

Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária  
Universidade de Brasília

Maria Madalena Rodrigues

**FRONTEIRAS DA NARRATIVA:**  
**FICÇÃO, HISTÓRIA, TESTEMUNHO**

Agosto de 2006

Maria Madalena Rodrigues

**FRONTEIRAS DA NARRATIVA:  
FICÇÃO, HISTÓRIA, TESTEMUNHO**

Tese apresentada ao curso de doutorado em Teoria Literária do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília - UnB, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de doutora em Teoria Literária, elaborada sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Vicentini de Azevedo.

Instituto de Letras  
Universidade de Brasília

**Tese defendida perante a banca examinadora  
composta pelos seguintes professores:**

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Vicentini de Azevedo - UnB  
Orientadora

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Sônia Lacerda - UnB

---

Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva – UNICAMP

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Isabel Edom Pires – UnB

---

Prof. Dr. Adalberto Müller – UnB

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Regina D'Alcastagne – UnB  
Suplente

## Agradecimentos

Meus agradecimentos à minha orientadora, Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Ana Vicentini de Azevedo, pela competência e generosidade intelectual com que me incentivou a atravessar fronteiras.

Agradecimentos muito especiais à minha filha Virgínia por ter assumido tantas responsabilidades quando mais precisei de tempo para a tese.

A meu companheiro Fernando Lopes, que amenizou momentos difíceis com carinho e estímulo.

A meu amigo Gilmário Guerreiro, que um dia me sugeriu a leitura de *O leitor*.

A todos aqueles que, de muitos modos, me inspiraram.

Sobretudo,

*gracias a la vida, que me ha dado tanto.*

## Resumo

Esta tese contém a análise do romance *O leitor*, de Bernhard Schlink, com o qual são confrontadas outras duas narrativas: *Eichmann em Jerusalém*, de Hannah Arendt e *É isto um homem?*, de Primo Levi, todas relacionadas à Shoah. Categorias da análise narratológica são empregadas no diálogo entre as obras, permitindo ampliar a compreensão da narrativa ficcional em suas fronteiras com a narrativa histórica e de testemunho.

Palavras-chave: ficção – história – testemunho – trauma – culpa – ética

## **Abstract**

This dissertation aims at analysing the novel *The reader*, by the German writer, Bernhard Schlink, in a comparative approach with two other narratives: *Eichmann in Jerusalem*, by Hannah Arendt, and *Survival in Auschwitz (Se questo è un uomo)*, by Primo Levi. All three narratives are concerned with the Shoah. Categories from narratology are employed to enable the dialogue among the novel and the two other works, thus allowing a further understanding of fiction in its boundaries with history and testimony.

Key-words: fiction – history – testimony – trauma – guilt – ethics

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
-------------------------	----

### **CAPÍTULO I**

#### ***O LEITOR: A NARRATIVA ABRE SUAS PORTAS***

1.1 Apresentação.....	17
1.2 A estrutura oculta o enigma.....	19
1.3 A tessitura da fábula.....	22
1.4 Pela porta entreaberta, o evento.....	25
1.5 Personagens no eixo semântico.....	30
1.6 Reconhecimento, entorpecimento.....	32
1.7 Michael focaliza Hanna que focaliza Michael.....	35
1.8 Tensões no eixo semântico.....	37
1.9 O focalizador não está só.....	43
1.10 O narrador e o leitor.....	46
1.11 Ironia: ler e não ler.....	52
1.12 A semântica do tempo.....	54
1.13 A semântica dos espaços.....	58
1.14 A semântica dos cheiros.....	64

### **CAPÍTULO II**

#### **FICÇÃO E HISTÓRIA**

2.1 Entre o romance e a narrativa historiográfica.....	67
2.2 Verossimilhança e veracidade.....	69
2.3 O literário na história.....	72
2.4 Ambigüidade desde a origem.....	76
2.5 A questão do gênero.....	79
2.6 O fato como diferenciador.....	82
2.7 A Shoah como convergência temática.....	84
2.8 O enredo na ficção e na história.....	87

2.9 Os tropos na área de interseção.....	90
2.10 Dois personagens em cena.....	97
2.11 Entrecruzando temporalidades.....	100
2.12 A semântica dos espaços.....	105

## **CAPÍTULO III**

### **FICÇÃO E TESTEMUNHO**

3.1 Uma introdução ao testemunho.....	111
3.2 Aproximação ao testemunho de Levi.....	114
3.3 Ficção e testemunho: a questão do gênero.....	116
3.4 Trauma e memória .....	121
3.5 A irrepresentabilidade do “real” .....	124
3.6 A memória tece o enredo.....	129
3.7 A emergência do estranho.....	132
3.8 O narrador sobrevivente.....	134
3.9 Experiência vivida e experiência literária.....	136
3.10 Entre a memória e o esquecimento.....	139
3.11 Tropos na ficção e no testemunho.....	142
3.12 O tempo no testemunho.....	145
3.13 O espaço no testemunho.....	149
3.14 Cheiros e sons no testemunho.....	153

## **CAPÍTULO IV**

### **A DIMENSÃO ÉTICA NAS NARRATIVAS**

4.1 Um ponto nodal entre narrativas.....	156
4.2 Aproximação ao problema da ética.....	158
4.3 A questão do mal nas narrativas.....	161
4.4 A radicalidade do mal.....	164
4.5 A precariedade da consciência ética.....	169
4.6 A questão da culpa.....	170
4.7 Escrever por si e pelo outro.....	176
4.8 Confronto com o negacionismo.....	179

4.9 Reformulando o conceito de arquivo.....	181
4.10 As marcas na linguagem.....	187
4.11 Tensão entre o indivíduo e a lei.....	191
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>196</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>201</b>

## Introdução

O objetivo desta tese é proceder à análise narratológica do romance *O leitor*<sup>1</sup>, do escritor Bernhard Schlink, trazendo ao seu confronto duas outras narrativas: *Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal*<sup>2</sup>, de Hannah Arendt, e *É isto um homem?*<sup>3</sup>, de Primo Levi. O diálogo entre as narrativas deverá permitir uma compreensão mais ampla do estatuto da ficção, a partir da investigação das semelhanças e diferenças entre esse modo de narrar e os outros dois modos propostos.<sup>4</sup> O relato de Arendt será referido como uma narrativa historiográfica. O de Levi se inscreve na categoria da literatura de testemunho, sobre a qual discorrerei à frente. Considero, preliminarmente, a existência de um traço comum entre elas. Todas se vinculam à catástrofe que abalou os parâmetros éticos vigentes até meados do século XX e às suas repercussões no campo literário. Trata-se do holocausto, que vitimou milhões de pessoas, em sua maioria de origem judaica, aqui referido como Shoah.<sup>5</sup>

Para o estabelecimento de interfaces entre esses três modos de narrar, o romance de Schlink é tomado como espaço privilegiado da análise. As fronteiras existentes entre essa e as outras narrativas mostram-se, a princípio, sutis, e por essa margem sinuosa, que ora as separa, ora as aproxima, irei transitar, tentando clareá-la, com os instrumentos da análise narratológica. O que se passa na fronteira entre a ficção e os relatos histórico e de testemunho? Que demarcações se podem identificar entre esses modos narrativos, e até que ponto são sustentáveis, a partir de uma perspectiva traçada pela teoria literária? São questões que esta tese propõe debater.

Em *Narrative discourse revisited*,<sup>6</sup> Gérard Genette formula uma pergunta que ajuda a nortear esta investigação: existiu alguma vez uma ficção pura? Ou teria existido uma pura não-ficção? Sua resposta é: “obviamente não”.<sup>7</sup> Mas a assertiva do autor

---

<sup>1</sup> Schlink, Bernhard. *O leitor*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

<sup>2</sup> Arendt, Hannah. *Eichmann em Jerusalém. Um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

<sup>3</sup> Levi, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

<sup>4</sup> Daqui para a frente, irei me referir a *O leitor* pela sigla *OL*, a *Eichmann em Jerusalém*, por *EJ*, e a *É isto um homem?*, por *EH*.

<sup>5</sup> A exemplo de teóricos especializados nesse tema, adoto, aqui, a denominação Shoah, palavra hebraica que designa catástrofe, e sugere uma compreensão mais ampla desse acontecimento histórico do que o termo holocausto, que se refere, pontualmente à morte de milhões de judeus nos campos de concentração nazistas.

<sup>6</sup> Genette, Gérard. *Narrative discourse revisited*. (Tít. Original: *Nouveau discours du récit*) Trad. Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press, 1994.

<sup>7</sup> Idem, *ibidem*, p.15.

advém de um labor teórico com décadas de amadurecimento, no qual a referência a um corpus literário se dissipa. Neste empreendimento, semeio indagações e articulo conceitos, a partir de um corpus narrativo determinado. Literatura e história têm origem comum na lenda e no mito. Fluíram e ainda fluem no mesmo leito, e, em momentos, torna-se difícil separá-las. Às suas águas juntam-se as do testemunho, de caracterização mais recente, e que em função de seus traços específicos, ora se aproxima, ora se afasta da narrativa *OL*.

Para sistematizar o tratamento teórico que pretendo imprimir à investigação, identifico, inicialmente, elementos constitutivos da narrativa *OL*, empregando categorias da análise narratológica, entre as quais acolho como mais pertinentes as de enredo, narrador, personagem, tempo e espaço. Na última parte tratarei de aspectos éticos presentes nas três narrativas.

As categorias narratológicas aqui articuladas devem propiciar uma aproximação teórica às obras que compõem o corpus, operando como balizamento para um segundo nível da análise: o nível semântico. Entrecruzam-se, no desenvolvimento da tese, dois eixos analíticos que, articulados, devem apontar para aspectos complexos elaborados nas três obras. Entre eles está a especificidade do diálogo que cada uma delas estabelece com a Shoah, as repercussões desse acontecimento na esfera da ética e as formulações que ele motiva na elaboração literária, historiográfica de testemunho.

A Shoah, como acontecimento e como memória, não somente abala os parâmetros da ética humanista, mas também os da escrita, frente à necessidade de expressão da vivência traumática: a experiência dos *Lager*, que se inscreve na ordem do indizível. Ela é referida, no romance de Schlink como o “horror”, que invade o cotidiano, vinte anos após a guerra. Está nas dezenas de depoimentos das vítimas do nazismo, durante o julgamento de Adolf Eichmann, na narrativa de Arendt, e já estava instaurado, de modo contundente, no testemunho de Levi. Elaborar o trauma, no contexto do literário e do historiográfico: eis o desafio enfrentado por essas narrativas.

Antes de prosseguir, é necessário observar como se configura cada uma dessas formas de narrar. Genette refere-se a uma acepção de narrativa, genericamente adotada, como um discurso oral ou escrito que narra os eventos reunidos e organizados numa história (*story*). Ele estabelece, a partir daí, duas distinções correlatas: história (*story*) refere-se à totalidade de eventos narrados, enquanto narração (*narrating*),

---

propriamente, é o ato real ou fictício que produz esse discurso.<sup>8</sup> Mieke Bal opera com um conceito introdutório de texto narrativo, como um conjunto finito e estruturado de signos lingüísticos.<sup>9</sup>

A narrativa de Schlink situa-se em um contexto social específico. O romance, como gênero, e a par de suas metamorfoses, esteve sempre em diálogo com seu tempo histórico, com os conflitos da época, com os anseios do indivíduo e da sociedade. Aqui ele apresenta, novamente, uma característica desafiadora. Entrelaçada a uma história de amor, apresentada na primeira parte da narrativa, o autor surpreende o leitor, na segunda parte do romance, com os escombros da Segunda Guerra Mundial, ao reavivar a memória da Shoah, sob o signo da culpa de toda uma sociedade.

A narrativa historiográfica apresenta diferentes concepções, mas no que diz respeito a *EJ*, pode-se afirmar, trata-se de uma obra em estreita vinculação com a crucial problemática da Shoah: a “banalidade do mal”, posta em prática pelo nazismo, com métodos refinados, que Arendt descreve, ancorada em farta informação documental. Mas não apenas documental é essa narrativa. Ela se deixa permear por traços da narrativa literária, num processo que tento explicitar por meio da articulação de categorias narratológicas. Literatura e história, reconhecidas suas diferenças intrínsecas, que irão emergir no desenvolvimento da tese, protagonizam, em suas fronteiras, um processo de entrelaçamento. Trata-se do processo que leva Michel de Certeau a considerar a distinção rigorosa entre a literatura e história como uma resposta a conveniências de institucionalização dessas áreas de conhecimento.<sup>10</sup>

Sobre o *testemunho*, pode-se afirmar, também a título de introdução, tratar-se de um fenômeno literário relativamente recente, que articula a arte e a memória, o discurso e a sobrevivência, como propõem Shoshana Felman e Dori Laub.<sup>11</sup> O *testemunho* deriva do latim *testis*, também *testemunha*, isto é, aquele que é chamado a depor sobre o que viu ou ouviu. Márcio Seligmann-Silva observa que em seu sentido extremo, o testemunho também pode referir-se à figura do *maártir*, do grego *mártur*, que designa testemunha ou sobrevivente, assim como o *superstes*, do latim, que se tornou supérstite.<sup>12</sup> Essa

---

<sup>8</sup> Idem, *ibidem*, p. 13.

<sup>9</sup> Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the theory of narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

<sup>10</sup> Certeau, Michel de. *Histoire et psychanalyse: entre science et fiction*. Minnesota : University of Minnesota Press et Éditions Gallimard, 2002, pp. 107-108.

<sup>11</sup> Felman, Shoshana. *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history*. New York and London: Routledge, xiii.

<sup>12</sup> Seligmann-Silva, Márcio. (org.) *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 47.

modalidade narrativa apresenta duas grandes vertentes: o *testimonio* e a *literatura de testemunho*, fomentadas por distintos conteúdos políticos e históricos, mas sempre relacionados a vivências de perseguição e morte, sob regimes totalitários.

Considero que, para uma introdução ao diálogo entre literatura, história e testemunho, podemos conceber a figura de um pêndulo atraído pelas semelhanças existentes nos três pólos entre os quais se movimenta. O que o atrai para um deles, imediatamente o atrai para o outro, e assim por diante. Possuem elementos em comum e não constituem, de modo algum, pólos antagônicos. Assemelham-se a um campo magnético cujas forças se atraem, mais do que se repelem. O espaço onde se desenha esse movimento é a fronteira entre as narrativas.

O discurso do narrador, nas três modalidades narrativas aqui focalizadas, seleciona, acrescenta, omite, transforma “o acontecido” e desvela o passado da experiência humana como algo em permanente construção. O sentimento de que o passado e o presente se misturam é o mesmo que habita o discurso do narrador-protagonista de *O leitor*, Michael Berg, em sua afirmação: “As camadas de nossas vidas descansam tão apertadas umas sobre as outras que sempre encontramos o fato anterior no posterior, não como algo completo e realizado, mas como algo presente e vivo”.<sup>13</sup>

As narrativas aqui apresentadas se tocam em sua plasticidade, no modo como descrevem e conotam pessoas, lugares, objetos, sons e cheiros, na maneira como estabelecem associações e intertextualidades. Cada qual constrói seus jogos verbais, mas veremos que, nesse aspecto, se assemelham, mesclando temporalidades e trazendo o passado ao presente, no modo como fazem flexionar os verbos. As diferenças surgem, em suas fronteiras, e parecem relacionar-se mais ao modo como o autor assume a escrita e ao nível em que se dá a vinculação dessa escrita com as referências históricas. São áreas cinzentas, de ambigüidades que não se dissipam facilmente. Entrelaçando semelhanças e diferenças, os discursos da ficção, da história e do testemunho encontram-se, afinal, num mesmo tópos, aqui referido como tema e lugar: o espaço narrativo.

Para tecer o diálogo entre *OL* e as narrativas *EJ* e *EH*, entrelaço conceitos e noções oriundos de distintas áreas do conhecimento. Proponho-me observar e analisar o que se passa nas fronteiras entre a ficção, o testemunho e a história, buscando permanecer atenta aos riscos que essa travessia implica. Acolho conceitos de Aristóteles, Gérard Genette e Mieke Bal, no campo disciplinar da teoria literária; as elaborações de

---

<sup>13</sup> *OL*, p. 180.

Sigmund Freud, Roland Barthes, Walter Benjamin, Dominick La Capra, Michel de Certeau, Hayden White, Márcio Seligmann-Silva e Sônia Lacerda para a interface entre ficção e história; as noções de Paul Ricoeur, que contribuem para iluminar o entrelaçamento temporal dos processos narrativos, assim como as idéias de Santo Agostinho, para tratar das aporias do tempo. São igualmente inestimáveis, nesta tese, as investigações de Shoshana Felman, Dori Laub, Seligmann-Silva, Arthur Nastrovski e as de outros autores, sobre a literatura de testemunho. Para o último capítulo, principalmente, mas também em outros momentos, busco o apoio da filosofia e da psicanálise, com Sigmund Freud e Jacques Derrida, particularmente ao articular a questão da ética na escrita e a questão da lei. Recorro a George Steiner, para analisar o impacto da Shoah na linguagem. O romance *O leitor* é mantido, no desenvolvimento de toda a tese, como lócus privilegiado de debate de todas as questões propostas.

No primeiro capítulo, as categorias narratológicas de enredo, narrador, focalizador, personagem, espaço e tempo são empregadas na análise do romance *OL* (1995). A partir da articulação dessas categorias proponho construir interfaces entre *OL* e as narrativas historiográfica e de testemunho. Adicionalmente, analisarei as referências aos cheiros, no discurso do narrador, propondo que esse elemento integre o repertório das categorias adotadas.

Como ficcionista, Bernard Schlink toma pelo avesso a temática do Holocausto, construindo uma personagem paradoxal, Hanna Schmitz. Ela encarna o papel do algoz, condenada por ações criminosas como ex-guarda de um campo de concentração, mas é apresentada, ao mesmo tempo, como objeto de manipulação pelo Estado totalitário, cerceada em suas escolhas e julgamentos por sua condição de analfabeta, e vítima, até certo ponto consciente e voluntária, de uma falha nos procedimentos jurídicos que culminam em sua condenação à prisão perpétua. A personagem exhibe aspectos contraditórios. É uma mulher de gestos bruscos e caráter enigmático, que evita falar sobre seu passado. Mas é ao mesmo tempo uma figura erótica, a amante que inicia o jovem Michael em sua vida sexual, que lhe pede para ler romances em voz alta, e irá marcá-lo profundamente por toda a sua vida. Ela constitui o elemento que desencadeia o conflito do narrador, duplamente constituído em relação ao passado: culpa por ter amado Hanna, ex-guarda de um campo de concentração, e culpa pelo sentimento de tê-la abandonado. Esse constrangimento se entrelaça aos questionamentos de toda uma geração, a segunda após a Segunda Guerra Mundial, contra a geração anterior.

No segundo capítulo, retomo a análise da narrativa de Schlink, entrecruzando-a com elementos da narrativa aqui considerada histórica, *EJ* (1963) e problematizando seus contornos. Serão articuladas categorias da análise narratológica que considero elucidativas das semelhanças e diferenças entre os dois discursos, tais como as de enredo, personagem, tempo e espaço. Também serão tratadas as questões da diferenciação entre os gêneros literário e histórico, da verossimilhança e da confluência temática entre as duas narrativas.

No terceiro capítulo, o relato testemunhal de Levi, *EH* (1947), é trazido à interlocução com a narrativa de Schlink. Sobrevivente de Auschwitz, o autor é um dos expoentes da chamada literatura de testemunho. Segundo suas palavras, o livro foi escrito não para divulgar novos detalhes das atrocidades cometidas nos *Lager*,<sup>14</sup> mas pela necessidade de contar sua experiência e alcançar, pela via da escrita, “uma liberação interior”<sup>15</sup>. Aí, será analisada a elaboração da escrita como trauma, evento que ultrapassa a capacidade psíquica do sujeito, de assimilá-lo, tal como formulado pela teoria freudiana. A escrita do trauma emerge do conflito entre o lembrar e o esquecer, buscando elaborar uma experiência que se inscreve na ordem do indizível.

O quarto capítulo ocupa-se da questão ética. Aí, mantenho em perspectiva o diálogo das narrativas histórica e de testemunho com a ficção, averiguando o modo como cada uma elabora o problema da ética. A narrativa de Schlink configura-se, entre outros aspectos, como uma instância de crítica ao sistema jurídico, por meio das reflexões do narrador Michael Berg sobre o julgamento de Hanna Schmitz. Encontro, nesse julgamento, espaço para o confronto com o julgamento do “personagem histórico” Adolf Eichmann, em *EJ*. A questão da “banalidade do mal”, enfatizada por Arendt, emerge também nas narrativas *OL* e *EH*. O tema do arquivo, em sua ambigüidade ontológica e conceitual, também é tratado nesse capítulo. Trago, ainda, ao contexto ético, concernente às três narrativas, a discussão sobre a manipulação da linguagem pelo Estado nazista.

### **Sobre Bernhard Schlink e *O leitor***

O escritor Bernhard Schlink nasceu na Alemanha, em 1944. É juiz, especialista em história do direito e direito constitucional, e professor universitário. Sua obra ganhou visibilidade na literatura alemã nos últimos vinte anos, inicialmente como autor de

---

<sup>14</sup> *Lager* significa campo de concentração, em alemão.

<sup>15</sup> *EH*, p. 8.

novelas policiais, nas quais seu personagem principal, o investigador Selb, sempre em busca da verdade, termina encontrando uma verdade pessoal.

*O leitor* inaugurou, em 1995, a incursão do autor na área do romance. Considerado um escritor de prosa “mais séria e profunda”, por diversos suplementos e críticos especializados, sua obra contrasta com a tendência proeminente da produção literária alemã, dos últimos trinta anos, a chamada *Popliteratur*, que se vincula, sobretudo, à temática da música e das drogas. Schlink alinha-se aos escritores que sucedem a geração de Günther Grass, ao lado de Martin Walser e Judith Hermann. O autor, que afirma ser um escritor das horas vagas e considera-se, antes de tudo, “um professor” (“*eindeutige Professor*”) e manifesta interesse especial pelo tema da culpa, que diz ter pesquisado durante anos.<sup>16</sup> A culpa da sociedade alemã em relação ao passado é a questão central que Schlink propõe elaborar no romance.

Traduzido em 35 idiomas até o final do ano passado, *O leitor* obteve grande receptividade de público e crítica, mas não constitui unanimidade. Com o romance, Schlink reabriu a polêmica, temporariamente amortecida, sobre o delicado tema da culpa alemã em relação ao nazismo. A Alemanha continua, sessenta anos após a guerra, às voltas com o dilema entre enterrar o passado ou reelaborá-lo de diferentes formas. Schlink encontrou um caminho original para trazer o tema de volta, abordando-o de forma indireta, por meio de uma história de amor. Sobretudo, o escritor abandona a visão dualista que situa vítimas de um lado e algozes de outro, e arrisca-se a penetrar no que Levi chamou de “zona cinzenta”, onde a ambigüidade do caráter humano se revela.

O tratamento peculiar do tema da culpa custou-lhe pesadas acusações, encabeçadas principalmente pelo germanista Jeremy Adler, filho de um sobrevivente de Auschwitz. Em artigos na revista alemã *Der Spiegel*, Adler acusou Schlink de ter-se alinhado ao novo revisionismo alemão, tentando reduzir a dimensão dos crimes perpetrados pelo Terceiro Reich, e manifestando compaixão pelos assassinos, em lugar de dar voz às vítimas.

---

<sup>16</sup> Entrevista de Schlink a *Der Spiegel*, 24 de janeiro de 2000.

## CAPÍTULO II

### *O LEITOR: A NARRATIVA ABRE SUAS PORTAS*

Um texto só é um texto se ele se oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo.

Jacques Derrida

#### 1.1 Apresentação

Um texto literário é como um portal que, mesmo parecendo intransponível, termina por oferecer, a quem lhe pede passagem, surpreendentes modos de adentrá-lo. O romance *O leitor*<sup>17</sup>, de Bernhard Schlink, é generoso em passagens, das quais pretendo percorrer as que requerem habilidade analítica e olhar atento. Meu objetivo, neste capítulo, é percorrer a narrativa, tentando desvendar as possíveis regras de seu jogo, para abri-la ao diálogo com outros textos. Esse caminho é o da análise narratológica.

Por meio da identificação de categorias propostas por teóricos como Mieke Bal e Gérard Genette, pretendo percorrer a narrativa *OL*, numa primeira instância, para, nos capítulos seguintes, trazer ao diálogo com esse romance, duas outras narrativas, *EJ* e *EH*. As narrativas ficcional, historiográfica e de testemunho apresentam similaridades, e também apresentam inegáveis diferenças, que me proponho iluminar no decorrer desta análise.

O romance de Schlink (1995) reúne elementos que lhe conferem o estatuto de narrativa ficcional, com evidente teor histórico, por estar em diálogo com fatos que integram o cotidiano da sociedade alemã desde a Segunda Guerra Mundial. Todos os personagens e situações são, supostamente, invenções do autor. Pode-se supor que *OL* possua traços autobiográficos. O autor, em mais de uma oportunidade, negou-se a atribuir um caráter autobiográfico ao texto, referindo-se a ele como uma narrativa ficcional. Considero esta narrativa, portanto, como sendo ficcional, uma coreografia de episódios ordenados pela memória de um narrador-personagem, constituída de enredo, de outros personagens e de uma intrincada relação com o espaço e o tempo. Trata-se, portanto, de um romance, desenvolvido de acordo com o que se reconhece como as características desse gênero literário.

---

<sup>17</sup> O título *O leitor* será daqui por diante referido por *OL*.

Mas afinal, o que é um gênero literário? Esta é uma das questões que se colocam no caminho do que propõe esta tese. Tomo em consideração o caráter plural do conceito de gênero literário, tendo em vista que a questão foi e continua sendo objeto de um amplo espectro de formulações teóricas. Pode-se afirmar, que as postulações de diferentes teóricos conduzem a uma visão do romance como fenômeno que se destaca dentro do sistema literário como um todo, a partir do século XIX e, em que pesem as metamorfoses a que foi submetido por mais de um século, preserva, como traço essencial, seu caráter de ficcionalidade e sua imbricação com contextos sócio-culturais.

A prosa ficcional de Schlink está em plena horizontalidade temporal com sua época. A matéria-prima com que o autor tece o enredo é a incomum história de amor entre o narrador Michael Berg e Hanna Schmitz, entrelaçada ao conflito de sua geração com o passado nazista da sociedade alemã. A experiência de Michael é perpassada por uma culpa que não é apenas individual, mas é também coletiva, vivenciada pela segunda geração de alemães após a Segunda Guerra Mundial. A culpa coletiva (*die Kollektivschuld*)<sup>18</sup> é uma expressão assumida pelo narrador e revela-se fundamental na segunda parte da narrativa.

O texto de Schlink constitui um *locus* literário de questionamento sobre as conseqüências morais das atrocidades cometidas nos *Lager* – questionamento que transcende uma sociedade, uma época, e ecoa para os possíveis leitores do romance, em ampla dimensão. Sem ter vivenciado pessoalmente a catástrofe, o autor formula uma visão peculiar das seqüelas do nazismo, ao situar, no centro da cena narrativa, não o sofrimento das vítimas da Shoah<sup>19</sup>, mas a problematização da figura do algoz.

Ao desconstruir a figura do carrasco – a personagem Hanna Schmitz –, o enredo elabora a temática da Shoah pelo seu avesso, deslocando para um segundo plano a barbárie dos campos de concentração, sem omitir sua importância. A narrativa abre um parêntese na pluralidade de relatos sobre o genocídio nazista e põe em evidência o drama e a complexidade da personagem Hanna, situada do outro lado da linha dos acontecimentos. Para substanciar essa escolha, o autor emprega seus conhecimentos de especialista em história do direito, criando uma fábula em que o personagem-narrador é um estudioso dessa área, e tem entre seus interesses a pesquisa sobre o direito no

---

<sup>18</sup> Schlink, Bernhard. *Der vorleser*. P. 161.

<sup>19</sup> A exemplo de diversos autores que tratam das perseguições e do genocídio empreendido pelo regime nazista, adoto o termo hebraico *Shoah*, que significa catástrofe, por designar não apenas pontualmente o holocausto, mas, de modo abrangente, diversos aspectos desse evento histórico.

Terceiro Reich<sup>20</sup>. Schlink cria um enredo em que aflora um erro judicial, cometido no julgamento da personagem Hanna Schmitz. As falhas de conduta de juízes e advogados, a incapacidade do sistema jurídico de chegar a um resultado coerente, tornam o romance uma espécie de tribunal da própria justiça.

## 1.2 A estrutura oculta o enigma

Em uma de suas considerações sobre a literatura, Roland Barthes chamou-a de “trapaça salutar”, um “logro magnífico que permite conhecer a língua no exterior do poder”.<sup>21</sup> Tento desvendar, ao menos parcialmente, a “saudável trapaça” configurada na narrativa de *OL*. O texto é estruturado em três partes, divididas simetricamente em três capítulos breves, constituindo uma diegese<sup>22</sup> econômica, novelística, em que os episódios se encaminham rapidamente para um desfecho. Cada uma das partes apresenta uma identidade bastante distinta no que diz respeito a seu conteúdo, ao tempo e ao lugar onde os eventos ocorrem.

A primeira apresenta, em dezessete capítulos, a história de amor entre o adolescente Michael Berg e Hanna Schmitz, vinte e um anos mais velha do que ele. Nela, o narrador relata as boas e más lembranças de seu passado, oferecendo pistas sutis do que somente será revelado na segunda parte: o sofrimento causado pela separação, o conflito moral que surgirá quando se reencontrarem, e o analfabetismo de Hanna, que constitui um elemento estrutural na trama. A segunda parte, simetricamente composta, com igual número de capítulos, instaura um corte no tempo e um deslocamento radical no espaço: anos depois de ser abandonado por ela, sem explicação e sem pistas de seu paradeiro, Michael revê Hanna num tribunal. Ela é ré, juntamente com outras acusadas, de crimes cometidos em um campo de concentração, durante a Segunda Grande Guerra. A seqüência de eventos é fortemente caracterizada por cenas do julgamento, pelas acusações, os procedimentos e o jargão jurídico, e pela equivocada condenação de Hanna à prisão perpétua. A última parte também é entrecidada por idas e vindas ao passado. Aí,

---

<sup>20</sup> Schlink, Bernhard. *OL*, p. 150.

<sup>21</sup> Barthes, Roland. *Lição*. Trad. de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 18.

<sup>22</sup> A diegese, que Ives Reuter denomina também *ficção*, remete aos conteúdos reconstituíveis que são postos em cena: o universo espaço-temporal, a história, os personagens. In: Reuters, Ives. *A análise narrativa*. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002, p. 21.

o narrador relata passagens de sua vida, após o julgamento e a morte de Hanna, na véspera de ser libertada, após dezoito anos de prisão.

A narrativa das histórias policiais, que Schlink escreveu anteriormente, deixam rastros em *OL*. Recorrendo à tipologia do romance policial elaborada por Todorov<sup>23</sup>, identifiquei alguns desses traços. Um deles se evidencia no fato de que a história é narrada em partes diferenciadas, sem que se tratem de histórias diferentes, mas sim de aspectos e momentos distintos da mesma história. No romance de enigma, segundo Todorov, a narrativa se divide entre a história do crime e a história do inquérito. Em Schlink não há uma dualidade expressa com precisão, mas se pode notar que a primeira parte, em que o narrador relata o romance vivido com Hanna, oculta habilmente a segunda. Nas ações e nos diálogos entre o jovem Michael e Hanna, nota-se que Hanna se esquivava de falar sobre o seu passado, e há pistas sutis, somente perceptíveis numa leitura *a posteriori*, de que poderia ser analfabeta, como por exemplo, quando diz: “Você tem uma voz tão bonita, menino, gosto mais de ouvir você do que de ler sozinha”.<sup>24</sup>

As pistas de que Hanna não sabe ler nem escrever rondam o discurso do narrador, mas esse dado permanece como um enigma não anunciado, a ser revelado somente na segunda parte. Ancorada nas observações de Todorov, noto que esse segmento da narração possui, parcialmente, a função de explicitar fatos ocorridos na primeira. Enquanto a primeira parte apresenta o caso de amor, a segunda trata, principalmente, do desvendamento do crime, do julgamento e da condenação. A terceira, em que ocorre o desenlace, é o momento em que o narrador se assume como escritor da história, alinhavando o passado e o presente à experiência da escrita. Michael Berg conduz o relato até quase o final da segunda parte, cerca de dois terços do romance, como se ignorasse o segredo de Hanna. O gesto de se revelar como escritor, ao final da narrativa, também apresenta uma funcionalidade que alude ao romance policial, pois atende à necessidade de “naturalização” dos eventos ocorridos na primeira parte, segundo as indicações de Todorov: “O autor não pode, por definição, ser onisciente como era no romance clássico. A segunda história (no caso dos romances policiais estruturados em duas partes) aparece, assim, como um lugar em que se justificam e se naturalizam todos estes processos. Para lhes dar um ‘ar natural’ o autor deve explicar que escreve um livro!”<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Todorov, Zvetan. *Poética da prosa*. Trad. Maria de Santa Cruz. São Paulo: Edições 70, 1971, pp. 59-60.

<sup>24</sup> *OL*, p. 39.

<sup>25</sup> *Poética da prosa*, p. 61.

Outros traços do romance policial revelam-se a partir das indicações de Todorov. Uma delas é a linguagem clara e direta, em *OL*, uma quase ausência de estilo, o que poderia, em última análise, configurar um estilo. Ela se assemelha, em momentos, à do *romance noir*, pela presença de descrições e comparações feitas friamente.<sup>26</sup> No romance de Schlink, a presença dessa linguagem pode ser facilmente constatada: “Ela tinha a aparência de uma velha senhora e cheirava como uma velha senhora”<sup>27</sup> ou “O rosto não parecia nem especialmente pacífico, nem especialmente agonizante. Parecia rígido e morto”.<sup>28</sup>

Ao analisar a estrutura tradicional da narrativa policial, Umberto Eco encontra uma ordem preestabelecida que julgo pertinente trazer a este contexto. Tal ordem mostra-se constituída por uma série de relações éticas paradigmáticas e de uma potência, a Lei, sob cujo domínio se estabelecem as circunstâncias da trama.<sup>29</sup> Opto, aqui, por privilegiar algumas indicações que parecem pertinentes à narrativa de *OL*. Uma delas é a existência de um segredo vinculado ao cometimento de um crime, cujos desdobramentos se relacionam com o enfrentamento da lei, a punição e a culpa, como nas histórias policiais. O outro traço, mencionado anteriormente, é a distribuição de pistas. Em *OL*, mesmo oferecendo pistas, o narrador as falseia, fazendo-as passar por traços que poderiam ser atribuídas ao tipo de personalidade de Hanna, como sendo uma mulher excessivamente temperamental. Desse modo o narrador mantém camuflados os dois segredos da personagem: o fato de ter trabalhado como guarda num campo de concentração e sua condição de analfabeta.

Parece importante confrontar algumas peculiaridades da narrativa de *OL* com as indicações de Todorov e Eco sobre o romance policial. Primeiramente, nota-se que a revelação do segredo de Hanna não constitui uma chave para a solução da intriga. O leitor do romance não é mantido sob expectativa até que se esclareça um enigma. As revelações de que Hanna é acusada de crimes cometidos em um campo de concentração, e de que é analfabeta, deflagram, para o narrador, novas instâncias de conflito, suscitando-lhe o dilema entre aproximar-se ou não de Hanna, de ajudá-la ou não. Mas, definitivamente, não respondem a perguntas formuladas na primeira parte do romance, porque essas indagações sequer foram suscitadas.

---

<sup>26</sup> Idem, 65.

<sup>27</sup> *OL*, p. 167.

<sup>28</sup> Idem, p. 173.

<sup>29</sup> Eco, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971, p. 262.

Desataca-se outro traço diferenciador entre a narrativa de Schlink e romances policiais de modo geral: nele, a culpada é também vítima. Em torno dessa ambigüidade, que revela ser um forte traço na caracterização da personagem, desenvolve-se a tensão vivida pelo narrador, entre compreender e condenar, que perpassa toda a narrativa. Essa ambigüidade contribui, a meu ver, para que a figura de Hanna permaneça, mesmo após o desenlace, como um enigma não inteiramente decifrado, em meio à complexidade de aspectos que compõem a personagem.

Ao contrário do conto policial, em *OL* nenhum personagem está em busca de desvendar um mistério desde o início da narrativa. Em toda a primeira parte do romance, tudo se passa como se o mistério não existisse. Nenhuma inteligência extraordinária está em busca de revelar algo, como o esconderijo da carta roubada, em Poe. O grande segredo, somente revelado na segunda parte, permanece, no entanto, oculto perante o tribunal: o fato de Hanna ser analfabeta. Ao leitor do romance, o narrador revela, afinal, dois segredos: o passado comprometedor de Hanna e o fato de que era analfabeta. Ambos eram, desde o início, conhecidos pelo narrador, mas habilmente ocultados por ele durante toda a primeira parte.

### 1.3 A tessitura da fábula

A narrativa de Schlink é um texto, em sua composição finita de signos lingüísticos, e é um texto narrativo, na medida em que alguém relata uma história. Essa acepção, ancorada na narratologia de Mieke Bal, prevê a estratificação do texto narrativo em três níveis, que são o texto propriamente, a fábula (*fabula*) e a história (*story*). Para uma aproximação do estatuto da fábula, observo, com Bal, que esta se constitui primordialmente de elementos que, reunidos, irão entretecer a história. Esta, por sua vez, é definida por uma série de eventos organizados segundo certas regras.<sup>30</sup> A partir da proposição Bal, emprego a noção de evento como a transição do personagem, de um estado a outro, como um processo ou uma alteração.<sup>31</sup>

Numa fábula, os eventos ostentam um “*status* hipotético”. A cada um deles é concedido o seu próprio tempo, mas um *a priori* deve ser considerado: nenhum dos

---

<sup>30</sup> Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the theory of narrative*. Trad. Christine van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press, 1985, pp. 5-8.

<sup>31</sup> *Narratology: Introduction to the theory of narrative*, p.13.

eventos ocorreu efetivamente. Eles constituem elementos da fábula, juntamente com os atores que os protagonizam ou vivenciam, em articulação com as descrições de tempo e lugar (*locations*). Somente depois de reunidos e ordenados de uma certa maneira, os eventos da fábula, os atores ou personagens, assim como os elementos que configuram tempo e espaço irão compor uma história.

Não se poderia ater rigorosamente a um determinado método de análise e de ordenamento do texto, como único modo de adentrar sua tessitura. As características usualmente propostas para caracterizar o texto narrativo são encontráveis em outras formas textuais. Ademais, as categorias de análise do texto literário padecem de uma instabilidade conceitual reconhecida tanto por Bal quanto por Gérard Genette – e por outros teóricos. Tal instabilidade torna a narratologia um campo fértil para a polêmica e a ambigüidade, mas, ao mesmo tempo, a protege de uma indesejável subordinação a parâmetros rígidos.

Começo, portanto, pela fábula, apresentando os primeiros eventos pelos quais se inicia a narrativa *OL*. Esses eventos se somarão a outros e, em seu conjunto, complementados e dispostos numa determinada seqüência, articulados em suas temporalidades e nos espaços descritos, constituirão a história.

Um adolescente, Michael Berg, aos quinze anos, sofre hepatite. Numa segunda-feira de outubro, no caminho da escola para casa, ele se sente mal e vomita. Uma mulher cuida dele, e o faz de um jeito quase bruto.<sup>32</sup> Com essa seqüência inicial de eventos, o protagonista Michael inaugura a narração, em primeira pessoa. Ponho em evidência esta primeira etapa de ordenação dos eventos. Reunidos e ordenados, os eventos expressam as vivências dos personagens que compõem a narrativa, incluindo as do próprio narrador, quando se trata, como em *OL*, de um narrador em primeira pessoa, envolvido nos episódios da fábula. Adoto para esse narrador-protagonista, Michael Berg, a mesma terminologia de Bal, que é a do narrador limitado ao personagem (*character-bound narrator*)<sup>33</sup>. A essa mesma categoria Genette denomina *narrador homodieético*, isto é, o narrador que “é o herói de seu discurso”, participante dos eventos narrados e não apenas espectador.<sup>34</sup>

Para que a fábula venha a constituir uma história, os eventos deverão obedecer a uma lógica interna. Antes de configurar uma história, o estatuto da fábula será o de uma

---

<sup>32</sup> *OL*, pp.9-10.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 122.

<sup>34</sup> Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972, p. 253.

soma de eventos, que podem receber diferentes arranjos quanto à sua seqüência, ao tempo que lhes será atribuído e à ênfase que se pretende conceder a cada um deles. Bal refere-se a “certas regras”<sup>35</sup> que equivalem à manutenção de uma coerência interna na narrativa. Elas se circunscrevem em uma *lógica de eventos* (grifo de Bal) e em uma determinada cronologia.<sup>36</sup> Uma *lógica de eventos* se define como um curso de transições que possa ser experimentado como natural pelo leitor da obra, em consonância com a experiência deste e com o mundo.<sup>37</sup>

O problema que permanece não resolvido, nessa elaboração teórica, é que a diversidade de situações narrativas desafia a pressuposição de que exista um “curso natural dos eventos” segundo uma lógica humana, ou uma lógica do mundo. Modos inesperados de ordenação, ou lógicas inesperadas, podem ser encontrados em enredos de ficção científica, no fantástico e no absurdo, configurando-lhes coerência própria e assegurando-lhes um caráter de verossimilhança. O verossímil – vale enfatizar – não é um ordenamento de eventos que os iguale ou equipare à realidade vivenciada pelo leitor, mas sim o que lhes assegura uma coerência interna. É o que propõe Aristóteles quando discorre sobre a constituição do mito: “ainda que a personagem a representar não seja coerente em suas ações, é necessário, todavia, que (no drama) ela seja incoerente coerentemente.”<sup>38</sup>

Aristóteles refere-se ao mito (*mythos*), como a composição das ações, referindo-se a ele, por vezes, como a composição dos atos: “Ora, o mito é imitação de ações; e por ‘mito’ entendo a composição dos atos”, anuncia o capítulo VI da *Poética*.<sup>39</sup> A importância hierárquica que atribui ao mito – traduzido para o português como fábula, enredo, trama ou intriga – é justificada pelo fato de ser a tragédia “não a imitação dos homens, mas de ações e de vida”. Os personagens, segundo Aristóteles, não agem para imitar caracteres, mas assumem caracteres para realizar certas ações.<sup>40</sup>

---

<sup>35</sup> *Narratology...*, p. 6.

<sup>36</sup> *Idem*, p. 6.

<sup>37</sup> *Idem*, p. 12.

<sup>38</sup> Aristóteles. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. In *Os pensadores. Aristóteles*. Vol. II. 1454a 33. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

<sup>39</sup> Em sua tradução da *Poética*, nos comentários referentes aos capítulos I, XVII e XVIII, Eudoro de Souza apresenta o vocábulo *mythos* também como mito, fábula, intriga. O mito, para o filósofo, é o princípio e a alma da tragédia, e tem primazia entre os seis elementos que a compõem, sobrepondo-se ao caráter, que diz respeito à qualidade moral dos personagens, à elocução, que é a enunciação dos pensamentos por meio das palavras; ao pensamento, que é o que se diz sobre os assuntos; ao espetáculo, que é a apresentação cênica da tragédia, e a melopéia, que trata da melodia integrante do espetáculo, constituindo seu “principal ornamento”. *Poética*, 1450a e b.

<sup>40</sup> *Idem*, 1450a16.

A narrativa *OL* apresenta, em sua estrutura, traços que se podem aproximar, com ressalvas, aos do mito aristotélico, particularmente do tipo por ele designado como “mito complexo”, no qual se encontram a peripécia (mutação dos sucessos no contrário) e o reconhecimento (a passagem do ignorar ao conhecer). Essas mudanças deterioram radicalmente a situação do personagem principal, como ocorre, por exemplo, em *Antígona*, e em *Édipo-rei*, de Sófocles. No “mito simples”, Aristóteles estabelece as mutações que irão afetar a condição do protagonista, mas sem que nele ocorram a peripécia e o reconhecimento.<sup>41</sup>

O romance de Schlink mostra-se refratário à aplicação de certos conceitos aristotélicos formulados em referência à tragédia, caso se pretenda acolhê-los literalmente. Postulo, portanto, trabalhar a maleabilidade de alguns desses conceitos, particularmente os de mito, peripécia e reconhecimento, construindo aproximações entre eles e algumas categorias da narratologia, à medida que tal procedimento seja pertinente a esta análise.

#### 1.4 Pela porta entreaberta, o evento

Numa tarde em que caminhava pela rua, voltando da escola, Michael sente-se mal. Sentindo-se fraco, pára e vomita, sendo ajudado por uma desconhecida que cuida dele “de um jeito quase bruto” (*die frau...tat es fast gross*)<sup>42</sup>. Tempos depois, restabelecido, ele retorna, hesitante, ao prédio onde mora a mulher, para uma visita de agradecimento.

Na chegada ao apartamento da senhora Schmitz, uma cena de incidental *voyeurismo* juvenil é habilmente valorizada pelo autor e torna-se determinante para o desenvolvimento da narrativa. Ele aguarda no corredor da entrada e ela se troca na cozinha. Michael a observa calçando um pé, depois o outro, de suas meias de seda. Em um dado momento, ela se vira, percebe que ele a observa pela fresta e olha-o nos olhos. Perturbado, ele desce as escadas correndo e deixa a casa:<sup>43</sup>

Quando meu coração já não batia mais tão depressa e meu rosto não ardia, o encontro entre a cozinha e o corredor ficava distante. Irritei-me. Fugi como uma criança, em vez

---

<sup>41</sup> Idem, 1452a22-27.

<sup>42</sup> *Der Vorleser*, p. 6.

<sup>43</sup> *OL*, p. 17.

de reagir de modo soberano, como esperava de mim mesmo. Eu não era mais novo, tinha quinze anos. Além disso, ficou sendo um enigma para mim qual deveria ter sido a reação soberana.<sup>44</sup>

Michael protagoniza um evento funcional, no sentido de que este acarreta, para ele, um processo de mudança, e desencadeia um processo, mais amplo que o próprio evento, na composição da fábula. Trata-se de um acontecimento transformador. A difícil decisão entre permanecer “de modo soberano” ou fugir, provoca um sentimento perturbador que modifica a sua percepção em relação a Hanna. A tensão surgida na troca de olhares, somada à sua decisão de sair correndo da casa, constitui, a meu ver, um evento de dramática relevância, equiparável, de certo modo, embora não inteiramente, à peripécia aristotélica. Aqui ocorre uma mudança na condição do personagem, não propriamente da fortuna ao infortúnio, ou da “mutação dos sucessos em contrário”, como descreve Aristóteles quanto à tragédia.<sup>45</sup>

Proponho que, do conceito aristotélico de peripécia, se possa derivar a noção de evento, como processo de mudança na condição do personagem, mesmo que a mudança não resulte no declínio ou na queda do herói, como ocorre no mito trágico. A peripécia deve surgir da própria estrutura interna do mito, apoiando-se em antecedentes da própria fábula, e desse modo mostrar-se necessária, verossímil – recomenda Aristóteles.<sup>46</sup> Se admitirmos a sua plasticidade, o conceito de peripécia pode ser desdobrado na função de evento como *processo*, proposta por Bal. Sua teoria é clara ao propor que um evento constitui “a transição de um estado a outro, causado ou experimentado pelos personagens”, de modo que a idéia de transição lastreia a percepção do evento como *processo*, isto é, alteração”.<sup>47</sup> O que ocorre a Michael, ao observar Hanna, é um acontecimento que irá modificá-lo e irá interferir profundamente em sua vida. É o que o fará retornar ao apartamento, movido pelo desafio e pelo desejo, e determinará seu envolvimento com Hanna.

O que se passa entre o corredor e a cozinha remete à observação feita por Barthes à luz da psicanálise: “o lugar mais erótico de um corpo não é lá *onde o vestuário se entreabre?*” (aspas do autor). E não é a intermitência erótica algo como a “perversão, que é o regime do prazer textual?” Percebo, com Barthes, o poder dessa intermitência, como

---

<sup>44</sup> Idem, p. 18.

<sup>45</sup> *Poética*, 1452a22.

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

<sup>47</sup> *Narratology*..., p. 13.

“a da pele que cintila entre duas peças (...) a encenação de um aparecimento-desaparecimento”.<sup>48</sup> No espaço exíguo entre o corredor e a cozinha, Michael vivencia uma tensão determinante: “Com bastante frequência, na minha vida, fiz o que não tinha decidido e deixei de fazer o que tinha decidido. Algo, que é como quer ser, age...”<sup>49</sup> (*Es, was immer es sein mag, handelt...*)<sup>50</sup>

A intermitência do erótico, em *OL*, configura um processo de repetição, assim como a intermitência de outras lembranças, sonhos e lembranças de sonhos. Num movimento em ziguezague, a memória entretece o passado e o presente, e a imagem de Hanna pontua a narração. “Hanna calçando as meias na cozinha” (...) “Hanna em pé diante da banheira, segurando, com as mãos abertas, a toalha” (...) “Hanna andando de bicicleta, com a saia balançando ao vento...”<sup>51</sup> Embaralham-se a Hanna da adolescência de Michael e a Hanna descrita pelas testemunhas, durante o julgamento, tornando-se sua imagem, a um só tempo, bela, erótica e amedrontadora:

Hanna que me ouvia, que falava comigo, que sorria para mim (...) que me amava com o rosto duro e a boca contraída, que me ouvia ler em voz alta sem falar nada, e no final batia com a mão contra a parede, que falava comigo e seu rosto virava uma careta. O pior eram os sonhos, nos quais a Hanna dura, imperiosa e terrível me excitava sexualmente, e dos quais eu acordava com saudade, vergonha e irritação. E com medo daquilo que eu realmente era.<sup>52</sup>

A intermitência entre o brutal e o terno evidencia-se num episódio, durante a viagem que fazem, nos feriados da Páscoa, quando Hanna perde o controle e bate em Michael com um cinto, ferindo-lhe a boca. Ele havia deixado o hotel por pouco tempo, deixando-lhe um bilhete, mas, mesmo assim, ela o recebeu irada. “De sua boca saíram sons grasnados, guturais, parecidos com o grito atônico de quando nos amávamos. Ela ficou ali, vendome através de suas lágrimas.”<sup>53</sup>

Em outra passagem, Michael lhe diz que ela lhe faz lembrar um cavalo, a propósito de uma brincadeira de amantes que se dão apelidos e comparam-se a algum

---

<sup>48</sup> Barthes, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsurg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, pp. 15-16.

<sup>49</sup> *OL*, p. 22.

<sup>50</sup> *Der Vorleser*, p. 22. Adotei, nesta passagem, uma tradução própria para a frase: “*Es, was es sein mag, handelt*”, por “Algo, que é como quer ser, age”, considerando-a mais adequada do que a tradução da edição em português, onde se lê: “Algo, que nunca saberei, age”.

<sup>51</sup> *OL*, p. 54.

<sup>52</sup> *Idem*, p. 121.

<sup>53</sup> *Idem*, p. 49.

bicho. Você “é lisa, macia, firme e forte”, ele diz.<sup>54</sup> Hanna também é como a bela Nausica, que enfeitiçou Ulisses, “que igualava os imortais em feição e aparência, virgem e de braços brancos.”<sup>55</sup> Mas no tribunal, a comparação torna-se negativa, quando uma das testemunhas de acusação conta que havia uma mulher, entre as guardas do campo de concentração onde fora prisioneira, que era chamada “égua”. Era jovem, bonita, cruel. E essa mulher poderia ser Hanna.<sup>56</sup>

Michael não sabe como interpretar o olhar de Hanna. “Não sei que olhar era aquele (...) Fiquei vermelho. Por um breve momento fiquei de pé, com o rosto ardendo.”<sup>57</sup> Percebo nessa passagem o evento que imprime novo curso à ação do narrador, fazendo agir “algo”: “Ela (a ação) tem sua própria fonte, e é da mesma maneira independente, como meu pensamento é meu pensamento, como minha decisão é minha decisão”.<sup>58</sup> (*Es hat seine eigene Quelle und ist auf ebenso eigenständige Weise mein Handeln, wie mein Denken mein Denken ist und mein Entscheiden mein Entscheiden.*)<sup>59</sup>

O olhar através da fresta abre uma miríade de possibilidades de significação. Assumindo os riscos de simplificar a interpretação desse gesto, vejo-o não propriamente como uma expressão de *voyeurismo*, pois ele não se repete no comportamento do narrador, mas como um gesto furtivo, incidental, que suscita o desejo e a procura pelo outro, reciprocamente. O ato de olhar constitui, por si mesmo, um tópos.<sup>60</sup> Segundo Freud, tanto na puberdade quanto na idade adulta, o olhar apreende as qualidades do objeto de desejo sexual, e exerce uma função no aumento da tensão sexual.<sup>61</sup> Deixo que o próprio narrador, em *OL*, fale um pouco mais sobre o que representa a visão de Hanna pela porta entreaberta. Nenhuma brincadeira, mas algo pleno de gravidade:

Anos depois fui concluir que não foi simplesmente por causa de sua figura, mas por causa de suas atitudes e movimentos que eu não tinha podido tirar os olhos dela. Pedia minhas namoradas que vestissem cinta-liga, mas não queria explicar meu pedido, não

---

<sup>54</sup> Idem, p. 60.

<sup>55</sup> Idem, p. 58.

<sup>56</sup> Idem, p. 99.

<sup>57</sup> Idem, p. 17.

<sup>58</sup> Idem, p. 22.

<sup>59</sup> *Der Vorleser*, p. 22.

<sup>60</sup> Entre as abordagens de Freud e Lacan reunidas em seu dicionário, Pierre Kaufmann transcreve um trecho de *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, em que Freud afirma: “O olho, a zona erógena mais distante do objeto sexual, desempenha um papel particularmente importante nas condições em que se realizará a conquista desse objeto, transmitindo a qualidade especial de excitação que o sentimento de beleza nos dá”. In Kaufmann, Pierre. *Dicionário enciclopédico de psicanálise. O legado de Freud e Lacan*. Trad. Vera ribeiro, Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996, p. 381.

<sup>61</sup> Idem, ibidem, p. 381.

queria contar o que houve entre a cozinha e o corredor. Assim, meu pedido era encarado como uma extravagância erótica, e quando acontecia era como uma brincadeira. Não era disso que eu não conseguia tirar os olhos. Ela não tinha posado nem brincado. (...) Parecia muito mais voltada para o interior de seu corpo, abandonando-o a si mesmo e a um ritmo calmo... (...) O mesmo esquecimento do mundo encontrava-se nas atitudes e movimentos com os quais vestia as meias. Mas neste caso ela não tinha peso, sendo fluida, graciosa, sedutora – sedução que não é seio e bunda e perna, mas sim o convite para esquecer o mundo no interior do corpo.<sup>62</sup>

A excitação intermitente, no corpo e na memória, faz com que o narrador tente, em vão, esclarecer o significado dessa imagem: “Para solucionar o enigma, eu buscava na memória o encontro, e a distância que eu tinha criado para mim, ao torná-lo um enigma, desaparecia. Via tudo de novo na minha frente e novamente não podia tirar os olhos dela”.<sup>63</sup>

A noção de enigma surge no monólogo do narrador e torna-se, indissociável da personagem Hanna. A qualidade do enigma é, segundo Aristóteles, sobretudo metafórica. “É o dizer coisas acertadas coligindo absurdos, reunindo vocábulos peregrinos (palavras estrangeiras) (...) afastando-se da linguagem vulgar”.<sup>64</sup> O corpo de Hanna, o movimento, a sensualidade grave e o olhar cheio de indagação tornam-se outra coisa, de sentido ampliado e intransparente. Como entender o jogo de sedução instaurado por Hanna, e que Michael, sob a perturbação do inusitado e da surpresa, joga? O evento torna-se a metáfora do desejo do narrador, na forma de uma lembrança que sempre retorna, mas como enigma jamais decifrado diante da esfinge, da qual Michael permanecerá prisioneiro.

Sendo o segredo de sua juventude, como um fantasma entre amoroso e temível, configurado em duas fases distintas – antes e depois das revelações no tribunal – Hanna permanece como fonte de conflito e ambigüidade. É um segredo que Michael nunca revela a seus pais ou a seus amigos: “Eu me dizia que, contando tão tarde sobre ela, despertaria a falsa impressão de que tinha mantido silêncio sobre Hanna todo aquele tempo porque nosso relacionamento não era direito, e eu tinha a consciência culpada”.<sup>65</sup> O conflito do narrador intensifica-se na segunda parte do romance, quando se revela o vínculo entre Hanna e o passado nazista. Hanna é o outro, no qual o narrador reconhece a

---

<sup>62</sup> *OL*, p. 19.

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

<sup>64</sup> *Poética*, 1458a24.

<sup>65</sup> *OL*, pp. 63-64.

mesma culpa que o habita. Por isso ele a teme: “Na verdade eu tinha de apontar Hanna. Mas o dedo que apontava para ela voltava-se em minha direção. Eu a tinha amado”.<sup>66</sup>

### 1.5 Reconhecimento, entorpecimento.

Anos depois que Hanna deixa Michael, ele a revê no tribunal. Ela é uma entre cinco mulheres, ex-agentes da SS, acusadas da morte de prisioneiras, em 1944, num pequeno campo de concentração perto de Cracóvia, ligado a Auschwitz. “Revi Hanna na sala do tribunal”, anuncia o narrador na segunda parte do romance.<sup>67</sup> A revelação é, ironicamente ligeira, feita sem qualquer ênfase. O presumível impacto emocional da visão que Hanna lhe causa é dissimulado pela brevidade da frase do narrador e, em seguida, por uma seqüência de comentários de natureza acadêmica e jurídica. Somente mais tarde virá a reflexão sobre o reencontro.

O narrador tenta fazer crer ao leitor que nele estaria extinto qualquer sentimento por Hanna. “(...) a lembrança foi apenas um registro. Eu não senti nada”.<sup>68</sup> (*Aber das Erinnern war ein Registrieren. Ich fühlte nichts.*)<sup>69</sup> Michael denega a consciência da dor, mas termina por confessar uma espécie de “anestesia”. Anestesia, entorpecimento ou embriaguez, é o que diz perceber nos depoimentos das acusadas, quando falavam de câmaras de gás e de cremação como coisas cotidianas. Essa “generalidade do entorpecimento” contamina não apenas os carrascos e as vítimas. Todos, incluindo o próprio narrador, os juízes, os jurados, os promotores e os escrivãos, os mortos e os vivos, parecem presos a um entorpecimento geral.<sup>70</sup> Vejo a mesma anestesia impregnando o ato do reconhecimento: quando Michael revê Hanna no tribunal, desvela-se algo terrível, que até então ignorara, e que tenta reduzir, num primeiro momento, a um mero “registro”.

Na *Poética*, Aristóteles estabelece diversas formas de reconhecimento e aponta, como mais elevada, a que surge autenticamente dentre os elementos da fábula, geralmente associada a uma peripécia, isto é, a um evento que modifica a condição do

---

<sup>66</sup> Idem, p. 141.

<sup>67</sup> Idem, p. 75.

<sup>68</sup> Idem, p. 83.

<sup>69</sup> *Der Vorleser*, p. 96.

<sup>70</sup> *OL*, p. 85.

personagem no mito trágico.<sup>71</sup> O reconhecimento, do grego *anagnórisis*, realiza a transição do ignorar ao conhecer. É, em certo sentido, o que acontece a Michael. Mas a Hanna que ele vê é como se fosse outra pessoa. É ré num julgamento de crimes associados ao nazismo. Há uma perturbação, “o horror invadindo o cotidiano” (“*der Einbruch des Schrecklichen in den Alltag*”), reconhece Michael.<sup>72</sup> O vínculo espúrio com o passado contamina não só a imagem de Hanna, mas a do próprio narrador e de toda a sua geração, que acusa os pais de terem convivido passivamente com a herança nazista, sem punir os culpados.<sup>73</sup> O que se nota nessa passagem é uma espécie de ironia do reconhecimento.

Schlink remete-nos ao exemplo clássico de reconhecimento, no episódio do retorno de Ulisses a Ítaca, no canto XIX da *Odisséia*, de Homero. O herói é reconhecido pela velha ama Euricléia, que percebe a antiga cicatriz na coxa de Ulisses, na ontológica cena do lava-pés. Contrariamente ao que ocorre no épico, em *OL* não há alegria no reencontro. No tribunal, Michael ouve, à distância o nome de Hanna Schmitz e entende que só poderia ser ela. Em seguida reconhece sua nuca, os braços fortes, as costas largas, os cabelos agora estranhamente enrolados em coque e, finalmente, “a marca de nascença no ombro esquerdo”<sup>74</sup> (*das Muttermal an der linken oberen Schulter*).<sup>75</sup> Mas nada lembra o entusiasmo de Euricléia. O entorpecimento domina.

Não menos importante é o segundo episódio de reconhecimento em *OL*. Ele ocorre quando Michael se dá conta de que Hanna é analfabeta:

Reencontrei na floresta o local onde o segredo de Hanna se mostrou pela primeira vez. Não tinha nada de especial (...) nenhuma árvore particularmente alta ou um penhasco, nenhuma vista incomum da cidade e da planície, nada que convidasse a fazer associações surpreendentes. Ao refletir sobre Hanna circulando no bonde semana após semana, um pensamento tinha surgido, tinha seguido seu próprio caminho e, por mim, trouxera à tona seu resultado. (...) poderia ter sido em qualquer lugar onde a familiaridade da região e da circunstância permitisse a percepção e a aceitação do que era espantoso, que não vem de fora, mas cresce do interior. Assim, aconteceu num caminho que sobe a montanha íngreme, atravessa a estrada, passa por um poço, levando,

---

<sup>71</sup> *Poética*, 1452a 22-41.

<sup>72</sup> *OL*, p. 84.

<sup>73</sup> *Idem*, 85-6.

<sup>74</sup> *OL*, pp. 70-83.

<sup>75</sup> *Der Vorleser*, p. 96.

enfim, por baixo de árvores velhas, altas e escuras, a um bosque de arbustos. Hanna não sabia ler nem escrever.<sup>76</sup> (*Hanna konnte nicht lesen und schreiben.*)<sup>77</sup>

Para melhor percorrer a sutileza dessa passagem, vale estabelecer o paralelo entre os discursos de dois narradores: Michael, em *OL* e Marcel, em *No caminho de Swann*, a narrativa proustiana que inaugura a série *Em busca do tempo perdido*<sup>78</sup>. Em Proust, quando Marcel toma o chá e umedece, na boca, um pedaço de *madeleine*, isso o faz reconhecer as lembranças remotas de sua infância em Combray. Nem o chá, nem a *madeleine* são, em sua materialidade, elementos que desencadeiam a memória, mas sim a sensação longínqua do sabor de um pequeno pedaço da *madeleine* molhado pelo chá, que chega inesperadamente.

Em *OL*, a verdade que o narrador procura não está nas coisas que o rodeiam, no lugar onde se encontra, no que está fazendo. A verdade está nele mesmo, e surge por um leve estímulo, um acontecimento fortuito, depois que ele atravessa um bosque de árvores altas e escuras e chega aos arbustos. O lugar onde Michael se encontra é um lugar onde já havia estado antes. O narrador conta que escolheu voltar lá, depois de viajar por lugares exóticos: “...tornar as regiões familiares ainda mais familiares. Nelas eu vejo mais”, ele diz, metaforicamente.<sup>79</sup> Nesse lugar, retorna o que havia de mais recôndito, a verdade que se negava a vir à superfície do pensamento. E ele se torna, repentinamente, conhecedor de algo que se lhe ocultara todo o tempo, algo que muda a sua percepção do passado e do presente: Hanna não sabe ler nem escrever.

## 1.6 Personagens no eixo semântico

Os elementos da primeira parte, em *OL*, estão organizados de modo a contar uma história de amor incomum, sempre em consonância com um determinado período histórico e um contexto social referidos pelo narrador. Por um lado encontra-se a ontológica situação de uma dupla de amantes que transgridem regras sociais implícitas, seja porque um rapaz muito jovem tem como amante uma mulher mais velha, seja pela distância social entre eles. Paira sobre o discurso de Michael o receio de um certo

---

<sup>76</sup> *OL*, p. 109.

<sup>77</sup> *Der Vorleser*, p. 126.

<sup>78</sup> Proust, Marcel. *No caminho de Swann*. 11ª ed. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987, pp. 48-51.

<sup>79</sup> *OL*, p. 109.

*charivari*<sup>80</sup>, pois a transgressão, se descoberta, certamente traria o constrangimento dos comentários, dos olhares, da surpresa geral. Há dificuldades não confessadas inteiramente pelo narrador, ao manter um segredo que se revelaria estranho ao seu círculo social e familiar, ao cotidiano dos jovens que vão ao colégio, que flertam e se divertem no clube. Por outro lado, o segredo significa, para ele, a vivência do amor, da paixão, de descobertas e sobressaltos, da vida que se torna “rápida e densa”, de uma surpreendente desenvoltura: “Espanta-me quanta segurança Hanna me deu”.<sup>81</sup>

Michael e Hanna tornam-se amantes, sobrepondo o desejo a toda a estranheza. Somente no “sexto ou sétimo dia” ele pergunta seu nome. “Antes disso, tinha evitado o tratamento formal e o informal”.<sup>82</sup> Em pouco tempo instaura-se o ritual amoroso. Quando ela volta de seu trabalho de cobradora de bonde, repetem-se os encontros, descritos poucas vezes, em cenas breves que sempre irão retornar à memória do narrador. Primeiro o banho, depois o amor, o descanso, e por fim a leitura em voz alta dos livros que Hanna lhe pede para ler. Quando a ordem do ritual se inverte é por uma imposição de Hanna. Por causa da leitura em voz alta, os encontros tornam-se mais longos. A leitura também é uma exigência de Hanna, e Michael lê para ela o que está lendo na escola. Um após o outro, ele lhe apresenta *O velho e o mar*, a *Odisséia*, o discurso contra *Catilina*, *Guerra e paz*: “Tive de ler para ela *Emilia Galotti*, antes que me levasse para debaixo do chuveiro e para a cama.”<sup>83</sup>

É permanente a tensão entre Michael e Hanna. E. M. Forster observa que os personagens de um romance devem exercer “uma inibição mútua”.<sup>84</sup> A tensão entre os dois personagens centrais, em *OL*, não se limita à primeira parte do romance. Parece correto assinalar que a pressão exercida por Hanna sobre Michael é flagrantemente maior do que a que ocorre em sentido oposto. Isso se deve, em parte, às condições desiguais na relação de poder entre ambos, advinda da experiência de vida, da idade e da maturidade de Hanna. Outro fator de desequilíbrio nessa relação é, possivelmente, o fato de que o desenvolvimento da personagem Hanna vincula-a uma referência situada além do texto, isto é, à figura do carrasco.

---

<sup>80</sup> Sobre o *charivari*, termo da língua francesa que caracteriza a recriminação pública a transgressões dos costumes, ver em Chartier, Roger (org.) *História da vida privada. Da Renascença ao Século das Luzes*. Vol. 3. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1991, pp. 544-9.

<sup>81</sup> *OL*, p. 38.

<sup>82</sup> *Idem*, p. 32.

<sup>83</sup> *Idem*, p. 39.

<sup>84</sup> Forster, E.M. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Editora Globo, 1969, p. 52.

Mieke Bal considera que personagens referenciais (*referential characters*) são determinados de um modo mais rígido do que os não referenciais. Personagens referenciais – aqueles que possuem uma referência concreta extra-textual, seja histórica ou legendária, como Napoleão ou o Rei Arthur – limitam as possibilidades de lhes serem acrescentadas informações ou características.<sup>85</sup> Essa avaliação contribui para que se perceba, com maior acuidade, aspectos importantes da personagem Hanna, evidenciando certas características que estabelecem a distinção entre ela e o modo como os carrascos costumam ser representados na literatura.

Qualquer que seja a sua forma de representação, a figura do carrasco habita, presumivelmente, o imaginário do leitor. Os grandes carrascos da humanidade, reais ou imaginários, permanecem à espreita em algum lugar da memória coletiva. Pertencem, em sua maioria, ao sexo masculino, embora as bruxas e madrastas, em contos de fadas, também constituam presença marcante.

Pode-se considerar que, enquanto mulher, a personagem Hanna desestabiliza o padrão referencial dos vilões de sexo masculino e feminino, principalmente no universo da literatura vinculada à *Shoah*. Por seu caráter ambíguo de alguém que é, ao mesmo tempo, desejada como amante e repudiada enquanto carrasco, Hanna distingue-se fortemente do perfil de personagens ficcionais assumidamente maus – como o vilão shakespeariano Ricardo III. Distancia-se, igualmente, de carrascos da vida real, como Adolf Eichmann, em *EJ*, de Arendt.

Ela é apresentada pelo narrador, na primeira parte do romance, como uma mulher temperamental, de gestos rudes e atitudes pouco transparentes. Mas a personagem não demonstra ser, na maior parte do tempo, uma figura propriamente má, e nem é descrita dessa forma pelo narrador. Juntamente com sua face temível, compõem esse oxímoro a beleza física, a sensualidade, a paixão pelos livros, a capacidade de amar, o riso, a linguagem simples, por vezes ingênua, sua condição de analfabeta, sua insegurança.

Hanna e Michael compõem o que Mieke Bal define como um eixo semântico (*semantic axis*),<sup>86</sup> isto é, um par de personagens que apresentam características opostas, ao menos parcialmente. Hanna é uma personagem desgarrada, aparentemente solitária. Tinha trinta e seis anos. Sem família. Crescera em Siebenbürgen e viera com dezessete anos para Berlim. Tornara-se trabalhadora da Siemens e aos vinte e um anos alistara-se para auxiliar os soldados. Desde o final da guerra, passara por todos os empregos

---

<sup>85</sup> *Narratology...*, p. 83.

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

possíveis. Trabalhava como cobradora de bonde, e não gostava do que fazia. Mas lhe agradavam o uniforme, o movimento, as paisagens e o correr dos trilhos sob os pés.<sup>87</sup> Escassas informações compõem uma biografia contada pelo narrador em apenas nove linhas, reunindo o pouco que Hanna revela a Michael. Devido, sobretudo, a essa opacidade, a personagem Hanna ilumina, por contraste, a biografia de Michael: aos quinze anos, quando a conhece, ele é pouco mais que uma criança. Pertence a uma família, a um círculo de amigos, leva uma vida aparentemente normal, forma-se em direito, casa-se, tem uma filha, divorcia-se. Sua vida, que é apresentada em detalhes ao leitor, assemelha-se a dezenas de outras, exceto pelo que lhe acontece de extraordinário: ter amado, na adolescência, uma mulher madura, com todos os desdobramentos dramáticos advindos desse amor.

### 1.7 Michael focaliza Hanna, que focaliza Michael

O eixo semântico referido anteriormente constrói-se, portanto, não apenas por diferenças, mas também por semelhanças entre os dois personagens. Ele se relaciona, sobretudo, com o ponto de vista estabelecido pelo narrador em *OL*. A esse gesto de ver o outro, de relatar ao leitor como é e o que faz, a essa relação de “visão” entre os atores (*actors*), Bal denomina focalização.<sup>88</sup> *Atores* são todos os elementos que agem ou são objetos de ação numa narrativa, sendo ou não pessoas. Eles adquirem o estatuto de personagens (*characters*) à medida que se intensifica sua caracterização. Personagens são, portanto, atores privilegiados que mantêm vínculos visíveis entre si, na construção da fábula, e estão envolvidos nos eventos mais relevantes que a compõem.<sup>89</sup>

O focalizador na narrativa, em *OL* é, primordialmente, o narrador-personagem, Michael Berg. A focalização ocorre em diferentes níveis. O próprio narrador, pontualmente, cederá espaço ao discurso de outros personagens que também dirão algo a Hanna, ou dirão algo sobre ela. Michael detém a enunciação privilegiada como narrador em primeira pessoa. Por seu crivo passa, durante quase todo o tempo, grande parte do que se sabe sobre Hanna Schmitz.

---

<sup>87</sup> *OL*, p. 36.

<sup>88</sup> *Narratology...*, p. 104.

<sup>89</sup> *Idem*, p. 79.

Quando Michael fala de Hanna, pela primeira vez, ele apresenta ao leitor do romance uma mulher de gestos bruscos: “A mulher que tomou conta de mim o fez de um jeito quase bruto. Ela pegou meu braço e me conduziu pela porta escura da casa até o pátio.”<sup>90</sup> (*Die Frau, die sich meiner annahm, tat es fast gross. Sie nahm meinen Arm und führte mich durch den dunklen Hausgang in den Hof.*)<sup>91</sup> Note-se que o verbo empregado pelo narrador não é cuidar (*kümmern*, em alemão), nem ajudar (*helfen*), mas sim “tomar conta” (*annehmen*), o que sugere a noção de responsabilidade no cumprimento de uma tarefa, ou de autoridade. A mulher não o levou pela mão, mas o conduziu (*führte*, em alemão) pelo braço. A fidelidade às escolhas lexicais feitas pelo autor na versão original é necessária à preservação da semântica narrativa. A descrição do primeiro contato entre Michael e Hanna no início do primeiro capítulo constitui, a meu ver, uma sinédoque, com a qual, já na abertura do romance, o narrador tende a orientar a percepção do leitor para a elaboração de uma determinada imagem da personagem. A imagem de uma mulher decidida, no comando da ação de “tomar conta” e “guiar” o adolescente, não opera, portanto, apenas como uma metonímia da personagem, pois, em sua complexidade, Hanna não poderia ser identificada apenas como uma figura autoritária.

A sinédoque, do grego *synekdochê*, ambiciona dizer mais que a metonímia – que como fragmento mantém fidelidade ao todo – e aqui merece ser problematizada. Vejamos. Os verbos e os adjetivos pintam, com cores fortes, uma mulher vigorosa e diligente, que age como quem cumpre ordens. Hanna conduz o adolescente pelo braço por uma porta escura até um pátio, joga-lhe água no rosto, para lavá-lo, e ordena-lhe que encha um segundo balde com água e o carregue até a rua, onde ela lava, decididamente, o vômito da calçada. Depois, vem o passo de Hanna, quase uma marcha militar: “Ela foi depressa e com uma decisão que me tornava fácil manter o passo.”<sup>92</sup> O que se poderia perceber, inicialmente, como uma metonímia da personagem, vai-se mesclar, posteriormente, a outras características que irão compor, por exemplo, a amante fascinada pela leitura de Michael, e mais tarde, a ré fragilizada pelas circunstâncias do julgamento. A sinédoque abre-se, portanto, a outras leituras e significados, ampliando-os, gradualmente até o final da narrativa, mas sem necessariamente esgotar o potencial enigmático da personagem.

---

<sup>90</sup> OL, p.10. Nas duas sentenças, traduzi os verbos diferentemente do que se encontra na edição para o português. Traduzi por “tomou conta”, em vez de “cuidou” o verbo no alemão *annehmen*, (*annahm*, no *präteritum*). Adotei o verbo conduzir, (conduziu, no pretérito) como tradução para *fahren* (*führte*, no *präteritum*).

<sup>91</sup> *Der Vorleser*, p. 6.

<sup>92</sup> OL, p. 10.

A apresentação inicial da personagem faz supor a intenção do narrador de indicar, por meio de pistas, que Hanna estaria ligada ao passado nazista. Essas pistas, ou *hints*, às quais Bal apropriadamente se refere como “germens cuja força germinativa somente será vista adiante”<sup>93</sup>, são distribuídas pelo narrador de modo extremamente sutil na primeira parte do romance, para desabrocharem apenas na segunda parte.

Uma fissura parece ocorrer nessa sinédoque – o momento em que se instaura a ambigüidade de caráter da personagem. Trata-se do abraço de Hanna. Ela percebe que Michael está chorando e toma-o nos braços, dizendo: “Menino” (...) “menino.”<sup>94</sup> “Tomou-me nos braços (...) senti seus seios no meu peito (...) cheirei, na estreiteza do abraço, meu hálito ruim e seu suor fresco...”, ele relata.<sup>95</sup> O gesto de tomar conta, como uma encarregada, desfaz-se subitamente e cede lugar ao abraço. O modo como Hanna, “admirada” segundo o narrador, diz e repete “menino”, associado ao contato dos seios e ao cheiro de seu corpo, rompe a crosta fria sob a qual a personagem vinha sendo apresentada. Quebra-se, desde esse momento, a rigidez da sinédoque, e emerge a ambigüidade da visão do narrador. A Hanna que age como soldado é, a um só tempo, mãe e mulher. O abraço que a humaniza surge como o primeiro contraponto de um *pas-de-deux* que pontuará a narrativa com movimentos inesperados.

## 1.8 Tensões no eixo semântico

A linha de contorno da personagem Hanna irá romper-se em diversos momentos, oferecendo uma visão difusa das características que ora a aproximam, ora a distanciam de Michael. Tentarei demonstrar como isso ocorre, pondo em evidência elementos que compõem esse eixo.

Em contraste com uma Hanna forte, decidida um tanto rude, o narrador apresenta-se como alguém frágil física e emocionalmente. Na passagem em que fala de seu recolhimento no quarto, devido à hepatite, Michael lembra o contemplativo Marcel, de *Em busca do tempo perdido*, deleitando-se no “mundo das histórias e figuras sobre as quais o doente lê”.<sup>96</sup> Quando Michael conta: “Aos quinze anos tive hepatite”, enfatiza,

---

<sup>93</sup> *Narratology...*, p. 65

<sup>94</sup> *OL*, p. 10.

<sup>95</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 10.

<sup>96</sup> *Idem*, p. 20.

desde então, a idéia de sua vulnerabilidade: “envergonhava-me estar tão fraco”.<sup>97</sup> “E que tempos enfeitiçados são os da doença, na infância e na juventude (...) A febre que enfraquece a percepção e afia a fantasia”. O narrador fala das longas horas do dia e da noite, “horas sem dormir, mas não horas de insônia, não horas de uma falta, mas horas de preenchimento”. E recorda melancólico: “nas longas horas noturnas o doente tem como companhia as batidas do relógio na torre da igreja.”<sup>98</sup>

Quando conhece Hanna e tornam-se amantes, Michael pouco sabe sobre ela, mas parece conformar-se com essa opacidade: “Nunca fiquei sabendo o que Hanna fazia quando não estávamos juntos. Se perguntava a respeito, ela se recusava a responder. Não tínhamos uma vida em comum: pelo contrário, ela me dava, em sua vida, o lugar que queria dar. Tinha de me contentar com isso”.<sup>99</sup> Depois da partida de Hanna, acentua-se a vulnerabilidade: “Durante dias, estive mal. Fiz tudo para que meus pais não notassem. À mesa conversava um pouco com eles, comia pouco e conseguia, quando precisava vomitar, ir até o banheiro”.<sup>100</sup> Transparece na narração um jogo implícito de poder e aparências, no qual Michael, mesmo abalado pela ausência inexplicável de Hanna, ostenta, diante dos pais, uma atitude de normalidade.

O sentimento de culpa demonstrado pelo narrador também denota uma forte sensibilidade: “pior do que a saudade do corpo era o sentimento de culpa”.<sup>101</sup> O motivo é a sensação de que abandonara e traíra Hanna, por não lhe haver cedido um espaço maior em sua vida. Mais de uma vez o narrador manifesta sua perturbação por não saber como agir em relação a Hanna. Anos mais tarde, durante o julgamento, a culpa novamente o angustia. Sabendo, então, que Hanna ocultava o fato de ser analfabeta e que isso agravaria a pena, Michael sente-se em falta com ela: “Eu podia me dirigir ao juiz principal e dizer a ele que Hanna era analfabeta (...) Que era culpada, mas não tão culpada como parecia”.<sup>102</sup> A culpa conflita com a percepção de que ele também tinha a responsabilidade de julgá-la e de interferir num julgamento equivocado:

Queria, ao mesmo tempo, compreender e julgar o crime de Hanna. Mas era algo terrível demais para isso. Quando tentava compreendê-lo, tinha a sensação de não julgá-lo como devia. Quando o julgava como cabia julgá-lo, não havia lugar para a

---

<sup>97</sup> Idem, p. 9.

<sup>98</sup> Idem, p. 20.

<sup>99</sup> Idem, p. 66.

<sup>100</sup> Idem, p. 70.

<sup>101</sup> Idem, p. 70.

<sup>102</sup> Idem, p. 113.

compreensão. Mas, ao mesmo tempo, eu queria compreender Hanna; não compreendê-la significava traí-la novamente. Não consegui resolver isso. Queria me propor as duas tarefas: a compreensão e o julgamento. Mas era impossível conciliar as duas.<sup>103</sup>

Hamlet joga sua capa sobre os ombros de Michael. Mas seu dilema não é apenas de caráter moral, entre evitar, ou não, um julgamento errôneo, deixando prevalecer uma pena injusta. Sua dúvida tem, como para Hamlet, uma dimensão pessoal, que envolve a responsabilidade por alguém vitimado pela injustiça, percebendo que Hanna havia sido prejudicada em sua defesa. Para Michael “não se tratava de justiça”, mas sim de “tomar parte na vida dela”, “causar um efeito na vida dela, pelo menos indiretamente”.<sup>104</sup> Mas a questão suscita, de modo mais complexo, o paradoxo de estar diante de alguém que cometeu um crime, infringindo o direito de outros, num campo de concentração.

O problema não oferece uma solução reconfortante. Entre agir ou não agir, Michael retém o passo. Ouve as considerações de seu pai sobre a dignidade e a liberdade de um adulto, para escolher o que prefere para si<sup>105</sup> e decide não intervir no julgamento de Hanna. O peso dessa decisão, no entanto, somente pode ser suportado por meio do entorpecimento “sob o qual eu seguira os terrores do processo, estendendo-se aos sentimentos e aos pensamentos (...) isso me possibilitava retornar ao meu dia-a-dia e nele seguir vivendo”.<sup>106</sup>

Na terceira parte do romance o narrador é, mais uma vez, confrontado com sua fragilidade. Ela o faz refugiar-se no isolamento, na leitura, e surpreendo a si mesmo, decide passar o natal numa estação de esqui, com um grupo de colegas. Lá, irá arriscar-se a “cair e quebrar um osso, em descidas para as quais não estava realmente preparado”.<sup>107</sup> Michael entrega-se, sem proteção, ao rigor do inverno: “Nunca sentia frio. Enquanto os outros esquiavam de pulôver e casaco, eu ia de camisa. (...) eu não levava a sério nem mesmo os avisos mais preocupados”.<sup>108</sup>

Em seguida vem a febre do narrador, que sugere a comparação com os transtornos febris de Raskolnikov, em *Crime e Castigo*, de Dostoiévski. O paralelo entre os protagonistas contribui para a percepção de um estado febril, que é, ao mesmo tempo, uma febre moral, a isolar o protagonista da realidade, entorpecendo o sentimento de

---

<sup>103</sup> Idem, p. 130.

<sup>104</sup> Idem, p. 131.

<sup>105</sup> Idem, p. 117.

<sup>106</sup> Idem, p. 133.

<sup>107</sup> Idem, p. 139.

<sup>108</sup> Idem, ibidem, p. 139.

culpa. É como a febre que consome Raskolnikov, depois de ter assassinado a velha usurária e sua irmã Lisavieta.<sup>109</sup> Esse estado é assim descrito por Michael:

Depois fiquei com febre alta e fui levado ao hospital. (...) Todas as dúvidas, medos, acusações e auto-censura, todo o terror e toda a dor que tinham emergido durante o processo e foram imediatamente anestesiados, retornaram e vieram à tona. Não sei qual é o diagnóstico que os médicos dão para alguém que não sente frio quando devia sentir. Meu próprio diagnóstico é que o entorpecimento precisava me dominar corporalmente, antes de me deixar livre, antes que eu pudesse me libertar dele.<sup>110</sup>

Poder-se-ia prosseguir assinalando os contrastes entre Michael e Hanna: “A senhora Schmitz passava a ferro” – ele diz, quando ainda se refere a Hanna formalmente – “pegava do cesto uma peça após a outra”, “usando um avental em forma de blusa”. Isso acontece na cozinha, “o lugar mais espaçoso do apartamento”, onde havia nada menos que um fogão, um tanque, um aquecedor, uma mesa e duas cadeiras, uma dispensa, um armário de roupas e um divã, tudo isso num prédio decadente, que cheira a material de limpeza.<sup>111</sup>

Michael mora “no segundo andar de uma casa imponente, construída na virada do século”, com móveis estilo *Biedermeier*, quadros, um velho relógio de sala, estantes de livros, louça e talheres sobre a mesa. O pai de Michael é professor de filosofia. A família se reúne todos os dias às seis para o jantar. No colégio os alunos lêem os clássicos. São mundos bem demarcados socialmente, que o narrador descreve, sublinhando as diferenças.

Devido à sua condição de narrador homodiegético<sup>112</sup>, que narra sua história retrospectivamente, Michael desfruta de autonomia para expor suas características, suas ações e seus pensamentos, muito mais do que quando conta algo sobre Hanna. Revela-se, nesse aspecto, o que Bal caracteriza como estrutura de poder dentro da narrativa, que diz respeito à distribuição das possibilidades de discurso entre os personagens. Essa relação, em *OL*, denota a possibilidade do narrador-protagonista expor seus sentimentos e reflexões, em oposição à impossibilidade de outra personagem – Hanna – cujas

---

<sup>109</sup> Dostoiévski, Fiodor. *Crime e castigo*. Trad. Natália Nunes e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar Editora, 1963, p. 870.

<sup>110</sup> *OL*, p. 140.

<sup>111</sup> *Idem*, pp. 14-15.

<sup>112</sup> Genette estabelece a diferenciação entre narrador homodiegético, como aquele que participa dos eventos narrados e o heterodiegético, não participante dos eventos que narra, em Genette, Gérard. *Narrative discourse revisited*, pp. 101-108.

possibilidades de discurso direto são escassas.<sup>113</sup> As vantagens de exposição do narrador, entretanto, não neutralizam sua condição de personagem sob evidente domínio de outro, na maior parte do desenvolvimento narrativo.

Hanna determina, aprova, recusa, exaspera-se, ocupando o lugar de mando em quase todos os momentos. “Quando ela ameaçava, eu capitulava imediatamente, sem demandas (...) Às vezes eu sentia que ela triunfava facilmente sobre mim. Mas de um modo ou de outro eu não tinha nenhuma escolha.”<sup>114</sup> O narrador protagoniza grande parte das ações, mas as situações de maior tensão na relação entre os dois revelam a presença poderosa de Hanna, mesmo depois de sua morte.

Genette observa sobre as relações entre personagens, que “os romances narrados em primeira pessoa, como uma autobiografia ficcional, são, em muitos casos, romances de aprendizagem, aprendizagem que consiste, principalmente, em olhar e ouvir...”<sup>115</sup> O autor registra, em relação a essa característica, ao menos duas ressalvas: *Wilhelm Meister*, de Goethe, e *Doutor Fausto - A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrado por um amigo*, de Thomas Mann, em que o narrador-personagem não é caracterizado como um aprendiz. Noto em *Doutor Fausto*, que as ações do narrador-personagem, o professor de filosofia Serenus Zeitblom, giram em torno de Leverkühn, um músico genial, levado à loucura por sua obsessão pela música. Em *OL*, Michael também está às voltas com uma personalidade dominante dentro da fábula. A narrativa revela, do início ao fim, um *pas de deux* em desequilíbrio, em que Hanna consolida sua identidade como uma figura dominadora, ao mesmo tempo em que o narrador se mostra dominado por sua presença e por sua ausência.

Outro traço em *OL*, que o aproxima de outras narrativas em primeira pessoa, de conteúdo ficcional e autobiográfico, é o epílogo escrito com o verbo no presente do indicativo. Assinalo, no romance de Schlink, uma característica apontada por Genette em discursos de narradores homodiegéticos. Trata-se do contraste entre o emprego do verbo no passado, em quase todo o desenvolvimento da narração, e o epílogo escrito no presente do indicativo, no momento em que a “autoria” da escrita é assumida pelo narrador.

---

<sup>113</sup> *Narratology*, p. 109.

<sup>114</sup> *OL*, p. 45.

<sup>115</sup> *Narrative discourse revisited*, p. 103.

O verbo no presente indica uma relação de contemporaneidade entre o narrador e a história que está terminando de contar.<sup>116</sup> No último capítulo de *OL*, quando Michael reflete sobre sua história e o que significou para ele o processo da escrita, encontramos o seguinte: “Faz dez anos que tudo isso aconteceu” (*Inzwischen liegt das alles zehn Jahre zurück.*)<sup>117</sup>, ou ainda, “Não que eu pense que agora ela é feliz (a história). Mas penso que é verdadeira e, diante disso, perguntar se é triste ou feliz é algo que não faz sentido”.<sup>118</sup> (*Nicht dass ich jetzt dächte, sie sei glücklich. Aber ich denke, dass sie stimmt und dass daneben die Frage, ob sie traurig oder glücklich ist, keinerlei Bedeutung hat.*)<sup>119</sup>

Em *OL*, há outras passagens significativas com o emprego dos verbos no presente do indicativo. Isso ocorre quando o narrador realiza um comentário, efetuando um corte de tempo na narração. Suspende-se o tempo passado e introduz-se uma observação concomitante ao momento da escrita:

Mas mostrar-me com Hanna, que, sendo dez anos mais nova que minha mãe poderia ser minha mãe, não me desagradava. (...) quando vejo hoje em dia uma mulher de trinta e seis, acho-a jovem. Mas quando vejo hoje em dia um jovem de quinze, vejo uma criança. Espanta-me quanta segurança Hanna me deu.<sup>120</sup>

Nota-se que o narrador pratica uma forma de distanciamento em relação ao tempo da narração, quando pretende antecipar uma reflexão em que ele, mantendo-se como enunciador do discurso, mas em sua fase adulta, olha o passado retrospectivamente. Pode-se identificar, nesse recurso à antecipação, uma prolepse de tempo, não especificamente por antecipar uma ação, mas antecipando o pensamento do narrador. Genette identifica nas prolepses de tempo um traço característico dos discursos em primeira pessoa. O fato de o narrador ser declaradamente retrospectivo “o autoriza a alusões ao futuro e, particularmente, à sua situação presente, as quais, de todo modo, integram o seu papel”.<sup>121</sup>

---

<sup>116</sup> *Narrative discourse revisited*, pp. 103-4.

<sup>117</sup> *Der Vorleser*, p. 205.

<sup>118</sup> *OL*, p. 180.

<sup>119</sup> *Der Vorleser*, p. 206.

<sup>120</sup> *OL*, p. 37.

<sup>121</sup> *Figures III.*, p. 106.

## 1.9 O focalizador não está só

A focalização, segundo propõe Bal, sendo uma “relação entre a visão e aquilo que é visto” é, antes de tudo, um ato de percepção, um processo psicológico fortemente determinado pela posição de quem percebe.<sup>122</sup> Pode-se também referir esse processo por “ponto-de-vista” ou “perspectiva narrativa”, como preferem outros teóricos. A expressão “focalizar”, oriunda da linguagem da fotografia e do cinema, oferece maior proximidade com a noção de direcionamento do olhar a um objeto. Deve-se considerar que toda forma de focalização está sujeita à manipulação e às idiosincrasias de quem focaliza.

Mas é preciso notar que outros focalizadores, em *OL*, complementam e contrapõem-se à focalização de Michael, na segunda e na terceira parte da narrativa. Durante o julgamento, uma testemunha fala diretamente a Hanna, agredindo-a verbalmente, e um juiz faz perguntas, dirigindo-se diretamente à ré. Na última parte, a diretora do presídio, onde Hanna cumpre pena, fala sobre ela a Michael, desfrutando um espaço discursivo privilegiado.

Tudo o que o narrador-protagonista relata, a partir de sua própria focalização, subordina-se a uma metódica ordenação de eventos e comentários na estrutura narrativa. Michael narra em primeira pessoa, sendo, portanto, um focalizador com visão limitada. Narradores-personagens possuem percepção limitada. Não lhes é possível saber o que se passa com os outros personagens todo o tempo, e nem o que pensam, a menos que estes os revelem.

Tem-se, na maior parte da narrativa, uma focalização interna – para adotar uma expressão de Bal –, o que corresponde à atuação de um “narrador limitado ao personagem”.<sup>123</sup> O modo como Michael manipula as informações seria igualmente plausível, caso se tratasse de um focalizador não envolvido diretamente na fábula, aquele a que Bal se refere como focalizador externo. Interessa, aqui, tentar esclarecer como se opera a diegese do romance no que diz respeito ao papel de diferentes focalizadores.

O narrador em primeira pessoa, não sendo onisciente, não tem, sob seu foco todo o tempo, informações importantes sobre os outros personagens, mas apenas durante parte da narrativa. Michael, um narrador-protagonista que anuncia sua identidade de escritor na última página do romance, sabe, desde o início da narração, mais do que revela. Vimos que as duas revelações mais importantes sobre Hanna surgem apenas na segunda

---

<sup>122</sup> *Narratology...*, p. 100.

<sup>123</sup> *Idem...*, p. 105.

parte, em dois momentos já referidos como episódios de reconhecimento. A primeira ocorre durante o seminário que o narrador frequenta como estudante de direito, quando vê Hanna entre as acusadas. A segunda é o momento em que descobre, caminhando entre arbustos e meditando sobre Hanna, que ela não sabia ler nem escrever. Durante o julgamento, outros personagens, incluindo um juiz, advogados de defesa, uma outra acusada e uma testemunha, dirigem-se a Hanna.

Aos outros focalizadores não são atribuídos nomes. Mas o narrador cede-lhes espaço para discursos em ordem direta, grafados entre aspas, e suas intervenções contêm informações complementares sobre Hanna. Um dos juizes a interroga: “É verdade que a senhora foi para a SS apesar de lhe ter sido oferecido um emprego na Siemens como chefe de seção”?<sup>124</sup> Um advogado dirige-se a Hanna para outra pergunta reveladora: (...) “É verdade que a senhora, a senhora sozinha, tinha as suas protegidas no campo de concentração, garotas jovens, uma por algum tempo, depois outra?” A pergunta é seguida da hesitante resposta de Hanna: “Acho que não fui a única...” Nessa passagem, uma das acusadas, que o narrador descreve pejorativamente como “mulher rude, roliça como uma galinha”, agride Hanna verbalmente: “Sua mentirosa imunda! Eram suas favoritas – era só você, só você”!<sup>125</sup>

Um dos outros focalizadores é uma mulher que testemunha contra Hanna numa das sessões do julgamento. Ela e sua mãe haviam sobrevivido ao incêndio numa igreja, no campo de concentração onde Hanna era guarda. A ela o narrador concede o discurso mais longo e substancial entre todos os que se dirigem a Hanna, no tribunal.

Sim, ela tinha favoritas, sempre uma das mais jovens, fraca e frágil, que acolhia sob sua proteção, cuidando para que ela não tivesse de trabalhar (...) tomando conta dela e alimentando-a melhor, e de noite a levava para ficar com ela (...) um dia uma delas me contou, e ficamos sabendo que as garotas liam em voz alta para ela (...) isso era melhor do que se tivessem trabalhado na construção até a morte...<sup>126</sup>

A presença de outros focalizadores em *OL* é pontual. Eles atuam numa modalidade que Bal classifica como um segundo nível de focalização, ou seja, detêm a prerrogativa do discurso temporariamente, e em seguida a enunciação volta ao narrador principal. Bal

---

<sup>124</sup> *OL*, p. 79.

<sup>125</sup> *Idem*, p. 95.

<sup>126</sup> *Idem*, p. 96.

refere-se a esse segundo nível como focalização encaixada (*embedded focalization*).<sup>127</sup> Observo, no romance, que parte dos discursos desses focalizadores reiteram a imagem negativa de Hanna. Mas deve-se assinalar, a esse propósito, ao menos duas exceções significativas. Uma delas é o depoimento da filha sobrevivente, citado acima. A outra é a que veremos a seguir.

Integrando o segundo nível de focalização no romance, o narrador introduz outra personagem: a diretora do presídio. A exemplo dos outros atores, excetuando-se Michael e Hanna, a diretora não é nomeada pelo narrador, embora receba um tratamento privilegiado. A carta que escreve a Michael contém muitas informações. Conta que já se passaram dezoito anos de cumprimento da pena, enfatiza que Michael é a única pessoa de fora da prisão a comunicar-se com Hanna, e diz que ela precisará de apoio ao ser libertada.<sup>128</sup>

O discurso da diretora não se resume à carta e constitui um elemento semântico e estrutural na diegese do romance. Ela recebe Michael e apresenta a mais favorável imagem de Hanna em toda a narrativa. Hanna era “amigável”, aprendera a ler por conta própria, emprestara as fitas-cassete para auxiliar prisioneiros cegos, e realizara outras ações que mudam a imagem anteriormente construída, de pessoa fria e autoritária. Nessa passagem, especialmente, o romance de Schlink inverte o paradigma da figura do carrasco, recorrente na literatura sobre a Shoah. Hanna poupou uma soma considerável e pedia, numa carta testamento, que Michael entregasse o dinheiro à filha que havia sobrevivido com a mãe, ao incêndio no *Lager* onde era guarda: “(...) para a filha que sobreviveu com sua mãe ao incêndio. Ela deve decidir o que fazer. E diga-lhe que mando um beijo”.<sup>129</sup> Mas o oxímoro Hanna não se desfaz. Quando recebe o dinheiro, a filha sobrevivente diz a Michael: “Como era brutal essa mulher”.<sup>130</sup>

O diálogo com a diretora abre espaço para uma visão mais humana do próprio narrador. Ele rompe o entorpecimento em que se mantivera, deixando ver uma dor não explicada com palavras. Pode-se perceber, aqui, a decisão do autor implícito do romance.<sup>131</sup> A ele coube quebrar a resistência do narrador, deixando-o exposto, de

---

<sup>127</sup> *Narratology...* p. 112.

<sup>128</sup> *OL*, pp. 158-9.

<sup>129</sup> *OL*, p. 171.

<sup>130</sup> *Idem*, p. 171.

<sup>131</sup> Genette define como *autor implícito* (*implied author*) “a idéia que o leitor tem em mente, do verdadeiro autor”. O leitor implícito, segundo Genette, obedece a uma “vetorialidade” (*vectoriality*) diferente na comunicação narrativa, pois não se trata do leitor imaginado pelo autor, mas de um *leitor possível* ou *leitor potencial* (*a possible reader* ou *potential reader*), ao qual outros teóricos se referem como *leitor implícito*. In *Narrative discourse revisited*, p. 149.

joelhos, em prantos. Michael recusa-se a falar com a diretora sobre seu relacionamento com Hanna. Ajoelha-se emocionado na cama que fora dela, para ver de perto, na parede, pequenos quadros e papéis, poemas e recortes de jornais que Hanna colecionava. Finalmente, ouve, da diretora, a pergunta que o silencia: “Porque o senhor nunca escreveu”?<sup>132</sup>

A indagação permanece não respondida: “Calei-me novamente. Não poderia falar, apenas soluçar e chorar, mais nada”.<sup>133</sup> A diretora fala como se fosse a segunda voz do narrador, e aí se pode perceber a função focalizadora de seu discurso em ordem direta. Ela revela a Michael coisas que um narrador em primeira pessoa não poderia saber. Trata-se de uma focalização complementar que compõe a unidade discursiva. Há um caráter de imprescindibilidade no modo como a diretora focaliza o narrador e Hanna, agora ausente. A diretora enfatiza o esforço de Hanna para aprender a ler e escrever, a sua espera por uma carta de Michael, o fato de ter escolhido isolar-se numa cela onde sua aparência e seu cheiro não mais incomodavam os outros. “Sua morte me comoveu, sabe, e no momento estou furiosa com a senhora Schmitz e com o senhor”, afirma.<sup>134</sup>

Permanece inconfessado o motivo porque Michael se negara a se reaproximar de Hanna. Ilações podem ser feitas, mas a resposta pertence à esfera do não dito. Ela é parte do enigma que envolve as figuras de Hanna e Michael, com os significados possíveis que a personagem Hanna permanece tendo para o narrador e para o leitor do romance. A personagem mantém-se como um enigma não enunciado. Nesse contexto, o enigma distingue-se daquele das narrativas policiais. A presença de Hanna espreita, ao mesmo tempo amada e amedrontadora, habitando, como antes, a memória do narrador. Mas continuará sendo, até o final da narrativa, uma incógnita não plenamente solucionada.

#### 1.10 O narrador e o leitor

Sabemos, juntamente com Genette, Bal e outros importantes teóricos, que o narrador constitui elemento central na análise narratológica. O modo como sua identidade é indicada, e as escolhas feitas por ele, conferem ao texto um caráter

---

<sup>132</sup> *OL*, pp. 170-1.

<sup>133</sup> *Idem*, p.171.

<sup>134</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 171.

específico.<sup>135</sup> O narrador em primeira pessoa, limitado ao personagem, relata suas vivências, e conta, parcialmente, as dos outros personagens. Esse tipo de narrador, em oposição ao narrador externo, demarca, desde as primeiras orações, uma intenção narrativa, que consiste, antes de tudo, em falar de si mesmo.<sup>136</sup> O narrador homodiegético, que detém a perspectiva da narração<sup>137</sup>, na estrutura narrativa de *OL*, entrelaça-se à categoria de focalizador, cuja conceitualização buscamos em Bal. É um tipo de narrador que conta sua vida retrospectivamente, nas autobiografias, nas confissões, nos relatos pessoais de um modo geral e distingue-se do heterodiegético, aquele que narra, mas não participa da história.

Percebo a opção pelo narrador em primeira pessoa como relevante para o estabelecimento de uma cumplicidade triangular entre o protagonista, o autor implícito e o leitor possível.<sup>138</sup> Uma cortina de ironia tenta ocultar o autor implícito, mas tende a ser decodificada pelo leitor possível, como bem expressa Genette,<sup>139</sup> pois é o leitor possível, ou implícito, quem extrai da narração a voz do autor. O narrador ganha credibilidade na medida em que conta sua própria história, como os autores de autobiografias. Há um sutil jogo de espelhos em que o protagonista reflete os outros personagens. Ele desvela um mundo e o leitor possível tende a dar-lhe um voto de confiança.

Integra a competência desse narrador o poder de brincar com o tempo. Não que o narrador em terceira pessoa não o faça. Mesmo a presumida ausência do narrador, como em *Ciúme*, de Robbe-Grillet, instaura o jogo com a cronologia dos eventos. Mas o narrador homodiegético e protagonista de *OL* sugere estar credenciado a inventar o seu tempo, de um modo não mediatizado, porque conta sua própria história. Seu ponto de vista permite-lhe entrar e sair com desenvoltura, ora do presente, ora do passado. As digressões, os solilóquios, as inserções de referências, ora ao passado, ora ao presente, parecem granjear credibilidade, por estarem enunciadas em primeira pessoa. O momento em que imaginamos o narrador escrevendo a história é, para Michael, o lugar de encontro com sua experiência, e esse momento chega ao leitor como uma confissão:

---

<sup>135</sup> *Narratology...*, p. 5.

<sup>136</sup> *Idem*, p. 122.

<sup>137</sup> *A análise da narrativa. O texto, a ficção e a narração*, p.83.

<sup>138</sup> Adoto o conceito de Genette, nessa referência ao leitor possível do romance. A categoria de leitor possível, que outros teóricos, como Ives Reuter, conceituam como “leitor implícito”, é motivo de controvérsia entre diferentes autores. Nesta análise importa a noção básica, como em Genette, segundo a qual a noção de leitor implícito é a de um possível leitor, formulada na cabeça do autor. In *Narrative discourse revisited*, p. 149.

<sup>139</sup> *Idem*, *ibidem*, p.145.

Primeiro quis escrever nossa história para livrar-me dela. Mas para esse objetivo as lembranças não vieram. Então notei como a nossa história estava escapando de mim e quis recolhê-la de novo por meio do trabalho de escrever, mas isso também não destravou as memórias. Há alguns anos deixo nossa história em paz. Fiz as pazes com ela. E ela retornou, detalhe após detalhe, de uma maneira redonda, fechada e direcionada, que já não me deixa triste.<sup>140</sup>

Michael assume, finalmente, sua condição de “escritor” e nesse ato partilha com o possível leitor, a dificuldade de narrar, e seu desejo inicial de livrar-se da história. (“*Zuerst wollte ich unsere Geschichte schreiben, um sie loszuwerden*”).<sup>141</sup> Tendo assumido a condição de “escritor” e “confessando” sua dificuldade de narrar, o narrador agrega, a seu discurso, a dimensão do testemunho. Ele está na posição de quem “vivenciou” os fatos e viveu para narrá-los, ao mesmo tempo em que cede espaço à voz de outros personagens.

Contudo, vale notar que não apenas o narrador em primeira pessoa está autorizado a realizar profundas imersões em sua interioridade. No ensaio *A Meia Marrom*, sobre o romance de Virgínia Woolf, *Rumo ao farol*, Auerbach analisa as generosas possibilidades de exploração de digressões subjetivas, mesmo quando se trata de uma narração em terceira pessoa.<sup>142</sup>

Em *OL*, o narrador desempenha um complexo jogo de papéis. Em um primeiro nível, Michael endereça sua história a um possível leitor. Ele é o jovem Michael, que conta como conheceu e conviveu com Hanna durante seis meses. Nessa etapa a narração desafia a ingenuidade e a poesia do narrador que se dirige a um leitor possível e que lê histórias para sua amante. Quando lê histórias, ele deseja ler Hanna, a mulher como livro, inescrutável. Há algo que ela jamais lhe revelará. Num segundo nível, no final do romance, um narrador amadurecido, focaliza, com sua lupa de escritor, através do tempo, o jovem Michael. Aqui, o narrador em dois níveis apresenta uma característica que a

---

<sup>140</sup> *OL*, pp. 179-180.

<sup>141</sup> *Der Vorleser*, p. 206.

<sup>142</sup> No ensaio acima citado, Auerbach demonstra como a inovadora literatura de Woolf instaura um modo de narrar, em que se desvelam “movimentos internos que se realizam na consciência dos personagens”.<sup>142</sup> Em certa passagem do romance, enquanto mede, na perna do filho, o comprimento da meia que tece para outro menino, a ser dada de presente quando forem ao farol, Mrs. Ramsay divaga em seus pensamentos. O narrador em terceira pessoa percorre o longo solilóquio da personagem, com palavras entre aspas, que dura muito mais que o tempo gasto para medir a meia na perna do filho. Há uma tristeza infinita e não explicada no rosto de Mrs. Ramsay. “Nunca ninguém pareceu tão triste”, diz o narrador, depois de viajar pelos pensamentos da personagem. Quem focaliza Mrs. Ramsay e faz essa observação, o faz de uma maneira intimista, profunda, como se divagasse em suas próprias reflexões. Auerbach, Erich. *A meia marrom*. In *Mimesis*. 5ª ed. Dirig. por J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 477.

perspicácia genettiana identifica na narração em primeira pessoa: a voz do aprendiz. Em *OL*, Michael percorre o caminho de seu aprendizado, sobretudo em relação a Hanna. Um aprendizado que nunca se completará.

A figura de Michael, leitor de histórias, enseja a reflexão sobre o ler e o narrar, abrindo o romance à meta-ficção. Aquele que lê, ao mesmo tempo narra, pois ler e narrar são dobras de um mesmo gesto. Quando Hanna diz: “Leia para mim, menino!”<sup>143</sup> (“*Lies es mir vor!*”)<sup>144</sup> abrem-se as possibilidades da leitura, unindo dois mundos díspares, em ironia intermitente. A ironia instaura-se desde o título do romance, “*O leitor*”, aludindo àquele que será o leitor possível do próprio romance, e antecipando a figura do narrador como uma metáfora daquele lê, mas não lê para si, pois lê para alguém que se oculta para o narrador, como um texto não compreendido. Percebe-se, na construção da ironia, um sutil jogo de metáforas. Michael, o leitor que lê para si e para Hanna, não sabe ler Hanna que, por sua vez, não sabe ler. O ato de ler ganha uma dimensão poética, cujos desdobramentos, relacionados ao analfabetismo da personagem, somente serão revelados adiante. A leitura, que dá origem ao título, mantém-se como eixo em torno do qual se estrutura a fábula.

A expressão “o leitor”, em alemão *der Vorleser*, tem sua semântica enriquecida pela circunstância narrativa. A preposição *vor*, entre suas diversas possibilidades léxicas, significa “para a frente”, mas também “diante de”, ou “antes de”. Um jogo de significados é posto em delicado movimento. Alguém que lê em voz alta projeta sua própria voz e estabelece uma relação com o outro por meio da leitura. O leitor (*der Vorleser*) ou a leitora (*die Vorleserin*) lê histórias para crianças. *Vorlesen* significa ler em voz alta, diante de outros, publicamente. Mas neste contexto, o gesto de ler para a amante desvela uma outra dimensão: a leitura na esfera privada, íntima.

Em *OL*, Hanna é, em certo sentido, a criança, em sua condição de analfabeta, em suas limitações para transitar no mundo. Mas o jovem Michael desconhece essa limitação. Ele é o garoto que lê e o amante que, propiciando a leitura à amada, abre as portas de um jogo amoroso. O gesto de ler em voz alta torna-se, para Michael, parte de um rito erótico que se traduz, para ele, em iniciação sexual, e para ela, em iniciação à leitura, configurando-se, para ambos, uma mesma dimensão erótica. O erótico é o entreaberto do texto, da narratividade desconstruída, ampliando margens.<sup>145</sup>

---

<sup>143</sup> *OL*, p. 39.

<sup>144</sup> *Der Vorleser*, P. 43.

<sup>145</sup> *O prazer do texto*, pp. 15-16.

Contar uma história não é simplesmente dar a conhecer a fábula. O texto lido, ouvido, discutido, estreita os laços entre pessoas, há muitos séculos. Ouvintes letrados e iletrados costumavam reunir-se em torno de um leitor, para que esse lesse em voz alta, nas sociedades mais desenvolvidas, no século XVII. Em *OL*, quando um garoto de quinze anos lê em voz alta para sua amante, uma mulher vinte e um anos mais velha que ele, nenhum deles jamais será mais o mesmo. Hanna, como uma criança ardilosa, penetrará, definitivamente, na vida do narrador. Ela é a ouvinte, ora fascinada, ora crítica, dos épicos, dos romances de formação (*Bildungsromane*) e dos romances realistas. Ela é também, de um modo peculiar, a leitora a quem os livros abrem um mundo. Michael, como uma espécie de Sherazade de todas as tardes, desfia as aventuras de Ulisses, dos personagens de Schiller, Tolstói, Hemingway e de muitos outros. “Tudo o que tinha lido para ela até então, eu já conhecia. *Guerra e Paz* era novidade para mim também. Fizemos juntos a longa viagem”.<sup>146</sup>

O tópos da viagem surge nessa passagem, como se o narrador aí semeasse a metáfora, convidando a interpretações. A idéia de viagem traz, subjacente, a da experiência vivida pelos personagens. As metáforas ampliam os sentidos, cumprem funções afetivas e estéticas, deslocando significados e abrindo perspectivas.<sup>147</sup> A convivência, que teve uma duração breve, de meses, traduz-se num evento simbolicamente longo, por seu significado para o narrador, e pelas lembranças que permanecerão vivas em sua memória. Em *OL*, as leituras feitas por Michael, estreitam os laços entre ele e Hanna, e contam ao possível leitor do romance, um pouco do que se pode saber sobre eles.

Tive de ler para ela, durante meia hora, Emilia Galotti, antes que me levasse para debaixo do chuveiro e para a cama. (...) Ela era uma ouvinte atenta. Seu riso, seu suspiro desdenhoso e suas exclamações de indignação ou o aplauso não deixavam nenhuma dúvida de que ela acompanhava a ação excitadamente e de que considerava tanto Emilia quanto Luise como garotas tolas. (...) Quando os dias ficavam mais longos, eu lia durante mais tempo, para estar na cama com ela no crepúsculo.<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> *OL*, p. 60.

<sup>147</sup> Bal, Mieke. *Morrer de medo*. Trad. Olímpia Calmon *In Revista Humanidades* n°. 49. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003, p.31.

<sup>148</sup> *OL*, pp. 39-40.

Leituras têm significados inesgotáveis. Benjamin considera que a narrativa não se gasta. Ela conserva toda a sua força, que pode ser percebida muito tempo depois.<sup>149</sup> Ouvir uma história é um gesto de entrega, mas quem narra também doa algo de si e as identidades se entrelaçam. A leitura (*die Vorlesung*) tece uma coreografia de encontros que suplanta as diferenças de classe, de idade, de visões de mundo. A paixão pelos livros, a afetividade, a atração sexual, tornam possível o *pas-de-deux* aparentemente improvável. A partilha da leitura consagra um modo peculiar de se encontrarem, que se repetirá muitas vezes, anos mais tarde, à distância. Quando Hanna vai para a prisão, Michael, não vai visitá-la, mas lhe envia fitas-cassete gravadas por ele, com romances de outros autores e, por fim, com histórias que ele mesmo escreve. Hanna torna-se a primeira leitora das histórias de Michael, e o jogo poético das leituras, engendrado na narrativa, abre novos parágrafos. Depois que ela aprende a ler na prisão, Michael recebe suas primeiras cartas, mas nunca lhe escreve, nem envia textos. O que chega é sempre a sua voz, narrando romances para Hanna.

A possibilidade da leitura, para Michael e a impossibilidade de leitura para Hanna consignam um eixo de tensão e ironia dentro da narrativa. Tomo como um signo a circunstância de que Hanna não lê. Não ler é em grande medida, fechar-se para o mundo. Hanna revela-se uma personagem subjugada por um Estado totalitário, que manipula os indivíduos e instrumentaliza-os para fazer a guerra. Encontra-se presa a seu passado de ex-guarda de um *Lager* e é analfabeta.

Essas características confluem e desdobram-se em conseqüências. Uma delas é o problema da responsabilidade social do indivíduo, em tensão com sua manipulação por parte do Estado nazista. A outra provém do analfabetismo e demarca a minoridade de Hanna diante da vida, de modo generalizado, mas particularmente perante a corte, no tribunal. Nem os juízes nem os advogados percebem que ela não lera os autos, que não lera os manuscritos de uma testemunha, os quais, mesmo não oferecendo provas explícitas contra ela, terminaram por incriminá-la. Não percebem que a ré não sabia responder às perguntas, nem conseguia formulá-las:

---

<sup>149</sup> Benjamin, Walter. *O narrador. In Sobre Arte, técnica, linguagem e poesia*. Trad. de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1992, p. 35.

Ela não tinha nenhum senso do contexto, das regras segundo as quais se agia, das fórmulas segundo as quais suas declarações e as dos outros eram computadas como culpa e inocência, condenação e absolvição.<sup>150</sup>

Aqui, devido ao emprego do tópos do analfabetismo como elemento dramático, desenvolve-se um núcleo de tensão que envolve diretamente Michael, em seu dilema entre interferir ou não interferir no julgamento: “Eu podia ir ao juiz principal e dizer a ele que Hanna era analfabeta. Que ela não era a protagonista e nem a culpada principal (...) Que tinha sido sensivelmente prejudicada em sua possibilidade de se defender.<sup>151</sup> Ao elaborar dramaticamente o problema do analfabetismo, o romance amplia as possibilidades de composição da fábula. Essa dimensão, a do “que poderia ter sido”, aberta pela ficção, em Schlink, é a mesma consignada por Aristóteles como característica da poesia: “Com efeito, não diferem o historiador e poeta por escreverem verso ou prosa (...) diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam e outro, as que poderiam suceder.”<sup>152</sup> Pode-se considerar, como plausível, a possibilidade de que muitos indivíduos recrutados para integrar ou auxiliar as tropas nazistas fossem analfabetos, na Alemanha hitlerista.

### 1.11 A ironia: ler e não ler

Em *Cinco visões pessoais*, Jorge Luís Borges conta que, certa vez, foi presenteado com uma edição da *Enciclopédia Brokhaus*, de 1966. Mas já estava cego. E ali estavam vinte e tanto volumes, com a letra gótica que ele não podia ler, com mapas e gravuras que não podia ver.

(...) e no entanto o livro estava ali. Eu sentia como que uma gravitação amistosa partindo do livro (...) senti sua presença em minha casa – eu a senti como uma espécie de felicidade. (...) Penso que o livro é uma das possibilidades de felicidade de que dispomos, nós, os homens.<sup>153</sup>

---

<sup>150</sup> *OL*, p. 91.

<sup>151</sup> *Idem*, p. 113.

<sup>152</sup> *Poética*, 1451b4.

<sup>153</sup> Borges, Jorge Luís. *Cinco visões pessoais*. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985, p. 10.

É evidente, em diversas passagens, o fascínio que os livros exercem sobre Hanna Schmitz. Mas, diante deles, surge uma espécie de perturbação entre o desejo e a impossibilidade de alcançar algo tão próximo. Ela pode tocá-los, pode ouvir a leitura em voz alta, mas não pode lê-los. Uma das imagens de Hanna, que permanece na memória de Michael, ocorre na noite em que ele a convida para jantar, quando sua família não está. Hanna percorre todos os cômodos da casa, indo até o escritório do pai de Michael:

Ela deixou seu olhar vagar pelas prateleiras de livros que cobriam as paredes, como se estivesse lendo um texto. Então foi até uma prateleira, passou o dedo indicador da mão direita pelas lombadas dos livros, foi até a prateleira seguinte, continuou com o dedo, lombada a lombada, passando em revista o quarto todo. Na janela, ficou parada, olhando na escuridão, para o reflexo das prateleiras de livros e sua própria face refletida.<sup>154</sup>

Hanna acaricia os livros quase que eroticamente, depois vê seu rosto refletido na janela, entre os livros, e seu rosto é quase um livro. Mas eles se negam a ela. Os textos chegam aos seus ouvidos somente pela voz de outrem. A leitura dá-se por meio de sua falta, do desejo insatisfeito. Trata-se do ler não lendo, do interdito, da satisfação adiada.

Nada se sabe sobre os sonhos de Hanna. O narrador conta apenas seu próprio sonho, um sonho recorrente, de estar numa cidade estranha, de ver nela um prédio que já vira antes, de chegar até a porta e não apertar a campainha. O sonho de Michael talvez traduza um desejo repetidamente frustrado, depois que Hanna se foi.<sup>155</sup> Se falasse dos sonhos de Hanna, o narrador talvez dissesse que ela sonha com livros que se abrem, que querem ser lidos e da sua impossibilidade de lê-los.

Blanchot diz que a leitura literária proporciona uma estranha liberdade. O livro é evidente. Mas a obra permanece escondida, dissimulada, e sob a materialidade do livro, ela aguarda a decisão libertadora, o “*Lazaro, veni foras*”.<sup>156</sup> A leitura, segundo Blanchot, tem a missão de fazer cair a pedra que fecha a sepultura: “torná-la transparente, dissolvê-la pela penetração do olhar que, com ímpeto, vai mais além”, como um movimento vertiginoso pelo qual se quer abrir para a vida olhos já fechados.<sup>157</sup> Hanna quer fazer cair a pedra, e ressuscitar o Lázaro. Mas somente nos últimos anos de prisão aprende, finalmente, a ler por si mesma, guiando-se pela comparação entre as gravações em fitas-cassete, que Michael lhe envia, e os textos de romances clássicos e modernos, como

---

<sup>154</sup> OL, p. 54.

<sup>155</sup> Idem, p. 12.

<sup>156</sup> Blanchot, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 195.

<sup>157</sup> *O espaço literário*, p. 195.

relata a diretora do presídio. Seu maior desejo: ler livros sobre campos de concentração e especialmente sobre mulheres nos *Lager*.<sup>158</sup> Mas seu fim está próximo. Não se sabe se ela leu esses livros. Mas eles estavam lá, diante dela, na estante, talvez lhe dizendo algo com seu silêncio, esperando que ela, tardiamente, retirasse a pedra e ordenasse a seu próprio Lázaro: “*Veni foras.*”

## 1.12 A semântica do tempo

O tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo – afirma Paul Ricoeur.<sup>159</sup> A narrativa reinventa o tempo. Ela não apenas rompe com a rigidez do tempo cronológico, mas, ao criar uma temporalidade própria, engendra dois modos simbólicos de vivência do tempo, e são, ambos, invenções do escritor. Refiro-me à invenção de um tempo que é do próprio narrar, engendrado pelo narrador, entre o abrir e o fechar o circuito de palavras que pertencem à fábula tornada história. O outro tempo é o tempo imaginário, em que se passam os eventos da fábula. Genette propõe esse modo de perceber as temporalidades da narrativa. Ele considera legítimo comparar os dois planos de tempo no discurso literário. Mas pretender confrontar a duração do discurso do narrador à da história que ele conta é uma operação “escabrosa”, pois não se pode medir a duração de uma narrativa.<sup>160</sup>

Thomas Mann reflete sobre a articulação entre tempo e narrativa, ao tecer sua ficção e, com ela, a sua meta-ficção. No sétimo capítulo de *A montanha mágica*, Mann demarcou a percepção de que dois tempos narrativos se conjugam, sendo um deles imensurável. Ele estabelece uma distinção que julgo pertinente para a compreensão da temporalidade em *OL*:

Pode-se narrar o tempo, o próprio tempo, como tal e em si? Não, isso seria deveras uma empresa tola. (...) Seria como se alguém tivesse a idéia maluca de manter, durante uma hora, um e mesmo tom ou acorde, e afirmasse ser isso música. Pois a narrativa se parece com a música no sentido de que ambas *dão um conteúdo* ao tempo (...) fazem com que ele tenha algum valor próprio. O tempo é o *elemento* da narrativa, assim como é o elemento da vida. (...) A narrativa, porém, tem dois tipos de tempo: em primeiro lugar, o

---

<sup>158</sup> *OL*, p. 169.

<sup>159</sup> Ricoeur, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo I, p. 85.

<sup>160</sup> *Figures III*, p. 122.

seu tempo próprio, o tempo efetivo, igual ao da música, o tempo que lhe determina o curso e a existência; e em segundo, o tempo do seu conteúdo, que é apresentado sob uma determinada perspectiva, e isso de forma tão variável que o tempo imaginário da narração tanto pode coincidir quase por completo, e mesmo inteiramente, com seu tempo musical, quanto dele diferir infinitamente (...) Uma história, entretanto, cujo conteúdo abrangesse um lapso de cinco minutos, poderia ter duração mil vezes maior, devido à extrema meticulosidade empregada na descrição desses cinco minutos e todavia parecer bem curta, embora fosse bastante longa em proporção a seu tempo imaginário. Por outro lado é possível que o tempo do conteúdo da história ultrapasse enormemente a duração da narrativa, em virtude de um processo de “redução”. (Grifos e aspas de Mann.)<sup>161</sup>

O jogo de temporalidades, em *OL*, entretece camadas do passado e do presente, mesclando-as numa linearidade fragmentada. O entrelaçamento de temporalidades constitui um elemento estrutural na narrativa, imprimindo-lhe a atmosfera de um tempo passado, e emprestando, a este, uma significação maior do que a do presente.

O tempo do narrador, isto é, a duração da narrativa, inicia-se no momento em que Michael Berg abre as portas de seu passado a um possível leitor – “Aos quinze anos eu tive hepatite”<sup>162</sup> – e encerra-se quando este conclui a narração, assumindo-se escritor de sua história:

A intenção de escrever minha história com Hanna nasceu logo após sua morte. Desde então a nossa história se escreveu várias vezes em minha cabeça...(…) Assim, ao lado da versão que escrevi há muitas outras. (...) A versão escrita quis ser escrita, as muitas outras não quiseram.<sup>163</sup>

Há nos veios desse percurso, até o final da história, um arranjo de temporalidades em que o passado e o presente se entrelaçam, compactados em determinadas passagens, em acentuada densidade narrativa. Chamarei, como Mieke Bal, cada um desses momentos de crise (*crisis*), isto é, um tempo breve em que se nota a compressão de eventos. É o que se percebe nos relatos sobre o julgamento de Hanna.<sup>164</sup> Em oposição a esse adensamento, estão os tempos de desenvolvimento (*development*), ou seja, períodos mais longos em que os eventos fluem em ritmo mais lento.<sup>165</sup> Aí vejo entrelaçarem-se as reflexões do

---

<sup>161</sup> Mann, Thomas. *A montanha mágica*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, pp. 39-40.

<sup>162</sup> *OL*, p. 9.

<sup>163</sup> *Idem*, p. 179.

<sup>164</sup> *Idem*, pp. 94-7.

<sup>165</sup> *Narratology...*, pp. 38-9.

narrador, as prolepses, as descrições de situações, personagens, lugares.<sup>166</sup> Mas nada se passa de modo simples, e as dificuldades da tessitura são expressas pelo próprio narrador, como um exercício de meta-ficção ao final do romance:

As camadas de nossas vidas<sup>167</sup> descansam tão apertadas umas sobre as outras, que sempre encontramos, no que vem depois, aquilo que veio antes, não como algo completo e realizado, mas como algo presente e vivo. Entendo isso. Todavia às vezes acho difícil de suportar.<sup>168</sup>

Die Schichten unseres Lebens ruhen so dicht aufeinander auf, dass uns im Späteren immer Früheres begegnet, nicht als Abgetanes und Erledigtes, sondern gegenwärtig und lebendig. Ich verstehe das. Trotzdem finde ich es manchmal schwer erträglich.<sup>169</sup>

Como conviver com as aporias do tempo quando as lembranças oprimem a memória, colocando o presente sob a permanente opressão do passado? Em busca de respostas nunca encontradas para as suas indagações, Santo Agostinho afirmava não ser o tempo outra coisa senão distensão, do latim *distentio*, isto é, estender em diversos sentidos.<sup>170</sup> Para o filósofo, seria de admirar que essa distensão não fosse da própria alma, pois somente na alma seria possível medir o tempo. Agostinho acredita que a impressão aí gravada pelos acontecimentos é o que permanece, depois de já terem passado. “É a impressão ou a percepção que eu meço, quando meço os tempos. Porquanto, ou esta impressão é os tempos ou eu não meço os tempos.”<sup>171</sup>

Em *OL*, os momentos do passado, percorridos pela memória do narrador, estão reunidos e organizados no tempo presente da narrativa. Mas se o passado insiste em invadir o presente, e no presente a memória não consegue defender-se do passado, como compreender e distinguir esses tempos? Para Agostinho, é impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Como exprimir as subdivisões do tempo, indaga, se o próprio tempo não existe, se as coisas pretéritas ou futuras não existem?

---

<sup>166</sup> *OL*, pp. 82-6.

<sup>167</sup> Transcrevo o parágrafo original como referência à tradução que adoto para esta passagem, em desacordo com a tradução da edição brasileira, onde se lê: “sempre encontramos o fato anterior no posterior” e “as camadas tectônicas de nossas vidas”. A palavra “tectônicas”, não consta do original, sendo, a meu ver, dispensável.

<sup>168</sup> *OL*, p. 180.

<sup>169</sup> *Der Vorleser*, p. 206.

<sup>170</sup> Agostinho, Santo. *Confissões*. 4ª ed. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova cultural 1987. p. 227 (26:33)

<sup>171</sup> *Idem*, p. 228 (28:36)

“Como medimos nós o tempo presente se não tem espaço? Mede-se quando passa. Porém, quando já tiver passado, não se mede, porque já não será possível medi-lo”.<sup>172</sup>

Algumas passagens de crise, assim como certas elipses de tempo, no discurso de Michael, confluem com as reflexões de Agostinho. Elas traduzem, por meio de comparações, metáforas, comentários e descrições, as impressões deixadas, mais do que relatam episódios. É o que se percebe nesta passagem: “Quando o motor dos aviões pára de funcionar, não é o fim do vôo. (...) eles continuam planando, os enormes aviões de passageiros, com várias turbinas, planam (...) para então se espatifarem ao tentar pousar.<sup>173</sup> A metáfora refere-se ao declínio da relação com Hanna.

Mas quando as lembranças na memória do narrador se adensam, com a intensidade de uma crise, sobressaem as sensações mais fortes: “Quando nos amamos (...) a sua entrega também foi única. (...) como se ela quisesse afogar-se junto comigo.”<sup>174</sup> O tempo do amor está prestes a terminar, dando passagem a outros tempos, nos quais o narrador conta sobre sua vida depois que Hanna o deixou.

Passo ao outro nível de construção da temporalidade em *OL*: o tempo em que se passa a história. Ao alinhar os eventos, a narrativa descreve um movimento linear em sua maior parte, entrecortada pelas pausas descritivas e pelos fluxos de consciência do narrador. O período de duração dos eventos, do início ao final da história<sup>175</sup>, preenchido por crises e desenvolvimentos, inicia-se aparentemente em 1958, quando Michael conhece Hanna, ele aos quinze anos, ela aos 36. Esse dado pode ser presumido a partir da data de nascimento de Hanna, mencionada no tribunal. Ela nascera em outubro de 1922.<sup>176</sup> Hanna cumpre dezoito anos de pena, e o narrador escreveria o romance somente dez anos depois de sua morte, como revela no último capítulo, sendo que essa etapa final coincide com o ano de divulgação do livro, que é 1995. Tal contabilidade, aparentemente banal, põe em relevo a sincronia entre as temporalidades descritas na narração e o tempo histórico, pós Segunda Guerra Mundial.

O discurso do narrador estabelece, talvez deliberadamente, pontos de coincidência com o tempo cronológico, causando a impressão de que o conteúdo do romance poderia ser autobiográfico. A sincronia opera como uma espécie de

---

<sup>172</sup> Idem, p. 222 (21:27)

<sup>173</sup> *OL*, p. 59.

<sup>174</sup> Idem, p. 68.

<sup>175</sup> Nessa passagem o termo história é tomado no sentido já mencionado anteriormente, de *story*, a partir da *Narratology*, de Mieke Bal, ou seja, o modo determinado como os elementos de uma fábula são apresentados.

<sup>176</sup> *OL*, p. 79.

“autenticação” da ficção literária, numa relação inversa à que ocorre com a narrativa histórica, observada por Barthes em seu ensaio *O efeito de real*”. O modelo histórico, segundo Barthes, tem o “real” como referência essencial e utiliza a descrição ou o pormenor como reforço à suposição de que “aquilo se passou realmente”.<sup>177</sup> Verificando a sincronia temporal, constata-se, em *OL*, a existência de uma rigorosa lógica interna, que assegura à organização dos eventos o caráter de verossimilhança de que fala Aristóteles no capítulo IX da *Poética*.<sup>178</sup>

### 1.13 A semântica dos espaços

No romance de Schlink, uma vigorosa linguagem dos espaços é expressa pelo narrador. Lotman, ao dedicar atenção especial a esse tópos na narrativa, refere-se a uma “polifonia do espaço” como “um jogo de fragmentações” em que atuam diversas formas espaciais”.<sup>179</sup> Ele observa que a estrutura do pensamento humano é provida de conceitos de caráter nitidamente espacial, a começar pelo conceito de universalidade. “A linguagem das relações espaciais mostra ser um dos meios fundamentais para se dar conta do real”, afirma, sublinhando que os conceitos de alto-baixo, direito-esquerdo, próximo-distante, delimitado-não-delimitado, tomam o sentido de bom-mau, conhecido-estranho, acessível-inacessível, mortal-imortal e assim por diante:

Os modelos do mundo, sociais, religiosos, políticos, morais, os mais variados, com a ajuda dos quais o homem, nas diferentes etapas da sua história espiritual, confere sentido à vida que o rodeia, encontram-se invariavelmente providos de características espaciais (...)<sup>180</sup>

Em sintonia com Lotman, Bal põe em relevo a questão do espaço na narrativa, indicando a presença de termos como “infinito” e “imensurável”, assim como a própria palavra “distância”, para caracterizar um relacionamento difícil entre pessoas e, incidentalmente, a própria palavra “relação”, que possui uma referência espacial. O pensamento espacial

---

<sup>177</sup> Barthes, Roland. *O efeito de real*. In *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins fontes, 2004, p. 188.

<sup>178</sup> *Poética*, 1454a28.

<sup>179</sup> Lotman, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa: 1978, p.375.

<sup>180</sup> Idem, p. 361.

traduz-se em elementos narrativos com importante função no desenvolvimento das fábulas.<sup>181</sup>

As descrições de lugares e ambientes feitas pelo narrador, Michael Berg, constituem um recurso fundamental, ao contribuir, em muitos momentos, para a caracterização dos dois personagens centrais e para a valorização de certas passagens. Dois exemplos: o lugar entre o corredor e a cozinha, de onde Michael vê a senhora Schmitz vestindo suas meias, e o local do reconhecimento, quando o narrador, caminhando por entre arbustos, dá-se conta de que Hanna não sabe ler nem escrever.

Em *OL*, as descrições de lugares feitas pelo narrador são relevantes para a contextualização espacial e temporal dos personagens e podem ser inscritas no âmbito do que Barthes denomina “o efeito de real”.<sup>182</sup> Barthes observa que durante muito tempo, na cultura ocidental, a descrição, e não apenas de lugares, teve a finalidade estética de representação do “belo”, reconhecida pela instituição literária. Desde a antiguidade, manteve-se o discurso do aparato, a *ékphrasis* – trecho brilhante, destacável, independente de qualquer função de conjunto, empregado com o objetivo de descrever de lugares, tempos, pessoas, obras de arte.<sup>183</sup>

Estendendo a análise ao texto de Flaubert, Barthes encontra, em *Madame Bovary*, uma descrição perfeita da pequena cidade de Rouen, onde o casal Bovary vive o sonho e o pesadelo da ascensão social. A descrição, que segundo Barthes, teria sido refeita em seis edições diferentes até alcançar a forma definitiva, não apenas confirma a obsessão flaubertiana pela “perfeição estilística”, mas denuncia a submissão do autor à tirania da verossimilhança estética, comum à escrita francesa no século XIX. Barthes assinala a ruptura entre essa antiga noção de verossimilhança e o realismo moderno, em que o “pormenor concreto” (aspas do autor) é constituído pela colusão direta de um referente e de um significante. Enquanto a busca da verossimilhança reduzia o escritor a um fazedor em terceiro grau, ou mero imitador da essência (no sentido atribuído aos poetas por Platão, no Livro X de *A República*), o Realismo procura novas razões para descrever. Portanto, as descrições, nos romances do século XX, configuram o surgimento de um novo tipo de verossimilhança, inteiramente diversa da antiga. Não mais se trata da

---

<sup>181</sup> *Narratology...*, p. 43.

<sup>182</sup> *O efeito de real*. In *O rumor da língua*, p. 181.

<sup>183</sup> *Idem*, p. 184.

submissão às “leis do gênero”, mas de uma desintegração do signo, ou de seu esvaziamento, que, para Barthes, parece ser “a grande causa da modernidade”.<sup>184</sup>

O “real” tornou-se referência essencial na historiografia tradicional, na qual se supõe estar relatado aquilo que se passou realmente.<sup>185</sup> A narrativa histórica torna-se modelo para as narrativas literárias, e estas passam a preencher seus interstícios com notações supérfluas. Desde a Antiguidade, o “real” esteve ao lado da História, mas com a função de opor-se à verossimilhança da narrativa. O realismo literário, por sua vez, foi, com alguma defasagem, contemporâneo do “reinado da história objetiva”.<sup>186</sup> Ocorre ao longo de décadas uma progressiva diversificação das técnicas de “autenticação do real” em outros meios como a fotografia, a reportagem, as exposições de objetos antigos, o turismo aos monumentos e lugares históricos. Observo traços de um realismo, e mesmo de um naturalismo deliberado em determinados momentos, nas descrições em *OL*, que podem ser verificados à luz de uma inversão do signo. Nota-se, por exemplo, a alternância entre lugares fictícios e lugares que podem, efetivamente, ser encontrados no mapa da cidade alemã de Heidelberg. A alternância opera como um jogo de espelhos, que se interpõe e ao mesmo tempo aproxima o narrador do leitor possível. Se este nunca tiver passado pelos lugares mencionados, é como se os percorresse com o narrador. Mas se o leitor conhece esses lugares, possivelmente irá agregar-lhes um novo significado, uma conotação, decorrente da empatia com o narrador.

Diversos lugares focalizados pelo narrador, Michael Berg, não são fictícios. Mas são fictícios o narrador e suas lembranças, e esse caráter de ficcionalidade remete os lugares mencionados à categoria do não existente. Percebo que se evidencia, nesse modo de apresentação, a inversão do valor do signo sugerida por Barthes.<sup>187</sup> Ancorada na teoria barthesiana, encontro, nas descrições aqui analisadas, uma relação de cumplicidade entre o referente e o significante, em que a denotação se apaga, sendo substituída por uma conotação que expulsa o significado do signo. Barthes propõe designar esse recurso como *ilusão referencial* (grifo do autor), e afirma que a verdade dessa ilusão consiste na substituição do sentido denotativo do “real”, na enunciação da narrativa realista, por um novo sentido que seria conotativo, nas ficções produzidas na modernidade. No sentido denotativo, o barômetro descrito por Flaubert e uma pequena

---

<sup>184</sup> Idem, p. 190.

<sup>185</sup> Idem, ibidem, p. 190.

<sup>186</sup> Idem, ibidem, p. 190.

<sup>187</sup> Idem, p. 189.

porta descrita por Michelet estariam dizendo: “somos o real”<sup>188</sup>, enquanto que modernamente o objeto ou a cena descrita operam com um significado próprio, atribuído pelo contexto da narração. Essa desintegração do signo, segundo Barthes, marca a diferença entre as duas formas de verossimilhança. A antiga estaria conformada a uma imposição do realismo literário, ou seja, “às leis do gênero”, empregada de forma progressiva em busca de uma plenitude referencial. Hoje, ao contrário, trata-se de esvaziar o signo e afastar infinitamente seu objeto, estabelecendo-se um radical distanciamento em relação à secular estética da “representação”.<sup>189</sup>

As citações e descrições da cidade onde Michael Berg vive e conhece Hanna Schmitz inclui nomes de ruas, estações de bonde, igreja, cemitério e muitos outros lugares, indicando que a cidade onde se passa a ação é Heidelberg. O processo de inversão do signo, no contexto das descrições, tende a suscitar, no possível leitor, um sentimento de surpreendente familiaridade ao se deparar com nomes verdadeiros de ruas e edificações, embora, em nenhum momento, o narrador mencione o nome de sua cidade natal que seria, supostamente, Heidelberg. “Em meu primeiro passeio andei da Blumenstrasse (...) até a Bahnhofstrasse”<sup>190</sup>, ou “Eu disse que tinha me perdido, que tinha planejado um passeio atravessando o cemitério Ehren, até Molkenkur, mas acabei não dando em lugar nenhum e finalmente cheguei a Nussloch”.<sup>191</sup>

Esses lugares podem ser facilmente encontrados no mapa da histórica cidade de Heidelberg e em seus arredores. Mas o trajeto entre a Blumenstrasse, onde morava Michael, e a Bahnhofstrasse, onde morava Hanna, descola-se do referente e passa a integrar o cenário da ficção, devido ao significado atribuído pelo narrador. O percurso do bonde em que Hanna era cobradora, com destino a Schwetzingen, a igreja Heiliggeist, em cuja proximidade Michael vende sua coleção de selos, a torre de Bismark, o Caminho do Filósofo, a planície do Reno e as referências a diversos outros lugares não são denotativas. Ao serem conotadas, essas referências realizam a inversão do signo.

Tais localizações remetem à vinculação, proposta por Bal, entre os lugares mencionados numa narrativa e a percepção que os personagens têm deles. Tal percepção altera o *status* das localizações, que passam a se denominar espaços.<sup>192</sup> Em *OL*, essa

---

<sup>188</sup> Idem, p. 190.

<sup>189</sup> Idem, ibidem, 190.

<sup>190</sup> *OL*, p. 09.

<sup>191</sup> Idem, p. 28.

<sup>192</sup> *Narratology...*, p. 93.

percepção pertence ao narrador. Ele é, em quase todo o percurso narrativo, o personagem que focaliza lugares e pessoas, como já foi visto anteriormente.

Cabe observar, ainda, que inúmeros detalhes descritivos dos espaços e das edificações contribuem para o confronto entre duas épocas. Uma delas refere-se ao período da adolescência do narrador, e outra a tempos mais recentes, transformados pelas mudanças econômicas e sociais, pela rotatividade dos moradores e a compactação das habitações:

O prédio da Bahnhofstrasse não existe mais. (...) O prédio novo, construído nos anos setenta ou oitenta, tem cinco andares (o antigo, da mesma altura, tinha quatro andares) e uma cobertura expandida, sem escadas ou varandas, e possui um reboco liso e claro. Muitas campainhas mostram muitos pequenos apartamentos. Apartamentos para os quais as pessoas se mudam e dos quais se mudam, como se apanha e larga um carro alugado. No térreo existe uma loja de computação: antes houve ali uma farmácia, um mercado e um video clube. (Parênteses do autor.)<sup>193</sup>

Na seqüência, a narração em ziguezague recua no tempo para descrever a fachada do prédio onde morava Hanna, quando Michael era adolescente:

O prédio antigo tinha a mesma altura e quatro andares (...) Os degraus que davam para o térreo e a escadaria, mais largos embaixo, mais estreitos em cima, engastados dos dois lados por paredes que possuíam corrimãos de ferro, terminavam em baixo em espiral.<sup>194</sup>

São fragmentos de imagens que denotam mudanças no padrão de vida da classe média alemã nos anos 1950. Referências a carros, roupas e mobiliário, sugerem uma versão emergencial do *American way of life*. A esse conjunto pertencem os *blue jeans* que Michael rouba para sua irmã, para convencê-la a deixá-lo só em casa enquanto seus pais viajam; a loja de departamentos; Hanna vestida com “short e blusa aberta, amarrada na cintura” como nos filmes de Hollywood; o clube; a piscina; o furgão americano de capota aberta e os *Westerns* – uma galeria de signos citados pelo narrador, que vinculam o romance ao tempo cronológico.

Bal define certas descrições como fragmentos de texto nos quais se atribuem características (*features*) a objetos.<sup>195</sup> Um fragmento de texto seria predominantemente

---

<sup>193</sup> OL, p.11.

<sup>194</sup> Idem, ibidem, p. 11.

<sup>195</sup> *Narratology...*, p. 130.

descritivo quando sua função é acessória. Mas pode ser simultaneamente descritivo e narrativo, dependendo de sua importância como elemento que impulsiona ou direciona a narrativa. Na mesma linha, assinalo o estatuto funcional das referências feitas pelo narrador à identificação de Hanna com seu uniforme de cobradora de bonde: “Gostava do uniforme e do movimento constante, da mudança de paisagens e do rolar dos trilhos sob os pés.”<sup>196</sup> Durante o julgamento, cresce o valor da referência ao uniforme:

Não sei se Hanna sabia como era a sua aparência, e se ela queria mesmo ter aquela aparência. Estava usando um conjunto negro e uma blusa branca, sendo que o corte do conjunto e a gravata sobre a blusa faziam a roupa parecer um uniforme. Eu nunca tinha visto o uniforme das mulheres que trabalhavam para a SS. Mas achei, e todos os espectadores acharam, que era aquele o uniforme, e aquela a mulher que trabalhava para a SS vestida com ele, que fizera tudo aquilo de que era acusada.<sup>197</sup>

A roupa de Hanna, de provável inspiração militar, e sua posição rígida, mantendo-se em pé em vez de sentar-se, constroem a noção estereotipada de renúncia à vaidade em prol da rigidez disciplinar, um valor que o senso comum associaria à imagem de uma guarda de campo de concentração.

No rol das descrições que atribuem caráter a objetos e espaços, incluo a passagem em que o narrador visita o campo de concentração de *Struthof-Natzweiler*. O modo como descreve o *Lager* revela a sua dificuldade em discernir o que sente estando ali como turista:

É verdade que havia o portão cercado de arame farpado, com a placa “Campo de Concentração *Struthof-Natzweiler*” e, em volta do campo, a cerca dupla de arame farpado. Mas o chão entre os barracões remanescentes, onde antes ficavam barracões colados uns aos outros, não deixava à mostra, sob o manto resplandecente de neve, nenhum traço de campo de concentração. Poderia ser uma pista de trenó para crianças (*ein Rodelhang für Kinder*) que estivessem de férias (*Winterferien*) num acampamento, em barracas aconchegantes (*freundlichen Baracken*) com janelas, e que logo seriam chamadas para lanchar bolo e chocolate quente.<sup>198</sup> (*und gleich zu Kuchen und heißer Schokolade hereingerufen werden.*)<sup>199</sup>

---

<sup>196</sup> OL, p. 36.

<sup>197</sup> Idem, pp. 134-5.

<sup>198</sup> Idem, p. 127.

<sup>199</sup> *Der Vorleser*, p. 148.

O lugar torna-se espaço, ganha um *status* diferenciado (*from place to space*) quando é objeto de focalização de um personagem, como propõe Bal.<sup>200</sup> A imagem ironicamente descrita por Michael ganha caráter conotativo, como palco do mundo, palco de uma tragédia que num dado momento oculta sua face aterrorizante. A enunciação reveste o *Lager* de características que vão além de seus aspectos geográficos, turísticos e históricos, para evidenciar o que permanece na sombra, sublinhando o descompasso entre a harmonia e a barbárie, entre o passado e o presente.

#### 1.14 A semântica dos cheiros

Na narrativa de Schlink, os cheiros, associados a personagens e lugares, atuam como índices que remetem a diferenças de classe social e à distinção de temporalidades. Exemplifico. A descrição do prédio onde mora a senhora Schmitz remete ao modo de ser de um certo tipo de moradores do bairro, presumivelmente ao final da década de 1950.<sup>201</sup> O apartamento de Hanna é um lugar exíguo, pouco iluminado e às vezes mal cheiroso:

A cozinha era o lugar mais espaçoso do apartamento. Nela havia fogão e tanque, banheira e aquecedor, uma mesa e duas cadeiras, uma despensa e um armário de roupas e um divã. (...) A cozinha não tinha nenhuma janela.(...) Por fim, havia ainda um quartinho sem janelas onde se encontrava a privada. (...) Quando cheirava mal no quartinho, cheirava do mesmo jeito no corredor.<sup>202</sup>

O cenário descrito contrasta com o conforto e a elegância da casa de Michael. Hanna, uma vez convidada por ele quando a família está ausente, caminha de cômodo em cômodo observando os móveis, os quadros, o velho relógio, a louça, os talheres, e depois pára, fascinada, diante das prateleiras de livros no escritório do pai de Michael.<sup>203</sup> São descrições que opõem dois mundos e remetem à observação de Bal, segundo a qual os espaços na narrativa às vezes atuam por si mesmos (*acting places*) tornando-se mais significativos do que a ação que se passa neles.<sup>204</sup>

---

<sup>200</sup> *Narratology...*, p. 93.

<sup>201</sup> *OL*, p. 14.

<sup>202</sup> *Idem*, p.15.

<sup>203</sup> *Idem*, *ibidem*, pp. 15 e 54.

<sup>204</sup> *Narratology...*, pp. 94-95.

Na esteira dos espaços sobrevivem os odores, acrescentando sentidos ao discurso do narrador. No conjunto das descrições, assume importância especial o cheiro de Hanna, mencionado pela primeira vez por Michael, no dia em que é ajudado por ela, na rua: o cheiro “de suor fresco”, “na estreiteza do abraço”.<sup>205</sup> O cheiro da mulher contrasta com o “hálito ruim” que o narrador, constrangido, percebe em si mesmo. Depois surgem os cheiros de conotação assumidamente erótica, como na primeira vez que fazem amor. À lembrança vem o “cheiro de perfume, suor fresco e bonde que ela trazia do trabalho.”<sup>206</sup> E anos mais tarde, em sua convivência com outras mulheres, Michael diz a si mesmo: “uma mulher precisava ter o abraço e o toque um pouco como os de Hanna, ter o cheiro e o gosto um pouco parecidos com os dela, para que desse certo a nossa convivência.”<sup>207</sup>

O envelhecimento de Hanna, que se revela súbito a Michael, quando ele a visita no presídio, após dezoito anos de prisão, assinala a antítese do desejo que seu cheiro provocava anteriormente. O discurso do narrador ocupa toda uma página, a evocar, eroticamente, os cheiros de Hanna, que são os cheiros do passado: “...cheiro de banho tomado” (...) “de quem foi amado há pouco” (...) “de suor fresco” (...) “Frequentemente eu a farejava como um animal curioso, começando pelo pescoço e ombros” (...) “outro cheiro nas suas axilas” (...) “entre as pernas” (...) “Por baixo desses cheiros frescos ainda havia um outro, um cheiro pesado, escuro, acre” e entre muitos outros, os “cheiros combinados num único perfume de cotidiano e trabalho...”.

Mas no presídio, a senhora de “cabelos grisalhos” e “rugas profundas”, que tomou sua mão, tinha o “cheiro de uma velha senhora”, “das avós, e das tias mais velhas, que fica pairando nos quartos e nos corredores das casas de pessoas velhas como uma maldição.”<sup>208</sup>

Os odores surgem em outros momentos, pontuando a narrativa, estabelecendo contrastes e expressando os sentimentos do narrador em relação às casas, às pessoas que ali moravam, à psicologia de uma certa gente, de um país:

O que a escadaria devia ter possuído originalmente de beleza modesta, incomparável com a pompa da fachada, já havia desaparecido há muito tempo. A pintura vermelha dos degraus estava gasta no meio, o linóleo verde estampado, colado na parede ao lado da escada, na altura dos ombros, estava puído. Onde as traves faltavam, no corrimão, havia cordões esticados. Cheirava a material de limpeza. Talvez isso tudo só me tenha ocorrido depois.

---

<sup>205</sup> Idem, p. 10.

<sup>206</sup> Idem, p. 31.

<sup>207</sup> Idem, p. 144.

<sup>208</sup> OL, p. 162.

Era sempre igualmente sórdido e limpo e exalava sempre o mesmo cheiro de material de limpeza, às vezes misturado ao cheiro de repolho ou feijão, de comida assada ou de roupa fervida”<sup>209</sup>

Os odores revelam algo da atmosfera do pós-guerra. Pontuam uma espécie de decadência que é, a um só tempo, material e moral. São cheiros desagradáveis, conotativos da percepção do narrador em relação ao momento político por que passa a sociedade. É sintomática a referência hiperbólica aos cheiros, com a repetição da expressão “cheiro de material de limpeza”, reificando a antítese de “algo igualmente sórdido e limpo”. As expressões soam como metáfora de um lugar que exige desinfecção para acobertar a própria sordidez, e precisa de cheiros fortes, mesmo que desagradáveis, para suplantarem algo pior.

É inevitável associar o comentário do narrador à expressão alemã *Persilschein*, justaposição das palavras *Persil* (permanente, duradouro) e *Schein*, (brilho), que remetem ao que foi, durante décadas na Alemanha, a mais popular marca de sabão em pó. *Persilschein* tornou-se, no período pós-guerra, uma referência irônica aos certificados criminais – como atestados de boa conduta – facilmente obtidos por pessoas que haviam pertencido ou se envolvido com o Nacional-Socialismo, como se estivessem moral e legalmente reabilitadas, depois de julgadas e absolvidas.

A ironia pontua as descrições em *OL*, conotando uma sociedade moralmente enferma. Dos moradores do antigo prédio onde morava Hanna, sabe-se apenas dos cheiros de suas casas, dos capachos e dos nomes nas campainhas.<sup>210</sup> Nessas passagens, surgem elementos de uma alegoria soturna, sobre uma gente de rostos ocultos, vivendo em apartamentos apertados, recendendo a feijão, repolho e roupa fervida.

---

<sup>209</sup> Idem, p. 14.

<sup>210</sup> Idem, ibidem, p.14.

## CAPÍTULO II

### FICÇÃO E HISTÓRIA

Articular historicamente algo passado não significa reconhecê-lo “como ele efetivamente foi”. Significa captar uma lembrança como ela fulgura num instante de perigo.

Walter Benjamin

#### 2.1 Entre o romance e a narrativa historiográfica

No primeiro capítulo percorri a narrativa do romance *OL*, averiguando quais categorias narratológicas estão presentes no desenvolvimento narrativo. Esse percurso ofereceu instrumentos para que se possa trazer ao confronto, com o romance, a narrativa *EJ*, de Hannah Arendt, que nesta tese estou considerando como uma narrativa histórica, e a de testemunho, *EH*, de Primo Levi, que será analisada no próximo capítulo. Mantenho, portanto, a indagação que move esta tese: em que aspectos se podem reivindicar semelhanças ou diferenças em textos relacionados à mesma temática, sendo um de caráter ficcional, outro de caráter histórico e o terceiro, de testemunho?

A investigação envolve o cruzamento de dois eixos de análise, construído por meio do diálogo entre narrativas. Um dos eixos diz respeito às regras de composição de cada texto, e o outro, ao tratamento do conteúdo, considerando-se que ambas elaboram o impacto da Shoah sobre a escrita. A partir da articulação de categorias narratológicas, pretendo, nesta etapa, verificar se, estando presentes em *OL* e *EJ*, elas contribuem para a dissolução ou, ao contrário, para a demarcação de fronteiras entre os discursos ficcional e histórico.

Verifico que os dois textos aqui analisados se aproximam pela temática e pelos recursos que empregam em sua tessitura. *OL* é uma ficção ambientada na Alemanha, no período entre 1950 e 1995, e diz respeito ao questionamento da segunda geração de alemães pós Segunda Guerra Mundial contra a geração anterior, acusando-a de ter sido tolerante com ex-integrantes do regime nazista. Como foi demonstrado no capítulo anterior, o romance possui traços da estrutura do mito aristotélico, como a presença de personagens, intriga, verossimilhança, peripécia e reconhecimento, entretecidos com categorias estabelecidas pela narratologia, entre as quais também estão a intriga, os personagens, e também as de tempo e espaço, significativas para esta análise.

*Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal*,<sup>211</sup> é aqui considerado como pertencente ao universo do discurso historiográfico, tendo origem na série de reportagens escritas por Arendt sobre o julgamento do ex-oficial nazista, Adolf Eichmann. O romance *OL*, de Bernhard Schlink cria personagens e situações para trazer, à esfera da literatura, a reflexão sobre um período da história da sociedade alemã, no qual encontra-se em ebulição uma dor coletiva, ética, que são os desdobramentos da Shoah. A narrativa historiográfica de Arendt colhe os depoimentos de Eichmann e das testemunhas que depõem contra ele, com suas histórias, seus relatos indignados e tristes, trazidos ao tribunal, e agrega, aos depoimentos, um vasto acervo documental que compõe o arquivo sobre a Shoah. São abordagens de características diversas que apresentam, em comum, o constrangimento de lidar com o passado nazista.

Arendt não apenas relata, mas também analisa, sob a ótica política e filosófica, um acontecimento histórico: o julgamento do ex-oficial nazista Adolf Eichmann, raptado na Argentina, julgado e condenado à morte por uma corte em Jerusalém, em 1961, como um dos executores da chamada “Solução final”, (*die Endlösung*),<sup>212</sup> a operação que previa o extermínio de todos os judeus da Europa ocupada pelas tropas nazistas. O livro baseia-se numa série de reportagens feitas por Arendt, como enviada especial da revista norte-americana *The New Yorker*. Em 1963, Arendt consolidou os textos, acrescentando comentários e análises à edição do material.

Há simultaneidade entre a ocorrência do acontecimento e a textualização dos registros reunidos pela autora. A par dessa simultaneidade, a narrativa apresenta um movimento em ziguezague, com estrutura em capítulos que distinguem os acontecimentos em etapas, cronologicamente. O momento do julgamento é posto em sucessiva interação com acontecimentos ocorridos durante e após a guerra, por meio de citações e comentários da autora, de transcrições de testemunhos, de textos e gravações em fitas cassete, de depoimentos do acusado e das testemunhas, e de vasta citação de documentos e de outros autores. A pluralidade de aspectos e temporalidades, em que a reportagem se desdobra, estão consolidadas na materialidade do livro. Tendo em vista essas características, o texto de Arendt é analisado, neste contexto, como uma obra historiográfica.

---

<sup>211</sup> Aqui referido por *EJ*.

<sup>212</sup> Cito a expressão alemã, *die Endlösung*, por se tratar de uma referência cara à historiografia sobre a Shoah. Em *EJ*, Arendt descreve, entre as ações vinculadas à *Endlösung*, a confissão de Eichmann, que afirma ter ouvido de um alto oficial do comando nazista, Heydrich, em meados de 1941, a frase: “O *Führer* ordenou que os judeus sejam exterminados fisicamente”. O codinome oficial adotado para o extermínio foi “Solução final”. In *EJ*, pp. 98-99.

De modo distinto, a narrativa de Schlink põe em cena dois personagens centrais – Michael Berg e Hanna Schmitz – e personagens coadjuvantes, contando uma história de amor perpassada pelo conflito moral da segunda geração alemã após a Segunda Guerra Mundial. O texto constitui uma diegese, isto é, uma composição ficcional investida de enredo e de personagens que não existem na vida real, e de suas relações específicas com o espaço e o tempo. Trata-se, assumidamente, de uma narrativa de ficção em diálogo com elementos existentes no universo do não-texto, isto é, que se situam fora da diegese criada pelo autor.<sup>213</sup> Aqui, não se cogita de verificar se são ou não verdadeiros os fatos narrados, como ocorre à narrativa histórica.

## 2.2 Verossimilhança e veracidade

Há diversas posições teóricas, entre historiadores, concernentes à narratividade dos textos historiográficos, e essas posições traduzem, em maior ou menor grau, as possibilidades de diálogo entre narrativas históricas e literárias. Priorizo, neste contexto, os instrumentos que a teoria literária, particularmente a narratologia, oferece para a análise das semelhanças e diferenças entre os modos narrativos aqui postos em diálogo. A passagem que se segue evidencia a relação entre *OL* e os elementos de um determinado período histórico, em que o narrador, Michael Berg afirma:

Se fosse possível ir a Auschwitz, logo no dia seguinte, teria feito isso. Mas o visto demorava uma semana. Então fui a Struthof, na Alsácia. Era o campo de concentração mais próximo. Nunca tinha visto um antes. Queria exorcizar os clichês com a realidade.<sup>214</sup>

O protagonista, assim como os outros personagens que compõem o enredo são ficcionais, mas referem-se, permanentemente, a elementos que habitam o mundo “real”. Entretanto, nem os personagens, nem suas ações, estão sujeitos à verificação ou à contestação por parte do possível leitor. Opostamente ao que ocorre à narrativa histórica, ao autor literário não será exigida a veracidade, termo oriundo do latim *veracitas*, e que significa “em conformidade com o real”, coisas que se pode *verificare*, sobre as quais se pode provar a verdade. Pode-se exigir, da tessitura do enredo ficcional, a

---

<sup>213</sup> *A análise da narrativa*, p. 21.

<sup>214</sup> *OL*, p. 123.

verossimilhança, isto é, a coerência interna nas ações dos personagens e no encadeamento dos episódios, à semelhança do que prescreve Aristóteles quando discorre sobre a tragédia.

Na *Poética*, ao mesmo tempo em que estabelece a coerência interna como atributo indispensável ao mito trágico, Aristóteles reconhece, nesse gênero, a prerrogativa de tratar de coisas verossímeis e possíveis, mesmo quando o próprio autor as inventa.<sup>215</sup> Em *OL* não se poderia, portanto, cobrar do discurso do narrador Michael Berg, a correspondência estrita entre os episódios que narra e os elementos extra-textuais que advêm do período histórico a que o romance se refere, que se estende da década de 1940 à de 1990. Pode-se cobrar a presença de uma lógica interna no ordenamento dos elementos que constituem o enredo. Entre estes se incluem as etapas cronológicas da relação entre Michael Berg e Hanna Schmitz, as referências a períodos da Segunda Guerra e do pós-guerra, aos campos de concentração, ao julgamento de pessoas comprometidas com o regime nazista.

No âmbito da escrita historiográfica, em *EJ*, mostra-se pertinente outro tipo de exigência: a de que a narração apresente, ao leitor, o relato e a interpretação dos acontecimentos que efetivamente sucederam e não que tenham origem na imaginação da autora. A historiadora é implicitamente conclamada a distinguir entre fato e ficção. E é exatamente neste terreno, aparentemente bem demarcado, que se vê instaurar-se a ambigüidade entre ficção e história, da qual surge uma indagação substancial para esta tese: pode o historiador abandonar, por completo, a ficcionalização dos eventos, e reproduzi-los sem a interferência de seu imaginário?

A busca de resposta a essa pergunta envolve aspectos problematizados tanto pela teoria literária quanto pela historiografia. A noção de que o objetivo da história é construir o passado, no sentido ontológico de tratar de uma realidade que deixou de ser, traz a narrativa histórica, em certa medida, à esfera da irrealidade. Essa questão, no entanto, não se resolve facilmente, gerando, entre historiadores, uma diversidade de argumentos favoráveis ou contrários à idéia de que se podem dissolver as barreiras entre os discursos historiográfico e ficcional.

---

<sup>215</sup> Aristóteles afirma, no capítulo XI da *Poética*: “Daqui claramente se segue que o poeta deve ser mais fabulador que versificador, porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações. E ainda que lhe aconteça fazer uso de sucessos reais, nem por isso deixa de ser poeta, pois nada impede que algumas das coisas que realmente aconteçam sejam, por natureza, verossímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta a ser o autor delas”. Op. cit., 1451b 27.

Analisando diversas posições sobre o problema, no ensaio *História, narrativa e imaginação histórica*<sup>216</sup> a historiadora Sônia Lacerda vê como “intrínsecos à natureza do texto historiográfico, o componente retórico, literário, ou, se se quiser, narrativo”.<sup>217</sup> De modo incisivo, a autora assinala:

(...) nada diferencia, de modo absoluto, a composição de história da obra literário-ficcional, no sentido estrito: nem o suposto caráter de reconstituição do ‘real’, nem, com mais razão, as modalidades de enunciação de que se vale. O que de fato distingue as duas categorias são as convenções disciplinares que as governam. Tais convenções autorizam à segunda o descompromisso com a ‘realidade’ o que talvez acresça o seu potencial de expressão de verdades; em contrapartida, conferem à primeira a autoridade de relato verídico.<sup>218</sup>

A natureza dúbia dos dois modos de narrar é enfatizada por La Capra. O historiador questiona o procedimento usual que implica distinguir história e literatura, confinando-se a primeira à esfera dos fatos, e a segunda à esfera da ficção: “É verdade que o historiador não pode inventar seus fatos ou referências, enquanto o ‘literário’ pode fazê-lo”.<sup>219</sup> La Capra entende que, a esse respeito, o autor ficcionista goza de maior liberdade para explorar relações:

(...) em níveis distintos, historiadores empregam ficções heurísticas, contrafatos (*counterfactuals*) e modelos para, com suas pesquisas, adentrar os fatos, e a questão que tentei levantar é se eles se estão restritos a reportar e analisar os fatos, em seu intercâmbio com o passado. Inversamente, a literatura apropria-se, de várias maneiras, de um repertório factual e o transporte documental tem um efeito adicional que invalida as tentativas de ver a literatura em termos de pura suspensão de referência à realidade ou transcendência do empírico ao puramente imaginário.<sup>220</sup>

O termo *counterfactuals*, empregado por La Capra, sugere a noção de “contrariamente aos fatos”, e, em sentido análogo, à de contrafação, ou fingimento, do latim  *fingere*, isto é, inventar, fantasiar. Estaria entre as possibilidades da construção narrativa historiográfica,

---

<sup>216</sup> Lacerda, Sônia. *História, narrativa e imaginação histórica*. In *História no plural*. (Org. Tânia Navarro Swain) Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994, pp. 9-42.

<sup>217</sup> Idem, *ibidem*, p. 38.

<sup>218</sup> Idem, *ibidem*, p. 38.

<sup>219</sup> La Capra, Dominick. *Rethinking intellectual history and reading texts*. In *Rethinking Intellectual History. Texts, contexts, language*. Ithaca and London: Cornell University Press, p. 57.

<sup>220</sup> Idem, *ibidem*, p. 57.

a de inventar ou fantasiar? A resposta a essa pergunta é pertinente aos historiadores. Mas, neste contexto, cabe observar a afirmação de La Capra, de que “uma concepção puramente documental da historiografia é, em si mesma, uma função heurística”, no sentido de que uma descrição nunca é pura.<sup>221</sup>

Em Arendt, encontram-se diversas passagens em que estão presentes descrições não convencionais, formuladas como comentários da autora, como quando descreve Eichmann seguramente instalado na cabine de segurança, “meia-idade, magro, quase calvo, dentes tortos”.<sup>222</sup> Trata-se de uma descrição notadamente tropológica, marcada pelo intenso emprego de adjetivos que metaforizam a figura do acusado, como mostrarei adiante, neste capítulo.

O romance de Schlink, enquanto ficção, não corresponde a uma representação histórica, e sim, constitui uma forma de apresentação de episódios vinculados à Shoah, invertendo os signos do real, esvaziando-os e criando uma outra realidade, um processo ao qual Barthes se refere como o esvaziamento do signo e o afastamento de seu objeto.<sup>223</sup> O romance participa, a seu modo, da construção de uma utopia social, criando um contexto em que relações sociais se desenvolvem em torno de uma problemática cara à sociedade contemporânea e à história.

### 2.3 O literário na história

Quando Arendt narra os momentos que antecedem ao enforcamento de Eichmann, emprega uma linguagem que nos tenta a identificá-la como literária, mas, por algumas razões, nos impede de lhe atribuir um caráter ficcional. E que razões? Vejamos o trecho a seguir:

Adolf Eichmann foi para o cadafalso com grande dignidade. Pediu uma garrafa de vinho tinto e bebeu metade dela. Recusou a ajuda do ministro protestante, reverendo William Hull, que se ofereceu para ler a Bíblia com ele: tinha apenas mais duas horas para viver e nenhum tempo a perder. Ele transpôs os quarenta metros que separavam sua cela da câmara de execução, andando calmo e ereto, com as mãos amarradas nas costas. Quando os guardas amarraram seus tornozelos e joelhos, pediu que afrouxassem as cordas para

---

<sup>221</sup> Idem, *ibidem*, p. 61.

<sup>222</sup> *EJ*, p. 15.

<sup>223</sup> *O efeito do real. In O rumor da língua*, op. cit., p. 190.

que pudesse ficar de pé. “Não preciso disso”, declarou, quando lhe ofereceram o capuz preto. Estava perfeitamente controlado. Não, mais do que isso: estava completamente ele mesmo. Nada poderia demonstrá-lo mais convincentemente do que a gabolice de suas últimas palavras...<sup>224</sup>

Não é excessivo sublinhar, no texto da autora, a generosidade no emprego de adjetivos e advérbios, nos atributos creditados a Eichmann, como “grande dignidade”, “calmo e ereto”, “perfeitamente controlado” e “estava completamente ele mesmo”, e outros comentários formulados subjetivamente, em diversas outras passagens. Entretanto, não seria correto afirmar que a autora constrói um texto ficcional, mas, sim, que abre passagem para a presença pontual do imaginário e do ficcional em sua narrativa.

Pode-se assegurar que Arendt não deforma a realidade, assim como Michelet não a deforma em suas descrições, mesmo praticando a espécie de ênfase que Barthes denomina “excesso do significante”<sup>225</sup>, como nesta passagem de *O povo*: “Observai bem essa gente e sabei que, por mais alto que subirdes, nunca encontrareis nada moralmente superior.”<sup>226</sup> Arendt, assim como Michelet, permanece legível. Ela não rompe o vínculo entre a concepção clássica de signo, que assenta o referente de um lado e o significante do outro, mantendo o primeiro a serviço do segundo. A autora faz uso do significante (em seu sentido *sema-analítico*, como diria Barthes, “meio semiológico, meio psicanalítico”)<sup>227</sup>. Mas em nenhum momento põe em risco sua legibilidade. Ela descreve o que vê e sua linguagem imita a realidade, mas há interferências entre o que pretende estar vendo (o referente) e sua descrição, ou seja, a trama dos significantes.<sup>228</sup>

Apesar das interferências no texto, da abundância de metáforas e comentários subjetivos, é preciso dizer que Arendt, tanto quanto Michelet, produz um texto historiográfico, não caracterizável como ficção. A existência dos fatos e dos personagens a que se refere pode ser efetivamente verificada, mesmo que, no caso de Michelet, como assinala Barthes, este seja apontado por alguns de seus pares como sendo um *mau historiador*, porque “escreve, em lugar de redigir”. (Grifo e aspas de Barthes.)<sup>229</sup>

A um texto historiográfico se poderia, afinal, atribuir a caracterização de literário? Caminho, aqui, novamente, sobre um solo pouco firme, dispondo-me a admitir

---

<sup>224</sup> *EJ*, p. 274.

<sup>225</sup> Barthes, Roland. *Leituras. In O rumor da língua*, p. 252.

<sup>226</sup> Michelet, Jacques. *O povo*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 63.

<sup>227</sup> *O rumor da língua*, p. 253.

<sup>228</sup> Barthes, Roland. *Hoje, Michelet. In O rumor da língua*, op. cit., pp. 252-253.

<sup>229</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 254.

que há literariedade no texto Arendt, do mesmo modo que reconheceria literariedade em Michelet, embora sob qualquer hipótese, nenhum deles possa ser considerado como ficcional.

Na ficção, em *OL*, pode-se afirmar que a literariedade encontra um leitor que não expõe o autor a questionamentos quanto às prerrogativas do gênero, pois se trata do gênero romanesco, de ficcionalidade assumida pelo escritor e presumivelmente confirmada pela recepção do leitor. Este tem, inequivocamente, importante participação na caracterização do texto, no sentido de percebê-lo como mais ou menos ficcional. Ainda que o leitor não interrogue o romance sobre sua veracidade, estará estabelecendo vinculações entre o enredo e o acontecimento historiográfico – a Shoah – à qual se refere *OL*. O leitor é, como nos diz Barthes, o espaço onde se inscrevem as citações de que é feita uma escritura: a unidade do texto não está em sua origem, mas em seu destino.<sup>230</sup>

Em *OL*, em meio a uma linguagem marcada pelo realismo das referências a um acontecimento histórico, pontua a tropologização. Ela está presente desde a ironia, no título do romance, *O leitor*, considerando-se que a história gira em torno de uma temática complexa que tem, entre seus elementos, o analfabetismo da personagem Hanna Schmitz. Prossegue com as sinédoques que inauguram a narrativa, apresentando Hanna como uma personagem ambígua – “de um jeito quase bruto” – e sensual – “senti seus seios no meu peito”<sup>231</sup> –, e desenvolve-se com o emprego de uma diversidade de tropos.

Em *EJ*, Arendt, referindo-se a episódios relatados por Eichmann e por diversas testemunhas, afirma: “de vez em quando, a comédia despenca no horror e resulta em histórias – provavelmente verdadeiras – cujo humor macabro ultrapassa facilmente todo invento surrealista”.<sup>232</sup> Emprega, portanto, uma linguagem que não se atém à estrita apresentação dos fatos. Nessa linguagem estão expressas impressões muito pessoais por meio de comentários formulados irônica e metaforicamente.

A ironia, operando a aproximação de duas realidades, exprime a noção de balanço, pressupondo que o leitor talvez não a compreenda, ao menos de imediato. Trata-se de um pensamento que revela distorção em relação à linguagem comum. Quanto à metáfora, aqui imbricada à ironia, cumpre a função genérica de transformar o sentido do que está sendo dito, e de ampliar esse sentido, como vimos em Bal.<sup>233</sup> A autora pleiteia para a metáfora uma virtude peculiar, focalizando precisamente o seu

---

<sup>230</sup> Barthes, Roland. *Da obra ao texto: A morte do autor*. In *O rumor da língua*, p. 64.

<sup>231</sup> *OL*, p. 10.

<sup>232</sup> *EJ*, p. 63.

<sup>233</sup> *Morrer de medo*, p. 31.

*feito*, a “sua falta de clareza, sua ambigüidade, sua indefinição, características que, por extensão, pertencem a todos os conceitos, na medida em que são metafóricos por definição”.<sup>234</sup>

No início da narração, Arendt refere-se ao tribunal da Corte Distrital de Jerusalém como “palco”, à audiência como “platéia”, ao “esplêndido grito do meirinho”, ao “teatro completo”, “proscênio”, “fosso de orquestra” e “galeria”. Escreve que “esse tribunal não é um mau lugar para o espetáculo que David Ben-Gurion (primeiro-ministro de Israel) tinha em mente quando resolveu mandar raptar Eichmann na Argentina e trazê-lo...”, e refere-se ao primeiro-ministro como “diretor de cena do processo”.<sup>235</sup>

Uma leitura criteriosa de *EJ* conduz à constatação de que há, em seu texto, não poucas, mas diversas passagens pontuadas por expressões metafóricas e irônicas: “...Eichmann, aquele homem dentro da cabine de vidro (...) altura mediana, magro, meia-idade, quase calvo, dentes tortos e olhos míopes...”, ou então, “...A justiça não admite coisas desse tipo; ela exige isolamento, admite mais a tristeza do que a raiva, e pede a mais cautelosa abstinência diante de todos os prazeres de estar sob a luz dos refletores”.<sup>236</sup>

Seria incorreto, diante das evidências, pleitear que, em um texto assumidamente literário, os tropos estão em seu habitat natural, pois estes são elementos inerentes à linguagem, de modo geral, e não exclusivamente ao que se atribui o status de literário. Não é excessivo lembrar que, em seus *Ensaio de lingüística geral*, Jakobson afirma que “no comportamento verbal normal” dois procedimentos, o metafórico e o metonímico, atuam continuamente, e que são mais ou menos empregados sob a influência de modelos culturais, de personalidade e de estilo.<sup>237</sup> O que se pode afirmar é que talvez ocorra, na narrativa literária, o emprego mais enfático, e possivelmente assumido, dos elementos tropológicos, o que também não poderia ser tomado como uma regra geral.

O espaço da teoria onde se debate a caracterização do literário permanece pleno de indefinições. Terry Eagleton chega, após uma alentada argumentação, à afirmação de que “não existe uma essência da literatura”, e de que “alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários e, a outros, tal condição é imposta”. O que importa, acrescenta, pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o

---

<sup>234</sup> Idem, *ibidem*, pp. 31-33.

<sup>235</sup> *Eichmann em Jerusalém*, pp.13-15.

<sup>236</sup> *EJ*, pp. 15-16.

<sup>237</sup> Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*. Arguments 14. Trad. Nicolas Ruwet. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963.

consideram.<sup>238</sup> A caracterização de um texto como literário inclui considerações de ordem sócio-cultural, que envolvem seu enquadramento em um momento histórico específico.<sup>239</sup>

## 2.4 Ambigüidade desde a origem

A teoria literária e a filosofia da história têm buscado iluminar o caminho que une a literatura à história, assim como as bifurcações que as separam. Revendo os registros relativos aos primórdios da literatura européia, verifica-se que as narrativas histórica e ficcional por muito tempo fluíram no mesmo leito, apresentando e recontando o mito. Esse entrelaçamento permanece profícuo, e a separação dos conteúdos, assim como de suas respectivas linguagens mostra-se, em momentos, impossível. Quando Homero inaugura o primeiro canto da *Iliada*, com o verso “Canta-me a cólera – ó deusa!”<sup>240</sup>, põe em curso uma narrativa que, sendo ou não história, é pensada como história e é, ao mesmo tempo, discurso literário.

Observamos, com Erich Auerbach, que no *Velho Testamento* também se fazem notar as ambigüidades entre o épico e o histórico. Enquanto Homero permanece no lendário, o assunto do *Velho Testamento* aproxima-se cada vez mais do histórico, e também do testemunho. Mas isso acontece mesmo quando o assunto parece ser, em certa medida lendário, como a história de Davi e Golias<sup>241</sup>. Benedito Nunes assinala que, no Medieval, a História (com “H” maiúsculo) ainda não deixara de ser história (*story*), como crônica dos fatos, que também podiam ser legendários.<sup>242</sup>

A exigência da separação de domínios entre a ficção e a história ocupou um espaço importante no debate intelectual, no século XVIII, quando se problematizou, sobretudo, o status da *Iliada* e da *Odisséia*, assim como a própria identidade de Homero, como autor individual ou coletivo. Buscava-se, ao mesmo tempo estabelecer uma nova percepção da fábula e da historicidade. Esse processo é investigado por Sônia Lacerda,

---

<sup>238</sup> Eagleton, Terry. *Teoria da literatura: Uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997, pp. 12.

<sup>239</sup> Idem, *ibidem*, p. 13.

<sup>240</sup> Homero. *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1962, p. 43.

<sup>241</sup> Auerbach, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. Dir. J. Guinsburg., p. 15.

<sup>242</sup> Nunes, Benedito. *Narrativa histórica e narrativa ficcional*. In Dirce Côrtes Riedel. *Narrativa: Ficção & História*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p.10.

em *Metamorfoses de Homero*.<sup>243</sup> Mesmo sem considerar, aqui, as distintas faces dessa discussão, pode-se afirmar que se posicionavam, de um lado, os que viam a fabulação, como algo voltado à tentativa de explicação de fenômenos não compreendidos pelo homem, tendo como protagonistas o homem primitivo e os deuses e, de outro, a história “racional”, tentando desvencilhar-se do “fabuloso” para oferecer algum grau de certeza sobre os acontecimentos do passado.<sup>244</sup>

Uma segunda dicotomia surgiria no século XIX, estabelecendo a separação entre história-arte e história-ciência, entre narração e pesquisa. Mesmo assim, subsistiram ambigüidades no entrecruzamento das duas formas narrativas. Enquanto Michelet e outros historiadores privilegiaram a narração, ampliando suas fontes e seus discursos para além dos registros oficiais, grandes romancistas como Walter Scott e Balzac foram atraídos pela História, trazendo, para o universo da ficção, a saga de gerações e indivíduos em tensão com as transformações sociais e políticas de seu tempo.<sup>245</sup>

Nesse contexto, considero ilustrativa a narrativa de Michelet, nesta passagem do primeiro capítulo de *O povo*, obra em que historiador exhibe, até o final, seu envolvimento poético com a narrativa, não se limitando ao propósito de estrita re-elaboração dos fatos:

Se quisermos conhecer o pensamento íntimo, a paixão do camponês da França, nada mais fácil. Basta passearmos no domingo pelo campo, sigamo-lo. Ei-lo que vai à nossa frente. São duas horas; sua mulher está na reza; ele está endomingado; garanto que vai ver sua amante. Que amante? Sua terra.<sup>246</sup>

Nessa passagem, o historiador dá mostras de uma liberdade surpreendente para sua época. Mas Michelet trabalha, confessadamente, a partir de uma idéia diretora que projeta e persegue, uma forma de escrita que caminha entre a invenção e os fatos. Ele faz de sua obra “uma alquimia moral”, uma forma de testemunho, carregada de “paixões individuais que se transformam em generalidades”, tentando traduzir e, ao mesmo tempo, identificando-se com a alma do camponês, numa narrativa histórica: “Este livro é mais que um livro; sou eu mesmo”, proclama.<sup>247</sup>

---

<sup>243</sup> Lacerda, Sônia. *Metamorfoses de Homero*. Brasília: Editora UnB, 2003.

<sup>244</sup> Idem, ibidem, pp. 96-97.

<sup>245</sup> Nunes, Benedito. *Narrativa histórica e narrativa ficcional*, p. 10.

<sup>246</sup> Michelet, Jules. *O povo*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Martins fontes, 1988, p. 27.

<sup>247</sup> Idem, p. XI.

Barthes tenta identificar o que seja o discurso histórico. O enunciado histórico, a seu ver, presta-se a um recorte destinado a produzir unidades de conteúdo que comporta “existentes” e “ocorrentes”. Isso significa priorizar os seres, as entidades, situando, em segundo lugar, seus predicados.<sup>248</sup> Essas duas categorias comportam, a princípio, listas relativamente fechadas que se repetem em combinações variáveis. Em Heródoto, exemplo escolhido por Barthes, a lista de “existentes” inclui dinastias, príncipes, generais, soldados, povos e lugares, sendo que a de “ocorrentes” comporta ações como devastar, submeter, aliar-se, fazer uma expedição, reinar, lançar mão de um estratagema, consultar o oráculo.<sup>249</sup>

A partir dessa categorização se poderia afirmar que o texto de Arendt, *EJ*, é habitado por elementos “existentes”, pois aí encontramos atores reais, reconhecidos protagonistas de acontecimentos históricos, como Adolf Eichmann e as dezenas de pessoas citadas em seus depoimentos, os outros depoentes, testemunhas, juízes etc. Na extensa lista de “ocorrentes” poderíamos agregar, portanto, ações como perseguir, prender, transportar, submeter, interrogar, assassinar. A presença de “existentes” e de “ocorrentes” constituiria, em princípio, um divisor de águas entre o discurso histórico de Arendt e o discurso ficcional de Schlink.

Vale notar que não se encontram, em *OL*, os “existentes”, isto é, personagens do mundo real. Mas aí se pode identificar um vasto conjunto de “ocorrentes”, como as ações nos campos de concentração, e ações como submeter, prender, acusar etc. Mas é preciso notar, ainda com o apoio de Barthes, que, na ficção, esses conjuntos subvertem os signos, fazendo-os re-significar-se, transformando as denotações do “real” em conotações feitas pelo narrador.

Aqui, ronda-nos, mais uma vez, a ambigüidade. Cabe observar, com Barthes, que são fluidas as categorias de “existentes” e “concorrentes”, mesmo em se tratando estritamente da narrativa histórica. Essas categorias exigem um outro elemento capaz de lhes conferir uma “estruturação forte”, que é a temática pessoal do autor. A maleabilidade dessa caracterização mostra-se evidente na assunção de Barthes, de que o discurso histórico “oscila entre dois pólos, segundo a densidade de seus índices e funções”.<sup>250</sup> A classe dos índices constitui-se de segmentos metafóricos como as descrições dos trajes e da mistura de estilos arquitetônicos, recorrentes nas narrativas de

---

<sup>248</sup> Barthes, Roland. *O discurso da história. In O rumor da língua*. 2ª. Ed. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

<sup>249</sup> Idem, *ibidem*, p. 171.

<sup>250</sup> Idem, p. 174.

Michelet.<sup>251</sup> As funções constituiriam outra classe, correspondente “aos pontos cardeais onde o enredo pode tomar um andamento próprio”, como ocorre em determinadas seqüências nos textos de Heródoto.<sup>252</sup>

O que depreendo das formulações de Barthes, e que se revela importante no contexto desta tese, é, como o próprio autor admite, o caráter oscilatório desses elementos, sejam índices ou funções, e o fato de estes não serem prerrogativa apenas do discurso histórico. Acrescente-se a essa observação, a constatação de que o discurso histórico também se deixa levar – em momentos até mesmo voluptuosamente, se pode afirmar – “para uma forma metafórica”, avizinhandose do lírico e do simbólico, como se nota em Michelet.<sup>253</sup>

O “deixar-se levar” para uma forma metafórica constitui, a meu ver, um ponto de contato entre as narrativas ficcional e histórica, em *OL* e *EJ*. A metaforização habita tanto a ficção quanto a narrativa histórica, sem que essa característica seja determinante para a certificação de cada uma delas enquanto gênero.

## 2.5 A questão do gênero

Novamente, a questão do gênero se faz presente como um eixo que perpassa as fronteiras entre narrativas. Aqui, quando trago ao diálogo os discursos ficcional e histórico, a questão surge como um desafio à teoria literária. Os gêneros literários deixaram, há muito, de conformar-se à moldura aristotélica, distinguidos como epopéia, tragédia ou comédia, constituindo três modos de imitação ou *mimese*.<sup>254</sup> Como já foi indicado nos parágrafos iniciais do primeiro capítulo, as definições de gêneros literários, mesmo sendo campo de intensas re-elaborações teóricas, não alcançaram, historicamente, o status de conceitos estáveis. Novas formas de expressão literária desafiam, sistematicamente, conceitos anteriormente estabelecidos, ampliando seus limites e levando gêneros aparentemente consagrados a se metamorfosearem em novos gêneros e subgêneros.

Devo retornar a Aristóteles como imprescindível ponto de partida para esta reflexão. Quando o filósofo prescreve, como tarefa da poesia, narrar “o que poderia

---

<sup>251</sup> Idem, p. 173.

<sup>252</sup> Idem, p. 174.

<sup>253</sup> Idem, ibidem, pp. 174-75.

<sup>254</sup> *Poética*, 1462a e 1462b.

acontecer”, reconhecendo na história a função de narrar “o que aconteceu”,<sup>255</sup> estabelece um divisor de águas que, a rigor, não se sustenta, pois se verá, em circunstâncias narrativas, como se encontra em Arendt, assim como em Michelet e em outros autores, que a história não está isenta do emprego da imaginação. Do mesmo modo, não se poderá afirmar que a narrativa de testemunho, mesmo tratando do que “aconteceu”, não possa ser inscrita no âmbito da prosa literária. A instabilidade nas caracterizações de gêneros desafia, portanto, a teoria, desde Aristóteles.

Mas chamo a atenção para o fato de que Aristóteles, logo a seguir, fornece a chave para uma investigação das semelhanças e diferenças entre história e poesia, no que diz respeito aos recursos narrativos que empregam: “Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa)...”(parênteses de Aristóteles).<sup>256</sup>

Proponho, aqui, eliminar os parênteses e sublinhar que, nessa passagem, Aristóteles afirma que poeta e historiador poderiam empregar os mesmos recursos para expressar conteúdos diferentes. Se os textos de Heródoto fossem postos em versos não deixariam de ser históricos. E o que dizer da tragédia *A captura de Mileto*, de Frínico, predecessor de Ésquilo, que arrancou lágrimas aos cidadãos atenienses, ao encenar a derrota que seu povo sofrera, tendo sido, por esse motivo, proibido de ser reapresentado?<sup>257</sup> Frínico certamente apresentou aos cidadãos gregos não apenas uma encenação trágica, mas a elaboração de um acontecimento histórico, unindo poesia e história no mesmo processo narrativo.

Em *Narrative discourse revisited*, Gérard Genette pergunta-se se existe uma ficção pura e, por outro lado, uma pura não-ficção, e sua resposta é “não”.<sup>258</sup> E se perguntarmos: “como é que o autor sabe disso?”, a resposta será diferente em cada um dos dois casos. Enquanto o historiador deve prover (*must provide*) evidências e documentos, o romancista talvez responda: “eu sei, porque estou inventando isso”. Genette pondera, no entanto, que o autor de uma obra ficcional nunca está simplesmente inventando, pois está *relatando* (*reporting*), no sentido da *mimesis* aristotélica.<sup>259</sup>

---

<sup>255</sup> Idem, 1451a36.

<sup>256</sup> *Poética*, 1451a 41 e 1451b 1-5.

<sup>257</sup> O impacto da tragédia de Frínico é comentada por Nicole Loraux em *A tragédia grega e o humano*. In *Ética*. (Org. Adauto Novaes) São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 18-19.

<sup>258</sup> *Narrative discourse revisited*, p. 15.

<sup>259</sup> Idem, p. 15.

A *mimesis*, um conceito instável, não suficientemente elaborado por Aristóteles, tem sido objeto de interpretações que deixam distante a noção de imitação das ações, pertencente ao legado aristotélico. Desde a imitação (do grego *mimesis* e do latim *imitatio*), o desejo e o prazer de imitar, congêntos ao homem, até a imitação poética, nas diferentes formas propostas por Aristóteles, desenvolve-se um vasto escopo de conceituações que seria demasiado extenso debater aqui. Tomo o conceito, não no sentido redutor de imitação e cópia em terceiro grau, atribuído por Platão, no Livro X de *A República*, mas no sentido de criação poética, como propõe Paul Ricoeur em sua leitura de Aristóteles.<sup>260</sup>

Tanto o autor de um romance quanto o historiador estão em diálogo com o mundo “real” ou “imaginário”, isto é, com o referente, no qual se reúnem todas as nossas categorias de compreensão do mundo, tudo o que se situa na esfera do *não-texto*, – para empregar aqui a conceituação de Ives Reuter.<sup>261</sup> A narrativa ficcional constitui-se sob o signo do fingir, imaginar, compor, do latim  *fingire*, e a narrativa histórica, que Hayden White vê como “um tipo de arte”<sup>262</sup>, tenta reunir o passado e o presente a partir de vestígios, documentos, arquivos e testemunhos.

Poderíamos, então, indagar se o historiador não emprega sua imaginação. As lacunas existentes e inevitáveis entre os registros obtidos pelo historiador não são, afinal, preenchidas por um processo imaginativo? O discurso historiográfico não parece isento de imprimir significados e conotações às suas descrições e interpretações, e a esse processo, juntamente com Barthes, pode-se chamar “processo de significação” que visa a “preencher” o “sentido da história”.<sup>263</sup> O historiador, segundo Barthes, “é aquele que reúne menos fatos do que significantes, e organiza-os com a finalidade de estabelecer um sentido positivo e de preencher o vazio da série pura”. Barthes amplia suas considerações ao afirmar que o discurso histórico é, essencialmente, elaboração ideológica, ou, em outras palavras, imaginário.<sup>264</sup>

R. G. Collingwood afirma que o historiador precisa justificar as fontes que emprega em suas imagens do passado e para isso faz uso de uma potente rede de construção imaginativa, “sua própria *imaginação a priori*”. O historiador concede crédito a determinadas fontes, e uma fonte pode não ser confiável, ou estar contaminada,

---

<sup>260</sup> Ricoeur, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo III, p. 332.

<sup>261</sup> Reuter, Ives. *A análise da narrativa*, p. 17.

<sup>262</sup> White, Hayden. *Trópicos do discurso*, p. 40.

<sup>263</sup> Barthes, Roland. *Da história ao real*. In *O rumor da língua*. Op. cit., p. 174.

<sup>264</sup> Idem, *ibidem*, p. 174.

mas a princípio, ele a seleciona e justifica. O acolhimento da fonte é resultado desse imaginar apriorístico. Tanto para o romance quanto para a história, segundo Collingwood, é imprescindível a *imaginação a priori*.<sup>265</sup>

Na sinuosa fronteira entre a ficção e história, parece não haver espaço para afirmações peremptórias. Parece, ao mesmo tempo, inegável, que na narrativa historiográfica de Arendt, a imaginação da autora toma partido, de modo enfático, especialmente quando descreve não propriamente as ações, mas a atitude de Adolf Eichmann a caminho do cadafalso. Como poderia a autora saber que Eichmann “estava completamente ele mesmo” ou que sua memória lhe aplicara um último golpe” no momento final, fazendo-o “esquecer” de que aquele era seu próprio funeral?<sup>266</sup>

A passagem anteriormente referida atesta a liberdade que Arendt se outorga para conotar um momento que é parte do acontecimento histórico. Há nessa liberdade, pode-se afirmar, algo da maleabilidade desfrutada pelo autor do romance. Pode-se sublinhar aí, uma diferença de intensidade. Quando Schlink escreve o romance, o autor implícito, o que tece o enredo, atribui, ou melhor, inventa o narrador e os demais personagens, e também inventa tudo o que pensam, o que dizem, o que falam. Em *EJ*, distintamente, o acontecimento histórico e os atores reais, seus discursos e suas ações, pertencentes ao mundo “real”, preenchem a quase totalidade da narração. É correto afirmar que, nesta narrativa, predominam os fatos e, de modo algum, a imaginação da autora.

## 2.6 O fato como diferenciador

A descrição do fato constitui um elemento de diferenciação entre as narrativas ficcional e histórica. A noção de fato, convém observar, está diretamente ligada à evolução da pesquisa científica. Tudo a que se atribui o caráter de fato está, em princípio, sujeito à descrição e à verificação. Ele é, como propõe a definição filosófica do termo, algo que é válido, independentemente de opiniões ou crenças. É caracterizado por uma relação causal e aproxima-se da de acontecimento, um conceito mais abrangente que relaciona o fato às coisas da natureza, mais suscetível à percepção sensível.<sup>267</sup> À idéia de fato opõe-se a de ficção, isto é, aquilo que não pode ser comprovado, como um

---

<sup>265</sup> Collingwood, R.G. *Idea de la historia*. Mexico: Fondo de Cultura, 1952, p. 238.

<sup>266</sup> *EJ*, p. 274.

<sup>267</sup> Abbagnano Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.429.

desdobramento da noção kantiana do *como se*, que não coincide exatamente com a idéia de ficção, mas do que está além da possibilidade de comprovação, ou seja, o contraditório, desprovido de validade teórica.<sup>268</sup>

A noção de fato histórico, no entanto, tem tido sua credibilidade abalada. Roland Barthes vê o discurso histórico como “essencialmente ideológico e, para ser mais preciso, imaginário.”<sup>269</sup> A partir do momento em que a linguagem intervém – e como não interviria? – ele pergunta, o *fato* assume um caráter tautológico: “o notado procede do notável, mas o notável não é, desde Heródoto, quando a palavra perdeu sua acepção mítica, senão aquilo que é digno de ser notado”.

Disponho-me a acolher a afirmação de Barthes, quando escreve que na “história objetiva”, o “real” nunca é mais do que um significado não formulado, abrigado atrás da aparente onipotência do referente. Esse processo define o que se poderia chamar de “efeito de real”. O discurso histórico, segundo Barthes, não reproduz o real e não faz mais do que significá-lo, repetindo, continuamente que algo “aconteceu”. O autor observa que esse procedimento, bem ao gosto de “toda a nossa civilização pelo efeito de real”, encontra-se no romance realista e também no diário íntimo, na literatura de documento, nos museus e exposições de objetos antigos e em outras manifestações da cultura que levam a crer que o evento apresentado *realmente* ocorreu.<sup>270</sup>

Corroborando a idéia de que barreiras erigidas entre história e ficção não se sustentam, Michel de Certeau afirma que a palavra ficção é tão perigosa quanto seu correlato, a palavra ciência<sup>271</sup>. De Certeau denuncia que, contra todas as evidências questionadoras da história como “balanço dos fatos”, como registro pretensamente objetivo e totalizador, persistem dificuldades para a travessia das fronteiras epistemológicas. As disciplinas permanecem entrincheiradas na defesa de seus nichos de conhecimento, como se fosse possível atribuir a cada uma delas um status inquestionável de ciência ou de não-ciência.

A historiografia, segundo De Certeau, autoriza-se a falar em nome do real e coloca a ficção como seu contrário, sob o signo da falha. Enquanto isso, afirma, os historiadores empregam a ficção em diversas situações, como quando constroem sistemas de correlações entre unidades que pesquisam e quando formulam hipóteses para

---

<sup>268</sup> Idem, ibidem, p. 154.

<sup>269</sup> Barthes, Roland. *Da História ao real. In O rumor da língua*, p. 176.

<sup>270</sup> *Da história ao real. In O rumor da língua*, pp. 178-79.

<sup>271</sup> Certeau, Michel de. *Histoire et psychanalyse. Entre science et fiction*. M Minnesota : University of Minnesota Press, 1986, p. 53.

responder a determinadas perguntas. Mas apesar disso, acusam a ficção de não ter encontrado o seu próprio lugar, de ser *metafórica*, lesando as regras do cientificismo, e de estar à deriva semanticamente. A ficção é como uma sereia da qual o historiador se defende, como Ulisses preso a seu mastro –, ironiza.<sup>272</sup>

White e La Capra têm sido determinantes ao atribuir um novo valor à linguagem, na construção do discurso histórico, opondo-se à tradição de uma historiografia fundada na crença do cientificismo. Um texto, para La Capra é “uma rede de resistências”, em que diferentes vozes se manifestam e se opõem, e que devem ser respeitadas, especialmente quando resistem às interpretações que o historiador pretende atribuir-lhes.<sup>273</sup> Analisando a obra de White e La Capra, Lloyd S. Kramer observa que, quando os historiadores se dispõem a repensar certas categorias do fazer histórico – como a aparente unidade do passado, a ordem que pretensamente se impõe nas estruturas narrativas e outros aspectos que sustentam uma concepção documentarista (*documentary conception*) – irão deparar-se, mais frequentemente, com uma diversidade de vozes submersas.<sup>274</sup> La Capra observa que um fato torna-se relevante para um relato, apenas quando é selecionado em referência a uma pergunta feita ao passado.<sup>275</sup>

## 2.7 A Shoah como convergência temática

Na área de intersecção entre as três narrativas, *OL*, *EJ* e *EH*, sobressai, como já foi dito na introdução, a convergência temática, essencial neste contexto. Todas se referem ao mesmo evento histórico, a Shoah.<sup>276</sup> Mas quando se trata, especificamente, do diálogo entre o romance de Schlink e o relato histórico de Arendt, evidencia-se um elemento específico: ambos colocam no centro da cena narrativa a figura do carrasco. No romance de Schlink, a personagem Hanna Schmitz é ex-guarda de um campo de concentração ligado a Auschwitz. Em Arendt, um dos mais procurados ex-funcionários do governo hitlerista é localizado na Argentina, sendo raptado para ser julgado em Israel.

---

<sup>272</sup> Idem, *ibidem*, pp. 53-56.

<sup>273</sup> La Capra, Dominick. *Rethinking intellectual history: texts, context, language*. New York: Cornell University Press, 1990, p.64.

<sup>274</sup> Lloyd Kramer. *Literatura, crítica e imaginação histórica: O desafio literário de Hayden white e Dominick LaCapra*. In *A nova história cultural*. (Org. Lynn Hunt) Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2001.p. 139.

<sup>275</sup> *Rethinking intellectual history: texts, context, language*, p.61.

<sup>276</sup> Não é excessivo lembrar que o genocídio que eliminou milhões de judeus, também vitimou ciganos, presos políticos, poloneses, portadores de deficiência física e mental, entre outras minorias.

Schlink desenvolve um enredo ficcional. Arendt elabora um relato histórico sobre um acontecimento efetivamente ocorrido em um espaço físico e em um tempo cronológico determinados. Ambos constroem personagens e situam-nos no centro da arena. Ambos dispõem personagens, julgados e condenados, sob o foco do narrador em primeira pessoa. Neles estão em questão a corte, os procedimentos jurídicos, as falhas de julgamento, a importância dos testemunhos, o entrelaçamento das histórias. Nos dois textos sobressai o olhar arguto dos narradores sobre as dificuldades que a Alemanha enfrenta, no mesmo período histórico, a década de 1960, revelando o despreparo da Lei, como instituição, para compreender o caráter inusitado de crimes cometidos pelo regime nazista. Assinalo, ainda, nos dois textos, a presença de um espaço reservado à meta-narrativa, em que os narradores, cada um em sua especificidade, elaboram reflexões sobre o processo da escrita. Essas reflexões encontram-se na última parte de cada uma das narrativas.

O romance *OL* oferece uma pluralidade de interfaces com o passado e o presente. Seu enredo está em diálogo aberto com um evento histórico catastrófico e seus desdobramentos morais. No núcleo da trama o autor elabora um complexo tema amoroso, a história de Michael Berg e Hanna Schmitz. Mas, em um plano entrecruzado, igualmente valorizado em cerca de dois terços da narração, desenvolve-se uma densa reflexão crítica sobre o significado do pós-nazismo para a sociedade alemã, particularmente para os jovens, na década de 1960.

Secundariamente, em *OL*, o narrador apresenta outra questão importante: Michael Berg duvida, em determinado momento, que o sentimento de culpa coletiva (*die Kollektivschuld*) seja o fundamento da revolta de seus contemporâneos. “Muitas vezes penso que o confronto com o passado nacional-socialista não era o fundamento, mas apenas a expressão do conflito de gerações (*sondern nur der Ausdruck des Generationenkonflikts*) o qual era possível perceber como a força motora do movimento estudantil”.<sup>277</sup> Desse modo, o autor insere no romance, por meio do autoquestionamento do narrador, uma inquietude reflexiva que se acrescenta aos dois temas capitais entrelaçados na narrativa: o amor e o fardo ético do pós-guerra.

Essa mescla de motivações dialoga com o relato de Arendt, *EJ*, publicado em 1963, década em que a noção de culpa coletiva ganha expressão entre os jovens alemães. A autora qualifica como “espúrio” esse sentimento de culpa: “É muito gratificante sentir

---

<sup>277</sup> *OL*, p. 140.

culpa se você não fez nada de errado: que nobre!” – ironiza, acusando a inautenticidade da culpa quando não existe a responsabilidade pelo crime cometido. A par do “sentimentalismo barato” e das “explosões de histeria”, segundo Arendt, a juventude alemã, na década de 1960, estava cercada por todos os lados, por homens em posição de autoridade e em cargos públicos, culpados e responsáveis de fato. A indignação dos jovens, se de fato acontecesse, e “seria difícil”, colocaria em risco suas próprias carreiras.<sup>278</sup>

As narrativas *OL* e *EJ* dialogam por meio do confronto que estabelecem entre as noções de culpa e responsabilidade. O sentimento de culpa, expresso pelo personagem Michael Berg também como uma culpa coletiva, é o sentimento que Arendt critica na juventude alemã. Essa questão convida a trazer, à análise, a teoria psicanalítica, mais especificamente, a psicanálise da cultura. Em *O mal-estar na civilização* (1931) Freud postula que o sentimento de culpa surgido do remorso de uma ação má deve ser sempre consciente, ao passo que o sentimento de culpa originado da percepção de um impulso mau pode permanecer inconsciente.<sup>279</sup>

Aqui, faz-se necessário distinguir entre os sentimentos de culpa e de responsabilidade. Ao ironizar o sentimento da juventude alemã, de assumir uma culpa que não se coaduna com a responsabilidade pelas ações da geração anterior, Arendt está, em outras palavras, afirmando que não coube à geração de jovens alemães a escolha pelos atos de omissão praticados por seus pais, ao tolerarem o convívio com criminosos durante e após a Segunda Guerra. A noção de responsabilidade está subordinada à de liberdade de escolha, e não se aplica aos jovens alemães, nem ao personagem Michael e sua geração. Culpa sem responsabilidade pode ser entendida como um sentimento equivocado, como assinala Arendt. É o que o narrador Michael parece expressar quando sugere que o confronto com o passado nacional-socialista não seria o fundamento, mas apenas a expressão do conflito de gerações.<sup>280</sup>

Pode-se afirmar que as duas narrativas postas em diálogo encontram-se em sintonia, ao empregarem signos semelhantes no desenvolvimento da mesma temática: a guerra, as acusações, o conflito ético, a questão dos sentimentos de culpa e de responsabilidade. O parentesco das referências que adotam, mesmo que possuam teleologias próprias e componham de modos distintos um conjunto de signos,

---

<sup>278</sup> Arendt, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*, p. 273.

<sup>279</sup> Freud, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. (1931) Trad. José Otávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997, p. 100.

<sup>280</sup> *OL*, p. 140.

aproximam-nas enquanto fenômenos de linguagem. E a linguagem, parafraseando Foucault, “é o murmúrio de tudo o que é pronunciado e, ao mesmo tempo, o sistema transparente que faz com que, quando falamos, sejamos compreendidos”.<sup>281</sup> Na linguagem e no tempo histórico, que também constitui a linguagem, entrelaçam-se a literatura e a história.

## 2.8 O enredo na ficção e na história

Em meio ao confronto entre as duas narrativas, persiste uma diversidade de aspectos que tornam complexa a tarefa de destecer as tramas e verificar, nelas, em que aspectos o *modus fasciendi* da ficção e da história se distinguem. Teriam ambas relações semelhantes com a estrutura do mito? Com a apresentação do personagem? Com a tessitura do tempo e do espaço?

A primeira tentativa de reconhecer em cada uma dessas formas o seu *éthos* coube a Aristóteles, ao afirmar que o historiador e o poeta diferem em que “um fala das coisas que sucederam e o outro das que poderiam suceder”. Por esse motivo, a poesia seria algo mais filosófico e mais sério que a história, pois enquanto a primeira trata do universal, a segunda refere-se ao particular.<sup>282</sup>

O historiador Hayden White considera que os discursos do historiador e do escritor ficcional se sobrepõem, assemelham-se ou correspondem-se mutuamente, pois “as técnicas ou estratégias de que se valem na composição dos seus discursos são substancialmente as mesmas”.<sup>283</sup> As estratégias selecionadas pelo historiador baseiam-se num elemento organizador fundamental: a construção do mito (da intriga, do enredo). White observa que a estrutura de enredo – seleção, recorte e organização e relato dos fatos – constitui um elemento de interpretação. Este é empregado pelo historiador, com o objetivo de dar à narração “do que aconteceu no passado” um desenvolvimento que se assemelhe à articulação de um drama ou de um romance.<sup>284</sup>

O elemento interpretativo necessário “às supostas explicações causais oferecidas pelos historiadores”, segundo White, leva-os a adotar diferentes modelos de enredos.

---

<sup>281</sup> Foucault, Michel. *Linguagem e literatura*. Trad. Jean-Robert Weisshaupt e Roberto Machado. In Machado, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2000, p.140.

<sup>282</sup> *Poética*. 1451b 36.

<sup>283</sup> White, Hayden. *As ficções da representação factual*. In *Trópicos do discurso*. 2ª ed. Trad. Alípio Correa de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 137.

<sup>284</sup> White, Hayden. *A interpretação na história*. In *trópicos do discurso*. (Op. cit.) P. 80.

Estes se destinam a reunir conjuntos de elementos (dados) dispersos numa percepção clara e precisa, e o modelo somente é perceptível depois que os acontecimentos históricos foram explicados.<sup>285</sup> Desse modo, prossegue, “a interpretação na história consiste em fornecer uma estrutura de enredo a uma seqüência de acontecimentos, de tal modo que a natureza do processo abrangente seja revelada por figurar uma *estória* de um tipo particular”.<sup>286</sup> Assumidamente ancorado na noção do mito trágico aristotélico, ele defende que a trama é a maneira como uma seqüência de eventos é organizada num relato.<sup>287</sup>

Vimos, no primeiro capítulo, que a narrativa de Schlink apresenta uma forma determinada de organização dos eventos. Nela, a história de Michael Berg e Hanna Schmitz é desenvolvida a partir de um ponto inicial em que o narrador, ainda adolescente, conhece Hanna e com ela vive um breve relacionamento amoroso. Na segunda parte, o narrador reencontra Hanna. Nesta fase, que inclui a condenação de Hanna, fatos importantes são revelados, por meio das acusações de testemunhas e pelas reflexões do narrador. Na terceira parte do romance, mais precisamente no desenlace, Michael discorre sobre o que acontece após a morte de Hanna e compartilha com o leitor as dificuldades para transformar sua história em escrita.

Em *EJ*, nota-se, que a estratégia de distribuição dos eventos ao longo da estrutura se diferencia do que ocorre em *OL*. A primeira diferença, situada no plano estrutural, surge do fato de a narrativa de Arendt estar dividida em quinze partes, além do epílogo, do pós-escrito, da bibliografia e do índice remissivo. Mas noto, subjacente a essa minuciosa segmentação, em *EJ*, a distribuição do conteúdo em três amplos segmentos, acrescidos de um pós-escrito. O primeiro comporta a introdução, as razões do julgamento, suas implicações políticas e a descrição do espaço em que ocorre. Segue-se uma parte extensa que ocupa cerca de dois terços da narrativa. Esta começa com a apresentação do acusado, de dados biográficos que incluem sua infância, idade adulta e relações familiares, e desdobra-se em uma detalhada seqüência narrativa sobre a atuação de Eichmann como um perito na questão judaica. Ainda no segundo segmento são relatadas, com riqueza de dados documentais, as etapas de cerceamento dos direitos dos judeus na Alemanha, incluindo o período inicial em que a legislação se torna flagrantemente discriminatória, depois as perseguições, passando à expulsão, ao

---

<sup>285</sup> Idem, *ibidem*, p. 81.

<sup>286</sup> Idem, *ibidem*, pp. 71-74.

<sup>287</sup> *Metahistoria*, p. 18.

confinamento, às deportações, aos assassinatos e ao projeto de extermínio conhecido como “Solução final” da questão judaica. No desenvolvimento dessa estrutura a autora relata momentos cruciais do julgamento, sob os títulos: “Provas e testemunhas” e “Julgamento, apelação e execução”. A última parte é constituída pela conclusão e o pós-escrito em que Arendt responde às críticas feitas à primeira edição, contra certos aspectos de seu relato.

Há, nessa narrativa, uma estrutura basicamente linear de organização dos eventos. Ela se inicia com a introdução ao julgamento, prossegue com a apresentação do acusado e as etapas de seu julgamento, chegando ao desenlace, com a execução de Eichmann. Mas também há recortes no interior dessa linearidade, constituídas de analepses, que permitem à narradora voltar ao passado de Eichmann e a etapas dos acontecimentos históricos, como se observa também em *OL*. Nos dois casos, ordenamento dos episódios é feito em ziguezague.

Por exemplo: depois de apresentar a cena de abertura do julgamento e introduzir o acusado, a narradora, em *EJ*, retorna, sistematicamente, a diferentes períodos em que descreve a perseguição aos judeus, as etapas de deportação da Alemanha aos países europeus, a estratégia montada por Eichmann para ir da Alemanha à Argentina e lá permanecer clandestinamente com a família durante anos, até ser raptado e julgado pela Corte Distrital de Jerusalém. O momento do julgamento e o momento imediatamente posterior (o ano seguinte à execução de Eichmann), quando Arendt consolida e amplia o material das reportagens, é o que considero ser o tempo presente da narração em *EJ*. Percebo esse conjunto de ações, que inclui seleção, recorte, ordenamento e, finalmente, o relato dos eventos, como uma estrutura de enredo.

Considero que Arendt conta uma história, enquanto faz história. Observe-se a abertura da narrativa, com o grito do meirinho “Beth Hamishpath!”, que faz todos ficarem de pé, num salto,<sup>288</sup> a descrição do tribunal e das pessoas, compõem uma cena, em que os atores se movimentam quase como em um filme. A ação transcorre no presente, com os verbos no presente, em expressões como: “Fazem-nos ficar de pé num salto”, “vestindo mantos negros”, que emprestam aos acontecimentos um caráter de *apresentação*, – estado de consciência em que um objeto se faz presente no espírito – que imprime à narração um tom inaugural de espetáculo, e abre passagem a seqüências narrativas, concluídas com a execução de Eichmann.

---

<sup>288</sup> *EJ*, p. 13.

A organização dos eventos, no entanto, não constitui um aspecto isolado na possível literariedade da narrativa de Arendt. Pode-se, sem grande possibilidade de erro, como se verá a seguir, identificar a regularidade com que a autora emprega elementos de sátira e ironia, em diversas passagens.

## 2.9 Os tropos na área de interseção

A narrativa de Arendt deixa entrever, em diversas passagens, o tratamento irônico, ao relatar o depoimento de Eichmann sobre as atrocidades que afirmou ter visto, ou das quais participou durante a guerra: “Bem, ele teve a sorte de ver apenas os preparativos para as futuras câmaras de monóxido de carbono de Treblinka, um dos seis campos de extermínio do Leste, no qual várias centenas de milhares de pessoas iam morrer”.<sup>289</sup> Ou então ao referir-se à reação de Eichmann, quando enviado a Minsk, na Rússia Branca, para averiguar a matança de judeus por fuzilamento: “Então ele foi, e de início parecia que tinha tido sorte, pois ao chegar ‘a coisa já estava acabada’, por assim dizer, o que o deixou muito satisfeito”.<sup>290</sup>

Nas duas sentenças citadas, a palavra *sorte* encontra-se submetida a uma função de inversão do signo, e abre espaço ao tropo. Afinal, o que é a sorte para alguém dedicado a enviar milhares de pessoas a campos de concentração? O termo sorte, identificado à noção de fortuna, assume aqui uma conotação irônica, de conteúdo moral. Nesta passagem, ter “sorte” representa executar um trabalho comprometendo-se da maneira menos ostensiva possível. É fortuna chegar ao local de execução de uma ação e encontrá-la realizada, principalmente em se tratando de uma tarefa reconhecida, pelo próprio executante, como catastrófica para dezenas ou centenas de pessoas.

Outra passagem, em que a linguagem de Arendt se reveste de ironia, diz respeito à participação de Eichmann na Conferência de Wansee, em 1942, em que altos funcionários do *staff* nazista definiram detalhes de implementação da “Solução final”:

A reunião não durou mais que uma hora, uma hora e meia, e depois foram servidos drinks e todo mundo almoçou – “uma íntima reuniãozinha social”, destinada a fortalecer os contatos pessoais necessários. (...) Por isso teve permissão, depois que os

---

<sup>289</sup> Idem, p. 102.

<sup>290</sup> Idem, p. 105.

dignitários partiram, de se sentar perto da lareira junto com seu chefe, Müller, e Heydrich (...) eles não falaram de trabalho, “mas gozaram de um descanso depois de várias horas de trabalho”, muito satisfeitos, principalmente Heydrich, que estava excitado. (...) Agora ele podia ver (...) a elite do bom e velho serviço público disputando e brigando entre si pela honra de assumir a liderança dessa questão “sangrenta”. (...) Bem, ele não era o primeiro nem o último a ser corrompido pela modéstia. (Aspas da autora).<sup>291</sup>

Não é simples caracterizar a narração de Arendt como irônica, pois os acontecimentos narrados diretamente pela autora, ou por meio de transcrições da fala de Eichmann, possuem, em si mesmo, um caráter de ironia trágica. Dizem respeito à morte planejada de milhões de pessoas, mas são tratados em tom de surpreendente normalidade pelo acusado. Nas circunstâncias descritas, nota-se, nos próprios acontecimentos, a presença da ironia trágica. Ela reside no fato de as vítimas desconhecerem que está em curso uma ação que lhes será fatal. A ironia evidencia-se, também, no contraste dos estados em que se apresenta o acusado, isto é, entre a aparente serenidade com que relata os episódios e o caráter de desumanidade de tudo o que revela e do que é revelado pelas testemunhas durante o julgamento.

Pode-se identificar, em outros momentos, o tratamento irônico e metafórico, desta vez no tratamento adotado por Arendt em sentenças que estabelecem tensão entre o significante e o referente. Por exemplo: a conversa mentirosa, ou intencionalmente inconsistente, é “oca”: “Havia alguma verdade por trás da conversa oca...”,<sup>292</sup> O mesmo ocorre quando a autora relata que o advogado de Eichmann comparece surpreendentemente sozinho ao tribunal, e assim impede o trabalho do réu de legar seu testemunho à posteridade: “Mas o dr. Servatius acabou aparecendo bem sozinho a maior parte do tempo. O resultado disso foi que Eichmann passou a ser assistente-chefe de seu próprio advogado de defesa e, em vez de ficar escrevendo livros ‘para as futuras gerações’, trabalhou bem duro durante todo o julgamento”.<sup>293</sup>

O tratamento irônico sobressai, particularmente, no seguinte parágrafo, de *EJ*. Aqui, sublinho um momento de nítida proximidade semântica, na qual se une o sentimento de culpa coletiva da segunda geração de alemães do pós-guerra (*die*

---

<sup>291</sup> *EJ*, p. 130.

<sup>292</sup> *Idem*, p. 265.

<sup>293</sup> *Idem*, p.265.

*Kollektivschuld*), focalizado pelo narrador no romance de Schlink, à questão colocada por Arendt:

É muito gratificante sentir culpa se você não fez nada de errado: que nobre! Mas é bem difícil, e sem dúvida deprimente, admitir culpa e se arrepender. A juventude de Alemanha está cercada por todos os lados e em todos os estágios da vida, por homens em posição de autoridade e em cargos públicos que são muito culpados de fato, mas que não *sentem* nada do tipo. (Grifo da autora).<sup>294</sup>

Encontra-se, intermitentemente, em *EJ*, não apenas o traço de ironia, mas uma percepção satírica, de descrédito e de negatividade, do modo de funcionamento do mundo e da justiça. Na sátira não há lugar para a esperança, nem para a conciliação. Ela é expressa por uma visão negativa de mundo, por parte da autora. Sua descrição, que cito a seguir, revela algo “terrível e assustadoramente normal” no tipo de crime cometido. As instituições falham ao perceber e julgá-lo, pela falta de parâmetros para compreensão do fenômeno. Isso ocorre nas passagens sobre os crimes de Eichmann, sobre a burocracia nazista e as insuficiências do processo, e em sua constatação de que os juizes deixaram passar desapercibida a questão crucial que serviria de lição a toda a humanidade, isto é, a instauração da banalidade do mal:

(...) teria sido realmente muito reconfortante acreditar que Eichmann era um monstro (...) O problema com Eichmann era exatamente que muitos eram como ele, e muitos não eram nem pervertidos, nem sádicos, mas eram e ainda são terrível e assustadoramente normais. Do ponto de vista de nossas instituições e de nossos padrões morais de julgamento, essa normalidade era muito mais apavorante do que todas as atrocidades juntas, pois implicava que (...) esse era um tipo novo de criminoso, efetivamente *hostis generis humani*, que comete seus crimes em circunstâncias que tornam praticamente impossível para ele saber ou sentir que está agindo de modo errado.<sup>295</sup>

E adiante:

(...) pois quando falo da banalidade do mal, falo num nível estritamente factual, apontando um fenômeno que nos encarou de frente no julgamento. Eichmann não era nenhum Iago, nenhum Macbeth, e nada estaria mais distante de sua mente do que a determinação de Ricardo III de “se provar um vilão.” A não ser por sua extraordinária

---

<sup>294</sup> Idem p. 273.

<sup>295</sup> Idem, p. 299.

aplicação em obter progressos pessoais, ele não tinha nenhuma motivação. (...) ele *simplesmente nunca percebeu o que estava fazendo*. (...) ele não era burro. Foi pura irreflexão (...) que o predis pôs a se tornar um dos grandes criminosos desta época. E se isso é banal e até engraçado, se nem com a maior boa vontade do mundo se pode extrair qualquer profundidade diabólica ou demoníaca de Eichmann, isso está longe de se chamar lugar-comum...<sup>296</sup> (Grifos e aspas da autora).

Arendt enfatiza a dificuldade dos juízes para compreender a figura do réu, pois este não corresponde à imagem de “monstro” nem de “sádico pervertido”, como pretendia a acusação. O acusado, ostentando tranqüilidade e consciência quanto às suas ações, traz à cena uma nova espécie de criminoso, subvertendo a figura do vilão, que o senso comum esperaria ver nele. O estranhamento dessa inversão é ilustrado pela fala de um dos juizes citada por Arendt: “os sofrimentos em escala tão gigantesca estavam ‘acima da compreensão humana’, matéria para os ‘grandes escritores e poetas’ que não cabem numa sala de tribunal...”<sup>297</sup> Os acontecimentos transcendem o que se pode esperar da realidade, e a linguagem da narradora investe-se de tropos como “isso é banal e até engraçado” e “profundidade demoníaca”, para elaborar discursivamente o inusitado.

Em determinadas passagens, ambas as narrativas, *OL* e *EJ*, são perpassadas por uma visão satírica do mundo. No romance de Schlink, a visão de mundo do narrador mostra-se particularmente negativa quando expressa seu desapontamento em relação à evolução da história do direito:

Durante muito tempo acreditei que há um progresso na história do direito, apesar de terríveis retrocessos e passos para trás, um desenvolvimento em direção à maior beleza e à verdade, à racionalidade e à humanidade. Desde que me ficou claro o fato de tal crença ser uma quimera, trabalho com uma outra imagem do percurso da história do direito. Nessa imagem, o percurso ainda se orienta para uma meta, mas a meta de que se aproxima, após diversos abalos, desorientações e fanatismos, é o seu próprio ponto de partida, de onde, assim que o alcança, precisa partir novamente.<sup>298</sup>

Ambos os textos evidenciam uma relação entre narrador e o mundo “real”, caracterizada pela percepção de que não há um movimento evolutivo na história da humanidade. A percepção do narrador remete – no sentido de que não se alcança uma meta determinada

---

<sup>296</sup> Idem, p. 310-11.

<sup>297</sup> Idem, p. 232.

<sup>298</sup> *OL*, p. 151.

para nela permanecer – à noção de que a existência configura o “eterno retorno do mesmo, no diferente”. Esta é uma noção, vale notar, aproxima-se do que Nietzsche estabelece ao recusar uma suposta teleologia da história da humanidade:

“Homem! Tua vida inteira, como uma ampulheta, será sempre desvirada outra vez e sempre se escoará outra vez, – um grande minuto de tempo no intervalo, até que todas as condições, a partir das quais vieste a ser, se reúnam outra vez no curso circular do mundo. E então encontrarás cada dor e cada prazer e cada amigo e inimigo, e cada esperança e cada erro, e cada folha de grama e cada raio de sol outra vez, a inteira conexão de todas as coisas (...) Esse anel em que és um grão, resplandece sempre outra vez. E em cada anel da existência humana (...) emerge o mais poderoso dos pensamentos, o pensamento do eterno retorno de todas as coisas...”<sup>299</sup>

O princípio da circularidade, segundo a qual a história não se move linearmente para uma meta final, também está presente em *OL*:

Na época reli a *Odisséia*. (...) Mas não se trata da história de um retorno. Como é que os gregos, sabendo que não se entra duas vezes no mesmo rio, poderiam acreditar em retornos? Odisseu não retorna para ficar, e sim para partir novamente. A *odisséia* é a história de um movimento ao mesmo tempo em direção a uma meta e sem meta nenhuma, bem-sucedido e em vão. Em que a história do direito é diferente disso?<sup>300</sup>

A noção do eterno retorno, assim como a idéia de que não ocorrem mudanças ou transformações definitivas, estão imbricadas, de diferentes modos, nas duas narrativas. Em Arendt parece implícita a idéia de que o mundo mudou, e mudou para pior, revelando uma face perversa que escapa ao controle e à compreensão geral. Essa impressão pontua diversas passagens em que a escritora trata dos massacres administrativos, da complexa organização do Estado nazista, com sua hierarquia estratificada, e do modo tecnologicamente perverso como milhões foram levados à morte.<sup>301</sup> A lição que, segundo a autora, o julgamento de Eichmann ensina à humanidade,

---

<sup>299</sup> Nietzsche, Friedrich. *O eterno retorno*. In *Nietzsche. Obras incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, pp. 389-390. Para o aprofundamento da noção de eterno retorno, consultar Nietzsche, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*, Trad. de Mário da Silva. 9ª. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, pp. 166-67.

<sup>300</sup> *OL*, p. 151.

<sup>301</sup> Do capítulo IV ao XIII, da edição brasileira de *EJ* aqui analisada, Arendt discorre, detalhadamente, sobre as diversas etapas de execução das políticas de deportação de judeus aos campos de concentração, e sobre a distribuição de funções entre os escalões da hierarquia nazista. In *EJ*, pp, 69-240.

“a lição terrível da banalidade do mal, que desafia as palavras e os pensamentos”<sup>302</sup> constitui, a meu ver, o cerne de seu discurso. Nele, parece estar implícita a percepção de que a história da humanidade desenha uma perspectiva negativa, de subjugo do cidadão por governos totalitários.

Pode-se afirmar que a manipulação do indivíduo é denunciada pela autora em dois níveis. Um, que se evidencia mortal, refere-se diretamente aos judeus e às minorias vítimas do nazismo: “Faz parte dos refinamentos dos governos totalitários de nosso século que eles não permitam que seus oponentes morram a morte grandiosa, dramática dos mártires. O Estado totalitário faz seus oponentes desaparecerem em silencioso anonimato”.<sup>303</sup>

Em outro plano encontra-se o Estado agindo diretamente sobre os cidadãos, ditos livres, de modo mais insidioso que truculento, levando-os a assumir tarefas – como Arendt demonstra no capítulo ironicamente intitulado *Deveres de um cidadão respeitador das leis*,<sup>304</sup> – e a agir além do que se espera deles: “Pois a verdade triste e muito incômoda da questão era provavelmente que, não o fanatismo, mas sim sua própria consciência, é que levava Eichmann a adotar sua atitude inflexível no último ano da guerra...”<sup>305</sup>

Nessa passagem, novamente, aproximo a narrativa historiográfica do romance *OL*, no qual a personagem Hanna Schmitz, ex-guarda de um campo de concentração, também age sob as ordens do Estado e tenta executar tarefas com presteza. Quando o juiz lhe pergunta por que não destrancara a porta da igreja, no *Lager*, antes que um incêndio matasse dezenas de prisioneiras, ela responde: “Não sabíamos agir de outro modo”.<sup>306</sup> A diferença está em que a personagem é analfabeta, sendo, presumivelmente, mais manipulável para o cumprimento de ordens, ao passo que Eichmann, figura real, histórica, desfrutava de uma condição social e educacional mais favorável, pertencendo a um escalão superior da burocracia nazista.

Um outro momento da narração, em *EJ*, evidencia a tensão entre a ironia, na linguagem da autora, contrastada com a ironia trágica, a qual, por sua vez, não pertence propriamente à linguagem narrativa, mas à própria essência dos acontecimentos narrados. Pode-se verificar a tensão entre a ironia discursiva e a ironia trágica – ironia

---

<sup>302</sup> *EJ*, p. 274.

<sup>303</sup> *Idem*, pp.253-54.

<sup>304</sup> *Idem*, p. 152.

<sup>305</sup> *Idem*, p. 164.

<sup>306</sup> *OL*, p. 104.

que se abate traiçoeiramente sobre as vítimas do nazismo –, na passagem em que Arendt descreve a primeira deportação de judeus, da cidade alemã de Stettin para a Polônia, em 1940. A deportação ocorre em “condições excepcionalmente atrozes”, como um “teste” em que as vítimas caminham para um destino mortal, “levando suas próprias malinhas”. A narradora refere-se à bagagem dos deportados como “malinhas”, transmutando em ironia o caráter trágico da condição de menoridade imposta aos judeus:

O objetivo parece ter sido um teste das condições políticas gerais – se era possível fazer os judeus marcharem para seu fim pelos próprios pés, levando suas próprias malinhas, no meio da noite, sem nenhuma notificação prévia; qual seria a reação de seus vizinhos quando descobrissem os apartamentos vazios de manhã...<sup>307</sup>

Mesmo quando trata de episódios publicamente conhecidos, a narradora parece disposta a surpreender o leitor, apresentando os fatos ironicamente, como se segue nesta passagem já citada anteriormente e aqui rerepresentada parcialmente:

Adolf Eichmann foi para o cadafalso com grande dignidade. Pediu uma garrafa de vinho tinto e bebeu metade dela. Recusou a ajuda do ministro protestante, reverendo William Hull, que se ofereceu para ler a Bíblia com ele: tinha apenas mais duas horas para viver, e portanto nenhum “tempo a perder”. Ele transpôs os quarenta metros que separavam sua cela da câmara de execução andando calmo e ereto, com as mãos amarradas nas costas. Quando os guardas amarraram seus tornozelos e joelhos, pediu que afrouxassem as cordas para que pudesse ficar de pé. “Não preciso disso”, declarou quando lhe ofereceram o capuz preto. (...) No cadafalso, sua memória lhe aplicou um último golpe: ele estava “animado” esqueceu-se que aquele era seu próprio funeral.<sup>308</sup>

Na passagem citada, Arendt assume uma atitude de onisciência, ao descrever o acusado, adivinhando-lhe o pensamento e interpretando os sentimentos do condenado. Desse modo a historiadora faz o mesmo que o poeta. Conta o que viu e mais do que viu, pois conta, qualificando como fato, o que imagina ter acontecido. Aqui, a imaginação certamente não predomina, mas é constitutiva do empreendimento historiográfico.

---

<sup>307</sup> *EJ*, p.73.

<sup>308</sup> *Idem*, p.274.

## 2.10 Dois personagens em cena

Na construção de interfaces entre a literatura e a história, devo assinalar a presença de outro ponto nodal: a caracterização do personagem. Essa categoria nem sempre tem sido valorizada pela teoria literária. A escassa atenção que lhe é atribuída se reflete na economia de classificações. E. M. Forster, em *Aspectos do romance*, propôs uma forma de classificar personagens como *planos* e *redondos*, baseada em critérios psicológicos. Os primeiros seriam estáveis, superficiais e estereotipados, sendo facilmente reconhecíveis. Os últimos teriam perfil psicológico mais complexo e estariam profundamente envolvidos entre si e com a trama.<sup>309</sup> Essa classificação se manteve desde os anos 1950, sendo gradualmente substituída por uma nova concepção da entidade *personagem*, não pelo que ele seja, mas segundo o que faz.

Sob qualquer das denominações – *personagem*, *dramatis personae*, *caráter*, *actante*, *personnage*, *persona* – parece correto afirmar que a análise da narrativa tem mantido os personagens em condição de menoridade, realimentando a tradição aristotélica: “Porém, o elemento mais importante da tragédia é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e da vida, da felicidade e da infelicidade (...) mas a felicidade ou a infelicidade residem na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação e, não uma qualidade”<sup>310</sup>, prescreve o filósofo.

Nesta análise, embora adote como parâmetros alguns conceitos do mestre estagirita, não mantenho fidelidade incondicional às suas idéias. Uma das questões que ponho em relevo é a importância da valorização do personagem como elemento da trama, visando a analisar como os atores da ação são apresentados em *OL* e *EJ*.

Em Greimas, a categoria dos personagens suscita interesse, sendo denominados, em um primeiro nível semântico, como actantes que se destacam na narrativa “por suas particularidades e pelo campo de suas funções”.<sup>311</sup> No sentido amplo, segundo a visão greimasiana, um actante tanto pode ser a representação lingüística de uma pessoa, como o personagem de uma narrativa qualquer, ou ainda um animal ou uma máquina, sendo sempre suscetível de individuação. Os atores, por sua vez, distinguem-se dos actantes por “possuírem uma ancoragem histórica específica”, o que implica sua inscrição no

---

<sup>309</sup> Forster, E.M. *Aspectos do romance*, p. 53-55.

<sup>310</sup> *Poética*, 1450a 16.

<sup>311</sup> Greimas, A.J. *Semiótica e ciências sociais*. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitri. São Paulo: Cultrix, 1981, p. 84.

espaço e no tempo e alguma forma de denominação, entre outros atributos que Greimas não especifica.<sup>312</sup>

A articulação das noções de actante e de ator é retomada por Bal, como foi visto no primeiro capítulo, fazendo-os evoluir para uma efetiva *personalização* do personagem, e levando esse conceito a ultrapassar a estreita função semântica atribuída por Greimas. Para Bal, não importa apenas a função do personagem na narrativa e o modo como os personagens diferem uns dos outros, mas também a sua *caracterização*.<sup>313</sup> A atribuição de características aos personagens, no sentido de se desvendar o que são, e não apenas o que fazem, faz convergir os modos como os dois personagens acusados de crimes são apresentados nas narrativas aqui analisadas. Adotando essa linha investigativa, concedo lugar privilegiado à ordem do personagem.

Pode parecer inadequado conferir a Eichmann, ator de uma narrativa histórica, o status de personagem. Minha postulação a esse respeito, é que figuras eminentes, agentes dos acontecimentos históricos, tendem a migrar para a categoria de personagens. Vejamos como essa transição pode ser viabilizada.

Um indivíduo pode ser considerado um ator histórico, no sentido greimasiano, em que alguém possui uma ancoragem histórica específica,<sup>314</sup> por lhe ter sido atribuída certa relevância por parte de um historiador, enquanto objeto de investigação. Em nenhuma hipótese o historiador conseguiria “retratar” tal figura exatamente como é, ou como foi, no passado. Sabemos que o trabalho do historiador é complementado por sua imaginação. Ainda que seja contemporâneo ao ator ou ao evento histórico que investiga, a configuração que dará aos episódios em sua narrativa requer o preenchimento de lacunas. Esse preenchimento é imprescindível não apenas no momento em que registra ou interpreta os “fatos”, mas também ao descrever ou interpretar o modo de ser dos atores, aos quais é reservado um papel de destaque como protagonistas ou participantes.

Ocorre, a meu ver, um tratamento da linguagem na narrativa de Arendt, em que os atributos do ator histórico são construídos de modo a torná-lo personagem. O que parece determinar essa re-qualificação – isto é, a metaforização da figura do agente histórico em personagem – é o fato de lhe serem atribuídas características que não se restringem à sua “ancoragem histórica”, para empregar a expressão de Greimas. A esse

---

<sup>312</sup> *Semiótica e ciências sociais*, p. 84.

<sup>313</sup> *Narratology*...p. 80.

<sup>314</sup> Entendo a noção proposta por Greimas, de *ator histórico*, isto é, aquele que possui “uma ancoragem histórica”, no sentido de alguém que tenha tido participação em um acontecimento histórico, cuja existência seja comprovável, cuja biografia seja conhecida. Sobre a noção de ator histórico, ver Greimas, A. J., *Semiótica e ciências sociais*, p. 84

personagem histórico, Adolf Eichmann, são atribuídos traços psicológicos e outros como a aparência física, o humor, tiques nervosos, virtudes, enfermidades, peculiaridades de discurso.<sup>315</sup>

Postulo que se um ator histórico é descrito com riqueza de detalhes, ele se torna, efetivamente, um personagem. Ele ultrapassa a moldura de entidade “real”. Sua imagem é construída e complementada pelo narrador. Em *EJ*, a narradora complementa, de modo subjetivo, a figura do oficial ex-nazista: “Apesar de todos os esforços da promotoria, todo mundo percebia que esse homem não era um monstro, mas era difícil não desconfiar que fosse um palhaço”.<sup>316</sup>

O limiar em que transcorre o deslocamento da figura histórica “real” para o campo da ficcionalidade corresponde, possivelmente, ao processo sugerido por Ricoeur, quando afirma: “aos procedimentos de mediação entre a explicação científica e a explicação por tessitura da intriga, correspondem *objetos transicionais*,<sup>317</sup> que fazem a mediação entre as entidades historiográficas e as entidades narrativas que denominamos de personagens da narrativa.”<sup>318</sup>

Pode-se, a partir dessa concepção, atribuir a Eichmann o caráter de figura *transicional*, para empregar o termo ricoeuriano, agregando-se a condição de personagem à condição de Eichmann como ator histórico, a partir das descrições do ex-oficial nazista feitas por Arendt. Em determinadas passagens, como naquelas em que Arendt enfatiza o aspecto físico ou supõe como Eichmann estaria se sentindo, a historiadora infere ou cria elementos para caracterizá-lo:

(...) altura mediana, magro, meia-idade, quase calvo, dentes tortos e olhos míopes, que ao longo de todo o julgamento fica esticando o pescoço para olhar o banco de testemunhas (sem olhar nem uma vez para a platéia), que tenta desesperadamente, e quase sempre consegue, manter o autocontrole, apesar do tique nervoso que lhe retorce a boca, provavelmente desde muito antes do começo deste julgamento. (Parênteses da autora).<sup>319</sup>

---

<sup>315</sup> Considero que Napoleão Bonaparte tornou-se uma figura do imaginário popular, que por certo difere do Napoleão “real”. Penso que seria impossível reproduzi-lo integralmente em sua ipseidade.

<sup>316</sup> *EJ*, p. 67.

<sup>317</sup> Ricoeur, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo I. Trad. Constança Marcondes César. São Paulo: Papyrus, 1994, p. 275.

<sup>318</sup> Idem, *ibidem*, pp. 274-75.

<sup>319</sup> *EJ*, p. 15.

Percebo, nesse processo, um movimento de inflexão, não de ruptura, do status ontológico do ator histórico, sem que se esvazie sua ipseidade histórica. Ao exceder sua condição ontológica de ator histórico, adquirindo o status de personagem ficcional, a figura de Eichmann insere-se em uma esfera de ambigüidade, e de interseção entre os dois gêneros narrativos. Sua configuração se altera por meio do discurso da narradora. A narrativa de Arendt evidencia, desse modo, um elemento que afirma a presença do enredo e o integra: a presença do personagem.

Ocorre, nesse processo, um movimento tropológico, em outras palavras, um desvio semântico em relação à concepção convencional do ator histórico, tal como se encontra em Greimas. Aqui, o tropos, como elemento privilegiado no discurso da autora, metaforiza (“palhaço”), amplia e re-significa a figura de Eichmann, ao ressaltar-lhe atributos de ordem física e psicológica (“aquele homem dentro da cabine (...) altura mediana, magro, meia idade, quase calvo, dentes tortos e olhos míopes (...) que tenta desesperadamente manter o autocontrole...”). Como resultado desse processo, que oscila entre a metáfora e a metonímia, ao privilegiar detalhes da aparência do acusado, a figura de Eichmann desloca-se parcialmente de sua condição de ente público, ex-oficial da Gestapo, condenado por seus crimes, para outra figuração em que características pessoais são enfatizadas. Sob os holofotes da mídia, com enorme potencial para despertar sentimentos de estranhamento, indignação e repúdio, Eichmann torna-se o personagem principal de um espetáculo de dimensões históricas. Nele, os outros participantes, principalmente as vítimas, e também promotores, juízes e advogados, apesar de sua importância histórica, tornam-se coadjuvantes.

## 2.11 Entrecruzando temporalidades

O diálogo entre a literatura e a história é tramado num tempo fluido e complexo. O tempo da narrativa, em *OL*, como se pode verificar, inscreve-se no espaço de uma liberdade apenas relativa. O narrador Michael Berg tece a história num sentido linear, que começa com seu encontro com Hanna e o amor na adolescência, passa pelas revelações do tribunal, pela punição e o suicídio, e chega, por fim, aos episódios e reflexões que encerram o enredo. Mas trata-se de uma linearidade plena de meandros, em que o discurso, em ziguezague, insere fluxos de consciência e analepses, visitando intermitentemente o passado. Entre idas e vindas o narrador está sempre pronto a seguir

em busca das imagens de Hanna, dos vestígios de felicidade e infelicidade, de desencanto e da culpa, mantendo o passado atado ao presente.

O tempo ficcional de *OL* caracteriza-se pela presença de limites, mesmo se tratando do um vasto campo narrativo em que se desenvolve a imaginação do autor. A diegese do romance constrói-se imbricada a referências à guerra e ao pós-guerra, estando, portanto, entrelaçada ao tempo histórico. Na historiografia, e também na narrativa ficcional, essas referências são, efetivamente, vestígios que os homens do passado deixaram, “como um arranhão, um entalhe, sem fazer aparecer aquilo que passou por ali”, como afirma Ricoeur.<sup>320</sup> Uma dinâmica do rastro, do vestígio, permeia tanto a história quanto a literatura e essa característica aproxima as duas narrativas aqui analisadas. Os respectivos narradores, Michael Berg e Arendt, reportam a fatos da Segunda Guerra Mundial, particularmente aos desmandos do nazismo.

Em *Ol*, encontram-se poucas referências a datas. Os eventos são, em geral, demarcados por uma temporalidade sutil: “Aos quinze anos, tive hepatite”.<sup>321</sup> E também: “No primeiro dia do feriado de Páscoa eu acordei às quatro.”<sup>322</sup> Ou ainda, “Faz dez anos que tudo isso aconteceu”.<sup>323</sup>

Em outras passagens, a sutileza das marcas temporais cede lugar a cronologias explícitas, como a data de nascimento e outros dados de Hanna, lidos em voz alta no tribunal: “(...) Tinha nascido no dia 21 de outubro de 1922 (...) tendo agora quarenta e três anos de idade. (...) tinha trabalhado em Berlim na Siemens e tinha ido, no outono de 1943 para a SS?”<sup>324</sup> Outra referência é a época do crime, quando prisioneiras morreram num incêndio, trancadas em uma igreja: “Elas foram transferidas de Auschwitz para lá na primavera de 1944”.<sup>325</sup>

Na narrativa de Arendt, contrariamente, o tempo é sistemática e permanentemente datado, delimitado. Cada episódio, cada frase, cada palavra dita ou escrita, enredada no tempo da narrativa, encontra-se alojada, com precisão, no tempo histórico. A abertura do julgamento, a biografia do acusado, e depois, cada etapa das perseguições e deportações, o genocídio nos *Lager*, a sentença, a morte e o pós-escrito. Há uma passagem especialmente ilustrativa dessa pontuação:

---

<sup>320</sup> *Tempo e narrativa*. Tomo III, p. 200.

<sup>321</sup> *OL*, p. 9.

<sup>322</sup> *Idem*, p. 41.

<sup>323</sup> *Idem*, p. 179.

<sup>324</sup> *Idem*, p. 79.

<sup>325</sup> *Idem*, p. 87.

O senhor Ben-Zvi rejeitou todos os pedidos de clemência em 31 de maio, dois dias depois de a Suprema Corte ter pronunciado seu julgamento, e poucas horas depois, nesse mesmo dia – era uma quinta feira –, pouco antes da meia-noite, Eichmann foi enforcado, seu corpo foi cremado e as cinzas espalhadas no Mediterrâneo, fora das águas israelenses.<sup>326</sup>

O entrecruzamento da história com a ficção – como sugere Ricoeur, tem como agente transformador a refiguração do tempo. No largo desse tempo humano conjugam-se os movimentos de representação do passado, operados pela história, e as variações imaginativas da ficção, perpassadas pelas aporias do tempo.<sup>327</sup> Vimos que em *OL* e em *EJ* há distintas construções de temporalidades.

Essa distinção se insere numa categoria mais ampla e relevante para a diferenciação entre ambas: a inversão do signo na narrativa ficcional, uma noção que vimos em Barthes: na ficção, o signo se esvazia, rompendo a relação direta entre o referente e o significante, estabelecendo um novo significado e criando uma outra realidade, que neste caso é a do romance. A história, por sua vez, segundo Barthes, busca estabelecer um esquema semântico de dois termos – o referente e o significante – quando pretende ser “objetiva” e “real”, mas formula, de fato, “um discurso performativo com truncagem”. Nesse discurso, o descritivo é, de fato, significante, produzindo, como faz a literatura, o “efeito de real”. O discurso histórico, segundo Barthes, forja a “ilusão referencial”, pois, ao contrário do que pretende, “não acompanha o real e não faz mais do que significá-lo, repetindo, continuamente, *aconteceu*”.<sup>328</sup>

Não se pode desconsiderar que o discurso histórico elabora temporalidades de um modo mais próximo ao referente – isto é, ao tempo cronológico – do que a ficção, em se tratando das narrativas aqui analisadas. Na narrativa de Arendt as temporalidades aderem rigorosamente ao tempo real. Desse tempo fazem parte o “11 de maio de 1960”, quando Eichmann foi seqüestrado em Buenos Aires para ser julgado em Israel, “as Leis de Nuremberg, de 1935”, que legalizaram a discriminação praticada pela maioria alemã contra a minoria judaica, e o “31 de maio de 1962”, quando Eichmann foi enforcado.<sup>329</sup> São temporalidades demarcadas com rigor, às quais não se aplica o uso da imaginação da

---

<sup>326</sup> *EJ*, p. 271.

<sup>327</sup> *Tempo e narrativa*. Tomo III, 332.

<sup>328</sup> *Idem*, *ibidem*, pp. 177-178.

<sup>329</sup> *EJ*, pp. 32, 290 e 270.

autora, pois nesse caso, os fatos falam mais que os significantes e não há “vazios de séries a serem preenchidos”.<sup>330</sup>

As datas demarcadoras do tempo histórico transmutam-se, na narrativa de Schlink, em elementos ficcionais: “após 1945 (nossos pais) tinham tolerado o convívio com criminosos de guerra”, ou “a primavera de 1944” quando as mulheres acusadas foram transferidas de Auschwitz para Cracóvia<sup>331</sup>. A esse conjunto somam-se as vagas referências ao tempo, que tecem as vivências do narrador: “a fuga aqui não é ocupar-se com o passado, mas justamente uma determinada concentração no presente e no futuro, cega à herança do passado pelo qual somos moldados e com o qual temos de viver.”<sup>332</sup> Os personagens estabelecem, com a temporalidade re-significada, relações específicas criadas pelo autor.

Em busca de aprofundar a compreensão teórica da temporalidade narrativa, Ricoeur adota, como ponto de partida, o conceito de intriga – do *mythos* aristotélico.<sup>333</sup> “A intriga, afirma, é a mimese de uma ação”.<sup>334</sup> Retomando essa passagem da *Poética*, o filósofo propõe a reelaboração do conceito de *mimese*, não no sentido de imitação, mas de criação, refigurando-o em três momentos que se articulam, num movimento que denomina “círculo hermenêutico saudável”.

Em *mimese I*, o autor identifica a instância em que a intriga – o *intricare*, enredar, complicar – está enraizada numa pré-compreensão do mundo. *Mimese I* abrange, num conjunto sem limites pré-delimitados, uma série de elementos pertencentes ao mundo da experiência e da ação, e envolve a busca de respostas para as questões sobre o “que”, o por que”, o “quem”, o “como” o “com” ou o “contra quem” a ação é realizada.<sup>335</sup> *Mimese II*, uma etapa de mediação entre *mimese I* e *III*, é indicada por Ricoeur como o pivô da análise: o momento da ruptura com o mundo real, em que se abre o mundo da composição poética e se institui a literariedade da obra.<sup>336</sup> Em *mimese III*, a narrativa atinge a fase em que se projeta externamente, em sua ligação com o leitor por meio da leitura, o que consiste na religação da obra com o mundo.<sup>337</sup>

---

<sup>330</sup> *Da história ao real*. Op. cit., p. 176.

<sup>331</sup> *OL*, pp. 77, 87.

<sup>332</sup> *Idem*, p. 150.

<sup>333</sup> Para uma compreensão mais ampla do conceito de circularidade mimética, ver Ricoeur, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo I.

<sup>334</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 11.

<sup>335</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 89.

<sup>336</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 86.

<sup>337</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 87.

Há, segundo Ricoeur, uma relação dialética entre as três mimeses, considerando-se que a primeira já carrega as marcas de narrativas anteriores. Ele se pergunta se haveria uma experiência de narrar que já não seja fruto de outras narrativas. Sua resposta, apresentada ao final de uma alentada elaboração, é de que os três momentos da *mimese* se interpenetram circularmente. A terceira relação mimética, que se dá entre a narrativa e o mundo exterior, ou momento da leitura, como podemos entender, sempre retorna à primeira, para empreender o reinício do círculo.

A teoria ricoeuriana contribui para o processo de análise das duas narrativas, *Ol* e *EJ*, particularmente no que diz respeito ao estabelecimento do diálogo entre suas temporalidades e suas temáticas. Mas a noção de circularidade, que o autor denomina “círculo hermenêutico saudável”, não parece corresponder, no contexto desta análise, à formulação mais apropriada. Não se verifica, no espaço de interseção das duas narrativas, *Ol* e *EJ*, um movimento circular, mas, sim, um entrelaçamento de categorias como a temática, o enredo, personagem, tempo e espaço, numa relação em que os textos ora se aproximam, ora se afastam, por suas semelhanças e diferenças. As duas narrativas dialogam entre si. Interpenetram-se.

Como afirma Ricoeur, nenhuma narrativa – seja ficcional ou histórica – parece possível sem que seja inspirada, motivada, suprida por narrativas existentes anteriormente. No romance de Schlink encontram-se os vestígios de um passado e de um presente histórico – vestígios que na historiografia se materializam em arquivos e documentos.

Em Ricoeur, interessa a este contexto, sobretudo, o *locus* temporal de formulação da intriga, que corresponde à *mimese* II, na qual ocorre a mediação entre os acontecimentos, ou incidentes individuais, e uma história considerada como um todo. É nas intrigas que inventamos, afirma Ricoeur, que se dá, de modo privilegiado, a reconfiguração de nossa experiência temporal, inicialmente difusa. Aí, fundem-se a redescrição metafórica e a *mimese* narrativa, numa fronteira instável que o filósofo denomina “uma vasta esfera poética”.<sup>338</sup>

Em *Ol*, a construção do tempo ficcional fortalece o vínculo entre a ficção e o tempo histórico com o qual a narração está em diálogo: o período de cinco décadas que se estende desde a fase final da Segunda Guerra. Ainda que o narrador apenas pontualmente mencione datas, a narração conduz o possível leitor a uma nítida interação

---

<sup>338</sup> Idem, *ibidem*, p. 12.

com o tempo real. O tempo narrativo no romance é entrecortado por elipses e transcurso de tempo, preenchidos por episódios que o personagem revela apenas gradualmente. O presente da escrita, o momento em que a autoria da história é assumida pelo narrador, nas últimas páginas do romance, entrelaça-se com temporalidades anteriores.

Em suas reflexões sobre o curso da história, em *Entre o passado e o futuro*, Arendt vê o discurso histórico, na modernidade, prolongando-se num processo de “dúplice infinitude do passado e do futuro”, em que o tempo “se quebra” no momento presente<sup>339</sup>. Essa percepção se contrapõe à de que o espaço-tempo caminharia para um fim. O que há de decisivo nessa moderna concepção da história é que, pela primeira vez, a história da humanidade se estende de volta para um passado infinito que podemos acrescentar à vontade e que podemos ainda investigar, à medida que se prolonga para um infinito futuro.<sup>340</sup> A reflexão sobre o tempo liberta-se, desse modo, dos desígnios da tradição cristã, segundo a qual a história percorre uma trajetória teleológica, com significado e sentido pré-determinados.

A moderna historiografia recusa-se a enclausurar os acontecimentos no tempo, abraçando o princípio de uma permanente construção do passado. Nesse gesto, como o permanente tecer e destecer do manto, de Penélope, na *Odisséia*, pode-se, por fim, conceber o tempo histórico modelado pela mão humana e talvez, em parte, pelo futuro imponderável. É o que Heráclito parece intuir em sua reflexão: “O tempo é uma criança que brinca, movendo as pedras do jogo para lá e para cá; governo de criança.”<sup>341</sup>

## 2.12 A semântica dos espaços

A percepção estética do espaço, que também pode ser referida por uma poética do espaço, tem muito a dizer quando se adentra a esfera comum às narrativas aqui analisadas. O jogo de espacialidades, na narrativa de Schlink, tem função estrutural na articulação dos episódios, como se viu no primeiro capítulo, especialmente na formação do eixo semântico, em que se confrontam, sobretudo, as diferenças sociais entre Michael e Hanna. Lugares tornam-se espaços e adquirem status de personagens, aderem à sua

---

<sup>339</sup> Arendt, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. 4ª ed. Dir. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968, pp. 101-109.

<sup>340</sup> Idem, *ibidem*, p. 101.

<sup>341</sup> Heráclito de Éfeso. In Bornheim, A. Gerd (org.) *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix, 1999, p. 39.

imagem, contribuindo para construir contrastes sociais, econômicos e históricos entre os atores. Deixam de constituir simplesmente molduras ou cenários, tornando-se, por si mesmos, atores.<sup>342</sup>

Na narrativa de Arendt, os espaços igualmente possuem uma função constitutiva dos episódios e também do personagem central, o acusado, Adolf Eichmann: “A sala do tribunal”, “Aquele homem dentro da cabine de vidro construída para sua proteção”, “...tinha em cena um teatro completo, com seu fosso de orquestra e sua galeria, com prosclênio e palco...”<sup>343</sup>. Os espaços são constituídos de imagens que a memória localiza, resgata, e re-significa, na medida em que a autora lhes confere uma conotação específica.

Na literatura do século XIX, a descrição dos espaços cria o “efeito de real”, que vimos com Barthes. É a descrição detalhada, a busca do “pormenor concreto” que cria a “ilusão de real”.<sup>344</sup> É o que Barthes identifica na preocupação flaubertiana com a verossimilhança, quando o escritor descreve a cidade de Rouen em *Madame Bovary*, para “pintá-la”, fazê-la igualar-se ao “real”, provocando o comentário: “referente mais real, impossível”.<sup>345</sup> Mas não é o que ocorre com a literatura do século XX, segundo Barthes, pois aí não se persegue mais a cópia. A descrição dos espaços opera como signo esvaziado, que produz, assumidamente, uma conotação.

Em *EJ*, o processo semiótico não parece ser diferente. As descrições de Arendt não buscam o efeito de cópia, de pintura dos ambientes, mas conota-os, imprimindo-lhes significados que os tornam, em certo sentido, personagens. Os espaços são determinantes para o desenvolvimento da história, à medida que lhes é atribuída função específica. Desse modo são descritos os edifícios, os ambientes internos e externos. Em Arendt, as descrições contribuem para construir a lógica interna do enredo e os sentidos possíveis do que é narrado. As descrições dos lugares operam a subversão do signo, na medida em que são conotados, sendo apresentados não como são, mas como a narradora os viu, como se verá logo adiante.

As narrativas ficcional e histórica, *OL* e *EJ*, pode-se afirmar, operam em sintonia quando transformam lugares em espaços, conotando-os, re-significando-os, remetendo à observação de Barthes: o discurso histórico conota, ao apresentar mais significantes que fatos.<sup>346</sup> As descrições dos lugares, em Arendt, contribuem não apenas para ampliar o

---

<sup>343</sup> *EJ*, pp. 13, 15 e 17.

<sup>344</sup> *Da história ao real*, op. cit. pp. 185-189.

<sup>345</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 185.

<sup>346</sup> *Idem*, p. 176.

sentido da ação que está sendo narrada, mas acrescentam elementos à descrição que a autora faz do próprio réu.

Vejamos como isso se passa. Em *EJ*, a caracterização do acusado, como personagem às vezes patético, está fortemente associada à descrição teatral do ambiente do tribunal. Ao descrever o aspecto interno do edifício de modo irônico, a narradora revela algo sobre o caráter de espetáculo que o julgamento ostenta: “é o juiz Landau quem dá o tom (...) está fazendo o máximo, o máximo do máximo, para evitar que este julgamento se transforme num espetáculo por obra da paixão do promotor pela teatralidade”.<sup>347</sup> A descrição do tribunal, feita por Arendt, torna o espaço interativo com a ação. O espaço é tematizado, torna-se performático, ou, segundo as palavras de Bal, um *acting place*.<sup>348</sup> Por meio de sua descrição, a narradora prepara o possível leitor para o encontro com a figura do acusado.

Os seguintes trechos ilustram o início o relato:

“Beth Hamishpath” – a Casa da Justiça: essas palavras, gritadas a todo volume pelo meirinho do tribunal, fazem-nos ficar de pé num salto, ao anunciar a chegada dos três juizes que, de cabeça descoberta, vestindo mantos negros, entram na sala do tribunal por uma porta lateral e ocupam seus lugares no nível mais alto da plataforma elevada.<sup>349</sup>

E adiante:

Desde o começo não há dúvidas de que é o juiz Landau quem dá o tom, e de que ele está fazendo o máximo, o máximo do máximo, para evitar que este julgamento se transforme num espetáculo por obra da paixão do promotor pela teatralidade. Entre as razões pelas quais ele nem sempre consegue isso está o simples fato de que as sessões ocorrem num palco diante de uma platéia, com o esplêndido grito do meirinho no começo de cada sessão produzindo o efeito de uma cortina que sobe. (...) Quem planejou este auditório (...) tinha em mente um teatro completo, com seu fosso de orquestra e sua galeria, com prosccênio e palco, portas laterais para a entrada dos atores. Evidentemente este tribunal não é um mau lugar para o espetáculo que David Ben-Gurion, primeiro-ministro de Israel, tinha em mente quando resolveu mandar raptar Eichmann na Argentina e trazê-lo à Corte Distrital de Jerusalém...<sup>350</sup>

---

<sup>347</sup> *EJ*, p.14.

<sup>348</sup> *Narratology...*p. 95.

<sup>349</sup> *EJ*, p. 13.

<sup>350</sup> *Idem*, p. 14.

O espaço interage com o “esplêndido grito do meirinho”, e regida por esse grito, como uma cortina que sobe, instaura-se a cena do julgamento, “diante de uma platéia”. Um outro local ganha significado específico no contexto do julgamento. Trata-se da cabine providenciada como medida de segurança, onde se encontra Eichmann:

Um degrau abaixo dos tradutores, um de frente para o outro e, portanto, com os perfis voltados para a platéia, vemos a cabine de vidro do acusado e o banco de testemunhas. Finalmente, no último plano, de costas para a platéia, ficam o promotor com seu grupo de quatro advogados assistentes...<sup>351</sup>

A cabine de vidro sugere a analogia com a jaula, o lugar em que a “fera” é posta em exibição. Não que o réu ofereça riscos, mas as vítimas, em sua indignação, poderiam marchar contra ele. Uma a uma, elas se postam à sua frente: 53 testemunhas, durante 23 sessões, de um total de 121, apontando o dedo e acusando o ex-oficial nazista de uma variedade de crimes: organização de deportações, mortes, assassinato de 93 crianças, assassinato de um menino judeu na Áustria, abertura de túmulos para sumir com os corpos e eliminar vestígios, incitamento à “noite dos cristais” (*die Kristallnacht*) na Alemanha e na Áustria – muitas sem comprovação, não acatadas pelo tribunal.<sup>352</sup>

A descrição do edifício onde funciona a Corte Distrital é análoga à de um cenário:

(...) quem planejou este auditório, da recém-construída Beth Ha’am, Casa do povo (no momento circundada por altas cercas, guardada do sótão ao porão pela polícia fortemente armada, e com uma fileira de barracas de madeira no pátio fronteiro, onde todos os que vão chegando são adequadamente revistados) previu que ali estariam as instalações completas para um teatro, com prosccênio, galeria, fosso de orquestra e portas de entrada para os atores. (Parênteses da autora).<sup>353</sup>

Ricoeur refere-se ao efeito das descrições como uma forma de “ilusão controlada”,<sup>354</sup> mas observa que os historiadores modernos já não se permitem “incursões fantasistas”, embora não deixem de recorrer, sutilmente, ao gênero romanesco. O historiador não se proíbe “pintar” uma situação, “restituir” uma cadeia de pensamento e dar a esta a

---

<sup>351</sup> Idem, p. 14.

<sup>352</sup> *EJ*, p. 228-29.

<sup>353</sup> Idem, p. 15.

<sup>354</sup> *Tempo e narrativa*, Tomo III, p. 324.

“vivacidade” de um discurso interior.<sup>355</sup> Seus exemplos imediatos são a “pintura” da *Revolução Francesa* feita por Michelet, obra que Ricoeur compara a *Guerra e Paz*, de Tolstói, na qual o movimento se dá em sentido inverso, ou seja, da ficção para a história e não mais da história para a ficção.<sup>356</sup> Mas nota-se, em *EJ*, que não se trata apenas da liberdade narrativa de “pintar” a cena, mas sim de conotá-la.

Em Arendt, há muitas e tristes histórias de testemunhas, desatravancadas do sótão da memória. São *embedded stories*, como as define Bal<sup>357</sup>, encaixadas na história principal, que é o julgamento de Eichmann. São episódios narrados sucintamente, pequenas “fábulas explanatórias” (*explanatory fabulas*)<sup>358</sup>, todas igualmente espantosas e dramáticas, desfilando na longa cena do tribunal. É pela via desses relatos que imaginamos, “os apartamentos vazios de manhã” e “o que os vizinhos iam pensar dos apartamentos vazios”, e as famílias judias forçadas a desocupar suas casas na madrugada, para serem levadas a um lugar desconhecido.<sup>359</sup> A figuração do espaço está em todos os relatos, como aquele que Arendt considera como um dos “brilantemente honestos”, e que não levou mais de dez minutos para ser contado pela testemunha. Era um velho polonês, Zindel Grynszpan. Em 1938 ele e sua família, com um grande número de pessoas, foram levados de carro até uma delegacia, depois em caminhões e, então, “tivemos de andar quase dois quilômetros até a fronteira polonesa (...) onde os homens nos chicoteavam (...) e sangue correndo na estrada (...) e foi a primeira vez que vi a louca brutalidade dos alemães (...) Bateram em mim e caí numa vala.(...) Quando chegamos na fronteira aberta (...) as mulheres entraram primeiro...”<sup>360</sup>

Figuram, nessas passagens, imagens de estradas, fronteiras, vagões de prisioneiros trancados por dentro, mudanças abruptas de um lugar a outro, valas. São inúmeros lugares tornados espaços, construindo as histórias. Os espaços, tornados personagens, interagem com os personagens. Também imaginamos, pela via do discurso de Arendt, as proximidades do cadafalso e os “quarenta metros” que separam a cela da câmara de execução de Eichmann, por onde ele anda “calmo e ereto, com as mãos amarradas nas costas.”<sup>361</sup> As fronteiras, os campos de concentração, o tribunal e muitos outros locais ganham dramaticidade própria.

---

<sup>355</sup> Idem, Tomo III, p.323.

<sup>356</sup> Idem, ibidem, p. 324.

<sup>357</sup> *Narratology...*, p.144.

<sup>358</sup> Idem, p. 144.

<sup>359</sup> *EJ*, p.173.

<sup>360</sup> Idem, p. 150.

<sup>361</sup> Idem, pl. 274.

Em *OL* e *EJ*, a memória do narrador é construída por imagens que tecem significados, e estes vão além da superfície do discurso narrativo. Bachelard entende que o inconsciente permanece nos locais: “é pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências (...)”.<sup>362</sup> Na área de intersecção entre a literatura e a história, a descrição dos espaços tem o poder de re-significar os acontecimentos narrados. Eles são parte da estruturação do enredo, interagindo com os personagens e o tempo, e construindo um espaço diferenciado de linguagem. Reunidos esses elementos – enredo, personagens, as articulações de tempo e espaço –, agregados à consonância temática, estabelece-se um conjunto de referências que possibilitam o diálogo entre ficção e história, apesar de suas diferenças. Essas referências, como se verá no capítulo seguinte, também abrem passagens entre o texto ficcional e a narrativa de testemunho.

---

<sup>362</sup> *A poética do espaço*, p. 29.

## CAPÍTULO III

### FICÇÃO E TESTEMUNHO

Acontece, muitas vezes, que é o mais profundo que se deixou de escrever, a vida que se vivia, agindo, respirando. Quem cuida de dizer: “O meu coração bateu hoje.”

Jacques Michelet

#### 3.1 Uma introdução ao testemunho

Este capítulo trata da escrita como memória. No capítulo anterior, a narrativa de Arendt, *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*,<sup>363</sup> foi posta em diálogo com o texto ficcional que constitui o eixo desta análise, o romance de Bernhard Schlink, *O leitor*, tendo sido analisadas algumas das características que ora as aproximam, ora as afastam. Neste capítulo, o relato de Primo Levi, *É isto um homem?*, é trazido ao diálogo com o romance de Schlink. Nesta fase, o confronto entre duas obras estabelece uma nova etapa na busca de esclarecimento do problema central proposto inicialmente: de que modo diferentes gêneros narrativos elaboram a temática da Shoah, e que recursos narrativos são articulados em suas diegeses?

A aproximação entre as narrativas ficcional e de testemunho suscita uma ordem de problemas que envolvem, sobretudo, duas questões: a questão da ambigüidade do gênero e a elaboração do trauma na escrita. A pergunta sobre o gênero pretende pôr em evidência um conjunto de traços que conferem ao relato testemunhal uma identidade, diferenciando-o da literatura ficcional e aqui, subsidiariamente, demarca a instável fronteira entre o testemunho e a historiografia. A questão do trauma traz, a esta investigação, a visão psicanalítica da escrita, concernente menos à elaboração ficcional, mas, de modo mais intenso, à escrita testemunhal de Levi. A temática à qual se vinculam as narrativas *OL* e *EH*, isto é, a Shoah, permanece, no desenvolvimento desta análise, como *leitmotiv*, a partir do qual se desenvolvem experiências narrativas distintas.

Bertha Waldman observa que foi necessário passar o tempo e acontecer o julgamento de Adolf Eichmann, em 1961, para que textos testemunhais e ficcionais

---

<sup>363</sup> Neste capítulo, e em todo desenvolvimento da tese, mantenho a referência às obras que compõem o corpus por meio das siglas: *OL* para *O leitor*, *EJ* para *Eichmann em Jerusalém* e *EH* para *É isto um homem?*.

sobre a Shoah proliferassem <sup>364</sup>. Entre eles se pode incluir os de Elie Wiesel, Jorge Semprún, Janina Bauman, Imre Kertész e muitos outros. É como se o julgamento contribuísse para liberar uma tensão acumulada por quase vinte anos, propiciando aos sobreviventes, e a escritores de gerações mais recentes, novas possibilidades de compreensão da catástrofe que constrangeu gerações e ainda constrange. O livro-reportagem de Arendt representa uma substancial contribuição, por meio da reflexão e da escrita, à elaboração da problemática da Shoah.

Cabe observar, sobre o relato de Levi, *EH*, que este contraria o padrão da espera de anos para iniciar a escrita. Levi não esperou para escrever, assim como Robert Antelme e Paul Celan também não esperaram para elaborar suas memórias. Levi escreveu *EH* quando ainda fervilhavam as impressões e os sentimentos trazidos de Auschwitz. O relato é movido pelo “impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades”, é ditado pela urgência da “liberação anterior”, anuncia o autor, no prefácio.<sup>365</sup>

No romance *OL*, o narrador Michael Berg é protagonista e testemunha de um tempo de conflito, a década de 1960, em que a segunda geração de jovens alemães após a Segunda Guerra se revolta contra a atitude tolerante de seus pais para com os ex-nazistas. Mas Michael não é uma testemunha de primeira hora, nem vítima pessoal da catástrofe, como Levi. O narrador, em *OL*, é uma testemunha distanciada, um olhar a posteriori. Podemos referir-nos a ele como um tardio *testis*, um dos modos como em latim se refere àquele que assiste como espectador, que testemunha. Trata-se de uma testemunha ficcional, num contexto ficcional, em que personagens e ações são invenções do escritor. Seu testemunho se situa em um momento posterior, de reflexão sobre as seqüelas da Shoah.

Levi, diferentemente, é testemunha de primeira hora. Ele é não apenas *testis*, mas, antes de tudo, *superstes*, que em latim significa não só testemunha, mas também aquele que sobrevive, que se salva. Levi sobreviveu e narra os horrores de Auschwitz, o maior campo de concentração instalado pelo regime nazista, na Polônia, durante a Segunda Guerra.

Refiro-me à narrativa de testemunho, inicialmente, como um modo de narrar que se propõe a resgatar as vivências de um indivíduo ou de uma comunidade, integrando a

---

<sup>364</sup> Waldman, Berta. *Badenheim, 1939: ironia e alegoria*. In Seligmann-Silva, Márcio (org.). *História, memória, literatura*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2003, p. 176.

<sup>365</sup> *EH*, p. 08.

construção de sua memória e de sua identidade. Shoshana Felman afirma que o testemunho é constituído de partes e fragmentos de memória reprimidos (*overwhelmed*) por ocorrências que não se assentaram no entendimento ou na lembrança, por atos que não podem ser construídos como conhecimento, nem assimilados cognitivamente de modo pleno, ou ainda, por eventos que excedem os limites de nossas referências.<sup>366</sup> Felman identifica os tempos recentes, que se podem situar a partir da Segunda Guerra Mundial, como uma “Era do testemunho”, um “modo crucial de nos relacionarmos com os traumas de nossos tempos”.<sup>367</sup>

Obras de arte contemporâneas, entre elas a literatura, utilizam o testemunho como discurso para a apresentação de um drama que nos é contemporâneo. A denominação *literatura de testemunho*, mais comumente associada à literatura e à arte testemunhal pós Shoah, surge em países europeus, principalmente na Alemanha e na França, e suscita uma espécie de arqueologia literária. Márcio Seligmann-Silva refere-se a ela como “uma escrita diaspórica” ou “uma escrita de pura errância”. Por sua vez, a literatura referida como *testimonio* nos moldes como é pensada no contexto político e cultural latino-americano, até os anos 1980, associa-se a vivências de perseguição por governos autoritários, e possui um pronunciado caráter de denúncia e reportagem.<sup>368</sup>

Diversamente do *testimonio*, de caráter mais jornalístico, sociológico ou historiográfico, a literatura de testemunho problematiza os limites da representação, abrindo as fronteiras da escrita a modos de expressão que desafiam o lógos da linguagem, na tentativa de apresentar o irrepresentável. Nessa tessitura se encontra o processo em que o relato testemunhal se metamorfoseia em arte literária, por meio da prosa e da poesia – assumindo um caráter performático.

Se a historiografia reivindica autoridade epistemológica para superar as insuficiências da memória, os relatos individuais abrem sulcos profundos na superfície generalizante e impessoal da história oficial, contando *estórias* que são também

---

<sup>366</sup> Felman, Shoshana. *Education and crises or the vicissitudes of teaching*. In *Testimony*, New York, NY, p. 5.

<sup>367</sup> Idem, *ibidem*, p.5

<sup>368</sup> Seligmann-Silva situa o surgimento do conceito de *testimonio* nos países de língua espanhola a partir dos anos 1960. Desde então, esse fenômeno evolui até assumir o caráter de novo *gênero* literário. Suas referências lhe conferem um teor político, mais do que cultural. Prende-se menos ao imaginário, e mais à memória política, à releitura de acontecimentos que mudam a vida de um povo. O *testimonio* está fortemente relacionado às lutas políticas, especialmente às lutas das classes trabalhadoras ou socialmente excluídas. Seu caráter social e histórico se reproduz em diferentes matizes, em outros países da América latina, sempre como instrumento de resistência política e de revisão histórica. In Seligmann-Silva, Márcio. *História, Memória, Literatura*. (Org. Márcio Seligmann-Silva). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, pp. 8-33.

*histórias*. As narrativas individuais penetram as camadas profundas da experiência humana. Em certo sentido, iluminam a história, fazendo brilhar o olho humano em meio à impessoalidade dos arquivos.

### 3.2 Aproximação ao testemunho de Levi

A narrativa de Levi partilha, com outras obras, o caráter de pioneirismo no que diz respeito ao relato testemunhal. Seu relato é editado em 1947, ainda sob os ecos da destruição, quando essa literatura encontra escassa receptividade entre os leitores. O momento era de constrangimento político e psicológico e de pouca disposição individual e coletiva para revolver uma ferida ainda pungente.

*EH* foi o primeiro de uma série de textos escritos por Levi após a guerra. Em um dos contos escritos na década de 1960, *Auschwitz, cidade Tranqüila*, o autor menciona uma “provável insuficiência da página documentária”, afirmando que ela “quase nunca possui o poder de restituir-nos o íntimo de um ser humano: com essa finalidade, mais do que o historiador e o psicólogo”, afirma, “são idôneos o dramaturgo ou o poeta”.<sup>369</sup> Levi tenta, com sua obra, oferece aos leitores parte do que havia e ainda há para ser dito sobre a experiência inominável da Shoah.

Walter Benjamin propõe, em suas *Teses sobre filosofia da história*, que a história é objeto de uma construção que tem lugar não no tempo vazio e homogêneo, mas num momento de atualidade.<sup>370</sup> Sabe-se que o passado, como sugerem modernamente a história e a arqueologia, não existe como resultado natural, mas como uma criação cultural. O passado está em permanente construção, pois a releitura dos fatos estabelece um processo inesgotável. A transformação de fontes originalmente históricas em literatura é uma das dobras desse processo, e o amálgama entre os relatos testemunhais e a construção da memória historiográfica é uma de suas faces.

Muitos sobreviventes da Shoah tornaram-se historiadores de si mesmos, e seus relatos se sobrepuseram à precariedade dos registros. Levi observa, no prefácio de *Os afogados e os sobreviventes*, que “todos os arquivos do *Lager* foram queimados nos últimos dias da guerra, e esta foi verdadeiramente uma perda irremediável, tanto que

---

<sup>369</sup> Levi, Primo. *Auschwitz, cidade tranqüila*. In *O último natal de guerra*. Trad. Maria do Rosário T. Aguiar. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2002, p. 56.

<sup>370</sup> Benjamin, Walter. *Teses sobre filosofia da história*. In *Walter Benjamin*. 2ª. Ed. Org. Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora Ática, 1991, p. 161.

ainda hoje se discute se as vítimas foram quatro, seis ou oito milhões...”<sup>371</sup> Preencher páginas da história com as cores fortes da experiência pessoal equivale, em parte, deixar os mortos falarem por meio do discurso do narrador. Não está em discussão se as vítimas foram milhares ou milhões. O que está em causa, em sua narrativa, é a essência do ato de aviltamento humano pelo regime nazista.

O que Levi realiza, por meio de sua construção narrativa, contribui para arrefecer o paradigma da formulação historiográfica enquanto ciência, acrescentando, como ele próprio afirma, a visão do sobrevivente sobre “certos aspectos da alma humana”.<sup>372</sup> O olhar da testemunha traz à escrita algo que não está nos arquivos históricos. A testemunha revela-se também arquivo, um arquivo vivo capaz de modificar a percepção que se tem da história.

A diversidade de discursos literários produzidos a partir da *Shoah* leva-nos a perceber, com Márcio Seligmann-Silva, um processo de permanente relativização do “evento” histórico. A instabilidade desse conceito revela ser temerária a disposição de fixar discursos “puros” que se dividam entre científicos e literários, como se um detivesse a posse da verdade e o outro não. Aqui, novamente, ecoam as palavras de Genette, que vimos no capítulo anterior.<sup>373</sup> Não há discursos puros, nem na ficção, nem na história, e isso – acrescento – vale também para o testemunho.

O esforço de traduzir para a dimensão do humano os escombros da história pode ser percebido tanto na narrativa ficcional de Schlink quanto no testemunho de Levi. Em Levi, o narrador mostra o que permaneceu oculto nas lacunas dos registros oficiais. Faz valer os recursos de sua memória, lutando contra o esquecimento, mas sem conseguir alcançar a dimensão do “real”, pois este é incomensurável, sendo mais complexo e inatingível do que o conteúdo que aflora em sua escrita. A narrativa de testemunho não se produz a partir de documentos, como a do historiador, mas de episódios vividos, cuja simbolização é plena de obstáculos. É o que Benjamin parece expressar em uma das passagens de *Teses sobre a filosofia da história*, no comentário sobre a gravura de Paul Klee intitulada *Angelus Novus*:

Nele está representado um anjo, que parece querer afastar-se de algo que contempla.  
Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão prontas para voar.

---

<sup>371</sup> Levi, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. 2ª ed. Trad. Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.p. 10.

<sup>372</sup> *EH*, p.7.

<sup>373</sup> *Narrative discourse revisited*, p. 15

O anjo da história deve parecer assim. Ele tem o rosto voltado para o passado. Onde diante de *nós* aparece uma série de eventos, ele vê uma catástrofe única, que sem cessar acumula escombros sobre escombros (...) Ele bem que gostaria de poder parar, de acordar os mortos e de reconstruir o destruído. Mas uma tempestade sopra do Paraíso, aninhando-se em suas asas, e ela é tão forte que ele não consegue mais cerrá-las. Essa tempestade impele-o incessantemente para o futuro, ao qual ele dá as costas, enquanto o monte de escombros cresce diante dele até o céu. Aquilo que chamamos de Progresso é essa tempestade. (Grifo do autor).<sup>374</sup>

O dilaceramento social e individual que perpassa alternadamente os episódios relatados por Levi e Schlink condiz com um aspecto que merece ser assinalado na representação do anjo da história, de Klee. O *Angelus Novus* possui o olhar oblíquo de quem parece não suportar o que há para ser visto. Esse olhar está presente nas narrativas ficcionais, tanto quanto nos relatos de testemunho relacionados à *Shoah*. O narrador tem diante de si algo assustador, que captura seu olhar pelo que tem de inusitado, mas não se deixa traduzir. Nessa tarefa, o narrador investe-se do gesto do catador de cacos, como sugere Benjamin a propósito do historiador, reunindo cacos do passado, para dar-lhes novas configurações.

A ficção e o testemunho cedem aos mortos um lugar de fala, possivelmente mais do que a historiografia que, talvez, deixe os mortos em repouso, presentificando menos suas vozes e seus sentimentos. A literatura ficcional e, particularmente, a literatura de testemunho, querem acordá-los, sacudindo as camadas do tempo, misturando as dores dos mortos às dos vivos. A ação de falar pelos mortos ou dialogar com eles requer uma linguagem transgressora – a linguagem literária.

### 3.3 Ficção e testemunho: a questão do gênero

Uma questão emerge ao se estabelecer o diálogo entre o texto ficcional *OL* e o relato de Levi, *EH*. Seria correto referir-se ao testemunho como um gênero literário? Sem desconsiderar a controvérsia existente a esse respeito, inclino-me a considerar que o testemunho pode ser referido como um gênero. Deve-se ter em conta, inicialmente, que um gênero literário emerge das injunções históricas e sócio-culturais de uma

---

<sup>374</sup> Benjamin, Walter. *Teses sobre filosofia da história*. In *Walter Benjamin*. 2ª ed. Org. e trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora Ática, 1991, pp. 158-159.

determinada época, e, posteriormente, sofre metamorfoses que podem levá-lo à extinção, à substituição, ou a dividir-se em subgêneros.

A identificação dos gêneros, retroativamente, serve como instrumento à análise teórica, como propõe Benedetto Croce, e mostra-se como um procedimento plausível e necessário. Esse procedimento difere da inaceitável adoção do conceito de gêneros como categorias normativas, determinantes da forma.<sup>375</sup> Tento distinguir, nas narrativas *OL* e *EH*, aspectos em que se aproximam ou se afastam, iluminando-as em suas semelhanças e diferenças para, aí, investigar traços de um possível gênero do testemunho, em confronto com a escrita ficcional.

Tzvetan Todorov introduz uma dificuldade à caracterização do gênero: o caráter específico da norma estética, no sentido de que uma grande obra estabelece um gênero, como um modo de transgressão das regras até então aceitas.<sup>376</sup> Mas esse critério não parece aplicável ao testemunho. Pode-se afirmar que, neste caso, não está em jogo a definição da forma estética, mas características de outra ordem. Entre elas há o fato de que o testemunho consolida ao longo de aproximadamente seis décadas – desde o final da Segunda Grande Guerra até a atualidade – um modo de narrar com traços específicos. Estes são, sobretudo, a confluência temática, o comprometimento ético do autor, o modo como este se relaciona com o leitor, compartilhando com ele sua experiência, e o fato de esta ser uma experiência traumática, que instaura o conflito entre a lembrança e o esquecimento, revelando-se um processo de difícil elaboração.

A noção de gênero suscita a idéia de conjunto de obras que dialogam entre si, ou seja, de um sistema literário como uma rede tecida por diversas obras. À circunscrição do gênero de testemunho vinculado à Shoah, pode-se agregar Levi, Robert Antelme, Paul Celan, Elie Wiesel, Jorge Semprún, Janina Bauman, Imre Kertész, e muitos outros. Todorov chama a atenção para a dificuldade de se estabelecer um gênero literário, sem

---

<sup>375</sup> Os gêneros constituem, desde Platão, uma questão controversa na teoria e na práxis literária. Desde que foram enquadrados numa concepção triádica, no Livro III de *A República*, como simples narrativa, imitação ou mimese, e uma terceira modalidade, mista, que fundia a narrativa à imitação, os gêneros não se conformam a categorizações rígidas. Nos capítulos II e III da *Poética* de Aristóteles, os gêneros foram submetidos a uma nova tripartição: epopéia, tragédia e comédia, relacionados ao objeto de imitação e ao modo de imitação. Desde então a teoria dos gêneros os submete a hierarquizações, diferenciações e hibridismos. Atribui-se a Benedetto Croce e à sua *Estética como ciência dell'espressione e linguística generale*, importante contribuição no sentido de questionar e combater as distinções e divisões dos gêneros de modo substancial e normativo. Para ver mais sobre a evolução da teoria dos gêneros, consultar Aguiar e Silva, Vitor Manuel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1997 e Todorov, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone Mosés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979 e, do mesmo autor, *Introdução à literatura fantástica*. 3ª. Ed. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.

<sup>376</sup> Todorov, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone Mosés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979, p. 94.

que se analise, previamente, grande número de obras que poderiam constituí-lo. Mas ele próprio dissolve essa dificuldade, afirmando que “um dos primeiros traços do procedimento científico é que ele não exige a observação de todas as instâncias de um fenômeno para descrevê-lo. Ele procede por dedução”.<sup>377</sup>

Pode-se afirmar, com alguma segurança, a existência de um conjunto de obras que cresce incessantemente, em torno da temática da Shoah, podendo ser reunidas, catalogadas e referidas pelo que possuem em comum. Aqui, por analogia, podemos nos referir a um tipo de gênero consolidado, o gênero policial. A referência a este gênero evoca, como regra geral, um determinado tipo de enredo, com início, meio e fim, em que se comete um delito cujo autor está por ser descoberto, em que há pistas falsas e verdadeiras e, por vezes, uma intrincada relação entre o criminoso e a lei. As implicações do crime desdobram-se, em clima de suspense, até que seja desvendada a sua autoria.<sup>378</sup> Mas certamente vamos encontrar inúmeros romances policiais que escapam a essa tipologia, pois nada obriga a que uma obra incorpore um gênero e nem se deve esperar que o faça, já que o encontro entre a obra e um gênero, como bem observa Todorov, é apenas uma possibilidade.<sup>379</sup>

O relato de Levi, *EH*, pode ser visto como segmento de uma teia discursiva que se tece no tempo e pode ampliar nossa percepção dos “fatos” apresentados pela historiografia. No prefácio de *Os afogados e os sobreviventes*, Levi adverte que não teve intenção de fazer uma obra de historiador, no sentido de examinar exaustivamente as fontes. Esclarece que suas reflexões sobre a vida nos *Lager* se devem não apenas ao contato direto que teve com Auschwitz, mas também a outras fontes de informação: “Deles tive também grande experiência indireta através dos livros lidos, das narrativas ouvidas e dos encontros com os leitores de meus primeiros livros”.<sup>380</sup> Pode-se notar que a rede de textos que se tece em torno da Shoah evidencia seu entrelaçamento com textos pertencentes a outros gêneros, em que se incluem o histórico e o ficcional.

A proposta de categorização do testemunho como gênero é corroborada pela recorrência do discurso em primeira pessoa. A assunção da primeira pessoa como lugar de elocução do sujeito contribui para estabelecer uma relação própria entre autor e leitor. Em *EH*, ao assumir que sua escrita é fruto de uma necessidade inadiável, que “compete

---

<sup>377</sup> Todorov, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.8.

<sup>378</sup> Eco, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1971, pp.261-262.

<sup>379</sup> *Introdução à literatura fantástica*, p. 26.

<sup>380</sup> Levi, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. 2ª. Ed. Trad. Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 17.

com outras necessidades elementares”<sup>381</sup>, Levi tende a suscitar no leitor um tipo de empatia que o autor de outro gênero, como o romance, talvez encontre maior dificuldade de alcançar.

A escrita testemunhal é assumida pelo autor como uma espécie de salvação própria, um segundo momento de salvação, podendo até mesmo significar, ao contrário, um momento de re-vivência de um evento traumatizante como observa Shoshana Felman.<sup>382</sup> O leitor, por sua vez, torna-se um ouvinte que tende a se envolver com a leitura, como quem partilha, de alguma forma, a angústia do sobrevivente. O testemunho coloca-se sob o signo da necessidade, do inevitável.

Na ficção, o autor implícito e o narrador não coincidem, mas no testemunho, usualmente, *com-fluem* na mesma pessoa. É o relato de alguém que sofreu intensamente, em latim o *martyr*, derivado do grego, ou *mártyr*, que também significa testemunha. Ele é, em pessoa, a prova do martírio, do grego *martyrion*, isto é, testemunho e prova. O autor do testemunho quer resgatar a verdade, falar do que “de fato ocorreu”, enquanto o autor de ficção pode, pretender encenar a “verdade”, mas o resgate do acontecimento não é seu principal objetivo.

O discurso do narrador testemunha trata de um conteúdo que ultrapassa a possibilidade de simbolização, mesmo estando voltado para uma realidade referencial – no caso de Levi, a guerra, a vivência do *Lager*. Sua escrita se insere na condição ambígua de ser, a um só tempo, referente e auto-referente. Trata de uma realidade empírica, em grande medida comprovável e, ao mesmo tempo, do “real” que habita a interioridade do autor, no sentido do indecifrável, do trauma que ultrapassa sua capacidade de expressão. A autenticidade do testemunho pode, entretanto, ser apenas aparente, constituindo, eventualmente uma farsa, como demonstrou ser, em determinados casos.<sup>383</sup>

Seligmann-Silva vê na literatura de testemunho “mais do que um gênero”, e sim, “uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura – após duzentos anos de auto-referência – seja revista a partir do

---

<sup>381</sup> *EH*, p. 9.

<sup>382</sup> Felman, Shoshana and Laub, Dori. *Testimony. Crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history*. New York/London: Routledge, P. 67.

<sup>383</sup> Seligmann-Silva relata um exemplo clamoroso da farsa no testemunho, em que o autor suíço Bruno Doessekker, adotando identidade falsa, como Binjamin Wilkomirski, criou um “relato autobiográfico”, intitulado *Fragments*. Nele, o autor, que se diz, falsamente, judeu, narra sua suposta passagem por campos de concentração, com apenas três anos de idade. Aclamado pela crítica especializada, Wilkomirski visitou vários países, dando entrevistas e palestras, até ser desmascarado. Seligmann-Silva, Márcio. *O testemunho: entre a ficção e o “real”*. In *História, memória, literatura*, op. cit., p. 381.

questionamento da sua relação com o “real”.<sup>384</sup> Esse “real”, observa, não deve ser confundido com a “realidade” tal como a realidade do romance realista e naturalista, pois deve ser compreendido a partir da noção freudiana do trauma, de um evento que resiste à representação, à simbolização.<sup>385</sup>

Pode-se afirmar que tanto a literatura de testemunho, relacionada á Shoah, quanto o *testimonio*, compartilham uma preocupação ao mesmo tempo política e ética. Para tentar agregá-las e matizá-las num mesmo conceito, deve-se tomar de empréstimo não apenas categorias da política, da história, da filosofia, mas também da psicanálise.

Quando escreve por si, relatando sua experiência, Levi também escreve por aqueles que não sobreviveram. Ele tem consciência de que “regressar de Auschwitz com vida não foi pequena sorte”, e suas lembranças se entrelaçam às experiências de outros prisioneiros, sobreviventes e não sobreviventes: “Uma parte de nossa existência está nas almas de quem se aproxima de nós”.<sup>386</sup>

A se considerar o testemunho como um gênero, este poderia incluir a literatura de testemunho concernente à Shoah como uma de suas faces, sendo a outra o *testimonio*, sobretudo latino-americano. A essa categorização se poderia agregar outras expressões literárias identificadas a experiências de opressão social e política, como, por exemplo, as temáticas vinculadas ao gênero feminino.<sup>387</sup>

Jorge Naváez observa que há um aspecto irônico em relação ao status das narrativas que se inscrevem na chamada *literatura de testemunho*: o fato de esses textos terem origem em sua própria ausência de status.<sup>388</sup> Ao ser-lhes atribuído um caráter de miscelânea, de indefinição entre o biográfico, o histórico e a ficção, o testemunho habita o espaço fronteiro entre gêneros.

As duas narrativas aqui analisadas, *OL* e *EH*, evidenciam a instabilidade fronteira entre ficção e testemunho. Os discursos dos dois narradores em primeira pessoa são tecidos com os fios da subjetividade. O ator que participou dos episódios relatados é, nos dois textos, o próprio autor do discurso.

---

<sup>384</sup> Seligmann-Silva, Márcio. *O testemunho: entre a ficção e o real*. In Seligmann-Silva, Márcio (org.) *História, memória, literatura*, op. cit., p. 377.

<sup>385</sup> Idem, ibidem, p. 377 e 368.

<sup>386</sup> Idem, p. 173.

<sup>387</sup> Entre os expoentes da atual produção literária de testemunho, vale mencionar o relato da escritora iraniana Nafisi Azar, *Lendo Lolita em Teerã: uma memória nos livros*. Trad. Tuca Magalhães. São Paulo: A girafa, 2004.

<sup>388</sup> Naváez, Jorge. *El estatuto de los textos documentales en América Latina*. In *La invención de la memoria*. Org. Jorge Naváez. Santiago: Pehuén Editores Ltda, 1988, p.15.

### 3.4 Trauma e memória

Um traço dominante na narrativa de testemunho, essencial para a diferenciação que se estabelece entre esta e a ficção, é o evento motivador da escrita. No romance de Schlink, uma série de episódios é relatada pelo narrador, Michael Berg, que se diz movido pela necessidade de contar sua história ao leitor. Todas as situações e personagens pertencem ao universo do ficcional. As experiências vividas pelo narrador, consolidadas em seu discurso, assim como as dificuldades que confessa ter tido para escrever a história, pertencem à ordem da ficção. O narrador revela ter esperado dez anos para conseguir contar sua história e de Hanna, e durante todo esse tempo alguns sentimentos o perturbaram: as “velhas perguntas”, a culpa por ter amado uma ex-guarda de campo de concentração e a culpa pela morte de Hanna.<sup>389</sup>

Na narrativa de Levi desenvolve-se outra ordem de motivações. A escrita é desencadeada por um acontecimento vivido pelo autor, isto é, sua permanência, por quase um ano, no maior *Lager* instaurado pelo regime nazista: Auschwitz. Sua escrita se insere não estritamente na ordem do real enquanto realidade empírica. Ela pertence a uma outra ordem, isto é, à do “real” como trauma, como experiência que não se deixa narrar tal como se passou, pois permanece inscrita na esfera do indizível. O que se consegue escrever é outra coisa. A enunciação desponta como um ato por vezes desconexo, no qual o que foi vivenciado perdura apenas como rastro. No prefácio de *EH*, Levi fala sobre esse embate entre o desejo e a dificuldade de narrar:

A necessidade de contar aos outros, de tornar “os outros” participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares. O livro foi escrito para satisfazer essa necessidade em primeiro lugar, portanto, com a finalidade de liberação interior. Daí, seu caráter fragmentário: seus capítulos foram escritos não em sucessão lógica, mas por ordem de urgência. O trabalho de ligação e fusão foi planejado posteriormente. (Aspas do autor).<sup>390</sup>

O desejo de narrar compete com “outras necessidades elementares” que Levi não especifica, mas sua expressão dá a medida de sua urgência:

---

<sup>389</sup> *OL*, p. 179.

<sup>390</sup> *EH*, pp.7-8.

Em *É isto um homem?* busquei escrever as coisas mais salientes, mais pesadas e mais importantes. Parecia-me que o tema da indignação tivesse de prevalecer: era um testemunho de perfil quase jurídico; em minha intenção devia ser uma peça de acusação – não com o objetivo de provocar uma represália, uma vingança, uma punição –, mas sempre um testemunho.<sup>391</sup>

O testemunho torna-se um gesto para o outro, um discurso performático, no sentido de que não relata, ou não consegue relatar o que efetivamente se passou, mas ao mesmo tempo não é falso, nem verdadeiro. Trata-se de um discurso mais conotativo que denotativo, cuja motivação se mantém subjacente, maior e mais grave que o próprio enunciado, e que demonstra ser, em muitos casos, um discurso para curar o incurável.

Retornando à narrativa de Schlink, encontra-se não o sentido de emergência, mas uma outra forma de dificuldade, assumida pelo protagonista Michael Berg, para entender o paradoxo de sua experiência. Seu conflito se cinge à dimensão pública do sentimento de culpa de toda a sua geração (*die Kollektivschuld*). Encontramos o narrador tentando solucionar, em vão, um conflito, quase vinte anos após uma guerra da qual não participou, sem conseguir absorver o legado moral que pesa sobre ele e seus contemporâneos. Michael fala de “uma realidade vivida”, fundada em um “conceito de culpa coletiva, não importa o que nele houvesse de verdade ou não, moral ou juridicamente”.<sup>392</sup> Poderíamos cunhar como traço diferencial da ficção, sua delimitação absoluta à imaginação do autor, mas sua escrita está eivada de vestígios de um acontecimento histórico que se entrelaça à invenção de uma história pessoal.

O narrador Michael Berg conta que primeiro quis escrever sua história e de Hanna para “livrar-se dela”, mas as lembranças não vieram, a história ameaçava escapar-lhe, e ele quis recolhê-la novamente, por meio da escrita.<sup>393</sup> É uma história triste, de mágoas que vêm à tona, intermitentemente, em que o passado não cessa de misturar-se ao presente.<sup>394</sup> Pode-se inferir, do discurso do narrador, a analogia com a história recente da Alemanha e as marcas do conflito ético instaurado pela Shoah.

Trata-se de marcas profundas, sulcadas pelo acontecimento histórico. São expressas como um sentimento de culpa que não arrefece sob a máscara de normalidade das relações sociais, mesmo que os jovens não tenham, em relação a essa culpa, uma responsabilidade direta. Há um entrave nas relações entre duas gerações expresso na

---

<sup>391</sup> Levi, Primo. *A tabela periódica*, p. 249.

<sup>392</sup> *OL*, p. 141.

<sup>393</sup> *Idem*, p. 179.

<sup>394</sup> *Idem*, p. 10.

narrativa de Schlink: as gerações recentes não se reconhecem nos atos de seus pais. O narrador, que é também “o leitor”, que tenta ler o livro do mundo, da lei, da sociedade, do amor, sem compreendê-lo, vivencia o estremeamento da cadeia de experiências entre gerações. Quando procura seu pai para conversar, mesmo sendo este um professor de filosofia, o diálogo não flui naturalmente, evidenciando o constrangimento entre pai e filho. Ao final do encontro, o pai de Michael lhe diz que pode voltar quando quiser, mas ele não acredita, e assente, apenas aparentemente.<sup>395</sup>

Em Levi não se trata de ficção, mas de uma vivência que resiste à decifração, que não se reproduz numa linguagem cotidiana, nem numa figuração fiel ao que aconteceu. Em sua narrativa, o drama individual e coletivo, efetivamente vivido, busca uma forma própria de expressão. Levi inicia a narrativa com um poema exaltado, falando diretamente ao leitor, não propriamente com um apelo, mas com uma forma de intimação:

Vocês que vivem seguros  
em suas cálidas casas,  
vocês que, voltando à noite,  
encontram comida quente e rostos amigos,  
pensem bem se isto é um homem  
que trabalha no meio do barro,  
que não conhece paz,  
que luta por um pedaço de pão,  
que morre por um sim ou por um não.<sup>396</sup>

O autor desafia os leitores a pensar, e as imagens que oferece são de “uma mulher sem cabelos e sem nome, de “olhos vazios e ventre frio”, como um sapo no inverno.<sup>397</sup> Há um travo na linguagem, que leva o autor ao paroxismo. Ele quer ser ouvido, mas de antemão, temendo não ser ouvido, lança maldição contra aqueles que, eventualmente, não compreendam a gravidade da experiência que tem a relatar:

Pensem que isso aconteceu:  
eu lhes mando estas palavras.  
Gravem-nas em seus corações,

---

<sup>395</sup>Idem, p. 119.

<sup>396</sup>EH, p. 9.

<sup>397</sup>Idem, p. 9.

estando em casa, andando na rua,  
ao deitar, ao levantar;  
repitam-nas a seus filhos.  
Ou, senão, desmorone-se a sua casa,  
a doença os torne inválidos,  
os seus filhos virem o rosto para não vê-los.

O tom rude com o leitor contrasta com a delicadeza que o discurso do narrador demonstra em outras passagens:

Com todas as forças, lutamos para que o inverno não chegasse. Nos agarramos a cada hora tépida; a cada crepúsculo, procuramos reter o sol ainda um pouco no céu, mas tudo foi inútil. Ontem o sol se pôs irrevogavelmente num emaranhado de névoa suja, de chaminés, de cabos, e hoje é inverno.<sup>398</sup>

A linguagem do narrador oscila, indo do insulto à metáfora, por meio da qual associa a angústia dos prisioneiros ao pôr do sol e à chegada do inverno.

Levi tenta dar conta do que há de excepcional a ser relatado. A experiência que desencadeia o testemunho está repleta de eventos extraordinários que não se deixam representar. A linguagem se desenha apenas como vestígio do que permanece indizível. Diante dessa complexidade, Shoshana aponta no testemunho três dimensões distintas, que interagem entre si: a histórica a clínica e a poética. No relato de Levi nos deparamos com essas três dimensões. Seu testemunho se reporta a um acontecimento histórico, particularmente sua experiência pessoal em Auschwitz. Pode-se afirmar que sua escrita é, em muitos momentos, poética, ultrapassando o discurso meramente descritivo, como vimos na citação anterior, deixando-se levar, livremente, pelas metáforas e as analogias. E sua necessidade confessa de narrar soa como uma emergência, como se empreendesse a tentativa de uma cura que não se resolve por meio da escrita.

### 3.5 A irrepresentabilidade do “real”

A experiência do *Lager* inscreve-se na ordem do excesso que se encontra na origem do trauma. O gesto de contar, buscando satisfazer uma necessidade urgente,

---

<sup>398</sup> *EH*, p. 125.

está relacionado à necessidade de superação do “susto” causado pela experiência. Emprego aqui o termo “susto” no sentido estabelecido por Freud, em sua pesquisa sobre as neuroses traumáticas. Em *Além do princípio do prazer* (1920)<sup>399</sup>, Freud adverte que as palavras “susto”, “medo” e “angústia” (em alemão, *Schreck*, *Furcht* e *Angst*) “são impropriamente empregadas como expressões sinônimas”, considerando que elas se distinguem claramente em sua relação com o perigo.<sup>400</sup> A angústia, afirma, descreve um estado de espera e preparação para o perigo, mesmo que este seja desconhecido. O “medo” diferencia-se pela existência de uma motivação definida, uma causa de temor conhecida. O susto “é o nome que damos ao estado em que alguém fica, quando entrou em perigo sem estar preparado para ele, e tem sua ênfase no fator surpresa (*die Überraschung*)”. A angústia prepara o sujeito e protege-o contra as neuroses do susto ou horror (*der Schreck*), que se insere na ordem do perigo (*das Gefahr*). O susto, ou, mais propriamente, o horror, não é antecedido de preparação. É súbito e motiva o trauma.<sup>401</sup>

Entre as fontes de investigação do fenômeno identificado por Freud estão os casos de neurose de guerra (Primeira Guerra Mundial – 1914-1918): “A terrível guerra que há pouco findou deu origem a grande número de doenças desse tipo; ao menos, porém, pôs fim à tentação de atribuir a causa do distúrbio a lesões orgânicas do sistema nervoso, ocasionadas pela força mecânica”.<sup>402</sup> O susto, o fator surpresa, é preponderante como causa das neuroses traumáticas.

Freud descreve como “traumáticas” as excitações “provindas de fora, que sejam suficientemente fortes para atravessar o escudo protetor”. Trata-se de uma “ruptura de barreira”, “um acontecimento capaz de provocar um distúrbio em grande escala no funcionamento da energia do organismo e de colocar em movimento todas as medidas defensivas possíveis.”<sup>403</sup> A mente, segundo a visão freudiana, não consegue, sob o impacto do susto, dominar as quantidades de estímulo que irrompem. O aparelho psíquico é dominado pelo sentimento de impotência e desamparo.

Chama a atenção, na narrativa de Levi, não apenas um grande susto, que se refere à totalidade da experiência no *Lager*. Há uma seqüência de sustos, surpresas terríveis, que comportam mudanças abruptas das condições dos prisioneiros, deslocamentos

---

<sup>399</sup> Freud, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. (1920) In *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição Standard brasileira. Direção geral de tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

<sup>400</sup> A tradução brasileira adverte, em nota, que Freud não permanece fiel a essa diferenciação, empregando, em outras passagens de sua obra, o termo *Angst*, em referência a medo.

<sup>401</sup> Idem, *ibidem*, p. 23.

<sup>402</sup> Idem, *ibidem*, p. 23.

<sup>403</sup> Idem, *ibidem*, p. 40.

inesperados, em condições desumanas, e que são desconhecidos previamente. Não há, para adotar aqui a referência freudiana, uma preparação gradual para essas mudanças. Desencadeia-se um processo de angústia, desde o momento em que eram confinados em grandes grupos e transportados a um destino incerto, que depois se revela ser Auschwitz. No entanto, o mundo está, repentinamente, de ponta-cabeça, e os acontecimentos mostram-se sempre mais brutais do que se poderia esperar:

Embarcaram-nos, então, no ônibus e nos levaram até a estação de Cárpi. Lá nos esperavam o trem e a escolta para a viagem. E lá recebemos as primeiras pancadas, o que foi tão novo e absurdo que não chegamos a sentir dor, nem no corpo nem na alma. Apenas um profundo assombro: como é que, sem raiva, pode-se bater numa criatura humana?<sup>404</sup>

Novo susto à frente, após o desembarque em Auschwitz, quando se deparam com dois grupos de sujeitos estranhos que caminhavam com um “andar atrapalhado”, “de cabeça baixa”:

Entreolhávamo-nos sem dizer uma palavra. Tudo era incompreensível e louco, mas entendêramos algo: aquela era a metamorfose que nos esperava. Amanhã também estaríamos assim. (...) Sem saber como, achei-me num caminhão, junto com uns trinta companheiros, arrancando a toda, na escuridão.<sup>405</sup>

Arthur Nestrovski observa que, etimologicamente a palavra “catástrofe” provém do grego e significa, literalmente, “virada para baixo” (*kata* + *strophé*), equivalente a Shoah, em hebraico: “A catástrofe é, por definição, um evento que provoca um trauma, outra palavra grega, que quer dizer “ferimento”. *Trauma* deriva de uma raiz indo-européia com dois sentidos: “friccionar, triturar, perfurar”; mas também “suplantar”, “passar através”. Nesta contradição – uma coisa que tritura, perfura, mas que, ao mesmo tempo, é o que nos faz suplantá-la, revela o paradoxo da experiência catastrófica, que não se deixa apanhar por formas simples de narrar.<sup>406</sup>

Algo que tritura, que se mantém como uma perfuração profunda, está presente na narrativa de Levi. Ele se desculpa perante o leitor, pelo “caráter fragmentário de seu

---

<sup>404</sup> *EH*, p.15.

<sup>405</sup> *Idem*, p.19.

<sup>406</sup> *Catástrofe e representação*, p.8.

texto”, pela “falta de sucessão lógica” em seus capítulos, e pela “ordem de urgência”.<sup>407</sup> O autor expõe as dificuldades desse invento que é sua escrita, da tensão não solucionada entre a necessidade de contar e a simbolização de sua experiência. Esse processo se assemelha ao que Derrida e Barthes se referem, como algo “que está por inventar”, que rompe com o sistema simbólico.<sup>408</sup> A escrita de Levi está identificada ao corpo do narrador, à sua voz de emissor. O autor afirma que nunca quis retirar de sua pele, no braço esquerdo, o número tatuado em seus primeiros dias em Auschwitz. O número é como sua escrita, metonímica. É o fragmento de uma realidade que não se deixa representar. Seu texto carrega, em si, parte da realidade vivida em um campo de concentração, e é simultaneamente invenção, pois a totalidade dessa realidade não se pode traduzir.

A questão que se coloca é: qual realidade? Lacan observa que, na perspectiva freudiana, o princípio de realidade apresenta-se como algo que se exerce de uma maneira essencialmente precária. Enquanto guias para o real, os sentimentos são enganadores, adverte.<sup>409</sup> O princípio da realidade, na literatura de testemunho, encontra-se inteiramente comprometido a partir da experiência traumática. Tal comprometimento se pode encontrar, em outra dimensão, na narrativa ficcional de Schlink, quando o narrador Michael Berg “tenta escrever a história para livrar-se dela”, afirmando que ela surgira anteriormente, em diferentes versões que não quiseram ser escritas.

O que se deixa traduzir na escrita, não é uma representação do “real”. O problema da representação envolve uma nova concepção da mimese, algo que Barthes já identificara em seu ensaio *Da história ao real*: a “representação pura e simples do “real”, o relato no “daquilo que é” (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido; essa resistência confirma a grande oposição mítica do vivido (do vivo) ao inteligível...”<sup>410</sup>

Seligmann-Silva atenta para uma nova visão da realidade como catástrofe, e suas conseqüências para a concepção tradicional de representação. Seu entendimento é de que a catástrofe desestabiliza a concepção tradicional de representação da realidade na literatura. Essa concepção incluía o narrador onisciente, a trama, e moldava, também, o discurso da história até o século XIX.<sup>411</sup> Há um processo que poderíamos chamar de

---

<sup>407</sup> *EH*, p. 8.

<sup>408</sup> *O rumor da língua*, p. 197.

<sup>409</sup> Lacan, Jacques. *O seminário*. Livro 7. *A ética da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller. Trad. Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997, p. 43.

<sup>410</sup> *Da história ao real*, Op. cit., p. 187.

<sup>411</sup> Seligmann-Silva, Márcio. *A história como trauma*. In Nestrovski, Arthur e Seligmann-Silva, Márcio (Orgs.) *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 75.

estilhaçamento da capacidade de representação da realidade, que transforma a escrita literária em sintoma. O sofrimento intenso, como um susto, supera a capacidade psíquica de elaboração.

O trauma, como assinala Cathy Caruth, é genericamente definido como resposta a um evento inesperado, não inteiramente compreendido quando acontece. Mas a experiência traumática é, de fato paradoxal, no sentido de que a imediatez pode tomar a forma de atraso, ressurgindo, mais tarde em pesadelos, *flash-backs* e outros fenômenos repetitivos. Ao sujeito, observa Caruth, pode ocorrer a inabilidade absoluta de conhecer o evento que deu origem ao trauma.<sup>412</sup>

Resta a possibilidade não de representar, mas de apresentar a experiência poeticamente, por meio da elaboração literária, e é essa a via de expressão que Levi, Celan, Wiesel, Kertész e muitos outros percorrem ao escrever suas memórias. Kertész, que aos quinze anos esteve em Auschwitz, Buchenwald e Zeiz, afirma que o próprio contato com a realidade do *Lager* forjou-lhe uma outra forma de percepção: “Naturalmente, durante algum tempo, aquilo exigiu muito da minha imaginação”.<sup>413</sup>

A formulação de Kertész remete à barreira à elaboração do trauma, descrita por Freud, em seu ensaio *Relembrando, repetindo e re-elaborando*. (1914)<sup>414</sup> O paciente não consegue estabelecer contato com o real motivo de seu trauma e o analista se contenta em estudar e interpretar o que se apresenta na superfície de sua mente, tentando desvelar as resistências desconhecidas pelo próprio paciente. Este não se recorda do que permanece esquecido, reprimido ou encoberto por outras lembranças. Ele apenas interpreta a cena, como um ator interpreta um papel. Ele a repete, sem saber que o está fazendo.<sup>415</sup>

Em *EH*, a elaboração literária da catástrofe não se realiza tal como efetivamente ocorreu. Talvez se possa afirmar que a fragmentação do discurso, pelo qual Levi se desculpa, é parcialmente compensada por um ordenamento posterior. Esse ordenamento não corresponde ao resgate da integralidade da experiência, mas compõe os episódios em um enredo no qual se pode verificar uma coerência interna.

---

<sup>412</sup> Caruth, Cathy. *Modalidades do despertar traumático. (Freud, Lacan e a ética da memória)*. In Netrovski, Arthur e Seligmann-Silva, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 111.

<sup>413</sup> Kertész, Imre. *Sem destino*. Trad. Paulo Schiller. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003, p. 83.

<sup>414</sup> Freud, Sigmund. *Remembering, repeating and working-through*. (1914) *In The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. Trad. James Strachey. Vol. XII (1911-1913) London: The Hogarth Press, 1971, pp. 147-156.

<sup>415</sup> Idem, *ibidem*, p. 150.

### 3.6 A memória tece o enredo

Como foi citado anteriormente, na introdução de *EH*, Levi afirma que em sua escrita “fragmentária” os capítulos “não obedecem a uma sucessão lógica”, mas a uma “ordem de urgência”. A conexão entre eles foi adotada posteriormente.<sup>416</sup> Esse caráter de fragmentação e posterior ordenamento nos remete a um princípio análogo ao do trabalho do sonho, tal como postulado por Freud, em *A interpretação dos sonhos* (1900).<sup>417</sup> O deslocamento e a condensação das imagens compõem o sonho, mas o discurso de quem o relata lhes imprimirá uma seqüência, preencherá lapsos, configurando um ordenamento que não corresponde à experiência original, mas que constitui uma lógica própria ou enredo.

A questão do enredo, bastante complexa, foi objeto de substancial investigação por Paul Ricoeur, em *Tempo e Narrativa*, no capítulo intitulado “As metamorfoses da intriga”.<sup>418</sup> É necessário ressaltar que Ricoeur elege, como objeto de sua investigação, o enredo na evolução do romance, e não propriamente na narrativa de testemunho. Considero válido, ainda assim, trazer a este contexto suas reflexões, tendo em vista a possibilidade de ordenamento dos episódios no relato testemunhal.

A primeira dificuldade levantada por Ricoeur refere-se ao fato de a teoria aristotélica da intriga estar vinculada a uma época em que apenas a tragédia, a comédia e a epopéia eram “gêneros” reconhecidos. Desde então, dá-se o surgimento e a evolução de novos gêneros narrativos, como desdobramentos das modalidades da *mimesis* identificadas pelo mestre estagirita.<sup>419</sup> Tal evolução passa por uma diversidade de obras como o *Dom Quixote* ou *Hamlet*, às quais se poderia acrescentar um incontável número de criações literárias que pontuam a trajetória do romance e do drama até os nossos dias. Seguindo a linha de evolução da narrativa literária, Ricoeur abre a espaço à pergunta sobre as transformações do próprio conceito de intriga.

Ele considera que, para além do *mythos* trágico, o ato de “tecer a intriga”, num plano formal, corresponde a “um dinamismo integrador”, que produz “uma história una e completa de uma diversidade de incidentes, ou seja, transforma esse diverso em uma história una e completa”. Pode-se questionar a concepção de enredo como configuração

---

<sup>416</sup> *EH*, p.8.

<sup>417</sup> Freud, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. (1900) Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1999. pp. 276-307.

<sup>418</sup> *Tempo e narrativa*. Tomo II, pp. 15-46.

<sup>419</sup> *Idem*, p. 15.

de uma história una e completa, porque se encontram, na literatura, inúmeros exemplos de histórias não unas e não completas, mesmo que configurem uma lógica interna, sendo um exemplo o relato fragmentário de Levi, em *EH*. Mas a definição primordial de enredo adotada por Ricoeur, tem o mérito, como ele assinala, de abrir o campo investigativo a outras “transformações organizadas que merecem ser chamadas de intrigas”, desde que nelas “possam ser discernidas totalidades temporais a operar uma síntese do heterogêneo entre circunstâncias, objetivos, meios, interações, resultados desejados ou não.”<sup>420</sup>

O autor admite que o romance moderno é um campo em que a pertinência do conceito de intriga poderia ser mais contestada. O principal motivo, segundo Ricoeur, seria o fato de o romance constituir um gênero proteiforme por excelência, no sentido engendrar, em determinadas épocas, novas formas narrativas. Considero que esse predicado é extensível ao testemunho literário, tendo em vista seu ineditismo, seu frescor, sua especificidade de narrativa fronteira com a narrativa histórica, e em face dos gêneros literários consagrados pela tradição. Se a literatura “deve poder” comportar expansões desse conceito, de acordo com a visão ricoeuriana, parece plausível pleitear, a propósito da narrativa de testemunho, a possibilidade de que aí se articule um enredo. Trabalhar a plasticidade dos conceitos é, acredito, uma das funções da teoria literária, no sentido de deparar-se com os novos desafios estabelecidos pelas narrativas, e de buscar reformulações para os parâmetros anteriormente estabelecidos.

Mesmo estando em face de uma estrutura afetada pela desagregação própria do sentido da catástrofe – pode-se identificar, em *EH*, uma sucessão de episódios que configuram princípio, meio e desenlace, por meio do encadeamento de temporalidades. A organização dos episódios, mesmo constituindo uma seqüência parcialmente aleatória, apresenta uma lógica interna, isto é, um caráter de verossimilhança.

*EH* possui um princípio e um fim demarcados temporalmente. A narrativa começa com a detenção do narrador: “Fui detido pela Milícia fascista no dia 13 de dezembro de 1943. Eu tinha vinte e quatro anos, pouco juízo, nenhuma experiência...”<sup>421</sup> O desenlace é caracterizado por uma seqüência de dez dias, a que o narrador se refere como “História de dez dias”, quando a guerra se aproxima do final e Levi descreve, passo a passo, os derradeiros acontecimentos: “Já fazia meses que se ouvia, por

---

<sup>420</sup> *Tempo e narrativa*. Tomo II, p. 16.

<sup>421</sup> *EH*, p. 11.

momentos, o estrondo dos canhões russos (...) no dia 11 de janeiro de 1945... (...) Os russos chegaram...”<sup>422</sup>

Pode-se observar, no desenvolvimento da narrativa, que determinados capítulos poderiam estar dispostos em uma ordem distinta, sem prejuízo para o conjunto do relato. É o caso do capítulo dedicado à enfermaria, intitulado “Ka-Be”<sup>423</sup>; outro sobre o que ocorre nas noites, “As nossas noites”<sup>424</sup>, a descrição das condições desumanas de trabalho em “O trabalho”<sup>425</sup>, ou ainda, o que trata da subversão dos valores morais em “Aquém do bem e do mal”.<sup>426</sup> Esses fragmentos parecem ter sido reunidos a partir de segmentos esparsos na memória. Mostram-se, a princípio, carentes de ordenamento, mas, vistos em seu conjunto, compõem uma unidade, pois preenchem, eficazmente, o espaço narrativo entre o início e o final do depoimento de Levi.

A ação do narrador-protagonista, em *EH*, entrelaçada às suas descrições e reflexões, constitui o fio condutor de um número incontável de episódios que compõem sua história. O investimento na busca de uma verdade pessoal, que tece o testemunho frente a um evento histórico, assemelha-se ao processo associativo que Felman identifica entre a literatura e a psicanálise, uma aproximação em que esses conhecimentos dialogam e se enriquecem. Não apenas “por serem ambas *eventos de linguagem*”, mas porque nelas o testemunho “é compreendido como uma modalidade de *realização da verdade*, para além do que está disponível como enunciado”.<sup>427</sup> (Grifos de Felman).

Essa noção tem, como origem, a função atribuída por Freud ao testemunho (*der Zeuge*), “como aquele que testemunha sobre algo, mas também *gera* a verdade por meio do processo discursivo”.<sup>428</sup> Tomando como referência o relato de Freud sobre seu próprio sonho, envolvendo as dificuldades no tratamento de sua paciente Irma, em *A interpretação dos sonhos* (1900)<sup>429</sup>, e adotando esse relato como um testemunho, Felman observa que, nessa passagem, Freud enuncia o aspecto científico de sua descoberta: a de que o testemunho inconsciente constitui um fenômeno não proposital e não intencional, de incomparável valor heurístico e investigativo.<sup>430</sup>

---

<sup>422</sup> Idem, pp. 153, 174-175.

<sup>423</sup> Idem, pp. 41-55.

<sup>424</sup> Idem, pp. 56-63.

<sup>425</sup> Idem, pp. 64-70.

<sup>426</sup> Idem, pp. 78-87.

<sup>427</sup> Felman, Shoshana. *Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar*. Trad. Cláudia Valladão de matos. In *Catástrofe e representação*, pp.27-28.

<sup>428</sup> *Educação e crise...*p. 28.

<sup>429</sup> Freud, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1999, pp. 121-135.

<sup>430</sup> *Educação e crise...*, p. 27.

A psicanálise, segundo Felman, renova, radicalmente, o conceito de testemunho, “ao reconhecer que não é necessário *possuir* ou *ser dono* da verdade para *testemunhar* sobre ela de forma eficiente”. O testemunho, como uma *verdade* essencialmente *inacessível* ao próprio orador – afirma – passa a ser compreendido não como uma modalidade de *enunciado sobre*, mas como uma modalidade de acesso a uma verdade inacessível. E isso ocorre tanto na literatura quanto na psicanálise, e também na história.<sup>431</sup> (Grifos da autora).

### 3.7 A emergência do estranho

Na dobra do empreendimento narrativo e testemunhal reside a incerteza, por parte do narrador, de que um outro, o ouvinte, o espectador, estará disposto a compartilhar seu testemunho e tornar-se, afinal, também testemunha. A necessidade de relatar uma vivência que, em sua complexidade, possui o caráter do inacreditável e inenarrável, traz, concomitante, o temor de não ser ouvido. Mas o narrar, a meu ver, somente completa seu sentido na medida em que se direciona a outrem. A escuta do outro é, no entanto, algo com que o narrador não pode contar ao certo.

Em *EH*, Levi fala desse temor por meio de um sonho recorrente: o de voltar para casa, livre da escravidão do *Lager*. No sonho, reunido com sua família, ele começa a contar o que tinha vivido, mas ninguém está interessado em ouvi-lo.

Aqui está minha irmã e algum amigo (qual?), e muitas outras pessoas. Todos me escutam, enquanto conto do apito em três notas, da cama dura, do vizinho que gostaria de empurrar para o lado, mas tenho medo de acordá-lo porque é mais forte que eu. Conto também a história da nossa fome, e do controle dos piolhos, e do Kapo que me deu um soco no nariz e logo mandou que me lavasse porque sangrava. É uma felicidade interna, física, inefável, estar em minha casa, entre pessoas amigas, e ter tanta coisa para contar, mas bem me apercebo de que eles não me escutam. Parecem indiferentes: falam entre si de outras coisas, como se eu não estivesse. Minha irmã olha para mim, levanta, vai embora em silêncio. (...) Nasce então, dentro de mim, uma pena desolada, como certas magoas da infância que ficam vagamente em nossa memória; uma dor tão temperada pelo sentido da realidade ou a intromissão de circunstâncias estranhas, uma dor dessas que fazem chorar as crianças.<sup>432</sup>

---

<sup>431</sup> Idem, *ibidem*, p. 27.

<sup>432</sup> *EH*, p. 60.

Em fevereiro de 1946, durante a longa viagem de retorno à Itália, narrada em *A trégua*, Levi conta que numa das paradas, na cidade polonesa de Trzebinia, desceu do trem e foi imediatamente cercado por curiosos que o “interrogavam levianamente em polonês”.<sup>433</sup> Um advogado, solicitamente, começou a traduzir suas respostas.

Tinha uma avalanche de coisas urgentes para contar ao mundo civil: coisas minhas, mas de todos, coisas de sangue, coisas que, me parecia, acabariam por fazer tremer toda a consciência e seus fundamentos. (...) Eu sabia como se diz “judeu” e “político” em polonês: percebi logo que a tradução, embora sentida, não era fiel. O advogado me descrevia ao público não como um judeu italiano, mas como um prisioneiro político italiano. Perguntei-lhe logo a razão (...) “*C’est mieux pour vous. La guerre n’est pas finie*”. (...) Os meus ouvintes foram-se em pequenos grupos: Deviam ter entendido. Eu sonhara algo semelhante. Todos sonháramos, em Auschwitz: falar e não sermos ouvidos, reencontrar a liberdade e permanecermos solitários.<sup>434</sup>

O testemunho do sobrevivente carrega uma marca que o estigmatiza e desdobra-se em discriminação e isolamento. São histórias radicalmente estranhas ao repertório de quem ouve. O narrador e seu relato são inexoravelmente lançados à categoria do estranho. Afinal são histórias estranhas ao próprio narrador, pois, também para ele, sua experiência é inusitada e, em grande medida, incompreensível.

A dificuldade de simbolização do mal vivenciado pelo narrador está relacionada ao caráter inusitado de sua experiência. Caro à psicanálise, o conceito de estranho (*unheimlich*, em alemão), abarca uma extensa possibilidade de significados. *Estranheza* (*die Unheimlichkeit*) – convém observar – é uma tradução demasiado estreita para um conceito de amplo significado como o *Unheimlich* (1919) investigado por Freud.

Freud associa o significado de estranho à idéia de temível, bárbaro, assustador, angustiante, oculto, fantasmagórico, diabólico e terrível, para citar aqui alguns significados possíveis. A partir da investigação etimológica do termo, ele elege como melhor possibilidade aquela encontrada por Schelling, para quem o estranho é tudo aquilo que, sendo oculto e devendo permanecer oculto, manifesta-se.<sup>435</sup> A partir dessa acepção, os termos *estranho* e *familiar* percorrem uma trajetória semântica que os leva a uma inesperada convergência. Desse modo, os adjetivos *heimlich* e *unheimlich* (familiar

---

<sup>433</sup> Levi, Primo. *A trégua*. Trad. Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 80.

<sup>434</sup> *A trégua*, p. 82.

<sup>435</sup> Freud, Sigmund. *Lo siniestro. (1919) In Obras completas*. Tomo III. Trad. Luis Lopez Ballestros e De Torres. Madri: Editorial Biblioteca Nueva, p. 2487.

e não-familiar), apesar de antitéticos, terminam por se mostrar equivalentes. Denomina-se *heimlich* o que há de mais familiar, recôndito, segredado, mas que a partir do momento em que se manifesta, torna-se desagradável, espantoso – *unheimlich*. A emergência do estranho caracteriza-se pela repetição involuntária – a impressão de retorno ao mesmo local, à mesma situação.<sup>436</sup>

Em *EH*, o indescritível passa pela experiência de “chegar ao fundo”, à “condição humana mais miserável”, à perda do nome, da identidade, da possibilidade de ser acreditado:

Bem sei que, contando isso, dificilmente seremos compreendidos e talvez seja bom assim. (...) Imagine-se, agora, um homem privado não apenas dos seus entes queridos, mas de sua casa, seus hábitos, sua roupa, tudo, enfim, rigorosamente tudo que possuía; ele será um ser vazio, reduzido a puro sofrimento e carência, esquecido de dignidade e discernimento – pois quem perde tudo, muitas vezes perde também a si mesmo...<sup>437</sup>

O testemunho opera como fonte de estranhamento na medida em que a experiência vivida ultrapassa a capacidade de percepção, tanto do sobrevivente quanto daquele que o ouve, constituindo um desafio ao entendimento.

### 3.8 O narrador sobrevivente

A presença do narrador na literatura de testemunho equipara-se à sua função nas narrativas ficcional e histórica. Ele é elemento estrutural e determinante no enredo. Encontramos, em *EH*, passagens em que o narrador abre espaço a outras vozes por meio de discursos em ordem direta. São segmentos de diálogos entre Levi e outros prisioneiros do *Lager*, como a conversa com o jovem Schlome, recém-chegado a Auschwitz.<sup>438</sup> Levi ostenta a condição de narrador privilegiado, no sentido de que fala por si e também por outros. Proponho qualificar essa condição a partir de informações fornecidas pelo próprio autor. Pode-se afirmar que este possui uma consciência diferenciada, se comparada à da maioria dos prisioneiros, quanto à sua possibilidade de narrar e de seu compromisso histórico com o testemunho. Em que constitui, afinal esse poder?

---

<sup>436</sup> *Lo siniestro*, p. 2495. (Tradução minha, a partir da versão espanhola).

<sup>437</sup> *EH*, p. 25.

<sup>438</sup> *Idem*, p. 29.

Distintos fatores condicionam a qualidade desse testemunho. Para o conhecimento sobre os *Lager*, os próprios *Lager* nem sempre eram um ponto de observação adequado, pois nas condições a que estavam submetidos, raramente os prisioneiros podiam ter uma visão de conjunto de seu universo, sobretudo aqueles que não falavam a língua alemã. Muitos sequer sabiam em que local da Europa se encontravam, nem da existência de outros *Lager*, às vezes próximos, nem para quem trabalhavam. Não compreendiam o motivo de mudanças e transferências imprevistas, e não tinham como saber o destino de companheiros que desapareciam subitamente.<sup>439</sup> Reproduzindo, aqui, as palavras de Levi, a maioria era mantida sob o domínio “de um enorme edifício de violência e ameaça, sem poder construir dele uma representação”, pois “seus olhos estavam presos ao solo pela carência de todos os minutos”.<sup>440</sup>

Os narradores privilegiados, entre os quais Levi se inclui, haviam pertencido ao contingente mais intelectualizado dos campos de concentração. Executavam trabalhos especiais – como Levi, que era químico e por isso foi selecionado para trabalhar num laboratório – ou integravam organizações políticas clandestinas, tendo escapado da morte por uma confluência de fatores favoráveis e muitas vezes improváveis.

(...) a historia dos *Lager* foi escrita quase exclusivamente por aqueles que não tatearam seu fundo. Quem o fez não voltou, ou então sua capacidade de observação ficou paralisada pelo sofrimento e pela incompreensão. (...) Estava na lógica das coisas que estes historiadores fossem todos prisioneiros políticos: e isto porque os *Lager* eram um fenômeno político; porque os presos políticos, muito mais do que os judeus e do que os criminosos (eram estas, como se sabe, as três principais categorias de prisioneiros), podiam dispor de um substrato cultural que lhes permitia interpretar os fatos a que assistiam; porque, justamente na qualidade de ex-combatentes, ou ainda de combatentes antifascistas, se davam conta de que um testemunho era um ato de guerra contra o fascismo; porque tinham acesso mais fácil aos dados estatísticos; e, enfim, porque muitas vezes, além de desempenharem funções importantes nos *Lager*, eram membros das organizações secretas de defesa. Pelo menos os últimos anos, suas condições de vida eram toleráveis, permitindo-lhes, por exemplo, escrever e conservar anotações; coisa que não era imaginável para os judeus, e que os criminosos não tinham interesse em fazer. (parênteses do autor).<sup>441</sup>

---

<sup>439</sup> *Os afogados...*, p. 14.

<sup>440</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 14.

<sup>441</sup> *Idem*, p. 14.

Os judeus não poderiam estar excluídos do conjunto de potenciais narradores sobreviventes dos *Lager*, e o que se nota é a proeminência do testemunho de escritores de origem judaica, comparativamente aos de outras origens étnicas ou culturais. Recorro, aqui, às observações sobre a tradição da leitura e da escrita na cultura judaica feitas por Betty B. Fuks, em *Freud e a judeidade – A vocação do exílio*.<sup>442</sup> A autora contribui para esclarecer a estreita relação entre os judeus e as letras, que tem origem na leitura e na re-interpretação dos textos sagrados, a *Tora* e o *Talmude*.

Interpelando esses textos e produzindo sobre eles novas significações, os estudiosos judeus consagraram a prática do comentário, a disposição para registrar e interpretar as sucessivas mudanças históricas e geográficas que vivenciaram. A autora sublinha a re-interpretação e a escrita “como um princípio organizador do próprio sujeito e do grupo em seu incessante devir”.<sup>443</sup> Observo que esse traço, sugestivamente constitutivo da cultura judaica, parece justificar a diversidade literária produzida por sobreviventes da *Shoah*. A esse traço se deve somar a circunstância de que o tema da Shoah conquistou amplo espaço na mídia ocidental, nas últimas décadas.

### 3.9 Experiência vivida e experiência literária

Em *EH* o narrador está situado no centro da cena narrativa. Levi é preso e transportado a um campo de concentração com centenas e milhares de prisioneiros. Ele vivencia cada episódio e é ele quem irá transformá-los numa experiência simbólica, literária. A própria testemunha, por meio da escrita, coloca-se, novamente, frente ao horror. Pode ser um modo simbólico de morrer novamente, sendo, paradoxalmente, uma garantia de que se está vivo. É, ao mesmo tempo, o exercício conflituoso de lembrar o que se preferiria esquecer, mas que não pode ser esquecido.

Assinalo o emprego de verbos no presente do indicativo, recorrente no texto de Levi, como traço distintivo da presentificação de sua experiência. Esse recurso demarca a sobreposição temporal do passado e do presente, iniciando-se, de modo evidente, no segundo capítulo de *EH*, intitulado “No fundo”. A partir daí, firma-se uma fusão indissolúvel entre o narrador e sua experiência. A memória e a escrita capturam os episódios do passado no presente, como se o narrador os revivesse naquele instante:

---

<sup>442</sup> Fuks, Betty. *Freud e a judeidade – A vocação do exílio*. Rio de Janeiro: JordeZahar Ed., 2000.

<sup>443</sup> Idem, *ibidem*, pp. 118-125.

“Descemos, fazem-nos entrar numa sala ampla, nua e fracamente aquecida. Que sede!”  
“Isto é o inferno. Em nossos dias, o inferno deve ser assim: uma sala grande e vazia, e nós, cansados, de pé, diante de uma torneira gotejante, mas que não tem água potável...”<sup>444</sup> Ou: “Uma banda de música começa a tocar, ao lado do portão do Campo; toca *Rosamunda*, essa canção popular sentimental, e isso nos parece tão absurdo que nos entreolhamos sorrindo com escárnio.”<sup>445</sup>

A vivência do narrador confere a seu discurso uma peculiar legitimidade. Ainda que tenha de enfrentar barreiras de ordem lingüística, psicológica, políticas e sociais para formular e expor seu testemunho, torna-se patente que ninguém poderia testemunhar por ele, ou fazer isso com maior credibilidade. Apesar do caráter de autoridade da voz do autor, a escrita do testemunho configura distintas situações.

Jorge Semprun confessa a relutância em escrever sobre os *Lager* onde foi prisioneiro, uma resistência que durou quarenta anos, durante os quais optou por escrever romances. O autor fala de “obstáculos de todo tipo à escrita, alguns puramente literários”, pois no início não pretendia fazer “um simples depoimento” que “enumerasse sofrimentos e horrores”.<sup>446</sup> Duas dificuldades se interpunham: a de tentar colocar-se numa escrita testemunhal em primeira pessoa, e a de pretender ser fiel à crueza dos fatos vividos. Em suas palavras, isso significava buscar o “tom exato”, e estabelecer “a distância correta” entre o narrador e sua experiência.

Encontrar o tom e o modo de narrar a partir da experiência pessoal constitui um dos grandes desafios do testemunho. Graciliano Ramos reconhece esse dilema no parágrafo que inaugura o primeiro volume de *Memórias do cárcere*: “Resolvo-me a contar, depois de muita hesitação, casos passados há dez anos – e, antes de começar, digo os motivos porque me silenciei (...). Não conservo notas: algumas que tomei foram inutilizadas, e assim, com o decorrer do tempo, ia-me parecendo cada vez mais difícil, quase impossível, redigir esta narrativa.”<sup>447</sup>

Quando discorre sobre a figura do narrador, Benjamin faz refletir sobre essa questão. A primeira imagem que nos oferece é a do viajante que regressa cheio de histórias para contar, na roda com os aldeões, os artesãos, os moços, os velhos e as

---

<sup>444</sup> *EH*, p. 20.

<sup>445</sup> *Idem*, p. 28.

<sup>446</sup> *A escrita ou a vida*, p. 163.

<sup>447</sup> Ramos, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 4ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1960, p. 07.

crianças, a narrativa fluindo, a voz, os olhos, as mãos, a curiosidade, o espanto.<sup>448</sup> O filósofo sublinha uma espécie de afrouxamento do elo entre o ouvinte e o narrador, chegando a prever, em tom apocalíptico, o fim da arte de narrar. Ele vê, na modernidade, uma dificuldade, por parte do narrador, que deixa o ouvinte desejoso e insatisfeito.<sup>449</sup> Uma das causas dessa insuficiência seria o escasseamento da vivência pessoal (*Erlebnis* em alemão), que cede lugar à experiência (*Erfahrung*), sendo esta insuficiente para garantir um significado maior à função do narrador. Na modernidade faltaria ao contador de histórias a vivência pessoal daquilo que relata. Benjamin vê no advento do romance, na época moderna, um indício da decadência do hábito de narrar: “O que distingue o romance das outras formas de prosa, sejam contos, sagas, ou novelas, é que ele não provém da tradição oral, nem a alimenta”.<sup>450</sup> Ele vê a materialidade do livro como fator de isolamento do escritor, distanciando-o da autêntica narrativa.<sup>451</sup> Quem ouve uma história está na companhia do narrador. O leitor, no entanto, está só. Desse modo, Benjamin ergue uma fronteira entre o que julga ser, de um lado, a narração verdadeira, artesanal e, de outro, diversas outras formas de apresentação do relato, entre elas o romance.

Há uma complexidade inerente à capacidade de narrar que Benjamin deixa entrever em outro momento. Ele nota que, paradoxalmente, os homens que voltam da guerra, certamente mais ricos de experiências do que quando partiram, retornam mudos, incapazes de expressar os horrores que viram ou vivenciaram. Observa que muito se falou sobre a Guerra após o encerramento do conflito (referia-se à Primeira Guerra Mundial), mas os relatos tratavam do conflito e da destruição num nível histórico ou reportarial, enquanto os depoimentos pessoais só surgiriam mais tarde.<sup>452</sup>

Após a Segunda Guerra Mundial, vemos repetir-se, considerando-se exceções como Levi e Antelme, o fenômeno que intrigou Benjamin. Milhares de sobreviventes retornaram emudecidos a seus países, às suas cidades, às suas vidas, e precisaram de muito mais que um par de anos para encontrar a linguagem apropriada e contar os horrores que viveram.

---

<sup>448</sup> Benjamin, Walter. *O narrador in Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Diversos tradutores. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. Pp.32-37.

<sup>449</sup> Benjamin, Walter. *O narrador in Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Diversos tradutores. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. P.32.

<sup>450</sup> *O narrador*, op.cit. p. 32.

<sup>451</sup> Idem, ibidem, p. 44.

<sup>452</sup> Idem, ibidem, p. 28.

Bertha Waldman observa, corretamente, que a poesia referente à Shoah começa a ser escrita “no calor da hora”, antes do final da guerra, “mas a prosa tardou, talvez devido aos impedimentos que o relato ficcional tem de enfrentar para construir a verossimilhança a partir de um fato inscrito em pleno domínio do horror e do absurdo”.<sup>453</sup> A autora atenta para o fato de que somente após o julgamento de Eichmann, em Jerusalém, em 1961, proliferaram os relatos testemunhais. Pode-se inferir, ainda, que se ampliou a percepção de que a memória do passado continuava sendo suficientemente importante para não ser esquecida, e que o relato dos sobreviventes deveria chegar às futuras gerações.

É plausível afirmar que, em se tratando do testemunho, a elaboração estética torna-se um fator não apenas de viabilização da escrita, mas também de estreitamento do vínculo entre o narrador e o leitor. Mas noto, na tensão entre silenciar-se ou produzir um relato possível, a existência de outro problema a ser analisado: o conflito entre o lembrar e o esquecer.

### 3.10 Entre a memória e o esquecimento

Em *Ol*, o narrador Michael Berg descreve a “generalidade do entorpecimento” (*die Betäubung*) que não atinge apenas carrascos e vítimas, mas também contamina juízes, jurados, promotores, escrivãos e estudantes. O entorpecimento é um modo de não confrontar a presença do “horror invadindo violentamente o cotidiano”.<sup>454</sup> Como interpretar, ou revolver juridicamente, as histórias que cada uma das depoentes traz ao tribunal, durante o julgamento de Hanna Schmitz, e que a sociedade, anteriormente, parecia querer esquecer? O próprio narrador afirma ter permanecido no limiar entre a lembrança e o esquecimento, tendo passado dez anos “perturbado por velhas perguntas”.<sup>455</sup> A intenção de escrever surge, mas não caminha facilmente para uma resolução. A escrita se insinua, as tentativas sucedem-se, a história tenta escapar e é “recolhida”, por meio do “trabalho de escrever”.<sup>456</sup>

---

<sup>453</sup> Waldman, Bertha. *Badenheim, 1939: ironia e alegoria. In História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes.* (Org. Márcio Seligmann-Silva). Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 2003, p. 176.

<sup>454</sup> *EH*, p. 84.

<sup>455</sup> *OL*, p. 179.

<sup>456</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 179.

O narrador reúne e organiza fragmentos da memória, não com a linguagem do testemunho, como fazem os sobreviventes, mas com uma escrita que rompe o silêncio depois de anos. Seria falacioso afirmar que a ficcionalidade, confrontada com o testemunho, possuiria menor dramaticidade. O narrador, em *OL*, é um espectador temporalmente distanciado da guerra, mas que revela, vinte anos após o conflito, uma angustiante proximidade moral com os crimes cometidos.

Em *EH*, Levi pergunta-se se vale a pena que reste alguma memória da brutalidade e da opressão da vida no *Lager*.<sup>457</sup> Como antídoto a essa hesitação, é importante sublinhar a importância da experiência onírica. O sonho insiste em dizer algo ao narrador: retornar à casa, rever a família, e acena com o desapontamento de não ser ouvido.<sup>458</sup> O sonho retorna sistematicamente, como o recalcado, ou como o estranho (*unheimlich*).

Em *OL*, o narrador também fala de um sonho que se torna recorrente com o passar dos anos. Ele sonha com o prédio onde morava Hanna Schmitz: “Voltei a sonhar, em anos posteriores, com o prédio. Os sonhos eram semelhantes (...) Vou por uma cidade estrangeira e vejo o prédio (...) Num bairro que não conheço (...) sigo em frente, perturbado, porque conheço o prédio, mas não o bairro. (...) “O prédio é cego. (...)...toco a campainha mas não abro a porta. (...) Acordo e sei apenas que encostei a mão na campainha mas não a toquei...”<sup>459</sup> No sonho, Michael encontra-se numa cidade desconhecida, em frente a um prédio que é ao mesmo tempo familiar e estranho, e está diante de uma porta, cuja campainha nunca chega a tocar.

O sonho de Michael remete ao sonho de Levi em Auschwitz, relatado em *EH*. É como se *Mnemosine*, multiplicando sua presença, fizesse estremecer o leito de Léthe. Léthe, o Esquecimento, é filha de Éris, a Discórdia. Léthe, do verbo *lanthánein*, que em grego significa esquecer/esconder, é o rio do esquecimento, e tem seu nome emprestado da filha de Éris.<sup>460</sup> Os mortos bebiam de suas águas, bebiam para esquecer a vida terrestre. Segundo Platão, as almas que retornavam a esta vida e se revestiam de um novo corpo, bebiam das mesmas águas, a fim de não se lembrarem do que viram no mundo das sombras” (...) “Na planura Letes, através de um calor e uma sufocação

---

<sup>457</sup> *EH*, p. 88.

<sup>458</sup> *Idem*, p. 60.

<sup>459</sup> *OL*, pp. 12-13.

<sup>460</sup> *Dicionário mítico-etimológico*, p. 44.

terríveis, e depois de escolher seu destino, as almas seguem para uma viagem de mil anos rumo à felicidade”.<sup>461</sup>

*Mnemósine* representa o contrário do esquecimento. *Mnemósina*, um derivado do verbo *mimnéskein*, em grego, significa “fazer-se lembrar, fazer pensar”, ou a “personificação da memória”.<sup>462</sup> No testemunho, o leito do esquecimento abriga o seu contrário, e surge, dele, a *Alétheia*, literalmente o não-esquecimento, embora esta palavra seja regularmente traduzida como verdade.<sup>463</sup> Para o sobrevivente da Shoah, viver passa a ser, em grande medida, viver para contar o que não se deve esquecer, como professam as palavras de Elie Wiesel:

(...) nossa memória é a dos loucos. Como fazer para abrir-lhe as portas? Como fazer para partilhar-lhe as visões? As palavras, em nossa boca, significam o que ninguém poderia compreender. (...) O que nós sofremos situa-se para além da linguagem, do outro lado da vida e da história. (...) Se um outro eu pudesse escrever meus contos, eu não os teria escrito. Escrevi-os para depor. Meu papel é o de testemunha.<sup>464</sup>

O trauma constitui uma barreira que pode levar décadas para ser superada e, possivelmente, nunca se supera. Talvez por esse motivo, Kertész tenha demorado trinta anos para escrever *Sem Destino*, o primeiro livro de uma trilogia que mescla ficção e autobiografia.<sup>465</sup> Semprun levou nada menos que cinquenta anos após sua libertação de Buchenwald para elaborar *A escrita ou a vida*. Janina Bauman, que sobreviveu à perseguição nazista, afirma ter levado cerca de quarenta anos até sentir-se pronta a escrever *Uma jovem no Gueto de Varsóvia*.<sup>466</sup>

---

<sup>461</sup> Platão. *A República*. 9ª. Ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 621a-521c. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

<sup>462</sup> *Dicionário mítico-etimológico*, p. 140.

<sup>463</sup> Ana Vicentine de Azevedo adota a tradução da palavra grega *Alétheia* no sentido de “não esquecimento”, como uma força “que se afirma positivamente”, “na e pela negatividade”. In Azevedo, Ana Vicentini de. *Mito e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p. 18.

<sup>464</sup> Wiesel, Elie. *Sinais do êxodo*. Trad. Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Imago, 1988, pp. 16-17 e 186.

<sup>465</sup> *Sem destino*, p.83.

<sup>466</sup> Bauman, Janina. *Inverno na manhã: Uma jovem no gueto de Varsóvia*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005, p.7.

### 3.11 Tropos na ficção e no testemunho

Na interseção que une as narrativas de ficção e testemunho aqui analisadas, há outro aspecto a ser considerado: a pergunta sobre a linguagem que empregam. Um dos fatores que poderiam levar à identificação de um texto como literário é a presença de processos lingüísticos que configuram a modificação semântica dos vocábulos. Tendo a concordar com Terry Eagleton no sentido de que é improvável uma conceituação apropriada do que se possa chamar literatura, e, conseqüentemente, do que seja literariedade. Mas, igualmente em Eagleton, encontra-se a idéia de que “a literatura talvez seja definível não pelo fato de ser ficcional ou ‘imaginativa’, mas porque emprega a linguagem de forma peculiar”.<sup>467</sup> Proponho, neste segmento da análise, investigar a presença do tropo como fator de aproximação entre a narrativa ficcional de Schlink e o relato testemunhal de *EH*, considerando esse aspecto como particularmente assinalável nos dois textos.

No primeiro capítulo discorri sobre alguns aspectos narrativos de *OL*, entre eles a presença de metáforas. Uma delas pode ser identificada no modo como o narrador Michael Berg se refere ao prédio em que morava Hanna: “O prédio é cego”.<sup>468</sup> Essa descrição está presente no sonho recorrente do narrador, e o sonho, pode-se afirmar, é um lócus privilegiado de construção das metáforas. Devo assinalar, na esteira de Freud, que o sonho se constrói, entre outros fatores, pelo trabalho de deslocamento e de condensação das imagens (*die Traumarbeit*)<sup>469</sup> que se mesclam na memória do narrador.

Deve-se agregar, ao repertório dos tropos, as comparações do aspecto físico de Hanna e de suas atitudes, ora às de um cavalo, ora às de uma égua, no discurso de diferentes personagens. Num primeiro momento, o próprio narrador alude ao vigor físico da personagem, ensejando uma atmosfera de erotismo. Hanna lembra um cavalo, porque “é boa de sentir, lisa e macia e firme por baixo”.<sup>470</sup> Num segundo momento, no tribunal, durante o julgamento de Hanna, ela é comparada, por uma das depoentes, a uma mulher rude, que era chamada de “égua” no *Lager* onde a ré servira como guarda.<sup>471</sup>

Nada nos impede de ler o romance de Schlink, como uma alegoria do processo político por que passou a Alemanha, desde a década de 1930, com a chegada de Hitler ao

---

<sup>467</sup> *Teoria da literatura*, p.2.

<sup>468</sup> *OL*, p. 13.

<sup>469</sup> *A interpretação dos sonhos*, pp. 276-307.

<sup>470</sup> *OL*, p. 60.

<sup>471</sup> *Idem*, p. 99.

poder até a derrota do nazismo. Para essa leitura contribuem alguns elementos. Entre eles se incluem as mensagens, os símbolos, o vigor político do Nacional-Socialismo – elementos que seduzem grande parte da população e atira-a em seus aspectos mais frágeis: o sentimento generalizado de caos e humilhação que resultam da Primeira Guerra Mundial, o desemprego, a falta de perspectiva. O que se afigurava, inicialmente, como apelos sedutores – como a promessa de recuperação de uma identidade nacional que se pretendia superior à de outros povos, a perspectiva do emprego, da melhoria geral das condições de vida, da perspectiva política e social – revelou ser um regime segregacionista e sanguinário. O poder inicial dessa sedução, no qual se poderia reconhecer o espírito da época, pode ser ilustrado pelas palavras de Martin Heidegger, em 1935, em sua *Introdução à metafísica*, quando ainda integrava os quadros do Nacional-Socialismo:

Estamos entre tenazes. A Alemanha, estando no meio, suporta a maior pressão das tenazes. É o povo que tem mais vizinhos e, desse modo, o mais ameaçado, mas, em tudo isso, é o povo metafísico. Entretanto, só poderá retirar para si desse destino, de que estamos certos, uma missão, se conseguir criar, *em si mesmo*, uma possibilidade de ressonância para esse destino, concebendo sua tradição de modo criador. Isso implica e exige que esse povo ex-ponha Historicamente e a si mesmo e a História do Ocidente, a partir do cerne de seu acontecimento futuro, ao domínio originário das potências do Ser. Precisamente se a grande decisão sobre a Europa não seguir os caminhos da aniquilação, ela só poderá então seguir o caminho do desenvolvimento de novas forças *espirituais*-históricas a partir do centro. (Grifos do autor).<sup>472</sup>

Percebido como uma alegoria da ascensão e queda da crença germânica em sua superioridade, a narrativa de Schlink oferece uma nova possibilidade: o significado, para o adolescente Michael, de uma mulher vigorosa e sedutora, simbolicamente cega por sua condição de analfabeta, condiz com a imagem de fascínio, e posteriormente de desencanto e horror, exercida pelo nazismo sobre o povo e sobre parte da intelectualidade alemã.

No texto de Levi, constato, igualmente, o amplo emprego de tropos. A ironia revela-se desde a escolha dos títulos de cada um dos dezoito capítulos em que se divide seu relato. Desde o título do poema que dá título ao livro, *É isto um homem?*, o autor abre um universo de indagações sobre o aviltamento humano, que irá desenvolver nos

---

<sup>472</sup> Heidegger, Martin. *Introdução à metafísica*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1978, p. 65.

capítulos seguintes: “Pela primeira vez, então, nos damos 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.”<sup>473</sup>

Levi apresenta ao leitor um repertório de metáforas e de expressões de ironia que criam tensão semântica no texto:

*Häftling*: aprendi que sou um *Häftling*. Meu nome é 174.517; fomos batizados, levaremos até a morte essa marca tatuada no braço esquerdo. (...) ao que parece, esta é a verdadeira iniciação... (...) Necessitamos de vários dias e de muitos socos e bofetadas, até criarmos o hábito de mostrar prontamente o número, de modo a não atrapalhar as cotidianas operações de distribuição de víveres.<sup>474</sup>

Em outros momentos, citações irônicas subvertem o sentido original que as palavras teriam, e colocam a narrativa em diálogo com outros textos literários. É ilustrativa a passagem em a narração paródia o *Inferno* de Dante. Levi refere-se ao soldado alemão, como “nosso Caronte”, que “hírto de armas” acompanha e vigia os prisioneiros, e também toma “a pequena iniciativa pessoal” de tomar-lhes seus relógios e seu dinheiro:

Ligou uma lanterna de mão, e, em vez de gritar: “Ai de vós, almas danadas!, perguntou gentilmente, um a um, em alemão e em francês, se tínhamos relógios ou dinheiro para lhe dar; de qualquer modo, já não nos serviriam para nada. Não se tratava de uma ordem nem de um regulamento, mas visivelmente de uma pequena iniciativa pessoal do nosso Caronte. Isso causou entre nós raiva, riso, e um estranho alívio.”<sup>475</sup>

Os deslocamentos de sentido nas expressões empregadas por Levi em alguns títulos de capítulos como “Iniciação”, “O trabalho”, “Um dia bom”, “Os submersos e os salvos”, sugerem situações corriqueiras, mas são índices de experiências negativas vividas sob um estado de perversidade planejada. Pode-se afirmar que a presença dos tropos insere, no relato de Levi, um índice não mensurável de ficcionalidade e de literariedade, investido de outros aspectos que tratarei a seguir, como as categorias de tempo e espaço.

---

<sup>473</sup> *EH*, pp. 24-25.

<sup>474</sup> *Idem*, *ibidem*, pp. 25-26.

<sup>475</sup> *Idem*, p. 19.

### 3.12 O tempo no testemunho

A proeminência das temporalidades é um traço comum às formas narrativas tratadas neste capítulo e apresenta-se como uma categoria ambígua, na medida em que sugere tanto a aproximação quanto o afastamento entre elas. Começo por recordar que a narrativa histórica, como vimos em *EJ*, atém-se rigorosamente ao tempo cronológico, enquanto a narrativa ficcional *OL*, estabelece um vínculo menos estreito com a cronologia histórica. Na ficção narrativa, o relativo atrelamento ao tempo cronológico mostra-se na escassez de referências às datas, e no fato de que as datas históricas ganham outro estatuto, isto é, o de signo invertido que não privilegia a realidade, mas atende às necessidades internas, de verossimilhança.

O relato testemunhal distingue-se da ficção no que diz respeito às referências explícitas à temporalidade dos acontecimentos, pois está, como a historiografia, rigidamente condicionado à cronologia histórica. Mas isso não impede que o narrador-testemunha exerça a liberdade de construção de temporalidades internas a seu discurso. Isso equivale dizer que o testemunho desfruta, como a ficção, da possibilidade de tecer o tempo em ziguezague, efetuando suspensões no relato e introduzindo, de modo intermitente, descrições, comentários, fluxos de consciência do narrador.

Vê-se, por exemplo, em *OL*, que Michael Berg interrompe uma seqüência em que narra episódios do passado, para subitamente situar seu discurso no presente: “Volto a pensar naquela época e me vejo diante de mim”.<sup>476</sup> Em *EH*, Levi igualmente desloca seu discurso do passado para o presente em diversas situações, como a que se segue: “A explicação é repugnante, porém simples: neste lugar tudo é proibido, não por motivos inexplicáveis e sim porque o campo foi criado para isso”.<sup>477</sup> Não é excessivo lembrar, na narrativa de Hannah Arendt, *EJ*, a presença do elemento verbal como fator de relativa liberdade na articulação de temporalidades: “Em nenhum momento se nota algum traço teatral na conduta dos juízes. Seu passo não é estudado, sua atenção sóbria e intensa é natural, mesmo quando visivelmente se enrijece sob o impacto da dor, ao ouvir os relatos de sofrimento...”<sup>478</sup>.

O testemunho encontra seu modo próprio de tecer e destecer o tempo narrativo, o que denota relativa liberdade por parte do autor. Essa liberdade se expressa no modo

---

<sup>476</sup> *OL*, p. 35.

<sup>477</sup> *EH*, p.27.

<sup>478</sup> *EJ*, 14.

como o narrador orienta seu discurso para o passado e o reorienta para o presente, empregando diferentes tempos verbais. Pode-se afirmar, acerca das narrativas ficcional e de testemunho, que há, em cada uma delas, diferentes graus de comprometimento com o tempo histórico, mas que elas se tocam quanto à flexibilidade de organização do tempo narrativo.

Em *Ol* e *EH*, as narrativas vinculam-se a um mesmo tempo cronológico externo a elas, com diferentes nuances, tendo a Shoah como referência. Percebe-se em cada uma delas, no discurso dos narradores, um equacionamento próprio do tempo narrativo, na medida em que seus enredos são diferentes. Mas nos dois casos se configura o mesmo tipo de articulação entre o passado e o presente, num movimento em ziguezague, com o emprego de prolepses e analepses. O discurso do narrador, nas duas narrativas, oscila como um pêndulo entre o passado da experiência e o momento da escrita. Em ambas, os enredos agregam lembranças que se misturam e se sobrepõem.

No romance de Schlink, a problemática do tempo emerge enfaticamente no discurso do narrador, quando este, na idade adulta, reflete sobre a validade dos sentimentos que experimentou na juventude. O questionamento do valor dos sentimentos surge vinculado aos desvãos do tempo. A revelação de fatos antes desconhecidos modifica o julgamento do narrador, transmutando em infelicidade o que fora felicidade. Michael reflete sobre a felicidade que sentiu no passado, ao lado de Hanna, e tenta compreender o processo pelo qual os sentimentos se modificam. A infelicidade se instaura e sobrepuja o prazeroso sentimento de outrora. “Às vezes a lembrança não é fiel à felicidade quando o fim foi doloroso. Será porque a felicidade só vale quando permanece para sempre? (...) O que é uma dor inconsciente e invisível?”<sup>479</sup> A transitoriedade do sentimento torna-se crucial em contraste com o desejo de que durasse para sempre.

Contribuindo para a compreensão do entrelaçamento entre temporalidades e afetos, Freud conta, no ensaio *Sobre a transitoriedade* (1916)<sup>480</sup> sua experiência, num certo dia de verão, caminhando com um amigo taciturno (Rilke) e uma jovem poetiza (Lou Salomé). Enquanto admiravam a beleza do cenário, surge, na conversa entre eles, a melancólica idéia de que tudo estava fadado à extinção. O poeta lamenta o fato de que a transitoriedade reduz o valor e contamina de tristeza a fruição da paisagem, mas Freud

---

<sup>479</sup> *OL*, p. 35.

<sup>480</sup> Freud, Sigmund. *Sobre a transitoriedade*. In *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XIV. Dir. geral de trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

defende o contrário, afirmando: “O valor da transitoriedade é o valor da escassez no tempo. A limitação da possibilidade de uma fruição eleva o valor dessa fruição” e dessa forma, prossegue, “a consciência da transitoriedade não deveria interferir na alegria de desfrutá-la”. Uma flor que dura apenas uma noite, segundo Freud, nem por isso nos parece menos bela.<sup>481</sup>

Na narrativa de Levi, as recordações do tempo passado no *Lager* apresentam uma carga dramática mais intensa. O deslocamento da memória no tempo, em direção à experiência no *Lager*, não vai encontrar, no passado, um sentimento de felicidade, como ocorre em *OL*, mas um sofrimento que começa no passado e se prolonga, irremediável, até o presente. Pode-se falar, portanto, de um jogo de intermitências entre sentimentos que pontuam o passado e o presente, um jogo que apresenta nuances próprias em cada narrativa.

Quando o narrador Levi inicia seu relato, rememorando o dia em que foi preso pelas tropas de Mussolini como integrante de um grupo de rebeldes, dá início a um complexo entrelaçamento de temporalidades. À medida que narra, conecta episódios selecionados por sua memória e preenche as elipses com reflexões, comentários e fluxos de consciência. Trata-se de uma temporalidade que flui com a subjetividade do personagem, tanto nas narrativas ficcionais quanto no testemunho, como se percebe nesta passagem: “A capacidade humana de cavar-se uma toca, de criar uma casca, de erguer ao redor de si uma tênue barreira defensiva, ainda que em circunstâncias aparentemente desesperadas, é espantosa e mereceria um estudo profundo.”<sup>482</sup> Esse é o tempo subjetivo com que nos deparamos nas longas reflexões dos dois narradores, Michael Berg, em *OL*, e Levi, em *EH*. O modo como divagam em torno de episódios, em certas passagens, interrompe a linearidade do calendário histórico e leva-os a mergulhar na memória. Esse tempo narrativo não é singular, é plural, podemos dizer empregando, aqui, uma expressão de Benedito Nunes.<sup>483</sup>

Deve-se ter em conta que o narrador nunca é inteiramente confiável no que diz respeito à sua pretensão de narrar fielmente o acontecido. Vimos, no segundo capítulo, que o narrador historiográfico exercita a imaginação para construir o evento histórico e sabemos que a narrativa ficcional, assumidamente, é ancorada na imaginação do autor. No que diz respeito ao testemunho, a memória do narrador reúne e organiza em sua

---

<sup>481</sup> Idem, *ibidem*, pp. 345-46.

<sup>482</sup> *EH*, p. 56.

<sup>483</sup> Nunes, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ed. Ática, 1988, p. 22.

história um conjunto de informações e impressões, selecionados por critérios que são, assumidamente, de ordem subjetiva.

Acerca do processo de seleção das lembranças, característico da literatura de testemunho, encontro apoio nas investigações de Freud, reunidas no ensaio intitulado *Lembranças encobridoras* (1899). Freud nos leva à percepção de que o conteúdo trazido à recordação pode não constituir a parte mais importante da experiência vivida.<sup>484</sup> Ele observa que as lembranças muitas vezes evidenciam o conteúdo de eventos irrelevantes, pois forças psíquicas entram em campo para suprimir o que é importante. Duas forças estariam envolvidas nesse processo. Uma baseia-se na importância da experiência, para tentar lembrá-la. A outra estabelece a resistência, para impedir que a experiência seja lembrada. Ocorre uma acomodação, em que prevalece a resistência, e por fim, o que é lembrado não é o mais importante. Em lugar da imagem mnêmica, Freud afirma que uma outra imagem se produz.<sup>485</sup> A admissão dessa complexidade leva à reflexão sobre a origem das lembranças conscientes em geral.

Em uma passagem alusiva aos processos dolorosos da memória, Levi refere-se, em *Afogados e Sobreviventes*<sup>486</sup>, às Erínias (do grego *Erinýs*). As Erínias, monstros alados que encarnam forças rebeldes contra os deuses do Olimpo, estão presentes na *Iliada* e na *Odisséia*, e são as perseguidoras obcecadas de Orestes, nas *Eumênides*, de Ésquilo. Sua principal função é punir crimes cometidos por pessoas contra seus consangüíneos, e também os atos de agressão à comunidade. O assassinio, na mitologia grega, é visto como um miasma (*miasma*), uma mancha que põe em perigo o grupo social.

Recorrendo ao mito, Levi tece uma analogia paradoxal, ao afirmar que vítima e opressor se prendem na mesma armadilha, armada e disparada pelo opressor, e que, no decurso do tempo, aflige a ambos. “Mais uma vez”, afirma, “deve-se constatar, com pesar, que a ofensa é insanável: arrasta-se no tempo, e as Erínias, em quem é preciso também crer, não atribulam só o atormentador, mas perpetuam a obra deste, negando a paz ao atormentado”.<sup>487</sup> Para Levi, a recordação de um trauma, sofrido ou infligido, “é também traumática, porque evocá-la dói ou perturba. Quem foi ferido tende a cancelar a recordação para não renovar a dor; quem feriu expulsa a recordação até as camadas mais

---

<sup>484</sup> Freud, Sigmund. *Lembranças encobridoras*. In *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 3. Dir. geral de trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974, pp. 333.

<sup>485</sup> Idem, *ibidem*, p. 338.

<sup>486</sup> *Os afogados e sobreviventes*, p. 21.

<sup>487</sup> Idem, p. 20.

profundas para dela se livrar, para atenuar seu sentimento de culpa”.<sup>488</sup> O autor evoca, na mesma passagem, as palavras de Jean Amery: “Quem foi torturado permanece torturado. Quem sofreu o tormento não poderá mais se ambientar no mundo. (...) A confiança na humanidade, já abalada pelo primeiro tapa no rosto, demolida posteriormente pela tortura, não se readquire mais.”<sup>489</sup>

A meu ver, estabelece-se, aqui, uma estreita relação entre Levi e a tese freudiana da substituição da imagem mnêmica por outra. Levi acredita que a evocação freqüente dos acontecimentos, “a recordação fresca”, “expressa em forma narrativa”, tende a fixar-se num estereótipo, “numa forma aprovada pela experiência, cristalizada, aperfeiçoada, ataviada, que se instala no lugar da recordação não trabalhada e cresce à sua custa”.<sup>490</sup>

O ato de escrever, mantendo à sombra “a recordação não trabalhada”, ou traumática, referida por Levi, não corresponde à cura. Permanece à sombra, como perigo latente, a recordação não trabalhada, encoberta pelo estereótipo consolidado por muitas outras informações sobre o os *Lager*, que Levi diz ter encontrado em outros textos e depoimentos. Essa dor silenciosa, camuflada, segundo o psiquiatra Dori Laub, pode novamente vir à tona quando a vítima quebra o silêncio e, em lugar da libertação, pode significar a re-vivência do trauma e revelar-se insuportável.<sup>491</sup> Isso talvez explique por que alguns poetas e escritores tiraram a própria vida, entre eles Celan, Améry, e possivelmente, Levi, cuja morte ocorreu em situação dúbia, entre o acidente e o suicídio.

### 3.13 O espaço no testemunho

Como observei, no primeiro capítulo da tese, há na narrativa ficcional de Schlink uma evidente valorização dos espaços. Essa característica também foi sublinhada em *EJ*, no segundo capítulo. Nesta etapa, focalizando *EH*, observo que os recortes de tempo, na narração, ocorrem por meio das descrições e comentários do autor, e são quase sempre relacionados a lugares que o narrador privilegia, nas referências ao *Lager*.

A inscrição dos episódios no espaço pode ser encontrada, particularmente, na descrição da enfermaria, à qual Levi se refere como Ka-Be. A descrição desprende-se do

---

<sup>488</sup> Idem, ibidem, p. 20.

<sup>489</sup> Idem, ibidem, p. 21.

<sup>490</sup> *Os afogados e os sobreviventes*, p. 20.

<sup>491</sup> Laub, Dori, M.D. *Bearing witness or the vicissitudes of listening*. In Felman, Shoshana and Laub, Dori, M.D.. *Testimony. Crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history*. New York/London: Routledge, 1991, p. 67.

tempo cronológico, e nesse aspecto é sintomática a frase que inaugura o capítulo: “Todos os dias se parecem um com o outro, e não é fácil contá-los”.<sup>492</sup> Parágrafos adiante, desenraizada do tempo, a narração chega à enfermaria. A descrição do lugar, em todo o capítulo, emprega os verbos no presente do indicativo: “Aqui tudo é novidade para mim”.<sup>493</sup> (...) “A vida no Ka-Be é vida no limbo. Os sofrimentos materiais não são muitos, a não ser a fome e os ligados às doenças. Não faz frio, não se trabalha, e – desde que não se incorra em alguma falta grave – não se apanha”.<sup>494</sup>

A meu ver, essa possibilidade de presentificar os episódios, referida anteriormente, evidencia a liberdade do narrador do testemunho – semelhante ao que ocorre na ficção – orientando-os não pelo tempo cronológico, mas pelos espaços.

Bal abre a possibilidade de se tomar referências de lugares como espaços (*from places to spaces*)<sup>495</sup>, valorizando-os como atores e até mesmo como personagens, na intriga. Considero essa percepção pertinente, neste caso em que o espaço focalizado é um campo de concentração. O *Lager* assume, na narrativa de Levi, um papel determinante. Aí ocorrem as ações, está concentrada a miséria, o aprendizado, a memória da dor. O *Lager* torna-se personagem. Seu papel extrapola o de cenário da catástrofe em que se movem os atores humanos.

Muitos espaços relacionam-se aos deslocamentos forçados: “Os vagões eram doze” (...) “no meu vagão havia apenas quarenta e cinco, mas era um vagão pequeno.” (...) “...vagões de carga, trancados por fora, e, dentro, homens mulheres, crianças (...) a caminho do nada, morro abaixo, para o fundo”.<sup>496</sup>

Adiante, surgem espaços ameaçadores, inóspitos: “...fazem-nos entrar numa sala ampla, nua e fracamente aquecida.” (...) “Isto é o inferno”.<sup>497</sup> E ainda, “Estamos em Monowitz, perto de Auschwitz, na Alta Silésia... (...) Este é um campo de trabalho (em alemão chama-se *Arbeitslager*)”. Depois o *Lager*: “Esse nosso campo é um quadrado de uns seiscentos metros de lado, fechado com duas cercas de arame farpado...”<sup>498</sup>

Há outras referências em que o espaço se presta cotidianamente ao subjugado dos prisioneiros e serve de palco para a morte: “Uma granja experimental” (...) “O barraco

---

<sup>492</sup> EH, p., 41.

<sup>493</sup> Idem, p. 45.

<sup>494</sup> Idem, p. 49.

<sup>495</sup> *Narratology...*, p. 93.

<sup>496</sup> EH, p. 16.

<sup>497</sup> Idem, p. 20.

<sup>498</sup> Idem, p. 29.

das duchas e das latrinas...”<sup>499</sup> “Na frente da praça há um canteiro, com a grama cuidadosamente aparada: lá são armadas as forcas, quando necessário”.<sup>500</sup> “Pelos blocos do Ka-Be, cada dia, vai a Morte...”<sup>501</sup>

Por si mesmos, os espaços atuam. São vagões, salas, galpões, corredores, pátios e estradas onde se forja a experiência do sobrevivente, no alto e no baixo, no claro e no escuro, no perto e no longe, no triste e no mortal. Todos os momentos se tornam, na memória, espaços.

No relato de Levi, os espaços não abrigam, mas hostilizam, quase sempre deixam ao relento. Exibem nichos de degradação humana de um modo que a ficção e o testemunho parecem habilitados a fazer, possivelmente mais do a historiografia. Espaços, num campo de concentração, são demasiado lúgubres, amedrontadores.

Em sua *Poética do Espaço*, Bachelard afirma que todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa.<sup>502</sup> Mas na narrativa de Levi dá-se o contrário. Aqui o espaço não é habitado, é imposto. Não há, para o ser, qualquer positividade em ocupá-lo. Ele é inóspito, do latim *in-hospitus*, o que não agasalha, não protege e não serve para ser habitado.

Poder-se-ia pensar que o espaço do *Lager* é refratário à elaboração estética. Mas vemos, em *EH*, que esse espaço se metamorfoseia em tropo, de sentido ampliado e perverso, mais ainda quando visto sob o foco aguçado do narrador. “A bolsa é sempre muito ativa” (...) “é o canto mais afastado dos alojamentos (...) “no verão ao ar livre; no inverno, num dos lavatórios”. (...) “aí se pode achar os especialistas em roubos...”<sup>503</sup>

Em diversos pontos do *Lager*, nos espaços abertos, noturnos, nos banheiros, na enfermaria, trocam-se as mercadorias mais inusitadas: camisas rotas, pedaços de pão, nabos, cenouras, batatas, coroas de dentes, fumo. O tráfico grotesco de mercadorias funde-se à dissolução dos valores morais, no espaço do roubo, da receptação, da esperteza. Nos espaços os homens se corrompem, e também as palavras. “Desejaríamos, agora, convidar o leitor a meditar sobre o significado que podiam ter para nós, dentro do Campo, as velhas palavras *bem e mal, certo e errado*”, afirma o autor. (Grifos de Levi.)<sup>504</sup> Tais imagens, diria Bachelard, estão entre as que não atraem. São espaços de

---

<sup>499</sup> Idem, p. 30.

<sup>500</sup> Idem, p. 31.

<sup>501</sup> Idem, p. 53.

<sup>502</sup> *A poética do espaço*, p. 25.

<sup>503</sup> *EH*, p.79.

<sup>504</sup> Idem, p. 87.

hostilidade, de ódio e combate. “Só podem ser estudados com referência a matérias ardentes, a imagens apocalípticas”.<sup>505</sup>

Em *OL* e *EH*, os sonhos também descortinam espaços lúgubres que suscitam uma ansiedade recorrente e sugerem significados. Em *OL*, Michael Berg sonha que retorna a um lugar em que revê o prédio onde Hanna morava. Mas o edifício está numa cidade diferente, e chegar até ele implica seguir de carro por ruas estranhas, e diante dele repete-se uma estranha frustração: “Mas não abro a porta. Acordo e sei apenas que encostei a mão na campainha e a toquei”.<sup>506</sup>

Em Levi, três apitos do trenzinho da fábrica, no meio da noite, conduzem ao sonho. É um sonho leve, “que se rasga facilmente como um véu” e é sonhado por outros prisioneiros. O espaço do sonho é a casa, onde está sua irmã, um amigo e outras pessoas. No sonho ele conta as histórias do apito, da fome, da cama dura, dos piolhos, do soco no nariz. “É uma felicidade interna, física, inefável, estar em minha casa”. (...) “Mas percebo que eles não me escutam”.<sup>507</sup>

Bachelard atribui “valores oníricos consoantes” a todos os abrigos, refúgios, aposentos. A casa, afirma, como o fogo, como a água, evoca “luzes de devaneio”.<sup>508</sup> Lembranças da casa mesclam memória e imaginação. Pelos sonhos, segundo Bachelard, as moradas de nossa vida se interpenetram e guardam tesouros dos dias antigos. Mas os sonhos de Levi e Michael Berg não evocam, propriamente, espaços de aconchego. Em *EH* o sonho evoca o sentimento oposto ao que se espera do retorno ao lar. Nesse espaço, os tesouros aludidos por Bachelard, de aconchego e afetividade deterioram-se.

Ocorre, nos sonhos dos dois narradores, o encontro com o *Unheimliche* freudiano. Há, nos dois textos a presença onírica de situações em que o familiar torna-se estranho, assustador. A noção de familiar insinua-se na visão do prédio que Michael conhece, pois nele morava Hanna. Mas a cidade é estranha e as ruas sempre levam à mesma frustração. Em Levi, no sonho de estar em casa, o véu se rompe e o inóspito instaura-se. Ninguém o escuta. O narrador está só.

---

<sup>505</sup> *A poética do espaço*, p. 19.

<sup>506</sup> *OL*, p. 13.

<sup>507</sup> *EH*, p. 60.

<sup>508</sup> *A poética do espaço*, p. 25.

### 3.14 Cheiros e sons no testemunho

Na narrativa de Levi, os três apitos do trem, que conduzem ao sonho, trazem outras lembranças. Somam-se a “certos cheiros e certas músicas” que se tornam símbolos do campo.<sup>509</sup> Levi fala do “ritmo interminável dos trilhos, mais forte do que a fome e o cansaço”, e da escuridão em que os sons ganham nova dimensão. No escuro da enfermaria – o Ka-Be –, os murmúrios cessam a uma certa hora, e a noite é dominada pela escuridão do silêncio, quando todas as luzes são apagadas.<sup>510</sup> Durante o dia, chega aos ouvidos a música, que da enfermaria mal se ouve:

(...) mal se ouve a música; chega-nos constante, monótono, o martelar do bumbo e dos pratos, mas nesta textura as frases musicais desenham-se só por momentos, ao capricho do vento. Entreolhamo-nos de uma cama a outra; sentimos todos que essa música é infernal. As músicas são poucas, talvez uma dúzia, cada dia as mesmas, de manhã e à noite: marchas e canções populares caras a todo alemão. Elas estão gravadas em nossas mentes: serão a última coisa do Campo a ser esquecida: são a voz do Campo, a expressão sensorial de sua geométrica loucura (...)<sup>511</sup>

Juntamente com a com a música, a coreografia criada pelos alemães, “a dança dos homens apagados”, segundo Levi, pelotão após pelotão, indo e voltando em direção à bruma, numa “hipnose interminável que mata o pensamento e embota a dor”.<sup>512</sup> Essa dimensão memorial e ironicamente estética da música instaura-se na escrita, levando o narrador a afirmar:

Era preciso, porém, sairmos do encantamento para ouvirmos a música de fora, assim como a ouvíamos no Ka-Be e como agora, escrevendo, a recrio em minha lembrança, depois da libertação, do renascimento (já sem lhe obedecer, sem lhe ceder), para percebermos o que ela era; para compreendermos por qual deliberado motivo os alemães criaram esse ritual monstruoso, e porque, ainda hoje, quando a memória nos restitui alguma dessas inocentes canções, o sangue gela em nossas veias e temos consciência de que regressar de Auschwitz não foi pequena sorte.<sup>513</sup>

---

<sup>509</sup> *EH*, p. 60.

<sup>510</sup> *Idem*, p. 49.

<sup>511</sup> *Idem*, p. 50.

<sup>512</sup> *Idem*, p. 50.

<sup>513</sup> *Idem*, p. 50

Os ruídos pontuam a narrativa não como metáforas, mas como metonímias que trazem vestígios de uma totalidade sombria. Reunidas e organizadas, as metonímias de Levi tecem uma alegoria macabra do holocausto, em que os sons pontuam, progressivamente, etapas da experiência vivida. O referente é o aviltamento, a opressão. A dramaticidade atinge o ponto máximo quando Levi narra um enforcamento. Primeiro, o discurso incompreensível do alemão, na voz rascante descrita por Levi. Em seguida, o grito do homem que ia morrer, audível, rompendo “as grossas barreiras de inércia e remissão”: “*Kamaraden, ich bin der Letzte!* (Companheiros, eu sou o último!)”. Veio, então, o sussurro dos prisioneiros. E após a queda do corpo, veio a música: “...a banda de música começou a tocar...”.<sup>514</sup>

Ao final, os russos vieram e, com eles, os sons que marcam o final da narrativa: “Ouvia-se, de tempo em tempo, perto e longe, um fragor de artilharia, um matraquear de metralhadoras” e nos longos intervalos, o silêncio do campo em ruínas.<sup>515</sup> Depois, prosseguem os estrondos das artilharias, o assobiar das balas e o silêncio de dezenas de mortos pelos beliches e pela neve do campo. Há também a voz de um húngaro de cinquenta anos, Sómogyi, que segundo o narrador, horas antes de morrer, sussurra, “regular, constante como uma máquina”, a palavra *jawohl*, que em alemão significa assentimento.<sup>516</sup> O último ruído é o dos aviões, com a chegada das tropas russas. Por fim, vem o contraponto, o silêncio desejado: “à noite, cessou o barulho dos aviões”.<sup>517</sup>

Não apenas os sons têm uma função semântica em Levi, mas os cheiros também são metonímias, como na narrativa ficcional de Schlink. Uma seqüência de odores macabros começa pelo cheiro da água, “um cheiro nauseante”.<sup>518</sup> Depois vem o cheiro do feno, no sonho do narrador. No sonho, em algum momento, o trem pára e ele sai livre para o sol, sentindo “o ar tépido e o cheiro do feno”.<sup>519</sup> Depois, o cheiro do outro, o companheiro de beliche, sob o cobertor, nas noites de calor no *Lager*,<sup>520</sup> traduzindo a opressão no alojamento apinhado. Há também o cheiro da sopa, que o vento traz da cozinha, e lembra a mistura líquida no fundo do caldeirão.<sup>521</sup> E depois, o “cheiro de canil e rebanho” exalando das roupas fumegantes, “úmidas de barro e neve”.<sup>522</sup>

---

<sup>514</sup> Idem, pp. 151-152.

<sup>515</sup> Idem, pp. 162-163.

<sup>516</sup> Idem, p. 172.

<sup>517</sup> Idem, p. 174.

<sup>518</sup> Idem, p. 37.

<sup>519</sup> Idem, p. 43.

<sup>520</sup> Idem, p. 57.

<sup>521</sup> Idem, p. 69.

<sup>522</sup> Idem, ibidem, p. 69.

Talvez haja, na teoria literária, um espaço a ser preenchido pela poética dos cheiros. Os odores, como metonímias ou metáforas, ampliam o significado do discurso literário. Cheiros são elementos narrativos que conduzem a memória a lugares imprevistos e surpreendem, por inusitados, nas descrições de lugares e pessoas. São camadas de referências impalpáveis, que robustecem a lógica interna da narrativa. Surgem das superfícies: a pele de Hanna, o material de limpeza que recende do prédio, ou o cheiro de canil que exala das roupas dos prisioneiros. Pertencem, sobretudo, à essência das coisas.

Não há porque privilegiar os cheiros na interseção entre a ficção e o testemunho. Há, entre as narrativas *OL* e *EH*, todo um conjunto de instâncias nas quais essas narrativas se atraem ou se repelem. Elas incluem a temática da Shoah, o trauma na escrita, o narrador em primeira pessoa, os tropos, o jogo de temporalidades e a valorização dos espaços. Mas esse diálogo não se esgota aqui. Há um fator de evidente aproximação entre os textos tratados nesta tese. Trata-se da ética, a ser investigada no próximo capítulo.

## CAPÍTULO IV

### A DIMENSÃO ÉTICA NAS NARRATIVAS

O sol não ultrapassará seus limites; se isto acontecer, as  
Erínias, auxiliares da Justiça, saberão descobri-lo.

Heráclito de Éfeso

#### 4.1 Um ponto nodal entre narrativas

Nos capítulos anteriores, foram postas em diálogo três narrativas, *O leitor*, *Eichmann em Jerusalém* e *É isto um homem?*<sup>523</sup>. O objetivo foi verificar se, e de que modo, articulam categorias narratológicas, ao elaborarem a temática da Shoah, e se seria possível construir interfaces entre elas. Para trabalhar esses objetivos, elegi o romance de Bernhard Schlink, *OL*, como eixo do diálogo, trazendo as outras narrativas na condição de interlocutoras, numa área de interseção em que suas semelhanças e diferenças pudessem ser assinaladas. A pergunta sobre as possibilidades de aproximação ou de afastamento dessas narrativas desdobra-se, agora, em outra indagação, sobre o modo como cada um desses textos elabora a questão ética.

Desde Homero, antes que Platão propusesse, em *A República*, a subordinação da poesia a preceitos morais, a literatura fluía livremente com a ética. Mas, Platão, em seu espírito conservador, preocupado em proteger os jovens atenienses das más influências da poesia, planeja afastar os poetas de sua *República*, e lança suspeita sobre a escrita.

É o que faz no *Fedro*, ao construir a analogia entre a escrita e o *phármakon*, que é droga, e é, a um só tempo, cura e veneno. Na conversa com seu discípulo, Sócrates narra-lhe o mito de Theuth, que certa vez ofereceu a escrita ao rei Thamous, como remédio contra o esquecimento. Mas este a recusa, lançando sobre ela a suspeita de que traria a seus súditos mais prejuízos do que benefícios.<sup>524</sup> A escrita é o *phármakon*, ambíguo por natureza. Theuth a vê como filha desgarrada do lógos, propensa ao bem e ao mal, portanto não confiável. Jacques Derrida percebe, no julgamento platônico, a inserção da escrita na ordem da ética, identificando nela não a dualidade maniqueísta que

---

<sup>523</sup> Também neste capítulo, as três narrativas serão referidas, respectivamente como *OL*, *EJ* e *EH*.

<sup>524</sup> Platão. *Fedro*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2001., pp. 118-120.

Platão lhe imprime, mas reconhecendo nela sua dimensão complexa, plena de ambigüidade.<sup>525</sup>

Neste segmento da análise, proponho inverter o enfoque negativo platônico, focalizando os atributos da escrita para a preservação da memória das gerações, a memória historiográfica e a memória dos sobreviventes, no que diz respeito à reflexão ética sobre a Shoah. Muito já foi dito sobre o estatuto ético da escrita após a Shoah. O julgamento emitido por Theodor Adorno, ao afirmar que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro”<sup>526</sup>, não arrefeceu as vozes de muitos que, com o passar dos anos, elaboraram, por meio da poesia e da prosa, a experiência traumática de ter sobrevivido aos campos de concentração. A sentença de Adorno é transitória e tempos depois ele reformula esse julgamento, admitindo que “a dor tem direito à expressão, assim como o torturado ao grito”<sup>527</sup>.

Neste capítulo, a pergunta que se coloca é: na área de confluência entre as três obras analisadas, de que modo o pensamento ético pontua? No romance de Schlink, na narrativa histórica de Arendt e no testemunho de Levi, esse tópos recebe um tratamento moldado pelo impacto da Shoah. É preciso dizer que esse acontecimento pontua, mas não é o único a abalar os parâmetros éticos humanistas no século XX. Duas grandes guerras, juntamente com a ação de governos totalitários, fizeram sentir os danos da opressão e da beligerância sobre milhões de pessoas, e desmascararam a pouca disposição de Estados e indivíduos para preservar parâmetros morais até então razoavelmente acreditados.

Nos três textos, evidencia-se o comprometimento ético dos escritores. A ficção assume essa responsabilidade, quando Schlink desenvolve, no curso de uma história de amor, o questionamento moral da juventude alemã, na década de 1960, face ao que considera como uma atitude tolerante da geração anterior, em relação aos criminosos e simpatizantes do nazismo. Arendt realiza um denso trabalho historiográfico, e analisa a questão da banalidade do mal no julgamento do ex-oficial nazista Adolf Eichmann. Ao formular a pergunta “*É isto um homem?*”, no título de seu livro, Levi propõe desnudar, a partir de sua experiência pessoal, a barbárie nazista contra judeus e outros grupos sociais, que move sua escrita testemunhal.

---

<sup>525</sup> Derrida, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. 2ª. Ed. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 17.

<sup>526</sup> Adorno, Theodor. *Prismas. Crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998, p. 26.

<sup>527</sup> Apud Seligmann-Silva, Márcio. Texto de apresentação de Celan, Paul. *Cristal*. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999.

As três narrativas compõem uma espécie de alegoria dos tempos sombrios do nazismo, e de seus desdobramentos éticos nas décadas que se seguiram. Nelas são recorrentes as imagens dos campos de concentração, as situações de agressão à dignidade humana, a dificuldade das gerações posteriores em se relacionar com o fardo moral do nazismo. Protagonizam o embaraço da lei às voltas com a punição de crimes que, nessa dimensão, e sob o olhar da comunidade mundial, nunca haviam sido tratados nos tribunais. O tratamento da questão ética, nesses textos, não constitui uma preocupação maniqueísta de premiação do bem e punição do mal, mas antes, discursos sobre a presença do mal, numa magnitude inusitada.

#### 4.2 Aproximação ao problema da ética

O termo ética, derivado do grego *éthike*, remete à área do conhecimento que estuda a conduta humana, estabelecendo os conceitos de bem e de mal, numa determinada sociedade, em determinada época. A noção de *bem*, que se origina, em distintas nuances, de importantes filósofos, entre eles Aristóteles, remete à idéia de uma realidade perfeita e de felicidade como finalidade da conduta humana. A noção do bem, como aquilo que é desejável em si mesmo, perpassa a filosofia ocidental, em meio a concordâncias e questionamentos. Na ética aristotélica, que interessa de perto a esta tese, a noção de bem é apresentada como finalidade ética:

Se, pois, para as coisas que fazemos existe um fim que desejamos por ele mesmo, e tudo o mais é desejado no interesse desse fim; e se é verdade que nem toda coisa desejamos com vistas em outra (...) evidentemente, tal fim será o bem, ou antes, o sumo bem.<sup>528</sup>

Aristóteles introduz o leitor à *Ética a Nicômaco*, situando a felicidade, isto é, o bem supremo, como algo absoluto, auto-suficiente, e como finalidade das ações humanas. O bem aristotélico não é, entretanto, algo único e universalmente presente, pois está relacionado, por muitos, ao objeto do desejo, sendo que coisas diferentes e até contrárias parecem boas a diferentes pessoas.<sup>529</sup>

---

<sup>528</sup> Aristóteles. *Ética a Nicômaco*. In Aristóteles, op. cit., 1094a 22.

<sup>529</sup> Idem, ibidem, 1113a 20.

O sentido de se alcançar e praticar o bem também constitui o cerne da filosofia kantiana. Mas em Kant a moralidade é função da razão e não da experiência. A noção kantiana do bem e do mal está contida em sua postulação das *intuições a priori*. Segundo essa formulação, a lei moral resulta da razão pura, e dela somos conscientes *a priori*, e não *a posteriori*, isto é, anteriormente a qualquer experiência.<sup>530</sup> “Age de tal modo que a máxima<sup>531</sup> de tua vontade possa sempre valer ao mesmo tempo como princípio de uma legislação universal”<sup>532</sup>. Kant formula, desse modo, o imperativo categórico, instituindo um paradigma que se transmuta em regra secularmente repetida como apropriada à conduta humana. O fundamento moral, em Kant é a própria razão do sujeito, de caráter subjetivo e sujeita à relativização.

Pertence à ética kantiana o conceito de *mal radical*, que surgirá, posteriormente, com uma formulação distinta, na obra de Freud. Kant pergunta-se, inicialmente, se o homem é, por natureza, moralmente bom ou mau, e infere que, se a natureza humana ostenta uma “disposição originária para o bem”, também se constitui de uma disposição originária para o mal. Praticar o mal equivale a antepor as paixões à razão. Portanto, para Kant, o mal radical é o que perverte o fundamento de todas as máximas, algo impossível de ser exterminado. O homem é livre para escolher entre máximas boas ou más. Portanto, não pratica más ações por um impulso natural (*its ground must not be sought in any natural impulse*) mas por ter dirigido sua escolha para uma máxima má.<sup>533</sup>

De acordo com a ética kantiana, o homem é (por natureza) moralmente bom ou moralmente mal (*either*).<sup>534</sup> O mal tem origem no conflito (*disjunction*) entre a sensibilidade e a razão; é fruto de um desequilíbrio, isto é, da subordinação da lei moral aos motivos da sensibilidade. Mas isso não equivale à perversão da razão, pois a razão não poderia, por si mesma, extirpar de si a autoridade da lei. “Dizemos que o homem é mau, no entanto, não porque ele pratica ações que são ruins (contrárias à lei), mas porque essas ações são de natureza que podemos delas inferir a presença, no homem, das máximas más”.<sup>535</sup>

---

<sup>530</sup> *Crítica da razão prática*, pp. 49-55.

<sup>531</sup> Kant define a máxima como “princípio subjetivo da ação”, que “determina a razão”, “em conformidade com as condições do sujeito”, “com sua ignorância ou suas inclinações”, ou seja, o princípio segundo o qual o sujeito age. A máxima distingue-se do “princípio objetivo” ou “lei prática, válida para todo ser racional, princípio segundo o qual ele deve agir, quer dizer um imperativo”. In Kant, Immanuel. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Trad. Paulo Quintela. Lisboa: Edições 70, 1997, p. 58.

<sup>532</sup> *Crítica da razão prática*, p. 103.

<sup>533</sup> Kant, Immanuel. *Religion within the limits of reason alone*. Trad. Theodore M. Greene and Hoyt H. Hudson. New York: Harper Torchbooks, 1960, pp. 17-18.

<sup>534</sup> Idem, *ibidem*, p. 17.

<sup>535</sup> Idem, *ibidem*, p. 16.

O mal radical, segundo Kant, inato no homem, nada tem de hereditário, pois, sendo responsável por suas ações, o homem é também responsável pelo mal que pratica. “Quando dizemos, portanto: o homem é bom por natureza, ou o homem é mau por natureza, isso significa que há um fundamento último (inescrutável para nós) para a adoção de máximas boas ou más (contrárias à lei), sendo um homem e, portanto, por esse meio, expressando o caráter de sua espécie.<sup>536</sup> Se por uma decisão de seu livre-arbítrio, o homem tem a possibilidade de se corromper, deve-se admitir que também pode reerguer-se.

Em suas *Lições sobre ética*, Ernst Tugendhat contrapõe às tentativas de formulação éticas da tradição filosófica ocidental, a dificuldade de se estabelecer um fundamento ético universal, (ou o fundamento último e inacessível, como afirmava Kant<sup>537</sup>), o que resulta na impossibilidade de uma conceituação inquestionável do que seja o bem ou o mal, independente de qualquer orientação religiosa: “Até que ponto é feita, nas diversas morais tradicionalisticamente fundamentadas, uma distinção entre normas válidas para todos os seres humanos e aquelas que somente valem para a própria comunidade?”, indaga Tugendhat.<sup>538</sup>

Os juízos morais, cada vez mais reconhecidamente atrelados a condicionamentos históricos e sociais, inviabilizam a concepção de uma moral universal.<sup>539</sup> Tugendhat acolhe a concepção nietzschiana de que a idéia de moral tornou-se insustentável desde que sua fundamentação religiosa deixou de ser aceita. Nietzsche é o filósofo da suspeita, que rompe com a tradição filosófica ocidental de linhagem platônica e questiona o “valor” atribuído a todos os valores. Seu empreendimento, em *Para uma Genealogia da moral*, consistiu, sobretudo, em denunciar a origem arbitrária – política e religiosa dos valores – a começar pelos conceitos de “bom” e “mau”, questionando a dicotomia estabelecida entre esses conceitos pela tradição filosófica.<sup>540</sup> O filósofo denuncia, entre outros fatores, o que chama de *pathos da distância*, isto é, o distanciamento entre a estirpe dos nobres e a dos plebeus como fator determinante na atribuição de valores. Por que motivo, indaga, seriam etimologicamente tão próximos os termos *schlecht* (ruim em

---

<sup>536</sup> Idem, ibidem, p. 17.

<sup>537</sup> Idem, ibidem, p. 18.

<sup>538</sup> Tugendhat, Ernst. *Lições sobre ética*, 2ª. Ed. (Vários tradutores pertencentes ao Grupo de doutorandos de filosofia da Universidade do RS). Petrópolis: Editora Vozes, 1997 p. 71.

<sup>539</sup> Idem, ibidem, p. 11.

<sup>540</sup> Nietzsche, Friedrich. *Para uma genealogia da moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 12-21.

alemão) e *schlicht* (simples), a não ser para atender às conveniências dos nobres quanto a um distanciamento valorativo entre as classes sociais?<sup>541</sup>

Para Tugendhat, podemos ter razões para desejar sermos bons membros da sociedade, ou pertencer a uma comunidade moral na qual se compartilhe certos juízos morais. Para isso podemos ter motivos convergentes com interesses e necessidades circunscritos local, temporal e socialmente, mas nenhum fundamento. Mais do que isso, um conceito de moralidade que desconsidere a possibilidade de vários conceitos morais parece, hoje, inaceitável. Essa seria uma das principais barreiras para se tentar estabelecer, na atualidade, uma fundamentação ética absoluta.<sup>542</sup>

#### 4.3 A questão do mal nas narrativas

A breve aproximação ao tema da ética teve o objetivo de introduzir a problemática tratada neste capítulo, fornecendo referências a partir das quais pretendo desenvolver um aspecto importante para esta análise: a questão da radicalidade do mal. A noção de mal emerge como contraponto às formulações éticas do bem na tradição filosófica, e constitui um elemento fundamental nas três narrativas em diálogo nesta tese.

Os três autores, Schlink, Arendt e Levi, debruçam-se sobre essa problemática, não como quem tenta opor o mal à esfera do humano, mas elaborando esse conceito dentro da dimensão ética de seus textos. Em *OL*, *EJ* e *EH*, são postos em relevo aspectos do sofrimento humano, da violência e da morte. Vistas em seu conjunto, as três narrativas compõem, como me referi no capítulo anterior, uma alegoria dos tempos sombrios do período nazista e do pós-nazismo.

No romance de Schlink, o narrador-protagonista, Michael Berg é confrontado com a presença do mal em diversas passagens: “o horror invadindo violentamente o cotidiano”, “o horror dos recém-chegados”, “o entorpecimento”, “a apatia”, “a estupidez”.<sup>543</sup> Durante a viagem que faz ao *Lager* de Struthof, Michael pede carona a um homem de meia idade que esvazia uma garrafa de cerveja, e faz um amontoado de perguntas, exaltado: “Ah, o senhor quer entender por que as pessoas puderam fazer coisas tão medonhas. (...) O senhor quer dizer que não havia nenhum motivo para o ódio

---

<sup>541</sup> Idem, *ibidem*, p. 21.

<sup>542</sup> *Lições sobre ética*, 31.

<sup>543</sup> *OL*, pp. 84-85.

e nenhuma guerra? (...) O carrasco não segue nenhuma ordem. Ele faz o seu trabalho, não odeia os que executa, não se vinga deles (...) É indiferente a eles. Tão indiferente que pode tanto matá-los quanto não matá-los (...) Dignidade do homem? Reverência diante da vida?”. O narrador não tem respostas. Ele vê o riso irônico do interlocutor, que fala compulsivamente, e irrita-se com a pergunta que Michael lhe devolve: “Era isso que o senhor fazia?”<sup>544</sup> No discurso do estranho que dá carona a Michael surgem traços de um problema também presente na narrativa de Arendt e no relato de Levi: a radicalidade do mal.

A questão está presente em diversos momentos do discurso político-filosófico de Arendt. A cada uma das acusações, Eichmann declara-se “inocente, no sentido da acusação”. A defesa considerava que o réu nada fizera de errado perante o sistema legal nazista, pois suas ações “não constituíam crimes”, mas “atos de Estado”, e sobre eles nenhum outro Estado tinha jurisdição.<sup>545</sup>

O estatuto de absoluta ilegalidade das ações praticadas pelo Estado nazista, ou em nome dele, constitui apenas uma das dimensões da questão ética, nas três narrativas. O que está em evidência é a própria ação moral engendrada na realidade cotidiana. Nela, Freud investigou uma face opaca da psique humana, que exorbita a tensão do sujeito com a própria lei, constituindo a pulsão de morte.

A esse respeito Lacan indaga: “O que é essa espécie de lei para além de toda lei, que só pode estabelecer-se a partir de uma estrutura final, de um ponto de fuga de toda realidade possível de atingir?”<sup>546</sup> Em sua leitura de Freud, Lacan postula que a lei moral se afirma contra o prazer e põe em questão o conceito de real, um conceito “não imediatamente acessível”. O conceito de real perpassa todo o pensamento freudiano, e é estabelecido a partir da oposição entre o princípio de realidade e o princípio do prazer.

A oposição entre esses dois princípios evidencia o ponto de contato entre Freud e Aristóteles. Em *Ética a Nicômaco* o prazer exerce uma presença determinante. Para Aristóteles, o bem, o objeto do desejo, para cada pessoa em particular, é determinante do meio, ou seja, das ações que escolhemos para alcançá-lo.<sup>547</sup> No Livro VII da *Ética...*, Aristóteles discorre sobre distintos tipos de prazeres, afirmando que “certas coisas são agradáveis por natureza”, umas em sentido absoluto e outras em relação a determinadas

---

<sup>544</sup> Idem, pp. 124-125.

<sup>545</sup> *EJ*, pp. 32-33.

<sup>546</sup> Lacan, Jacques. *O seminário. Livro 7. A ética da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller. Trad. Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997, p. 31.

<sup>547</sup> *Ética a Nicômaco*, 1113b5.

classes de animais ou de homens. E há as coisas que, por natureza, não são agradáveis, mas se tornam assim por efeito de distúrbios no organismo, ou por hábitos adquiridos, ou ainda, “em razão de uma natureza cogenitamente má”.<sup>548</sup>

Anteriormente, no Livro III, Aristóteles menciona o aforismo, segundo o qual “ninguém é voluntariamente mau, nem involuntariamente feliz”, mas o faz para desacreditá-lo em parte, e retificá-lo: “ninguém é involuntariamente feliz, mas a maldade é voluntária” (Grifo de Aristóteles).<sup>549</sup> Voltando ao Livro VII, encontramos em Aristóteles sua exposição sobre as “disposições brutais”. Elas incluem os hábitos mórbidos, identificando-os separadamente, nos casos em que estão associados à loucura ou ao hábito, referindo-se, ainda, a outros modos de perversão, dos quais a natureza seria a causa. Aí, segundo o filósofo, reside a brutalidade determinada pela natureza.

A psicanálise freudiana, ao conceber a existência do inconsciente, e concebê-lo como uma categoria ética, articula a vinculação entre a ética e o desejo. Freud reelabora, de um lado, a concepção do dever kantiano como telos da ética e, de outro, a concepção do desejo, em Aristóteles, como elemento que se interpõe entre o sujeito e o bem supremo. Se podemos atribuir a Freud uma formulação ética, podemos afirmar, com suas próprias palavras, que “a inclinação para a agressão constitui, no homem, uma disposição pulsional (*Trieb*), original e auto-subsistente”. A pulsão de destruição é, segundo Freud, o maior obstáculo à civilização:

...a civilização constitui um processo a serviço de Eros, cujo propósito é combinar indivíduos humanos isolados, depois famílias e, depois ainda, raças, povos e nações numa única e grande unidade, a unidade da humanidade. (...) O trabalho de Eros é precisamente este. (...) Mas o natural instinto agressivo do homem, a hostilidade de cada um contra todos e a de todos contra um, se opõe a esse programa de civilização. Esse instinto agressivo é o derivado e o principal representante da pulsão de morte, que descobrimos ao lado de Eros, e que com este divide o domínio do mundo. Ele deve representar a luta entre Eros e a Morte, entre a pulsão de vida e a pulsão de destruição. (...) Essa é a batalha de gigantes que nossas babás tentam apaziguar com sua cantiga de ninar sobre o céu.<sup>550</sup>

A partir da formulação freudiana, da luta entre Eros (pulsão de vida) e a pulsão de destruição (ou de morte), retorno às três narrativas em análise nesta tese, para formular

---

<sup>548</sup> Idem, 1148a 15.

<sup>549</sup> Idem, 1113b 15.

<sup>550</sup> *O mal-estar na civilização*, pp. 81- 82.

algumas indagações. O que move a personagem Hanna Schmitz, em suas ações no *Lager*, fazendo-a cumprir, com zelo extremado, suas tarefas como guarda de prisioneiras que morrem em um incêndio? Em *EJ*, o que move Eichmann, em seu declarado “fascínio pela questão judaica”, que o levou a ser um perito na expedição de judeus para campos de concentração? E o que dizer daqueles situados na chamada “zona cinzenta”, onde Levi localiza, em seu relato, surpreendentes tipos de caráter, ou seja, os prisioneiros que se aproveitam de cargos de comando para brutalizar seus companheiros de infortúnio? Há caminhos para uma aproximação a essas questões e esses caminhos passam, como se poderá ver a seguir, por algumas formulações freudianas.

#### 4.4 A radicalidade do mal

Em *Reflexões para os tempos de guerra e morte* (1915), Freud afirma, sem hesitação, que todas as pulsões que a sociedade condena como más – sobretudo as egoísticas e cruéis – são de natureza primitiva. As pulsões primitivas, ao longo do desenvolvimento do sujeito, até tornar-se adulto, são inibidas, mudam seus objetos e por vezes, enganosamente, parecem ter alterado seus conteúdos, “como se a crueldade se tivesse transmutado em piedade”.<sup>551</sup> Desde o início, essas reações surgem em pares opostos que Freud denomina “ambivalência de sentimento”, o que se observa, por exemplo, na oposição entre amor e ódio intensos, não raro, tendo como objeto a mesma pessoa.

Disso resulta que raramente as pessoas não são totalmente boas ou más, sendo boas em certas circunstâncias e, em outras, indiscutivelmente más, podendo, com certa frequência, manifestar-se más ou egoístas na infância, tornando-se, quando adultas, “abnegados membros da comunidade”. Essa mudança se deve à influência de dois fatores, um dos quais seria de ordem interna, isto é, a necessidade humana de amor (erotismo), juntamente com o receio de perder esse amor. O outro, de ordem externa, seriam as pressões do ambiente cultural.<sup>552</sup> A civilização, segundo Freud, foi alcançada por meio da renúncia à satisfação das pulsões. Em virtude do nosso otimismo exageramos grosseiramente o número de seres humanos que têm sido transformados pela cultura, mas as influências da guerra favorecem a involução do indivíduo, fazendo-o

---

<sup>551</sup> *Reflexões para tempos de guerra e morte*, op. cit., p. 318.

<sup>552</sup> *Idem*, ibidem, p. 319.

comportar-se de modo incivilizado, o que nos deixa chocados. Pode-se prever, no entanto, que com o retorno a tempos pacíficos, essas pulsões voltam a arrefecer e o enobrecimento das pulsões é restaurado.<sup>553</sup>

A partir da preleção freudiana se poderia encontrar, na personagem Hanna Schmitz, em *OL*, parcial, mas não completamente, a explicação para as flutuações de comportamento. “Vi Hanna perto da igreja (...) Com o uniforme negro e chicote de cavalo. (...) Fazia tudo com o mesmo rosto duro, com olhos frios e boca contraída. (...) Ao lado dessas imagens eu via outras. (...) Hanna que me ouvia, que falava comigo, que me amava...”<sup>554</sup>

Deixando a narrativa ficcional para adentrar o discurso de Arendt, vamos encontrar Adolf Eichmann, “aquele homem na cabine construída para sua proteção”, que provoca “hostilidade generalizada pelos crimes que cometeu”, “que propôs o fuzilamento de judeus”, que “ficava com a consciência pesada quando não fazia aquilo que lhe ordenavam, embarcar milhões de homens, mulheres e crianças para a morte, com grande aplicação e o mais meticuloso cuidado”. “Meia dúzia de psiquiatras haviam atestado sua normalidade, e sua atitude quanto a esposa e filhos, mãe e pai, irmãos, irmãs e amigos era não apenas normal, mas inteiramente desejável”. Foi considerado pelo sacerdote que o visitou regularmente na prisão, como “um homem de idéias muito positivas” (Aspas de Arendt).<sup>555</sup>

Com Levi, mergulhamos na *zona cinzenta* do *Lager*, que ele descreve em *Os afogados e os sobreviventes*. Nela, as tendências maniqueístas, de dividir o campo entre “nós” e “eles”, a bipartição amigo-inimigo, “perde-se nos meios tons e na complexidade das atitudes”, pondo abaixo toda a “simplificação”, porque as vítimas e os opressores não se dividem simplesmente em dois blocos distintos. Ao contrário, afirma o narrador, “o mundo no qual se precipitava 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, não se distinguia uma fronteira, mas muitas e confusas, separando cada um do outro.”<sup>556</sup>

Em *O mal-estar na civilização Freud* evoca “as atrocidades cometidas durante as migrações raciais ou as invasões dos hunos, ou pelos povos conhecidos como mongóis sob a chefia de Gengis Khan e Tamerlão, ou na captura de Jerusalém pelos piedosos

---

<sup>553</sup> Idem, ibidem, p. 320-324.

<sup>554</sup> *OL*, 120-121.

<sup>555</sup> *EJ*, pp. 15, 37.

<sup>556</sup> *Os afogados e os sobreviventes*, p. 32.

cruzados”. Também evoca os horrores então recentes da Primeira Guerra Mundial, para demonstrar que “a cruel agressividade humana espera por alguma provocação ou se coloca a serviço de algum outro intuito”. Nessas oportunidades, prossegue, as forças mentais que normalmente inibem essa agressividade ficam fora de ação, e ela surge, espontânea, e “revela o homem como besta selvagem, a quem a consideração para com sua própria espécie é algo estranho”.<sup>557</sup>

Levi é enfático, no prefácio de *EH*, quando afirma: “Muitos, pessoas ou povos, podem chegar a pensar, conscientemente ou não, que ‘cada estrangeiro é um inimigo’, como uma infecção latente, ou uma convicção que jaz no fundo das almas”.<sup>558</sup> A literatura é um lócus privilegiado para exposição das fronteiras entre o eu e o outro e as diversas ordens de conflito que a divisão entre “o bom” e “o mau” acarreta. A contradição também está presente na dificuldade que o narrador Michael Berg encontra para apontar seus pais como culpados de omissão após a guerra, e também ao acusar Hanna: “O dedo que apontava para ela voltava em minha direção”.<sup>559</sup>

A impossibilidade de estabelecimento de um divisor de águas entre “bom” e “mau” é objeto de investigação de Julia Kristeva. Em *Estrangeiros para nós mesmos*, a autora posiciona esse conflito no plano das relações interpessoais, mas também na órbita dos Estados organizados. Quando se refere às perseguições aos judeus sob o nazismo, Kristeva se pergunta se a monstruosidade do Nacional-Socialismo consistiu apenas um desvio e uma deformação patológica do nacionalismo ‘normal’, sob a pressão dos desenvolvimentos econômicos, ou se existe um vínculo estreito entre essa monstruosidade e o nacionalismo tradicional.<sup>560</sup> Kristeva concorda com a análise de Arendt, segundo a qual a herança nacionalista serviu como caução à criminalidade nazista, ao menos inicialmente, impedindo a descoberta de crimes contra a humanidade.

O que as narrativas *OL*, *EJ* e *EH* parecem demonstrar é que a irrupção da barbárie – que Freud identifica a uma característica pulsional pronta a se manifestar em determinadas circunstâncias – encontra um meio propício nas situações de conflito ou de guerra entre Estados. A essa circunstância se associa a perda da residência e a dissolução da trama social, que começa com a perseguição de determinadas categorias de cidadãos dentro do próprio Estado, como ocorreu principalmente com os judeus, mas também com

---

<sup>557</sup> *O mal-estar na civilização*, p. 68.

<sup>558</sup> *EH*, p. 7.

<sup>559</sup> *OL*, p. 141.

<sup>560</sup> Kristeva, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 160.

os ciganos e os políticos de esquerda na Alemanha após a ascensão de Hitler, um processo historiado com riqueza de detalhes por Arendt, em *EJ*.

Sob o impulso da discriminação comandada pelo próprio Estado, Kristeva aponta, para além “das tendências sociais de união e de vida”, o surgimento dos “impulsos assassinos, o gozo da morte, os prazeres do isolamento e do narcisismo, as ondas portadoras da fragmentação do tecido social, mas também da própria identidade do corpo e do espaço psíquico dos indivíduos”.<sup>561</sup>

E o que pode a lei diante da barbárie? – é a pergunta latente no discurso dos narradores, no romance de Schlink, assim como em *EJ* e *EH*. O narrador Michael Berg, em *OL*, levanta perguntas técnicas sobre *o que é o direito*, sobre a validade da lei vigente para o julgamento de crimes cometidos sob o regime nazista e sobre a interpretação das leis.<sup>562</sup> Aqui, a narrativa de Schlink – autor que na vida real é um especialista em história do direito – ecoa as indagações feitas pelos juristas e historiadores sobre a inusitada condição dos estados de exceção.

Em relação a esse aspecto, vale observar a análise desenvolvida em *Estado de exceção*<sup>563</sup> pelo filósofo Giorgio Agamben. Ele esclarece que, no estado de exceção não há uma confusão entre poderes, mas o isolamento da “força da lei” em relação à própria lei.<sup>564</sup> Equivale dizer, segundo o filósofo, que as normas continuam em vigor, mas não se aplicam, enquanto atos, que não têm valor de lei, adquirem sua força. Nessa condição à qual Agamben se refere como *iustitium*, instaura-se um espaço anômico em que a força da lei flutua como um elemento indeterminado, místico, ou ainda, como uma *fictio*, que cria embaraços de denominação pelo próprio direito.<sup>565</sup>

Talvez por sentir-se escudado na noção de indeterminação da lei, Adolf Eichmann tenha repetido, tantas vezes, que “as palavras do *Führer* tinham força de lei” (*Führerworte haben Gesetzkraft*).<sup>566</sup> Arendt observa que Eichmann, “bem menos inteligente que seus superiores”, sem nenhuma formação, percebeu, ao menos vagamente, “que não uma ordem, mas a própria lei os havia transformado todos em

---

<sup>561</sup> Idem, *ibidem*, p. 161.

<sup>562</sup> *OL*, p. 75.

<sup>563</sup> Agamben, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

<sup>564</sup> Sem a existência de uma guerra civil legal, que justificasse tal ato, Hitler promulgou, já no dia 28 de fevereiro de 1933, quando o Nacional-Socialismo chegou ao poder, o *Decreto para a proteção do povo e do Estado*, que suspendia os artigos da Constituição de Weimar relativos às liberdades individuais. O decreto nunca foi revogado, de modo que todo o Terceiro Reich pode ser considerado, do ponto de vista jurídico, como um estado de exceção que durou 12 anos. In Agamben, Giorgio. *Op.cit.*, pp. 12-13.

<sup>565</sup> *Estado de exceção*, p. 61.

<sup>566</sup> *EJ*, p. 165.

criminosos.” Essa foi, segundo a autora, a verdadeira razão pela qual a ordem do *Führer*, para a Solução Final, foi seguida por uma tempestade de regulamentos e diretivas, elaborados por peritos e conselheiros legais e, ao contrário de ordens comuns, foi tratada como uma lei, apesar de sua legalidade ser apenas aparente.<sup>567</sup>

A lei de Hitler inverteu os parâmetros que pressupõem a voz da consciência e dita “Não matarás”, passando a ditar às consciências: “Matarás”. Desse modo – prossegue Arendt, “no Terceiro Reich, o Mal perdera a qualidade pela qual a maior parte das pessoas o reconhecem – a qualidade da tentação”. Arendt supõe que “a esmagadora maioria dos alemães deve ter sido tentada a *não* matar, a *não* roubar, a *não* deixar seus vizinhos partirem para a destruição, a *não* se tornarem cúmplices de todos esses crimes...”<sup>568</sup>

Num plano análogo, a banalização do mal está presente na ficção de Schlink, desta vez, na voz hesitante da acusada Hanna Schmitz, durante o julgamento. Quando o juiz lhe pergunta: “a senhora sabia que estavam mandando as prisioneiras para a morte?”, a acusada responde: “Sim, mas as novas vinham e as velhas tinham que dar lugar para as novas. (...) Eu quero dizer...o que o senhor faria, então?”<sup>569</sup> E por que Hanna se inscreva na Siemens, que recrutava mulheres como guardas para os campos de concentração? Ela permanece pensativa e finalmente responde: “Então...eu não deveria ter-me inscrito na Siemens?”<sup>570</sup> Hanna, nos diz o narrador, fazia a pergunta a si mesma, porque não havia pensado nela antes. Sequer sabia se era a pergunta certa, pois tampouco conhecia a resposta.

Percebo um traço fundamental a distinguir a personagem ficcional Hanna Schmitz do personagem histórico Adolf Eichmann. Eichmann é um ex-oficial nazista, medíocre em sua visão de mundo, em sua linguagem, em seus argumentos, como mostra Arendt. Hanna é uma analfabeta, que pertence possivelmente à mais modesta categoria na hierarquia do Reich. Nessa condição, ela se mostra parcialmente protegida em seu grau de responsabilidade. Trata-se de uma hábil ferramenta de construção da personagem empregada por Schlink, o que permite mostrá-la como vítima das circunstâncias.

---

<sup>567</sup> Idem, p. 67.

<sup>568</sup> Idem, p. 167.

<sup>569</sup> *OL*, p. 92.

<sup>570</sup> Idem, p. 93.

#### 4.5 A precariedade da consciência ética

Quando o debate sobre a ética toma como referência a consciência do sujeito, como na formulação kantiana do imperativo categórico, esses termos soam como um convite à transposição da fronteira entre a filosofia e a psicanálise, e à aproximação ao pensamento freudiano. A problemática, em Freud, começa com a não identificação do psiquismo com o consciente, como se encontra no artigo *Mais além do princípio do prazer*:

Ser consciente é, antes de tudo, uma expressão puramente descritiva e se refere à percepção mais imediata e mais segura. A experiência nos mostra, contudo, que um elemento psíquico, uma representação, por exemplo, nunca é consciente de maneira permanente. (...) Uma representação consciente num dado momento já não o é mais no momento seguinte, mas pode voltar a sê-lo em certas condições facilmente concretizáveis.<sup>571</sup>

O estar consciente, e a instabilidade desse estado, é admitida juntamente com a constatação de que o comportamento humano não pode ser atribuído apenas a uma condição consciente, mas também a motivações inconscientes.

O conceito freudiano de inconsciente ilumina as dificuldades que se colocam no caminho de uma moralidade consciente. Na segunda tópica, em que realiza importantes reformulações conceituais, Freud define o aparelho psíquico como multissistêmico, operando três instâncias, isto é, o *isso*, o *eu* e o *supereu*.<sup>572</sup> O conceito de inconsciente, ao receber de Freud uma nova formulação, instaura uma nova dimensão da psicologia, “uma psicologia das profundezas” – a própria psicanálise. O inconsciente, na teoria freudiana, constitui uma dimensão psíquica em que habitam “os dados ausentes ou que formam lacunas na consciência, que fogem à racionalidade psicológica e são animados por iniciativas latentes, não imediatamente identificadas”, sendo também constituído por “pensamentos cuja origem e elaboração permanecem desconhecidos, porque ocultos”.<sup>573</sup>

---

<sup>571</sup> Freud, Sigmund. *Mais além do princípio do prazer*. Apud Pierre Kaufmann. In *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise. O legado de Freud e Lacan*, p. 94.

<sup>572</sup> O *isso*, o *eu* e o *supereu*, na teoria freudiana, correspondem ao inconsciente (Ics), ao pré-consciente (Pcs) e ao sistema percepção-consciência (Pc-Ps), estando as três em relação intersistêmica de dependência, assim como de independência e de interferências sutis entre si. In J. Dor. *Inconsciente. Dicionário enciclopédico de Psicanálise*, p. 264-265.

<sup>573</sup> Idem, *ibidem*.

No que se refere à ética e seu objeto de investigação, a moral, vamos encontrar, nas formulações freudianas, a rejeição à idéia de que exista algo como uma faculdade natural de distinguir entre o bem e o mal. Em *O mal-estar na civilização*, (1931), essa impossibilidade é assim postulada:

Podemos rejeitar a existência de uma capacidade original, por assim dizer natural, de distinguir o bom do mau. O que é mau, freqüentemente, não é de modo algum o que é prejudicial ou perigoso ao eu; ao contrário, pode ser algo desejável pelo eu e prazeroso para ele. Aqui, portanto, está em ação uma influência estranha, que decide o que deve ser chamado de bom ou mau. Esse motivo é facilmente descoberto no desamparo e na dependência dela em relação outras pessoas, e pode ser mais bem designado como medo da perda de amor. Se ela perde o amor de outra pessoa de quem é dependente, deixa também de ser protegida de uma série de perigos.<sup>574</sup>

Freud postula a vinculação entre a moral e a função do supereu, associando o sentido da moralidade ao sentimento de culpa. Este corresponde à interiorização da autoridade, um sentimento que se origina do medo da criança de perder o amor daquele que enuncia a lei, que detém o poder de arbitragem entre o bem e o mal. A consciência (moral) e o sentimento de culpa são para Freud uma mesma realidade, segundo a interpretação de Kaufmann. O sentimento de culpa, advindo do medo da perda desse amor, corresponde, em Freud, a uma “angústia social”, que seria a primeira forma de consciência moral.<sup>575</sup> O que está em foco, na problemática da moral, é a coibição das pulsões, sob a regulação da lei instituída pela sociedade. O preceito ético, embora constitua o garante de um certo grau de liberdade a todos os indivíduos, opera, de fato, como cerceamento dessa mesma liberdade.

#### 4.6 A questão da culpa

Pode-se perceber as três narrativas, ficcional, histórica e de testemunho aqui tratadas como produtos da elaboração de autores atentos ao seu tempo histórico, e como narrativas que integram o amplo repertório de um processo humanizador e transitivo do

---

<sup>574</sup> *O mal-estar na civilização*, p. 84.

<sup>575</sup> *Dicionário enciclopédico de psicanálise* ....., p. 514.

qual participam a literatura e a historiografia. Suas formulações podem ser assimiladas, criticadas ou suplantadas com o passar do tempo.

As narrativas de Schlink, Levi e Arendt circunscrevem-se no que se pode chamar de narrativas da incerteza, cuja matéria é um tempo histórico perpassado pela ausência de uma perspectiva clara do futuro. Isso não significa dizer que elas se opõem diametralmente a outras narrativas onde se poderiam encontrar certezas fundamentadas relativas à conduta humana, mas que as narrativas aqui analisadas abrem, deliberadamente, um campo vasto para a formulação de indagações éticas que permanecem não respondidas na atualidade.

Tratam de uma espécie de angústia de transição do sujeito, relacionada a um tempo histórico específico – a angústia aparentemente incurável do pós-guerra – em que todas as opções de rumo são incertas, não confiáveis. Nelas, o ser humano e sua ética erram, conscientes da impossibilidade de se alcançar um porto seguro onde haveria certezas fundamentadas e universais. Em *O mal-estar na civilização* (1931) Freud fala de uma “ansiedade sempre presente, num lugar ou outro, por trás de todo sintoma; em determinada ocasião, toma, ruidosamente, posse da totalidade da consciência, ao passo que, em outra, (a consciência) oculta-se tão completamente que somos obrigados a falar de ansiedade inconsciente” ou das “possibilidades de ansiedade”.<sup>576</sup>

Em *OL* o autor evoca o conceito de culpa coletiva (*die Kollektivschuld*), “como uma realidade vivida”, fazendo da preocupação ética um aspecto crucial da narrativa. A culpa coletiva, afirma o narrador Michael Berg, não valia apenas para o que havia acontecido no Terceiro Reich, mas para diversos outros episódios:

O fato de que lápides de judeus foram pichadas com a cruz suástica, o fato de tantos velhos nazistas terem feito carreira, entre os juristas, no governo e nas universidades, o fato de que a República Federal Alemã não reconhecia o Estado de Israel, e de que a emigração e a resistência eram menos comuns do que a vida conformista – tudo isso nos envergonhava, mesmo quando podíamos apontar os culpados. Apontar os culpados não libertava da vergonha. Mas refreava o sofrimento que ela causava.<sup>577</sup>

É como se o sentimento de culpa permanecesse onipresente, sob múltiplas formas de remorso e auto-recriminação. No romance de Schlink essa questão surge sob o véu do

---

<sup>576</sup> *O mal-estar na civilização*, p. 99.

<sup>577</sup> *OL*, p. 141.

entorpecimento, durante o julgamento da ex-guarda de campo de concentração, Hanna Schmitz:

Os promotores públicos tentavam manter a pose e mostrar, dia após dia, sem diminuição, a mesma mobilização para a batalha. Mas não conseguiam, a princípio não era possível porque os objetos e os resultados do processo os aterrorizavam demais, depois porque o entorpecimento começou a fazer efeito. O efeito era mais forte sobre os juízes e jurados.<sup>578</sup>

O narrador, Michael, tenta assistir com distanciamento às cenas no tribunal, ao mesmo tempo em que vê os estudantes de direito recém-chegados horrorizarem-se diante dos relatos. Mas ele próprio é tomado pelo mesmo sentimento, quando “o horror invade o cotidiano”<sup>579</sup>. Vítimas, juízes jurados e estudantes estagiários são confrontados com o impacto inassimilável dos assassinatos e das mortes:

Mesmo nas declarações escassas dos carrascos, encontra-se a câmara de gás e o forno de cremação como ambiente cotidiano, os próprios carrascos reduzidos a poucas funções vitais, e sua desconsideração e apatia, sua estupidez como que anestesiadas ou embriagadas. As acusadas se apresentavam para mim como se estivessem ainda e para sempre aprisionadas nesse entorpecimento, petrificadas nele de algum modo.<sup>580</sup>

A noção de entorpecimento permeia o discurso do narrador em diversas passagens: “Percebi o entorpecimento sob o qual eu seguira os terrores do processo estendendo-se aos sentimentos e aos pensamentos das últimas semanas”<sup>581</sup>. Ou quando diz: “Nunca sentia frio. Enquanto os outros esquivavam de pulôver e casaco, eu ia de camisa.”<sup>582</sup> Esse estado traduz a perturbação do narrador e de sua geração frente a perguntas sem respostas:

O que a minha geração deve e deveria fazer com as informações sobre as atrocidades do extermínio dos judeus? Não devemos ter a pretensão de compreender o que é incompreensível, não temos o direito de comparar o que é incomparável, não temos o direito de investigar, porque quem investiga, mesmo sem colocar nas perguntas as atrocidades, faz delas objeto da comunicação, não as tomando como algo diante do que

---

<sup>578</sup> Idem, p. 84.

<sup>579</sup> Idem, ibidem, p. 84.

<sup>580</sup> Idem, p. 85.

<sup>581</sup> Idem, p. 133.

<sup>582</sup> Idem, p. 140.

só se pode emudecer, horrorizado, envergonhado e culpado. Devemos apenas emudecer, horrorizados, envergonhados e culpados?<sup>583</sup>

Indagações que se acumulam delineiam um estado de tensão semelhante ao que perturba o autor do testemunho: o dilema entre manifestar-se ou emudecer diante do que é incompreensível. É como se o ato de comunicar o horror tivesse o poder de atenuar ou banalizar o significado da experiência. Em *EH*, Levi questiona:

Poderíamos, então, perguntar-nos se vale mesmo a pena, se convém que de tal situação humana reste alguma memória. (...) A essa pergunta, tenho a convicção de responder que sim. Estamos convencidos (...) de que se podem extrair valores fundamentais (ainda que nem sempre positivos) desse mundo particular que estamos descrevendo.<sup>584</sup>

O autor propõe, afinal, transpor para seu relato sobre Auschwitz o que considera ser também “uma notável experiência biológica e social”.<sup>585</sup> Mas percebe que também está em jogo a tentativa de desvendar uma questão ética que escapa aos padrões da experiência humana anterior. “Desse modo brutal, oprimidos até o fundo, viveram muitos homens do nosso tempo; todos porém, durante um período relativamente curto”<sup>586</sup>, escreve. Segue-se sua reflexão sobre um ponto nodal de sua escrita: a tentativa de compreender a metamorfose da moral humana, sob condições extremas de sobrevivência, que julgo pertinente transcrever:

Fechem-se entre cercas de arame farpado milhares de indivíduos, diferentes quanto a idade, condição, origem, língua, cultura e hábitos, e ali submetam-nos a uma rotina constante, controlada, idêntica para todos e aquém de todas as necessidades; nenhum pesquisador poderia estabelecer um sistema mais rígido para verificar o que é congênito e o que é adquirido no comportamento do animal-homem frente à luta pela vida.

(...) Não acreditamos na dedução mais óbvia e fácil: de que o homem é essencialmente brutal, egoísta e estulto, como pareceria demonstrar o seu comportamento ao ruir toda a estrutura social, e que portanto o *Häftling* é somente o Homem sem inibições. Preferimos pensar que, quanto a isso, pode-se chegar apenas a uma conclusão: frente à pressão da necessidade e do sofrimento físico, muitos hábitos, muitos instintos sociais são reduzidos ao silêncio.<sup>587</sup>

---

<sup>583</sup> Idem, pp. 85-86.

<sup>584</sup> *EH*, p. 88.

<sup>585</sup> Idem, *ibidem*, p. 88.

<sup>586</sup> Idem, *ibidem*, p. 88.

<sup>587</sup> Idem, *ibidem*, p. 88.

Nessa passagem, a pergunta sobre o estatuto do humano emerge dramaticamente, fazendo ecoar as observações de Freud, que vimos anteriormente, no sentido de que os homens não são criaturas gentis, que no máximo se defendem quando atacadas. São, ao contrário, criaturas com pulsões, entre as quais há uma poderosa agressividade: “Via de regra, essa cruel agressividade espera por alguma provocação...”<sup>588</sup>

As indagações de Levi não se resumem às oscilações de caráter dos algozes e dos prisioneiros dos *Lager*, os *Häftlinge*, estes que atuam na ambigüidade da chamada “zona cinzenta”. Seu questionamento estende-se, também, ao direito de escrever pelo outro, de substituir, com sua própria voz, a daquele que não sobreviveu para prestar seu próprio testemunho, e também daqueles que sobreviveram, mas tiveram “sua capacidade de observação paralisada pelo sofrimento e pela incompreensão”, como afirma o autor em *Os afogados e os sobreviventes*.<sup>589</sup>

Culpa e remorso tecem uma conexão delicada entre as narrativas de Schlink e Levi. Não estritamente como sentimentos que correspondem a situações específicas em dois contextos distintos, mas também como uma característica enraizada no modo de ser do homem moderno. São sentimentos que remetem ao conceito freudiano de culpa inconsciente, a culpa pela morte do pai, herdeira do complexo de Édipo, advinda de uma necessidade inconsciente de punição, na qual seus pacientes se recusam a acreditar, e que se revela como uma espécie de mal-estar.<sup>590</sup>

Paira a sombra de um crime sobre a possibilidade de se estar vivo. Essa idéia remete à postulação freudiana, do crime primordial: no assassinato do pai primevo e na instauração do interdito do incesto, residiria a origem da lei universal, admitindo-se, portanto, que a lei e o crime instauram a civilização. “A horda patriarcal foi substituída, em primeira instância, pela horda fraterna, cuja existência era assegurada pelo laço sanguíneo. A sociedade estava agora baseada na cumplicidade do crime comum, afirma Freud.”<sup>591</sup>

---

<sup>588</sup> *O mal-estar na civilização*, pp. 67-68.

<sup>589</sup> *Os sobreviventes e os afogados*, p. 14.

<sup>590</sup> O sentimento de culpa é descrito por Freud como expressão imediata do medo da autoridade externa, dividindo-se em dois substratos: o medo da autoridade externa e o medo da autoridade interna. O remorso, por sua vez, seria um termo geral para designar a reação do eu a um caso de sentimento de culpa, funcionando como punição. A culpa que começa em relação ao pai, segundo Freud, num conflito de amor e ódio em relação à figura paterna, estende-se à relação com o grupo. In *O mal-estar na civilização*. Op. cit., pp. 99-100.

<sup>591</sup> Freud, Sigmund. *Totem e tabu*. In Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud. Vol. XIII. Dir. geral de trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 149.

Para o criador da psicanálise, “os preceitos e restrições morais mais antigos da sociedade primitiva foram por nós explicados como reações a um ato que deu, àqueles que o cometeram, o conceito de *crime*”. Sentiram remorso por esse crime, sentiram que esse ato não deveria repetir e que sua execução não traria vantagens. Este sentimento de culpa criativo, segundo Freud, ainda persiste entre nós.<sup>592</sup> O sentimento de culpa “talvez atinja alturas que o indivíduo considere difíceis tolerar”, afirma, evocando os versos de Goethe, em *Wilhelm Meister*:

À Terra, a esta Terra cansada, nos trouxestes,  
À culpa nos deixastes descuidados ir,  
Depois deixastes que o arrependimento feroz nos torturasse,  
A culpa de um momento, uma era de aflição!<sup>593</sup>

Ihr führt in's Leben uns hinein.  
Ihr lasst den Armen schuldig werden,  
Dann überlasst Ihrin den Pein,  
Denn iede Schuld rächt sich auf Erden.<sup>594</sup>

Em *OL*, Michael Berg encerra a narração ainda pressionado pela culpa, apesar do esforço para se libertar dela por meio da escrita. O sentimento persiste, mesclado à nostalgia do passado, tornando-se, “às vezes insuportável”.<sup>595</sup> Levi elabora, de modo mais refletido, sua relação com a culpa, em uma outra narrativa, *Os afogados e os sobreviventes*: “é um fato verificado e confirmado por numerosos depoimentos que muitos (e eu mesmo) tenham experimentado ‘vergonha’, isto, sentimento de culpa, durante o confinamento e depois. Pode parecer absurdo, mas existe.”<sup>596</sup>

Os dois narradores expressam, cada um a seu modo, a dificuldade de se relacionar com o passado, de vivenciar as oscilações de caráter, incluindo as suas próprias, de tentar compreender suas relações com a família, a cultura, o passado e o futuro – para tomar aqui as palavras de Levi. É uma espécie de culpa contemporânea que

---

<sup>592</sup> *Totem e tabu*, p. 160.

<sup>593</sup> *O mal-estar na civilização*, p. 95.

<sup>594</sup> A tradução da edição brasileira não consegue ser fiel à complexidade da forma original do poema, em que o Harpista, no *Wilhelm Meister* queixa-se dos “poderes celestes” por trazer à vida os pobres humanos, sobrecarregá-los de sofrimento, deixando-os à mercê da vingança por cada falta cometida sobre a terra.

<sup>595</sup> *OL*, p. 180.

<sup>596</sup> *Os afogados e os sobreviventes*, op. cit., p. 63.

incide no romance de Schlink, e advém do sentimento do narrador, de não ter feito o suficiente em meio às circunstâncias pelas quais se viu absorvido.

#### 4.7 Escrever por si e pelo outro

Muitas dúvidas envolvem o ato de narrar. Nos últimos parágrafos de *OL*, o narrador Michael Berg afirma que sua intenção de escrever a história nasceu logo após o suicídio de Hanna. Em seguida, fala da dificuldade de escrever e das muitas versões que lhe vieram à mente, até que uma certa versão pareceu firmar-se por si mesma: “A versão escrita quis ser escrita, as muitas outras não quiseram”.<sup>597</sup> Michael escreve por ele e escreve por Hanna, sobre uma experiência que foi partilhada, “a minha história com Hanna”.<sup>598</sup> A possibilidade que o narrador tem de falar, sobretudo por si mesmo, mas também por Hanna, é perpassada pela culpa:

Nos últimos anos após a morte de Hanna perturbaram-me as velhas perguntas: se eu a reneguei e traí, se permaneci culpado em relação a ela, se me tornei culpado por amá-la, se e como deveria me libertar dela. Às vezes perguntava se era responsável por sua morte.<sup>599</sup>

Está em questão o gesto do narrador de escrever não apenas por si, mas também pelo outro, ao mesmo tempo em que se sente responsável pela morte do outro. A possibilidade da escrita é contaminada pelo embaraço moral: o narrador tem o privilégio da escrita, enquanto o outro não teve.

No capítulo intitulado “Os submersos e os salvos”, em *EH*, Levi fala do milagre de ter-se salvado e de poder escrever, como algo quase que inacreditável: “Hoje – neste hoje verdadeiro, enquanto estou sentado frente a uma mesa, escrevendo – hoje eu mesmo não estou certo de que esses fatos tenham realmente acontecido”.<sup>600</sup> Anos depois de escrever *EH*, Levi discorre, em outro livro, também intitulado *Os submersos e os salvos*, sobre os motivos que fazem dele uma testemunha privilegiada, mas uma testemunha perpassada pela culpa. Enfoca, inicialmente, a culpa dos sobreviventes por terem

---

<sup>597</sup> *OL*, p. 179.

<sup>598</sup> *Idem*, p. 179.

<sup>599</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 179.

<sup>600</sup> *EH*, p. 105.

suportado, sem resistência, os abusos perpetrados, mesmo sabendo que muitas tentativas de rebelião contra o domínio nazista haviam terminado em massacres.<sup>601</sup> Há também a culpa por terem vivido algum tempo quase como animais, subvertendo seus próprios códigos de ética: “Suportáramos a sujeira, a promiscuidade e a destituição, sofrendo com elas muito menos do que sofreríamos na vida normal, porque nosso metro moral havia mudado. (...) Todos roubáramos (...) na cozinha, no campo, na fábrica, e muitos roubaram até mesmo o pão do companheiro”, afirma.<sup>602</sup>

Olhar para trás e novamente perceber o que Levi chama de “a água perigosa”, é, em sua opinião, a causa de muitos suicídios de ex-prisioneiros dos *Lager* logo após a libertação.<sup>603</sup> Parece ser este o perigoso processo que Dori Laub descreve como sendo uma “re-traumatização”. Muitos sobreviventes, afirma Laub, quando decidem falar – ou no caso dos escritores, escrever – sobre suas experiências, quebrando o silêncio, “vêm-se não aliviados, mas compelidos a tirar a própria vida”, como ocorreu a Celan, Amery, Borowski, Levi e Bettelheim.<sup>604</sup> Durante a permanência nos campos de concentração, os prisioneiros raramente se matavam, talvez, segundo Levi, porque se encontravam sob pressão extrema.

Há, ainda, a culpa por se ter aproveitado de certos recursos, como um privilégio extremo nas condições absolutamente precárias do *Lager*. Num desses momentos, segundo Levi, ele e seu amigo Alberto encontraram uma torneira com água potável e usufruíram dela sem partilhar com uma prisioneira que se encontrava por perto, tendo sido, mais tarde, cobrado por ela: “Por que vocês dois e eu não?”, fazendo ressurgir o “código moral civilizado”, como uma acusação.<sup>605</sup>

Por fim, há o constrangimento de estar entre os sobreviventes, e ser equiparado aos que são vistos como “os piores, os egoístas, os insensíveis, os colaboradores da zona cinzenta”, os chamados *pridurki*, prisioneiros delatores, premiados com cargos em que se impunham aos demais, tirando proveito dessa situação e por isso tendo sobrevivido.<sup>606</sup>

“Você tem vergonha por estar vivo no lugar de um outro?” – Levi se questiona. A pergunta “corrói e grita”, sem encontrar uma resposta reconfortante:

---

<sup>601</sup> *Os afogados e os sobreviventes*, p. 66.

<sup>602</sup> *Idem*, p. 67.

<sup>603</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 67.

<sup>604</sup> *Bearing witness...*, in *Testimony...*, *op. cit.*, p. 67

<sup>605</sup> *Os afogados e os sobreviventes*, pp. 69-70.

<sup>606</sup> *Idem*, p. 71.

Nós, tocados pela sorte, tentamos narrar, com maior ou menor sabedoria, não apenas o nosso destino, mas também aquele dos outros, dos que submergiram: “mas tem sido um discurso em nome de terceiros”, a narração de coisas vistas de perto, não experimentadas pessoalmente. A demolição levada a cabo, a obra consumada, ninguém a narrou, assim como ninguém jamais voltou para contar sua morte. Os que submergiram, ainda que tivessem papel e tinta, não teriam testemunhado, porque sua morte começara antes da morte corporal (...) Falamos nós em lugar deles, por delegação. (...) Eu não saberia dizer se o fizemos, ou o fazemos por uma espécie de obrigação moral para com os emudecidos ou, então, para nos livrarmos de sua memória: com certeza o fazemos por um impulso forte e duradouro.(Aspas do autor)<sup>607</sup>

Ao exercer, também como um dever, o poder de ter sobrevivido para testemunhar, Levi relata, em *A trégua*, o contato com um menino de cerca de três anos, a quem os prisioneiros em Auschwitz chamavam Hurbinek. A palavra Hurbinek, que a criança repetia regularmente, poderia ser seu nome, ou significar “comer”, “pão” ou “carne”. Dessa criança, que segundo Levi, morreu nos primeiros dias de março de 1945, nada restou: “Seu testemunho se dá por meio de minhas palavras.”<sup>608</sup>

O poder da escrita torna o sobrevivente uma espécie de exceção, não apenas no sentido daquele que ele fala pelos mortos, mesmo quando sente estar usurpando a voz dos “afogados”, mas sendo aquele que, mais que os outros, consegue elevar-se acima da “Babel” dos idiomas e da incompreensão geral, durante a convivência no *Lager*. A não-comunicação, ou a escassa comunicação, devido à dificuldade de vencer a barreira das línguas estrangeiras, e à não familiaridade com a língua alemã, funcionava para os prisioneiros como fator de limitação cognitiva quanto à sua própria condição, afirma Levi em *Os afogados e os sobreviventes*.<sup>609</sup>

A indagação sobre por que escrever, por quem escrever e a quem escrever mantêm-se como eixo do dilema do testemunho e também da ficção. A escrita, tanto em *OL* quanto em *EH*, pode ser vista como a tentativa de suprir uma falta, no sentido que esta palavra possui na língua alemã, *Schuld*, ou seja, dívida, culpa, sentido em cuja dobra reside a noção de ausência, lacuna. O gesto de escrever opera como uma busca de preenchimento que aproxima e ao mesmo tempo afasta a lembrança dos mortos. É um gesto que surge do desejo urgente de partilhar a experiência com o outro, e não resulta vazio, pois produz a narrativa e, com ela, possivelmente, a literatura. Parece, no entanto,

---

<sup>607</sup> Idem, p. 73.

<sup>608</sup> *A trégua*, p. 31.

<sup>609</sup> *Os afogados e os sobreviventes*, pp. 77-90.

condenado à incompletude, devido à impossibilidade do autor, e igualmente do narrador, de resolver plenamente a falta do outro.

#### 4.8 Confronto com o negacionismo

Muitas perguntas explícitas e implícitas suscitadas pelas narrativas de Schlink, Levi e Arendt não apresentam respostas. Mas, embora pareça óbvio, deve-se assinalar que todas elas estão ancoradas no reconhecimento de que houve um acontecimento histórico que deslocou, como um solavanco, os limites do que se julgava ser eticamente previsível nas relações entre seres humanos. Esse evento diz respeito à perseguição e à morte de milhões de pessoas em campos de concentração, em sua grande maioria judeus, sob o totalitarismo nazista, ou seja, a Shoah. O reconhecimento de que ocorreu a Shoah opera como um fio histórico e ético, entrelaçando as narrativas.

Jacques Rancière define o termo *acontecimento* como “a conjunção de um conjunto de fatos e de uma interpretação que designa esse conjunto como acontecimento singular”.<sup>610</sup> Em outras palavras, afirma, trata-se da conjunção de determinados fatos por meio de uma subjetivação, pois, segundo Rancière, o ato de dar sentido a um acontecimento jamais ocorre sem uma subjetivação. O filósofo observa que não se designa algo como um acontecimento sem que esteja em curso uma “ideologia”, ou seja, alguém empresta ao ocorrido um sentido de acontecimento, atribuindo-lhe valor como algo que, efetivamente existe ou existiu.

Há concordância entre grande número de historiadores e de grande parte da comunidade mundial, no sentido de que realmente ocorreu a Shoah. Essa concordância está estreitamente respaldada pelo trabalho de construção histórica do passado, ao qual Rancière se refere como realismo, no sentido de uma política de construção do possível. “O realismo não é o partido do real”, segundo Rancière, mas “o partido do possível”, ou ainda, “o desvanecimento do real em possível”, de um modo que traz consigo até mesmo “a dor do real”.<sup>611</sup>

---

<sup>610</sup> Rancière, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vila Nova, Lígia Vassalo e Eloísa de Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 239.

<sup>611</sup> Rancière, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vila Nova, Lígia Vassalo e Eloísa de Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 237.

Uma das manifestações da dor do real, como postula Rancière, é “a volta brutal do desaparecido”.<sup>612</sup> Esse retorno – observa – surge numa época em que “o litígio do povo” os “mitos” do operário e da fábrica e suas utopias históricas desapareceram do visível, retornando, então, na figura do outro absoluto, do imigrante, a ocupar o espaço perdido anteriormente.<sup>613</sup> A esse movimento de uma nova percepção do passado, integram-se as narrativas aqui focalizadas.

Mas a esse movimento, ainda que pareça surpreendente a muitos, contrapõe-se o revisionismo negativista. Os revisionistas, entre os quais se destacam Paul Rassinier e Robert Faurisson, negam a existência da política de extermínio nazista. Rancière explica que os revisionistas insistem ruidosamente na tese de que o extermínio de prisioneiros nos campos de concentração não ocorreu, porque o encadeamento total dos fatos não o comprova e, portanto, os fatos não lhe conferem o sentido de acontecimento que lhe é atribuído, por lhe faltar consistência objetiva e subjetiva.<sup>614</sup>

No lado oposto à trincheira revisionista situam-se as três narrativas aqui analisadas. Elas estão ancoradas na certeza de que ocorreu um acontecimento histórico envolvendo a morte de milhões de pessoas, de origem judaica, em sua maioria, sob a determinação de uma burocracia totalitária nazista, em resumo, a Shoah. A partir dessa certeza desenvolvem-se os discursos dos narradores.

Pierre Vidal-Naquet, no artigo *Um Eichmann de papel*<sup>615</sup>, traz à crítica outros argumentos revisionistas. Estes defendem a posição de que a “solução final” foi apenas a expulsão dos judeus em direção ao Leste Europeu e que o número de vítimas do nazismo, particularmente de judeus, não teria passado de 200.000 pessoas. A maior parte teria morrido de causas naturais durante a guerra, como fome, morte em combate, doenças e epidemias. Faurisson afirma que a Alemanha hitlerista não é a principal responsável pela guerra, e sim os judeus, e que as mortes em Auschwitz não passam de cerca de 50.000.<sup>616</sup>

Rancière observa que esses argumentos jamais se renovam nem cedem às evidências, documentos e relatos testemunhais. Segundo o filósofo, datam do pós-guerra imediato, e desde então foram encontrados numerosos documentos “que provam o

---

<sup>612</sup> Idem, ibidem, p. 237.

<sup>613</sup> Idem, p. 238.

<sup>614</sup> Idem, 239.

<sup>615</sup> Naquet -Vidal, Pierre. *Um Eichmann de papel. In Os assassinos da memória: um Eichmann de papel e outros ensaios sobre o revisionismo*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1988.

<sup>616</sup> *Um Eichmann de papel. In Os assassinos da memória...*, p. 38.

conjunto do processo sem abalar em nada a resistência do revisionismo”.<sup>617</sup> Ao contrário do que se poderia esperar, essa argumentação tem-se radicalizado e encontrado novos adeptos e condescendentes. O principal argumento negacionista continua sendo o de que o holocausto seria um fenômeno incoerente com a possibilidade de seu próprio tempo. Em outras palavras, não seria possível pensar o extermínio como pertencente ao tempo ao qual é atribuído, por ser insustentável a idéia de que em pleno século XX um fato dessa gravidade poderia ser perpetrado.<sup>618</sup>

Em *Os afogados e os sobreviventes*, Levi informa que as primeiras notícias sobre o extermínio, difundidas bem antes do final da guerra, “no ano crucial de 1942, eram vagas, mas convergentes entre si” e anunciavam “um massacre de proporções tão amplas, de uma crueldade tão extrema, de motivações tão intrincadas, que o público tendia a rejeitá-las em razão de seu próprio absurdo”. Essa possibilidade, afirma, foi prevista pelos próprios culpados ao apostar que o mundo não daria crédito aos sobreviventes.<sup>619</sup>

Rancière observa que a opção por submeter o real ao possível segundo o tempo, que ele chama de “síndrome revisionista”, ocupa o lugar da crença política e representa a radicalização da “crença historiadora”.<sup>620</sup> Considera que a essa linha argumentativa, o historiador, enquanto *historiador*, não tem nada a responder, e lamenta o que chama de impossibilidade “científica” de refutar o negacionismo.<sup>621</sup>

Essa polêmica, que Vidal-Naquet classifica como uma disputa pelo “monopólio da memória”,<sup>622</sup> ilustra o incessante trabalho de criar e recriar versões do passado, como um processo que não se pode pretender esgotar nem interromper, e que se desenvolve não apenas na escrita da história, mas também na ficção e no testemunho, como políticas e éticas da escrita.

#### 4.9 Reformulando o conceito de arquivo

A presença do arquivo, fluida e abstrata, permeia as três narrativas analisadas. Proponho realizar o cruzamento entre esse conceito e o fio da reflexão ética, por

---

<sup>617</sup> *Políticas da escrita*, p. 240.

<sup>618</sup> *Idem*, p. 241.

<sup>619</sup> *Os afogados e os sobreviventes*, p. 9.

<sup>620</sup> *Políticas da escrita*, p. 249.

<sup>621</sup> *Idem*, pp. 249-252.

<sup>622</sup> *Os assassinos da memória...*, p. 213.

considerar que um arquivo não se estabelece inocentemente. Ele resulta de intenções e de exercício do poder. O arquivo é, como o percebeo, um instrumento da memória, de caráter ético, e isso me faz acolher a proposição de Derrida no sentido da re-elaboração desse conceito.

A referência etimológica da palavra remete-nos ao vocábulo grego *arkheion*, ao qual se atribui o significado de “conjunto de documentos”, ou “lugar ou móvel onde se guardam documentos”. Mas há uma justificativa para acolher, aqui, a proposição de Derrida, de reelaboração do conceito, atribuindo-lhe uma nova configuração que seja ao mesmo tempo técnica e política, ética e jurídica. Essa escolha leva à concepção do arquivo não apenas como entidade da memória e de retorno à origem, em seu caráter de arcaico e arqueológico, relacionado às lembranças e às escavações. Trata-se, também, de retomar o arquivo como lugar de autoridade, como o arconte, o *arkheion*, que Derrida identifica como sendo quase sempre o Estado, “onde nunca se ressuscita inocentemente a originalidade de um acontecimento”.<sup>623</sup>

No romance *OL*, o narrador Michael Berg está às voltas com a noção de arquivo. Há um elo entre sua história de amor e a sombra do arquivo, um arquivo falho, precário, onde está documentado o passado de Hanna Schmitz e o passado nazista da sociedade alemã. Mas esse vínculo não se dá explicitamente. Desde o momento em que Michael conhece Hanna, a narrativa tece, habilmente, uma teia de perguntas que se acumulam por parte do narrador, e cujas respostas estão depositadas em algum lugar, inalcançáveis.

Quando Hanna deixa Michael, ele a procura, empreendendo uma curta peregrinação pelos arquivos. Primeiro o departamento de pessoal da companhia de bondes onde Hanna trabalhava e depois o escritório de registro de moradores, onde ela registrara sua mudança para Hamburgo, mas sem deixar o novo endereço. Os arquivos nada revelam ao narrador.<sup>624</sup>

Uma resposta súbita surge, anos mais tarde, quando Michael, então estudante de direito, vê Hanna no tribunal, entre outras ex-guardas de campos de concentração. O que havia de estranho e familiar em Hanna desvela-se parcialmente. Rapidamente surgem, nos autos do julgamento, informações sobre a amante que, na intimidade, o fazia ler livros em voz alta. Fragmentos de seu passado, data de nascimento, as cidades onde morou e os empregos que teve antes e depois da guerra, vão montando o quebra-cabeça

---

<sup>623</sup> Derrida, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, pp. 7-8.

<sup>624</sup> *O leitor*, pp. 69-70.

diante de Michael. Mas em torno de Hanna há um arquivo que mantém sua opacidade. E por que não dizer que Hanna é, em si mesma, uma espécie de arquivo insondável? Hanna é o arquivo sem o alfabeto, que mantém ocultos seus próprios entraves, que não se deixa ler e vai permanecer assim até o final de sua história.

Nos autos e no resultado do julgamento permanecem lacunas que uma avalanche de perguntas e depoimentos não consegue suprir. O que há como principal vestígio incriminador contra a ré, e torna-se decisivo para sua condenação à prisão perpétua, é um relatório sobre a morte de prisioneiras durante um incêndio numa igreja, um documento cuja autoria é erroneamente atribuída a Hanna. Ela é analfabeta e não poderia tê-lo redigido. Mas esse fato, percebido por Michael, permanece desconhecido dos juízes, dos advogados e do júri.<sup>625</sup>

Em *OL*, a escassez de informações sobre o passado parece derivar de uma intenção política não declarada, como um escudo invisível estabelecido pela sociedade e pelo Estado, destinado a dificultar a investigação sobre os crimes cometidos. O germe da corrosão do arquivo remete a um fenômeno típico do século XX, que Derrida chama de *mal de arquivo*.<sup>626</sup> Esse mal pode ser visto como ato premeditado, com o propósito de destruir informações, previamente.

Em *EH*, uma espécie de engrenagem política visando à ocultação é fartamente denunciada pelo narrador: “Muitas provas materiais dos extermínios em massa foram suprimidas, ou se buscou mais ou menos habilmente suprimi-las: no outono de 1944, os nazistas explodiram as câmara de gás e os fornos crematórios de Auschwitz, mas as ruínas ainda existem...”<sup>627</sup> Levi fala de “um exército de espectros”, os esquadrões especiais, formados por prisioneiros portadores de segredo (*Geheimnisträger*) que trabalharam diretamente em atividades vinculadas ao extermínio, nas câmaras de gás. No último momento, foram enviados a outros *Lager*, em longas caminhadas às quais poucos sobreviveram. Desse modo, mesmo submetidos a juramento, os *Geheimnisträger* não tinham vida segura.<sup>628</sup> “Um horror intrínseco dessa condição impôs a todos os testemunhos uma espécie de pudor; por isso, ainda hoje, é difícil construir uma imagem do que significava ser forçado a exercer esse ofício durante meses.”<sup>629</sup> Mesmo testemunhas civis dos crimes cometidos nos *Lager* guardaram silêncio. Esse *univers*

---

<sup>625</sup> Idem, pp. 112-114.

<sup>626</sup> *Mal de arquivo*, p. 23.

<sup>627</sup> *Os afogados e os sobreviventes*, p. 10.

<sup>628</sup> Idem, p. 43.

<sup>629</sup> Idem, p. 45.

*concentrationnaire*, denunciado por Levi, era integrado também por “sociedades industriais grandes e pequenas, empresas agrícolas e fábricas de armamentos que obtinham lucro da mão-de-obra gratuita fornecida pelos campos”.<sup>630</sup>

Em Arendt, há um arquivo vivo, Adolf Eichmann. Mas encontram-se, nesse arquivo, os entraves de suas próprias negativas e subterfúgios. À sua volta, dezenas de testemunhas, também arquivos vivos, concorrem para a complementação de uma história, que não se consegue contar integralmente. Fazem parte do processo as falhas na constituição das provas, denunciadas por Arendt em diversas passagens. Em uma delas, a autora menciona que a Agência Central de Investigação de Crimes Nazistas, fundada tardiamente, apenas em 1958, “enfrentara todo tipo de dificuldades, causadas, em parte, pelo fato de testemunhas alemãs não terem se disposto a cooperar, e em parte pela pouca disposição das cortes locais de cooperar”.<sup>631</sup>

O Estado é, em geral, mas não exclusivamente, a instância que cria a condição do arquivo e estabelece o arquivo. A entidade que institui o arquivo, como observa Derrida, é a *Arkhe*, palavra grega que designa, ao mesmo tempo o *começo* e o *comando* (grifo do autor). O princípio da autoridade está associado à norma estabelecida para a utilização do arquivo. O lugar onde se depositam os documentos oficiais é território dos que detêm o poder, dos arcontes, que legislam e executam as leis, seus guardiões e intérpretes.<sup>632</sup> Mas esse poder não consegue ser ilimitado e a constituição do arquivo termina por ser ontológica e historicamente compartilhada, como se vê nas narrativas ficcional, histórica e de testemunho trazidas a este contexto.

Igualmente empenhado em desvendar os modos de ocultação e desocultação pela memória e pela historiografia, De Certeau constata que hoje – “felizmente”, afirma –, devido a outras formas de investigação, “a história abre passagem para o passado”, faz-nos desentulhá-lo, deixando escapar “o selvagem que habita nossas origens”.<sup>633</sup> É como se a linguagem do inconsciente falasse por meio de uma historiografia que, finalmente, faz aflorar o *Unheimlich*, o que há de mais recôndito, que a consciência historiográfica teimava em ocultar.

---

<sup>630</sup> Idem, p. 13.

<sup>631</sup> *EJ*, pp. 24-25.

<sup>632</sup> *Mal de arquivo...*, pp. 11-12.

<sup>633</sup> De Certeau, Michel. *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Paris : Éditions Gallimard, 1987, p. 197.

Retornando a *EH*, vemos Levi afirmar que jamais retirou o número tatuado em seu braço esquerdo, em sua chegada ao *Lager*.<sup>634</sup> A preservação da marca pode ser percebida como uma evidência corporal, um traço de memória, um fenômeno que Derrida denomina como pulsão de arquivo.

O filósofo ancora essa noção na iniciativa freudiana de fazer representar o aparelho psíquico de registro e de memorização por um mecanismo cuja descoberta fascinou Freud: o bloco mágico (*der Wunderblok*). Identificando, no funcionamento do bloco mágico, a transição entre o implícito e o explícito, o dentro e o fora, Freud propõe a representação material da psique, interpretando a escrita como trabalho de circulação de energia psíquica entre o inconsciente e o consciente<sup>635</sup>. Assim ele apresenta sua descoberta:

Quando não confio em minha memória – os neuróticos, como sabemos, assim o fazem em grau notável, no entanto também as pessoas normais têm toda razão para fazê-lo – posso suplementar e garantir seu funcionamento tomando nota por escrito. (...) Se desejo fazer uso pleno dessa técnica para melhorar minha função mnêmica, descubro que se me oferecem dois procedimentos diferentes. Por um lado, posso escolher uma superfície para escrever, que preservará intacta qualquer nota efetuada sobre ela por uma duração indefinida de tempo.(...) Estou, assim, de posse de um “traço de memória permanente”. A desvantagem desse procedimento é que a capacidade receptiva da superfície de escrita logo se exaure. Ademais, o fato de fornecer um ‘traço permanente’, pode perder seu valor para mim, se, após certo tempo, a nota deixa de me interessar.(...) O procedimento alternativo evita essas duas desvantagens. Se, por exemplo, escrevo com um pedaço de giz sobre uma lousa, tenho uma superfície receptiva, que conserva sua capacidade receptiva por um tempo ilimitado e as notas sobre ela podem ser destruídas assim que deixam de me interessar...<sup>636</sup>

A curiosidade descoberta por Freud, e descrita em seu artigo *Uma nota sobre “o bloco mágico”*, é uma prancha de resina ou cera, sobre a qual é colocada uma folha fina e transparente. Essa folha, bem explicando, é dupla. A camada superior é um pedaço transparente de celulóide e a inferior é feita de papel encerado fino e transparente. O

---

<sup>634</sup> *EH*, p. 25.

<sup>635</sup> Derrida, Jacques. *Freud e a cena da escritura in A escritura e a diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

<sup>636</sup> Freud, Sigmund. *Uma Nota sobre o “bloco mágico”*. In Edição Standard Brasileira das Obras de Sigmund Freud. Vol XIX (1923-1925). Trad. de Jaime Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976, p. 285.

uso do aparelho consiste em imprimir uma marca sobre o celulóide. Este permite que a marca atinja a delicada folha inferior sem danificá-la, reduzindo o impacto da impressão, mas permitindo a formação de um sulco na cera, abaixo da folha fina. Quando se levanta o celulóide e também a folha abaixo dele, descolando ambas da prancha de cera, toda marca impressa desaparece e o aparelho está novamente “virgem” para receber novas impressões. Observado sob uma certa inflexão de luz, no entanto, a base de cera, sulcada, deixa ver os traços nela impressos, não visíveis ao primeiro olhar.<sup>637</sup>

A inscrição de traços (*Spuren*) na memória ocorreria por meio de um delicado processo, em que os neurônios seriam divididos em dois tipos. Os primeiros seriam os de percepção, totalmente permeáveis, que não ofereceriam resistência, mas também não reteriam o traço das impressões. Os outros seriam os “carregadores de memória”, que conservariam o traço, ou seja, a memória dos acontecimentos psíquicos em geral. Os neurônios perceptivos da sensação (mnemônicos) estariam em permanente interação com os neurônios da consciência, num movimento sistêmico.<sup>638</sup>

A escrita, operando como passagem entre o dentro e o fora, realizar-se-ia em sucessivos contatos e interrupções entre as camadas psíquicas. Derrida amplia as observações de Freud, ao afirmar que o sujeito da escrita constitui um sistema de relações entre as camadas psíquicas, que ultrapassa o esquematismo do bloco mágico, englobando o psíquico, a sociedade, o mundo. “No interior desta cena, é impossível encontrar a simplicidade pontual do sujeito clássico”. Para descrever esta estrutura, não seriam satisfatórios os esquemas binários de emissor-receptor, código-mensagem e outros instrumentos que resultam grosseiros e precários. Na gênese da obra literária está engendrada “uma guerra, uma infinidade de astúcias”.<sup>639</sup>

Pode-se afirmar que as narrativas integrantes deste corpus são tecidas nesse (e desse) universo de astúcias, recuperando o traço recôndito da memória, em obediência a uma pulsão. Essa pulsão, como postula Derrida, opõe-se à pulsão de morte, ao mal de arquivo, que tenta aniquilar ou maquiagem a memória.<sup>640</sup>

O romance de Schlink, o testemunho de Levi e o relato de Arendt rompem os limites do arquivo convencional. Quando Levi considera o número tatuado no braço, como parte de sua *mneme*, seu gesto é um antídoto contra o apagamento da memória,

---

<sup>637</sup> Idem, ibidem, p. 287.

<sup>638</sup> Estrella, Bohadana. *O inconsciente em Freud e na filosofia*. Revista *Trieb* no 1, ano 1991, p. 64.

<sup>639</sup> *Freud e a cena da escritura*, p. 222.

<sup>640</sup> *Mal de arquivo...*, p. 23.

que vem ao encontro da indagação de Derrida: “Em que se transforma o arquivo quando ele se inscreve diretamente no próprio corpo?”<sup>641</sup> As três narrativas aqui analisadas constituem meios de subverter a normatividade dos arquivos institucionais, recuperando, ampliando e criando a memória com os vestígios da experiência humana.

#### 4.10 As marcas na linguagem

As marcas profundas impressas pela Shoah na memória e na ética das gerações, nas últimas décadas, também encontradas de modo repetido, inapagável, nas narrativas deste corpus. Há, nelas, um movimento de exposição da linguagem que convida a uma última segmentação da análise. A objetificação da linguagem como episteme ocorre quando a literatura toma consciência de si e mergulha na tensão com a linguagem, como observa Foucault: “A partir do século XIX, a linguagem se dobra sobre si mesma, adquire sua espessura própria, desenvolve uma história, leis e uma objetividade que só a ela pertencem”.<sup>642</sup>

Seguindo a pista de Foucault, focalizo nas narrativas de ficção, história e de testemunho, passagens em que a linguagem clama por uma reflexão crítica. A questão dos usos e desusos da linguagem, em sua relação direta com o período nazista, foi eloqüentemente explorada por George Steiner. No ensaio *O milagre oco* (*The hollow miracle*), escrito em 1959, e republicado em 1966, Steiner discute a questão da linguagem, certo de que “o problema das relações entre linguagem e desumanidade política é um problema crucial”.<sup>643</sup>

O período que se estende por mais de dez anos após o final da segunda guerra, é aquele que o crítico identifica como o de um estranho milagre, em que há, “na superfície do cotidiano alemão um frenesi vital, mas, no coração, uma estranha e silenciosa quietude”.<sup>644</sup> Steiner, então radicado nos Estados Unidos, sugere ao leitor que vá à Alemanha e observe, a partir do ruído prodigioso da indústria e dos motores, o silêncio mortal da língua alemã, uma espécie de luto em que a língua ainda exhibe, ao final da década de 1950, uma atmosfera de dissimulada atrofia.

---

<sup>641</sup> Idem, p. 23.

<sup>642</sup> Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins fonts: 2000, p. 409.

<sup>643</sup> Steiner, George. *Language and silence*. (A tradução das passagens citadas é minha,) New York: Atheneum Peperback, 1972, pp. 95-96.

<sup>644</sup> Idem, *ibidem*, p. 95.

O romance de Schlink surge muito depois de Steiner formular essas acusações, mas permite ver, na personagem Hanna Schmitz, os reflexos de um período em que o Estado manipulou a linguagem para a objetificação do indivíduo. Hanna, analfabeta, vê o mundo através da opacidade. Aqui, acolho a reflexão de Foucault sobre a crescente importância da linguagem a partir do século XIX. A linguagem tem suas condições históricas modificadas e “como um organismo vivo passa a estar ligada às civilizações, pelo espírito do povo que as fez nascer, que as anima...”<sup>645</sup> Em sentido inverso à reflexão de Foucault, pode-se afirmar que a linguagem manipulada é o indivíduo manipulado, e aí reside, perversamente, o empobrecimento do espírito de um povo.

A personagem Hanna apresenta traços de uma espécie de atrofia da linguagem e do ser. Ela fala de um modo simples, quase como uma criança, diverte-se com as confusões dos heróis dos clássicos italianos que Michael lê para ela, aprecia os *westerns* norte-americanos que invadem a cultura alemã e gosta, especialmente, de seu uniforme de cobradora da companhia de bondes.<sup>646</sup> O fascínio pelos livros, que ela pede a Michael para ler em voz alta, é o contraponto à barreira cognitiva de sua condição de analfabeta. A linguagem, em Hanna, está mutilada por obra de uma circunstância, da qual o Estado pode ser apontado como o principal agente. Sua capacidade de pensar, julgar, decidir, mostra-se dramaticamente limitada.

Nos campos de concentração, a manipulação da linguagem, a serviço da burocracia nazista mostra sua face mais perversa. Levi enfatiza, em seus relatos de sobrevivente, a multiplicidade de situações em que as palavras, em alemão, perdem o significado cotidiano para tornarem-se tirânicas. À palavra *trabalho* é impingido o significado de prisão, estampada ironicamente na frase bem iluminada em cima do portão à entrada de Auschwitz: *Arbeit macht frei* (O trabalho liberta).<sup>647</sup>

Os prisioneiros logo aprendem que seu nome é dispensado pelo sistema, para o qual todos são *Häftlinge* (prisioneiros), com o respectivo número inscrito na pele.<sup>648</sup> Os verbos *ausrücken* e *einrücken*, sair e voltar, em alemão, indicam sair e voltar do dormitório para a fábrica, para o lavatório, para a enfermaria.<sup>649</sup> O direito de ir e vir é travado sob o cerceamento da língua, que se torna um símbolo desvirtuado. Trata-se,

---

<sup>645</sup> *As palavras e as coisas*, p. 41.

<sup>646</sup> *OL*, pp. 36-50.

<sup>647</sup> *EH*, p. 20.

<sup>648</sup> *Idem*, p. 25

<sup>649</sup> *Idem*, p. 34.

como afirma Levi, da palavra estrangeira caindo “como uma pedra no fundo de cada alma”.<sup>650</sup>

No lugar do verbo *essen*, “comer”, em alemão, emprega-se o verbo *fressen*, que significa devorar, que é o modo como os animais comem.<sup>651</sup> O advérbio *jawohl*, empregado com frequência no *Lager*, e que significa “pois sim”, “com certeza”, “de acordo” torna-se símbolo da concordância forçada. Levi conta que Sómogyi, um químico húngaro, morre lentamente de escarlatina, sussurrando, a cada suspiro, *jawohl*. Era, afirma Levi, “como um último sonho interminável de obediência e escravidão”.<sup>652</sup>

No capítulo intitulado “Comunicação”, em *Os afogados e os sobreviventes*, Levi menciona o estudo feito pelo filólogo alemão Klemperer sobre o que este denomina *Lingua Tertii Imperii*, a língua do Terceiro Reich. O filólogo conclui que o jargão do *Lager* (*der Lagerjargon*) seria uma variante bárbara dessa língua. Dividido em sub-jargões específicos de cada campo de concentração, o modo de falar dos *Lager* aproxima-se tanto do velho alemão das casernas prussianas quanto da língua empregada pelos guardas da SS.<sup>653</sup> Alguns termos, segundo Levi, eram comuns a diferentes *Lager*, como *Muselman* (muçulmano), “atribuído ao prisioneiro irreversivelmente exausto, extenuado, próximo à morte”.<sup>654</sup>

Todas as distorções de significado que moldam o referente a situações impostas pelo arbítrio vinculam-se a um determinado tempo e a um determinado espaço. Mas elas não se restringem aos *Lager*. A manipulação da linguagem pelo Estado nazista ultrapassou em muito as cercas dos campos de concentração, como denuncia Steiner: “A língua alemã não era inocente dos horrores do nazismo”.<sup>655</sup> A língua empregada para administrar o inferno incorpora os hábitos do inferno à sua sintaxe e muda os significados originais em expressões de pesadelo. Desse modo, a expressão alemã *endgültige Lösung*, por exemplo, que se traduz como “solução definitiva” ou “solução final”, vem a significar a morte de milhões de pessoas em campos de concentração.<sup>656</sup>

O crítico enfatiza, ainda, que por longos anos a língua alemã deixou de ser aquela de Goethe, Heine e Thomas Mann, para ser a de Hitler e Goebbels, usada como arma. Levi, por sua vez, observa que o alemão de Auschwitz, “descarnado, gritado, coalhado

---

<sup>650</sup> Idem, p. 63.

<sup>651</sup> Idem, p. 76.

<sup>652</sup> Idem, p. 172.

<sup>653</sup> *Os afogados e os sobreviventes*, pp. 84-85.

<sup>654</sup> Idem, p. 85.

<sup>655</sup> *Language and silence*, p. 99.

<sup>656</sup> Idem, p. 100.

de obscenidades e de imprecações”, tinha somente um vago parentesco com a “linguagem precisa e austera” dos livros de química em que estudara quando jovem e com o “alemão melodioso e refinado das poesias de Heine”.<sup>657</sup>

Steiner pergunta como poderia a palavra *spritzen* (esguichar) recuperar um significado sensato, depois de ter significado para milhões “o esguichar do sangue judeu das pontas das facas.”<sup>658</sup>

Numa carta redigida ao reitor da Universidade de Bonn, onde seu título honorário de doutor foi cassado quando decidiu deixar a Alemanha nazista, Thomas Mann escreve:

É grande o mistério da língua; a responsabilidade pela língua e por sua pureza é de natureza simbólica e espiritual; tal responsabilidade não possui um sentido meramente estético (...) Pode um escritor alemão tornado responsável pelo uso habitual da língua, permanecer em silêncio, em completo silêncio, diante do todo o mal irreparável que tem sido cometido diariamente, e está sendo cometido em meu país, contra corpo, alma e espírito, contra justiça e verdade, contra os homens e o homem?<sup>659</sup>

Pode-se assegurar, contudo, que a experiência humana tem o poder de ressurgir na narrativa, construindo o passado a seu modo e reabilitando, lentamente, a língua. Parece impossível, no entanto, exorcizar completamente a linguagem da contaminação efetuada pela catástrofe.

Na narrativa de Arendt, um momento de perturbação no uso da língua é evidenciado pela dificuldade de Eichmann de exprimir-se diante da corte de Jerusalém. Em certo momento o réu afirma: “Minha única língua é o *oficialês* (*Amtssprache*)”, ao que a autora acrescenta que essa teria sido sempre a única língua de Eichmann, “porque ele sempre foi genuinamente incapaz de pronunciar uma única frase que não fosse um clichê.”<sup>660</sup>

Acredito haver um entrelaçamento profundo entre a conturbação moral e a questão da linguagem. Posso afirmar que a linguagem torna-se inimiga da vida elementar quando as expressões têm seu sentido modificado por força do totalitarismo. Há um estilo de discurso nazista, autoritário e manipulador, já identificado por filólogos. Certamente não ocorre um diálogo entre o Estado e o indivíduo, pois aqui não há interlocutor, mas um discurso imposto unilateralmente, conforme ao desejo do tirano.

---

<sup>657</sup> *Os afogados e os sobreviventes*, p. 84.

<sup>658</sup> *Language and silence*, p. 99.

<sup>659</sup> *Idem*, p. 102.

<sup>660</sup> *EJ*, p. 61.

#### 4.11 Tensão entre o indivíduo e a lei

Proponho, antes de encerrar este capítulo, apresentar uma questão que diz respeito à lei e permeia *OL*, assim como as duas outras narrativas postas em diálogo com o romance. Refiro-me ao desapontamento do narrador diante do poder público enquanto fonte de onde emana a lei e que a faz cumprir. Essa referência diz respeito à lei, do latim *lex*, não como regra ou norma pactuada por uma comunidade, que pretende instaurar a justiça e pretende-se investida de universalidade. Ponho em relevo a lei, prioritariamente nos sentidos da força da lei e da entidade simbólica que ela representa, como algo que escapa ao entendimento e ao alcance do sujeito. Ainda que este seja civilmente capaz, a lei, como entidade poderosa e fluida, impõe-se a ele, submete-o.

Nas narrativas aqui analisadas, os narradores interrogam, de diferentes modos, dimensões concretas e abstratas da lei, que se mostra muitas vezes retrógrada ou indecifrável, representando uma imposição da autoridade, e, de outro lado, evidenciando a inabilidade da própria sociedade em tramá-la de um modo que resulte menos injusta para todos.

É importante, inicialmente, afirmar alguns critérios. Neste contexto, cada narrativa é reconhecida como pertence a um gênero determinado, ou seja, ficção, história e testemunho. E cada uma delas consegue, a seu modo, interrogar a lei, criticamente. Em *OL*, *EJ* e *EH*, os narradores tentam desvelar as incongruências da instância jurídica. Há desconforto e constrangimento no modo como se relacionam com a lei, ou melhor, no modo como a lei se impõe a eles.

No que diz respeito à intangibilidade da lei, vale tomar como referência a parábola de Kafka, *Diante da lei*, contada por um sacerdote, obscuro personagem do romance *O processo*.<sup>661</sup> A parábola kafkiana é saturada pela presença da lei abstrata e por isso mesmo mais temerária e inapreensível. A começar pelo título, o texto exhibe uma inexorável ambigüidade, um grau de ambigüidade que possivelmente só a literatura poderia exercer, assumidamente. O título no original da língua alemã, *Vor dem Gesetz*, assim como na tradução para o inglês, *Before the law*, instaura por si mesmo a maleabilidade do significado. A preposição *vor*, em alemão possui nada menos que oito possibilidades de emprego, apenas como preposição e advérbio. Essa informação serve apenas para introduzir o ponto que aqui interessa: a possibilidade de que *vor* signifique

---

<sup>661</sup> Kafka, Franz. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

tanto diante da lei, quanto antes da lei, uma ambigüidade que se reproduz no título em inglês, *Before the law*. Mas na língua alemã essa ambigüidade se desfaz quando se atenta para uso dativo da preposição que se segue ao advérbio *vor*, isto é, a preposição, *dem*, significando que alguém não chegou, mas já estava lá, um homem, o vigilante, (*Vor dem Gesetz steht ein Türhüter*), do qual um camponês se aproxima. O vigilante não apenas guarda a lei. Ele faz parte da lei. Ele é, afinal, a lei. Eis um resumo da parábola:

Diante da lei está um porteiro e dele se aproxima um camponês que deseja “entrar na lei”. Mas o porteiro nega-lhe a entrada e o adverte que além dele e além da porta, outros porteiros mais poderosos estão apostos para barrar o acesso à lei. Por toda a sua vida o camponês aguarda e insiste em entrar, até que, já velho, encolhido pela idade, à véspera da morte, sua voz quase inaudível pergunta ao porteiro como se explica que, em tantos anos, ninguém, além dele, pediu para entrar. Então o porteiro se inclina e berra ao seu ouvido: “Aqui ninguém mais podia ser admitido, pois esta entrada estava destinada só a você. Agora eu vou embora e fecho-a.”<sup>662</sup>

O fio narrativo estendido por Kafka sugere a dimensão inalcançável da lei, algo não confiável, impenetrável. Por meio dos três narradores aqui focalizados, a desconfiança desdobra-se em outras indagações sobre o enigma da lei: a quem se destina? Como mantém sua opacidade através dos tempos e lugares?

Na narrativa ficcional de Schlink, o narrador Michael Berg interroga a lei ao expor sua inconformidade face às insuficiências do sistema jurídico. Como estudante de direito, ele acompanha o julgamento de Hanna Schmitz e percebe, nas sessões no tribunal, que a ré se encontra acuada pelas circunstâncias. Ela não traça estratégias, não compreende as artimanhas da acusação e não percebe que está sendo prejudicada pela astúcia das outras acusadas: não possui “senso de contexto”.<sup>663</sup> É uma analfabeta que luta, não para provar que sua culpa é menor do que se supõe, mas para ocultar, dentro e fora do tribunal, o fato de que não sabe ler, nem escrever.<sup>664</sup>

Diante do julgamento obtuso, que negligencia uma investigação criteriosa sobre a culpabilidade da ré, o narrador questiona primeiramente a si mesmo: permanecem injustificados, pelo narrador, seu silêncio e sua incoerência, ante uma sentença de prisão

---

<sup>662</sup>Idem, pp. 261-263.

<sup>663</sup> *OL*, p. 91.

<sup>664</sup> Idem, pp. 110-111.

perpétua que sabia estar errada.<sup>665</sup> A perplexidade de Michael, ante as incongruências do sistema jurídico, é análogo àquele do camponês de Kafka, diante da lei insondável.

No caso de Hanna, algumas razões convergem para fortalecer a trava da lei. Ela prefere a condenação a revelar sua condição de analfabeta. A lei é opaca, seus atores são medíocres, quase caricaturais, e Michael não quer contrariar a vontade da ré, de manter em segredo seu analfabetismo. Sendo guardião de seu segredo, Hanna torna-se guardião da ineficiência da lei.

O discurso de Michael evidencia outras questões. O passado nazista e os procedimentos judiciais são, em quase toda a segunda parte do romance, objeto da atenção do narrador. Como tratar a culpa das acusadas *vis a vis* à lei, se alguns parágrafos eram vigentes no código penal, mas outros não, quando os crimes foram cometidos nos campos de concentração? Poder-se-ia aplicar penas retroativas? Há algo na lei que dependa de interpretação? Tudo parece sujeito a interpretações, que são divergentes, em diferentes momentos históricos. Afinal, “o que é o direito”? – indaga o narrador. Em meio às dúvidas, um velho professor de direito comenta: “Observem os acusados. Os senhores não acharão um só que realmente acredite que naquela época tivesse permissão para matar”.<sup>666</sup>

A pergunta sobre a permissão para matar permanece como uma zona escura e a ela se pode associar o que Arendt identifica, nos depoimentos de Eichmann, como a banalidade do mal. Estar diante da banalização do mal é estar diante de um fenômeno de difícil compreensão e de difícil julgamento. A autora considera que a atribuição de algum grau de responsabilidade a Eichmann, e a sustentação da pena de morte por sua participação nos crimes cometidos em massa pelo nazismo, somente foi possível porque o réu confessou ter enviado milhões para a morte, consciente do que estava fazendo.<sup>667</sup>

No pós-escrito de *EJ*, Arendt considera que Eichmann sabia muito bem o que era o nazismo com sua “reavaliação dos valores”, “não era burro” e agira por “pura irreflexão”. Isso, em sua opinião, faz com que dele “não se possa extrair qualquer profundidade diabólica ou demoníaca”.<sup>668</sup> A autora reconhece as dificuldades para julgar o tipo de crime imputado a Eichmann e à burocracia nazista, o genocídio, não porque esse tipo de crime não tenha precedentes, pois de fato já era da ordem do dia na Antiguidade, e se repetiu de muitas formas em séculos de colonização e imperialismo.

---

<sup>665</sup> Idem, pp. 131-133.

<sup>666</sup> Idem, p. 75.

<sup>667</sup> *EJ*, p. 233.

<sup>668</sup> Idem, p. 311.

Mas a expressão “massacres administrativos” soa de modo diferente, e sob o regime hitlerista começa não no estrangeiro, mas dentro da própria nação, como menciona Arendt: “brindando os doentes incuráveis” com “morte misericordiosa”, e também os alemães “geneticamente defeituosos”, (os doentes do coração e do pulmão), e depois aplicando esse procedimento a grupos determinados e ampliados.<sup>669</sup> O genocídio nazista tornou-se mais difícil de captar juridicamente, por que Eichmann não era, sozinho, o motor de uma engrenagem mortífera, e porque a teoria da engrenagem, para a responsabilização de crimes, ao menos à época do julgamento, era “legalmente sem sentido” – para empregar as palavras de Arendt. Considerou-se que, na magnitude assumida, esse tipo de crime só podia ser cometido por uma burocracia gigantesca, com recursos e organização do governo.<sup>670</sup> Trata-se de uma criminalidade totalmente nova, sem precedentes.<sup>671</sup>

Mas ainda mais difícil de se captar juridicamente, segundo Arendt, é “examinar a estranha interdependência entre inconsciência e mal”. Nesse aspecto, mostram-se mais uma vez pertinentes as observações de Kant e Freud quanto à radicalidade do mal. Freud observa que “a lei não é capaz de manejar as manifestações mais cautelosas e refinadas da agressividade humana”. Chega a hora – prossegue – “que cada um de nós tem de abandonar, como sendo ilusões, a esperança que, na juventude, depositou em seus semelhantes”.<sup>672</sup>

Kant considera que “tendo em vista a natureza da maldade humana que se pode ver às claras nas relações entre os povos”, mas que – ele acreditava – se manteria coagida pela ação dos governos, a palavra *direito* terminaria por ser expulsa da política da guerra, como *pedante*. (Grifos de Kant)<sup>673</sup> Na visão kantiana, o problema do estabelecimento do Estado, que em 1795/96 ainda soava como áspero, poderia ser a solução, até mesmo “para um povo de demônios (contanto que tenham entendimento)”.<sup>674</sup> Kant não poderia prever que no século XX, na era de Hitler e de Stalin, o mal radical seria disseminado a partir do próprio Estado, e contra seus próprios cidadãos.

---

<sup>669</sup> *EJ*, pp. 311-312.

<sup>670</sup> *Idem*, p. 321.

<sup>671</sup> Arendt, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997, p. 177

<sup>672</sup> *O mal-estar na civilização*, p. 69.

<sup>673</sup> Kant, Immanuel. *A paz perpétua e outros opúsculos*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1995, p. 133.

<sup>674</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 146.

Em *Os afogados e os sobreviventes*, Levi adverte, oportunamente, quanto aos “riscos de simplificar a história”, permitindo ao relato, no caso do testemunho, resvalar para uma “tendência maniqueísta que evita os meios-tons e a complexidade”, dividindo os humanos simplesmente em alas de opositores.<sup>675</sup> Ele se refere não apenas à truculência do Estado, mas à atordoante ambigüidade dos *prisioneiros-funcionários*, com que se deparavam os novatos, os *Zugange*, recém-ingressos no *Lager*, regularmente citada nos relatos testemunhais:

(...) o choque contra a realidade concentracionária coincide com a agressão, não prevista e não compreendida, por parte de um inimigo novo e estranho, o prisioneiro-funcionário que, ao invés de lhe pegar a mão, tranqüilizá-lo, ensinar-lhe o caminho, se arroja sobre você gritando numa língua desconhecida e lhe golpeia o rosto.<sup>676</sup>

Foi possível observar, percorrendo as três narrativas, *OL*, *EJ* e *EH*, que a tensão entre o indivíduo e a ética reveste-se de uma complexidade inesgotável. Isso ocorre tanto no que diz respeito ao enigma que o sujeito parece representar enquanto ser pulsional, quanto ao enigma que a própria lei representa, em sua dimensão fluida, instável, em muitas circunstâncias inalcançável. São, a meu ver, questões que margeiam o insolúvel, e que as narrativas aqui analisadas não poderiam e nem se propõem a resolver, mas se incumbem de elaborar.

---

<sup>675</sup> *Os afogados e os sobreviventes*, p. 32.

<sup>676</sup> *Idem*, p. 35.

## CONCLUSÃO

Este texto não constitui, propriamente, uma conclusão, pois o processo teórico-investigativo empreendido está longe de ser esgotado. Penso ter desfrutado de algumas das possibilidades de análise oferecidas pela narrativa de Bernhard Schlink, *O leitor*, na interlocução com as outras duas narrativas que integraram o corpus, *Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal*, de Hannah Arendt, e *É isto um homem?*, de Primo Levi.

Ao resgatar, aqui, as questões que motivaram a tese, penso que alcancei respondê-las, ao menos em parte. Por meio da narratologia, identifiquei pontos de contato entre as narrativas que constituíram o corpus, de modo a verificar em que aspectos se assemelham e em quais se diferenciam. A partir dessa identificação, acredito ter contribuído para iluminar aspectos em que as fronteiras entre essas narrativas ora se evidenciam, ora se diluem.

Seria confortável a afirmação de que a aproximação entre narrativas não propiciou respostas para as questões aqui apresentadas, mas que fertilizou o terreno investigativo para a semeadura de novas indagações. Mas resisto a essa tentação e tento reunir, aqui, o que considero ser o resultado dessas verificações, não propriamente como assertivas, mas como proposições.

Ao eleger, como objetos da análise, três obras que se referem ao mesmo evento histórico, a Shoah, assegurei, de antemão, uma condição favorável ao confronto entre elas. A convergência temática pode ser percebida como uma tela compartilhada, sobre a qual as distintas narrativas elaboram, com cores e processos distintos, a questão determinante nesta investigação: a memória. É disso que se trata, essencialmente, e tal percepção, tornou-se para mim, no desenvolvimento da tese, francamente mais nítida do que no início.

A memória é, a meu ver, o elemento primordial situado na área de intersecção entre as três narrativas. Ela se revela como uma espécie de *checking point* às avessas, operando na fronteira como elemento de verificação, que não impede a passagem. Ao contrário, permite aos discursos fluir e se entrelaçarem. O que Levi vivenciou pessoalmente, e elaborou como testemunho, Arendt elabora como narrativa histórica e Schlink reinventa por meio da ficção.

Como tópos – tema e lugar –, a memória faz emergir, nas narrativas aqui apresentadas, um elemento determinante da escrita, isto é, a possibilidade de recuperar o

que restou do “estilhaçamento do minúsculo e frágil corpo humano perdido num cenário dominado pela destruição da guerra” – para empregar as palavras de Benjamin.<sup>677</sup> Toda imagem do passado, não recuperada – afirma –, corre o risco de desaparecer.<sup>678</sup>

Há uma classe de experiências, segundo Freud, de grande importância, que a memória, em geral, não consegue recuperar. Elas ocorrem na fase mais remota da infância, e delas o sujeito somente toma conhecimento por meio dos sonhos. A evidência mais eloqüente de que efetivamente aconteceram é a propriedade de consistirem uma “fábrica de neuroses”. A psicanálise é um procedimento que faz com que o paciente, abandonando sua resistência, não mais argumenta que essas memórias não existem, como pretexto para se recusar a aceitá-las.<sup>679</sup> A escrita – pode-se aduzir à tese freudiana – também constitui um meio em que a memória, mesmo sem recuperar a mais recôndita experiência, admite que uma experiência negativa existiu e produziu seqüelas que não podem deixar de ser confrontadas.

Por essa via nos aproximamos do que parece ser uma inestimável contribuição da psicanálise à filosofia da história: a de ter posto em questão o estatuto da verdade. Ao conceber a existência do inconsciente, Freud, como já havia feito Nietzsche, instaura a crise da verdade, como instaura a crise da ética. Para Freud, não apenas o que vem da consciência é legítimo ou legitimável como verdade. Vem também do inconsciente, do que resiste a ser explicitado, o que determina as escolhas éticas do sujeito. O inconsciente também é fonte do testemunho que se materializa na escrita literária e também na escrita histórica.

A lembrança do que não pode ser esquecido é subjacente aos discursos ficcional, histórico e de testemunho. Nas palavras do narrador-personagem, Michael Berg, “o horror invade o cotidiano” décadas depois da Shoah, causando entorpecimento, pois não se consegue confrontá-lo. A reelaboração do acontecimento atualiza a necessidade do não esquecimento. Põe, novamente na ordem do dia, a mancha histórica, nunca suficientemente camuflada pelo “cheiro forte de material de limpeza”, que se associa ao “sórdido e limpo”, na narrativa de Schlink.<sup>680</sup>

Os três textos evidenciam o comprometimento ético de seus autores com a permanente construção do passado, e de aprofundamento da reflexão sobre o fardo ético da Shoah. A memória da catástrofe funda a necessidade de novas formas de elaboração

---

<sup>677</sup> *O narrador*, op. cit., p. 28.

<sup>678</sup> *Teses sobre a filosofia da história*. Op. cit. p. 159.

<sup>679</sup> *Remembering, repeating...*, p. 149.

<sup>680</sup> *OL*, p. 14.

ética e estética, apresentadas de diferentes modos na ficção, na história e no testemunho aqui tratados.

O romance *OL* situa a reflexão num momento posterior à catástrofe elaborando, em dois níveis, os ecos do passado: no primeiro plano, uma história de amor e, no segundo, o conflito entre a “geração de assassinos” e os jovens alemães dos anos 1960. O relato histórico de Arendt trata diretamente da questão da problemática da Shoah e também do momento pós-Shoah, focalizando o que talvez tenha sido o último grande julgamento de alguém diretamente envolvido na Solução Final da questão judaica, Adolf Eichmann. Retroativamente, encontramos em Levi o testemunho de primeira hora, como mártir sobrevivente de Auschwitz.

Concomitantemente à identificação dos modos de elaboração da memória, alguns elementos revelam semelhanças entre essas narrativas. Busquei identificá-los a partir de categorias estabelecidas pela narratologia, sobre as quais discorri nos três primeiros capítulos. Elas são, sobretudo, a função do narrador em primeira pessoa, a formulação do enredo, a construção dos personagens, a articulação das temporalidades e dos espaços. Cada par de narrativas interlocutoras mostrou-se receptivo, de diferentes maneiras, à identificação desses elementos.

Nesse processo, foi possível observar que a ficção apresenta, de modo mais explícito e delineado, a categoria do enredo, mas que esta também se encontra presente na narrativa histórica e no testemunho. O mesmo se dá com a categoria do narrador em primeira pessoa, que se mostra determinante na construção dos discursos nas três narrativas. A categoria dos personagens, de presença mais evidente na ficção, também não está excluída da narrativa histórica, se admitirmos que atores históricos, como Adolf Eichmann, em *EJ*, tornam-se personagens, por meio do modo como são conotados pelo narrador.

A imbricação das temporalidades mostrou ser uma categoria fundamental e comum à construção das três narrativas, tanto quanto a dos espaços, que terminam por atuar também como personagens. Uma categoria menor, a dos cheiros, que achei pertinente propor, pontua enfaticamente as narrativas ficcional e de testemunho analisadas, mas não se evidencia no relato de Arendt.

Por último, a linguagem, não como uma categoria, mas como elemento fundante do ser, da memória e da narrativa, também revela os vestígios da Shoah, na ficção, na história e no testemunho. Nesse contexto sobreveio a pergunta sobre a identidade do literário, fenômeno de linguagem que resiste a um delineamento preciso, mas que se

insinua no emprego intensivo dos tropos e nas conotações que constroem modos de narrar. A presença dos tropos se intensifica, mas não apenas onde seria o seu “habitat natural”, digamos, na ficção. Os tropos ganham ênfase também no testemunho de Levi e de modo eloqüente, na narrativa de Arendt.

Mas não apenas semelhanças emergiram do diálogo entre narrativas. Importantes diferenças foram notadas, revelando-se, prioritariamente, como demarcadores de fronteira entre a ficção e a história, os distintos níveis de comprometimento de cada autor com o caráter documental dos fatos narrados. A área de interseção entre os textos mostrou, ainda, que a narrativa histórica, *EJ*, atenta, com maior rigor do que a ficção, para o tempo cronológico. Mas essas diferenças, como se viu, não conduzem à constatação de que haja uma historiografia pura, assim como não há gêneros narrativos absolutos.

Historiadores empregam, com maior ou menor ênfase os recursos da narrativa literária como o enredo, a metáfora, a metonímia, a ironia e a imaginação. É o que se percebe na narrativa de Arendt, quando a autora preenche lacunas descritivas ao penetrar no pensamento do “personagem histórico” Adolf Eichmann. A questão está em como Arendt opera os limites da imaginação, preservando a credibilidade da narrativa historiográfica.

No desenvolvimento da tese, evidencia-se um processo dialético. Ele começa com o gesto de aproximar, da ficção *OL*, duas formas distintas de narrar, a história e o testemunho, e termina com a percepção de que, a par de suas diferenças, principalmente do grau de comprometimento de cada autor com os elementos do acontecimento histórico, há um forte entrelaçamento entre as três narrativas.

O narrador, em cada uma das narrativas, cumpre, a seu modo, o papel de testemunha de um tempo histórico que se desdobra por cerca de cinquenta anos, a partir da Shoah. Michael Berg confronta diretamente a complexidade do humano, situado no cerne do conflito entre Eros e a pulsão de morte, para retomarmos aqui os termos da formulação ética freudiana. Mas esse conflito se desenvolve também em *EJ* e *EH*, igualmente confrontados com uma inusitada modalidade do mal: os crimes em massa, sem precedentes em seu nível de organização, em sua amplitude, e por serem protagonizados pela burocracia do Estado.

O romance de Schlink apresenta, entre outras características, o de ancoradouro dos vestígios do passado. Levi abre seu arquivo-memória, Arendt o amplia e modifica, com o um dossiê e com a reflexão político-filosófica sobre o julgamento de Eichmann.

Em seu romance, Schlink recolhe, atualiza e traduz esse imenso arquivo. Trata-se da memória viva, cambiante, re-elaborada através das décadas, por meio do testemunho, da história e da literatura.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Corpus primário

ARENDDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Eichmann in Jerusalem: A report on the banality of evil*. New York: Penguin Books, 1992.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SCHLINK, Bernhard. *O leitor*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

\_\_\_\_\_. *Der Vorleser*. Zürich: Diogenes Verlag AG Zürich, 1995.

### 2. Outras fontes

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ADORNO, Theodor W. *Prismas – crítica cultural e sociedade*. Trad. de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. *Crítica cultural e sociedade*. In: *Prismas*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. 4ª ed. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova cultural 1987.

ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. 4ª ed. Dir. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968,

ARISTÓTELES. *Poética*. In *Aristóteles. Os Pensadores*. Vol. II. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1987.

\_\_\_\_\_. *Poética*. Trad. Eilhard Schlesinger. Buenos Aires: Emecé Editores, S.A., 1947.

\_\_\_\_\_. *Ética a Nicômacos*. 3ª. Ed. Trad. Mário da Gama Cury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

- AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. 5ª. Ed. (Dir. J. Guinsburg) São Paulo: Perspectiva, 2004.
- AZEVEDO, Ana Vicentini de. *Mito e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Forense Universitária, 1997.
- BAL, Mieke. *Morrer de medo*. Trad. Olímpia Calmon *In Revista Humanidades* n°. 49. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Narratology: Introduction to the theory of narrative*. Trad. Christine van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press, 1985.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Lição*. Trad. de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- BASTOS, Hermenegildo José de M. Bastos. *Memórias do cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: Editora UnB, 1998.
- BAUMAN, Janina. *Inverno na manhã: Uma jovem no Gueto de Varsóvia*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Teses sobre filosofia da história*. *In Walter Benjamin*. 2ª ed. Org. e trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água, 1980.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BORGES, Jorge Luís. *Cinco visões pessoais*. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.
- BRECHT, Bertold. *Poemas – 1913-1956*. Trad. Paulo César de Sousa. São Paulo: Editora 34, 2000.
- CELAN, Paul. *Cristal*. Trad. Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999.

- CERTEAU de, Michel. *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Minnesota : University of Minnesota Press, Éditions Gallimard, 2002.
- CHARTIER, Roger (org.) *História da vida privada. Da Renascença ao Século das Luzes*. Vol. 3. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- COLLINGWOOD, R.G. *Idea de la historia*. México: Fondo de Cultura, 1952.
- CULT – Revista Brasileira de Literatura – Ano II*. São Paulo: Lemos Editorial e Gráficos Ltda, n. 23.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. 2a. ed. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Freud e a cena da escritura in A escritura e a diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Crime e castigo*. Trad. Natália Nunes e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar Editora, 1963.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: Uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- ESTRELLA, Bohadana. *O inconsciente em Freud e na filosofia*. Revista *Trieb* no 1, ano 1991.
- FELMAN, Shoshana e LAUB, Dori. *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history*. New York and London: Routledge.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- FREUD, Sigmund. (1920) *Além do princípio do prazer*. ( *In Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição Standard brasileira. Direção geral de tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- \_\_\_\_\_. (1899) *Lembranças encobridoras*. *In Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 3. Dir. geral de trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

- \_\_\_\_\_.(1931)*O mal-estar na civilização*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.
- \_\_\_\_\_.(1900) *A interpretação dos sonhos*. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- \_\_\_\_\_.(1913) *Totem e tabu*. In Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud. Vol. XIII. Dir. geral de trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- \_\_\_\_\_.(1925) *Uma Nota sobre o “bloco mágico”* in Edição Standard Brasileira das Obras de Sigmund Freud. Vol.XIX (1923-1925). Trad.Jaime Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora,1976.
- \_\_\_\_\_.(1915)*Reflexões para os tempos de guerra e morte*. Trad. Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Britto e Christiano Monteiro Oiticica. Vol. XIV da Edição Standard Brasileira das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- \_\_\_\_\_. (1914) *Remembering, repeating and working-through*. In *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. Trad. James Strachey. Vol.XII (1911-1913) London: The Hogarth Press , 1971.
- \_\_\_\_\_.(1916) *Sobre a transitoriedade*. In Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XIV. Dir. geral de trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- \_\_\_\_\_.(1914) *Lo siniestro*.In *Obras completas*. Tomo III. Trad. Luis Lopez Ballestros e De Torres. Madri: Editorial Biblioteca Nueva.
- FUKS, Betty Bernardo. *Freud e a judeidade: a vocação do exílio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *A (im)possibilidade da poesia*. In: *Revista Cult* n.23.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Narrative discourse revisited. (Nouveau discours du récit)* Trad. Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press, 1994.
- GREIMAS, A.J. *Semiótica e ciências sociais*. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitri. São Paulo: Cultrix, 1981.
- HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1978.
- HERÁCLITO de Éfeso. In Bornheim, A. Gerd (org.) *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix, 1999.

- HOMERO. *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1962.
- HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Arguments 14. Trad. Nicolas Ruwet. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963.
- KAFKA, Franz. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KANT, Immanuel. *A paz perpétua e outros opúsculos*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Trad. Paulo Quintela. Lisboa: Edições 70, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Crítica da razão prática*. Trad. Valerio Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Religion within the limits of reason alone*. Trad. Theodore M. Greene and Hoyt H. Hudson. New York: Harper Torchbooks, 1960.
- KAUFMANN, Pierre. *Dicionário enciclopédico de psicanálise. O legado de Freud e Lacan*. Trad. Vera Ribeiro e Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- KERTÉSZ, Imre. *Sem destino*. Trad. Paulo Schiller. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LA CAPRA, Dominick. *Rethinking Intellectual History: Text, context, language*. Fourth printing. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.
- LACAN, Jacques. *O seminário. Livro 7. A ética da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller. Trad. Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- LACERDA, Sônia. *História no plural*. Sônia Lacerda et al. Org. Tânia Navarro Swain. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Metamorfoses de Homero*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.
- LEÓN PORTILLA, Miguel. *A conquista da América Latina vista pelos índios. Relatos astecas, maias e incas*. 2ª ed. Trad. Augusto Ângelo Zanatta. Petrópolis, Vozes, 1985.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. 2ª ed. Trad. Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

\_\_\_\_\_. *A trégua*. Trad. Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LEVI, Primo. *Auschwitz, cidade tranqüila*. In *O último natal de guerra*. Trad. Maria do Rosário T. Aguiar. São Paulo: Berlendis&Vertecchia, 2002.

\_\_\_\_\_. *O último natal da guerra*. Maria do Rosário Toschi Aguiar. São Paulo: Berlendis&Vertecchia, 2002.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa: 1978.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2000.

MANN, Thomas. *A montanha mágica*. 2ª. Ed. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MICHELET, Jules. *História da Revolução Francesa: Da queda da Bastilha à festa da federação*. Trad. Maria Lucia machado. São Paulo: Companhia Das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *O povo*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Martins fontes, 1988.

NAVÁEZ, Jorge. *El estatuto de los textos documentales em América Latina*. In *La invencion de la memoria*. Org. Jorge Naváez. Santiago: Pehuén Editores Ltda, 1988.

NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *O eterno retorno*. In *Nietzsche. Obras incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

\_\_\_\_\_. *Para uma genealogia da moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

NOVAES, Adauto (Org./vários autores). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Benedito. *Narrativa histórica e narrativa ficcional*. In Dirce Côrtes Riedel. *Narrativa: Ficção & História*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

\_\_\_\_\_. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

PLATÃO. *A República*. 9ª. Ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 621a-521c. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

\_\_\_\_\_. *Fedro*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2001.

- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. 11ª ed. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. São Paulo: Martins Editora, 1960.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomos I e III Trad. Constança Marcondes César. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio.(org.) *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
- SEMPRUN, Jorge. *A escrita ou a vida*. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Cia. Das Letras, 1995.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 8ª. Ed. Vol. I Coimbra: Livraria Almedina, 1997.
- STEINER, George. *Language and silence*. New York: Atheneum Peperback, 1972.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone Mosés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Poética da prosa*. Trad. Maria de Santa Cruz. São Paulo: Edições 70.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- TUGENDHAT, Ernst. *Lições sobre ética*. 2ª. Ed. (Vários tradutores pertencentes ao Grupo de doutorandos de filosofia da Universidade do RS). Petrópolis: Editora Vozes, 1997.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *Os assassinos da memória*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1988.
- WHITE, Hayden. *Metahistoria. La Imaginación histórica em la Europa del siglo XIX*. Trad. Stella Mastrangelo. México: FCE, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Trópicos do discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura*. 2ª ed. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2001 (Ensaio de cultura, 6.)
- WIESEL, Elie. *Sinais do Êxodo: ensaios, histórias, diálogos*. Trad. Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1988.