

## Acreditar em Primo Levi:

experiência, pacto narrativo, memória e efeito de realidade nas narrativas do Lager<sup>1</sup>

JOÃO PEDRO MOURA ALVES FERNANDES (PUC-RIO)

### RESUMO

A pergunta “Por que acreditamos em Primo Levi?” é o gatilho deste artigo. Nele, o que se pretende é inquirir e atualizar algumas bases crítico-teóricas da credibilidade de obras literárias como as que são objeto deste trabalho: obras que relatam experiências-limite e, simultaneamente, revelam minúcias de eventos históricos. Tomando por base as narrativas de Primo Levi sobre a vida de prisioneiro do regime nazista (desde a captura, no início de *É isto um homem?* até a libertação, no início de *A trégua*), esta investigação aborda os seguintes campos conceituais, organizados em três seções: I. a experiência, a escritura e o pacto narrativo; II. o conteúdo narrado: trauma, memória individual e memória coletiva; III. as descrições de Primo Levi e os efeitos de realidade.

### PALAVRAS-CHAVE

Primo Levi; Experiência; Pacto narrativo; Efeitos de realidade; Credibilidade

### ABSTRACT

The question “Why do we believe in Primo Levi?” is the trigger of this article. The text intends to inquire and update some critical-theoretical bases of the credibility of literary works that report limit-experiences and, at the same time, reveal details of historical events. Based on Primo Levi’s narratives about his life as a prisoner of the Nazi regime (from his capture, in the beginning of *Is this a man?* to his liberation, in the beginning of *The truce*), the investigation addresses the following conceptual spheres, organized in three sections: I. experience, writing and narrative pact; II. narrated content: trauma, individual memory and collective memory; III. Primo Levi’s descriptions and reality effects.

### KEYWORDS

Primo Levi; Experience; Narrative pact; Reality effects; Credibility

.....

1. Este trabalho deriva dos fóruns de diálogo e das provocações surgidas ao longo do curso “A escrita da história e memória”, ministrado pela Prof.<sup>a</sup> Rosana Kohl Bines do Programa Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio), a quem agradeço o estímulo e a interlocução. Uma primeira versão do texto foi apresentada no Colóquio Mundos de Primo Levi, no dia 24 de setembro de 2019, evento organizado por Renato Lessa (Direito/PUC-Rio), Rosana Kohl Bines (Letras/PUC-Rio), Andrea Lombardi (Letras/UFRJ) e Anna Basevi (Uerj/Faperj), aos quais agradeço a iniciativa e o convite.

## Acreditar em Primo Levi:

experiência, pacto narrativo, memória e efeito de realidade nas narrativas do Lager

JOÃO PEDRO MOURA ALVES FERNANDES (PUC-RIO)

### Introdução

A pergunta que dá título ao ensaio de Mario Barenghi – “Por que acreditamos em Primo Levi?” (2015) – motiva duas outras questões que gostaríamos de abordar neste artigo. Em primeiro lugar, as narrativas de Levi não se sustentam? Em sua integridade, não são peças convincentes do horror que o ser humano, inserido em contextos políticos instáveis e dotados de exércitos, pode alcançar? A obra não basta por si só? Em segundo lugar, o fato de a escrita de Levi ser baseada em experiências pessoais muitas vezes comprovadas por documentos históricos ou por testemunhos de outros sobreviventes não confirmaria a impertinência da desconfiança? A obra não basta pelo que conta?

O desejo de que *É isto um homem?* e *A trégua*, de Primo Levi, continuem sendo lidos como documentos da história e acreditados como narrativas do horror não contorna o fato de que suas bases seguem sendo questionadas. Por esse motivo, constitui tarefa necessária fundamentar e atualizar as bases crítico-teóricas da credibilidade de obras como as que são objeto deste trabalho: obras que abordam experiências-limite e revelam aspectos de momentos históricos que, na ausência delas, permaneceriam desconhecidos.

Neste material, apresentaremos as investigações a respeito de por que acreditamos no que narra Primo Levi sobre a vida de prisioneiro do regime nazista (desde a prisão, no início de *É isto um homem?* até a libertação, no início de *A trégua*). Para tanto, atravessaremos os seguintes campos conceituais: a experiência e a escritura; o pacto narrativo; a memória; as descrições e a produção de efeitos de realidade nas obras em questão.

### Experiência e escritura: pacto narrativo e direcionamentos de Levi

Em princípio, apresentar uma vivência envolve uma série de empecilhos teóricos. Boa parte deles deriva da diferenciação entre a experiência original, a memória e a narração do evento. Dessa distinção básica entre instâncias diferentes e da consciência de que não existe transposição entre fenômenos de ordens distintas sem ruídos, perdas

ou acréscimos, emana a consciência sobre a impossibilidade de traduzir diretamente uma experiência em discurso.

Tomemos por parábola da radicalidade dessa afirmação o pequeno conto “Do rigor na ciência”, de Jorge Luis Borges (1987: 95). O conto diz de uma arte cartográfica perfeitamente fiel, tão fiel ao que representa que o mapa resultante do labor é, ponto por ponto, aquilo que representa, em todas as dimensões. Ou seja: uma cartografia que, para representar a cidade, precisa ser a cidade ou seu duplo. Pensemos a arte da escrita também sob esse rigor purista: para dizer um evento simples, um encontro de corpos numa noite de lua cheia, faz-se necessário cobrir todos os detalhes do encontro, ponto por ponto, tentando dar conta discursivamente de tudo, para, assim, dizer a verdade de uma experiência não discursiva? Exaurindo cada detalhe do entorno, do clima, das pessoas, teremos uma experiência tal qual a primeira, ou apenas uma experiência discursiva referenciada em uma concreta?

A questão é que a desleal exigência de casamento entre a verdade de um evento e a expressão artística referenciada nele, entre o real relatado e o relato, não constitui uma pedra no sapato do pensamento artístico. A consciência criadora, por parte do autor, e a receptora, por parte do leitor, eliminam esse tipo de idealismo. O discurso sobre fatos é sempre um discurso, nunca o próprio fato. Vetar ou criticar um livro por não ser ou não poder ser capaz de duplicar a realidade é um gesto vazio que só poderia emanar de uma espécie de má-fé do leitor em relação àquilo que seria natural dele: fazer a “suspensão voluntária da incredulidade”<sup>1</sup> e acatar o pacto narrativo (encarar e aceitar a criação em seus modos próprios de produção de verdade e verossimilhança).

Geralmente tácito, estabelecido pelo reconhecimento de padrões discursivos e por premissas verossímeis – mas, às vezes, estabelecido de forma explícita –, o pacto narrativo constitui uma espécie de acordo entre escritor e leitor. O sucesso desse acordo permite que mesmo obras surreais possam ser lidas e interpretadas naturalmente, segundo lógicas próprias.

Acatar o pacto narrativo é um pressuposto de qualquer literatura, de qualquer comunicação – do contrário, até uma conversa entre irmãos se torna impossível –, mas disso não resulta a necessidade de aceitá-lo irrefletidamente, de abrir mão da conformidade entre o discurso e o que relata. É natural acatar o pacto de forma desconfiada e conferir defeitos no seu cumprimento. Especialmente quando se trata de

1. Cunhado por Samuel Taylor Coleridge em sua *Biographia literaria*, de 1817, o termo refere-se às voluntárias concessões que o leitor deve fazer às premissas de uma obra para que seja possível fruí-la, para que a imaginação possa conceber a existência de personagens em ações e tramas mais ou menos complexas quando apenas o papel e a tinta possuem existência física. Embora o conceito tenha origem na formulação dos princípios de uma literatura fictícia de teor fantástico, não memorialista, seu emprego justifica-se aqui pela igual necessidade, para textos referenciados em fatos e objetos concretos, de tal suspensão da incredulidade e de tal adesão ao pacto narrativo para que a obra aconteça. “It was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment” (Coleridge, 2004).

uma obra memorialística nos parâmetros propostos pelo próprio Levi em *É isto um homem?* É por esse motivo mesmo que a primeira premissa proposta por Levi para pactuar as narrativas do *Lager*<sup>2</sup> se explicita desta maneira, no prefácio à obra: “Acho desnecessário acrescentar que nenhum dos episódios foi fruto de imaginação” (Levi, 1983: 8). A não conformidade entre a esfera do discurso e a esfera dos fatos históricos, em casos semelhantes, não é amenizada pela suspensão da descrença: uma obra que se anuncie desse modo, que seja coesa e verossímil, mas comprovadamente incoerente com os fatos ocorridos, será encarada como uma farsa e não receberá credibilidade a não ser como entretenimento. A coerência com fatos externos à obra, apesar disso, deverá sobreviver ao fato de que os personagens e episódios do texto sobrevivem apenas na linguagem: a realidade dos fatos ocorridos esgotou-se na temporalidade original e os episódios precisaram ser (re)criados pela imaginação (linguística/artística/discursiva).

Para compreender o modo como Levi sustenta a credibilidade da sua obra equilibrando esses dois aspectos – a inventividade da criação, em linguagem, e a fidelidade aos fatos, sem acréscimos inventivos –, é necessário estudar como ele pactua a ideia de verdade e como buscará restringir seus escritos a ela, evitando arroubos que desviem da referencialidade, da objetividade e da clareza. Sobre essa abordagem à verdade perseguida pelo autor, Barengi (2015: 12) pontua:

Dizer a verdade nunca é simples, mesmo quando se tem as melhores das intenções. Dizer toda a verdade é, portanto, impossível por princípio (algo constatado pelo fundador da autobiografia moderna, Rousseau). Inclusive, dizer nada além da verdade é menos fácil do que parece, mesmo quando não se está imbuído com a intenção de mentir.

A força dessa afirmação não deve ser suficiente para que ignoremos a primeira premissa postulada pelo autor em seu ímpeto por dizer apenas a verdade dos eventos. Afinal, deitado no papel, o discurso memorialístico que se queira fiel aos fatos fará um recorte pessoal de aspectos relevantes de uma experiência original, e para tal recorte buscará modos de organização e concatenação de ideias e memórias que coincidam com uma noção convencional de discurso verdadeiro. Se não é possível transportar sem ruídos uma experiência para o papel, pelo menos há modos de verossimilhança e de sustentação da relação de confiança com o leitor: há maneiras de garantir a credibilidade da narrativa enquanto tal, internamente (de forma que ela não conflite consigo mesma em seus próprios princípios), e enquanto portadora de uma verdade externa (de forma que não possa ser falseada na sua relação com os fatos da realidade concreta, ou seja, que não possa ser desmentida por comprovações histórico-documentais contrárias ao que conta).

.....

2. Empregaremos *Lager* (em tradução literal, apenas “campo”) como forma reduzida de *Konzentrationslager*, concordando com o modo como ex-prisioneiros, estudiosos e o próprio Primo Levi se referem aos campos de concentração nazistas.

Novamente, apelamos a um paralelo com a cartografia borgiana: um mapa, para representar da forma mais fiel possível um espaço, se não pode ser ou duplicar um espaço, pelo menos prevê uma codificação baseada em uma série de convenções que permitem e facilitam a compreensão dos elementos codificados em relação aos seus referentes no mundo. Isso torna-se possível pelo uso de ferramentas conhecidas e aceitas pelo receptor, pela comunidade interpretativa, de modo a dar forma, em duas dimensões, a algo que só pode ter três – e ainda assim ser encarado como verdadeiro, crível, correto.

Faz-se importante observar, nesse ponto, a relevância que o leitor e a esfera da recepção têm para Levi: a clareza da linguagem é prioridade inexorável na construção do seu pacto narrativo. Para o autor, “depende do escritor fazer-se entender por quem quer entendê-lo: é seu ofício, escrever é um serviço público e o leitor entusiasmado não deve ser desapontado” (Levi, 2016: 57). Escrever é, na sua concepção, pôr a literatura em função de dar a ver algo importante, uma mensagem com valor social, e do modo mais acessível possível.

Não basta, todavia, ser claro. Há que se dimensionar, por exemplo, a disponibilidade dos leitores para a recepção de mais um relato – entre tantos outros, recheados de pormenores brutais (alguns mais e outros menos intoleráveis), Levi opta por evitar descrições do horror em seu grau mais cru. Como avisa no prefácio, não há em *É isto um homem?* as “particularidades atrozés” esperadas em relatos de sobreviventes – atrocidades que muitas vezes tornam difícil a leitura e reduzem o alcance dos documentos.

Seria possível, no processo de narração das experiências vividas por um judeu em campos de extermínio nazistas, contornar as particularidades atrozés cotidianas? Fazê-lo não seria, de certa forma, omitir aspectos da realidade do *Lager*? A resposta é afirmativa para ambas as perguntas: Levi demonstra que é possível contar experiências trágicas evitando pormenores intoleráveis, omitindo a descrição de momentos apenas aludidos, e isso não constitui um empecilho. Escrever uma memória, ele ensina, é operar sobre ela, recortando, à maneira do criador, aquilo que tem relevância ou serve à narrativa, que dá indícios e registra detalhes do que houve em linguagem acessível e que gera os efeitos de leitura desejados. Tais anseios implicam a tomada de opções, e evitar particularidades atrozés é mais uma das opções que compõem o pacto narrativo do autor.

As escolhas tomadas para as narrativas do *Lager* são motivadas, principalmente, por três imperativos: i. a eficiência do contar (o ideal democrático-comunicativo da linguagem clara e acessível); ii. a revelação e a transmissão de informação histórica do ponto de vista do judeu (o ideal didático de ensinar e dar a ver uma realidade histórica que permaneceria desconhecida, não fosse o esforço memorialístico); e iii. a produção de conhecimento (o ideal analítico do estudo da alma humana com base nas experiências-limite expostas).

Sobre o primeiro imperativo, há que se constatar a facilidade de acesso à obra. Levi trabalha com uma economia de meios linguísticos e recursos narrativos que

atravessa os livros em questão: por sintaxe, oferece a ordem direta do discurso; por comparações, oferece parâmetros concretos; por pensamentos abstratos, os menos caóticos; sentimentos, oferece-os sem excessos.

Sobre o segundo imperativo, na medida em que se faz necessário organizar os elementos na escrita de acordo com a percepção da realidade, para informar com eficiência fatos históricos e experiências vividas, Levi desenvolve formas de dar a ver, de mostrar uma história, como uma exposição informativa de museu (pela seleção, organização, categorização, nomeação e pelo registro de documentos recolhidos de forma que faça intuitiva e rica a visita do leitor, facilitando a compreensão e a construção de conhecimento). Trata-se, portanto, de estar presente e estar distante simultaneamente: estar presente no relato como quem esteve presente no tempo cronológico da experiência, estar presente na escritura como quem organiza o relato de modo inteligível, mas tomar distância suficiente para não inundar o texto com sensações e subjetividades, proibindo-se os ornamentos do artista beletrista. De alguma maneira, tal distanciamento restritivo é necessário para contornar o impasse da “vertigem da notação” de que Roland Barthes trata em “O efeito de real”, texto em que disserta sobre uma descrição de Gustave Flaubert, em *Madame Bovary*, para a paisagem de Rouen (referencial do texto):

As restrições estéticas se penetram aqui – pelo menos a título de álibi – de restrições referenciais (...) de um lado, a função estética, dando um sentido “à peça”, detém o que se poderia chamar de vertigem da notação; pois, a partir do momento em que o discurso não fosse mais guiado e limitado pelos imperativos estruturais da anedota (funções e índices), nada mais poderia indicar por que motivo deter os detalhes da descrição aqui e não lá: se não estivesse submetida a uma escolha estética ou retórica, qualquer vista seria inesgotável pelo discurso: haveria sempre um cantinho, um detalhe, uma inflexão de espaço ou cor a relatar. (Barthes, 2012: 186-187)

Ainda que seja um pressuposto operacional a presença do eu, autor (o que organiza ideias e cria o discurso escrito) e narrador-personagem, e ainda que o próprio gesto do recorte, do enquadramento, implique um juízo subjetivo, busca-se um estado de acompanhamento maquínico, uma subjetividade restrita. A subjetividade que conta, o “eu”, busca atuar como um dispositivo narrativo a serviço de recolher o máximo de fatos e aspectos relevantes para compreender a realidade do *Lager*, como um aparato a serviço do contar que, ao mesmo tempo em que busca recuperar o máximo de dados da situação vivida, barra elementos sentimentais e subjetivos, limita o fluxo de sentimentos e pensamentos, reduz o aspecto intolerável e contorna a vertigem da notação, de que resulta uma espécie de literatura bastante econômica – que se poderia dizer, até mesmo, seca.

Escrito no calor da hora (Levi retorna em outubro de 1945 e a primeira publicação de *É isto um homem?* data de 1947, o que faz dele um dos primeiros autores

a publicar sobre a Shoá), o livro possui a marca de uma outra forma de dança entre presença e distanciamento que produz os efeitos do terceiro imperativo que identificamos orientar as escolhas e as premissas do pacto narrativo do autor. Para além da negociação entre narrador-personagem e aparato registrador austero, Levi coloca-se como um analista. Como quem conta a memória do que viveu e, devido à passagem do tempo, permite-se fazer comentários acerca do que se passou, avaliar o sentido de certas atitudes, convocar o leitor à ênfase de certos pontos. Como um documentarista que toma a distância necessária de um objeto íntimo para, então, produzir análises que revelem aspectos fundamentais do objeto de interesse. Como um antropólogo que deseja (e o anuncia no prefácio) que o livro possa “fornecer documentos para um sereno estudo de aspectos da alma humana” (Levi, 1983: 7), enquanto a própria obra já carrega comentários do autor-sobrevivente-analista.

É possível mensurar a distância tomada em relação às próprias experiências em passagens como a seguinte, na qual, após ficar doente, passar pelo bloco da enfermaria e, por fim, ter uma dificultosa volta para um bloco comum dos prisioneiros, entre perdas e reconquistas, Levi reflete:

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. Trata-se de um precioso trabalho de adaptação, parte passivo e inconsciente, parte ativo. (...) Graças a esse trabalho, depois de umas semanas consegue-se alcançar certo equilíbrio, certo grau de segurança frente aos imprevistos; o ninho está feito, o trauma da mudança foi superado. (Levi, 1983: 56)

Os imperativos e as escolhas de Levi oferecem soluções para medir a subjetividade inerente de um relato pessoal e a objetividade dele, para contornar os empecilhos teóricos do narrar de uma memória, para pactuar um discurso crível fiel a uma vivência. Emerge, no entanto, uma problemática posterior à vivência e prévia à escritura: a condição da memória do trauma. Como operar de modo tão sóbrio, meticuloso e consequente com um conteúdo tal, tão traumático, que leva o memorialista a remexer humilhações e raivas, medos e desejos, humanidade e animalidade, tudo isso sem quebrar o pacto de confiança que cria com o leitor, sem parecer artificioso, sem desmanchar as ideias e a linguagem?

### **O conteúdo narrado: trauma, memória individual e memória coletiva**

Considerando que a verdade em questão é a verdade de uma memória, novo empecilho teórico coloca-se: a memória não é fixa. Narrar experiências extremas e traumáticas intensifica o problema: a memória de um trauma, se já não for rachada, selvagem e caótica por si mesma, pode deformar-se ou esfacelar-se no momento da sua recuperação. Em se tratando de uma escrita que postula por princípio a comunicabilidade

de, seria contraditório se elaborasse um discurso obscuro impactado por emergências violentas de sensações, ideias e visões traumáticas.

Levi é categórico acerca das implicações dessa possibilidade ao dizer:

Falar ao próximo numa linguagem que ele não pode entender pode ser o mau hábito de alguns revolucionários. (...) Não é verdade que a desordem seja necessária para descrever a desordem; não é verdade que o caos da página escrita seja o melhor símbolo do caos derradeiro ao qual nos devotamos: acreditar nisso é típico do nosso século inseguro. (Levi, 2016: 60)

O potencial caótico do trauma é inerente à personalidade intransferível da memória traumática. *É isto um homem?* destaca-se em relação a outras narrativas que partem do trauma justamente por advir de uma estratégia de precisão e economia, por operar uma escrita que o contorne. “Levi alimentava um outro desejo: aquele de ‘dar estrutura, organização às próprias experiências, de não as deixar em estado informe, de reduzi-las a um sistema’” (Barenghi, 2015: 15).

Na medida em que o trauma emerge violentamente e por motivos diversos (conscientes ou inconscientes), o esforço que se faz necessário para tratar as recordações do *Lager* e organizá-las em uma narrativa acessível não é no sentido da recuperação, da perscrutação. Pelo contrário, o esforço empreendido é de controle e autocontrole, sobriedade e supressão de impulsos, redução e economia de meios: o autor lida com as emergências do trauma de modo que a narrativa resultante não é caracterizada por irrupções caóticas de impressões e imagens. Não há nos livros interrupções e sobresaltos de uma mente perturbada. Com efeito, o que se vê é uma narrativa racional, serena e linear: “A linguagem de Levi escreve a barbárie, mas não se dobra a ela”.<sup>3</sup>

O intuito final dos trabalhos de atenuação dos elementos traumáticos, de redução dos aspectos subjetivos intransferíveis e de conformação da memória a uma linguagem inteligível, é gravar na memória coletiva o seu relato pessoal sobre o período histórico e provocar o afeto necessário do horror. A intenção declarada é que esse afeto gere repulsa e sirva para que nunca mais tragédias como aquela se repitam. Levi quer fazer a memória operar a serviço do presente e do futuro (uma memória útil, produtiva, criadora, matéria-prima, instrumento de compreensão do presente), não do passado (eterno retorno, trauma paralisante e bloqueador, que põe o presente aos pés do passado).

Evidentemente, para que a memória passe da esfera pessoal para a esfera coletiva é necessário um conjunto de condições não apenas formais. Não trataremos, apesar disso, das condições de conjuntura, língua, mercado, circulação da obra e formação do imaginário público. Trataremos apenas das condições de possibilidade criadas pelo romance em si, pela convergência de aspectos técnicos e empíricos de um texto que

.....  
3. A definição, sintética e precisa, foi oferecida por Rosana Kohl Bines em sua comunicação oral “Narrar sem tréguas”, no dia 24 de setembro de 2019, no contexto do Colóquio Mundos de Primo Levi.

se baseia na memória individual e que quer ser recebido como referência para que se conheçam e compreendam fatos históricos impessoais.

Levi não esconde os limites da tarefa memorialística, junto à qual está empenhando um rigoroso esforço cognitivo. A sua solução é ensaiar a própria questão da memória dentro do texto. *É isto um homem?* é salpicado de momentos metanarrativos em que o narrador interpela a si mesmo e alude ao fato de saber-se remontando uma memória difícil. No capítulo “Prova de Química”, por exemplo, dirá: “Hoje – neste hoje verdadeiro, enquanto estou sentado frente a uma mesa, escrevendo –, hoje mesmo não estou certo de que esses fatos tenham realmente acontecido” (Levi, 1983: 105). E não se limita a ensaiar a memória: reivindica a importância de contá-la. Esses são os momentos de ápice da consciência narrativa memorialística.

Hurbinek, que tinha três anos e que nascera talvez em Auschwitz e que não vira jamais uma árvore; Hurbinek, que combatera como um homem, até o último suspiro, para conquistar a estrada do mundo dos homens, do qual uma força brutal o teria impedido; Hurbinek, o que não tinha nome, cujo minúsculo antebraço fora marcado mesmo assim pela tatuagem de Auschwitz; Hurbinek morreu nos primeiros dias de março de 1945, liberto mas não redimido. Nada resta dele: seu testemunho se dá por meio de minhas palavras. (Levi, 2010: 21)

Medir a própria posição, ponderar seu ponto de vista, expor seu modo de acesso à experiência e ao repertório cultural que baseia sua vivência: esses são elementos importantes para uma arte narrativa que é também historiográfica. Referenciado na experiência individual, temos um romance memorialista crítico (porque auto-crítico) que acata o cálculo da própria subjetividade, que não disfarça, mas pesa os anacronismos constituintes da escrita da memória (a distância e os cruzamentos inevitáveis entre os tempos da experiência, do pensamento e da escrita), que opera por um rigor narrativo e metanarrativo típico do historiador contemporâneo ou do antropólogo. Uma narrativa artística (criadora), historiográfica (referencial, registradora de uma verdade histórica) e antropológica (geradora de conhecimento sobre o humano) simultaneamente, construtora de uma forma de verossimilhança e de um pacto de confiança específicos que se vão desvelando conforme a abordamos por novos ângulos.

### **As descrições de Primo Levi e os efeitos de realidade**

Qual é a intenção de registrar, no capítulo “Prova de Química”, que o Kapo Alex, após sujar a mão com graxa, limpou-a na camisa do prisioneiro 174 517 (número tatuado em Levi, seu nome oficial no campo)? Trata-se do registro de um gesto automático cuja prova não existe, nem seria possível – afinal, como comprovar que alguém, em um dia específico, fez com um prisioneiro específico o que faria com qualquer outro em qualquer dia?

Entre a fuga dos alemães e a chegada de tropas soviéticas, na passagem de *É isto um homem?* a *A trégua*, o campo fica sem comando por um período de dez dias. Os internos estão à própria sorte. Os cadáveres somam-se na neve, onde:

Um velho húngaro tinha sido colhido lá pela morte. Jazia duro na postura do faminto: a cabeça e os ombros por baixo da terra, o ventre na neve, estendendo as mãos para as batatas. Os que chegaram depois afastaram um pouco o cadáver e, desobstruída a abertura, retomaram o trabalho. (Levi, 1983: 170)

A morte é, em geral, uma presença constante. Diante dela, o prisioneiro não se exalta. O narrador não se exalta. Os traços húngaros do cadáver são meramente identificados por uma vista treinada, não porque a nacionalidade daquela carcaça signifique algo. Não se sabe de qual bloco veio, ele não retorna: não é informada a identidade do morto nem se é mesmo húngaro. Não há referência a ele em momentos posteriores. Descrever a posição e o estado do cadáver não implica nenhum desdobramento específico ou conexão identificável com outra parte da narrativa.

O tratamento dado ao cadáver do velho húngaro ilustra o que está em jogo com o pleito de uma narrativa “serena”, como Levi postula no prefácio: não se trata apenas de uma gestão de conteúdo (o que dar a ver e o que omitir), mas também de uma gestão de tom/dicção. Levi segue a todo momento em tom menor: cadáveres, objetos e eventos são modulados pela mesma maneira contida. O corpo morto é relatado porque, no tempo histórico, foi um elemento participante, deu-se à percepção do narrador e, por isso, mereceu ser contado como qualquer outro caso ou detalhe. Faz parte do “serviço público” do escritor recolher marcas do momento testemunhado.

Note-se que há uma fortuna crítica sobre registros como esses do Kapo Alex e do velho húngaro. Parte dela entende tais notações aparentemente imotivadas como excessos, dispêndios narrativos. Outra parte busca compreendê-las em seus efeitos. É consensual, contudo, que a disseminação desse tipo de registro no campo literário ganha força com a consolidação da literatura realista.

Barthes, em seu “O efeito de real”, reflete sobre essas:

Notações que nenhuma função (mesmo a mais indireta) permite justificar: essas notações são escandalosas (do ponto de vista da estrutura), ou o que é mais ainda inquietante, parecem harmonizadas a uma espécie de luxo da narração, pródiga a ponto de despender detalhes “inúteis” e elevar aqui e ali o custo da informação narrativa. (Barthes, 2012: 35-36)

Os elementos “inúteis”, no entender do filósofo, passam à esfera de interesse da narrativa por serem índices da realidade: a importância de serem notados, apesar de não serem produtivos, nem comporem descrições esteticamente belas (a busca pelo belo justificaria a interrupção da malha narrativa), tem relação com a sua existência concreta. Por existirem, por estarem presentes no presente dos eventos, são recolhidos e referidos: são o próprio real tomando parte na narrativa.

Tudo isso diz que ao “real” é reputado bastar-se a si mesmo, que é bastante forte para desmentir qualquer ideia de “função”, que sua enunciação não precisa ser integrada numa estrutura, e que o “ter-estado-presente” é um princípio suficiente de palavra. (Barthes, 2012: 188)

Podemos adaptar tais comentários para pensar as narrativas do *Lager*. Levi propõe erigir um romance (concatenado de ações) com fins memorialistas e históricos (de que se supõe o relato de elementos não consecutivos, não planejados por uma mente criadora, elementos do acaso e do arbítrio histórico). A presença de “notações inúteis” gera, no leitor, a impressão de que a narrativa tem uma linha direta com a realidade, na completude das quinquilharias e inutilidades que fazem parte dela. Com isso, o romance se emancipa da exigência consecutiva (ou seja, desvia-se do modelo prescritivo clássico segundo o qual cada elemento deve estar subordinado à sintaxe do enredo) com dados de história factual e, simultaneamente, da exigência historiográfica (dado que boa parte das “notações inúteis” dispensa a necessidade de documentos comprobatórios e não ilumina o arco de compreensões macro, no nível da História como disciplina). Esses efeitos de real esboçam uma nova verossimilhança dentro do gênero literário ao nublar as fronteiras entre a narrativa fictícia e a historiográfica.

Jacques Rancière, em “O efeito de realidade e a política da ficção”, reconsidera o “efeito de real” barthesiano através de questionamentos de outra ordem: a percepção deixa de ser apenas estética-estrutural para tornar-se política-estrutural. Se, para Barthes, inundar o discurso com elementos irrelevantes é também aumentar o custo da narrativa, dificultar o avanço do enredo, nublar a relevância dos elementos narrativos por meio da inserção de desimportâncias cuja função é meramente dizer “oi, eu estou aqui, eu sou o real”; para Rancière a entrada de tais objetos e seres subalternos na narrativa cria uma equiparação de valores, constrói um universo da igualdade perceptiva (objetos pequenos e grandes gestos compõem igualmente o dia a dia; subalternos e senhores podem sentir e pensar com a mesma intensidade) e provoca uma democratização literária. Assim:

Quando a divisão [entre as almas da elite e as das classes baixas] desaparece, a ficção se entope de eventos insignificantes e de sensações de todas aquelas pessoas comuns que ou não entram na lógica representativa, ou entram nos seus devidos lugares (inferiores) e eram representadas nos gêneros (inferiores) adequados à sua condição. Isso é o que a ruptura da lógica da verossimilhança quer dizer. Quando Barthes relaciona essa lógica à velha oposição aristotélica entre poesia e história, ele se esquece de que tal distinção poética formal também era uma distinção política. (Rancière, 2010: 78-79)

Quando a “‘vida nua’ – a vida normalmente devotada a olhar, dia após dia, se o tempo será bom ou ruim – assume a temporalidade de uma cadeia de eventos sensorialmente apreciáveis que merecem ser relatados” (Rancière, 2010: 79), o efeito de real provoca desdobramentos políticos. Na medida em que altera a percepção das fun-

ções das coisas do mundo sensível, “o efeito de realidade é um efeito de igualdade” (Rancière, 2010: 79).

Partindo para uma análise de *Crime e castigo*, de Fiódor Dostoiévski, o filósofo demonstra que as notações inúteis, a certa altura, deixam de interromper o enredo do romance. Isso porque não é mais a igualdade perceptiva que põe em crise a produtividade da narrativa, mas, sim, uma secção no âmago da vida dos personagens por meio da qual:

A racionalização sobre o melhor ato não resulta numa capacidade de tomar uma decisão racional e de implementá-la a sangue frio. (...) A ruína do paradigma aristocrático/representacional também implica a ruína de uma certa ideia de ficção, ou seja, certo padrão de vinculação entre pensar, sentir e fazer. (Rancière, 2010: 83)

Para alargar essa investigação, Rancière analisa, em *O vermelho e o negro*, de Stendhal, a trajetória do protagonista Julien Sorel. Este, após passar a maior parte do romance lutando contra sua condição subalterna, jogando os jogos de poder que constituem a sociedade, abre mão da lida e “decide viver somente a vida da imaginação”. Decide viver, no ócio contemplativo, uma situação em que “nenhuma força luta contra forças”. É na cadeia que Sorel descobre “a arte de gozar a vida”, e essa descoberta “contradiz não somente o caráter do jovem ambicioso”, mas também as “velhas estruturas de performance narrativa”.

Foi a inversão da distribuição das temporalidades sociais que fez com que a literatura se tornasse possível. Na velha distribuição do sensível, não havia o “cotidiano ocioso” para o plebeu; o cotidiano significava trabalho ou preguiça. Podemos colocar de outra forma: a distribuição tradicional do sensível opunha o reino da ação aristocrática ao reino da fabricação plebeia. O “fazer nada” do plebeu é a inversão da oposição entre *agir e fazer*. Qualquer um pode gozar do estado ocioso do devaneio. (Rancière, 2010: 85)

É notório o tom otimista desse estudo. Ele identifica uma espécie de movimento de conquista democratizante no seio da estética literária, uma passagem de um estágio de restrição aristocrática das emoções e atitudes para um estágio em que todos têm alternativas de pensar, sentir e fazer, mesmo os subalternos. O realismo traz a chance de um novo comum, de uma partilha mais igualitária – ainda que apenas na percepção, na imaginação. “Este é o amedrontador significado de ‘democracia literária’: qualquer um pode sentir qualquer coisa. O objeto dessa paixão pouco importa” (Rancière, 2010: 79).

Em relação ao tom expreso nessas passagens de Rancière, devemos fazer um recuo para pensar as narrativas de Levi. Nelas, tal como os não nobres não participavam da esfera das ações, das decisões, do mundo narrável; tal como a eles o ócio era vedado; tal como a possibilidade de desperdiçar uma tarde em estado apaixonado de contemplação não cabia aos subalternos; também aos prisioneiros dos Campos essas

possibilidades são restritas. Esse mesmo cotidiano ocioso, impossível para o plebeu antes do romance realista, volta a ser suprimido na narrativa de Levi: o cotidiano dos campos de concentração é o trabalho (“*Arbeit Macht Frei*”, “o trabalho liberta”) ou a preguiça, que redundava em morte – ócio jamais, a não ser no tênue estado em que o indivíduo está doente o suficiente para receber mínimos cuidados na enfermaria, mas não está inválido o suficiente para ser enviado à câmara de gás.

Sob o domínio dos alemães, o cotidiano no campo é de permanente luta de todos contra todos. Não há paz possível: todo o cronograma de atividades requer uma ininterrupta preocupação quanto aos pertences, à energia, à sede, à sopa, ao banho, ao cuidado com a roupa. Até dormir é lutar: para ocupar apenas o seu espaço, para manter rijos os músculos necessários para não afrouxar o casaco, para impedir que os pertences protegidos apenas pelo casaco sejam roubados por outros necessitados. Não há sonho, este breve índice humano de liberdade frente às obrigações da vida desperta: é preciso dormir de músculos tensos.

Levi demonstra como o campo devolve o cidadão a um regime de temporalidade e a uma partilha do sensível que se poderiam pensar superados socialmente, com a disseminação da civilização moderna pós-iluminista pela Europa, e esteticamente, com o avanço da literatura realista e seus efeitos de real – a reversão do processo democratizante ocorre no seio mesmo da escrita realista. Essa tensão é fundamental para a pungência e para a eficácia das obras.

Ilustremos o argumento com uma análise comparativa entre os subalternos de *É isto um homem?* e de *Un coeur simple*, conto de Flaubert no qual:

Felicité, a empregada de “um coração simples”, é uma serviçal perfeita. Mas ela não serve mais como teria servido, de acordo com a lógica hierárquica da verossimilhança. Ela serve com amor, com uma intensidade de sentimento e paixão que excede em muito a intensidade dos sentimentos de sua senhora. Essa intensidade não somente é inútil, ela é perigosa. (Rancière, 2010: 80)

Há uma cena, no início de *É isto um homem?*, que funciona como um ritual de passagem entre os mundos de Felicité e o do *Lager*:

Cada um se despediu da vida da maneira que lhe era mais convincente. Uns rezaram, outros se embebedaram: mergulharam alguns em nefanda, derradeira paixão. As mães, porém, ficaram acordadas para preparar com esmero as provisões para a viagem, deram banho nas crianças, arrumaram as malas, e, ao alvorecer, o arame farpado estava cheio de roupinhas penduradas para secar. Elas não esqueceram as fraldas, os brinquedos, os travesseiros, nem todas as pequenas coisas necessárias às crianças e que as mães conhecem tão bem. (Levi, 1983: 13)

A transição do mundo fora do Campo, mundo de igualdade perceptiva, para o mundo do *Lager*, diametralmente oposto, segue da seguinte forma: “Será que vocês não fariam o mesmo? Se estivessem para ser mortos, amanhã, junto com seus fi-

lhos, será que hoje não lhes dariam de comer?” (Levi, 1983: 14). A pergunta, retórica, não pressupõe um leque de alternativas. Ao ex-humano do campo não cabe optar, mas cumprir mandos, realizar tarefas, fabricar objetos, obedecer. Você que entra no Campo com a narrativa, tome consciência disso: rumamos a uma esfera meramente produtiva de restrição absoluta. No capítulo seguinte, o narrador tenta racionalizar a mudança de condição.

Imagine-se, agora, um homem privado não apenas dos seres 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; transformado em algo tão miserável, que facilmente se decidirá sobre sua vida e sua morte, sem qualquer sentimento de afinidade humana, na melhor das hipóteses considerando puros critérios de conveniência. (Levi, 1983: 25)

No novo mundo, mesmo que o aparato narrativo se coloque igualmente a cargo de contar e descrever os objetos, as cenas e as situações de um mundo subalterno, a condição da democracia literária é brutalmente retirada. O impacto formal/estrutural dos efeitos de realidade é igualmente verificável – as insignificâncias inundam a narrativa –, mas passa a ter uma significação mais ampla por embasar um gesto político de engajamento com o mundo submisso das almas escravas. Esse engajamento contrasta com a radical negação do autor, do narrador, do próprio engajado, de compensar o estado das coisas. Paixões, escolhas e ócios não são repostos. Não há na escrita algo que contrabalanceie a condição oprimida – o sentir profundo de Felicité é banido. O narrador e seus semelhantes (os prisioneiros, os *häftlinge*) não participam da esfera das decisões, das ações, apenas da inumana produção, reprodução e obediência, como na “velha verossimilhança”, na distribuição do sensível anterior ao romance realista.

A inversão do regime clássico da sensibilidade na narrativa, para Rancière, é uma inversão político-estética. Supera o paradigma da separação aristocrática das emoções, dos direitos e das possibilidades ao dar paixões, ações e ócio ao plebeu. Nesses parâmetros, somos obrigados a reconhecer que Levi realiza uma espécie de reversão dessa inversão. A narrativa do prisioneiro perfura o processo de democratização literária realista e expõe suas vísceras: os oprimidos são dignos da literatura não porque há lampejos de uma beleza humana, de uma humanidade universal (a das paixões intensas, a do ócio), mas justamente porque a inumanidade absoluta precisa ser encarada. O modo tenso como se situa no mundo baixo durante todas as páginas (tal qual numa literatura realista ou pós-realista em que insignificâncias tomam parte democraticamente), mas não oferece alternativas ou concessões; o modo como parte do estilo e dos efeitos de igualdade para a radical desigualdade, caminho contrário ao da igualdade perceptiva rancièriana; tudo isso permite pensar seu discurso como re-

versão da inversão, como figuração da inextricável tirania, no âmago de uma estética que previu o movimento democratizante.

Estar no mundo inferior com o aparato linguístico da narrativa é, em certa medida, conferir dignidade literária, oferecer um espaço para quem foi excluído de todos os outros – mesmo que a narrativa se negue a devolver profundidade aos *häftlinge*, destroços humanos. A tensão entre a desumanização do que se diz e o gesto político de narrar o sem-valor (aquele de quem o valor foi arrancado) faz a narrativa assumir uma altíssima voltagem, um modo tenso de produzir efeitos de realidade e pactos de verossimilhança.

### A respeito da conclusão

O itinerário das buscas pelos fundamentos da credibilidade de Levi, na parte central deste material, ateu-se prioritariamente aos aspectos criativo e narrativo dos escritos e à produção de relações com a realidade, sem se dedicar a considerações e argumentos mais detidos sobre a História, sobre os eventos da guerra, sobre a confirmação dos seus relatos por documentos etc. Abdicamos da preocupação de percorrer os caminhos dos pesquisadores, historiadores, arquivistas e testemunhos do holocausto que se prestaram ao trabalho de confirmar ou desmentir relatos como os de Levi; porém, as afirmações que fizemos aqui sobre produção de verdade partem justamente das suas confirmações cabais – caso contrário, falaríamos de ficção e imaginação, não de realidade e memória.

Se, por um lado, a investigação foi demarcada pelo abandono de ideias como a de correspondência absoluta entre realidade e relato em nome da suspensão da descrença e do pacto narrativo, por outro desvela meandros de um aparato discursivo complexo capaz de produzir formas objetivas e satisfatórias de produção de verdade e efeitos de realidade, segundo um rigoroso esforço de controle, autocontrole e fidelidade ao modo como os eventos se sucederam.

Na medida em que nossas abordagens tinham a intenção de construir uma compreensão teórica, tinham também a de testar a credibilidade de um modo discursivo. Tendo questionado as concepções literárias de Levi e perscrutado as características de suas narrativas, resta-nos afirmar que seus fundamentos de credibilidade resistem a especulações e desconfianças maliciosas. Por um lado, seus livros ensaiam uma verdade que é contingente à obra, uma verdade de obra (pela compleição e integridade da proposta estético-literária de uma verossimilhança realista). Por outro, afinam um modo próprio de produção de efeitos de realidade (afim de uma nova sensibilidade humana e literária possivelmente preparada pelo holocausto) que ultrapassa as fronteiras do testemunho e também do produto artístico autônomo, expandindo-se e extrapolando as fronteiras da criação na medida em que se confirma por elementos externos (documentos históricos, outros relatos), absorve pesquisas e exterioridades por meio de correções feitas nas sucessivas edições dos livros.

Não terem sido, os fundamentos de credibilidade das obras, falseados após tantas décadas; não terem sido implodidos em suas próprias bases, nem como arte nem como historiografia – isso diz muito sobre a força e a consistência das escolhas estéticas e simbólicas do autor para a escrita dos seus romances.

Da mesma forma que escrever é um serviço público, na concepção de Levi, estudar um autor é servir-lhe, dar-lhe propulsão e sobrevida, é manter viva a obra e, no nosso caso, a consciência incômoda sobre o horror que ronda as culturas humanas como um fantasma, onipresente nas sociedades como uma latência. Horror que é comunicado, relatado, criado e reproduzido de diversas formas críveis – horror que precisa ser acreditado e encarado. ●

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BARENGHI, Mario. Por que acreditamos em Primo Levi? *Revista do Niej*, Núcleo Interdisciplinar de Estudos Judaicos e Árabes da UFRJ, nº 9, p. 12-24, dez. 2015.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In. *O rumor da língua*. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p.181-190.

BORGES, Jorge Luis. Do rigor na ciência. In. *O fazedor*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987, p. 95.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. Chapel Hill: Project Gutenberg, cap. XIV, jul., 2004. Disponível em <https://www.gutenberg.org/ebooks/6081>. Acesso em 10 jan. 2020.

LEVI, Primo. *A trégua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1983.

\_\_\_\_\_. Da escrita obscura. In. *O ofício alheio*. São Paulo: Unesp, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos estudos*, São Paulo, Cebrap, nº 86, p. 75-90, mar., 2010.

.....