a consequente acusação de mentiroso que o esperava”.<sup>28</sup>

Ao imaginar que não disporia de ouvintes interessados do outro lado do arame farpado, Primo Levi não estaria também manifestando terror frente ao esquecimento dos mortos sem nome e sem túmulo que sucumbiram nos campos de extermínio? Se Ulisses narrou a própria morte, não estaria Levi preocupado com as mortes que não seriam narradas devido ao descompasso entre a experiência concentracionária e a linguagem comum? A literatura de testemunho, além de um trabalho de memória, não seria também um acerto de contas com o passado ou, ainda, uma forma de compreender as circunstâncias e as motivações da máquina de morte nazista?

Além de relatar fatos, o testemunho também era o ato de “tornar a se perguntar pelo ser humano”. Segundo Pedro Caldas, é importante “criar alguns acordos conosco, com os leitores, acordos que tornem audível a experiência inaudita, mas jamais sem deixar de obrigá-lo a um esforço de imaginação que o impeça de fugir da pergunta sobre o que é o homem”.<sup>29</sup> Baseado nas conversas entre Levi e Ferdinando Camon, ocorridas na década de 1980, Caldas retomou a associação entre o *Lager* e um “espelho deformante”: se “o espelho permite o reconhecimento daquilo que se projeta sobre ele, no caso de *É isto um homem?* esse reconhecimento não pode gerar uma identidade, isto é, o

<sup>25</sup> *Idem, ibidem*, p. 252.

<sup>26</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: a literatura do trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 46.

<sup>27</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 48.

<sup>28</sup> *Idem*, Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes. *Gragoatá*, n. 24, Niterói, 2008, p. 105 e 106.

<sup>29</sup> CALDAS, Pedro Spinola Pereira. O espelho deformante: um estudo sobre “É isto um homem?”, de Primo Levi. In: CHARBEL, Felipe, GUSMÃO, Henrique Buarque de e MELLO, Luiza Lorangeira da Silva (orgs.). *As formas do romance: estudos sobre a historicidade da literatura*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2016, p. 181.

conforto que sentimos quando entramos em um ambiente conhecido, povoado por rostos familiares”.<sup>30</sup> Levi, voltando o olhar para esse espelho, discerniu três traumas que vitimavam os prisioneiros: (1) ausência de solidariedade, (2) isolamento linguístico (ocasionado pela multiplicidade de idiomas e pela consequente falta de comunicação) e (3) a maneira como vítimas e algozes se comunicavam (aos gritos e com vasto uso da violência). Se os prisioneiros que sobreviveram aos campos de concentração saíram emudecidos ou com dificuldade para converter em palavras a experiência vivenciada no cativeiro, durante a prisão, o grande problema era não poder ouvir os algozes e não se fazer ouvir perante os companheiros de cárcere.<sup>31</sup>

Para além da necessidade de narrar, de relatar a experiência, é preciso considerar a importância do ouvir. Isso fica patente quando Primo Levi fala sobre seu esforço para recordar os versos de Dante Alighieri e convertê-los para o francês (“tradução pobre”, ele diz, acompanhada de “comentário banal e apressado”). Nesse episódio há algo de importante acontecendo: Levi afirmou que renunciaria à sua ração de sopa para suprir as lacunas, para recordar os versos da *Commedia* que escapavam. Abrir mão da sopa, naquelas circunstâncias, significava muito, talvez a morte. Morrer para lembrar os versos do poeta florentino.

Pikolo não entendia o italiano da mesma forma como Dante Alighieri não dominava o grego. Quando o poeta florentino ouvia a alma dos heróis homéricos, Virgílio, representante da razão, atuava como intérprete. Levi assumiu posição análoga: entre o italiano e o francês, ele destrinchou alguns versos da *Divina comédia* (assim como recordações e valores). Tradução envolve empatia, implica trazer o outro para um entendimento que é comum. Ora, o episódio é central porque segue na contramão da lógica dos campos de concentração, onde o desconhecimento do alemão, muitas vezes, proporcionava a morte do prisioneiro. Traduzir significa assumir uma postura solidária, inclusiva, que assume a diversidade de idiomas e, simultaneamente, a possibilidade do diálogo. A narrativa só se completa quando é ouvida, quando o ouvinte recebe e traduz as palavras de seu interlocutor, criando condições para superar o silêncio.

### Entreato: a trégua

O livro *A trégua*, publicado em 1963, relata o retorno babélico de Levi. Na contramão de todas as expectativas nutridas no interior do *Lager*, a liberdade irrompeu, ainda que “sob a forma de uma impiedosa planície deserta. Esperavam por nós outras provas, outras fadigas, outras fomes, outros gelos, outros medos”.<sup>32</sup> O autor admite ter experienciado um regresso difícil, repleto de percalços, desvios e incertezas. A errância, fundamento nuclear da *Odisseia*, também orienta o itinerário de Primo Levi durante os quase dez meses que separavam a saída de Auschwitz e a chegada a Turim.

<sup>30</sup> *Idem*.

<sup>31</sup> Ver *idem, ibidem*, p. 178.

<sup>32</sup> LEVI, Primo. *A trégua*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010, p. 35.

Além de enfrentar situações envolvendo fome, frio, abandono, descaso e doenças, Levi observou e interagiu com várias pessoas de diferentes nacionalidades. É o caso de Velletrano, por exemplo, um judeu com cerca de trinta anos que resolveu deixar seus companheiros para morar na floresta, descalço, seminu e solitário. A situação poderia soar estranha para alguém que não acabara de sair de uma experiência concentracionária, mas a atitude pareceu razoável a Levi. Aquele homem, “pertencendo à espécie humana, perseguia, à sua maneira, as virtudes e o conhecimento, e aperfeiçoava dia após dia suas artes e seus instrumentos”.<sup>33</sup> O canto de Ulisses, mais precisamente o discurso do herói frente à marinhagem, foi evocado outra vez, para diferenciar homens e animais. No entanto, como fica evidente no episódio envolvendo Hurbinek, “filho de Auschwitz”, os dois aspectos não são excludentes. *A trégua*, conforme Pedro Caldas, é “um livro que pode ser lido como uma narrativa das origens, como uma cosmogonia muito específica, uma cosmogonia pós-apocalíptica”.<sup>34</sup> O pesadelo relatado no seu desfecho – quando circunstâncias cômodas e familiares relativas ao retorno se desvanecem frente à dura realidade do cárcere, que ressurge na condição de um “nada turvo e cinzento” – demonstra que o sobrevivente carregava consigo o experimento alemão, o “veneno de Auschwitz”.

Primo Levi superou inúmeras fronteiras geográficas e linguísticas para completar seu regresso. Depois de ser lançado aos “vedados términos”, subjulgado pelos nazistas, acabou se tornando um homem-fronteira, que justapunha um passado apocalíptico e um presente no qual a liberdade era parcial e a redenção, impossível. Ainda assim, como deixou claro em *A trégua*, o retorno prolongado e a oportunidade de sentir esperança, ainda que temperada pela dura realidade do exílio, conferiu condições para que pudesse se reatar com o humano. A própria ideia de trégua remete à suspensão temporária das hostilidades. A vida seria, então, uma agitação com intervalos mais ou menos duradouros de paz? Ou a paz sofreria interrupções de intermitentes episódios bélicos?

Após “dois anos de paralisia”, o tempo, durante o retorno, “readquiriria vigor e valor, trabalhava novamente para nós”.<sup>35</sup> O mal fabricado pelo fascismo parece uma suspensão do tempo na medida em que imobiliza a vida. Analogias como “Inferno”, “limbo”, “caos”, recorrentemente empregadas em sua narrativa, parecem corroborar a metáfora do apocalipse; a cosmogonia, ou seja, um renascer para o humano, lança luz e dissipa, temporariamente, as trevas de outrora. “Guerra é sempre”, como afirmou Mordo Nahum, o grego poliglota e pragmático que acompanhou Levi durante parte do trajeto. Ainda assim, e talvez seja este o ponto, há espaço para a esperança, para um cessar-fogo, tão duradouro quanto maior for a reconquista do humano. A trégua, nesse sentido, é um momento de convalescença, assim como a literatura de testemunho.

<sup>33</sup> *Idem, ibidem*, p. 149.

<sup>34</sup> CALDAS, Pedro Spinola Pereira. Variações experimentais: um estudo sobre a narrativa em *A trégua*, de Primo Levi. *Viso: Cadernos de Estética Aplicada*, v. IX, n. 17, Niterói, 2015, p. 142.

<sup>35</sup> LEVI, Primo. *A trégua, op. cit.*, p. 184.



## Entre afogados e sobreviventes

Em seu último livro, Primo Levi afirmou existir “um quadro estereotipado, proposto infinitas vezes, consagrado pela literatura e pela poesia, registrado pelo cinema: ao fim da tempestade, quando sobrevém a “quietude após a tormenta”, todo coração se alegra. “Sair da aflição nos traz prazer”. Após a doença retorna a saúde; para romper as cadeias chegam os nossos, os libertadores, com as bandeiras desfraldadas; o soldado volta a reencontrar a família e a paz”.<sup>36</sup>

*La quiete dopo la tempesta* (A quietude após a tormenta) é um poema que Giacomo Leopardi publicou em 1831.<sup>37</sup> Foi dele que Levi extraiu o verso “Sair da aflição nos traz prazer”, argumento que reforça um lugar-comum ao supor que livrar-se do tormento é algo deletoso; que a calma sucede a tempestade; que o prazer acompanha o cessar da dor. Quando Primo Levi citou o poema em questão, foi para contradizer a ideia de que o prazer é filho da dor, pois, na maioria das vezes, a libertação de prisioneiros dos campos de concentração “não foi nem alegre nem despreocupada: soava em geral num contexto trágico de destruição, massacre e sofrimento”.<sup>38</sup> Sair do tormento, portanto, “foi um prazer somente para uns poucos afortunados, ou somente por poucos instantes, ou para almas simples; quase sempre coincidiu com uma fase de angústia”.<sup>39</sup> A dor persistiu, seja por meio da vergonha implicada no próprio ato de sobrevivência, seja pela incapacidade de relatar o horror em sua plenitude, uma vez que os sobreviventes não “tocaram o fundo”: “quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo”.<sup>40</sup>

Posteriormente, Levi afirma, por meio de um provérbio ídiche: “é bom narrar as desgraças passadas”.<sup>41</sup> Em seguida, reforça o argumento: “Francesca diz a Dante não haver nenhuma dor maior do que lembrar na miséria o tempo feliz, mas é verdade também o inverso, como sabe qualquer sobrevivente: é bom sentar-se no aconchego, diante do alimento e do vinho, e recordar para si e os outros o cansaço, o frio e a fome: é assim que Ulisses, na corte do rei dos feácios, logo cede à urgência de narrar diante da mesa posta”.<sup>42</sup> Trata-se de um lugar-comum longo, que circulou pelo mundo helênico<sup>43</sup>, ecoou nas letras latinas<sup>44</sup> e, ao que parece, alcançou os relatos de testemunho.

<sup>36</sup> LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*, op. cit., p. 55.

<sup>37</sup> Ver LEOPARDI, Giacomo. *Canti*. Introdução e note di Franco Brioschi. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1974.

<sup>38</sup> LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*, op. cit., p. 55.

<sup>39</sup> *Idem*.

<sup>40</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 65.

<sup>41</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 121.

<sup>42</sup> *Idem*.

<sup>43</sup> O estagirita afirmou que o “prazerosamente memorável não é apenas o que, quando efetivamente presente, era prazeroso, mas também algumas coisas que não eram, desde que seus resultados posteriores se revelaram nobres e bons». Seria prazeroso, afirma, «o simples estar livre do mal”. ARISTÓTELES. *Retórica*. São Paulo: Edipro, 2011, p. 94.

<sup>44</sup> Cícero escreveu a seu amigo, o historiador Lucéio, dizendo que as desventuras do seu consulado forneceriam “uma grande variedade, cheia de um certo prazer que pode, veementemente, reter os espíritos na leitura”. Na sequência, o orador romano afirmou: “a recordação livre da dor passada tem efetivamente seu prazer; com certeza, para os que não passaram por nenhum dissabor e contemplam os males alheios sem nenhuma dor, a própria piedade é agradável”. CÍCERO. *As familiares* 5, 12, *apud* HARTOG, François. *A história de Homero a Santo Agostinho*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 157.

Em um primeiro momento, Levi afirma que poucos obtiveram prazer com o fim do cativeiro, pois o fim do exílio não resultou no cessar dos tormentos. Em seguida, diz que é bom sentar-se e narrar o cansaço, o frio e a fome. Haveria um desajuste entre os dois momentos? Parece-nos que há, talvez, alguma imprecisão, que recai sobre a necessidade de recorrer às convenções e, simultaneamente, de evitar estereótipos, simplificações e uma estilização demasiada da narrativa. Outra pista seria reconhecer certa ambivalência, que reside na vergonha/angústia que acompanha os sobreviventes e na necessidade de fazer desta angústia um objeto de reflexão por meio do testemunho. Sendo assim, quando a testemunha afirma não dispor de palavras capazes de precisar a experiência horrenda e, em seguida, procede à narração, ela intensifica/amplifica a imagem e, portanto, o próprio terror que ela suscita.

Ainda em *Os afogados e os sobreviventes*, Primo Levi retomou o conteúdo de seu primeiro livro:

*A mim a cultura foi útil; nem sempre, às vezes por vias subterrâneas e imprevistas, mas me serviu e talvez me haja salvo. Releio, após quarenta anos, em É isto um homem?, o capítulo “O canto de Ulisses”: é um dos poucos episódios cuja autenticidade pude verificar (trata-se de uma operação reconfortante; a distância, como disse no primeiro capítulo, pode-se duvidar da própria memória), porque meu interlocutor de então, Jean Samuel, figura entre os pouquíssimos personagens do livro que sobreviveram.*<sup>45</sup>

Para Levi, a retomada de Dante Alighieri permitiu-lhe “restabelecer uma ligação com o passado, salvando-o do esquecimento”, além de fortalecer sua identidade: “Para mim o *Lager* foi isto também: antes e após “Ulisses”, lembro-me de ter assediado, obsessivamente, meus companheiros italianos para que me ajudassem a recuperar este ou aquele farrapo de meu mundo anterior, não obtendo muita coisa e lendo em seus olhos, ao contrário, cansaço e suspeita”.<sup>46</sup>

A cultura “podia servir, embora apenas em alguns casos marginais e por curtos períodos; podia embelezar algumas horas, estabelecer uma lição fugaz com um companheiro, manter a mente viva e sadia”.<sup>47</sup> Se Primo Levi pôde manter consigo rastros evanescentes de cultura, quando se viu livre da experiência concentracionária, incorporou vestígios do horror: “arrasta-se no tempo, e as Erínias, em quem é preciso também crer, não atribulam só o atormentador (se é que o atribulam, ajudadas ou não pela punição humana), mas perpetuam a obra deste, negando a paz ao atormentado”.<sup>48</sup> Como afirma Seligmann-Silva,

*o autor de testemunhos é um ser embebido de “cultura”, de símbolos. Se no seu discurso podemos vislumbrar erupções metonímicas das ruínas da catástrofe, isso não quer dizer que ele está além ou aquém dos artificios “poetológicos”. Nesse sentido, podemos falar de uma necessária passagem para o poético na busca da apresentação dos*

<sup>45</sup> LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*, op. cit., p. 112.

<sup>46</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 113.

<sup>47</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 115.

<sup>48</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 18.

*eventos-limite. A poética das ruínas também é uma poética, e não um grau zero da linguagem-coisa. Sendo assim, a “completude” exigida por Aristóteles – e por todas as poéticas até o século XIX – é revertida em uma encenação da incompletude; da impossibilidade de dizer que é mimetizada pelos silêncios.*<sup>49</sup>

A conjunção entre horror e cultura se desdobra em uma poética da incompletude. Por que motivo Levi sentiu necessidade de assinalar, quarenta anos depois, que a aula de italiano aconteceu? Por que salientar que outra testemunha sobreviveu e pôde comprová-la? Possivelmente, uma das razões foi confirmar que, a despeito da condição desumana experienciada, algo de verdadeiro sobreviveu e pôde ser transmitido. Depois de quatro décadas, Levi teve oportunidade de perceber e experienciar o prolongamento do suplício iniciado em Auschwitz, “erupções metonímicas das ruínas da catástrofe”, que remete àquilo que o autor não pôde formular ou disse de forma pouco consistente no seu primeiro livro: “O mar de dor, passado e presente, nos circundava, e seu nível subia de ano em ano até quase nos fazer submergir. Era inútil fechar os olhos ou virar-lhe as costas, porque estava inteiramente em torno de nós, em toda direção até o horizonte”.<sup>50</sup> A falta de prazer frente à memória da dor, portanto, nos coloca em contato com uma modalidade decadente do sublime.

*[As] descrições da impossibilidade da descrição remetem-nos à tradição da teologia negativa e da estética do sublime. Aliás, toda discussão de uma estética do irrepresentável, do indizível ou do sublime, está muito presente nas pesquisas atuais sobre a literatura dos campos de concentração. Mas o sublime não designa mais o élan para o inefável que ultrapassa nossa compreensão humana. Ele aponta para cinzas, cabelos, cabeça, dentes arrancados, sangue e excrementos. Agora, ele não mora só num além do homem, mas também habita um território indefinível e movediço que pertence ao humano, sim, pois homens sofreram o mal que outros homens lhes impuseram, mas que, simultaneamente, delineia uma outra região, escura e ameaçadora, que gangrena o belo país da liberdade e da dignidade humanas. Um “sublime” de lama e de cuspe, um sublime por baixo, sem elevo nem gozo.*<sup>51</sup>

Elevado ou arruinado, o indescritível do sublime impede a caricatura do evento histórico ou sua transformação/simplificação em mercadoria cultural. Com o extermínio nazista, estar livre do mal deixou de ser simples e, para muitos, deixou de ser possível. Nem mesmo encontrar-se, momentaneamente, livre da morte se mostrou prazeroso; entretanto, não fosse esta dolorosa sobrevivência, não teríamos como tatear o sublime da experiência concentracionária.

### **A literatura de testemunho como um “entre”**

Seria válido, mas insuficiente, associar o indescritível da experiência radical à potencialidade do mal que habita em ou entre nós. Como lembra

<sup>49</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 94.

<sup>50</sup> LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*, op. cit., p. 68.

<sup>51</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 105 e 106.

Maria Rita Kehl, o mal “não é o irrepresentável. Ao contrário, é aquilo para o qual as culturas precisam inventar um lugar simbólico. Ritualizações; formas coletivas de invocar e dominar o Mal [...]. Mas as formas rituais de organizar este espaço pulsional extremo, onde Eros e Thanatos se tocam, estão em desuso nas culturas laicas, modernas”.<sup>52</sup> Banido das representações coletivas, o mal foi acolhido pela literatura do século XIX, tornando-se uma experiência isolada, individual.

De acordo com Kehl, o nazismo potencializa, propaga o “sonho estético” de Hitler, ao se apropriar da arte clássica para, em seguida, silenciar as representações artísticas “heterodoxas”. O passo seguinte, como se sabe, foi o de eliminar também doentes, loucos, “impuros”. Para edificar esse ideal estético, o nazismo teria encarnado o “mal absoluto, aquele que não se reconhece enquanto tal, que fala em nome de um ‘bem’ igualmente absoluto”.<sup>53</sup> Isso porque, diante de uma pretensão ao absoluto, “não há diferença nenhuma entre o mal e o bem: ambos se tornam igualmente irrepresentáveis e igualmente terríveis. O uso dizer que o ato que se pretende como absoluto irá sempre, sem exceções, produzir morte. A vida é indissociável da incompletude, da confusão do vir-a-ser constante que a incompletude promove”.<sup>54</sup>

Como afirma Seligmann-Silva, o sublime “constitui um dos canais de migração de conceitos antes pensados em termos da teologia para o novo campo do estudo das artes fundado por Baumgarten, em 1750, e por ele batizado de Estética”.<sup>55</sup> Ele também se caracteriza pelo excesso, por um ofuscamento que torna os conceitos convencionais inoperantes. Assim como o trauma, há algo que transborda, que ultrapassa limites e que (re)constitui o informe. A “retórica analógica do como”, lembra o autor, “não funciona para a descrição da Shoah porque o seu registro, como todo registro da cena traumática, é o do absolutamente literal”. A “realidade em excesso” que se experimenta ali perfura “o próprio campo (geográfico, simbólico e semântico) da morte: esta, devido à sua onipresença, deixa de ocupar o seu papel fundamental na organização simbólica; ela não orienta mais a distinção entre o aqui e o além”.<sup>56</sup>

Ao ultrapassar os umbrais de Hércules e confrontar os limites de uma ética pautada em forças centrípetas, Ulisses iniciou um itinerário sem retorno. O ímpeto nazista, movido, ao contrário, por forças centrífugas, ultrapassou vários limites ao demonstrar que seria possível, nas palavras de Agamben, eliminar “a dignidade e a decência para além de qualquer imaginação”. O muçulmano seria o “guardião do umbral de uma ética, de uma forma de vida, que começa onde acaba a dignidade”.<sup>57</sup> Levi, por sua vez, seria o cartógrafo dessa “nova terra ethica”, pois sulcou, assim como Ulisses, mares tempestuosos.

<sup>52</sup> KEHL, Maria Rita. O sexo, a morte, a mãe e o mal. In: NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação: ensaio*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 142.

<sup>53</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 144.

<sup>54</sup> *Idem*.

<sup>55</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Auschwitz: história e memória. *Pro-Posições*, v. 1, n. 5, Campinas, 2000, p. 80.

<sup>56</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.), *op. cit.*, p. 93.

<sup>57</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 76.

As testemunhas “não são nem os mortos, nem os sobreviventes, nem os submersos, nem os salvos, mas o que resta entre eles”.<sup>58</sup> O “resto” de Auschwitz, portanto, reside nesse “entre”. É nele que a poética pode significar a experiência, afirmar o não dito, trabalhar o recalcado e reforçar o dito que, por pouco, não foi vitimado pelo memoricídio. O lugar do testemunho situa-se entre o humano e o inumano, cujas fronteiras são tênues e estão sempre em (des)construção. A literatura de testemunho, portanto, é um *locus* de encontro entre passado e presente, entre a destruição e a criação, entre a testemunha e o leitor. Ela é um “entre”, um hiato, um intervalo, uma descontinuidade, o “outro” do negacionismo, a (re)formulação da dor, o choque entre a enunciação e o irrepresentável, entre o particular e o absoluto, entre o sublime e o ordinário.

A cultura, em Levi, é o produto de uma relação dialógica, de um (entre)cruzamento no qual pessoas, ideias, tempos e lugares se (des)encontram. No entanto, convém lembrar que é também na encruzilhada que o homem costuma pactuar com o mal. É no (não-)lugar onde os caminhos se bifurcam que o sublime e o abjeto se encontram, mas é, também, onde se separam. Se a “estética” nazista mobilizou o mito para retratar a unicidade absoluta da raça ariana, o herói homérico compareceu na obra de Levi para confrontar o absoluto do regime totalitário com a diversidade/pluralidade do “entre” e com o excesso transbordante (e, portanto, irrepresentável em sua totalidade) de experiência concentracionária. Se Levi não descreveu a própria morte, como fez Ulisses, ele narrou uma máquina de produzir mortos capaz de tornar indistinta a fronteira entre o aqui e o além. Outro “entre”, indistinto e horrendo, que fabrica aquele que ninguém quer ver (o muçulmano) e um local onde até a morte é negada.

Entretanto, é preciso reconhecer que, sem analogias, não é possível formular, discursivamente, as experiências dramáticas. De acordo com Ruth Klüger, sobrevivente dos campos de concentração, pessoas

*que sentiram o pavor da morte em espaços estreitos possuem, por isso, uma ponte para compreender um transporte como o que descrevo aqui. Da mesma forma que, a partir da experiência daquele vagão, tenho algum tipo de entendimento da morte nas câmaras de gás. Ou penso ter tal entendimento. Seria a reflexão sobre circunstâncias humanas sempre algo diferente do que uma derivação daquilo que se conhece para aquilo que se reconhece, que se reconhece como uma afinidade. Sem comparações não se chega a lugar algum.*<sup>59</sup>

A comparação, segundo a autora, seria um caminho para o despertar da empatia, mas mencionar o confinamento no vagão de gado, o ar irrespirável, a temperatura insuportável e a sensação de abandono poderia, também, constranger o ouvinte, abafar a conversa e suscitar o silêncio. Provavelmente, Primo Levi teria concordado com a autora. Há uma passagem, por exemplo, em que o autor recorre à mitologia para contrapor a fome insaciável, experimentada durante a vigília, e os banquetes oníricos:

<sup>58</sup> *Idem, ibidem*, p. 162.

<sup>59</sup> KLÜGER, Ruth. *Paisagens da memória: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 101 e 102.

*Os companheiros dormem. Respiram, roncam, alguns se queixam e falam. Muitos estalam os lábios e mexem os maxilares. Sonham que comem; esse também é um sonho de todos, um sonho cruel; quem criou o mito de Tântalo devia conhecê-la. Não apenas se vê a comida; sente-se na mão, clara, concreta; percebe-se seu cheiro, gordo e penetrante; aproximam-na de nós, até tocar nossos lábios; logo sobrevém algum fato, cada vez diferente, e o ato se interrompe. Então o sonho se dissolve, cinde-se em seus elementos, mas recompõe-se logo, recomeça, semelhante e diverso; e isso sem descanso, para cada um de nós, a cada noite enquanto a alvorada não vem.*<sup>60</sup>

Para amplificar os tormentos provenientes da fome, Levi recorreu a uma figura mitológica que, depois de confrontar os deuses, foi confinada no Hades e condenada a sentir fome e sede pela eternidade. Embora houvesse, ao seu redor, alimentos e água em fartura, as provisões deslocavam-se, incessantemente, quando Tântalo buscava tomá-las para si. O pesadelo relatado por Primo Levi projeta as mesmas carências ao assinalar o caráter fugidivo dos víveres. A diferença é que, diferente da personagem homérica, o prisioneiro dos campos de concentração não cometeu *hýbris* para merecer destino tão fatídico.

Em outra passagem, Levi diz que as verdadeiras testemunhas do *Lager* são aquelas que fitaram a Górgona e que, por causa disso, não voltaram ou ficaram mudos.<sup>61</sup> Mas qual é a função desempenhada por esse monstro mitológico? Jean-Pierre Vernant afirmou que ele “exprime e preserva a alteridade radical do mundo dos mortos, do qual nenhum vivo pode aproximar-se”.<sup>62</sup> Encará-lo significa testemunhar o terror, ver-se face a face com o além, encarnar a condição do morto, “transformar-se em pedra, cega e opaca”.<sup>63</sup> Mais uma vez, o uso da mitologia busca manifestar uma carência: nesse caso, carência do humano. Tal ocorrência, no entanto, não decorreu de uma punição divina ou de forças metafísicas, mas da própria indústria humana. É daí que provém seu aspecto inaudito, indecifrável. Como escreveu Levi, em seu famoso capítulo sobre a zona cinzenta, o mundo dos campos de concentração era “decerto terrível, mas também indecifrável: não era conforme a nenhum modelo, o inimigo estava ao redor, mas também dentro, o ‘nós’ perdia seus limites, os contedores não eram dois, não se distinguia uma fronteira, mas muitas e confusas, talvez inúmeras, separando cada um do outro”.<sup>64</sup>

Tântalo e a Górgona foram escalados para, metaforicamente, representar o terrível, mas algo continua em suspenso, afrontando limites, categorias, linguagens. Este confronto, no entanto, parece desdobrar-se de uma lógica mais antiga. Em um texto voltado para a arte renascentista, Luiz Marques propôs o século XVI como momento em que houve a superação do *nec plus ultra* (não mais além) pelo *plus ultra* (mais além). O autor sugeriu, haver, até então, um comedimento ou uma tendência, ao menos no mundo ocidental, de respeitar certos limites para não incorrer em *hýbris*, ação descomedida que ofenderia os deuses e, por isso mesmo, seria passível de punição. As colunas que Hércules havia erigido sobre os rochedos de Gibraltar e Ceuta simboli-

<sup>60</sup> LEVI, Primo. *É isto um homem?*, op. cit., p. 61.

<sup>61</sup> *Idem*, *Os afogados e os sobreviventes*, op. cit., p. 66.

<sup>62</sup> VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos – figurações do outro na Grécia antiga: Ártemis, Gorgó*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 61.

<sup>63</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 103.

<sup>64</sup> LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*, op. cit., p. 28.

zam, ao menos no caso grego, essa limitação, que é de natureza geográfica, filosófica e moral. A partir da expansão marítima, no entanto, tal lógica teria sido subvertida, de modo que ultrapassar os mesmos limites configuraria uma ação virtuosa. O *plus ultra*, inclusive, é a expressão constatada na empresa que Luigi Marliano forjou, em 1516, para o futuro Carlos V, que também continha a imagem das colunas de Hércules. De acordo com Luiz Marques, tratava-se de uma nova concepção de *virtù*, que consistia no predomínio do ímpeto (forças centrífugas) sobre a autocontenção (forças centrípetas). A combinação entre as colunas e a expressão “mais além” poderia reforçar a iniciativa imperial, legitimada pela ambição de universalizar o cristianismo.<sup>65</sup>

Entre a postura soberba do Ulisses dantesco – que confrontou a ética aristotélico-tomista ao avançar pelo oceano Atlântico – e o genocídio patrocinado pelo nazismo na primeira metade do século XX, há uma escalada sistemática das forças centrífugas, do *plus ultra*: depois de cartografar mares e ilhas, buscou-se confrontar os limites do humano. O sobrevivente tenta reunir, com as mãos nuas (processo doloroso), os cacos provenientes dessa empreitada. A literatura de testemunho cataloga os ataques, expõe os cacos e as feridas. Ao historiador, resta refletir sobre a motivação das agressões, sobre a qualidade, disposição e fundamento dos rastros, sobre a extensão dos traumas, convertendo palavras em conceitos. Se a sombra de Ulisses, como sugeriu Boitani, cobriu a literatura ocidental, o nazismo velou a história com trevas. O (des)encontro entre o herói homérico e os campos de concentração só poderia acontecer, portanto, na penumbra, o que torna (in)distintos os caminhos que conduzem às ilhas da salvação/perdição. Os relatos promovem uma relação dialética entre a morte-em-vida<sup>66</sup> dos “muçulmanos” inventados no *Lager* e a vida-pela-morte dos sobreviventes que carregam consigo um peso que vergaria os ombros do próprio Hércules.

### *O Lager como locus horrendus*

Em 1985, Primo Levi escreveu que, por dois motivos, a utilidade das palavras seria pequena para relatar as experiências vivenciadas nos campos de concentração: por uma questão de “má recepção”, uma vez que “vivemos na civilização da imagem gravada, multiplicada e teletransmitida”, com um público pouco “propenso a fruir a informação escrita”; e também por “má transmissão”, decorrente da falta de palavras para descrever um mundo tão radicalmente outro.<sup>67</sup> Segundo o autor, outros gêneros artísticos talvez pudessem apresentar, de forma mais fidedigna, os dramas do *Lager*, como é o caso do teatro, capaz de “contar de maneira mais imediata, fazer reviver, infligir a um público diferente e maior nossa experiência, a nossa e a dos companheiros desaparecidos”.<sup>68</sup> Também em 1985 Levi organizou uma exposição de fotogra-

<sup>65</sup> Cf. MARQUES, Luiz Vasari e a superação da Antiguidade: do *Nec Plus Ultra* ao *Plus Ultra*. In: RAGAZZI, Alexandre et al. (orgs.). *Interdisciplinaridade sobre o Renascimento italiano*. São Paulo: Editora Unifesp, 2017, p. 42.

<sup>66</sup> “Os que submergiram, ainda que tivessem papel e tinta, não teriam testemunhado, porque sua morte começara antes da morte corporal”. LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*, op. cit., p. 67.

<sup>67</sup> *Idem, ibidem*, p. 137.

<sup>68</sup> *Idem, ibidem*, p. 43.



fias que retratavam Auschwitz, Birkenau e outros campos de extermínio. Para ele, uma imagem pode contar “cem vezes mais do que a página escrita”, sendo mais acessível e, portanto, o “melhor esperanto”.<sup>69</sup>

A despeito dos juízos supracitados e de sua participação, direta ou indireta, em trabalhos radiofônicos, apresentações teatrais e exposições, Primo Levi escreveu muito e soube utilizar um antigo expediente retórico denominado *écfrase*, destinado à produção de afetos por meio de uma descrição verbal detalhada e impactante. Seus artifícios tendem a exercer sobre o auditório um “efeito de realidade”, pois estabelece uma relação intrínseca entre descrição (*descriptio*) e a vivacidade do que é descrito (*euidentia*), o que leva o leitor a agir como “testemunha ocular”. Uma descrição vívida poderia, por exemplo, configurar um *locus horrendus*, um lugar horrendo, como é o caso dos edifícios no interior dos campos: “a fábrica é, desesperadamente, essencialmente, cizenta e opaca. Este emaranhado sem fim de ferro, cimento, fumaça e lama é a negação da beleza. Suas ruas, seus edifícios chamam-se como nós, com letras e números, ou com nomes inumanos e sinistros. Dentro da sua cerca não cresce um fio de grama, a terra está saturada dos resíduos tóxicos de carvão e petróleo, não há nada vivo, a não ser as máquinas e os escravos; mais vivas aquelas do que estes”.<sup>70</sup>

O local miserável amplifica o padecimento dos prisioneiros. O mesmo acontece no livro *A trégua*, quando Levi descreve a ala da enfermaria destinada aos disentericos, “reino do horror”:

*Era uma centena de beliches, a metade, pelo menos, ocupada pelos cadáveres hirtos de frio. Apenas duas ou três velas rompiam a escuridão. As paredes e o teto perdiam-se nas trevas, de tal modo que me parecia adentrar uma enorme caverna. Não havia nenhum tipo de aquecimento, com exceção dos hálitos infectados dos cinquenta doentes que viviam ainda. Apesar do gelo, o mau cheiro das fezes e da morte eram tão intensos que impediam a respiração, sendo preciso forçar os próprios pulmões para obrigá-los a receber aquele ar viciado. Mesmo assim, cinquenta viviam ainda. Estavam aninhados debaixo das cobertas; alguns gemiam ou gritavam, outros desciam com dificuldade dos beliches para evacuar no pavimento. Gritavam nomes, rezavam, imploravam ajuda em todas as línguas da Europa. Arrastei-me Tateando ao longo de um dos corredores, por entre os beliches de três andares, tropeçando e cambaleando, às escuras, no estrato de excrementos gelados. Ouvindo os meus passos, os gritos redobram. Mãos aduncas saíam de sob as cobertas, seguravam-me pelas roupas, tocavam-me, frias, o rosto, tentavam impedir-me o caminho.*<sup>71</sup>

Pensando na “poética da incompletude”, no sublime “sem elevo nem gozo”, talvez o estatuto do sofrimento fique sempre aquém de sua dimensão experienciada.<sup>72</sup> As palavras desfilam imagens e episódios cênicos com eficácia, tornando o leitor uma “testemunha ocular” do horror, mas é provável que não atinjam a vivacidade dos pesadelos, como aquele relatado no desfecho de *A trégua*:

<sup>69</sup> *Idem, ibidem*, p. 138.

<sup>70</sup> *Idem, É isto um homem?, op. cit.*, p. 104.

<sup>71</sup> *Idem, A trégua, op. cit.*, p. 68.

<sup>72</sup> Cf. FARGE, Arlette. *Lugares para a história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 13-24.

*É um sonho dentro de outro sonho, plural nos particulares, único na substância. Estou à mesa com a família, ou com amigos, ou no trabalho, ou no campo verdejante: um ambiente, afinal, plácido e livre, aparentemente desprovido de tensão e sofrimento; mas, mesmo assim, sinto uma angústia sutil e profunda, a sensação definida de uma ameaça que domina. E, de fato, continuando o sonho, pouco a pouco ou brutalmente, todas as vezes de forma diferente, tudo desmorona e se desfaz ao meu redor, o cenário, as paredes, as pessoas, e a angústia se torna mais intensa e mais precisa. Tudo agora tornou-se caos: estou só no centro de um nada turvo e cinzento. E, de repente, sei o que isso significa, e sei também que sempre soube disso: estou de novo no Lager, e nada era verdadeiro fora do Lager. De resto, eram férias breves, o engano dos sentidos, um sonho: a família, a natureza em flor, a casa. Agora esse sonho interno, o sonho de paz, terminou, e no sonho externo, que prossegue gélido, ouço ressoar uma voz, bastante conhecida; uma única palavra, não imperiosa, aliás breve e obediente. É o comando do amanhecer em Auschwitz, uma palavra estrangeira, temida e esperada: levantem, "Wstavach".<sup>73</sup>*

De acordo com Levi, aqueles que sobreviveram a acontecimentos traumáticos podem ser distribuídos em duas categorias: "os que recalcam o passado em bloco e aqueles nos quais a memória do trauma resiste, como que esculpida em pedra, prevalecendo sobre todas as outras experiências anteriores ou posteriores".<sup>74</sup> Como participante da segunda categoria, ele afirmou que sua memória, sem esforço deliberado, "continua restituindo fatos, fisionomias, palavras, sensações".<sup>75</sup> Ele também admitiu que "a distância no tempo" poderia acentuar "a tendência a arredondar os fatos, a carregar nas cores". Arredondar e carregar nas cores, nesse caso, não significa falsear, mentir, mas atribuir forma inteligível a um horror pretérito que continua a irromper, recalçado, latente, intermitente. Como afirmou Primo Levi, os revisionistas "dedicam páginas e páginas de acrobacias polêmicas para demonstrar que não vimos o que vimos, não vivemos o que vivemos".<sup>76</sup> Eles, sim, buscam maquiagem o passado ao deturpar os testemunhos. É necessário admitir a indispensabilidade de "uma certa dose de retórica para que dure a memória"<sup>77</sup>, mas a retórica deve ser entendida não como maquiagem que falseia, e sim como expediente que elabora os contornos do testemunho visando propagar uma (cons)ciência do passado.

A literatura de testemunho, segundo Seligmann-Silva, abandona a concepção linear de tempo para recorrer a uma concepção topográfica, em que "a memória é concebida como um local de construção de uma cartografia, sendo que nesse modelo diversos pontos no mapa mnemônico entrecruzam-se, como em um campo arqueológico ou em um hipertexto".<sup>78</sup> Há um anacronismo incontornável, mas também imprescindível, pois "o presente de enunciação é a própria condição de rememoração".<sup>79</sup> Os elementos ecfrásicos dos

<sup>73</sup> LEVI, Primo. *A trégua*, op. cit., p. 212 e 213.

<sup>74</sup> *Idem*, *Os afogados e os sobreviventes*, op. cit., p. 152 e 153.

<sup>75</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 153.

<sup>76</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 160.

<sup>77</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 14.

<sup>78</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*, op. cit., 79.

<sup>79</sup> SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo-Belo Horizonte: Companhia das Letras/Editora da UFMG, 2007, p. 58.

testemunhos não apenas encenam e transmitem o horror e a dor, mas também reforçam o inacabado da tarefa ao reverberar sua ineficácia e incompletude.

### O historiador e a testemunha

Se aqueles que pereceram permanecem enclausurados nos inferos do passado, o historiador, que se esforça para seguir suas pegadas e compreender seus rastros, nunca volta o mesmo. A prática do ofício não deixa de ser, em certa medida, uma penosa catábase. Embora não consiga alimentar os espectros, como afirmou Marc Bloch<sup>80</sup>, ele persegue suas pegadas recorrendo, simultaneamente, à documentação e à imaginação. O sobrevivente, por sua vez, é perseguido pelas sombras de seus antigos companheiros de cárcere, que irrompem no seu presente. Em um poema de 1984, Levi busca repelir rostos conhecidos e espectrais:

*Para trás, fora daqui, gente perdida,  
Adiante. Não suplantei ninguém,  
Ninguém morreu em meu lugar. Ninguém.  
Retornem ao seu nevoeiro.  
Não tenho culpa se vivo e respiro  
E como e bebo e durmo e visto roupas.<sup>81</sup>*

Dizer que o autor se limitou a difundir suas memórias seria um equívoco. O epíteto “testemunha” também não parece suficiente. Ele fez mais, foi além. Fabio Levi e Domenico Scarpa afirmaram que Primo Levi empregara um método implícito e, por isso, “sabia trabalhar” como historiador.<sup>82</sup> Não há exagero nessa proposição: é possível encontrar, inclusive, vestígios da longa história exemplar (*magistra vitae*), quando Levi diz escrever para demonstrar “as reservas de perversidade que jazem no fundo do espírito humano e os perigos que ameaçam, tanto hoje como ontem, nossa civilização”.<sup>83</sup> Há, em sua obra, um trabalho sobre memórias, uma análise voltada para o lugar da testemunha, um pacto fiduciário pautado em preceitos éticos, um compromisso com os mortos, com seus contemporâneos e com os homens vindouros. Realçar a pluralidade de sua conduta acaba demonstrando a insuficiência de categorias convencionais cujo emprego, de tão recorrente, diz pouco ou nada.

Número de matrícula 174517, sobrevivente de Monowitz-Buna, Primo Levi escolheu o momento de sua morte. Dante Alighieri teria condenado seu gesto final e encaminhado sua alma para o sétimo círculo do Inferno. Para um prisioneiro (e Levi nunca deixou de sê-lo por completo), no entanto, a morte poderia ser pensada como a superação das penas. Isso não compromete as mais de quatro décadas que o autor empregou para narrar, advertir, compre-

<sup>80</sup> “Qual historiador não sonhou poder, como Ulisses, alimentar as sombras com sangue para interrogá-las? Mas os milagres da *Nekuia* não estão mais em voga e não existe outra máquina de voltar no tempo senão a que funciona em nosso cérebro, com materiais fornecidos por gerações passadas”. BLOCH, Marc. *Apologia da História ou O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 74.

<sup>81</sup> LEVI, Primo. *Mil sóis*: poemas escolhidos. São Paulo: Todavia, 2019, p. 111.

<sup>82</sup> LEVI, Fabio e SCARPA, Domenico. Uma testemunha e a verdade. In: LEVI, Primo. *Assim foi Auschwitz*: testemunhos 1945-1986. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 221.

<sup>83</sup> *Idem, ibidem*, p. 75.

ender melhor a condição humana e, quem sabe, contribuir com (e, portanto, esperar) um recomeço. Depois de oferecer seus testemunhos e concretizar seu *corpus* literário, para suspender os intermináveis suplícios que o afligia, ele julgou necessário um último holocausto.

A relação, demasiado estreita e intensa em nosso presente, entre a aceleração do tempo, a depreciação do conhecimento e o desinteresse pela história, amplifica a dificuldade de tornar a palavra testemunhal objeto de fruição. A despeito da boa intenção de quem testemunha, escreve e/ou formula o passado, a cultura necessita do comprometimento porque não pode ser alheia ao diálogo. Embora seja uma atitude que parte do campo individual, o testemunho se completa no outro e deve encontrar, nele, um eco e uma nova formulação. A escrita da história não deixa de ser um caminho possível de (re)formulação. Isso não resolve o problema da fruição, mas permite a propagação de outras vozes, o que amplifica as possibilidades de “dar ouvidos”.

Catástrofe (*kata* + *strophé*) significa “virada para baixo”, “desastre”. O termo pode ser utilizado para designar cataclismos como o terramoto de Lisboa, mas também para referir episódios históricos dramáticos promovidos pelo homem, como a *Shoah*. A tarefa desempenhada pelo testemunho e pela historiografia implica um ato de reconstrução, de reinscrição do passado por meio da narrativa. Na medida em que o negacionista histórico abdica da ética para corroborar a catástrofe, resta ao sobrevivente e ao historiador sepultar o morto ao invés de ressuscitá-lo, conceder a oportunidade do luto no lugar de negar a morte; cada um à sua maneira, mas sem negligenciar o diálogo necessário, o compromisso ético assumido para com os mortos e o pacto fiduciário estabelecido com o leitor. No final das contas, como Ulisses (testemunha [*superstes*] entre os feácios, na *Odisseia*, mas arquétipo do historiador em Políbio), devemos perseguir a virtude e o conhecimento.

*Artigo recebido em 10 de fevereiro de 2021. Aprovado em 13 de março de 2021.*