

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Orientais

O Holocausto na obra de Imre Kertész:
uma linguagem violentada

FLÁVIA COIMBRA FERRAZ

São Paulo
2010

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Orientais

O Holocausto na obra de Imre Kertész: uma linguagem violentada

FLÁVIA COIMBRA FERRAZ

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Hebraica, Cultura e Literatura Judaicas do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo com vistas à obtenção do título de Mestre em Letras.

ORIENTADORA: PROF^a DR^a BERTA WALDMAN

São Paulo
2010

Para Isaiás

*lua à vista
brilhavas assim
sobre Auschwitz?
Paulo Leminsky*

AGRADECIMENTOS

à minha orientadora e professora Berta Waldman, cujo apoio e dedicação foram imprescindíveis a elaboração deste trabalho;

a Isaías, cuja presença transcende todas as palavras, agradeço imensamente pelo amor, amizade, companheirismo, generosidade, madrugadas insones, debates e contribuições essenciais;

à minha mãe, a quem devo tudo;

aos professores Marcos Natali e Moacir Amâncio que participaram da banca de qualificação, cujas contribuições foram inestimáveis;

ao professor Jorge de Almeida, pelos versos de Celan;

aos professores Homero Freitas de Andrade e Saul Kirschbaum, pelas aulas, diálogos e questionamentos;

a Emília, pelo companheirismo e valiosíssimas conversas;

a Roberta, pela leitura atenta e presença amiga;

e ao apoio financeiro da CAPES;

todos essenciais para a realização deste trabalho.

RESUMO

Esta dissertação propõe uma interpretação da trilogia do escritor húngaro, judeu e sobrevivente dos campos de concentração e extermínio nazistas, Imre Kertész, composta por *Sem destino*, *O fiasco* e *Kadish – Por uma criança não nascida*. A trilogia traça um movimento que vai da afirmação à negação da linguagem literária, deixando transparecer a impossibilidade de transmissão da experiência do horror do Holocausto.

A trilogia de Kertész desenvolve-se no entrelaçamento dos discursos da literatura, da memória e da história e constitui um conjunto de obras que busca insistentemente um meio de expressão do horror e da opressão absoluta. Mas a resistência da linguagem frente à experiência, faz com que a primeira se volte contra si mesma e tenda à aniquilação, ao desnudar sua condição impossível.

Ao analisar as obras em conjunto, este trabalho procura mostrar que a trilogia de Kertész é propositiva, uma vez que ela busca uma linguagem própria que visa não apenas representar o horror, mas também trazê-lo para dentro da narrativa e repensar, a partir da linguagem, a permanência ou não do pensamento que produziu a barbárie.

Palavras-chave: Imre Kertész; Literatura Húngara; Literatura Contemporânea; Holocausto.

ABSTRACT

This dissertation proposes an interpretation of the trilogy Fatelessness, A kurdac (The failure), and Kaddish – for an unborn child, by Imre Kertész, a Hungarian writer, a Jew and a survivor of concentration and extermination Nazi camps. The trilogy outlines a motion undergone by the literary language, from assertion to denial, baring that transmitting the experience of the Holocaust's horror is an impossibility.

Kertész's trilogy develops in the intertwining of literary, memory and historical discourses and constitutes a set of works that urgently seek a means to express absolute horror and oppression. But as language resists when facing experience, it turns against itself and tends annihilation while revealing its impossible circumstance.

Analyzing the works as an ensemble, this dissertation shows that Kertész's trilogy is purposeful, as it seeks its own language which intends not only to represent the horror, but also to bring it into the narrative and rethink, from the language itself, the permanence or not of the mindset that produced that inhumanity.

Keywords: *Imre Kertész; Hungarian Literature; Contemporary Literature; Holocaust.*

SUMÁRIO

1. Introdução.....	09
2. Sem destino.....	22
3. O fiasco.....	47
4. “O fiasco”	64
5. Kadish – Por uma criança não nascida.....	84
6. Considerações finais.....	105
Anexo.....	112
Bibliografia.....	114

1. INTRODUÇÃO

O assassinato em massa de seres humanos em escala industrial nos campos de extermínio é um marco na história da humanidade, constituindo-se como um evento sem precedentes que deixou cicatrizes permanentes em todos os campos de expressão humana. Auschwitz causou rupturas profundas na maneira como o mundo ocidental compreende a si mesmo, e essa consciência é de fundamental importância para que situações semelhantes não voltem a ocorrer.

A linguagem também é afetada por essa experiência; a dificuldade em transmitir o horror é um tema inerente à literatura feita pelos sobreviventes do Holocausto, uma vez que ela está intrinsecamente ligada a modelos e convenções que entram em conflito com a realidade histórica do sofrimento dos sobreviventes, ao mesmo tempo em que tendem a reduzir sua experiência a categorias cognoscíveis a leitores que não passaram pela mesma experiência.

Ao lidar com as contradições impostas por modelos literários, na tentativa de transmitir o horror absoluto, a literatura sobre o Holocausto é uma peça chave para o entendimento da linguagem do mundo pós-Auschwitz. Nessa literatura, os limites da linguagem são desafiados e sua capacidade de transmitir a experiência dos sobreviventes é constantemente colocada em xeque. Nesse sentido, os modelos convencionais da literatura tradicional mostram-se insuficientes, mas ao mesmo tempo essenciais para transmitir literariamente esse documento fundamental para a história da humanidade.

Ao enfrentar todos esses desafios que o Holocausto impõe à literatura, muitas vezes seus autores se vêem forçados a refletir sobre a própria natureza da escrita literária frente à sua experiência individual e coletiva, porque a impossibilidade ética da representação da barbárie através dos meios tradicionais força a utilização de novos expedientes em sua transmissão.

Na minha perspectiva, a trilogia do autor húngaro Imre Kertész, sobrevivente de Auschwitz, apresenta uma possibilidade de interpretação para o problema. *Sem Destino*, *O fiasco* e *Kadish – Por uma criança não nascida* constituem um conjunto de obras que busca insistentemente um meio de expressão do horror e da opressão absoluta. Mas a resistência da linguagem frente à experiência, faz com que a linguagem se volte contra si mesma e tenda à aniquilação, ao desnudar sua condição impossível. É através dessa

contradição que pretendo lançar algumas hipóteses a respeito das possibilidades da linguagem no mundo pós-Holocausto.

Desse modo, a proposta desta dissertação é analisar em conjunto a trilogia de Imre Kertész, composta por *Sem destino*, *O fiasco* e *Kadish – Por uma criança não nascida*. É possível ler cada livro separadamente, mas a análise conjunta redimensiona e põe em perspectiva além de aspectos internos das próprias obras, uma ligação que se apresenta como um movimento literário, que, na minha interpretação, tem um caráter propositivo.

O trabalho de traduzir este movimento de maneira coerente exige alguns cuidados, uma vez que são obras muito diferentes entre si, que demandam, cada uma, suas próprias ferramentas teóricas. Para tanto, exponho brevemente a ligação entre as partes da trilogia, uma introdução essencial para o entendimento das análises individuais, que também visa a interpretar as obras nas relações que elas mantêm umas com as outras. Junto à análise individual, a pretensão é interpretar esse movimento, que vai da afirmação à negação da linguagem literária como meio eficiente de expor a realidade do Holocausto, a partir de um projeto que tem Auschwitz como origem.

A trilogia de Kertész desenvolve-se no entrelaçamento dos discursos da literatura, da memória e da história. Ela é, ao mesmo tempo, ficção e testemunho, criação artística e relato de uma experiência real. Multifacetados, os livros se relacionam internamente, e iluminam pontos convergentes ao mesmo tempo em que expõem impiedosamente suas fraturas. Ao experimentar e contestar sucessivos modelos, a trilogia configura esse movimento sob a égide do fracasso.

Sem destino conta a história de Köves, narrada em primeira pessoa do singular, um adolescente húngaro e judeu que vive com o pai e a madrasta em Budapeste. A obra abarca o período de alguns meses antes de sua captura e deportação para os campos de concentração e extermínio, sua vida de prisioneiro e o retorno para a Hungria. Köves é deportado com apenas quinze anos de idade, momento em que o sujeito começa a se constituir como indivíduo. Paul Varnai, no ensaio “Holocaust Literature and Imre Kertész”¹ afirma que: “*Sorstalanság* is a *Bildungsroman*, about growing up, of coming to awareness”², e embora não se estenda nesta questão, a obra pode ser interpretada dessa maneira, uma vez que seu protagonista se encontra no fim da infância, portanto, numa fase de formação de identidade. É neste exato momento que ele é deportado para

¹ Varnai, Paul. “Holocaust Literature and Imre Kertész”. In.: Vasvári e Zepetnek (orgs.) *Imre Kertész and Holocaust Literature*, Indiana, Purdue University Press, 2005.

² “*Sem destino* é um Romance de Formação, sobre crescer e adquirir consciência”.

Auschwitz, e lá passa um ano, de modo que se pode dizer que no decorrer da história, Köves se constitui como sujeito passando pelos campos nazistas e pelo processo de “muçulmanização”³ do qual, contra todas as probabilidades, sobrevive e retorna para a Hungria.

Em *O fiasco*, um personagem chamado de o “velho”, escritor e tradutor húngaro, sobrevivente do Holocausto, inicia uma série de reflexões a partir da recusa de seu livro *Sem destino* por uma editora. É neste ponto que *Sem destino* passa a ser, além de uma ficção sobre o Holocausto, a autobiografia de um personagem, assumida e problematizada com tal. Em sua primeira parte, o “velho” relê o livro rejeitado e através desse processo as relações entre realidade e literatura adquirem uma nova perspectiva.

Vivendo durante a ditadura comunista, o “velho”, entre suas anotações e a vida cotidiana, planeja escrever outro romance e a partir dessa conjuntura ele escreve “O fiasco”⁴, uma obra dentro da obra, narrada em terceira pessoa insciente⁵, a partir de um modelo fortemente influenciado por Kafka e Beckett, que se passa entre o período de sua volta para a Hungria até a decisão de permanecer no país e escrever um livro: *Sem destino*.

A obra escrita pelo “velho” se articula tanto com *Sem destino* como com o primeiro plano de *O fiasco* e o terceiro livro da trilogia *Kadish – Por uma criança não nascida*, narrado em primeira pessoa por B. ou o “velho”⁶, onde se completa a constituição do sujeito marcado pela experiência de Auschwitz e pela ditadura comunista, concretizada através de uma tentativa de auto-liquidação do sujeito e da própria narrativa literária, fechando o movimento iniciado por *Sem destino* e propondo uma outra escrita, baseada em uma ética que resista à lógica da razão instrumental.

Ao mesmo tempo as obras se relacionam a partir de um movimento de “resistência à linguagem” e suas implicações. Em *Sem destino* essa resistência praticamente não existe. Desde seu início e por quase todo o livro, o absurdo da situação é normalizado; Köves *entende* e cumpre todas as ordens que lhe são dadas, os comandos dos oficiais alemães *fazem sentido*, e é só após sua transformação em muçulmano, sua

³ O termo “muçulmanização” se refere aqui ao processo de desumanização dos prisioneiros. O nome “muçulmano” era usado dentro dos campos de concentração e extermínio para denominar os indivíduos que haviam sido despojados de quase tudo, mas que ainda continuavam vivos.

⁴ Para diferenciar o livro que o personagem de Kertész, o “velho” escreve de *O fiasco*, ele será mencionado entre parênteses em vez de ser grafado em itálico.

⁵ Narrador que sabe apenas aquilo que o personagem sabe e obriga o leitor a enxergar o mundo através de si.

⁶ É importante reforçar que em minha interpretação o “velho” e B. são o mesmo personagem.

recuperação, e a volta para casa, que, através de um “transmitir ao outro”, Köves começa a redimensionar e interpretar os acontecimentos, marcando uma importante mudança em sua linguagem, que vai se configurar em *O Fiasco*.

A linguagem de *O Fiasco* é claramente diferente de *Sem destino*. Sua primeira parte é narrada na primeira pessoa do plural, marcada pela impossibilidade de dissociação entre o discurso público e o privado, característica da ditadura comunista, e pela tentativa obsessiva de explicar e esgotar o significado de palavras e conceitos; diferente do romance escrito pelo “velho” na segunda parte, que tenta resistir à opressão do regime totalitário mostrando o esvaziamento da linguagem que o narrador da primeira parte tanto se esforça para explicar. O projeto se mostra falho, e o romance volta ao ponto de partida, onde Köves decide permanecer na Hungria para escrever *Sem destino*, marcando, ao mesmo tempo, o início da cova que cava para si mesmo em *Kadish – Por uma criança não nascida*, e articulando as obras da trilogia.

Marcado pela extrema negação, o terceiro livro da trilogia de Kertész vai buscar no conhecido poema de Paul Celan, *Fuga da morte*⁷, sua base narrativa. Nele, a linguagem funciona como uma espiral descendente que propõe uma aniquilação radical e consciente de si mesma como única forma de resistência possível, através de uma polifonia de vozes mediadas pelo eu-que-narra, que, ao mesmo tempo, procura destruir esse discurso.

Através do movimento da trilogia, Kertész problematiza a linguagem e vai desenhando a trajetória do seu declínio, junto com todos os fatores implicados na questão. Desse modo, ao expandir seus limites e expor suas fraturas, em *Kadish* a barreira se torna intransponível, e é possível interpretar esse caminho como a proposta de uma literatura pós-Auschwitz, com seus pés fincados no sofrimento humano gerado pelo horror nazista, que impulsiona uma reformulação urgente da linguagem como meio de expressão.

⁷ O poema encontra-se em anexo, em tradução de Modesto Carone presente em Guinsburg e Tavares (orgs.). *Quatro mil anos de poesia*. São Paulo, Perspectiva, 1969.

Imre Kertész nasceu em Budapeste em 1929 numa família judia assimilada⁸, foi preso em 1944, e enviado para Auschwitz, e depois para Buchenwald e Zeitz. Doente, voltou para Buchenwald onde ficou até o final da guerra em 1945, voltando então para a Hungria. Trabalhando como tradutor e escritor, principalmente de comédias teatrais, Kertész decidiu permanecer em Budapeste após do Levante de 56, mais ou menos na época em que começou a escrever *Sem destino*, o primeiro livro da trilogia composta também por *O fiasco* e *Kadish – Por uma criança não nascida*, as obras analisadas na presente dissertação.

A obra de Kertész não pode ser sumariamente colocada na categoria “literatura de testemunho”⁹. Além do fato de Kertész não se posicionar como um autor que está contando sua história de vida, o que por si já poderia ser suficiente para “encaixar” sua obra nas prateleiras da ficção, alguns dos eventos e situações que seus personagens principais, no caso Köves em *Sem destino* e *O fiasco*, e B. em *Kadish*, vivenciam são declaradamente fictícios. Isso fica claro em alguns escritos autobiográficos como o *Diário de la galera* e *Dossier K.*¹⁰; neste último, em que Kertész entrevista a si mesmo, o “entrevistador” pergunta sobre um episódio de *Sem destino*

- ? Y la gran conversación com los ancianos?

- Ficción. Pero es posible que habláramos de algo así. Ya he dicho que el personaje de György Köves se parece más a quien lo escribió que a quien lo vivió. A quien lo escribió le importaba la situación, el momento catártico en que Köves no solo es capaz de calar, sino de interpretar también su destino, lo cual, en esta novela, había de ocurrir ante aquellos dos ancianos, en aquel escenario y en aquel momento¹¹. (Kertész, 2007: 78)

⁸ Talvez o mais correto fosse semi-assimilada; para mais detalhes sobre sua infância e família recomendo a leitura de *Dossier K.*, onde Kertész entrevista a si mesmo e entre outros temas, dá um panorama geral da sua vida antes da deportação para os campos de concentração nazistas. A referência bibliográfica completa pode ser encontrada no final deste trabalho.

⁹ Entende-se por “testemunho uma prática discursiva, em oposição à pura teoria. *Testemunhar – prestar juramento e contar, prometer e produzir* seu próprio discurso como evidência material da verdade – é realizar um *ato de fala*, ao invés de simplesmente formular um enunciado. Como um ato de fala performático, o testemunho volta-se para aquilo que, na história, é *ação* que excede qualquer significado substancializado, para o que, no acontecer, é *impacto* que explode dinamicamente qualquer reificação conceitual e delimitação constativa”. Shoshana Felman, “Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar”. In: Netrowisky A. Seligman-silva, M. (org.) *Catástrofe e representação*. SP escuta, 2000: 18

¹⁰ Kertész, Imre. 2004c e 2007, respectivamente.

¹¹ “- E a grande conversa com os velhos? - Ficción. Mas é possível que tenhamos falado de algo parecido. Já disse que o personagem de György Köves se parece mais com quem o escreveu do que com quem o viveu. A quem o escreveu, importava a situação, o momento catártico em que Köves não é capaz

Em *Sem destino*, a escolha pelo relato ficcional com elementos autobiográficos borra os limites entre a literatura e a realidade e permite um diálogo maior entre os discursos artístico e factual; dá uma certa liberdade ao escritor, ao mesmo tempo em que o mantém preso aos eventos históricos. O entrelaçamento entre literatura, memória e história tem consequências diretas para a linguagem e para o tempo, que serão analisadas no presente trabalho. Além disso, ao escolher como protagonista um personagem fictício, quebra-se a experiência singular intransferível do indivíduo real do testemunho, permitindo a incorporação de outros elementos e situações testemunhadas de outras formas, que não a da experiência estritamente pessoal. Seu título original em húngaro, *Sorstalanság*, exprime muito mais uma condição da experiência do que um caso individual, uma espécie de *sem destinidade*¹² exterior e independente do indivíduo, que se contrapõe ao destino do herói clássico.

Mas o modelo do romance segundo o qual *Sem destino* é escrito impõe procedimentos narrativos que entram em conflito com a experiência radical do muçulmano. A já complexa relação entre experiência e linguagem é estendida ao limite quando se trata da experiência dos mortos-vivos produzidos pelos campos de concentração e extermínio nazista, uma vez que eles põem em xeque o próprio conceito do ser humano do Iluminismo.

A experiência está relacionada à linguagem de maneira complexa; se, por um lado, ela é absolutamente individual e impossível de ser plenamente transmitida através da linguagem, de certo modo inenarrável, por outro, ela própria se dá através da linguagem.

Sem tentar solucionar o paradoxo entre linguagem e experiência, Martin Jay, num artigo chamado “La crisis de la experiencia en la era pos-subjetiva, escreve que:

Podríamos decir entonces que la “experiencia” es el punto nodal en la intersección entre el lenguaje público y la subjetividad privada, entre la dimensión compartida que se expresa a través de la cultura y lo inefable de la interioridad individual. (Jay, 2002: 11)

se calar, e também consegue interpretar seu destino, o que, neste romance, tinha que ocorrer em frente àqueles dois velhos, naquele cenário e naquele momento.”

¹² Em inglês, há duas traduções de *Sem destino*. A primeira versão foi traduzida com o título de *Fateless* que faz referência ao indivíduo; a segunda intitulada *Fatelessness* exprime a condição. A diferença é impossível de ser traduzida em português, por isso a expressão *sem destinidade*.

Essa tensão é intensificada na experiência do sobrevivente dos campos de extermínio; e, ao tentar relatá-la na forma do romance, sua estrutura acaba fraturada por não comportar todo o peso do horror dos campos nazistas e a radicalidade da experiência do muçulmano.

O “velho”, protagonista de *O fiasco*, e também personagem-autor de *Sem destino* problematiza o modelo do romance ao reler o próprio livro. A inadequação do relato, que nesse momento da trilogia se torna também testemunho e pessoal, à sua experiência faz com que ele não se reconheça na narrativa que escreveu sobre si mesmo. A composição do primeiro plano de *O fiasco* se dá a partir do entrecruzamento de dois tempos distintos; um presente circular em sua cotidianidade opressiva e um passado que se faz presente através da leitura de apontamentos antigos que desequilibram sua realidade narrativa.

O livro que o “velho” escreve, também recebe o título de “O fiasco”, e conta a história da escrita de *Sem destino*. Mas sua linguagem é totalmente diferente. Nele, o protagonista Köves chega simplesmente do “estrangeiro” numa espécie de Budapeste paralela, já governada pela ditadura comunista, onde o estranhamento e a incerteza, fortemente marcados na linguagem, parecem inerentes à vida de cada um.

A implantação de um governo comunista nos países do Leste Europeu exigiu uma política de esquecimento dos horrores do Holocausto, cujas consequências perpassam todo o livro do “velho”, a dupla repressão, a da censura e a do esquecimento opera uma mudança significativa na linguagem.

“O fiasco” é um livro dentro de outro livro, que visa a representar sua realidade fictícia, numa representação da representação, uma interpretação da trajetória de Köves. Esse processo causa um deslocamento da origem narrativa da trilogia, e instaura uma nova cronologia que tem seu ponto de partida na transformação de Köves em muçulmano; sua morte e renascimento. Uma origem que entra em conflito com os modelos literários e faz com que a narrativa gire em falso devido à impossibilidade de sua representação.

Desse modo, é a interpretação que impulsiona o tempo cíclico. Para tentar desvendar a “verdade” do texto, a narrativa é constantemente interrogada e comentada. Diferente de *Sem destino*, sua linguagem não tenta representar o mundo tal como ele se apresenta aparentemente, ela procura analisar sua representação, abordando-o por diferentes ângulos.

Em *Sem destino* e em *O fiasco*, a violência radical sobre o indivíduo perturba e corrompe uma linguagem que se pretende afirmativa em relação à realidade. Na introdução da *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer destacam que:

Ao tomar consciência de sua própria culpa, o pensamento se vê por isso privado não só do uso afirmativo da linguagem conceitual científica e quotidiana, mas igualmente da linguagem da oposição. Não há mais nenhuma expressão que não tenda a concordar com as direções dominantes do pensamento, e o que a linguagem desgastada não faz espontaneamente é suprido com precisão pelos mecanismos sociais (Adorno e Horkheimer, 1985: 12)

Isso se torna claro através do comportamento cíclico do tempo em *O fiasco*, ao permanecer afirmativa, a linguagem não tem para onde se voltar, a não ser a seu ponto de partida.

Assim, o ato da escritura se torna o ponto principal do terceiro livro da trilogia, *Kadish – Por uma criança não nascida*, em que a própria natureza do trabalho de escrever é definida em vários momentos do texto como “cavar a própria cova”, não com uma pá, mas com uma caneta.

Esse cavar visa a inscrever a realidade do horror no discurso em vez de representá-lo externamente a partir de modelos narrativos pré-estabelecidos e tornar, assim, concreta na narrativa a resistência à lógica que permitiu a criação de campos de extermínio. Uma vez que nem a representação realista (o narrar e o descrever) e nem o exercício interpretativo conseguiram dar conta de exprimir não só a realidade do horror, mas também a permanência das condições que o tornaram possível, a proposição da trilogia é a de uma linguagem que resista a esses dois modelos, que traga para seu interior a realidade do Holocausto, que tenha como origem o horror e que conseqüentemente procure sua própria aniquilação. Em *A língua exilada*, Kertész diz que:

Toda língua, todo povo, toda civilização tem um Eu dominante que registra o mundo, domina-o e também o representa. Esse Eu em atividade permanente é um sujeito com que uma grande coletividade – uma nação, um povo, uma cultura – pode, com mais ou menos sucesso, identificar-se. Mas onde pode se abrigar o saber do Holocausto, que língua poderia dizer de si mesma que o Holocausto é seu sujeito, que o Holocausto é seu Eu dominante? E, ao

formular essa pergunta, caímos na seguinte, sobre a possibilidade de imaginar uma língua própria e exclusiva do Holocausto. E, em caso afirmativo, essa língua não teria de ser tão terrível e enlutada que, no final, exterminaria os que a falassem? (Kertész, 2004b: 206)

Em *Kadish*, o tempo toma uma forma diferente, que reconfigura passado, presente e futuro em relação ao Holocausto, como ponto de origem de seu discurso. Agamben em “O país dos brinquedos – Reflexões sobre a história e sobre o jogo”, ensaio presente em *Infância e história – a destruição da experiência e origem da história* afirma que:

Se representamos o devir histórico como uma pura sucessão de eventos, como uma absoluta diacronia, somos então forçados, para salvar a coerência do sistema, a supor uma sincronia oculta operante em cada instante pontual (quer a representemos como lei causal, quer como teleologia), cujo sentido, porém, revela-se apenas dialeticamente no processo global. Mas o instante pontual como intersecção de sincronia e diacronia (o presente absoluto) é puro mito, do qual a metafísica ocidental se serve para assegurar a continuidade da própria dúplici concepção do tempo. Não apenas – como Jakobson demonstrou para a linguística – a sincronia não pode ser identificada com a estática nem a diacronia com a dinâmica, mas o evento puro (diacronia absoluta) e a estrutura pura (sincronia absoluta) não existem: todo evento histórico representa um resíduo diferencial entre diacronia e sincronia, que institui entre eles uma relação significativa. (Agamben, 2008: 91-92)

A concepção de tempo de Agamben pode ajudar a compreender a mudança operada no tempo da narrativa na trilogia de Kertész – do tempo linear de *Sem destino*, a um tempo circular em *O fiasco* e a um tempo bem diferente em *Kadish*, que não é exatamente suspenso, mas também não é cronológico nem cíclico, antes é um instante, um evento condensador que reconfigura a experiência, através de aproximações multifacetadas, mediado por uma subjetividade extrema.

No ensaio seguinte “Tempo e história – crítica do instante e do contínuo”, Agamben propõe uma “revolução da qual brotasse, não uma nova cronologia, mas uma mudança qualitativa do tempo (uma *cairologia*)”, segundo ele:

A história, na realidade, não é, como desejaria a ideologia dominante, a sujeição do homem ao tempo linear contínuo, mas a sua liberação deste: o

tempo da história é o *cairós* em que a iniciativa do homem colhe a oportunidade favorável e decide no átimo a própria liberdade. (Agamben, 2008: 128)

É esse instante que a linguagem de *Kadish* procura abrir; uma liberdade e uma subjetividade extrema, que em sua instância mais radical se traduz em aniquilação. Essa linguagem pode ser fundada numa “nova relação com a morte” que decorre da experiência radical do muçulmano. Em *História e Narração em Walter Benjamin*, Gagnebin diz que:

O que se opõe a essa tarefa de retomada salvadora do passado não é somente o fim de uma tradição e de uma experiência compartilhadas; mais profundamente, é a realidade do sofrimento, de um sofrimento tal que não pode depositar-se em experiências comunicáveis, que não pode dobrar-se à junção, à *sintaxe* de nossas proposições. Esse sofrimento que a Primeira Guerra revelou (e que a segunda deveria levar a seu cume inominável) não pode simplesmente ser contado, como gostariam de o fazer acreditar esses romances que Benjamin rejeita no início de “O Narrador”. No entanto, deveria ser transmitido, deveria poder ser dito, narrado, mas num sentido certamente diferente do da acepção tradicional do *erzählen*. Eis, pelo menos, a exigência implícita desse desejo de *apokatastasis* que orienta a teoria benjaminiana, tal como o descobrimos nos seus escritos sobre o drama barroco, sobre a tradução, e, agora, sobre a narração e sobre a história. Como descrever esta atividade narradora que salvaria o passado, mas saberia resistir à tentação de preencher suas faltas e de sufocar seus silêncios? Qual seria esta narração salvadora que preservaria, não obstante, a irredutibilidade do passado, que saberia deixá-lo inacabado, assim como, igualmente, saberia respeitar a imprevisibilidade do presente? Uma narração cuja dinâmica profunda não deixa de lembrar esse movimento paradoxal de restauração e de abertura que descreve o conceito benjaminiano de *origem*. (Gagnebin, 2004: 62-63)

É a partir da possibilidade de tal narração, da recusa de uma solução, da escolha deliberada por uma extinção em todos os níveis, que se manifesta a negação de uma continuidade. Essa cronologia é baseada numa separação fictícia entre os tempos sincrônicos e diacrônicos tal como eles se apresentam na narrativa realista. A auto-liquidação de *Kadish* tem um alto potencial de liberdade que se traduz em recusa, no

“não”, que desmonta e reconfigura a narrativa a cada vez que é proferido, e que se movimenta no sentido da negação de uma linguagem que afirma a sociedade que permitiu Auschwitz. E nesse movimento, cuja incidência no tempo é essencial, a linguagem necessariamente destrói seus componentes narrativos lineares decompondo seu discurso e o discurso dos outros, em busca de uma nova narrativa.

A idéia de que o paradoxo apresentado pelas narrativas do Holocausto, a saber, a necessidade de contar e a impossibilidade do relato, deva ser resolvido, parte de um pensamento que é rechaçado, ou pelo menos deveria ser, pela própria aporia apresentada; qualquer tentativa de resolução se torna automaticamente redutora. Ou seja, a narrativa que procura uma solução, ou algum tipo de explicação não tem como conseguir dar conta do Holocausto, mais que isso, ela tem uma obrigação ética de não dar conta dele, de manter essa discussão em aberto, uma vez que as condições que permitiram os campos de concentração nazistas perduram até hoje.

Também é importante deixar claro que o Holocausto, entre outras atrocidades, não pode ser considerado como uma anomalia, uma “perturbação” do processo histórico. Esse pensamento se torna preocupante, por exemplo, na análise de Todorov sobre o totalitarismo, tanto nazifascista quanto comunista, no século XX:

Os cem anos que acabaram de escoar-se foram dominados pela luta do totalitarismo contra a democracia ou pela dos dois ramos totalitários entre si. Agora que os conflitos acabaram, podemos identificar o roteiro: foi como se os países europeus, para curar-se dos males precedentes, tivessem experimentado um remédio e, depois, percebido que ele era pior que o mal; e por isso o rejeitaram. Sob esse ponto de vista, esse século pode ser considerado como um longo parêntese; o XXI retoma as coisas *do ponto em que elas haviam sido deixadas no XIX*¹³. (Todorov, 2002: 18)

Este parágrafo explicita uma perspectiva ingênua e já amplamente criticada do próprio processo histórico, mas que volta com força total no tratamento das atrocidades do século XX, particularmente do Holocausto, dissimulada nos discursos mais otimistas em relação ao futuro.

É preciso tomar cuidado ao qualificar o Holocausto como um evento indizível, inimaginável, impensável, irrepresentável e assim por diante, sem problematizar

¹³ Grifos meus.

exatamente o que essas impossibilidades significam. O fracasso da narração da experiência de Auschwitz diz mais sobre a própria linguagem do que sobre Auschwitz, do mesmo modo que, segundo Kertész: “Si Auschwitz no cabe en la historia, la culpa no es, pues de Auschwitz sino de la historia.”¹⁴¹⁵

No caso específico dos sobreviventes, a deturpação e o esvaziamento da linguagem frente à experiência estão imbricados em sua literatura, e são problemas centrais, pois a literatura só pode ser expressa através da linguagem, que é essa linguagem literária. Escrever de maneira que a barbárie não seja estetizada ou banalizada e, ao mesmo tempo, transmitir literariamente esse documento fundamental para a história da humanidade e enfrentar a contradição encerrada pela necessidade de contar e a impossibilidade ética de narrar o horror dentro dos modelos que reduzem e normalizam a experiência são seus principais desafios. Segundo Primo Levi:

Fomos capazes, nós sobreviventes, de compreender e de fazer compreender nossa experiência? Aquilo que comumente entendemos por “compreender” coincide com “simplificar”: sem uma profunda simplificação, o mundo ao nosso redor seria um emaranhado infinito e indefinido, que desafiaria nossa capacidade de definir nossas ações. Em suma, somos obrigados a reduzir o cognoscível a um esquema: tendem a esse objetivo os admiráveis instrumentos que construímos no curso da evolução que são específicos do gênero humano, a linguagem e o pensamento conceitual. (Levi, 1988: 31)

Desse modo, acredito que o problema não reside exatamente na representabilidade do Holocausto, mas sim na ética dessa representação. E os livros da trilogia de Kertész podem ajudar a entender alguns desses limites éticos, que têm uma importância fundamental no movimento da linguagem de seus livros.

Antes de prosseguir, é pertinente esclarecer algumas questões sobre o desenvolvimento do trabalho a partir de traduções e o cotejo com as edições originais. Trabalhar com um autor que escreve em húngaro apresenta algumas dificuldades específicas. Trata-se de uma língua de aprendizado muito complicado dada sua distância

¹⁴ “Se Auschwitz não cabe na história, a culpa não é de Auschwitz, mas sim da história.”

¹⁵ Kertész, Imre. *Diario de la galera*. Barcelona, Alcantilado, 2004: 251.

das línguas latinas, mais especificamente do português. Por ser uma língua não-indoeuropéia, sua sintaxe e morfologia são bem diferentes da nossa, e os três anos de estudo de língua húngara foram suficientes apenas para o cotejamento com edições originais, e não para uma leitura fluente das obras em húngaro.

A questão contém ainda outros agravantes, como a impossibilidade de adquirir uma das obras, *A kurdac*, em português, *O fiasco*, no original, uma vez que o livro encontra-se esgotado na Hungria¹⁶ e seu cotejamento foi feito com a tradução francesa; e a pouca bibliografia sobre o trabalho do escritor, sua fortuna crítica, que em grande parte está escrita em húngaro ou alemão.

Porém, além da possibilidade de cotejo com os originais de *Sem Destino* e de *Kadish – Por uma criança não nascida*, a questão principal da dissertação é a linguagem como capacidade e expressão humanas, e não a língua em seus aspectos mais particulares. Em minha opinião, o movimento da linguagem como expressão é, nesta conjuntura específica, independente das particularidades da língua húngara. Isto pôde ser percebido no cotejo das traduções brasileiras com os originais disponíveis.

Durante a elaboração desta dissertação, foram encontrados equívocos em alguns trechos das edições brasileiras, fiz alterações apenas nos casos onde a tradução poderia comprometer a análise, elas estão devidamente apontadas em notas de rodapé.

¹⁶ Curiosamente, *O Fiasco* também é o livro menos traduzido de Kertész. Dos poucos trabalhos escritos sobre sua obra, a imensa maioria daqueles que falam sobre sua trilogia abordam apenas *Sem Destino* e *Kadish – Por uma criança não nascida*, desconsiderando *O Fiasco*, provavelmente por enfrentar a mesma dificuldade.

2. SEM DESTINO

Embora com algum “teor autobiográfico”, que registram inegáveis coincidências entre a trajetória de autor e narrador, *Sem destino* não se encaixa na categoria literatura de testemunho e, num primeiro momento nem na autobiografia¹⁷, as questões e dificuldades do sobrevivente e autor que trata do Holocausto permanecem, uma vez que para se pensar a literatura produzida a partir dele é obrigatório refletir a realidade do nazismo, do antissemitismo, dos campos de concentração, do sofrimento humano e suas relações éticas e estéticas com a arte. Segundo Berta Waldman:

Muitos dos recursos usuais e convenções do romance estão indisponíveis para o escritor que lida com o Holocausto. A questão aparentemente simples de como um trabalho de ficção é finalizado toma um aspecto novo e problemático quando o tema é o Holocausto. Pois, enquanto o memorialista pode parar em qualquer ponto que considerar conveniente, o ficcionista tem de pensar em termos de resoluções e conclusões; seus materiais precisam fazer sentido. Por outro lado, como soltar as rédeas das personagens, como dar-lhes algum toque de liberdade, quando elas caminham inexoravelmente para os fornos crematórios? (Waldman, 2004: 129)

Esta é uma questão fundamental em *Sem destino*; ao escolher escrever seu primeiro livro no formato do romance, Kertész fica sujeito tanto às limitações do modelo quanto do acontecimento histórico.

Devido à sua relação com os outros livros da trilogia de Kertész, *Sem destino* ganha contornos mais complexos ao ser também o testemunho do personagem o “velho” de *O fiasco*¹⁸. Ou seja, Köves é personagem de outro personagem, configurando-se como um personagem em segundo grau. Portanto, *Sem destino* é ao mesmo tempo um livro de ficção, ou seja, não conta uma história “real”, e o testemunho de um personagem, dentro de sua “realidade narrativa”, significando que seus contornos e nuances e também os meandros da memória devem ser levados em consideração.

¹⁷ “Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade. Lejeune, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte, UFMG, 2008.

¹⁸ Ao reler *Sem destino*, em *O fiasco* o ‘velho’ diz: “Como pôde ter acontecido que essas frases, para mim, contivessem apenas um acontecimento *imaginário*, um vagão de gado imaginário, uma Auschwitz imaginária e um rapaz de catorze anos e meio também imaginário – se esse rapaz de catorze anos e meio, um dia, era eu próprio?” (Kertész, 2004a, p.69-70). Esta questão será tratada com mais profundidade no decorrer da análise, neste momento, porém, é importante salientar esse desdobramento.

Assim, neste caso específico, se, por um lado, a fragmentação característica da memória impede que se forme através dela uma narrativa linear, e ao escolher a forma do romance, o autor precise lançar mão de recursos literários, por outro, escolher a ficção para dar conta dos problemas da memória cria uma condição inversa: é a “realidade” que vai “entrar” no romance causando fraturas e contradições.

É preciso apontar também que o Holocausto cria um problema de verossimilhança. Se hoje a estetização do Holocausto e a transmissão midiática excessiva de imagens de arquivo já não “impressionam” mais, na época em que as atrocidades nazistas começaram a ser descobertas mais a fundo, a população em geral não conseguia acreditar no que via. O Holocausto, embora fato histórico, mostrava-se inverossímil, a tal ponto que após a derrota da Alemanha, era grande a preocupação de que as filmagens documentais dos campos fossem feitas sem cortes para não serem acusadas de fraude. Porém, deve-se levar em conta que a estetização não reduz nem elimina o problema da verossimilhança, mas sim torna o horror “palatável” através de recursos reducionistas que suavizam e não dão conta da realidade do evento histórico¹⁹.

Desse modo, sendo em primeiro lugar um livro de ficção para depois ser testemunho, e não o contrário, diferente da maioria das obras escritas por sobreviventes do Holocausto, *Sem destino* é linear, com capítulos bem demarcados no tempo e no espaço, cheio de imagens e construções poéticas. Se na maioria dos relatos testemunhais, a literatura entra para preencher os espaços deixados pelo real, aqui é a realidade que vai se infiltrar na trama literária, causando o estranhamento e marcando a incapacidade da forma do romance como possibilidade de representação do Holocausto.

O protagonista de *Sem Destino*, Köves, é um adolescente húngaro e judeu que foi deportado para Auschwitz em 1944. O romance abarca o período entre sua deportação, sua vida dentro do campo de concentração, a libertação e seu retorno à Hungria. Na obra, narrada em primeira pessoa, Köves começa a tomar consciência do que significa ser judeu no contexto da guerra, pois até então ele estava distanciado do judaísmo; ele não conhece o hebraico nem o iídiche, não compreende o motivo da perseguição, e tudo ao seu redor faz que ele sinta vergonha de si mesmo, de suas origens, da estrela amarela que é obrigado a usar, enfim, da condição de judeu.

¹⁹ Sobre o processo de normalização e esquecimento do Holocausto via meios midiáticos cf. o capítulo “Holocausto” in: BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa, Relógio D’Água, 1991.

Para efeito de análise, o livro pode ser dividido em três partes distintas, caracterizadas não apenas temporalmente, mas também pela mudança que se faz presente na linguagem: os meses que antecedem a prisão e a deportação, o ano passado nos campos e o retorno para casa.

Os dois primeiros capítulos do livro tratam da sua vida antes da deportação. A narrativa é feita na forma de um diário, uma tentativa de presentificação do tempo de um narrador que desconhece o que está por vir, através de marcas temporais do presente bem definidas, ou seja, não há uma reflexão posterior do personagem sobre o que ele passa naquele momento. Exemplificando, o primeiro capítulo começa com: “Hoje não fui à escola”, pouco depois ele diz “Hoje de manhã eu estava um pouco sonolento”²⁰ O mesmo acontece no segundo capítulo, que começa com “Faz dois meses que nos despedimos de meu pai.”

A narração no tempo presente sugere que o personagem é dotado de autonomia, que se apresenta no relato enquanto Köves vive sua vida em liberdade e tem a perspectiva de um futuro pela frente. Nesse ponto da narrativa Köves e os outros personagens desconhecem exatamente²¹ o destino dos judeus europeus deportados pelos nazistas, embora vivam num regime de restrições de leis raciais e sejam diretamente afetados pela guerra. Já no início do livro descobrimos que seu pai foi convocado para “servir no exército como trabalhador braçal” e no segundo parágrafo, há uma menção à guerra que escapou à tradução brasileira. Köves conta que ouviu seus pais conversando pelo telefone, e diz:

Hoje de manhã eu estava um pouco sonolento por causa do alarme antiaéreo da noite passada, e, por isso, talvez eu não me lembre claramente²².

A frase aparentemente simples de Köves condensa dois aspectos importantes; o primeiro é a incidência direta da guerra na vida cotidiana do protagonista, o segundo é o

²⁰ Tradução minha, na edição brasileira está “Naquela manhã, eu estava um pouco sonolento”, no original “*Kissé álmos voltam ma reggel*” onde *ma reggel* é hoje (*ma*) de manhã (*reggel*). Nesse caso a diferença da tradução ganha importância porque a análise do tempo é essencial para a interpretação da obra.

²¹ O desconhecimento das atrocidades nazistas pela população em geral fora da Europa ocupada já foi abordado tanto em obras teóricas quanto literárias e gera controvérsias.

²² Tradução minha. Na edição brasileira, a frase foi traduzida como “Naquela manhã eu estava um pouco sonolento e talvez as minhas recordações não sejam precisas”. A sentença original em húngaro é: “*Kissé álmos voltam ma reggel, az éjszakai légiriadó következtében, s talán nem jól emlékszem*”. Onde *ma reggel* é hoje de manhã e *légiriadó* é alerta antiaéreo.

modo como as influências externas podem afetar a memória daquele que narra, mesmo num período tão curto quanto as poucas horas passadas desde a manhã até o momento presente da narrativa. Além disso, a expressão mostra um encadeamento causal que vai dar o tom do início do romance; ele não se lembra claramente porque não dormiu direito por causa do alarme antiaéreo.

Outro aspecto importante é a presença de fortes marcadores cronológicos; já no começo do livro o leitor é informado que o “hoje” ao qual ele se refere é uma “quinta-feira”²³, início da primavera. Estabelecer o momento da narrativa é um expediente que ajuda a ordenar a situação caótica em que se encontra o protagonista, além de estabelecer uma data histórica aproximada. No segundo capítulo, que se passa dois meses após a convocação do pai, Köves diz que chegou o verão. Todos esses marcadores são detalhadamente colocados no início da narrativa de modo a construir uma cronologia anterior à deportação do personagem.

Sabe-se que os judeus húngaros estiveram entre os últimos judeus europeus a serem deportados para os campos nazistas, já no final da guerra²⁴; o início da primavera nos países do hemisfério norte acontece em março, o que coloca o tempo histórico da narrativa em cerca de abril de 1944 e a deportação de Köves no início do segundo semestre de 1944.

É neste contexto de guerra, que Köves tenta entender, explicar e racionalizar o que está acontecendo ao seu redor. Mas ele faz isso sem nenhuma espécie de reprovação, ressentimento, sensação de injustiça nem nada parecido. O modo como o personagem entende a situação pode ser ilustrado com a seguinte passagem, onde devido à convocação do pai de Köves para servir o exército como trabalhador braçal, o senhor Sutö, ex-funcionário e amigo da família, aparece para tomar posse dos bens do pai de Köves:

Estava com eles o senhor Sutö, a quem conhecia porque havia sido contador e gerente do nosso outro depósito, a céu aberto, que nesse meio tempo ele havia comprado de nós. Ao menos, é o que dissemos. Do ponto de vista racial, o senhor Sutö tem a situação inteiramente regular, não usa a estrela amarela e, que eu saiba, tudo não passa, na verdade, de artifício comercial a

²³ No original *csütörtök*, quinta-feira e não sexta-feira (em húngaro, *péntek*) como na tradução brasileira.

²⁴ Cf.: Montgomery, John Flournoy. *Hungria: satélite contra a vontade*. São Paulo: Edusp, Com-Arte, 1999.

fim de que ele possa cuidar dos nossos interesses, para que também não tenhamos de renunciar completamente dessa renda.

Cumprimentei-o de modo um pouco diferente de outros tempos, porque, em certo sentido, ele se alçara a uma condição superior em relação à nossa; meus pais também eram mais atenciosos com ele. Por sua vez, ele insistia em tratar meio pai por “senhor diretor” e minha madrastra de “cara senhora”, como se nada tivesse acontecido, sem nunca deixar de beijar a mão dela. Recebeu-me também como sempre, brincalhão. Nem notou a estrela amarela. (Kertész, 2003: 8-9)

O trecho condensa algumas questões essenciais à primeira parte do livro e ilustra a situação dos judeus de Budapeste na época. Embora o personagem tenha conhecimento disso, sua reação não mostra nenhuma espécie de revolta e exprime a sensação da “normalidade” da mudança da situação dos judeus. Logo depois, o senhor Sutö se oferece para assinar um recibo, o pai de Köves recusa; ao ser questionado pela esposa, ele explica que “esse tipo de recibo não tinha nenhum “valor na prática” e acrescentou que seria mais perigoso escondê-lo do que à própria caixa [com seus objetos de valor]” (Kertész, 2003: 10).

A aceitação da norma vigente, porém, não implica uma concordância, mas toca na questão da contingência. Köves também tenta entender o motivo do tratamento dado aos judeus, ao trocar vales de pão, ele diz que para os judeus a fatia dada era sempre um pouco menor e nesse momento tem uma percepção:

E, de certo modo, pelo olhar severo e gesto habilidoso compreendi naquele instante a lógica do raciocínio que o fazia não gostar dos judeus: não fosse isso, sentiria mal-estar por enganá-los. Dessa forma, agia segundo suas convicções, e a verdade das suas idéias guiava os atos, que, por sua vez – eu sabia –, deveriam evidentemente ser outros. (Kertész, 2003: 13)

Além disso, o trecho acima ilustra outro ponto extremamente importante da personalidade de Köves, sua falta de identificação com os judeus. Ele não diz “me enganar” ou “nos enganar” mas sim enganar “os judeus”. Köves sabe que é judeu, usa a estrela amarela e está sujeito às restrições das leis raciais, mas em muitos momentos é como se isto não dissesse muito respeito a ele. Se antes os vizinhos eram apenas vizinhos, agora eles são também judeus, e por pertencerem à mesma etnia, devem se

aproximar. Ou seja, é um fator externo, construído por outros, que modela sua vida. Ele diz:

Tempos atrás não tomávamos muito conhecimento da vizinhança; porém, recentemente, havíamos descoberto que éramos da mesma raça, e esse fato *demandava*²⁵, nos finais de tarde, uma troca de opiniões sobre o assunto. (Kertész, 2003: 13)

A passagem deixa claro como o personagem não é nem agente nem receptor passivo da sua condição e daquilo que o cerca, em certos momentos parece apenas um observador que a constata. Ele não expressa vontade de falar sobre a situação nem uma preocupação com isso, tampouco falta de vontade ou irritação, mas pelo contrário, a situação exige que se fale dela. Isto é sintomático da alienação do personagem em relação a sua própria condição, ele não a personaliza. A falta de identificação com o judaísmo fica mais clara quando sua família vem se despedir do pai. A conversa entre os parentes cumpre uma dupla função, tanto a de mostrar como era uma família típica de judeus assimilados em Budapeste, como a de salientar suas diferenças com os judeus religiosos em cujo universo Köves não está inserido, sendo um ponto importante para os acontecimentos futuros do personagem dentro do campo de concentração, e para explicitar novamente o modo como os judeus assimilados na Europa, que se definiam principalmente pela nacionalidade, viam a guerra. Numa passagem “tio” Vili, o marido da prima da madrasta de Köves, cuja opinião era respeitada por já ter exercido a profissão de jornalista, expressa o resquício de confiança e a quantidade de informação da comunidade judaica húngara:

Também naquele dia [“tio” Vili] desejava discorrer sobre notícias interessantes que havia recebido de “fontes confiáveis”, que afirmaram serem “inteiramente verídicas”. Sentou-se numa poltrona e, com a perna ruim estendida e imóvel, esfregando as mãos com um ruído seco, comunicou-nos que poderíamos “contar com mudanças fundamentais na nossa condição” para breve, porque “conversações secretas” se haviam iniciado “entre os alemães e os aliados, com mediadores neutros”. Seja como for, os alemães, segundo a explicação de “tio” Vili, reconheciam “eles próprios a situação desesperançada no *front*”. Era da opinião que “os judeus de Budapeste”, na

²⁵ Grifo meu.

verdade, “vinham a calhar” no esforço alemão de “arrancar concessões dos aliados à custa da nossa pele” (Kertész, 2003: 17)

Outro parente que recebe destaque é o irmão mais velho da madrasta chamado “tio” Lajos, que segundo Köves “tinha uma função muito importante na família, embora eu não fosse capaz de precisá-la”. É “tio” Lajos quem vai falar de religião para o menino, que pergunta se ele já havia rezado pelo pai e que frente à resposta negativa de Köves, o leva para rezar em hebraico, explicitando o desconforto do menino com a religião.

Passou a ler a reza em voz alta e eu devia repetir as últimas palavras do texto. No início tudo correu bem, mas logo comecei a ficar cansado, além de um pouco incomodado por eu não entender nada do que dizíamos para Deus, pois tínhamos que nos dirigir a Ele em hebraico, língua que eu não conhecia (Kertész, 2003: 19)

Ao final do primeiro capítulo, o pai se despede de Köves, falando sobre sua responsabilidade em sua ausência “porém sem Deus, com palavras não tão belas e mais breves”. Köves chora, mas sua descrição do choro também é extremamente impessoal, mesmo nesse momento não é ele quem chora, mas sim as lágrimas que brotam. Com o avanço da narrativa, o estranhamento frente às atitudes e reações de Köves fica cada vez maior. Em alguns momentos, Köves menciona a guerra, novamente como se ele estivesse à parte do evento histórico, ele diz: “as férias tinham sido concedidas havia muito, ainda na primavera. Justificaram: havia uma guerra.” Ele começa a trabalhar. É importante apontar que esta é a primeira vez que o narrador é nomeado, junto com sua função no emprego, como o “jovem aprendiz György Köves”, na Refinaria de Petróleo Shell, que fica em Csepel, nos arredores de Budapeste, e o emprego é considerado por ele um privilégio, pois assim ele podia sair da cidade, o que não era permitido àqueles que usavam a estrela amarela. Assim, devido ao trabalho, ele recebe um documento de identidade oficial, carimbado não pelo governo, mas pelo diretor da empresa. Com o documento em mãos, Köves acha que:

não havia mais por que se preocupar, pois a identidade provava que eu não vivia à toa, mas produzia na fábrica bens necessários à guerra e com certeza seria digno de uma consideração bem diferente. (Kertész, 2003: 24)

No texto há indícios de que as leis raciais haviam sido intensificadas, como a proibição de sair da cidade e o toque de recolher, porém a atitude de Köves não muda, pelo contrário, aos poucos os personagens judeus começam a adotar o vocabulário do opressor, sem qualquer indício de revolta:

Ela [a madrasta], por sua vez não se acomodou: tomou decisões, foi obrigada a fechar a loja, pois quem não tivesse *sangue puro*²⁶ não poderia mais possuir um comércio. (Kertész, 2003: 25)

A guerra é, em grande parte, responsável pela formação de Köves e se torna uma grande influência em sua transformação de adolescente em homem adulto antes de sua captura pelos nazistas. O primeiro beijo entre o personagem e Annamária é dado num abrigo durante um alarme antiaéreo, após a explosão de uma bomba. E ambos concordam que a bomba foi a responsável por ele.

A questão em torno do judaísmo dos personagens se intensifica, sintoma do avanço da guerra. Annamária o apresenta a duas irmãs que moram no prédio e cujo pai também havia sido convocado. Esta passagem é importante porque vai se contrapor ao pensamento de Köves, e é desta conversa que ele vai se lembrar ao voltar para casa após a libertação dos campos nazistas. A irmã mais velha começa a falar sobre a estrela amarela e o ódio que ela, por ser judia, desperta nas pessoas. Köves tenta explicar que o alvo do ódio das pessoas não era ela, “mas a idéia, “o judeu”” Ele resume seu ponto de vista:

Na verdade, o ponto de vista dela era que de fato, “nós, judeus, somos diferentes dos demais”, era essa a diferença que importava e era por essa razão que as pessoas odiavam os judeus. Também comentou que era estranho viver com a “consciência da diferença” e como, algumas vezes, sentia certo orgulho e, outras, uma espécie de vergonha. Quis saber como nos situávamos nessa diferença e perguntou se nos orgulhávamos ou nos envergonhávamos dela. A irmã mais nova e Annamária não sabiam o que dizer. Àquela altura, eu não via razão para tais sentimentos. Além disso, não podíamos decidir acerca da diferença por conta própria: afinal a estrela amarela era boa justamente para isso. Mas ela teimou: trazemos a diferença “dentro de nós”.

²⁶ Grifo meu.

De minha parte acreditava que o mais importante era a aparência. Discutimos longamente não sei por quê, pois, na verdade eu não enxergava a relevância da questão. Porém, havia algo no raciocínio dela que me perturbava: eu tinha a impressão de que isso tudo era bem mais simples. (Kertész, 2003: 29)

Köves argumenta que se por algum motivo ela houvesse sido trocada com outra criança e criada numa família não judia, outra pessoa que não ela usaria a estrela e se sentiria assim, enquanto ela não pensaria e sequer saberia dessa diferença como os outros que estaria à sua volta. A irmã mais velha se ressentida e chama a hipótese de insuportável e sem sentido.

A construção da diferença se dá a partir de um mínimo denominador comum. Segundo Zygmunt Bauman, foi principalmente sua posição de ambiguidade dentro da sociedade europeia pré-Segunda Guerra que tornou os judeus o principal alvo do ódio nazista²⁷.

Mas como é impossível odiar todos os judeus individualmente, esse ódio é direcionado a uma idéia abstrata, esse mínimo que é o “judeu” despojado de características individuais, construído como uma entidade a parte, que por sua vez vai “etiquetar” concretamente os indivíduos diferenciando-os da “sociedade ariana” também esta construída pelos nazistas como ideal. Esse mecanismo é importante também para a compreensão da construção do muçulmano nos campos, que será retomada mais adiante.

Os dois primeiros capítulos de *Sem destino* cumprem a função de contextualizar o personagem que vai para o campo de concentração, sua narrativa simples e linear é sempre presentificada. Mas esta perspectiva muda no terceiro capítulo. Quando Köves é capturado e enviado para Auschwitz, ele começa com: “Na manhã seguinte”, o que marca a mudança da posição do narrador, que não fala mais do ponto de vista do agora, mas sim do futuro, de alguém que *detém o conhecimento do desfecho da narrativa*. Sendo esta uma marca dos limites impostos pelo acontecimento histórico, quando se trata do Holocausto, o narrador de um romance em primeira pessoa tem que saber o “final da história” por uma questão simples e lógica, para poder contar ele precisa ter sobrevivido. Portanto, a autonomia do personagem é totalmente cortada a partir do terceiro capítulo, ela desaparece quando desaparece uma vida possível, com todas as suas potencialidades, ou seja, quando ele é capturado e deportado, deixando de ter um

²⁷ Cf. Bauman, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1991.

futuro desconhecido e causando uma impossibilidade da continuação da narrativa do modo como ela vinha sendo feita; a partir dali, a história só pode ser contada a partir de um ponto de vista futuro porque a vida num campo de concentração nazista tem um grau de previsibilidade que empurra os fatos para o fluxo da morte e da destruição.

Embora escrito em primeira pessoa, muitas vezes o narrador parece deslocado de si mesmo. Robert Eaglestone em seu ensaio “The Aporia of Imre Kertész” aponta com razão que:

testimony aims to prohibit identification on epistemological grounds (a reader cannot become, or become identified, with the narrator of a testimony: any such identification is a illusion) and on ethical grounds (a reader should not become identified with a narrator of a testimony, as it reduces and “normalizes” or consumes the otherness or the narrator’s experience and the illusion that such an identification creates is possibly pernicious).²⁸ (Vasvári e Zepetnek (org), 2005: 39)

Mas além da impossibilidade de identificação do leitor com o personagem de Köves, pode-se destacar um segundo motivo para sua apatia, o mesmo identificado por Irving Howe²⁹ em sua análise sobre Malraux, quando afirma que:

Malraux enquanto romancista, e especialmente em *Os Conquistadores*, é culpado de um curioso duplo padrão: ele está infinitamente disposto a aceitar “os dados” na história, mas impõe impiedosamente suas predileções metafísicas sobre suas personagens, mesmo quando essas predileções violem as necessidades psicológicas nelas criadas por sua participação na história. O resultado é que o movimento da história, que fomos preparados para encarar como rigorosamente objetivo, assume a liberdade, e mesmo o capricho da subjetividade, enquanto o comportamento das personagens, que deveria sugerir as possibilidades da vontade humana assume a aura do impessoal e do determinado. (Howe, 1988: 159-160)

²⁸ “o testemunho visa proibir a identificação, tanto no campo epistemológico (o leitor não pode se identificar com o narrador de um testemunho: qualquer identificação deste tipo é uma ilusão), quanto no campo ético (o leitor não deve se identificar com o narrador de um testemunho, uma vez que isto reduz e “normaliza”, ou destrói a alteridade da experiência do narrador; e a ilusão que tal identificação cria é possivelmente perniciosa)”.

²⁹ Howe, Irving. *A política e o romance*. São Paulo, Perspectiva, 1998.

A diferença no caso do *Sem destino* é que o agente não são as “predileções metafísicas” do autor, mas sim a exigência da própria linguagem frente ao totalitarismo, invertendo os papéis esperados de agente/reagente da história, e a vontade humana fica reduzida a nada, principalmente quando os esforços são feitos exatamente no sentido de exterminá-la.

Um relato de Primo Levi em *Os afogados e os sobreviventes* ajuda a perceber de maneira contundente o estranhamento frente à situação na qual se encontrou o sobrevivente; ao tentar responder à constante pergunta “por que vocês não fugiram”, Levi se lembra da reação de um garoto, vale a pena transcrever a passagem aqui:

Lembro-me com um sorriso o episódio que me aconteceu há vários anos numa turma de curso elementar, em que fora convidado para comentar meus livros e responder às perguntas dos alunos. Um menino de ar vivo, aparentemente o líder da classe, me dirigiu a pergunta ritual: “Mas o senhor, por que não fugiu?”. Eu lhe expus rapidamente tudo o que escrevi aqui; ele, pouco convencido, pediu-me que traçasse no quadro um esboço do campo, indicando a colocação das torres de guarda, dos portões, das cercas e da central elétrica. Fiz o que pude, sob trinta pares de olhos atentos. Meu interlocutor estudou os desenhos por alguns instantes, pediu alguns novos detalhes e, em seguida, me expos o plano que arquitetara: aqui, de noite, degolar a sentinela; depois, vestir seu uniforme; correr imediatamente à central e interromper a corrente elétrica, de modo que os holofotes se apagassem e se desativaria a rede de alta tensão; por fim, eu poderia ir embora tranquilo. Acrescentou seriamente: “Se lhe acontecer de novo, faça como eu disse: verá que consegue. (Levi, 1997: 133-134)”

Além disso, é importante voltar a destacar que dentro do modelo do romance que lida com fatos históricos não há outro destino possível para Köves que não a deportação; desse modo, não restam muitas alternativas para a construção do personagem, já que ele não tem o poder de modificar seu futuro. A inversão causa estranhamento porque o modelo romântico-realista trata principalmente da vitória da vontade humana sobre a contingência; são histórias de indivíduos que constroem o próprio destino sejam eles bem sucedidos ou não.

A alteração do tempo em que a história é contada causa uma fratura profunda na narrativa. Alterações temporais e fraturas textuais são reflexos de uma narrativa que não

“se sente à vontade” dentro dos moldes do romance, pois uma vez inserida e confortável dentro da forma, a realidade do Holocausto seria reduzida a ela. Segundo Habermas:

o domínio de um passado, retornando na forma de um pesadelo sobre um presente não redimido, só poderia ser rompido pela força analítica de uma recordação que não compara a presentificação histórica permitida pelo acontecido com sua neutralização moral. (Habermas, apud Cardoso, 2001: 26)

Assim, a narrativa no tempo presente se torna incompatível porque entra em conflito com o acontecimento histórico. Köves foi deportado e só pode contar o que lhe aconteceu no campo a partir do ponto de vista do sobrevivente, nunca da pessoa que está lá *naquele momento*, assim, o entrecruzamento dos discursos literário, histórico e memorialístico causa perturbações na estrutura da linguagem que incidem mais fortemente sobre o tempo da narrativa.

O modelo da literatura “romântico-realista” pressupõe uma estrutura fechada, que contenha um começo, um meio e um fim, dispostos cronologicamente ao longo de uma linha que faça sentido em seus encadeamentos causais. Esta linearidade visa a ordenar os eventos da narrativa no modo como eles supostamente se apresentariam na vida real. Porém, no caso de *Sem destino*, o evento histórico impede o desenrolar perfeitamente linear dos acontecimentos dentro de uma cronologia que parte do tempo presente. Além disso, essa escolha narrativa esbarra também nessa barreira ética da representação.

Köves sai para o trabalho, mas, de repente, o ônibus pára e ele ouve instruções repassadas pelo cobrador de que todos os judeus teriam que descer do ônibus. Köves desce, o ônibus parte, e com medo de não chegar na empresa, ele tenta explicar sua situação para o guarda, quando vê seus colegas de trabalho. O autor descreve uma atmosfera alegre e juvenil.

As coisas se esclareceram: eles haviam sido retirados do ônibus que passara antes e riam da minha chegada. O próprio guarda sorriu timidamente, como quem, embora de uma distância maior, de alguma forma também participasse da diversão; logo vi que ele não tinha nada contra nós – nem poderia ter, naturalmente (Kertész, 2003: 33)

A passagem é tensa porque o leitor sabe o que está acontecendo, e a quebra temporal mostra que o autor sabe o que aconteceu. Mas não os personagens; sua principal preocupação é chegarem atrasados no trabalho, preocupação que pode ser comparada à de Gregor Samsa, em *A metamorfose*, de Kafka, que após acordar metamorfoseado num “inseto monstruoso” se desespera com a possibilidade de se atrasar para o trabalho. Tanto num caso quanto no outro, os personagens não se preocupam com sua situação terrível e nem com o absurdo de sua condição.

Os judeus continuam sendo retirados dos ônibus que passam, e o clima parece de comemoração. Alguns colegas de trabalho judeus retirados dos ônibus são descritos mais detalhadamente por Köves, entre eles o “artesão de couro” que diferente dos outros, havia escolhido esse ofício, o “fumante” devido ao cigarro constante, que fumava porque o cigarro “custa menos que comida”, o “menino de seda”, devido ao seu jeito com as mulheres, “Rozi” que era representante dos colegas de trabalho perante o mestre-de-obras e Moskovics. Todos são solícitos e cooperativos, ajudam na contagem dos prisioneiros e não desconfiam de nada, pelo menos aos olhos de Köves. Para ele, aceitar a autoridade é a atitude correta, e é nesse sentido que a autoridade é afirmada no e pelo personagem. Ele está dentro do “esquema”, aquilo que destoia é motivo de crítica, como quando chegam alguns adultos, ele diz:

Notei que eles davam mais trabalho: faziam-se de desentendidos, meneavam a cabeça, explicavam-se, mostravam os documentos, faziam perguntas impertinentes. (Kertész, 2003: 36)

E a fuga não faz sentido, mesmo quando uma oportunidade lhe é apresentada, no momento em que o grupo de prisioneiros é transportado, um deles foge:

Um único e longo salto e ele já se perdia no turbilhão de gente e de veículos. Fiquei completamente aturdido: de algum modo, pensei, aquilo não combinava com o comportamento dele no galpão. Mas também fui tomado por outro sentimento, uma certa surpresa bem-humorada, diria, pela simplicidade do ato: na verdade, vi um ou dois decididos logo a partirem na direção dele. Também olhei à volta, embora apenas, por assim dizer, pelo prazer da brincadeira, pois *não vi razão para escapulir*³⁰ – e penso que teria tido tempo para isso; por outro lado, meu senso de dever foi mais forte.

³⁰ Grifo meu.

(Kertész, 2003: 42)

Köves segue as ordens sem resistência ou questionamentos. O grupo chega num pátio, onde será trancado, e no dia seguinte, colocado num trem e enviado para Auschwitz. É nesse momento que começa a ficar claro que a compreensão de Köves acerca do seu mundo anterior não faz mais sentido. E dentro do absurdo do ambiente concentracionário, a busca pelo entendimento da situação é expressa, pelo uso afirmativo da linguagem, que destaca a procura de uma normalidade dentro dos campos de concentração e extermínio nazistas. Veja-se, a propósito:

A velha – assim disseram em nosso vagão – estava doente e enlouquecera – não era de admirar – por causa da sede. A explicação parecia digna de crédito. Também reconheci o acerto dos que desde o início da viagem haviam observado: tínhamos sorte de não haver em nosso vagão nem muitos pequenos, nem muitos velhos e, esperavam, nem doentes. Na manhã do terceiro dia, a velha finalmente se calou. Disseram: morreu, pois não recebeu água. Porém sabíamos: era velha e doente, e assim, todos, e eu também, afinal de contas, achamos o fato compreensível. (Kertész, 2003: 55).

O personagem não resiste, assim como a linguagem também não oferece nenhuma resistência. Este mecanismo faz com que no campo todo o discurso de Köves voltado aos alemães seja pontuado com palavras e adjetivos de carga positiva: os alemães são limpos, atenciosos e honrados, possuem as qualidades apreciadas na nossa sociedade:

Sobre os alemães, também chegaram aos meus ouvidos toda sorte de opiniões. Muitos disseram, em especial os mais velhos que passavam a própria experiência, que, fosse qual fosse a idéia deles acerca dos judeus, na essência – *como era sabido de todos* –, os alemães eram *homens limpos, honestos, amantes da pontualidade e do trabalho*, que *valorizavam* os outros se encontrassem neles os mesmos traços; de um modo geral, na realidade, *a minha opinião era a mesma*. (Kertész, 2003: 47)

Senti um certo *alívio* ao vê-los [os alemães], pois *limpos, bem cuidados*, passavam *firmeza e serenidade*³¹ em meio à confusão. (Kertész, 2003: 58)

³¹ Grifos meus.

Suas características contrastam com a visão dos prisioneiros judeus do campo, com os quais Köves não se identifica até o momento:

Fiquei muito surpreso porque, afinal de contas, encontrava, pela primeira vez na vida – ao menos assim de perto –, prisioneiros de verdade, vestidos com a roupa listrada dos malfeitores. (Kertész, 2003: 56-67)

Após a chegada em Auschwitz, os deportados passam por uma espécie de seleção médica que vai decidir quem permanece nos campos e quem vai direto para as câmaras de gás; neste processo, já na fila daqueles que vão sobreviver, Köves observa como a escolha é feita. Para ele, a escolha não faz sentido, embora ele ainda não saiba o destino dos considerados “inaptos” para o trabalho. A passagem é importante porque mostra como o protagonista percebe que ele começa a enxergar a si mesmo e aos outros judeus com os olhos do opressor:

A tarefa do médico ficou logo evidente. Chegou um velho – sem dúvida: o lado de lá. Mais jovem – aqui conosco. Um outro, barrigudo, embora apumado: inútil – mas, não, o médico o enviou para o nosso grupo e eu não fiquei muito satisfeito, pois, de minha parte, achei-o envelhecido. Também tive de admitir que a maioria dos homens exibia um aspecto muito desarrumado, que não causava uma boa impressão. Assim, fui obrigado a ver com os olhos do médico quantos de nós eram velhos ou, por razões diversas, inaproveitáveis. (Kertész, 2003: 63)

Após serem selecionados, eles são levados para o banho, recebem instruções para guardar os números de seus cabides e juntar os pares de sapatos amarrando-os pelos cadarços, como era o procedimento padrão nos campos, que impedia que os prisioneiros entrassem em pânico ao acreditar que receberiam suas roupas de volta. Nesse momento Köves ouve pela primeira vez a palavra “campo”. Eles são incentivados a entregar pertences valiosos que ainda estivessem em seu poder e são enviados ao barbeiro, que raspa todos os pêlos de seus corpos, numa das poucas vezes que Köves expressa alguma reação contrária, mas em sua opinião insignificante:

Sentou-se [o barbeiro] no banco diante de mim. Nenhuma palavra, nenhuma observação, grudou no meu órgão mais sensível e também dali raspou toda a coroa com a navalha, todos os pêlos, a última gota do meu orgulho masculino

que começava a proliferar havia pouco. Talvez não faça sentido, mas essa perda doeu mais do que a do cabelo. Fiquei surpreso e *um pouco contrariado*; porém admiti que, na verdade, *seria ridículo apegar-me a algo tão insignificante*³². (Kertész, 2003: 69)

Este é um processo que visa a desumanizar os prisioneiros, e desta maneira justificar a violência empregada contra eles. Desde a caracterização dos judeus como animais como ratos e pulgas, pestes que deveriam ser exterminadas, até o total controle e degradação de seus corpos. Os alemães raspam todos os pêlos de seus corpos, vestem a todos com o mesmo uniforme de prisioneiro, impõem um regime de fome, de modo que todas as suas características individuais sejam apagadas. Ao controlar seus corpos de maneira absoluta, eles obrigam os prisioneiros a se tornarem primeiro a própria idéia de judeu concebida por eles *a priori* para depois destruir os judeus como um grupo. O mecanismo também surte efeito nas próprias vítimas, que também deixam de se enxergar como seres humanos, e vão aos poucos se tornando “muçulmanos”. Eaglestone escreve que:

For Derrida, as Benjamin, the “Final Solution” must be thought as a “project of destruction of the name”, meaning, the destruction of each singular individual as a singularity and the more general naming that binds and create communities³³. (Eaglestone, 2004: 294)

É esse processo de muçulmanização que Kertész descreve com precisão em *Sem destino*. Ao receber a roupa de prisioneiro e olhar para os colegas, Köves se surpreende, mas com o tempo, também ele começa a se enxergar a partir dos olhos do opressor, num fenômeno conhecido como auto-ódio, que até então não era tão latente como ficou evidenciado na conversa com a irmã mais velha.

A transformação de Köves em muçulmano acontece do decorrer do sexto e do sétimo capítulos no campo de trabalho de Zeitz. O tom da narrativa muda e assume um caráter reflexivo; o protagonista procura transmitir sua experiência, narrar sua história, assim como os narradores de Benjamin, que invocam a autoridade de sua experiência para transmitir uma vivência.

³² Grifos meus.

³³ “Para Derrida, assim como para Benjamin, a “Solução Final” precisa ser pensada como um “projeto de destruição do nome”, ou seja, a destruição de cada indivíduo singular enquanto singularidade, e da nomeação mais geral que une e cria comunidades.”

Posso ao menos contar uma coisa: de minha parte, cumpri todo o percurso, vivi todas as oportunidades, que só se oferecem nesse caminho – com honestidade, as experimentei. (Kertész, 2003: 93)

Bandi Citrom, um prisioneiro húngaro mais antigo, que começa a proteger Köves, o aconselha a como se comportar no campo; como se lavar, quais prisioneiros evitar e o que fazer para manter ao máximo suas forças. Mas, com o passar do tempo a situação vai ficando cada vez mais insustentável. Embora o protagonista não soubesse, a guerra estava se aproximando do fim, e os alemães estavam perdendo. Com a derrota iminente, a escassez de recursos também afeta a ordem interna dos campos.

Comecei a notar mudanças um pouco mais tarde – primeiro, no que dizia respeito às porções. Eu não podia fazer mais do que tentar – tentarmos – adivinhar para onde teria partido tão depressa a época dos meios pães; no lugar deles, seja como for, chegou, implacável o tempo do terço e do quarto, e o próprio *Zulage* deixou de ser uma certeza. (Kertész, 2003: 102)

Z. Ryn e S. Klodizinski, citados por Agamben em *O que resta de Auschwitz*³⁴ explicam detalhadamente a transformação do prisioneiro em muçulmano, causada pela desnutrição, em duas fases distintas que coincidem com a experiência de Köves. A primeira é a irritabilidade, que antecipa a alteração psíquica causada pela desnutrição. A exasperação de que fala Köves, seguida de um total desinteresse, um despojamento radical da dignidade humana.

Uma coisa apenas se fortaleceu em mim: a exasperação. Se alguém me perturbasse o sossego, se apenas encostasse na minha pele, se eu perdesse uma passada durante a caminhada e nessa hora alguém me pisasse o calcanhar, sem nenhuma hesitação eu seria capaz de matar – se ainda pudesse, é claro, e se ao erguer a mão não me esquecesse do que pretendia. Também com Bandi Citrom me desentendi: “você se abandonou”. Era um peso para ele no destacamento, causava problemas para todos, ele pegou minha sarna – maldizia. Mas, sobretudo, era como se eu o irritasse, o incomodasse de algum modo. Percebi isso uma noite, quando ele me levou ao lavatório. Foi inútil eu me debater, resistir; ele arrancou minhas roupas à

³⁴ Cf.: Agamben, *O que resta de Auschwitz*, 2008: 50-51.

força, foi inútil eu tentar atingir seu corpo, seu rosto com os punhos; esfregou água fria no meu corpo trêmulo. Eu lhe disse mil vezes: a proteção dele me pesava, que me deixasse em paz, que fosse para o inferno. Eu queria morrer ali, não queria voltar para casa? – perguntou, e não sei que resposta pôde ler em meus olhos, mas no dele vi súplica, uma espécie de pânico, como olhamos para os incorrigíveis, os condenados à morte, os infectados; naquela hora me lembrei do que ele havia dito um dia sobre os muçulmanos. (Kertész, 2003: 118)

Não se pode ignorar como as marcas deixadas pela experiência dos campos afetam a linguagem daquele que narra; a violação do corpo acarreta também a deturpação da linguagem, incide sobre o tempo da narrativa e desmonta o modelo realista porque esse modelo está baseado na regra, na norma e na ordem, e o espaço concentracionário é o estado de exceção em sua forma mais radical. Agamben escreve que:

Auschwitz é exatamente o lugar em que o estado de exceção coincide, de maneira perfeita, com a regra, e a situação extrema converte-se no próprio paradigma do cotidiano. (Agamben, 2008: 57)

Esta coincidência de estados não tem lugar no mundo perfeitamente ordenado do romance realista, caso contrário, o modelo tenderia a normalizá-lo e o muçulmano simplesmente não teria como ser incorporado confortavelmente na categoria de ser humano sem desafiar todo o conceito de humanismo por detrás dele.

Em “Após Auschwitz”³⁵ Jeanne Marie Gagnebin parte das reflexões de Adorno, principalmente do terceiro capítulo da *Dialética Negativa*, para pensar a arte e a cultura após o Holocausto, ela diz:

O pensamento de Adorno sobre Auschwitz o leva a tematizar uma dimensão do sofrer humano pouco elaborada pela filosofia, mas enfaticamente evocada nos relatos dos assim chamados sobreviventes: essa corporeidade primeira, no limiar da passividade e da extinção da consciência, que uma vontade de aniquilação, esta sim clara, precisa, operacional se esmera em pôr a nu para melhor exterminá-la. Forma-se assim esse pacto sinistro entre uma racionalidade rebaixada à funcionalidade da destruição e uma corporeidade

³⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie, “Após Auschwitz”, In.: *Lembrar escreve esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

reduzida à matéria passiva, sofredora, objeto de experiências nos campos da morte como ratos ou sapos nos laboratórios da ciência. E a violação desse corpo primeiro (*Leib*), passivo e tenaz, vivo e indeterminado, acarreta a violação do corpo como configuração física singular de cada sujeito individual (*Körper*). (Gagnebin, 2006: 77)

Esta violação do corpo tem consequências para a linguagem do sobrevivente, porque seu relato, na contramão de autobiografias onde se constrói ou se conquista uma identidade, fala da anulação do indivíduo, como aponta Mario Barenghi, num ensaio sobre Primo Levi: “da imposição feroz de uma não identidade que prenuncia o extermínio físico.” (Barenghi, 2005: 177). E Köves efetivamente se transforma num muçulmano. A definição de Primo Levi dos mortos-vivos dos campos pode ajudar a compreender um pouco mais sua condição:

São eles os “muçulmanos”, os submersos, são eles a força do Campo: a multidão anônima, continuamente renovada e sempre igual, dos não-homens que marcham e se esforçam em silêncio; já se apagou neles a centelha divina, já estão tão vazios, que nem podem realmente sofrer. Hesita-se em chamá-los vivos; hesita-se em chamar “morte” à sua morte, que eles já nem temem, porque estão esgotados demais para poder compreendê-la. (Levi, 1988: 91)

O próprio Köves descreve os muçulmanos do campo antes de sua transformação:

Entre eles eu via seres estranhos, que no início me causaram espanto. A certa distância, pareciam velhos ou anciãos, com as cabeças enterradas nos pescoços, os narizes proeminentes, zombeteiros, o uniforme imundo pendente dos ombros elevados, e lembravam, mesmo nos dias mais escaldantes do verão, galos friorentos no inverno, como se a cada passada enrijecida, hesitantes, perguntassem: o esforço compensa o sacrifício? Como vim a saber, esses pontos de interrogação que se moviam – porque, pela aparência e também pelo espaço que ocupavam, eu mesmo não seria capaz de descrevê-los de outro modo – eram conhecidos no campo de concentração pelo nome de muçulmanos”. Bandi Citrom logo me aconselhou que os evitasse: “só de olhar para eles a vontade de viver vai embora” – ponderou, e as palavras continham alguma verdade, embora com o tempo, eu concluísse que para tanto, era preciso mais. (Kertész, 2003: 95)

Segundo Gagnebin, o muçulmano desafia o próprio conceito de ser humano.

Figura da extrema desfiguração, o “muçulmano” é o não-homem que habita e ameaça todo ser humano, a redução sinistra da vida humana à vida nua. Por isso, ele é geralmente excluído do relato e da reflexão, já que sua inclusão ameaçaria todas as definições de humanidade vigentes até hoje. (Gagnebin, *Apresentação*. In: Agamben, 2008: 13-14)

Ao ameaçar a definição de humanidade, o muçulmano põe em risco também conceitos decorrentes da experiência dessa humanidade como a experiência do tempo e a linguagem, como ela se apresenta na narrativa.

Com o tempo, a sarna e a sujeira causam uma infecção monstruosa na perna do protagonista, que o faz ser levado contra a vontade para o hospital do Zeitz. De lá, Köves é jogado num trem junto com outros muçulmanos, e enviado de volta para Buchenwald. Aqui, parece que a única alternativa de Köves é esperar a morte.

De minha parte, não tinha dúvidas de que vivia, embora como uma chama trêmula, quase apagada, mas ainda ardia em mim alguma coisa, a centelha da vida, como se diz – ou seja, tinha um corpo, sabia tudo dele, apenas eu mesmo não estava mais nele. (Kertész, 2003: 125)

Nesse momento, o da desumanização mais extrema do corpo, a carga da linguagem positiva é expandida até seu limite, a desconhecida proximidade da morte experimentada pelo muçulmano.

asseguro que havia muito não me sentia tão leve, em paz, em devaneio, sem dúvida: tão bem. Depois de tanto tempo, pela primeira vez me senti livre da tortura da exasperação: os corpos que se apertavam no meu não me incomodavam mais, de algum modo me alegrava que estivessem ali comigo, que fossem tão familiares e semelhantes ao meu, e pela primeira vez fui tomado de um sentimento incomum, invulgar, estranho, desajeitado – é possível que fosse amor, talvez. (Kertész, 2003: 125)

O paradoxo é que ele só sente “bem, em paz, indiferente, sereno, paciente” porque nesse momento ele mesmo já não está mais ali. Ao ser levado, Köves tem certeza de que

vai morrer e, durante o transporte, consegue ver Buchenwald, seu antigo campo de concentração, e é ele que o desperta:

A visão e o aroma devem ter provocado no meu peito adormecido um sentimento crescente, capaz de formar na umidade gelada que banhava meu rosto algumas gotas mais quentes dos meus olhos ressecados. E apesar de toda reflexão, razão, consciência, juízo, não pude deixar de identificar em mim uma sensação furtiva, tênue, esperançosa, como se envergonhada da insanidade, mas ainda assim obstinada: gostaria de viver mais um pouco neste bonito campo de concentração. (Kertész, 2003: 128)

Contra todas as probabilidades inerentes à sua condição, Köves não morre, e a partir desse ponto é que ele reconstrói sua identidade, mas em negativo, marcada pelo sofrimento extremo da quase aniquilação do corpo. Aos poucos, ele se recupera na enfermaria de Buchenwald. Sua recuperação coincide com a chegada dos aliados aos campos nazistas.

A libertação dos campos de concentração não tem nada de gloriosa; quando ela é anunciada, Köves está em sua cama e seu primeiro pensamento não é a liberdade:

Porém, não valeu a pena prestar atenção, pois também ele, como todos antes dele, só falou sobre a libertação e não fez nenhuma referência, nenhuma menção à sopa, que não tinha vindo. (Kertész, 2003: 158)

Mas, se Köves narra toda sua estadia no campo do ponto de vista do sobrevivente que já saiu do campo de concentração, em alguns momentos, ele volta a falar como se estivesse narrando de dentro:

Ontem comprei pela primeira vez uma tina inteira de cascas de batatas de um *finn*. (Kertész, 2003: 112)

Estes episódios não constituem uma mudança temporal, mas sim “lapsos” de realidade que são inseridos dentro da trama literária através da memória. Como já foi mencionado, *Sem destino* é uma obra de ficção enraizada num acontecimento histórico e o testemunho de um personagem de ficção. No caso do testemunho “real”, o autor precisa usar recursos literários para fazer o seu relato a partir das esferas da memória e

da história, porém como se trata de uma ficção, esse mecanismo muda, pois embora a obra seja ficcional, é uma literatura que se funda no “real” e é esse “real” que vai se inserir na trama literária, na forma da memória da realidade histórica. Esse “ontem” é representativo da presença permanente do campo de extermínio no presente do narrador através da memória, que novamente impede um relato linear.

A quebra temporal do terceiro capítulo aponta para a perda da autonomia do personagem e força o narrador a tomar o ponto de vista do prisioneiro que sobreviveu ao Holocausto; mas esses “lapsos” temporais que ocorrem em meio ao relato apontam que nem mesmo essa posição sustenta a narração de uma experiência tão radical quanto a do universo concentracionário. Essas intromissões da memória em meio à obra revelam que uma linguagem linear ordenada por uma cronologia é insuficiente para sustentar em sua estrutura o peso da experiência dos campos nazistas. Porque essa experiência não fica “presa” no passado, ela incide concretamente no tempo presente perturbando uma cronologia pré-estabelecida que não condiz com o tempo da experiência humana.

O nono e último capítulo de *Sem destino* narra o retorno do personagem para a Hungria e começa de modo desconcertante com : “Cheguei em casa aproximadamente à mesma hora em que tinha partido”, porém casa aqui não se refere a Budapeste, mas sim à Buchenwald de onde ele ainda vai seguir para seu país natal. Ao escolher as roupas para a viagem, ele faz questão de pegar o familiar casaco listrado, pois “ao menos assim não haveria mal-entendidos”.

Ao chegar em Budapeste, Köves percebe que o mundo continua o mesmo:

As pessoas estavam bonitas e via-se que todos tinham o que fazer, uma ocupação importante, todos apressados, com passos largos corriam para algum lugar, empurrando-se em diferentes direções. (Kertész, 2003: 163)

A conversa com o repórter é exemplar para compreender como a experiência dos campos muda a percepção do sobrevivente em relação tanto à linguagem quando ao tempo. É interessante que, no caso de Köves, essa percepção se dá sempre em meio a um diálogo, tanto no seu encontro com um jornalista, quanto na conversa com os vizinhos. É no transmitir ao outro que Köves percebe as limitações da linguagem para dar conta da sua experiência, da dificuldade em explicar o que é o estado de exceção

normalizado, como por exemplo nos trechos do diálogo com o jornalista que o aborda com o intuito de fazer uma reportagem sobre sua experiência. O repórter pergunta:

“Você teve que passar por muitos horrores?”, e eu respondi que dependia do que ele considerasse horror. Certamente – disse, com o rosto visivelmente tenso –, você deve ter aberto mão de muita coisa, passado fome, e talvez tenha apanhado, e eu disse: naturalmente. “Meu filho, por que a tudo você diz” – gritou, ao meu ver, perdendo a paciência – “naturalmente, e sempre para o que não é natural?! Disse-lhe: “Num campo de concentração isso é natural”. “Sim, sim, lá sim, mas...” – e se deteve, hesitou um pouco – “mas... mas o campo de concentração em si não é natural!”, encontrou por fim as palavras adequadas, e eu nem sequer respondi porque aos poucos comecei a perceber: sobre algumas coisas não cabe discussão com estranhos que não sabem, crianças num certo sentido, por assim dizer. (Kertész, 2003: 166)

Ao voltar para seu antigo prédio, tudo continua igual, mas o apartamento em que vivia com o pai e a madrasta tem novos moradores. Köves encontra os antigos vizinhos e descobre que seu pai faleceu no campo de Mauthausen e sua madrasta havia se casado com o senhor Sutö. Pouco antes do final, na conversa que Köves tem com os antigos vizinhos, encontra-se a chave tanto da interpretação quanto da transição para *O fiasco*. A autoconsciência da impossibilidade do relato enquanto ele acontece. Köves diz:

Na ladainha deles notei mais a repetição frequente, quase cansativa, de uma palavra com que designavam toda a mudança, transformação, movimento: assim, por exemplo, “veio” a casa da estrela, “veio” o 15 de outubro, “vieram” os nazistas, “veio” o gueto, “veio” a margem do Danúbio, “veio” a libertação. E ainda o erro costumeiro: como se os acontecimentos já apagados, irrealis, inimagináveis e, nos detalhes – como me parecia –, também para eles impossíveis de serem reconstruídos, tivessem ocorrido na sequência normal dos minutos, horas, dias, semanas e meses, embora, por assim dizer, todos de uma vez, num único rodopio, numa vertigem, digamos, numa reunião vespertina estranha, tornada dissoluta quando os muitos participantes – uns, sim; outros, não – de súbito perderam a razão e por fim nem sabiam mais o que faziam. (Kertész, 2003: 171)

A importância do tempo é ressaltada em ambas as conversas, Köves insiste que a sequência cronológica é importante, porque “se essa sequência não existisse e se todo o

conhecimento despencasse sobre nós de uma só vez, é possível que o nosso cérebro e o nosso coração não suportassem”.

Perto do final do livro, ele diz, num impulso incontável, quando seu vizinho pergunta “Do que se trata?” se referindo à experiência dos campos que Köves não consegue contar de modo “compreensível” para aqueles que ficaram na Hungria. E ele responde:

Dos passos. Todos andavam enquanto podiam dar passos: eu também dei os meus passos, e não apenas na fila de Birkenau, mas também aqui em casa. Dei passo com meu pai e dei passos com minha mãe, dei passos com Annamária, e dei passos – entre todos, talvez o mais difícil – com a mais velha das irmãs. Agora eu seria capaz de lhe dizer o que significa ser “judeu”: nada... (Kertész, 2003: 173)

E com uma ponta de ironia amarga, na contramão de tentativas de análises reducionistas sobre a sobrevivência nos campos, Köves termina seu relato:

Porém, não exageremos, pois é nisso que reside a questão: estou aqui e sei bem, aceito todos os argumentos ao preço de poder viver. Sim, ao olhar ao redor dessa praça pacata, no crepúsculo, nessa rua castigada pelas tempestades e ainda assim cheia de promessas, senti crescer, avolumar-se em mim a disposição: vou continuar a minha vida impossível de ser continuada. Minha mãe me espera e vai ficar feliz de verdade, a coitada. Lembro que um dia seu plano era que eu fosse engenheiro, médico ou coisa parecida. E assim será, com certeza, como ela deseja; não há impossibilidade que eu não possa viver, naturalmente, e sei que no meu caminho me espreita, como uma armadilha inevitável, a felicidade. Pois lá, entre durezas, havia, na pausa das torturas, alguma coisa que se assemelhava à felicidade. Todos perguntam apenas das condições, dos “horrores”, ao passo que, para mim, a experiência mais memorável é esta. Sim, da próxima vez, se me perguntarem, eu deveria falar disso, falar da felicidade nos campos de concentração.

Se me perguntarem. E se eu não me esquecer. (Kertész, 2003: 175)

Desse modo, *Sem destino* se situa no limite entre aquilo que pode ou não ser dito sem risco iminente de banalização, e, por esse mesmo motivo, a narrativa força suas estruturas expondo como a forma é insuficiente para abarcar a realidade do horror, que de tão absoluto se inscreve no discurso literário. As reflexões finais do personagem

apontam para a consciência da incapacidade tanto da reconstrução narrativa do acontecimento real que se pretende literária na forma do romance, quanto do testemunho do real que se pretende verdade sem o discurso literário. Ambas opções são impossíveis sem simplificações que as reduzam porque a linguagem, pelo menos essa linguagem, não tem como dar conta do até então inimaginável paradoxo exposto pelos campos de concentração sobre a própria questão do que é um ser humano.

3. O FIASCO

Em *O Fiasco* temos dois planos distintos: o primeiro narra a história de um escritor e tradutor húngaro, sobrevivente de Auschwitz, vivendo com a esposa em meio à ditadura comunista; o casal é chamado pelo narrador o “velho” e a “velha”, alcunhas que às vezes recebem uma conotação trágica e outras, irônica. O segundo é o novo livro escrito pelo “velho” que se chama *O fiasco*, que reproblematisa as questões levantadas no primeiro plano do livro através de uma mudança na linguagem que acaba por fazer uma denúncia da própria escrita literária.

A primeira parte também pode ser decomposta em dois planos: um presente, onde o “velho” se ocupa das tarefas cotidianas, trabalha e interage com sua esposa e sua mãe, enquanto pensa em escrever um livro. E um “passado”, no qual o “velho” relê seus apontamentos, escritos na primeira pessoa do singular.

Esse presente se constitui como repetição eterna de seu cotidiano e é narrado na primeira pessoa do plural, o que causa uma sensação de estranhamento e pode ser interpretado de maneiras distintas, porém não excludentes: numa ditadura comunista, toda vez que o governo se dirige ao povo, faz questão de ressaltar o coletivo, não há o indivíduo, mas sim uma nação, onde todos têm objetivos em comum: a perpetuação e a propagação dos ideais socialistas. Após anos de ditadura comunista, a subjetividade é totalmente solapada, e o “eu” dá lugar ao “nós”, assim, a história do “velho” é expressa por esse “nós” que narra. Em outros momentos esse “nós” se aproxima do plural majestático, usado em trabalhos científicos, que também tem como função reduzir o grau de subjetividade de seu autor. Esse estranho narrador recorre a explicações exaustivas, numa tentativa de definir com exatidão aquilo que está sendo narrado. Esta técnica pode ser interpretada como o reconhecimento da incapacidade de uma representação exata, aumentando, através do exagero, a distância que separa a “realidade” da linguagem.

É possível fazer uma analogia com a conclusão a que Gunther Anders chega sobre Kafka³⁶:

Ele é como um homem que esquia no cascalho, para provar com cambalhotas

³⁶ Kafka é uma referência constante em todo o livro, tanto por causa dos procedimentos narrativos, principalmente na segunda parte da obra, como será explicado posteriormente, quanto por causa das citações. Na página 26 ele diz “(como a vergonha do sr. Joseph K.)”.

e arranhões, àqueles que pretendem que o cascalho é neve, que não se trata, realmente de outra coisa senão cascalho (Anders, 1969: 103)

Nesse sentido, esse “nós que narra” explica com exatidão detalhes que parecem insignificantes numa escrita no molde romântico-realista, como a de *Sem destino*. A descrição do apartamento onde o “velho” mora é entrecortada por parênteses que explicam, exaustivamente, sensações, condições existenciais do “velho” e até mesmo objetos simples de seu apartamento, cada vez que eles são mencionados. Como por exemplo, na descrição que o narrador faz da mesa de trabalho do “velho”:

Uma mesa (mais exatamente *a* mesa, aliás a única mesa propriamente dita do quarto-sala) (Kertész, 2004a: 13)

(assim, apenas queremos definir: se dizemos que a mãe do velho se plantou diante do arquivo, subentende-se que, embora de frente para o arquivo, na verdade ela se plantou diante da mesa – mais exatamente *da* mesa, a única mesa propriamente dita do apartamento) (Kertész, 2004a: 57)

(para sermos mais exatos *da* mesa, a única mesa propriamente dita do apartamento) (Kertész, 2004a: 78)

(mais exatamente *na* mesa, a única mesa propriamente dita do apartamento) (Kertész, 2004a: 106)

Essas e outras repetições exaustivas da explicação tanto de objetos como de sensações e conceitos, e da própria condição de escritor do “velho”, apontam para o esvaziamento dos termos empregados pela linguagem cotidiana ao mesmo tempo em que impõem um ritmo de leitura diferente da leitura tradicional de um romance linear. Ao indicar a insuficiência de apenas mencionar objetos e fatos, o narrador reflete sobre a história que ele conta ao mesmo tempo em que ela é narrada, comentando, inclusive, seu próprio estilo narrativo, estabelecendo um diálogo com o leitor e explicando onde o foco deve ser concentrado. De maneira irônica, ele explica como e por que alguns procedimentos são usados logo após sua utilização no próprio texto:

Era como se uma redoma de vidro suavemente azulada tivesse coberto o velho pensador, em pé diante do arquivo, assim como o ambiente mais amplo que o

circundava.

Essa comparação – como geralmente ocorre com as comparações pertinentes – deseja favorecer a crescente percepção do cenário pelos sentidos provocada por associações estimulantes. (Kertész, 2004a: 8).

Este expediente já consiste em si mesmo numa interpretação da escrita imbricada no próprio texto. O fato de a narração e de a interpretação serem feitas no mesmo momento aponta para uma tentativa de manter o tempo suspenso no presente, sem deixar nenhuma lacuna, esforço feito para iluminar o abismo existente entre “o que se quer dizer” e “aquilo que se consegue dizer”. Mediando esse abismo aparentemente intransponível está o mecanismo do comentário³⁷ e da interpretação, numa tentativa de chegar a uma verdade mais aproximada daquilo que se quer transmitir. Segundo Gershom Scholem, “O comentário, e não o sistema, é a forma legítima de se chegar à verdade” (Scholem, s/d: 289). Esse procedimento é um dos mecanismos o que move o segundo plano dessa primeira parte, em que os apontamentos do “velho” também comentam e interpretam seu primeiro livro, *Sem destino*, primeiramente recusado por uma editora e publicado dois anos depois. O comentário faz parte do modo de reflexão judaico, e não é a toa que ele aparece na estrutura do pensamento do narrador após sua deportação e libertação, marcando uma mudança significativa em sua escrita.

São esses mecanismos que vão operar uma mudança na linguagem do segundo livro escrito pelo “velho”, a segunda parte de *O fiasco*.

Na primeira parte de *O Fiasco*, o “velho” relê *Sem destino*, e procura entender por que não se reconhece mais nele; ao mesmo tempo é nesse comentário que a busca por uma outra linguagem procura transcender os contornos estabelecidos por uma narrativa realista. Portanto, o comentário atua em dois níveis: primeiro, através do tema tratado, o narrador fala explicitamente sobre *Sem destino* e o comenta; segundo, através da forma que a narrativa assume, principalmente com uma abordagem temporal cíclica que retoma constantemente o passado dentro do presente da narrativa, que toma a forma de

³⁷ O termo comentário se refere à tradição talmúdica judaica, um exercício de leitura e interpretação do mundo a partir do texto bíblico que segundo Henry Atlan é “uma tradição de pesquisa que visa conhecer a estrutura do universo, as relações do homem com seu meio ambiente.” (Atlan, apud Amâncio, 2003, p. 14)

repetição eterna. Nesse sentido, é pertinente lembrar a quinta tese de Benjamin do ensaio “Sobre o conceito da história”:

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. “A verdade nunca nos escapará” – essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela. (Benjamin, 1996: 224)

O presente do “velho” está sitiado pelo passado; ele vive numa Hungria marcada pelas lembranças da Segunda Guerra; sua rua, seu apartamento antigo trazem rastros da guerra que causou sua deportação:

A parte central do lado leste da rua foi afetada na primeira metade dos anos 40. Esses anos foram marcados pela guerra e sua arquitetura, pela improvisação, consequência de investimentos urgentes de capital e escassez de material de construção por causa da guerra. (Kertész, 2004a: 10)

E a caracterização dos ambientes traz uma menção aos campos de extermínio:

gritos, rancos, rangidos, estrondos, lamúrias e berros desenfreados subiam da Ravina da Mentira como das profundezas de um caldeirão borbulhante, por entre gases ora enegrecidos, ora apenas acinzentados, que, após a chegada da noite (e antes da chegada do inverno) (porque as chaminés até o presente momento nem sequer mereceram nossa consideração), ficavam apenas desmazeladamente azulados (Kertész, 2004a: 10)

O retorno a suas anotação e apontamentos, marcam a incidência do passado sobre sua vida cotidiana. É impossível esquecer o passado e continuar vivendo sua vida como aconselham seus vizinhos, aqueles que ficaram, no final de *Sem destino*.

depois de um certo silêncio o velho Fleischmann de repente me perguntou: “E quais são seus planos para o futuro?” Meio surpreso disse: “não pensei muito nisso”. Nessa hora o outro velho inclinou-se para mim na cadeira. O morcego também se ergueu de novo e, em vez de pousar no meu braço,

pousou no meu joelho. “Antes de mais nada, você tem que esquecer os horrores.” Perguntei admirado: “Por quê?” “Para poder viver”, respondeu, e o senhor Fleischmann assentiu e acrescentou: “Viver livre” – ao que o outro velho assentiu e acrescentou: “Com um peso assim não se pode começar uma nova vida” – e nisso ele tinha razão, concordei. Porém, não entendia bem como podiam pretender o impossível, e assinalei que o que acontecera, acontecera (Kertész, 2003: 171-172)

Como já foi mencionado, o uso obsessivo de parênteses do narrador aponta para uma incapacidade de expressar aquilo que se quer de modo preciso e direto, ao mesmo tempo em que corta o fluxo da frase, obrigando o leitor a se concentrar em determinados pontos da narrativa, como por exemplo, no trabalho do escritor, que é constantemente retomado em parênteses que se repetem em vários momentos do texto:

Aliás, para sermos mais exatos, calhou que escrever se tornasse sua ocupação (já que outro tipo de ocupação ele não tinha).

Já havia escrito vários livros, em particular o seu primeiro livro: nesse livro (considerando-se que naquela época escrever livros ainda não era sua ocupação, e esse livro ele havia escrito, por assim dizer, apenas por um capricho seu), ele trabalhou mais de uma década, e só depois, em meio a circunstâncias bastante turbulentas – e o passar de mais dois anos –, o livro viu tinta de impressão; para o segundo livro quatro anos foram suficientes; para os livros subsequentes (já que escrever livros era sua ocupação, ou melhor –, calhou que isso se tornasse sua ocupação) (já que outro tipo de ocupação ele não tinha), dedicou apenas o tempo necessário para escrevê-los. (Kertész, 2004a: 16-17)

Ou na própria incapacidade da linguagem de explicar satisfatoriamente, para o narrador, coisas aparentemente banais como o *Bridge*:

Essa atividade fazia supor que – por mais surpreendente que fosse – ele se preparava para jogar *bridge*.

É que, como se sabe, para jogar *bridge* necessita-se de quatro pessoas (nem mais nem menos).

O *bridge* é um jogo de raciocínio, de origem inglesa, costumava dizer o velho (em benefício dos mais fracos).

Sua essência – pode-se dizer, especificação – consiste no jogo de dois parceiros em oposição a outros dois parceiros sentados frente a frente (por

isso mesmo é que se chama *bridge*) (que significa “ponte”) (embora essa explicação por demais simplista) (e com ela também a origem inglesa do jogo) (sejam colocadas em dúvida pelas pesquisas nacionais mais recentes) (em concordância com as estrangeiras). (Kertész, 2004a: 106)

Pode-se arriscar dizer que esta é uma tentativa de apontar para a instrumentalização da linguagem que tem como um de seus sintomas o esvaziamento do sentido, como diz Horkheimer em *Eclipse da razão*:

Quanto mais as idéias se tornam automáticas, instrumentalizadas, menos alguém vê nelas pensamentos com um significado próprio. São consideradas como coisas, máquinas. A linguagem tornou-se apenas mais um instrumento no gigantesco aparelho de produção da sociedade moderna. Qualquer sentença que não seja equivalente a uma operação nesse aparelho parece a um leigo tão sem sentido como pareceria aos semanticistas contemporâneos, os quais sugerem que a sentença puramente simbólica e operacional, isto é, a sentença puramente sem sentido, faz sentido. O significado é suplantado pela função ou efeito no mundo das coisas e eventos. Desde que as palavras não sejam usadas de modo evidente para calcular tecnicamente probabilidades adequadas ou para outros propósitos práticos, entre os quais se inclui o recreio e a distração, arriscam-se a serem suspeitas de alguma espécie de interesse comercial, pois a verdade não é um fim por si mesmo. (Horkheimer, 1976: 29-30)

É contra essa instrumentalização da linguagem, que o narrador tenta resistir, sob a forma de uma repetição exaustiva, que se não se opõe frontalmente ao esvaziamento da linguagem, aponta sua insuficiência e dita o ritmo também esvaziado do seu cotidiano.

Assim, ao contrário de *Sem destino*, a primeira parte de *O fiasco*, é composta por fragmentos³⁸ que são unidos através de um tempo circular que se configura como uma eterna repetição, um cotidiano monótono, onde um dia é igual ao outro. A circularidade do tempo aparece no cotidiano, nos diálogos com a esposa e conversas com a mãe, e ao empurrar a narrativa para o tempo cíclico, uma linguagem que não pode ser resolvida e por isso volta incessantemente ao ponto de partida, o texto aponta para a falência do

³⁸ É importante ressaltar a diferença entre o fragmento, que é usado em *O fiasco*, e a citação, um recurso usado em *Kadish – Por uma criança não nascida*. No fragmento o limite temporal entre passado e presente não é quebrado, pelo contrário, ele se torna importante exatamente pela incidência do passado no presente. Em *Kadish*, como esse limite é borrado, a citação se torna presente de maneira plena.

comentário como possibilidade de busca de uma verdade, que se já foi possível, se tornou inviável.

A única coisa capaz de quebrar a circularidade do cotidiano do “velho” são seus apontamentos. Nesse segundo plano da primeira parte de *O fiasco*, o “velho” pensa em frente ao arquivo (todos os dias, aproximadamente às dez horas da manhã), e invariavelmente abre sua pasta intitulada “Idéias, esboços e fragmentos” e os apontamentos antigos que o “velho” lê são inseridos na narrativa, como se estivéssemos lendo “por cima de seus ombros”, ao mesmo tempo em que tomamos conhecimento das reações do “velho” e do narrador. A organização do narrador feita em cima das anotações do “velho” cumpre o papel da interpretação. É ele quem seleciona e comenta aquilo que é passado para o leitor.

Um desses fragmentos é a carta que o “velho” recebe da editora, recusando seu romance. Juntamente com seu próprio estranhamento ao reler seu romance, *Sem destino*, é essa carta que, em uma primeira instância, vai direcionar em grande parte a mudança da linguagem empregada; vale a pena citar a carta recebida na íntegra, como ela aparece no livro:

Os consultores de nossa editora leram seu manuscrito e, com base em sua opinião unânime, não podemos aceitar a publicação de seu romance.

Achamos que a redação artística de seu enredo não foi muito feliz, embora o assunto seja impressionante e chocante. Que o romance não se pode tornar uma aventura emocionante para o leitor deve-se em primeiro lugar às reações estranhas, para dizer o mínimo, do protagonista. Ainda podemos achar compreensível que seu herói adolescente não consiga assimilar imediatamente o que se passa ao seu redor (a convocação para trabalhos forçados, o uso obrigatório da estrela amarela etc.), mas já não podemos explicar por que, chegando ao campo de concentração, considera “suspeitos” os prisioneiros de cabeça raspada. As frases de mau gosto ainda continuam: “seus rostos tampouco eram exatamente inspiradores de confiança: orelhas despegadas, narizes proeminentes, olhos miúdos, fundos, de brilho astucioso. Sem dúvida pareciam judeus por todos os aspectos”.

É incompreensível também que a visão dos crematórios despertasse nele a idéia de “alguma brincadeira”, “a sensação de tratar-se de travessura de estudante”, pois certamente sabia que estava num campo de extermínio, e sua mera condição de judeu bastava para ser assassinado. Seu comportamento, suas observações embaraçosas repelem e ofendem o leitor, que lê, aborrecido, também o desfecho do romance, pois o comportamento do

protagonista até esse ponto, sua indiferença não dão base para que ele possa julgar moralmente, ou responsabilizar alguém (por exemplo, as reprimendas feitas à família judia que morava em sua casa). Devemos mencionar ainda o estilo. Grande parte das suas frases é desajeitada, redigida de forma complicada; infelizmente são muito frequentes as expressões como: “... em sua maioria, em sua totalidade, na verdade...” ou “muito naturalmente e ao lado disso um pouco...”

Assim devolvemos-lhe seu manuscrito.

Saudações. (Kertész, 2004a: 56)

A partir desta carta, o “velho” põe em questão a escrita do romance como produto passível de ser recusado, e ao mesmo tempo, tornado real através da própria recusa, sua reflexão leva a uma constatação que para ele é aterrorizante, pois afinal ele entregou o manuscrito para uma editora, o mesmo manuscrito que segundo ele foi esvaziado devido à forma literária:

Contudo, quanto mais vivas estavam as minhas lembranças, tanto mais lamentável era sua reprodução sobre o papel. Enquanto me recordava, não conseguia escrever; no entanto, assim que me punha a escrever, cessava de lembrar. Não era como se minhas lembranças repentinamente se tivessem perdido: apenas se modificaram. Transformaram-se, dentro de mim, no conteúdo de uma espécie de baú, de onde eu, nas ocasiões que achava necessário, retirava uma ou outra nota de alto valor, que poderia ser trocada por várias de valor menor. Escolhia entre elas: esta eu precisava; a outra não. Os fatos da minha vida, o chamado “enredo”, agora apenas perturbavam, limitavam, dificultavam meu trabalho – a concretização daquele romance para o qual eles serviram originalmente de condição de subsistência e do qual eles se nutriram até o final. (Kertész, 2004a: 72)

O abismo entre “realidade” e “literatura” se torna claro quando o “velho” relê seu romance, a constatação da intransponibilidade da experiência para a literatura obriga a uma reconfiguração de uma linguagem que consiga abarcar o horror histórico. Do mesmo modo que ao contar a leitura do assassinato terrivelmente sádico de 340 judeus holandeses na pedreira de Mauthausen ele considera:

essas trezentas e quarenta mortes pétreas, por exemplo, poderiam mui justamente encontrar lugar entre os símbolos da imaginação humana – com

uma única condição: que não tivessem acontecido. Mas, como essas mortes ocorreram, até imaginá-las fica difícil. (Kertész, 2004a: 48)

A tentativa da transposição da experiência numa composição literária é um dos temas importantes da primeira parte de *O fiasco* e pode ficar mais clara com um exame atento das passagens que se referem à chegada de Köves à entrada de Auschwitz presentes em *Sem destino*. Em *Sem destino*, o protagonista está no trem sem ter conhecimento do lugar para onde está sendo levado, ele consegue chegar perto da janela e ver a placa onde está escrito Auschwitz – Birkenau:

Passado algum tempo, consegui um lugar: não vi nada. Fora, a madrugada estava fresca e perfumada, sobre os vastos campos pairava uma neblina cinza e, de repente, um facho parecido com o anúncio de um trompete, intenso, concentrado, vermelho, alcançou-nos de algum lugar às nossas costas e eu compreendi: assistia ao nascer do sol. Era belo e, no conjunto, interessante. Nessa hora, em casa, eu estaria dormindo. Vislumbrei um edifício, uma estação no fim do mundo ou o prenúncio de uma estação maior, à frente, um pouco à esquerda. Era acanhada, cinzenta, vazia, com pequenas janelas fechadas e um telhado de inclinação engraçada, como os que eu havia visto na região, na véspera: no amanhecer enevoados, ganhava, à princípio, contornos sólidos, arredondados, passava do cinza ao lilás, e as janelas adquiriam um brilho avermelhado à medida que sobre elas caíam os primeiros raios. Outros também a perceberam; eu mesmo falei dela aos curiosos atrás de mim. Perguntaram se eu não conseguia ver o nome do lugar. Divisei duas palavras na luz incipiente, na parede debaixo do teto, do lado mais estreito do edifício, voltadas para nós: “Auschwitz – Birkenau” – li, em letras alemãs anguladas, sinuosas, ligadas por um traço de união que formava duas ondas. (Kertész, 2003: 55-56)

A descrição é importante porque ela prepara para aquilo que o leitor já sabe desde o início do livro, que o personagem vai para Auschwitz. Para que isto seja descrito, primeiro, o personagem tem que ir até a janela, e para que ele veja a placa é necessário que haja luz. São condições simples, mas que numa obra “realista” de estilo linear exigem toda uma construção convencional de como isto vai acontecer. O contraste, neste caso, é dado com o nascer do sol, uma figura poética associada à beleza, com conotações de recomeço, de uma nova chance, e assim por diante, mas neste caso, o nascer do sol é vermelho, uma cor também associada ao sangue e à violência, que

anuncia que há um recomeço para o personagem, mas que ele não será positivo, culminando no momento em que Köves lê a placa.

Uma vez que o destino do personagem é conhecido e inexorável, o efeito do real é dado através da construção poética, no sentido de ordenar o acontecimento e torná-lo tanto verossímil quanto o mais relevante possível, no caso, através do contraste com a própria construção. Como a história precisa ser narrada, é a linearidade do modelo que impõe as condições de representação de um modo que faça sentido àquele que lê.

Isto fica muito claro quando o “velho” relê um trecho de *Sem destino*, e relembra o momento em que o escreveu.

Mas – esse é o grande *xis* da questão – por que essa matéria já não é *minha*? Isto é, se com os olhos de um estranho não sou capaz – por que não consigo, portanto, ler meu *próprio* romance com meus *próprios* olhos? Por exemplo, nas páginas do romance, um trem corre na direção de Auschwitz. Num dos vagões de gado está acororado o protagonista, o sujeito da narração, um rapaz de catorze anos e meio. Agora ele se levanta e, comprimindo-se entre a multidão, procura um espaço para si no vão da janela. Na linha do horizonte, naquele exato momento, começa a nascer, vermelho e agourento, o sol de verão. Em meio à leitura, lembrei-me muito bem da dificuldade e do trabalho que esse trecho deu, assim como o subsequente. Sob minhas mãos, os acontecimentos daquela manhã calorenta de verão não queriam se desenvolver sobre o papel de jeito nenhum. Aqui, dentro do quarto-sala, onde me encontrava afainado com o texto, estava inusitadamente escuro, e do lado da mesa eu enxergava uma manhã nebulosa de dezembro. Na rua, devia ter havido alguma confusão no tráfego, pois debaixo da minha janela os bondes tilintavam e estrondeavam incessantemente. De repente, com uma subitaneidade surpreendente, as frases se uniram e tornaram possível que o trem chegasse e o sujeito da narração – o rapaz de catorze anos e meio – finalmente pulasse fora das sombras do abafado vagão de gado para a plataforma da estação de Auschwitz, que ardia de calor sob a luz do sol. Agora, enquanto eu lia esse trecho, essas lembranças reviveram dentro de mim, e ao mesmo tempo constatei que as frases se ajustavam lado a lado na ordem integrante imaginada por mim; pois é, mas por que não reviveu dentro de mim, aquilo que houve *antes* das frases, ou seja, a própria história nua e crua, aquela manhã de Auschwitz, outrora verdadeira? Como pôde ter acontecido que essas frases, para mim, contivessem apenas um acontecimento *imaginário*, um vagão de gado imaginário, uma Auschwitz imaginária e um rapaz de catorze anos e meio também imaginário – se esse

rapaz de catorze anos e meio, um dia, era eu próprio? (Kertész, 2004a: 69-70)

Este parágrafo é escrito de modo a proclamar a incapacidade do modelo de *Sem destino* e anunciar uma mudança em sua linguagem. A ponderação do velho sobre o trecho de *Sem destino* não poderia ser mais objetiva e mostra que a descrição literária segue uma linearidade forçada, a estrutura da obra deve ser pensada, deve fazer sentido e, principalmente, deve ser verossímil, mais uma vez é a verossimilhança que vai “roubar” a realidade do momento, e as lembranças que o trecho suscita no velho são de sua escritura, não do momento vivido, a mediação torna isto impossível. É o modelo que causa sua própria falência, uma vez que seu poder de construção é limitado. Quando o acontecimento passa a linguagem, ele não pode mais ser recuperado enquanto tal.

Não devemos esquecer que este “velho” também é um personagem, e deve ser lido como tal, o parágrafo, assim como toda esta parte da narrativa, tem uma dupla função: proclamar a falência do modelo de *Sem destino* e introduzir o novo modelo que este velho usará para escrever seu novo livro. Um pouco mais adiante, o personagem reflete:

Meu trabalho – o de escrever um romance – no fundo não consistia em outra coisa senão na atrofia consequente de minhas aventuras, experiências, no interesse de uma fórmula arteira – ou, se preferirem, artística – que eu pudesse julgar competitiva com minhas vivências no papel – e exclusivamente no papel. No entanto, para que eu pudesse escrevê-lo, teria que considerar meu romance o que todos os romances em geral são: uma obra de arte, uma formação ou disposição de sinais abstratos. (Kertész, 2004a: 72)

Portanto, ele evidencia uma busca por outro modelo. É o “velho” que deixa de acreditar no modelo do romance como forma de transmissão da sua experiência, deve-se considerar o uso do pretérito imperfeito do verbo consistir, que evidencia o fato de que ele ainda acredita na linguagem como meio de exposição da realidade, mas não como meio de transmissão, de representação da realidade, e para isso, a linguagem precisa ser outra, o formato precisa ser outro, diferente do modelo “romântico-realista”. Assim, para que a realidade seja exposta, ela paradoxalmente não será representada, pelo menos não quando a matéria tratada é o horror. Porque, como conclui o velho:

Contudo – talvez caracteristicamente –, não pensei numa coisa: jamais podemos transmitir-nos a nós mesmos. A *mim*, não foi meu trem romanceado que me levou para Auschwitz, mas sim o verdadeiro. (Kertész, 2004a: 72)

A aparente obviedade desta afirmação não permanece tão clara assim num modelo que permite a identificação do leitor com o personagem, que promove a redução e normalização da sua experiência. O problema da identificação é que ela provoca uma transposição que elimina a diferença do outro e a incorpora sem reconhecer sua alteridade.

Voltando à questão da interpretação em *O fiasco*, Ricoeur diz que “a interpretação, entendida filosoficamente, nada mais é do que uma tentativa de tornar produtiva a alienação e a distanciação” (Ricoeur, s/d: 56) Note-se que a expressão usada é “tentar tornar produtivo”, e não transpor ou superar esse abismo. Nesse sentido há uma aceitação da impossibilidade de ultrapassar esse abismo e conjugar experiências, principalmente a experiência do Holocausto. A intenção não é eliminar a alienação, esta seria uma tarefa impossível, como aponta o título do livro.

O paradoxo que Kertész apresenta em *O fiasco* é que a experiência do horror de Köves é reduzida e normalizada no processo de escritura dessa experiência em *Sem destino*. Porém, o que o narrador também sabe é que o modelo usado para narrar os primeiros anos de Köves na Hungria também é falho. Sua tentativa de reconstruir o caminho, talvez em busca de uma verdade, volta para o mesmo ponto de partida. Essa verdade, caso exista, não pode ser expressa numa interpretação no sentido de uma explicação. Porque a interpretação também é parte constituinte desse sistema, e portanto está impregnada pelos seus imperativos, e não é capaz de transpor esse abismo, assim, ela retorna ao início.

Em *O fiasco*, o tempo vai se distanciando de uma cronologia definida, tão marcada em *Sem destino*. Ao usar o termo “velho” para nomear o protagonista, o narrador se recusa, inclusive, a dizer exatamente quantos anos ele tem:

Talvez fosse mais simples se disséssemos quantos anos ele tinha (se não tivéssemos horror àquelas certezas extremamente duvidosas, que mudam de um ano para outro, de um dia para outro, até de hora em hora) (e quem pode saber quantos anos, dias e horas abarcam qual um arco a nossa história) e exatamente para que lado pende mais esse arco) Em consequência do que podemos nos encontrar de repente, em uma situação tal que nos impeça de

responder por decisões precipitadas” (Kertész, 2004a: 13)

A velhice, nesse caso, não diz respeito exatamente a quantos anos o protagonista viveu. Não é a passagem do tempo definida cronologicamente que o qualifica como velho. Essa velhice é proveniente da experiência dos campos, já apontada com Köves, em *Sem destino*, que se espanta ao constatar a deterioração do seu corpo, tornado o de um “velho murcho”, em apenas três meses.

A descrição da figura de Ilse Koch³⁹ mostra a impossibilidade da verossimilhança da tragédia e sua impossibilidade no mundo administrado, contrastando o *ethos* da figura trágica e sua aspiração à eternidade com a realidade histórica do regime totalitário:

Porque as figuras trágicas vivem no mundo da fatalidade, e a perspectiva da tragédia é a eternidade; em contrapartida, o mundo dos regimes totalitários que empregam a violência é o mundo das situações delimitadas e insuperáveis, e sua perspectiva é apenas aquele período histórico de sua duração. Portanto como poderia ser transmissível aquela experiência, que precisamente não consegue e nem quer se fazer valer como experiência, porque a essência dessas situações ao mesmo tempo demasiadamente abstratas e demasiadamente concretas – é a personalidade sem significado e sempre substituível, que em relação à situação não tem início, nem continuidade e nenhuma analogia – e que, portanto, em relação à compreensão, é inverossímil? (Kertész, 2004a: 53)

Numa tentativa de fazer uma analogia, o “velho” imagina um aparelho:

uma armadilha que, quando em funcionamento, desse uma impressão labiríntica às suas pistas, mas sempre em sentido único, onde as figuras aprisionadas, impelidas por uma força motora única, corressem incessantemente como ratos eletrônicos. Tudo balançaria, faria ruídos, todos se pisoteariam reciprocamente, até que, repentinamente, a máquina se

³⁹ Ilse Koch, casada com Karl Koch, comandante dos campos de Buchenwald entre 1937 e 1941 e de Majdanek entre 1941 e 1943, era conhecida como a ‘Bruxa de Buchenwald’ devido à crueldade com os prisioneiros dos campos. Ela foi condenada à prisão perpétua e se suicidou na prisão feminina de Aichach em 1967.

arrebentaria: então, depois de um certo espanto obtuso, modorrento, eles se dispersariam correndo em todas as direções. (Kertész, 2004a: 53)

A descrição do regime totalitário como uma máquina remete ao aparelho de Kafka em *Na colônia penal* (Kafka, 1995), mas suas diferenças são igualmente importantes, já que, uma vez ligada, a máquina de Kafka funciona sozinha, em Kertész ela depende das vítimas para continuar funcionando.

Em seu ensaio *Escrituras do corpo*, Jeanne Marie Gagnebin analisa a novela e aponta que:

Desde Hannah Arendt, que gostava de Kafka, e Bertold Brecht, que não gostava dele, até George Steiner, e passando por Gunther Anders e Theodor W. Adorno, a obra de Kafka é lida como uma descrição profética dos mecanismos cruéis e anônimos dos totalitarismos modernos, em particular do nazismo. (Gagnebin, 2006: 40)

A questão é que após o Holocausto e a ditadura comunista, a descrição desses mecanismos não é mais profética, ela é real, por isso, ele continua:

Mas ainda está para trás o segredo, a decifração do princípio de funcionamento do aparelho, que é demasiadamente simples e demasiadamente humilhante para ser ouvida: a verdade é que o aparelho aproveitaria como força propulsora para a perseguição a energia gerada pela corrida dos próprios perseguidos... (Kertész, 2004a: 53)

É difícil saber exatamente o momento histórico no qual o velho se encontra, mas ele se situa seguramente entre o final da década de 70 e o início da década de 80, ainda no período da ditadura na Hungria. A vida em meio ao regime comunista nunca é explicitamente mencionada, mas aludida através de declarações e situações práticas da vida cotidiana que permitem contextualizá-la.

O absurdo do regime totalitário comunista é explicitado de maneira mais contundente quando o narrador conta o que acontece quando a esposa do “velho” pediu uma indenização por ter passado um ano presa sem que nenhuma acusação houvesse

sido feita⁴⁰. Um investigador diz que vai examinar os processos, vale a pena citar um trecho de sua conversa com o casal:

Alguns dias depois (o homem de gabardina, grandalhão e bem intencionado) realmente voltou: encontrara as pastas.

Sentou-se.

Estava perturbado.

– Minha senhora –disse –, mas a senhora era inocente!

– Claro – confirmou a esposa do velho (na época ainda não velho).

– Não existe sequer uma ata do interrogatório – continuou o investigador –, apenas a constante prorrogação da detenção para averiguação. Não houve nenhuma acusação contra a senhora.

– Não – confirmou a esposa do velho (na época ainda não velho).

– Como posso dizer... bem, não houve sequer uma acusação falsa.

– Não.

– E de sentença então, nem se fala.

– Não.

– Pois o problema está exatamente aí, minha senhora... – desanimou-se o investigador (um homem de gabardina, grandalhão e bem intencionado). – Porque, se bem que... Como é que poderia dizer... Nós só podemos reabilitar ou indenizar se houve uma autuação, um processo judicial, uma aplicação de sentença, ou pelo menos uma acusação. Mas no seu caso... Procure me entender direito... Em seus documentos não existem vestígios de nada disso, não sofre suas consequências, não existem antecedentes penais... Portanto, simplesmente não há o que reabilitar (Kertész, 2004a: 65-66)

Este trecho já marca a falência do que está por vir, se em *O processo* de Kafka Joseph K. desconhece a acusação contra ele e passa grande parte do romance tentando provar sua inocência, a situação aqui se inverte, sendo que em primeiro lugar vem a prisão e depois nota-se a ausência de um processo. Gunther Anders aponta que em *O processo*: “A punição (que se antecipa à culpa) torna-se testemunho da culpa. “Eu não seria punido” – parece dizer – “se não fosse culpado”. E procura, de fato, “sujeitar-se” à culpa.” (Anders, 1969 p.42) Em *O fiasco*, no mundo totalitário, a punição torna-se testemunho da inocência. Há somente a pena, e não o processo.

⁴⁰ O episódio da prisão da esposa inocente na ditadura comunista pode e será analisado mais atentamente e relacionado com a captura e deportação dos judeus para os campos de concentração. Por enquanto é bom salientar que sua raiz é a mesma, o totalitarismo. Sobre os regimes comunistas no Leste Europeu, Cf. bibliografia final.

Portanto, se sustentarmos também a seguir, e naturalmente sustentaremos – que o velho era velho, então o uso desse vocabulário deverá obviamente ser fundamentado em algo diferente (que não nos é sugerido nem pelo aspecto do velho nem pelo registro civil, capaz de ver além das aparências) (Kertész, 2004a: 14)

E ver além das aparências ou “ler as entrelinhas” é muito importante em *O fiasco*. Escrito durante a ditadura comunista na Hungria, e referindo-se a esse cotidiano, a censura tem um papel fundamental na determinação do que pode ou não ser escrito. Essa é uma questão frequente nos livros de autores do Leste Europeu, salientada pelo escritor tcheco Ivan Klíma em entrevista dada ao escritor norte-americano Philip Roth⁴¹:

Roth: Sempre achei que havia um certo romantismo no Ocidente a respeito da “musa da censura” por trás da cortina de ferro. Eu chegaria mesmo a dizer que havia escritores no Ocidente que por vezes invejavam a terrível pressão sob a qual vocês escreviam, e a clareza da missão gerada por esse ônus: na sua sociedade, vocês eram praticamente os únicos guardiões da verdade. Numa cultura censurada, em que todos vivem uma existência dupla – a da mentira e a da verdade, – a literatura se torna responsável pela preservação da vida, dos vestígios de verdade a que as pessoas se apegam. Creio que também é verdade que numa cultura como a minha, em que nada é censurado mas em que os meios de comunicação de massa nos inundam de falsificações idiotas da existência humana, a literatura séria também é responsável pela preservação da vida, ainda que a sociedade praticamente não lhe dê atenção. Quando voltei de Praga aos Estados Unidos após minha primeira visita no início dos anos 70, comparei a situação dos escritores tchecos com a nossa, dizendo: “Lá, nada é permitido e tudo é importante; aqui, tudo é permitido e nada é importante”. Mas qual o custo dessa situação em que tudo que vocês escreviam era tão importante? Como você avalia o efeito destrutivo que a repressão, que valorizou de tal modo a literatura, teve sobre os escritores que você conhece?

Klíma: A sua comparação dos escritores tchecos com a dos escritores num país livre é uma fórmula que já repeti muitas vezes. Não sou capaz de julgar o paradoxo da segunda parte da fórmula, mas a primeira exprime de modo maravilhoso o paradoxo da nossa situação. Os escritores pagavam um preço alto por essas palavras que ganhavam importância por causa das interdições e

⁴¹ Roth, Philip. *Entre nós*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

das perseguições – a proibição da publicação estava ligada não apenas à proibição de todas as atividades sociais mas também na maioria dos casos, à proibição da prática de qualquer trabalho para o qual os escritores estavam qualificados. Quase todos os meus colegas que foram censurados tinham que ganhar a vida como trabalhadores braçais. O trabalho de limpador de janelas, que conhecemos no romance de Kundera [*A insustentável leveza do ser*], na verdade não era muito comum entre os médicos, mas havia muitos escritores, críticos e tradutores que ganhavam a vida dessa forma. Outros trabalhavam como operários de construção no metrô, manejando guindastes, fazendo escavações em sítios geológicos. Ora, pode parecer que esse tipo de trabalho fosse uma experiência interessante para o escritor. E é mesmo, desde que seja só por um tempo limitado e que haja alguma perspectiva de escapar de uma rotina embrutecedora e desgastante. Quinze ou vinte anos desse tipo de trabalho, desse tipo de exclusão, acaba afetando toda a personalidade. A crueldade e a injustiça arrasaram por completo algumas das vítimas; outros ficavam tão exaustos que simplesmente não conseguiam realizar mais nenhum trabalho criativo. Os que assim mesmo conseguiram perseverar foram os que em nome desse trabalho sacrificaram tudo: qualquer oportunidade de repouso e muitas vezes de ter uma vida pessoal. (Roth, 2008: 62-63)

Enquanto o “velho” examina seus papéis, algumas questões são delineadas, e voltarão a ser abordadas no livro *O fiasco*, que será escrito pelo “velho” na segunda parte da narrativa, elas serão incorporadas num discurso contínuo, e mais uma vez a literatura vai servir para por ordem no universo caótico do personagem, embora de maneira bem diferente do que ocorre em *Sem destino*.

Para escrever seu novo livro, o “velho” retoma o personagem de *Sem destino*, Köves, após ler um fragmento de sua pasta:

O velho estava sentado diante do arquivo e pensava (evidentemente sobre a pergunta que ele mesmo se fez, a qual) (como já citamos acima) (soava assim: mas aonde Köves vai parar?)

“Mas, no geral, aonde poderia Köves parar?” – o velho dirigiu a si próprio a pergunta (e pela expressão do seu rosto, que lentamente ia se abrindo, percebia-se que ele já suspeitava da resposta). (Kertész, 2004a: 109)

Assim ele inicia seu novo fiasco.

4. “O FIASCO”

A Europa saiu da guerra devastada em todos os sentidos. Destruído moral, social e economicamente, todo o continente se mostrava favorável ao esquecimento dos crimes cometidos pelos nazistas em prol de sua reconstrução. Essa política do esquecimento foi adotada tanto pelo Ocidente quanto pelo Oriente, embora de modos diferentes, de acordo com o regime de sistema de produção empregado em cada bloco.

Mas, no leste europeu, ocupado pelo exército soviético e sob sua influência, o regime de Stalin pregava mais que uma reconstrução; propunha um recomeço, um “novo início revolucionário em países onde todas as pessoas tinham algo a esquecer – fossem atos cometidos contra elas ou atos por elas próprias cometidos.” (Judt, 2008: 75).

A promoção de uma política de esquecimento do nazismo⁴² teve consequências diretas na vida dos indivíduos e no comportamento das sociedades. Dois desses desdobramentos são essenciais para a interpretação dos dois últimos livros da trilogia de Kertész. O primeiro se refere diretamente às vítimas, que foram privadas de sua história e também privadas de seu passado como vítimas. Paul Ricoeur explica como funciona essa política no plano da narrativa:

Como notamos então, a ideologização da memória é possibilitada pelos recursos de variação que o trabalho de configuração narrativa oferece. As estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente nesse trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de outro modo, suprindo, deslocando as ênfases, refigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela. Para quem atravessou todas as camadas de configuração e refiguração narrativa desde a constituição da identidade pessoal até a das identidades comunitárias que estruturam nossos vínculos de pertencimento, o perigo maior, no fim do percurso, está no manejo da história autorizada, imposta, celebrada, comemorada – da história oficial. O recurso à narrativa torna-se assim a armadilha, quando potências superiores passam a direcionar a composição da intriga e impõem uma narrativa canônica por meio de

⁴² Judt e Mazower explicam como o programa de desnazificação da Europa foi primeiramente mal sucedido e logo depois esquecido. Os números que Tony Judt apresenta impressionam, segundo ele em 1946 “um alemão em cada três concordava com a proposição de que ‘judeus não deveriam ter os mesmos direitos que indivíduos pertencentes à raça ariana’, e seis anos mais tarde “uma porcentagem ligeiramente mais elevada de alemães ocidentais – 37% – afirmou ser melhor para a Alemanha não ter judeus em seu território (...) naquele mesmo ano (1952), 25% dos alemães ocidentais admitiam ter uma ‘opinião positiva’ acerca de Hitler.” (Judt, 2008, p. 72)

intimidação ou de sedução, de medo ou de lisonja. Está em ação aqui uma forma artilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos (Ricoeur, 2007, 455)

Para que um povo inteiro esqueça, é preciso calar suas vítimas, uma vez que o esquecimento coletivo se dá através da falta de transmissão do passado, segundo Yosef Yerushalmi:

Quando dizemos que um povo “lembra”, estamos na realidade dizendo que um passado tem sido ativamente transmitido às gerações presentes, e que esse passado foi aceito como significativo. Inversamente, um povo “esquece” quando a geração que agora possui o passado não o transmite para a geração seguinte, ou quando esta rejeita o que recebeu e não o passa adiante. (Yerushalmi, 1992: 125)

Desse modo, a transmissão do passado das vítimas e carrascos devia ser interrompida, uma vez que a política do regime soviético para a parte que lhe cabia da Europa procurava instaurar um governo revolucionário que seria iniciado com as chamadas democracias populares, e seu “sucesso” dependia também das populações locais; as novas narrativas impostas para as nações implicavam no esquecimento das vítimas do Holocausto, que por sua vez, foram incapacitados pelo regime autoritário de narrarem oficialmente a si mesmos.

Dentro dessa lógica, os expurgos dos colaboradores do regime nazista se deram, em um primeiro momento, de forma dissociada dos crimes do Holocausto, onde o massacre de judeus, quando evocado, servia principalmente como pretexto. Segundo Judt:

Não resta dúvida de que, sob o ponto de vista de Stalin e das autoridades soviéticas de ocupação que atuavam em todos os territórios controlados pelo Exército Vermelho, os julgamentos e outras penalidades impostas a colaboracionistas, fascistas e alemães constituíam sempre, e antes de tudo, um meio de desobstruir o cenário político e social local de empecilhos ao domínio comunista. (Judt, 2008: 63)

Desse modo, as vítimas e seus carrascos foram dissociados da mesma narrativa e tratados em contextos diferentes. Além disso, no bloco oriental, o nazismo era

considerado uma espécie de fascismo, e, portanto, uma consequência direta do capitalismo. Assim, ainda seguindo Judt:

Por conseguinte, as autoridades soviéticas prestaram pouca atenção ao lado marcadamente racista do nazismo e às respectivas consequências genocidas, e, em vez disso, centraram as capturas e expropriações em empresários, funcionários corruptos, professores e outros indivíduos responsáveis pela defesa dos interesses da classe social que supostamente apoiava Hitler. (Judt, 2008: 73)

Assim, o esquecimento oficial da voz das vítimas foi sendo elaborado junto com a reconstrução das sociedades do leste europeu; mais que isso, ele se tornou uma condição necessária a essa reconstrução.

A segunda consequência direta das políticas de esquecimento do Holocausto é a presença normalizada, de certo modo disfarçada, do fascismo e do nazismo nas sociedades. A permanência das condições que possibilitaram um regime nazista é um ponto essencial no último livro da trilogia, *Kadish – Por uma criança não nascida*. É um dos fatores que possibilitaram a permanência dessas condições foi exatamente a política do esquecimento dos crimes nazistas em prol da reconstrução dos países europeus, uma vez que essas “novas sociedades” formadas no pós-guerra mantiveram como base, integrantes e colaboradores do regime nazista. Empresas que lucraram com o trabalho escravo dos internos dos campos, bancos, médicos e cientistas que endossavam “cientificamente” o racismo, entre outros, continuaram formando a base da Europa tanto ocidental quanto oriental.

É esta a sociedade que o “velho” narra em seu “O fiasco”, no qual não se fala nem do esquecimento, nem do próprio Holocausto, ao mesmo tempo em que ambos são inseridos dentro de um discurso da memória, uma vez que o “velho” escreve sobre uma época passada, baseado em suas anotações. Desse modo, o que se faz em “O fiasco” é inscrever o discurso do esquecimento no interior da narrativa, em vez de falar objetivamente dele, tornando o esquecimento parte integrante e inseparável da linguagem do narrador. Assim, diferente de *Sem destino* e de *Kadish* o narrador está em terceira pessoa insciente, ou seja, ele sabe apenas aquilo que o protagonista sabe, indicando tanto a impossibilidade de Köves narrar a si mesmo dentro do regime quanto a de um narrador com plena consciência de seu entorno.

O esquecimento é um não-lugar, e no romance do “velho”, ele assume a forma de uma elipse que desequilibra a linguagem linear. Essa elipse do Holocausto na narrativa é uma espécie de recalque, que causa um efeito parecido com o que Freud chama de *Das Unheimlich*, em português “O estranho” ou “O inquietante”, em seu famoso ensaio de mesmo nome. Não é a toa que Köves se lembra e resolve escrever *Sem destino* durante o Levante de 56, escolhendo permanecer na Hungria em vez de fugir.

A maior consequência desse desequilíbrio é o tempo circular da narrativa; ela começa e termina no mesmo ponto; a decisão de escrever num livro sobre o não-dito que perpassa o romance: a experiência do Holocausto. Um movimento que atesta para a incapacidade de a linguagem dar conta dessa mesma experiência, já que o livro a ser escrito e reescrito incessantemente é *Sem destino*.

A temporalidade circular expressa o grau de opressão do indivíduo que vive em um regime onde a pluralidade é eliminada da vida cotidiana, uma vez que ela impede qualquer grau de imprevisibilidade e questionamento. No entanto, o tempo circular abre o espaço do comentário e da interpretação; desse modo, em “O fiasco”, mais do que narrar, o “velho” interpreta o caminho que o fez chegar à escritura do livro; ele insere nesta brecha, comentários e interpretações a seus próprios comentários e interpretações do primeiro plano do livro, para descobrir que está girando em falso sem o resgate de sua experiência; mas ao mesmo tempo é a transposição da sua experiência em linguagem que desencadeia esse processo, um ciclo que atesta as contradições impossíveis de serem resolvidas nesta linguagem.

Após a guerra, nem os indivíduos, nem a sociedade e nem os governos pareciam muito interessados nas vítimas do nazismo, sendo suas principais prioridades a estabilização econômica no continente e a prevenção de uma nova guerra. Para a reconstrução das economias, o esquecimento não só dos horrores, mas principalmente das rivalidades entre países e grupos políticos era fundamental. De outro modo, como entender que a Alemanha se tornaria o maior parceiro econômico dos países da Europa Ocidental dentro do continente? A falta de interesse em relação aos horrores sofridos pelas vítimas logo após a guerra é contada por algumas testemunhas, desde o terrível

sonho recorrente de Primo Levi⁴³ até as palavras de Shlomo Venezia, um dos poucos sobreviventes dos *Sonderkommanders*⁴⁴:

- Quando começou a contar o que viu e viveu em Birkenau?

- Comecei muito tarde, pois as pessoas não queriam ouvir falar disso, não queriam acreditar. Eu não me negava a falar. Quando saí do hospital, encontrei um judeu e comecei a falar. De repente, me dei conta de que, em vez de me olhar, estava olhando para além de mim, para alguém que lhe fazia sinais. Me virei e surpreendi um amigo seu, gesticulando para avisar que eu era completamente louco. Parei, e a partir disso, não voltei mais a falar nesse assunto. Para mim, era um sofrimento falar, então, quando eu me via cara a cara com aquelas pessoas que não acreditavam, dizia a mim mesmo que era inútil insistir. (Venezia, 2010: 185-186)

As políticas de esquecimento do Holocausto encontraram sociedades mais do que dispostas a adotá-las. E se no início as pessoas simplesmente não queriam ouvir, após um tempo a situação não havia mudado muito, mas entre os argumentos utilizados agora estava o de que muito tempo já havia se passado e muito já se sabia sobre o “tema”.⁴⁵ Essa condição fica explícita nos dois primeiros livros da trilogia de Kertész; o final de *Sem destino* já anuncia essa política de esquecimento. Sua última frase é emblemática: “Se me perguntarem, e se eu não esquecer” (Kertész, 2003: 175)

Anos depois, no primeiro plano de *O fiasco*, quando o “velho” encontra alguns conhecidos em um restaurante, durante a conversa, ele conta que escreveu um romance (*Sem destino*) recusado pela editora. Ao dizer que seu romance trata de Auschwitz, Sas, que havia deixado a Hungria exclama:

– Perdeste o juízo – recuperou-se Sas, após sua perplexidade inicial. – Escrever um livro sobre Auschwitz?! Hoje?! E quem vai ler isso? (Kertész,

⁴³ Cf. Levi, 2004.

⁴⁴ Os *sonderkommanders* eram os grupos formados pelos judeus encarregados dos trabalhos nas câmaras de gás. Considerado um dos mais cruéis entre os trabalhos dos campos, os judeus eram obrigados a encaminhar as vítimas para as câmaras, e depois retirar os corpos.

⁴⁵ Passado mais alguns anos, o Holocausto e o nazismo começaram a se tornar ‘temas’ mais ‘populares’ passíveis de serem consumidos como entretenimento; o fenômeno de filmes que glorificam heróis, como *A lista de Schindler* e documentários vendidos em bancas de jornal que falam tanto sobre ‘seitas’ que supostamente estariam por detrás das convicções nazistas quanto docudramas que retratam nazistas e judeus dentro de narrativas tradicionais de vilões e mocinhos se torna possível devido à distância histórica dos acontecimentos, sua linguagem normalizadora reforça a idéia de que nada parecido poderia acontecer novamente na sociedade.

Desse modo, impossibilitado de narrar a si mesmo a partir de seu renascimento após a condição de muçulmano dos campos de concentração, no escrito pelo “velho”, Köves não menciona sua passagem pelos campos de concentração, nem o genocídio perpetrado pelos nazistas. Essa elipse é extremamente significativa, uma vez que a transformação em muçulmano havia se tornado, em *Sem destino*, a própria base da identidade de Köves.

No início desse segundo “O fiasco”, Köves sai de Budapeste e vai para uma cidade que não é nomeada, mas que é descrita exatamente como Budapeste:

Köves lembrou-se de seu lar, da outra cidade – Budapeste –, que ele havia acabado de deixar. Embora já tivesse voado dezesseis horas, só agora tomou consciência, como uma leve sensação de embriaguez, da distância que o estava separando da suave sinuosidade do Danúbio, das pontes com suas grinaldas de luzes, das colinas de Buda e do centro da cidade radiosamente iluminado. Embora tenha avistado também, lá embaixo, uma fina faixa que reluzia tenuemente: provavelmente um rio; acima dela, um ou outro arco escassamente iluminado: presumivelmente, pontes; e, à medida que iam descendo, podia distinguir a cidade que, de um lado do rio, se estendia numa planície, ao passo que do outro lado se espalhava sobre um terreno acidentado de colinas e morro (Kertész, 2004a: 112-113)

Desse modo, a passagem de Köves pelos campos de extermínio nazistas é absolutamente ignorada, e ele sai e volta para um mesmo lugar, uma mesma cidade. O estranhamento que ele sente ao chegar nesta nova Budapeste aponta para a mudança de sua cidade natal. A Budapeste que ele conhecia já não é mais a mesma. De fato, a cidade foi totalmente destruída na guerra, como grande parte da Europa. O ambiente degradado da cidade fica claro na volta de ônibus que Köves dá ao sair do aeroporto. Porém a mudança que Köves nota na cidade não é apenas estrutural, a cidade se torna irreconhecível pelo próprio desligamento obrigatório com o passado, promovido nas democracias populares que se formaram após a guerra.

Milan Kundera faz, em seu *Livro do riso e do esquecimento*, um paralelo da situação da Tchecoslováquia da época com o tempo dos romances de Kafka, ele escreve:

O tempo do romance de Kafka é o tempo de uma humanidade que perdeu a continuidade com a humanidade, de uma humanidade que não sabe mais nada, que não se lembra de mais nada e que mora em cidades que não têm nome e cujas ruas são ruas sem nome ou com um nome diferente do de ontem, pois o nome é uma continuidade com o passado, e as pessoas que não têm passado são pessoas sem nome. (Kundera, 2008: 185-186)

Essa perda de continuidade e seu entrelaçamento com a narrativa do indivíduo forçado à descontinuidade causam alguns problemas para a linguagem; lapsos que inserem o absurdo e a falta de sentido na narrativa, embora ela pareça perfeitamente compreensível. Já no início do romance, Köves fala com os aduaneiros que o recepcionam com um fecho de luz no aeroporto. Ele diz que veio visitar um amigo:

- Vim visitar um meu amigo – disse. – Só não o avisei antecipadamente da minha vinda porque queria lhe fazer uma surpresa...
- Que amigo? – perguntou o homem.
- Um certo Sziklaí... depois, Stones... seu nome atual é Sassone, o escritor de comédias e roteiros mundialmente conhecido – explicou Köves. E, como quem finalmente sentia terra firme debaixo dos pés, acrescentou mais decidido: – Deveria conhecê-lo!
- O senhor deve saber muito bem que aqui não podemos conhecer um escritor com esse nome! – replicou o homem. (Kertész, 2004a, 114-115)

Além da infinidade de nomes que ele dá ao escritor, que também apontam para sua descontinuidade, os aduaneiros expressam a obrigação de não saber, mesmo quando se sabe. E essa obrigação será concretizada na prática, de modo que Köves vai realmente conhecer Sziklaí mais tarde, antes de ele começar a escrever comédias. Köves se encontra com Sziklaí quando vai buscar o pagamento após ser demitido da redação de um jornal. Ambos estão na mesma situação, se apresentam e seguem para um bar o Mares do Sul, onde se desenrola uma boa parte da narrativa.

A segunda parte do primeiro capítulo do livro do “velho”, intitulada “Certos antecedentes” é essencial para a interpretação. Nela toda a história do livro está resumida, anunciada como se já houvesse acontecido:

E agora, como nada mais o inibia, ou talvez por já ter-se acostumado à

situação, de certa forma esse saguão parecia a Köves algo familiar. Ele teve a sensação – naturalmente uma sensação impossível – de já ter estado ali uma vez. (Kertész, 2004a: 118)

Fica claro que a vida de Köves já aconteceu, já terminou em fiasco e está prestes a se repetir sem mudanças significativas. Sem ser propriamente enunciado, seu passado nos campos, que só pode ser aludido, é a base que move esse processo.

A vida de Köves, lá fora, em algum lugar dentro da noite ou talvez até além dela, na lonjura de espaços incomensuráveis, por assim dizer – e para que negar –, caiu no fracasso. Como aconteceu o que aconteceu? Köves já não queria pensar nisso, ou pelo menos não queria pensar no assunto por um bom tempo.

Provavelmente arruinara-se devagarinho, com uma certa resistência, como quem vai progredindo, portanto sem nada perceber em seu curso: vivera uma determinada vida, enredara-se em determinadas situações, subjugara suas opções, e, finalmente, de tudo isso, a imagem do fracasso tomou vulto, já não dava para continuar negando. Talvez já tivesse começado com seu nascimento – não, antes com sua morte, mais exatamente com seu renascimento: é que Köves sobreviveu à própria morte, a um certo ponto no tempo, quando ele deveria ter morrido, não morreu, ainda que para isso, tudo estivesse preparado, planejado, era um assunto resolvido, socialmente aprovado – Köves, porém, simplesmente relutou em atender às exigências e não conseguiu enfrentar aquele instinto de sobrevivência natural que funcionava dentro dele, nem a sorte que se oferecia, e, desta forma – desafiando qualquer racionalidade –, ele permaneceu vivo. (Kertész, 2004a: 119)

Assim é instaurada uma segunda cronologia, não exatamente linear, que reinterpreta a trajetória de Köves; essa cronologia tem origem narrativa em sua transformação em muçulmano, e não na deportação. É esse deslocamento da origem que muda a linguagem e cria um ciclo que não tem um início propriamente dito, uma vez que a elaboração literária do muçulmano entra em conflito com as formas narrativas tradicionais.

Nesse sentido, o girar em falso causado pelo deslocamento da origem da narrativa constata a falência do modelo literário que fala de Auschwitz, uma vez que, para narrar, ele exige uma elaboração impossível dentro do molde pré-estabelecido, porque ele está

ancorado em representações que excluem o muçulmano como uma possibilidade, como bem explica Agamben⁴⁶.

O momento em que Köves decide escrever *Sem destino* é mencionado duas vezes na narrativa, a primeira no início:

Esse fato ocorreu com ele na parte mais curta de um corredor em forma de L (aonde ele fora parar por casualidades totalmente secundárias), em menos de dez minutos (enquanto ele esperava por algo completamente diferente), e de onde (depois de ter resolvido seu assunto casual) ele já saiu para rua com uma tarefa pronta. Essa tarefa, em sua essência – bem mais tarde, por exemplo, no ambiente internacional e civilizado do avião, na companhia do seu vizinho inglês de vôo, conhecedor do mundo, Köves teria ficado constrangido até para admitir a si próprio –, compreendia a elaboração de um romance. (Kertész, 2004a: 120)

E a segunda, perto do fim, onde após toda sua trajetória, Köves decide escrever um romance:

já fazia um tempo que Köves andava para cima e para baixo num corredor estreito e deserto, sem janelas, iluminado fantasmagoricamente por luzes de néon – uma das extremidades do corredor dava para uma parede, e a oposta, que dava, de onde ele estava, a impressão de um espaço mais amplo, virava em um ângulo agudo, deduzindo-se que Köves estava na parte mais curta de um corredor em forma de L –, a ponto de ele próprio esquecer, ou deixar de pensar, o que na realidade ele estava fazendo ali, esperando o que e a quem, mais ainda: se, em verdade, ele estava realmente à espera de alguma coisa, ou se ele estava ali acidentalmente, como também poderia estar em qualquer outro lugar. (Kertész, 2004a: 355)

Desse modo, Köves decide escrever um romance que já foi escrito, recusado e publicado, ou seja, a escrita desse romance o leva novamente ao ponto de partida: a necessidade de escrever um romance. O fato de esse romance já ter sido escrito aponta

⁴⁶ Cf. Agamben, *O que resta de Auschwitz*, 2008.

para a constatação de que a linguagem usada para escrever seu livro não é suficiente para a transmissão da experiência do Holocausto; em outras palavras, é uma expressão literária da “tarefa paradoxal de transmissão e de reconhecimento da irrepresentabilidade daquilo que, justamente, há de ser transmitido porque não pode ser esquecido”. (Gagnebin, 2006: 79)

Portanto não é de se estranhar a atmosfera um tanto sinistra que envolve o livro. Esse estranhamento pode ser interpretado à luz do famoso ensaio de Freud “*Das Unheimliche*”, termo que recebeu nova tradução em português como “O Inquietante”⁴⁷. Segundo Freud, uma das definições de *Unheimlich* é “tudo que devia permanecer secreto, oculto, mas apareceu”. (Freud, 2010: 338) É nesse sentido que o clima de inquietação ou estranhamento se configura; impossibilitado de mencionar exatamente o lugar de onde veio, Köves às vezes diz ter vindo do exterior, às vezes do interior; só isso já é suficiente para que os outros personagens entendam de onde ele vem. E também não é apenas uma coincidência que Köves tenha decidido escrever seu livro em meio ao Levante de 56.

Essa condição é explícita no início de “O Fiasco”:

Lentamente a estupefação o abandonava; foi acometido de uma debilidade benfazeja, e ao tocar a parede asquerosa de uma casa, uma vitrina coberta por tábuas, e seus passos terem encontrado um rumo nas ruas já conhecidas, Köves sentiu-se transpassado por aquela sensação estranha, ao mesmo tempo tão descontraída, quase familiar, a sensação do desterro, que pouco a pouco ia sussurrando ao seu intelecto novamente submerso num surdo exaurimento: estás realmente em casa! (Kertész, 2004a: 137)

Ele é recebido por um fecho de luz, e o segue, um prenúncio da oposição claro/escuro que vai pontuar todo o livro. Ao perguntar onde está, a única resposta que recebe é: “Em casa.” Este “em casa” é significativo, porque ao mesmo tempo em que o lugar onde ele chega é uma “Budapeste paralela”, o termo “casa” também remete a Buchenwald, que, em *Sem destino*, mesmo após sua libertação, Köves continua chamando de casa. Mas todas as considerações sobre o regime totalitário são alusões; nada é explicitamente dito, uma vez que o velho escreve seu livro ainda em meio à ditadura. Assim, toda a sensação de estranhamento que perpassa o livro se refere a esse

⁴⁷ In FREUD, Sigmund. *Obras completas volume 14*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

mecanismo perpétuo de esquecimento e recalque, lembrança e rejeição, e, por fim, o fracasso, o fiasco de ter sua experiência transformada em objeto.

A opressão do regime comunista é de extrema importância na narrativa. É ela quem vai, primeiro, estabelecer uma política de esquecimento do Holocausto e de um novo início revolucionário nas democracias populares, incluindo a Hungria. Para garantir seu funcionamento, se faz necessário um estado repressor, como já havia sido observado por Mikhail Bakunin:

No Estado popular do Sr. Marx, dizem, não haverá classe privilegiada. Todos serão iguais, não só do ponto de vista jurídico e político como também do ponto de vista econômico. Pelo menos assim no-lo prometem, embora eu duvide muito de que, da maneira como é encarado e pela via que se quer seguir, se possa manter a promessa. Então, já não haverá mais nenhuma classe, mas um governo e, reparem bem, um governo excessivamente complicado, que não se contentará em governar e administrar as massas politicamente, como o fazem hoje todos os governos, mas também as administrará economicamente, concentrando em suas mãos a produção e a justa repartição das riquezas, a cultura da terra, o estabelecimento e o desenvolvimento das fábricas, a organização e a direção do comércio, enfim, a aplicação do capital na produção pelo único banqueiro, o Estado. Tudo isto exigirá uma imensa ciência e muitas cabeças transbordantes de cérebro neste governo. Será o reino da inteligência científica, o mais aristocrático, o mais despótico, o mais arrogante e o mais desprezível de todos os regimes. Haverá uma nova classe, uma nova hierarquia de *savants* reais e fictícios, e o mundo se dividirá em uma minoria dominando em nome da ciência, e uma imensa maioria ignorante. E então, cuidado com a massa dos ignorantes!

Tal regime não deixará de provocar seríssimos descontentamentos nesta massa, e, para contê-la, o governo iluminador e emancipador do Sr. Marx necessitará de uma força armada não menos séria. (Bakunin, 1989: 95-96)

O terror, o medo constante de ser declarado “inimigo do povo” e condenado a trabalhos forçados ou mesmo à morte, junto com os mecanismos de repressão que premiavam a delação desses supostos delitos afetam tanto os atos quanto a linguagem dos personagens da narrativa. Entre eles, dois podem ser destacados: miúdo, o pianista e

Berg, o escritor⁴⁸. Isto fica claro no caso da trajetória do pianista Miúdo. Ao conhecer Köves, de madrugada, num banco de praça. Miúdo diz sobre os números musicais permitidos e proibidos⁴⁹:

– Como proibidos? – protestou o pianista. Oxalá fossem, explicou, assim ele também não teria dores de cabeça. O que é proibido é proibido: é uma coisa clara, está na lista, e ele não os tocaria por dinheiro nenhum do mundo. Contudo, continuou ele, existem outros números também, como se poderia dizer, números delicados, números que não constam de nenhuma lista; portanto, assim, ninguém pode alegar que são números proibidos; por outro lado, mesmo assim não é aconselhável tocá-los – e, naturalmente, a maioria dos clientes pede justamente esses. (Kertész, 2004a: 142)

Ele passa suas noites em bancos de praça por medo de que a polícia o surpreenda à noite em sua cama. Ao amanhecer, após a passagem dos caminhões apinhados de pessoas “em mudança” levadas por “aduaneiros”, o pianista declara que já pode ir dormir:

– Bem, hoje eles não vêm mais; costumam vir sempre de madrugada.
– Sempre? – perguntou Köves (...)
– Não sabias? – e o pianista olhou para ele de cima de seus ombros.
– Saber eu sabia – disse Köves, e, como se respondesse a uma outra coisa, talvez além do que lhe fora perguntado, ele praticamente gritou: – Como não saberia, precisava saber, como poderia dizer que não sabia? (Kertész, 2004a: 147)

Pouco depois, Köves pergunta a Miúdo:

– E por que te tirariam da cama? – continuou Köves a interrogá-lo. – Por causa dos números?
Mas a isso o pianista apenas sorriu de boca fechada. Depois observou:
– E é possível saber qual seria o motivo? – Devolveu a pergunta a Köves.

⁴⁸ Todos os personagens de “O fiasco” trazem marcas da opressão, desde Aliz, a garçonete casada com e Berg que desvia recursos do restaurante, à dona da casa onde Köves se hospeda, cujo filho joga xadrez incessantemente como uma tentativa de fugir do regime, e acaba se matando após perder uma partida; da rede de corrupção do Não Coroado até Sziklaí, que encontra meios de tirar algum proveito pessoal do sistema; da secretária do Ministério de Produção à operária da fábrica.

⁴⁹ No prefácio de *O saxofone baixo*, intitulado “Red Music”, o escritor tcheco Skvorecky conta como jazz, foi proibido primeiro durante a ocupação alemã, considerado “música judaico-negróide”, e depois pelo regime comunista por ser “pervertida, decadente, inferior, degenerada, etc”.

– Não, não é possível – admitiu Köves. (Kertész, 2004a: 148-149)

Esse é um diálogo que vai se repetir algumas vezes no romance, como, por exemplo, quando Köves conhece Sziklaí, quando ambos vão à redação do jornal receber o pagamento após a demissão. Sziklaí diz:

– Essas mudanças de agora... –bateu em seus ouvidos a voz de antes; Köves levantou a cabeça, surpreso, pois quase se esquecera de que não estava sozinho.

– Que mudanças? – perguntou então, mais por gentileza, pois já suspeitava da resposta, que realmente veio exatamente como ele havia previsto:

– E dá pra saber?

– Não, não dá – concordou Köves mecanicamente, como por obrigação, sentindo-se como se estivesse participando de um ritual em moda ali. (Kertész, 2004a: 181)

No mundo totalitário do regime comunista, não há espaço para questionamento uma vez que toda a alteridade é negada como reacionária e excluída violentamente, tanto no plano físico quanto no plano do discurso. Segundo Michel Foucault:

o tema do biopoder, desenvolvido no fim do século XVIII e durante todo o século XIX, não foi só criticado pelo socialismo mas também, de fato, foi retomado por ele, desenvolvido, reimplantado, modificado em certos pontos, mas de modo algum reexaminado em suas bases e em seus modos de funcionamento. A idéia, em suma, de que a sociedade ou o Estado, ou o que deve substituir o Estado, tem essencialmente a função de incumbir-se da vida, de organizá-la, de multiplicá-la, de compensar suas eventualidades, de percorrer e delimitar suas chances de possibilidades biológicas, parece-me que isso foi retomado tal qual pelo socialismo. Com as conseqüências que isso tem, uma vez que nos encontramos num Estado socialista que deve exercer o direito de matar ou o direito de eliminar, ou o direito de desqualificar. (Foucault, 1999: 313)

O não-questionamento do funcionamento da sociedade comunista de “O fiasco” se quebra apenas com Berg, uma espécie de segundo duplo do “velho” na narrativa. Do mesmo modo que o “velho” é um escritor casado com uma garçonete, de cujo salário depende, Berg é um escritor casado com uma garçonete do Mares do Sul, Aliz.

Berg destoa dos outros personagens; recluso, ele parece se manter à distância da sociedade que o cerca, e sua linguagem é diferente da linguagem empregada por eles, o que fica claro em sua primeira conversa com Köves, que quebra a impossibilidade de questionamento, fortemente marcada no início de “O fiasco”.

– É jornalista? – perguntou.

– Sim – disse Köves, – Mas me colocaram no olho da rua – acrescentou ligeiro para evitar qualquer mal-entendido.

– Não diga! – observou Berg. – E por quê?

– E pode-se saber? – e sorriu.

– Pode-se sim – disse Berg com sua voz sonora e agora decidida; Köves, surpreso com esta resposta tão inusitada ali, deu de ombros e, talvez com um desembaraço um pouco forçado, disse:

– Então, parece que o senhor sabe mais do que eu, porque eu sinceramente, não sei.

– Como não sabe! – disse Berg, como quem se irrita com uma contradição. – Pois se isso todo mundo sabe; no máximo, faz-se de conta que se está surpreso – e uma antiga lembrança parecia despertar em Köves: como se já lhe tivessem dito ali algo semelhante. (Kertész, 2004a: 215)

É a relação entre Köves e Berg que vai iniciar o processo de rememoração do primeiro. Berg parece ter vindo do “estrangeiro”, ou seja, dos campos nazistas, do mesmo modo que Köves:

mas subitamente ele foi tomado por aquela estranha sensação, talvez até ilusória, de que Berg era também estrangeiro, quem sabe um conterrâneo seu, mais velho, que viera parar ali há mais tempo, e por isso estava mais inteirado da situação do que ele. (Kertész, 2004a: 218)

Ao se descobrir demitido do Ministério, é a Berg que Köves procura. Seu diálogo se dá principalmente em um plano indireto, que é o da escrita dos personagens; Berg lê para Köves, seu texto, intitulado “Eu, o carrasco”, que responde em uma carta para Berg.

Escrito em primeira pessoa do singular, sob a perspectiva de um carrasco, que se declara como “homem de espírito e cultura”, preso e indiciado pela morte de trinta mil pessoas, o narrador de Berg, que ao que tudo indica é um oficial nazista, diz:

o mundo atribui maior peso aos seus inabaláveis conceitos morais do que à aceitação da verdade; ele testemunha maior sensibilidade em condenar do que em julgar, e, em vez de examinar as coisas mais profundamente, acha melhor resolvê-las com alguns clichês já comprovados. (Kertész. 2004a: 304)

No texto, o carrasco é apresentado não como um assassino sádico, mas um homem que cumpriu seu dever; sua tarefa encontra justificação na própria constituição da sociedade e foi realizada em conformidade com ela própria.

Porque eis que, até na minha carreira específica, fui capaz de conservar minha convicção original, baseada na minha educação, na minha cultura intelectual e espiritual, como se nada tivesse ocorrido, ou melhor, como se tudo aquilo que ocorreu, assim incidentalmente, tivesse ocorrido sem minha total atenção e dedicação, até mesmo sem minha concordância propriamente dita, única e exclusivamente coagido por aquele reconhecimento, de que não podia ir contra a responsabilidade que me fora imposta, contra a ordem, a minha missão, determinadas por um órgão superior, ainda que isso fosse tão contrário à minha concepção e às minhas tendências (Kertész, 2004a: 304)

Nesse sentido, sua carreira como carrasco, responsável pela morte de trinta mil pessoas não, entra em contradição com a sociedade. A narrativa do ponto de vista, não da vítima, mas do carrasco, aponta para o caráter absolutamente racional do carrasco.

Acreditem, fiz de tudo nessa minha carreira singular, agarrei todas as oportunidades para me tornar grosseiro, insensível qual um animal, empedernido como um ser primitivo – infelizmente não deu certo. (Kertész, 2004a: 305)

Sua “defesa” consiste em mostrar como seus atos estavam em conformidade com os desejos, confessados ou não, de toda uma sociedade:

E o mundo poderia arrebentar facilmente os fios frouxos de uma força exterior que não são os vínculos de uma vontade real. Mas não, o mundo nada fez; aguardava o desenrolar dos acontecimentos com tensão asfixiante, queria ver o que sucederia, para depois se horrorizar com ele – e acabou horrorizando-se de si próprio. E quando encetei minha carreira, tendo-a percorrido conseqüentemente até o fim, nada aconteceu além de eu ter

compreendido, com a minha excepcional suscetibilidade, o desejo do mundo, o desejo dos senhores – se assim preferirem, os desejos assumidos contra a sua consciência –, e com meus atos, com a realidade da minha carreira, eu a redimi e lhes devolvi sua consciência (Kertész, 2004a: 308)

E que as bases dessa sociedade continuaram iguais, como foi explicado no início do capítulo, mesmo após os expurgos do pós-guerra.

Os senhores que me rechaçam, que nem sequer querem ouvir falar do acordo silencioso que existe entre nós, os senhores que franzem o nariz com afetação diante dessa possibilidade; meu destino, que moldamos naquilo em que se tornou por mútuo acordo, os senhores agora só desejam ver como pertencente a um indivíduo extremamente selvagem, que nada tem a ver com a sociedade, e o melhor seria dispor dele quanto antes e, após os arrepios de horror obrigatórios, esquecê-lo o mais rápido possível. (Kertész, 2004a: 310)

Uma questão fundamental para Köves, que vai motivar a carta que ele escreve para Berg é também uma questão de origem, de um ponto, um ato, o instante que separa o “homem de espírito e cultura” e “trinta mil cadáveres”:

– Qual é aquele... – perguntou com uma fisionomia meditativa – primeiro ato decisivo que, se bem me lembro, seu herói comete, se bem que pressionado por força exterior, ainda que aquela força exterior nem sequer estivesse presente? (Kertész, 2004a: 317)

Essa questão é o que faz com que Köves escreva uma carta a Berg, contando sua experiência no exército, para o qual havia sido convocado e recebe posteriormente a incumbência de carcereiro.

O treinamento militar faz com que ele se lembre dos campos de concentração:

o café de cevada, as roupas molhadas, os corpos abafados, os campos de madrugada, as privadas e ainda o cheiro indefinido de putrefação, através de toda essa mistura de odores me chegou uma lembrança, mas como se essa lembrança não fosse minha, mas de uma outra pessoa, a quem me pareceu já ter visto uma vez em situação semelhante, em algum lugar afastado dali, longe, muito longe, em um mundo longínquo, submerso, situado além dos abismos de todas as proibições, a lembrança nebulosa e já não muito distinta

de uma criança, um rapaz, que certa vez fora levado embora para ser assassinado. (Kertész, 2004a: 337)

Köves descreve o momento em que ele é convocado para ser carcereiro, ou seja, para se transformar efetivamente em uma espécie de carrasco:

Estou em pé em uma sala, junto de uma escrivaninha, atrás da qual está sentado um sujeito, um major, de aspecto malévolo, corpo obeso, cabelos empapados, dentes cariados, olhos empapuçados e bolsas de gordura cheios de verrugas, que queria que eu assinasse um papel que determinava que eu seria contratado para me tornar carcereiro do presídio central.

Pois bem...

Digo-lhe, porque o que mais poderia dizer?: – Não tenho competência para isso. – E o que o senhor acha que me responde esse indivíduo de sorriso cariado, olhar empapuçado e verrugento, de pés ungulados? – Ninguém nasce para ser carcereiro – é isso que ele diz, estimulando. Além do mais, disse para eu olhar que os outros também já tinham assinado – isto é, os outros, meus colegas, porque toda a unidade fora designada para esse tipo de trabalho. – Mas eu sou homem de espírito e cultura – tento mais uma vez (por acaso, o senhor não sabe por que me ocorreu exatamente isso?). A isso ele me diz: – Gosta do povo? – e agora pergunto ao senhor: como alguém, a quem a vida é cara, pode responder a semelhante pergunta? Ainda que não gostasse muito do povo, porque afinal em quem pode haver tanto afeto a ponto de estendê-lo a todo um povo, e depois o filho da puta não estava me contratando para ser deus e sim carcereiro. – Sim – respondo pois. – Odeia o inimigo? – pergunta ele ainda, e, novamente, o que a gente pode responder, ainda por cima de uniforme, mesmo que não tivesse visto cor nem sombra do inimigo, e, quanto a odiar, no máximo odiaria somente esse major e a ele também assim transitoriamente, conforme o costume da natureza humana, distraída e sempre pronta para esquecer. – Então assine aqui! – diz ele, e aponta para o papel com seu dedo indicador nojento e gordo, de unha chata e manchada de tabaco. E eu pego dele a caneta e assino onde ele está indicando. (Kertész, 2004a: 338)

O personagem se surpreende com “treinamento” que recebe para cumprir a função, em um trecho que expõe, ao mesmo tempo, as autoridades contam com toda uma bagagem que predispõe o indivíduo a se adequar ao trabalho por elas designado:

papeavam incessantemente sobre leis, direitos e deveres, regulamentos, qualificações, procedimentos, normas disciplinares, normas de saúde, e assim por diante; e não acredite que isso era feito com malícia, com sorrisos horrivelmente arreganhados e de regozijo – não, nada disso, tudo transcorria com a fisionomia mais séria possível, sem uma única palavra fora do lugar, sem um único piscar de olho conivente. Não parava de me surpreender: então esse era o método deles? Empurram-me no meio de prisioneiros e depois me deixam só? Estariam eles confiantes em que, talvez, meus meros afazeres iam transformar-me, amoldar-me a eles? Bem – pensei –, já que fui selecionado para seus propósitos – e, claro, quebrei a cabeça à toa tentando descobrir o mistério que teria orientado essa escolha: teria sido alguma intenção educadora ou, e com o tempo isso me pareceu mais verossímil, simplesmente o caso puro e impessoal –, eles ao menos teriam que saber também o que podiam esperar de mim: contudo – ocorreu-me repentinamente –, será que eu próprio o sabia? (Kertész, 2004a: 341)

Köves tenta, segundo ele, ser um “bom carcereiro”, até que aparece um preso, provavelmente político, em greve de fome.

Não sei por quê, dei um passo a frente. Foi um passo só, um passo, pequenino, e imediatamente tornei a parar. Ainda assim o prisioneiro dever ter entendido mal o movimento – ou, como preferi acreditar no momento, deve tê-lo interpretado mal –, porque imediatamente retrocedeu. Mas não havia muito lugar, seu pé logo se enroscou no catre, assim só pôde atirar seu torso mais para trás, e nessa posição ele me encarou. Então, ergui minha mão e dei um soco no rosto de um prisioneiro indefeso (Kertész, 2004a: 349)

Assustado com sua própria capacidade em se tornar agressor, Köves se recusa a cumprir sua função até conseguir ser dispensado do serviço militar por questões também burocráticas.

O ponto fundamental que perpassa o diálogo entre Berg e Köves é a assustadora constatação de que qualquer um de nós pode se tornar um carrasco, e que isto está perfeitamente de acordo com a nossa sociedade. Em seu capítulo sobre a experiência de Milgram⁵⁰, em *Modernidade e Holocausto*, Zygmunt Bauman diz que:

⁵⁰ A experiência de Milgran começou a ser conduzida em 1961 e foi publicada em 1974 no livro *Obedience to authority: an experimental view* (Londres: Tavistock). Nela voluntários foram induzidos a ministrar choques elétricos em uma pessoa que não podiam ver (e que não existia), quando ela desse uma resposta errada. A intensidade dos choques era cada vez maior. Antes do experimento, segundo Bauman:

A notícia mais assustadora trazida pelo Holocausto e pelo que sabemos acerca dos seus executores não foi a probabilidade de que “isso” pudesse acontecer a nós, mas a idéia de que nós poderíamos perpetrá-lo⁵¹. (Bauman, 1989: 179)

É nesse sentido que Köves responde à pergunta que ele mesmo havia feito quando Berg leu a ele seu texto:

A propósito, se assim preferir, com isso pode-se até abrir o caminho em direção dos trinta mil cadáveres. (Kertész, 2004a: 350)

O encontro com Berg, o tempo no serviço militar, a libertação de Miúdo e as mudanças iminentes causam, aos poucos, um impacto sobre Köves; suas lembranças retornam em forma de um sonho que faz uma referência à descrição de Primo Levi dos muçulmanos, os submersos, os afogados dos campos de concentração⁵²:

Imagens surgiam dentro dele, lembranças o assediavam, imagens e lembranças que nada tinham a ver com uma comédia, as quais – achava Köves – certamente nem lhe ocorreriam se essas folhas vazias e em branco não o estivessem encarando e ele não precisasse estar sentado ali bem defronte delas. E em seus sonhos atormentados – ultimamente Köves dormia mal e além disso sonhava também –, como uma espécie de aluvião, que imergia continuamente e voltava obstinadamente à tona, nessas horas Köves captava uma palavra que – embora não estivesse gravada em nenhum lugar – ele praticamente enxergava e começava de um jeito que lembrava seu nome, Köves, mas era mais longo – “*Követelés*”? (exigência), “*Kötelesség*”? (dever) –, e, olhando melhor, percebia que não se tratava de uma palavra, mas sim de uma pessoa que se afogava, agitando-se no meio das ondas, e Köves sentia que deveria se jogar atrás dela para livrá-la da correnteza antes

“Virtualmente todos os adultos comuns do sexo masculino da classe média e todos os psicólogos competentes e respeitados aos quais Milgram perguntou quais deveriam ser os prováveis resultados da pesquisa manifestaram-se confiantes de que 100 por cento dos sujeitos se recusariam a cooperar à medida que aumentasse a crueldade das ações que fossem instados a praticar e desistiram de participar em algum ponto bem inicial da experiência. Na verdade, a proporção de pessoas que efetivamente retirou sua concordância em participar caiu, em circunstâncias adequadas, a apenas 30 por cento. A intensidade dos supostos choques elétricos que estavam dispostos a aplicar era até três vezes maior do que poderiam imaginar os especialistas e o público leigo. (Bauman, 1989, p. 182)

⁵¹ Grifos do autor.

⁵² Cf. o capítulo “Os submersos e os salvos”. In.: Levi, *É isto um homem*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998)

que se afogasse. Então, subitamente, ele era tomado pelo ódio: “Por que justamente eu?!”, pensava em seu sonho, mas olhava em volta em vão, estava sozinho, de frente para o afogado. Já estava na iminência de pular embora temeroso, pois seria um pulo fatal, o afogado o puxaria com ele para o redemoinho – por sorte, acordava a tempo, mas a atmosfera penosa daquele sonho tolo perturbava e estragava todo o seu dia. (Kertész, 2004a: 334)

É por esse motivo que o que ele vê no corredor em formato de L, quando decide escrever um livro contando sua experiência até então não mencionada é o afogado de seus sonhos. O ponto de partida de sua narrativa, sua transformação em muçulmano, que reconfigura a linguagem e estressa o modelo literário.

Porém, no mesmo instante ele enxergou alguma outra coisa também no corredor – uma visão sombria, indistinta, que se parecia com o fantasma do afogado que o perseguia em seus sonhos. Claro, Köves só via o afogado da mesma forma que ele enxergava a multidão: isto é, ele não via nem um nem outro; no entanto, sua sensação era de estar vendo melhor do que se estivesse realmente vendo – era sua unicidade que estava se debatendo ali, sua vida abandonada, sem dono. E Köves sentia naquele instante, a bem dizer, com uma nitidez cortante que seu tempo se esgotara e ao mesmo tempo se realizara: pular ou não pular, precisava escolher – aliás, com um sombrio alívio ele sentia que nem sequer precisava mais escolher. Ia pular simplesmente porque nada mais poderia fazer, embora soubesse que seria um pulo fatal, que o afogado o carregaria com ele, e quem poderia saber até quando precisariam se debater no fundo, e quem poderia saber se alguma vez tornariam a subir à tona, voltar à luz. (Kertész, 2004a: 356-357)

Desse modo, se por um lado a narrativa linear de *Sem destino* não consegue dar conta da narrativa de Köves, por outro a linguagem “toma consciência” de sua impotência em *O fiasco*, impotência essa que se faz presente na tentativa de se livrar de si mesma, de transpor a lacuna entre a vivência e a narrativa da vivência no próprio discurso, causando seu enclausuramento num ciclo que não se rompe, um girar sobre o mesmo eixo impossível de escapar, que é exatamente o que não é nomeado em toda a narrativa: a experiência do Holocausto.

A saída desse ciclo toma a forma de uma negação radical da linguagem, a tentativa de aniquilação total configurada em *Kadish – Por uma criança não nascida*.

5. KADISH – POR UMA CRIANÇA NÃO NASCIDA

O último livro da trilogia de Kertész fecha um movimento de linguagem que foi iniciado por *Sem destino*. O primeiro livro da trilogia apresenta uma confiança no poder da narração para expressar o horror; seu protagonista Köves usa a primeira pessoa para contar o que aconteceu a ele, seu estilo realista procura descrever os eventos sequencialmente, tais quais eles aconteceram, dentro de uma temporalidade linear que, como foi analisado, não é capaz de sustentar o peso dos acontecimentos, uma vez que a estrutura realista, atrelada a convenção, não dá conta efetivamente de transmitir uma experiência que beira o inimaginável. Sua estrutura é fraturada principalmente no tempo, marcando a insistência da experiência em se infiltrar na narrativa que não a comporta.

Essa confiança é quebrada na resposta final de Köves a seus vizinhos, que marca um ponto de transição para o *Fiasco*, onde as possibilidades narrativas são desafiadas constantemente e fracassam sucessivamente a cada tentativa, explicitando um reconhecimento textual dos limites intransponíveis da narrativa fraturada pelo peso da experiência e esmagada pela obrigação de se esquecer essa experiência. Em seu final, a impossibilidade é marcada pelo resgate da experiência que não “redime”, o sonho, o afogado e o muçulmano, o deslocamento da origem narrativa e, portanto, a decisão de escrever um livro que o leva apenas a um recomeço, a um esforço incessante que por ser cíclico não termina. A libertação do aprisionamento do cíclico, sua interrupção, se dá através da negação radical de si; a recusa em perpetuar meios de dominação e o reconhecimento de um eterno cavar de sua própria cova.

Esse é o ponto de partida de *Kadish – Por uma criança não nascida*, que através de sua negação radical, busca no instante, uma fuga do linear e do cíclico; procura se afastar da narrativa tradicional na composição musical e ao criticar de modo incisivo a razão instrumental, recai em uma espécie de prece secular.

Em *Kadish*, Kertész leva seu narrador às últimas consequências, substituindo sua voz própria por um conjunto de citações suas e de outros, que não abrem espaços de afirmação, mas são constantemente jogadas umas contra as outras, em um movimento que se constrói dentro de uma contradição, que configura sua situação insustentável. A polifonia narrativa, entendida aqui como esse conjunto de vozes que se acumulam e se contrapõem, dentro da estrutura de uma fuga, derruba o potencial autoritário da escrita

em primeira pessoa, impedindo uma voz de verdade; porém a subjetivação do discurso alheio, mediada através do “eu que narra” resulta numa objetivação da fala do outro, encerrando uma contradição interna que leva inevitavelmente à destruição da narrativa e um retorno à dimensão mística da linguagem.

Os modelos literários de que dispomos são modelos de uma cultura autoritária que elimina sistematicamente outros de sua narrativa, produzindo verdades das quais eles não fazem parte. Esses modelos prescrevem os modos considerados racionais de se entender o mundo, ordenações que dificilmente seriam adequadas para contar a história daqueles que foram suprimidos, uma vez que sua supressão é condição necessária para a própria elaboração do modelo.

Desse modo, para tentar abarcar essa experiência, as narrativas precisariam ser outras, porém a própria linguagem já está moldada nessa fôrma. Segundo João Adolfo Hansen:

Toda a ação racional e todo discurso contêm o traço da violência e da dominação que os funda, como violência reprimida das pulsões e violência repressora da razão instrumental que as controla normativamente no mundo da produção. (Hansen, 1994: 44)

A experiência do muçulmano, contada dentro de uma narrativa marcada pela dominação não pode senão girar em falso, como no caso de o *Fiasco* ou negar a si mesma como indizível. Desse modo, o meio encontrado para impedir a negação da experiência, é a negação da linguagem como meio de transmissão; mas sendo, por sua vez, composta pela linguagem, essa literatura opera sob princípios contraditórios. E nesse sentido, sua construção é propositiva, uma vez que a negação é feita de forma consciente e ativa, dentro da brecha de liberdade que o narrador ainda dispõe.

Para dar vazão à sua subjetividade, B. recorre ao discurso do outro, porém ele o reconfigura. Ele não o normaliza, mas sim descontextualiza as citações em prol do seu próprio contexto, tornando-se ele mesmo o ponto de destruição do discurso do outro, configurado em seu próprio discurso, e conseqüentemente o seu. Assim, a crítica da linguagem autoritária, que não permite a transposição da experiência do horror, mas só pode ser expressa pela linguagem, leva a uma aniquilação consciente do eu.

Ao pensar o narrador contemporâneo, no ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo” Adorno conclui que:

De fato, os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopéias negativas. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido. (Adorno, 2003: 62).

É dentro desse movimento, que a narrativa de B. se converte em oração, mas uma oração desfigurada, negativa e secular, porque contesta em si a possibilidade de uma oração; o *kadish*, a oração judaica rezada para os mortos, é feita a uma criança que o narrador se recusou a gerar.

A narrativa de *Kadish* é fugada, polifônica, espiral e repleta de repetições; nela, o narrador, B. expõe os motivos que o levaram à negação da reprodução da vida após Auschwitz, através de um fluxo de palavras contínuo. Em 17 parágrafos, dos quais 15 começam com a palavra “não”, todo o peso da experiência vivida nos campos é concretizado através de uma tentativa de auto-liquidação que só pode ser dada através da negação implacável de si mesmo e do outro, culminando na destruição do próprio discurso, onde as contradições da obrigatoriedade de expressão através da linguagem se materializam ativamente.

Segundo Berta Waldman:

a linguagem precisa ser partícipe de um projeto suicida e conduzir a si própria a seus limites mais extremos, limites que podem incluir sua total impossibilidade. Só assim é possível estampar o horror. (Waldman, 2004)

Assim, consciente da impossibilidade de expressão frente ao horror e da manutenção da lógica que produziu Auschwitz no mundo que o cerca, o narrador de Kertész caminha inexoravelmente para sua própria destruição.

Entre os elementos chaves para uma análise de *Kadish* estão a repetição, a polifonia e a subjetivação do discurso; são esses elementos que, combinados, compõem

a estrutura da obra de maneira que ela se volta contra si mesma e culmine em sua aniquilação.

O conhecido poema de Paul Celan, *Todesfuge*, em português, *Fuga da Morte*,⁵³ é a base do último livro da trilogia de Kertész. O poema de Celan é o ponto nevrálgico que articula toda sua estrutura através de uma intrincada relação intertextual

Peter Szondi, em seus *Estudios sobre Celan*⁵⁴ encontra dois pontos chaves para uma compreensão de sua poesia; o primeiro ao afirmar que “la muerte, la memoria de los muertos, se encuentra en el origen de toda la poesía de Celan⁵⁵”, implicando no fato de essa poesia não descrever mais “la ‘realidad’, sino que se vuelve ella misma, realidad (...) ya no es lo que la poesía describe, sino lo que la poesía hace existir.”⁵⁶ (Zondi, 2005: 54). Outro ponto fundamental da análise do poema analisado por Szondi, que também é comum ao poema *Fuga da Morte*, é sua base musical. Ao analisar o poema *Strette*, ele diz:

Compor um poema a partir do modelo de um ‘estreto’ (ou talvez deva dizer de maneira mais geral: a partir do modelo de uma forma musical), implica renunciar, numa parte do enunciado, à expressão discursiva. Assim, não só as palavras e frases, mas também – e de modo muito particular – as relações – criadas pela interação, a transformação e a contradição – devem ser *lidas*. (Szondi, 2005: 62).

Desse mesmo modo, os elementos musicais de *Kadish*, também precisam, de certa maneira, serem lidos, uma vez que a forma musical dá significado à própria escrita como realidade textual. Uma tentativa de resolução do impasse causado pela linguagem revestida da ideologia que possibilitou e fundamentou Auschwitz, uma maneira de criar uma realidade textual com o estabelecimento de relações textuais alternativas, no caso, musicais, em busca de elementos extra-narrativos que permitam antes aproximações, e não descrições da experiência do horror, de forma literária.

Kadish tem como base e ponto de partida o poema de Celan, *Fuga da morte* que se relaciona com sua narrativa em dois níveis, tanto através de citações contínuas quanto

⁵³ A tradução do poema está em anexo.

⁵⁴ SZONDI, Peter. *Estudios sobre Celan*. Madri, Trotta, 2005.

⁵⁵ “a morte, a memória dos mortos, está na origem de toda a poesia de Celan”

⁵⁶ “a ‘realidade’, mas sim se tornar, ela mesma realidade (...) não é o que a poesia descreve, mas sim o que ela faz existir”

num nível intertextual mais profundo, que retoma a fuga musical – que também é a base do poema – em sua composição.

O poema é mencionado nas páginas 11, 15, 20, 26, 31, 34, 35, 37, 40/41, 65, 81, 92/93, e 129 da tradução brasileira de *Kadish*⁵⁷, sempre de maneira crescente, agregando elementos que aparecem no decorrer da narrativa. O narrador de Kertész se utiliza principalmente da metáfora da escavação, B. diz cavar seu túmulo nos ares, porém sua enxada é a caneta; é assim que ele define a natureza de seu trabalho e da sua narrativa, que é, em última instância, a escavação do próprio túmulo. Na primeira menção ao poema, B. diz:

mas suspendo esse debate, por sentir que as letras, as palavras me arrastam, derivo numa direção errada, em direção à paranóia moralizante, na qual infelizmente me flagro com frequência, e cujas razões me são muito óbvias (solidão, isolamento, banimento voluntário) para que pudessem me causar preocupação, já que eu mesmo as produzi, como que algumas enxadadas iniciais que me levam a uma cova muito, muito profunda que ainda tenho que cavar, torrão por torrão, para que haja algo que me acolha (embora seja possível que eu não a cave na terra, e sim no ar, pois aí não se deita apertado) (Kertész, 2002: 11)

Já neste início, o narrador de Kertész estabelece uma relação com o poema de Celan, onde o quarto verso da primeira estrofe diz: “cavamos um túmulo nos ares, lá não se jaz apertado”⁵⁸, verso que será retomado nas estrofes seguintes. O cavar nos ares alude às valas comuns, cavadas pelos próprios judeus, e ao mesmo tempo aos crematórios dos campos de extermínio. O narrador de Kertész presentifica a condição da vítima que prepara o próprio túmulo, sugerindo que esse processo não se completou com o final da guerra e a libertação dos sobreviventes, pelo contrário, o cavar se torna perpétuo e onipresente, concretizado no momento da escrita.

Nessa primeira referência B. dá início à rememoração de uma série de eventos de seu passado, e que, metaforicamente, preparam uma cova para si. Nesse momento, o narrador anuncia que está iniciando esse processo, através das expressões “enxadadas

⁵⁷ A epígrafe presente da tradução brasileira não existe na edição original. Portanto, não a considero constituinte do texto.

⁵⁸ Todas as citações do poema seguem a tradução de Modesto Carone, presente em Guinsburg, J e Tavares, Z.R.(orgs). *Quatro mil anos de poesia*. São Paulo: Ed. Perspectiva,1969.

iniciais” e “embora seja possível”. Ao longo da narrativa, a relação entre seu trabalho, sua história e a escavação necessária toma um contorno cada vez mais agressivo e definido através de expressões como “continuo cavando”, “o prosseguimento do cavar”. Quase no final do processo, o narrador de Kertész explicita seu trabalho com uma indagação.

“Como eu poderia explicar à minha mulher que minha esferográfica é a minha pá? Que escrevo somente porque tenho que escrever, e que tenho que escrever porque sou chamado pelo apito, dia após dia, a afundar mais a pá, a alisar mais gravemente o violino e tocar mais docemente a morte?” (Kertész, 2002: 92-93)

Este trecho incorpora várias passagens do poema de Celan, além do cavar necessário, o chamado pelo apito, o som dos violinos e a morte tocada docemente também estão presentes em *Todesfuge*, como, por exemplo, na quinta estrofe: “Ele brada toquem mais fundo os violinos aí vocês sobem como fumaça no ar”.

Simultaneamente, em um outro nível intertextual, o livro de Kertész se relaciona com o poema de Celan de maneira estrutural. O poema, escrito como uma fuga, que retoma constantemente imagens que se reconfiguram com a adição de novas vozes e elementos, como explica Imogen Holst, em seu *ABC da música*:

A primeira voz apresentava o TEMA, ou SUJEITO, que é breve e de fácil memorização, devido à sua formação rítmica inconfundível e ao seu caráter eminentemente individual. Quando a primeira voz chega ao fim do tema, a segunda voz entra em imitação fugada; essa entrada é chamada de RESPOSTA. Enquanto isso, a primeira voz continua com o CONTRATEMA, que é um tema novo com forma e ritmo totalmente diferente. Quando a terceira voz entra com o sujeito, a segunda voz está devolvendo o contra-sujeito. (Holst, 2004: 197)

Kadish é também composto como uma fuga. No caso, a sobreposição de vozes que se iniciam com os mesmos parágrafos e recontam seu passado reconfigurado a partir da experiência do muçulmano, da permanência em Auschwitz, desse modo, ele trás o passado para o presente.

Partindo desta composição, o narrador consegue desenvolver múltiplos aspectos de sua experiência, passada e presente, reconfigurada a partir do muçulmano, e cria um

movimento espiralado descendente que culmine em destruição, ou seja é uma fuga da morte, ou uma busca da morte; o livro abre com uma sentença chave, que vai se repetir ao longo do texto:

“Não!”, disse eu instantânea e subitamente, sem titubear, de certa maneira instintivamente, pois é bem natural que nossos instintos trabalhem contra nossos instintos, que nossos contra-instintos trabalhem ao invés de nossos instintos, e ainda mais em seu lugar.⁵⁹

Essa fórmula se repete nas páginas 7, 12, e 95, que inicia a parte final do texto. Essa mesma resposta, instintiva e contra-instintiva, à possibilidade de ter um filho é retomada de maneira diferente nas páginas 9, 19 e 99 da tradução brasileira:

“Não!”, vociferou, bramiu algo em mim, repentina e momentaneamente.

Na construção do texto essas repetições são calculadas, de maneira que a segunda fórmula da negativa responda à primeira, formando um coro de negações sucessivas que, pela repetição se fortalecem no decorrer da narrativa, criando um efeito de sobreposição de vozes ritmado, porém re-significados através da escrita de B., ou seja uma retomada da fuga na narrativa.

Esse segundo momento de repetições referenciais ao poema de Celan no texto cria uma segunda voz que se complementa ao ciclo de negativas dadas por B., essas duas vozes são contrapontísticas, e a intensificação da força das referências de *Todesfuge* fornecem um peso ainda maior a cada repetição do narrador, também numa espécie de espiral que gira cada vez mais rápido e culmina com o término do cavar. O final da narrativa sugere que sua cova ficou pronta:

Bem, então está feito, estou pronto. Num último grande esforço, demonstrei minha vida amargurada, decrépita – a demonstrei para então me colocar a

⁵⁹ Neste caso, sigo a tradução brasileira, fazendo apenas leves modificações. Na edição nacional, traduzida do alemão, a frase se repete com modificações, o que não acontece no original, onde a fórmula repetida é absolutamente igual: “„Nem!” – mondtam rögtön és azonnal, habozás nélkül és úgyszólván ösztönösen, mert egészen természetes immár, hogy ösztöneink ösztöneink ellen működnek, hogy úgyszólván ellenösztoneink működnek ösztöneink helyett, sőt gyanát”

caminho, com a trouxa dessa vida nas mãos elevadas, e afundar nas negras
águas de um rio escuro,
oh Deus!
deixe-me afundar
em toda eternidade
Amém. (Kertész, 2002: 131)

Portanto, a intertextualidade de *Kadish* com o poema de Celan ocorre em dois níveis, tanto estruturalmente, em termos da organização da narrativa, quanto através das contínuas citações e referências. E é dentro dessa estrutura que se desenvolve, à semelhança do poema, um texto polifônico, que incorpora outras vozes, numa tentativa de anulação do potencial autoritário do discurso, mas que está destinada a fracassar conscientemente devido à mediação subjetiva de seu narrador.

Sendo assim, o narrador, B., dá espaço para a fala do outro, apenas para refutá-la em seguida. Essa dinâmica fica clara nas relações do narrador com os outros personagens do texto, que desmontam posições sobre o Holocausto:

em minha noite profunda, escura, agora vejo como se ouvisse essa conversa da sociedade, vejo os rostos melancólicos ao meu redor, mas apenas como máscaras de teatro com seus respectivos papéis, a do risonho e do choroso, do lobo e do cordeiro, do macaco, do urso, do crocodilo, e essas criaturas rumorejaram baixo, como em um grande pântano, onde os protagonistas, como numa história de terror de Ésope, ainda retiram as últimas consequências da história, e alguém vem com a idéia melancólica de que cada um devia dizer onde estava, depois os nomes começam a cair como gotas frágeis: Mauthausen, Donbogen, Recsk, Sibéria, a prisão coletiva, Ravensbrück, Fő utca, Andrassy ut 60, os nomes das aldeias de deportação, as prisões Após 1956, Buchenwald, Kistarcsa e eu receava chegar a minha vez, quando felizmente alguém me antecedeu: “Auschwitz”, disse alguém em modesta, porém firme entonação de vencedor, e as pessoas assentiram: “Imbatível”, assim o anfitrião respondeu com um sorriso meio invejoso, meio malicioso, porém aprovador. Depois surgiu um título recente de *best-seller* e uma frase de *best-seller* do livro, na ocasião, como hoje e certamente eternamente, o autor disse após o pigarro convencional, mas naturalmente inútil, rouco e movido de emoção: “Não há explicação para Auschwitz”, assim, breve, emocionado e com a voz falha, e lembro-me do meu espanto, de como essas pessoas, a maioria certamente astuta, acolheram, analisaram e discutiram essa frase ingênua, como eles espreitavam através de suas

máscaras, com um pestanejar malicioso ou irresoluto ou insensato, como se essa frase, que sufoca todo depoimento no germe, depusesse algo, embora não se precise ser exatamente um Wittgenstein para reconhecer que a frase é falsa já no ponto de vista da lógica idiomática, que nela se reflete, quando muito, desejos, moralidade infantil mentirosa ou honesta e diferentes complexos reprimidos, abstraindo disso, porém, a frase não contém valor algum de depoimento. (Kertész, 2002: 38-39)

O modo como o narrador considera esse tipo de discurso é retomado durante todo o texto, intercalado com episódios de sua própria vivência que liquidam o argumento da “falta de explicação para Auschwitz” a partir de suas experiências de infância e início da adolescência, onde o narrador enxerga todo um sistema que aponta para Auschwitz, ele diz:

Auschwitz, disse eu à minha mulher, mais tarde me parecia somente um exagero daquelas virtudes para as quais eu havia sido educado desde a minha mais tenra infância. Sim, naquele tempo começou com a educação, com minha infância, o imperdoável “ser quebrado”, minha sobrevivência nunca sobrevivida, disse eu à minha mulher. Eu era um membro medianamente aplicado, nem sempre irrepreensível, daquela silenciosa conspiração que se dirigia contra a minha vida, disse eu à minha mulher, Auschwitz, disse eu à minha mulher, me aparece na imagem do pai, sim, as palavras do pai e Auschwitz produzem em mim o mesmo eco, disse eu à minha mulher. E se é certo que Deus é um pai glorificado, então, Deus se revelou na imagem de Auschwitz, disse eu à minha mulher. (Kertész, 2002: 122)

O modo com o narrador desmonta discursos alheios fica bem claro em sua relação com sua ex-esposa, mais especificamente no diálogo que retoma a primeira discussão de Köves sobre o significado de ser judeu em *Sem destino*, quando ele fala com a mais velha das irmãs antes de sua deportação⁶⁰. O trecho condensa de modo exemplar suas contradições, a multi-espectralidade fugada da narrativa que, também precisa ser analisada em seus variados ângulos.

O primeiro aspecto do trecho fala sobre sua inserção no meio literário húngaro da época. B. conta que havia conhecido a ex-esposa por causa de seus livros, mas especificamente um “romance curto.” Segundo ele, sua narrativa:

⁶⁰ Ver nas páginas 21, 22 e 37 deste trabalho.

havia sido publicada em uma grossa coletânea de narrativas e romances curtos, não sem complicações degradantes e insultantes, que eu não vou descrever agora, porque elas me entediam e repugnam, sobretudo por serem, como tais, apenas uma modesta, pode-se dizer, dispensável contribuição à vida literária húngara, para aquela degradante, insultante e acima de tudo, indigna e vergonhosa vida literária, que baseava-se em exclusões, privilégios, predileções e aversões, com seu sistema oficial, como também comercial, de listas negras confidenciais, onde a qualidade estava sempre sujeita a suspeições e o grosseiro diletantismo era idolatrado.⁶¹

Portanto, é nesse contexto que ele insere a publicação de seu trabalho; pouco depois, ele relaciona esse contexto com o poema de Celan, ele diz:

e eu era e sou, enquanto sou e tenho que ser, observador externo ora horrorizado, ora atingido, ora indiferente, ora, o que eu tenho a ver com a literatura, com teus cabelos dourados, Margarete, a caneta esferográfica é minha pá, a pedra sepulcral do teu cabelo acinzentado, Sulamith. (Kertész, 2002: 81)

Desse modo, ele relaciona a literatura, e o ato de escrever, com a Margarete de Celan, a Margarete de Goethe, o ideal sublime da chamada alta cultura ocidental, da qual ele também participa, uma vez que ele escreve. Sua inserção dentro da mesma cultura que corroborou para que ele se tornasse uma vítima do Holocausto, é uma contradição impossível de ser evitada na escrita. Enfim, ele sabe que é desse esquema do qual participa.

Simultaneamente, o texto a que ele se refere, se inter-relaciona com essa contradição e com sua própria condição, que B. explicita ao longo de todo livro. Ao explicar a trama de sua narrativa, limitando-se “ao essencial – deixo de lado os diálogos, as mudanças, o ambiente e também sua amada que o abandona.” (Kertész, 2002: 83), B. conta que ela é um monólogo de um jovem judeu “educado por seus pais no mais severo *espírito* cristão”, que, é repentinamente declarado judeu e antes de ser deportado, escreve sua história, e ao escrevê-la, “encontra a libertação de seu complexo de judeu”. E é assim que ele articula novamente o poema de Celan à sua narrativa, ele diz:

⁶¹ A tradução foi modificada, original p. 102-103

O que tenho a ver com judeus, pergunta ele, isto é, deixo-o perguntar. Ora, como ela também é judeu, ficou-lhe claro, isto é, faço claro para ele: nada (Kertész, 2002: 82)

Desse modo ele articula as perguntas “ora, o que eu tenho a ver com a literatura, com teus cabelos dourados, Margarete” e “o que tenho a ver com judeus”; a resposta às duas perguntas: “nada”, é paradoxal em si, uma vez que B. é escritor e seu personagem é judeu.

Em seu romance, o jovem criado como cristão se percebe judeu ao mesmo tempo em que percebe o privilégio de sua condição prévia de não-judeu.

Enquanto ele desfrutava os privilégios do não-ser-judeu, mais exatamente sob o sistema de privilégios e eliminações, sistema corrupto, estrangulador, assassino e incitador de assassinatos. Ele sofreu sob alguns de seus amigos e colegas de trabalho, sob toda a comunidade, a qual ele acreditara ser sua pátria; sofreu sob suas hostilidades, suas limitações, seu fanatismo. Tinha horror especialmente aos debates inevitáveis sobre anti-semitismo, à cruel inutilidade de todos esses debates, porque o anti-semitismo, como ele reconhece, isto é, como eu o deixo reconhecer, não é uma convicção, e sim uma questão de aptidão e de caráter, “a moral do desespero, o enfurecimento do auto-ódio, a vitalidade dos submergentes”, diz ele, isto é, deixo-o dizer. (Kertész, 2002: 82)

Mas, ao mesmo tempo ele não consegue se identificar com os judeus, segundo o escritor, ele não consegue amá-los abstratamente. Sua deportação se transforma em libertação “de toda sua suposta responsabilidade”. Ele percebe que a exclusão de uma sociedade não implica automaticamente em sua inclusão em outra comunidade, e nesse sentido, o exílio é libertador.

Edward Said inicia seu ensaio, “Reflexões sobre o exílio” dizendo:

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o seu eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. (Said, 2003: 46)

Porém, para aquele cuja pátria é o próprio local de opressão, esse deslocamento pode ser, no caso do personagem, vivenciado como libertação.

B. planejava dar ao romance o título de “A gargalhada”, rejeitado pela editora, e acabou sendo publicado sem ele:

e assim por diante, porém, embora com título mutilado, a narrativa poderia ser publicada, o que até hoje não compreendo e também não quero compreender, pois me enoja ver e porventura compreender a rede inextricável de intenções ocultas, uma rede que não poupa nada, destrói tudo, e mesmo aquilo que ela deixa existir, deixa existir apenas com intenção destrutiva, também me contento, como a figura criada por mim, com a explicação de que minha narrativa – seja como for – junto à dizimação – ou antes, junto à participação por três – tirou casualmente um número de sorte. (Kertész, 2002: 83-84)

ou seja, ele relaciona a publicação de seu texto “mutilado”, a escolha da editora em publicá-lo, à escolha dos perpretadores em deportar seu personagem, cuja última fala, antes de explodir em uma gargalhada, é:

“Paremos de procurar um sentido onde não há: o século, esse ininterrupto comando de serviço de execução, prepara-se mais uma vez para uma dizimação, e o destino quis que a sorte do décimo caísse sobre mim – é isso” (Kertész, 2002: 83)

Ao relacionar o sistema literário, e colocá-lo sob o mesmo signo da deportação, B. quer mostrar como também a literatura na qual ele se insere faz parte do sistema que possibilitou tal horror.

A mediação de B. é explícita em todo o texto, ele se corrige a todo momento, “ficou-lhe claro, isto é, faço claro para ele”, “diz ele, isto é, deixo-o dizer”, e assim por diante, mostrando ao leitor, com uma leitura mediada de sua própria obra, a questão da mediação. Ela se torna ainda mais importante, uma vez que aponta para o caráter passivo de seu personagem, que se relaciona com a passividade de Köves de *Sem destino* e da segunda parte de *O fiasco*, contrastando com a posição ativa do narrador que busca sua autodestruição.

Esse pequeno romance emociona sua ex-esposa, cujos pais estiveram em Auschwitz, provocando uma identificação entre ela e seu personagem:

Minha mulher se emocionou com essa história em que, como ela disse, *o próprio homem poderia decidir sobre seu judaísmo*. Até agora, sempre que ela lia as publicações que tratavam de judeus e com judeus, sempre se sentia como alguém *cujo rosto é novamente empurrado para a lama*. Agora ela sentira pela primeira vez, disse minha mulher, que *poderia erguer a cabeça*. Ao ler minha narrativa, disse minha mulher, ela sentira o que meu “herói” sente, embora este morra antes de *experimentar sua libertação interna*. Embora somente por um momento efêmero, ela experimentara essa sensação libertadora, disse minha mulher. Esse escrito teria, mais do que tudo, *lhe ensinado a viver*⁶² (Kertész, 2002: 84)

O problema da identificação, que foi discutido durando a análise de *Sem destino*, é retomado na fala da ex-esposa, que se refere ao personagem como “herói”, uma história onde ela retira uma “lição de vida”, o mesmo discurso já criticado pelo narrador, que é constantemente retomado, e contra o qual ele procura lutar. Mais uma vez, B. dá voz a esse discurso, colocando-o na boca de sua ex-esposa; ela havia contado a ele que ao ver um livro cheio de fotografias dos campos havia pensado: “O que eu tenho a ver com isso? Eu também sou judia”, que se relaciona novamente com as indagações suas e de seu personagem: “ora, o que eu tenho a ver com a literatura, com teus cabelos dourados, Margarete” e “o que tenho a ver com judeus”.

Ele se lembra de uma noite, três bêbados cantavam, trazendo à sua memória, o cheiro inconfundível dos campos, é a incidência do campo de concentração que desencadeia uma violenta resposta do narrador à esposa:

estamos chegando de Auschwitz, e já somos mais do que éramos antes, soava pela noite, no primeiro momento eu não havia entendido, depois, entendi, pensei, porém, no que o assunto me concerne, afinal o tal anti-semitismo é assunto puramente particular, do qual eu, pessoalmente, a qualquer hora e em qualquer lugar, posso perecer, hoje, porém, após Auschwitz, isso seria apenas um puro anacronismo, pensei, um engano, ao qual, como diária H.⁶³, não H., o Führer e chanceler do Reich, e sim H., o filósofo e provedor de todos os Führers e e chanceleres, o *espírito universal* não mais inerente, portanto, provincialismo, nada além, *genius loci*, idiotismo local, e se eles quiserem me fuzilar ou me matar, pensei, então eles informarão, pensei, como geralmente

⁶² Grifos do autor.

⁶³ H. em todo o livro faz referência a Hegel.

sempre faziam. (Kertész, 2002: 88-89)

Ele a faz dizer:

Isso nunca tem um fim, disse minha mulher, dessa maldição não há escapatória, disse ela, se ela ao menos soubesse o que a faz judia, já que ela não poderia nem mesmo acreditar nessa religião, pois, seja por negligência, seja por covardia ou outras inclinações, ela simplesmente não conhecia a específica cultura judaica dos judeus, e não poderia se interessar por esta, simplesmente não lhe interessava, disse ela, o que então a fizera judia, já que nada a diferenciava, nem mesmo a língua, nem a conduta de vida, nem nenhuma outra coisa que estivesse à sua volta, a não ser, disse ela, alguma secreta mensagem primordial contida em seus genes, que ela mesma não ouviria e por isso também não conheceria. (Kertész, 2002: 89)

É nesse ponto que ela destrói o discurso da esposa:

E isso eu disse calma, rigorosa e quase calculadamente, como uma punhalada bem conduzida ou um abraço repentino, forte, que tudo isso seria inútil, inutilmente ela procuraria pretensos fundamentos e explicações equivocadas, uma única circunstância a faria judia, apenas esta e nada mais: *Que você não estava em Auschwitz*, disse a ela, depois disso minha mulher emudeceu (Kertész, 2002: 89-90)

Desse modo, com Auschwitz configurando, e até mesmo definindo, seu modo de estar no mundo, sua ex-esposa silencia, seu relacionamento é aniquilado, tanto no plano dos eventos narrativos, quanto estruturalmente dentro do texto. B.

O paradoxo experimentado por B. se concretiza na própria produção da escrita como contradição. Ele diz:

Que não posso realizar minha auto-liquidação, a única tarefa na Terra, se, ao mesmo tempo, alimento em mim pensamentos ilusórios, pensamentos ilusórios de *resultado*, *literatura* ou até mesmo *sucesso*; como minha mulher, ou qualquer outra pessoa, poderia ter exigido de mim que eu *utilizasse* minha espetacular *auto-liquidação*, e através dela realmente utiliza, como um ladrão mediante uma chave-mestra, para me insinuar em algo como um futuro literário ou outro futuro, do qual já sou excluído pelo meu nascimento, e do

qual eu próprio me excluí, e que nesse futuro faço trabalhos fundamentados com as mesmas enxadadas com as quais tenho que cavar minha cova nas nuvens, no vento, no nada? (Kertész, 2002: 93)

A estrutura de proposições e respostas contrapontísticas e inter-relacionadas faz parte da estrutura musical da fuga sobre a qual a narrativa se constrói. Essa base fundada em contradições inter-relacionadas que dialogam e se aniquilam mutuamente. A escolha desta base narrativa tem implicações importantes, principalmente em relação ao tempo.

É questionado um modo de estar no mundo a partir do muçulmano, porque a experiência do afogado não se encaixa muito bem na história, na experiência temporal da história. É uma condição que se torna sempre presente, não é linear nem cíclica, mas multiespectrada que se assemelha ao tempo suspenso do universo mítico. A aparente contradição, no ponto de vista da razão, um *kadish* por um não nascimento, promove uma conjunção de diferentes tempos condensados em um instante, talvez um nó-temporal, tal como ele é descrito por Dipesh Chakrabarty:

O tempo, como sugere minha língua, situa-nos dentro da estrutura de uma *granthi*; daí a palavra bengali *shomoy-granthi*. *Shomoy* significa “tempo” e *granthi* refere-se a articulações de diversos tipos, desde a complexa formação de nós dos nossos dedos aos anéis num pau de bambu. (Chakrabarty, 2005: 229)

Desse modo, a relação com o tempo em *Kadish* se dá em múltiplos nós, passado, presente e futuro fracassado se configuram em um único ponto convergente, que não é de modo algum estático, mas multifacetado, que se iluminam reciprocamente. O entrelaçamento das temporalidades vai contra a ordenação linear e imutável do tempo, na qual o mundo se liberta do mito, e desse modo, a linguagem do livro também faz uma crítica da razão esclarecida.

Entre as vozes incorporadas no discurso de B. estão interlocutores diretos, como o doutor Oblath, amigos e esposa; citações de intelectuais, principalmente escritores e filósofos de língua alemã como Goethe, Hegel, Heidegger, Wittgenstein, Nietzsche,

Celan, Kafka e Thomas Bernhard; e antigos apontamentos seus, que devido ao deslocamento de tempo constituem citações de si mesmo. Também essas citações se intensificam no decorrer da narrativa, interrompendo em vários momentos o fluxo de palavras, criando um texto truncado, interrompido tanto pela voz do outro quanto por comentários do próprio narrador ao texto, geralmente apresentados entre parênteses, que em certas ocasiões parecem rubricas do discurso. Por exemplo, no início da narrativa, ao relatar a conversa com Doutor Oblath, há a incorporação da voz do filósofo no discurso, e explicações de B. em formato de rubrica:

E, supondo que não se conseguisse sobreviver, o que naturalmente só poderia se dar *num nível mais elevado* (conforme o Doutor Oblath), haveria em contrapartida, apenas (dueto:) não apenas nenhum vislumbre de um sinal, apresenta-se antes o contrário, a saber, o afundamento em ignorância... (Kertész, 2002: 18)

O diálogo com Hegel retoma a discussão sobre a possibilidade de explicação dos campos de concentração e extermínio nazistas:

portanto há também uma explicação para Auschwitz, porém não há explicação para o que Auschwitz não fora, para o que Auschwitz não teria sido, que o espírito mundial não se realizaria no fato nomeado Auschwitz (para fazer aqui uma referencia a Doutor Oblath), sim, não há explicação justamente para a não-existência de Auschwitz, por conseguinte, há tempos imemoriais Auschwitz está dependurado no ar, quem sabe talvez já há séculos, assim como uma fruta escura, amadurecida pelos raios de inumeráveis crimes, que espera finalmente cair na cabeça das pessoas, por fim, é o que é, e o que é é inevitável pois aí está: a história mundial é o quadro e a ação da razão (citação de H.), pois se eu quisesse considerar o mundo como uma sequência arbitrária de casualidades, esta seria simplesmente uma, ora, certamente uma maneira indigna de consideração do mundo (citação minha), não devemos esquecer: quem olha o mundo sensatamente, o mundo o olha também sensatamente, ambos estão em comutação – diz novamente H. (Kertész, 2002: 42-43)

Em *Kadish* todas as citações, referências e situações tendem para a direção do seu oposto negativo reciprocamente, um movimento necessário à linguagem que procura a autodestruição. As citações, principalmente seus apontamentos antigos tomam espaços

cada vez maiores na narrativa, ocupando, por vezes, páginas inteiras da obra. Se por um lado a polifonia do discurso tem como objetivo derrubar seu potencial autoritário e impedir uma voz de verdade unívoca, por outro essas citações são sempre mediadas pelo eu, o que confere à narrativa um caráter altamente subjetivo. Ao admitir a falta de sentido da linguagem já no início do texto: “se não olharmos o sentido das palavras, pois, se olharmos, as palavras não tem significado” (Kertész, 2002: 8), B. procura através da citação re-significar o discurso, porém não há como escapar da contradição encerrada pelo uso da linguagem; ao fazer uso do discurso do outro, o narrador o objetiva e não consegue escapar de sua instrumentalização. Ou seja, a tentativa de libertação do potencial autoritário da narrativa recai no seu oposto.

É essa a contradição fundamental do texto que culmina na sua aniquilação. Seguindo o movimento identificado por Adorno⁶⁴, a narrativa subjetivada ao extremo contém em si o seu oposto, caindo novamente na dimensão mística que lhe é original. É esse movimento que produz e confere um sentido distorcido ao que parece proposto no título da obra, o *kadish*, um poema em aramaico, dito regularmente em rezas cotidianas e em enterros, em memória dos entes falecidos, onde o nome de Deus é glorificado, geralmente, rezado pelos filhos ou parentes próximos do falecido. No caso, o *kadish* é retomado por B. em três instâncias, para as vítimas finais do Holocausto, “há muito foi cavada para eles uma cova no ar, para onde subiram em forma de fumaça” (Kertész, 2002: 26), para a criança que não nasceu e para o próprio narrador que cava sua cova com a escrita.

Porém, uma vez que verdade e religião se tornaram distintos um do outro, o retorno à dimensão mística da linguagem, no caso, ao *kadish* também é vazio de um sentido religioso. Em “Patterns of Negativity” Stéphane Moses cita uma carta de Gershom Scholem para Benjamin, onde Scholem:

observes that the world depicted in Kafka’s novels expresses “the Nothingness of Revelation.” What Scholem means is that in our age of radical secularization the religious idea of revelation, as it appears in the Bible, and as it has been accepted by Jewish tradition, seems to have lost all signification. Nevertheless, it has not totally faded away, and still constitutes – precisely through its absence – the background of some of the most

⁶⁴ Cf. “Posição do narrador no romance contemporâneo.” In.: *Notas de literatura I*. Adorno, 2003.

characteristic intellectual trends of our time.⁶⁵ (Moses, in. Budick e Iser, 1997: 222-223)

Ou seja, o sentido do *kadish* na obra é re-significado através de sua total falta de sentido, portanto, também o retorno a qualquer dimensão religiosa leva necessariamente à sua negação, constituindo mais um movimento de aniquilação da narrativa.

Em *Kadish*, a crítica da razão que produziu Auschwitz e da manutenção da mesma lógica perpassa toda a obra, já no início do livro o narrador apresenta o ambiente opressor onde se encontra, “um faial debilitado, com resfolegar quase audível de doença, talvez tísica” (Kertész, 2002: 7) numa alusão clara à Buchenwald⁶⁶, em uma espécie de casa de repouso para intelectuais, conversando com o filósofo Doutor Oblath. A profissão do filósofo é caracterizada de uma maneira sarcástica, uma “profissão burguesa regulamentada” (Kertész, 2002: 9), que contraria a idéia comum feita do intelectual. B. constrói uma imagem altamente desoladora do que seriam esses seres na sociedade contemporânea, quando se refere ao Doutor Oblath e a ele mesmo como:

dois bem vestidos, bem alimentados e, certamente, dois imponentes semiintelectuais profissionais de meia-idade e meias opiniões, dois sobreviventes (cada um a seu modo), dois ainda viventes, dois semimortos, e discutíamos o que de bem supérfluo pode ser discutido entre dois intelectuais. (Kertész, 2002: 17).

Apesar de perpassar toda a obra, o narrador deixa escapar apenas dois episódios de suas experiências nos campos. O do “senhor professor” e do “alemão lavando a pia”, ambos extremamente representativos da concepção de mundo de B. e da crítica à manutenção da razão instrumental.

No episódio do “senhor professor”, B. conta que estava sendo transportado de um campo para outro dentro de um dos conhecidos terríveis vagões de carga, por algum motivo o “senhor professor” recebeu a ração que cabia a B., que foi levado para outro vagão. Numa situação de fome extrema, B. aponta, uma vez que uma ração extra poderia significar a diferença entre a vida e a morte dentro do campo, que “e com isso

⁶⁵ “observa que o mundo retratado por Kafka expressa o “Nada da Revelação”. O que Scholem quer dizer é que na nossa era de secularização radical, a idéia religiosa da Revelação, como ela aparece na bíblia, e como foi aceita pela tradição judaica, parece ter perdido toda a sua significação. Não obstante, ela não desapareceu completamente, e ainda constitui – precisamente através de sua ausência – o pano de fundo de algumas das inclinações intelectuais mais características do nosso tempo”.

⁶⁶ Em alemão, campo de faias ou faial.

acabou-se minha razão, pensei, como devo dizer, não exatamente com demasiada alegria, e sim bastante racionalmente.”(Kertész, 2002: 48) Vale a pena transcrever aqui uma parte do texto para uma análise mais detalhada:

o “senhor professor’ havia conseguido uma chance dupla para permanecer em vida, e que ele *rejeitou*⁶⁷ essa chance duplicada, o que significa exatamente esta chance oferecida adicionalmente à sua chance, que na verdade seria a chance de um outro, isso mostra, então, como devo dizer, que a aceitação dessa segunda chance teria precisamente aniquilado sua *única* chance, que lhe possibilitaria viver e sobreviver; que por conseguinte *há algo*, e eu lhes peço novamente, não tentem isso com nomes, existe um pensamento puro, de matéria não alheia: nem de nosso corpo nem de nossa alma, nem de nenhum conceito infectado por esses animais selvagens que nos habitam, um pensamento que vive na mente de todos nós como representação, uma idéia, como devo dizer, invulnerável, cuja conservação, ou como vocês quiserem, sua conservação, do ‘senhor professor’, significa *única real chance* de sobreviver, que a chance de permanecer em vida é para ele chance alguma, simplesmente porque ele não quer viver, provavelmente até mesmo não *possa* viver sem ferir esse conceito e conservá-lo puro e inafetado. Sim, e em minha opinião não há nenhuma explicação *para isso*. (Kertész, 2002: 49-50).

Essa passagem explicita como seria natural, dentro da lógica da razão instrumental, que prevê um instinto de autopreservação, que o “senhor professor” aproveitasse a razão extra que lhe caiu nas mãos, mas como isso não acontece, o narrador pede ao leitor uma explicação para o ocorrido, respondendo ele mesmo que aquela era “*única real chance*” de sobrevivência do “senhor professor”. O que ele quer dizer é que a única possibilidade de se escapar dessa lógica absurda é agir de forma contrária ao pensamento racional que promove a supremacia dos meios. Para o narrador, o “mal” não precisa de explicação, e sim o “bem”, uma vez que este é a exceção dentro do mundo administrado. B. acredita na possibilidade de “um pensamento puro, de matéria não alheia”, mas ele só tem espaço para se manifestar quando está totalmente afastado dessa lógica inerente ao pensamento ocidental, uma vez que a razão torna essa possibilidade impossível porque lhe é inadmissível.

⁶⁷ Grifos do autor.

Outro episódio significativo é aquele que marca para o narrador o momento em que ele percebe que deixou de ser um prisioneiro. Ao encontrar um alemão esfregando a pia do banheiro. B. observa que:

a ordem universal havia mudado, isto é que a ordem universal havia mudado em nada, isto é, que a ordem universal havia mudado em tanto, isto é, que a ordem universal havia simplesmente mudado em tanto, e nesse ponto não era para desprezar a mudança totalmente, ontem havia sido eu o prisioneiro, hoje, porém, era ele o prisioneiro. (Kertész, 2002: 64).

O que está em jogo aqui é que, embora os prisioneiros houvessem sido libertados, a verdadeira concepção por trás dos mecanismos que possibilitaram Auschwitz continuaram e continuam em vigor. O narrador percebe que a única mudança real foi o deslocamento da posição de prisioneiro, porém a lógica por trás do que possibilitou o Holocausto permaneceu a mesma. Essa percepção dá ao narrador a sensação de que os alemães podem voltar a qualquer momento, porque uma vez que a idéia por trás da criação de campos de extermínio de seres humanos não se modificou, portanto, permanece a possibilidade de que eles voltem a ocorrer. Essa é uma constatação amadurecida para o narrador, que permeia e condiciona sua visão de mundo a partir da óptica do indivíduo que foi vítima dessa condição.

É por isso que em *Kadish*, B. nega principalmente a possibilidade de ter um filho; o que ele nega com isso é sua própria continuidade, o prolongamento de sua existência dentro de um mundo com contradições que não podem ser resolvidas.

E é nesse sentido que vai sua negação, contra a permanência das condições propícias à barbárie que se perpetua cotidianamente, em um mundo impossível para ele, mas que, no entanto, é o único mundo do qual ele dispõe. Para seu Deus-Auschwitz, o que ele pede no final em prece, é a submersão do muçulmano que ele foi. Ele diz:

Bem, então está feito, estou pronto. Num último grande esforço, demonstrei minha vida amargurada, decrépita – a demonstrei para então me colocar a caminho, com a trouxa dessa vida nas mãos elevadas, e afundar nas negras águas de um rio escuro,
oh Deus!
deixe-me afundar
em toda eternidade

Amém. (Kertész, 2002: 131)

Não há como narrar a experiência da catástrofe dentro de modelos que não os comportam, dentro de uma temporalidade que relega os eventos ao passado, como se sua possibilidade e incidência no presente fossem apenas dadas de modo causal. O entrelaçamento de forças que se aniquilam umas às outras não resulta em uma liquidação total.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O movimento gerado pela trilogia de Kertész parte de um princípio de afirmação da linguagem; *Sem destino*, seu primeiro livro, parte da premissa que a escrita seria capaz narrar o horror de sua experiência nos campos de concentração nazistas e, nesse sentido, sua estrutura segue um padrão realista característico. A crença nesse poder da narrativa tradicional vai sendo abandonada gradativamente até chegar ao pólo de negatividade total, no qual a linguagem literária é questionada ao ponto em que ela só é capaz de exprimir algum tipo de experiência operando dentro de uma contradição que nega a possibilidade de transmitir essa experiência.

Um texto não é apenas o sentido conferido pelas palavras que o compõe; na linguagem são expressas, de modo escancarado ou sutil, um *ethos* que corrobora ou não, nos mais diversos graus, com a sociedade. A forma da narrativa é parte integrante do que o texto exprime, tanto quanto o que ele diz.

A narrativa romântico-realista que acredita na palavra, expressa em si a idéia de um todo que pode ser representado em sua totalidade através de uma narração sequencial e cronológica dos fatos ou que ao menos pressuponha esta ordem; esse modelo tem muito pontos em comum com a linguagem científica que procura mostrar a “realidade” do mundo.

Em “As ficções da representação factual”, Hayden White diz:

Na obra *A Origem das Espécies* são invocados diversos tipos de factos: Darwin fala de factos “espantosos”, factos “notáveis”, factos “principais”, factos “pouco relevantes”, factos “bem estabelecidos” e mesmo de factos “estranhos”; mas não existem factos “surpreendentes”. Para Darwin, como para Nietzsche, tudo é o que parece ser – mas o que as coisas parecem ser são dados inscritos sob a categoria da *mera contiguidade no espaço* (todos os factos recolhidos por naturalistas de todo mundo) e *no tempo* (os registros de criadores domésticos e os registros geológicos). Encarados como elementos de um problema (ou melhor, de uma charada, uma vez que Darwin está confiante de que existe uma solução para o seu problema), os factos da história natural são pensados como se existissem no modelo de relacionamento pressuposto na operação do tropo linguístico da metonímia, que constitui o tropo privilegiado de todo discurso científico *moderno* (sendo esta uma das principais distinções entre a ciência moderna e a ciência pré-moderna.) P57

Sendo assim, esse modelo narrativo corresponde a um *ethos* que foi quebrado na Primeira Guerra Mundial e totalmente arrasado com o Holocausto nazista. Essa fratura gigante fica evidente com as quebras temporais de *Sem destino*, e isto acontece porque esse modelo está impregnado da lógica que classifica e ordena eventos de acordo com um princípio de dominação, com o objetivo exprimir uma verdade que corrobore positivamente com o mundo, porque é uma linguagem que não opõe qualquer resistência a ele, pelo contrário, ela se configura em conformidade com o *status quo*. Segundo Adorno:

Aquilo que dilacera a sociedade de maneira antagônica, o princípio da dominação, é o mesmo que, espiritualizado, atualiza a diferença entre o conceito e aquilo que lhe é submetido. Essa diferença, porém, assume a forma da lógica da contradição porque tudo aquilo que não se submete à unidade do princípio de dominação, segundo a medida desse princípio, não aparece como algo diverso que lhe é indiferente, mas como violação da lógica. (Adorno, 2009: 49)

É por isso que o tempo se rompe em *Sem destino*, quebrando a lógica interna de seu modelo, e é também por isso que o “velho” de *O fiasco*, na posição de autor de *Sem destino*, não se reconhece em sua própria narrativa. O abismo entre o que ele viveu e o que está no papel é gigantesco, mas não porque o que está escrito não é a “verdade dos fatos”, mas sim porque os fatos foram escritos daquela maneira *por causa* do modelo da narrativa. O “velho” diz:

De repente, com uma subitaneidade surpreendente, as frases se uniram e tornaram possível que o trem chegasse e o sujeito da narração – o rapaz de catorze anos e meio – finalmente pulasse fora das sombras do abafado vagão de gado para a plataforma da estação de Auschwitz, que ardia de calor sob a luz do sol. Agora, enquanto eu lia esse trecho, essas lembranças reviveram dentro de mim, e ao mesmo tempo constatei que as frases se ajustavam lado a lado na ordem integrante imaginada por mim; pois é, mas por que não reviveu dentro de mim, aquilo que houve *antes* das frases, ou seja, a própria história nua e crua, aquela manhã de Auschwitz, outrora verdadeira? Como pôde ter acontecido que essas frases, para mim, contivessem apenas um acontecimento *imaginário*, um vagão de gado imaginário, uma Auschwitz

imaginária e um rapaz de catorze anos e meio também imaginário – se esse rapaz de catorze anos e meio, um dia, era eu próprio? (Kertész, 2004a: 70)

Assim, o “velho” percebe que a narração da sua experiência está subordinada ao modo como ela vai ser escrita. Além disso, a forma do romance tradicional que visa reproduzir a realidade faz isso em níveis muito mais profundos do que apenas no plano do *que* está sendo narrado, porque ela está inserida dentro da lógica que produziu Auschwitz, e desse modo, ela toca nos limites éticos de uma representação.

Isto acontece porque de um modo ou de outro, a leitura de um romance tradicional coloca o leitor em um modo de observação, mesmo quando há uma identificação com o “herói” da narrativa, de onde é possível tirar “lições de vida”, como é exemplificado na leitura que a ex-esposa de B. faz de seu pequeno romance. Saul Friedlander diz que:

When the “Final Solution” was being implemented, metaphorically speaking, an apocalyptic dimension entered history, took place within history. In some remote areas of Eastern Europe, the total annihilation of millions of human beings was systematically implemented. But for those who were not the victims, life went on, during the events and after them: the apocalypse had passed unnoticed. We are confronted with an “end” that happened, that was entirely consummated for millions of human beings, but which surrounding society hardly perceived at all. Life continued – and continues – its normal flow.⁶⁸ (Friedlander, 1993: 51)

Esse ponto é importante porque apesar de as pessoas saberem, em maior ou menor grau, o que estava acontecendo, ou, pelo menos saberem que alguma coisa estava acontecendo, a dimensão real dos crimes perpetrados pelos nazistas não gerou nenhum grande impacto na vida cotidiana da população em geral. Adorno diz que:

uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça de catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa

⁶⁸ “Quando a “Solução Final” estava sendo implementada, metaforicamente falando, uma dimensão apocalíptica se inseriu na história, aconteceu dentro da história. Em algumas regiões remotas do Leste Europeu, a aniquilação total de milhões de seres humanos foi sistematicamente implementada. Mas para aqueles que não eram as vítimas, a vida prosseguiu, durante os eventos e após os eventos: o apocalipse havia passado despercebido. Somos confrontados com um “fim” que aconteceu, e que foi inteiramente consumado para milhões de seres humanos, enquanto a sociedade à sua volta mal o percebeu. A vida continuava – e continua – seu fluxo normal”

situação. (Adorno, 2003: 61)

Desse modo, ao usar a forma do romance tradicional para narrar a experiência do Holocausto, ocorre uma espécie de encenação daquilo que realmente aconteceu durante o período da guerra: a observação passiva da morte de milhões de pessoas, sem que isto tenha qualquer incidência sobre a vida cotidiana do indivíduo.

Este é um dos fatores que impulsionam a mudança da linguagem de Kertész; em seu segundo livro, é o processo de escrever que desloca a origem narrativa do romance; é através da própria linguagem literária que as contradições da narração da experiência do Holocausto são explicitadas, assim como a sua impossibilidade de resolução.

Nesse sentido, a trilogia é propositiva porque vai procurar na própria experiência de Auschwitz uma linguagem própria; uma narrativa que traga para o interior da obra o horror dos campos de extermínio. Mas essa linguagem não pode, paradoxalmente, se afirmar, e desse modo, ela tende à sua própria aniquilação.

Em conjunto, *Sem destino*, *O fiasco* e *Kadish – Por uma criança não nascida*, produzem um movimento que visa não apenas representar o horror, mas também repensar, a partir da linguagem, a permanência do pensamento que produziu a barbárie.

Repensar a linguagem é importante porque ela é parte integrante e fundamental da nossa cultura e nela se refletem. A linguagem se altera junto com a situação das sociedades, como mostra Vitor Klemperer em seu *LTI – A linguagem do Terceiro Reich*, onde são analisadas uma série de modificações sofridas pela língua alemã após a ascensão dos nazistas, nele Klemperer adverte.

Não usamos impunemente a linguagem do vencedor. Acabamos por assimilá-la e passamos a viver conforme o modelo que ela nos dá. (Klemperer, 2009: 309)

O autoritarismo que permeia o modo como nos expressamos está intrinsecamente ligado ao modo como nos comportamos em sociedade, seja em concordância ou não, tenhamos ciência disto ou não. E é nesse sentido que a trilogia de Kertész assume um caráter propositivo; ao repensar a linguagem de seus próprios livros e construir um caminho que vai da afirmação à negação da linguagem como uma possibilidade de expressão do horror, Kertész procura mostrar a falência dos modos de representação frente ao Holocausto, ao mesmo tempo em que não desiste da busca.

Enfim, foi essa cultura que possibilitou o Holocausto, e essa a cultura é a que persiste. Como escreveu Benjamim na sexta tese:

O dom de despertar no passado as centelhas de esperança é privilégio do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. *E esse inimigo não tem cessado de vencer*⁶⁹. (Benjamim, 1996: 224-225)

Manifestações racistas e preconceituosas continuam a acontecer cotidianamente, muitas vezes com a aprovação das sociedades. Continuamos vivendo em um mundo que tem como base os mesmos valores que permitiram o planejamento e a execução de milhões de pessoas nas câmaras de gás. Tony Judt diz que, após a Segunda Guerra Mundial:

Se as minorias sobreviventes na Europa Central e Oriental não podiam contar com uma proteção internacional eficaz, seria melhor que fossem despachadas para locais mais favoráveis. A expressão “limpeza étnica” ainda não existia, mas é certo que a respectiva realidade sim – e estava longe de suscitar grande desaprovação ou constrangimento. (...) Com algumas exceções, o resultado foi uma Europa constituída de Estados-nações mais etnicamente homogêneos do que nunca. (Judt, 2008: 41)

Chega-se à terrível conclusão de que a paz na Europa após a Segunda Guerra Mundial se deve também à “homogeneidade étnica” decorrente da realocação de populações no continente. Passadas algumas décadas, a volta de estrangeiros ao continente europeu reascende manifestações racistas e xenófobas preocupantes, muitas vezes com o aval de políticas públicas.

E é nesse sentido, que Saul Friedlander adverte que:

Since the end of the war, notwithstanding our considerable increase in historical knowledge, the catastrophe of European Jewry has not been incorporated into any compelling framework of meaning in public consciousness, either within the Jewish world or on the Western cultural scene in general. Indeed, if we exclude basic historical reconstruction, which is growing apace, there seem to be major obstacles confronting the very

⁶⁹ Grifo meu.

representation of the events as such. Under these circumstances, the, the present upheavals in Eastern and Central Europe and the openly expressed antisemitism accompanying them, as well as major simplifications in the representation of the Shoah within the increasingly ahistorical Western world, may lead to significant attempts of revisiting or degrading the memory of that past⁷⁰. (Friedlander, 1993: 43)

Sendo assim, a literatura e a problematização da linguagem literária oferecem instrumentos importantes para pensar o mundo onde vivemos; os paradoxos que a linguagem enfrenta ao tentar descrever o horror das vítimas são sintomas da dificuldade que ela tem de transmitir uma experiência que atesta contra o contexto em que a própria linguagem se insere: um contexto de opressão e dominação. É exatamente por isso que é importante que a linguagem seja uma linguagem de resistência; que não seja uma linguagem que corrobore com a opressão.

A narrativa de Kertész é complexa e multifacetada, e incorpora internamente contradições fundamentais entre as possibilidades da arte e a perpetuação da razão que resultou em Auschwitz. Nesse sentido a reflexão de Adorno continua urgente:

A exigência que Auschwitz não se repita é a primeira de todas para a educação. De tal modo ela precede quaisquer outras que creio não ser possível nem necessário justificá-la. Não consigo entender como até hoje mereceu tão pouca atenção. Justificá-la teria algo de monstruoso em vista de toda a monstruosidade ocorrida. Mas a pouca consciência existente em relação a essa exigência e as questões que ela levanta provam que a monstruosidade não calou fundo nas pessoas, sintoma da persistência da possibilidade de que se repita no que depender do estado de consciência e de inconsciência das pessoas. (Adorno, 1995: 119)

A permanência da urgência dessa questão no presente é também sintoma da inadequação das próprias ferramentas teóricas que se fundam no mesmo sistema que

⁷⁰ “Desde o final da guerra, não obstante o considerável aumento do nosso interesse sobre a história, a catástrofe dos judeus europeus não foi incorporada a nenhuma estrutura de sentido significativa na consciência pública, seja dentro do mundo judaico ou na cena cultural ocidental em geral. Na verdade, se excluirmos a reconstrução histórica básica, que cresce aceleradamente, parece haver grandes obstáculos que confrontam a própria representação dos eventos como tais. Sob estas circunstâncias, os acontecimentos recentes na Europa Oriental e na Europa Central e o antissemitismo abertamente expresso que os acompanha, assim como as imensas simplificações na representação da Shoá dentro de um mundo ocidental cada vez mais ahistórico, podem levar a tentativas significativas de revisitar ou mesmo degradar a memória desse passado.”

redundou nos campos de extermínio e na Solução Final; nesse sentido, o repensar a linguagem deveria incidir também no pensamento teórico, e talvez, principalmente, na nossa vida cotidiana.

ANEXO

Fuga da Morte

Leite negro da madrugada nós o bebemos de noite
nós o bebemos ao meio-dia e de manhã nós o bebemos de noite
nós bebemos bebemos
cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz apertado
Um homem mora na casa bole com cobras escreve
escreve para a Alemanha quando escurece teu cabelo de ouro Margarete
escreve e se planta diante da casa e as estrelas faíscam ele assobia para os seus mastins
assobia para os seus judeus manda cavar um túmulo na terra
ordena-nos agora toquem para dançar

Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite
nós te bebemos de manhã e ao meio-dia nós te bebemos de noite
nós bebemos bebemos
Um homem mora na casa bole com cobras escreve
escreve para a Alemanha quando escurece teu cabelo de ouro Margarete
Teu cabelo de cinzas Sulamita cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz apertado
Ele brada cravem mais fundo na terra vocês aí cantem e toquem
agarra a arma na cinta brande-a seus olhos são azuis
cravem mais fundo as enxadas vocês aí continuem tocando para dançar

Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite
nós te bebemos ao meio-dia e de manhã nós te bebemos de noite
nós bebemos bebemos
um homem mora na casa teu cabelo de ouro Margarete
teu cabelo de cinzas Sulamita ele bole com cobras
Ele brada toquem a morte mais doce a morte é um dos mestres da Alemanha
ele brada toquem mais fundo os violinos aí vocês sobem como fumaça no ar
aí vocês têm um túmulo nas nuvens lá não se jaz apertado

Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite
nós te bebemos ao meio-dia a morte é um dos mestres da Alemanha
nós te bebemos de noite e de manhã nós bebemos bebemos
a morte é um dos mestres da Alemanha seu olho é azul
acerta-te com uma bala de chumbo acerta-te em cheio
um homem mora na casa teu cabelo de ouro Margarete
ele atija seus mastins sobre nós e sonha a morte é um dos mestres da Alemanha
teu cabelo de ouro Margarete
teu cabelo de cinzas Sulamita

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia do *corpus* literário:

Em português:

KERTÉSZ, Imre. *Kadish*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. *O Fiasco*. São Paulo: Editora Planeta, 2004a.

_____. *Sem Destino*. São Paulo: Editora Planeta, 2003.

Em húngaro:

KERTÉSZ, Imre. *Sorstalanság*. Budapest: Magvető, 1975.

_____. *Kaddis a meg nem született gyermekért*. Budapest: Magvető, 1990.

Em Francês:

KERTÉSZ, Imre. *Kaddish – Pour l'enfant qui ne naîtra pas*. Paris: Babel, 2006.

_____. *Le refus*. Paris: Babel, 2001.

Em Inglês:

KERTÉSZ, Imre. *Fatelessness*. New York: Vintage Books, 2004.

_____. *Kaddish – for an unborn child*. New York: Vintage Books, 2004.

Bibliografia geral:

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ADORNO, Theodor W. *Dialética Negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

- _____. *Educação e emancipação*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1995.
- _____. “Estudios sobre la personalidad autoritaria” In.: *Escritos Sociológicos II, vol. 1*. Madri: Ediciones Akal, 2009.
- _____. *Minima moralia*. São Paulo: Ática, 1993.
- _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- _____. “Crítica cultural e sociedade” in *Prismas*. São Paulo: Ática, 1998, pp. 7-26.
- _____. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.
- _____. *Infância e história – destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- _____. *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valência: Pre-Textos, 2001.
- _____. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- ALTER, Robert. *Anjos necessários: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1993.
- AMÂNCIO, Moacir (trad.). *O Talmud*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- AMERY, Carl. *Auschwitz – comienza el siglo XXI?* México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- AMÉRY, Jean. *Más allá de la culpa y de la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Valencia: Pre-Textos, 2001.
- ANTELME, Robert. *L'espèce humaine*. Paris: Éditions Gallimard, 1957.
- APPELFELD, Aharon. “After de holocaust”, in B. Lang, *Writing and the holocaust*. Nova York, Londres: Holes & Meier, 1988.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém. Um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARON, Raymond. *Democracia e totalitarismo*. Lisboa: Presença, 1966
- ARRIGHI, Giovanni. *O longo século XX*. São Paulo: Contraponto, UNESP, 1996.

BAKUNIN, Mikhail. *Escrito contra Marx – Conflitos na Internacional*. São Paulo: Novos Tempos Editora, 1989.

BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1957.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

_____. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BESANÇON, Alain. *A infelicidade do século – sobre o comunismo, o nazismo e a unicidade da Shoah*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 2000.

BLANCHOT, Maurice. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Avila, 1990.

BUDICK, Sanford e ISER, Wolfgang. *Languages of the Unsayable (The Play of Negativity in Literature and Literary Theory)*. Califórnia: Stanford University Press, 1997.

CARDOSO, Irene. *Para uma crítica do presente*. São Paulo: Editora 34, 2001.

CHAKRABARTY, Dipesh. “Histórias de Minorias, Passados Subalternos”. In.: *Deslocalizar a Europa – Antropologia, arte, literatura e história na Pós-Colonialidade*. Sanches, Manuela Ribeiro (org.). Lisboa: Editora Cotovia, 2005.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *A outra Europa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

FELMAN, Shoshana e LAUB, Dorie. *Testimony: literature, psychoanalysis, history*. Londres: Routledge, 1991.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREUD, Sigmund. “O Inquietante”. In: *Obras Completas vol. 14*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

_____. “O Estranho”. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Edição Standard). Vol. XVII. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.

FRIEDLANDER, Saul. *Memory, history, and the extermination of the jews of Europe*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

- NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- _____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GALLE, Helmut, OLMOS, Ana Cecilia, KANZEPOLSKY Adriana e IZARRA, Laura Zuntini (org.) *Em primeira pessoa – abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume, 2009.
- GOLDHAGEN, Daniel Jonah. *Os carrascos voluntários de Hitler*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão – Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GUINSBURG, J e TAVARES, Z.R.(orgs). *Quatro mil anos de poesia*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.
- HANSEN, João Adolfo. “Pós-moderno & cultura”. In.: *Pós-moderno & semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994.
- HASTINGS, Adrian. *La constucción de las nacionalidades*. Madri: Cambridge University Press, 2000.
- HILBERG, Raul. *The Destruction of the European Jews*. New York: Holmes&Meier, 1985.
- HOBSBAWM, Eric. *A era dos impérios, 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. *Era dos extremos: O breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Tempos interessantes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HOLST, Imogen. *ABC da música*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão*. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.
- HOWE, Irving. *A política e o romance*. São Paulo: Perspectiva, 1998

- JOVANOVIC, Aleksandar. *À sombra do quarto crescente*. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.
- JUDT, Tony. *Pós-guerra – Uma história de Europa desde de 1945*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2008.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.
- _____. *O castelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *O veredicto / Na colônia penal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.
- KERTÉSZ, Imre. *A bandeira inglesa*. São Paulo: Editora Planeta, 2008.
- _____. *A língua exilada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b.
- _____. *Diário de la galera*. Barcelona: Acantilado, 2004c.
- _____. *Dossier K*. Barcelona: Acantilado, 2007a.
- _____. *Eu, um outro*. São Paulo: Editora Planeta, 2007b.
- _____. *Liquidação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- KLEMPERER, Victor. *LIT – A linguagem do terceiro reich*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.
- KLÜGER, Ruth. *Paisagens da memória*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- KUNDERA, Milan. *O livro do riso e do esquecimento*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- LACAPRA, Dominick. *Historia e memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.
- _____. *Historia en tránsito – experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2006.
- LEAK, Andrew e PAIZIS, George. *The Holocaust and the Text (Speaking the Unspeakable)*, Grã Bretanha: Antony Rowe Ltd, 1999.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico – de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LÉVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2004.
- _____. *A Trégua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- LÉVINAS, Emanuel. *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme*. Paris: Payot&Rivages, 1997.

_____. “A ontologia é fundamental?”, in *Entre nós. Ensaio sobre a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 1997.

MAZOWER, Mark. *O continente sombrio – A Europa no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MÈLICH, Joan-Carles. *La lección de Auschwitz*. Barcelona: Herder, 2004.

MONTGOMERY, John Flournoy. *Hungria: satélite contra a vontade*. São Paulo: Edusp, Com-Arte, 1999.

RAVETTO, Kriss. *The unmaking of fascist aesthetics*. Minneapolis: University of Minnesota, 2001.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RINGELBLUM, Emmanuel. *Notes from the Warsaw Ghetto*. New York: Schocken, 1974.

ROSENFELD, Alvin. *Imagining Hitler*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

ROTH, Philip. *Entre nós*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MÁRAI, Sándor. *Confissões de um burguês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado – cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte, UFMG, 2007.

SEMPRUN, Jorge. *A escrita ou a vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHOLEM, Gershom. *The messianic Idea in judaism*. New York: 1971.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *História, Memória, Literatura (O testemunho na Era das Catástrofes)*. São Paulo: Editora Unicamp, 2003.

SEMPRUN, Jorge. *A Escrita ou a Vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

SZONDI, Peter. *Estudios sobre Celan*. Madrid: Editorial Trotta, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Em face do extremo*. Campinas: Papirus Editora, 1995.

_____. *Memória do mal, tentação do bem*. São Paulo: Editora Arx, 2002.

VASVÁRI, Louise e ZEPETNEK, Steven (org). *Imre Kertész and Holocaust Literature*. West Lafayette: Purdue University Press, 2005.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *Los judíos, La memoria y el presente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1996.

WALDMAN, Berta. *Linhas de força: Escritos sobre literatura hebraica*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

WEINRICH, Harald. *Lete – Arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WHITE, Hayden. *Meta-história – A imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1995.

YERUSHALMI, Yosef Hayim. *Zakhor – História e memória judaica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.