

Aharón Appelfeld e o entortamento das almas

Aharón Appelfeld and the warping of souls

Davy Bogomoletz*

Resumo: O minimalismo da literatura de Aharón Appelfeld é *sui generis*. Ele adota esse estilo como se fosse ao mesmo tempo uma estratégia militar para vencer o desafio e o indicador de sua confessada derrota diante de um inimigo invencível: o Holocausto.

Palavras-chave: Literatura israelense. Holocausto. Aharón Appelfeld.

Abstract: The minimalism of the literature of Aharón Appelfeld is *sui generis*. He adopts this style as if it were at the same time a military strategy to win the challenge and the indicator of their confessed defeat before an enemy invincible: the Holocaust.

Keywords: Israeli Literature. Holocaust. Aharón Appelfeld.

Appelfeld é um escritor minimalista (creio que *avant la lettre*). Talvez pareça estranho falar de minimalismo no contexto da literatura do Holocausto. Essa é, no entanto, a única caracterização que me é possível fazer quanto à obra desse autor israelense – que o crítico Gershon Shaked, em entrevista ao suplemento literário do *Maariv*, classificou como “o mais judeu dos escritores israelenses”.¹

O minimalismo de Appelfeld, no entanto, é *sui generis*. Ele adota esse estilo como se fosse ao mesmo tempo uma estratégia militar para vencer o desafio e o indicador de sua confessada derrota diante de um inimigo invencível. Os críticos são unânimes em dizer que o Holocausto não cabe na arte. O filme *A lista de Schindler*, 1993, de Steven Spielberg, parece comprovar essa afirmativa. Trata-se de um filme que aborda um aspecto inteiramente lateral, um fragmento ou um átomo de toda uma história, um único e pequeníssimo ponto dessa história que poderia ser descrito de modo a terminar “bem” e, assim, transformar-se num filme com alguma chance de ser visto pelo grande público.

Esta seria, então, a função da arte? Comunicar? Diante dessa outra afirmativa, o artista depara-se com dois problemas cruciais. Em primeiro lugar, como abordar a matéria-prima e, em segundo, como entregá-la ao público. Quando se trata de um tema como o Holocausto, essas duas questões inerentes à Arte transformam-se em duas paredes verticais e de altura infinita, criando para aquele que se pretende artista o mais insolúvel dos problemas.

Podemos, aqui, aproximar-nos aos problemas que Dante enfrentou quando decidiu criar, em sua *Divina Comédia*, o inferno. Ora, se Dante não esteve no inferno, e não precisaria ter ali estava para imaginá-lo, tratou-se, então, do uso de uma imaginação criadora. O Holocausto, ao contrário, não é tópico da ordem da imaginação. Não se trata de invenção ou delírio. Talvez, metaforicamente, possa se dizer que o Holocausto é o próprio delírio, mas um delírio tornado realidade. O Holocausto transformou em vivência as fantasias mais primitivas do ser humano, precisamente aquelas fantasias de aniquilação e de absoluto desamparo e impotência que levam um bebê a urrar de pavor quando alguma coisa quebra o seu absolutamente necessário bem-estar. A vida do bebê é composta inteiramente desses dois estados – o estado de paraíso e o estado de inferno – e sabemos muito bem as conseqüências que decorrem da prevalência do estado de inferno sobre o estado de paraíso: a paranóia, a esquizofrenia, a psicose. O Holocausto, tendo sido construído pela imaginação de verdadeiros gênios da psicopatologia, é

a realização concreta dos pesadelos infantis mais terríveis, é a transformação em vida real daquilo que, domesticamente, chamamos de “terror noturno”.

No entanto, tudo que pode ser normalmente fantasiado pode ser contestado por uma realidade muitíssimo menos enlouquecedora. Essa é a função da mãe que, ao abraçar a criança que acabou de acordar de um pesadelo, empresta-lhe a sua própria realidade (ou, como dizem, o seu ‘ego’), para que a criança possa perceber a diferença entre o que é real e o que é apenas imaginado. Sabemos, porém, em que estado ficam aqueles cujas mães falharam nessa tarefa, e que, por isso, não conseguem estabelecer suficientemente essa diferença. São essas pessoas que habitam os hospitais psiquiátricos ou as prisões, isto quando não vão direto para o cemitério. O delírio persecutório, como o chamamos, aniquila as chances de uma vida que se possa considerar humana. O Holocausto transformou os piores delírios persecutórios em realidade concreta, rompeu todas as fronteiras entre a realidade dita “normal”, – que D. W. Winnicott, astutamente, chama de “realidade compartilhada” – e a fantasia mais primitiva e mais catastrófica.² Com isso, ele destruiu as barreiras da estrutura emocional e violentou os mecanismos de defesa da psique humana.

Pessoas que passaram por períodos prolongados de tortura sistemática, em outros contextos históricos e geográficos, viveram um Holocausto em ponto pequeno, mas tiveram experiências em tudo semelhantes ao que se abateu sobre todo um povo, o povo judeu (não só ele, mas prioritariamente ele, o ‘povo eleito’ dos nazistas), durante os anos do terror nazista. O Holocausto, porém, acrescentou à ameaça de aniquilação direta vivida pelo torturado de outros lugares uma dimensão adicional: fosse qual fosse a situação por ele vivida, o torturado sempre sabia de duas coisas: Primeiro, que os torturadores apenas formavam uma barreira entre ele e as pessoas que ele considerava amigas. Segundo, que ele de fato era um inimigo real de seus torturadores. Essas duas dimensões diferentes conferiam ao torturado um chão emocional mínimo sobre o qual, quando deixado de volta em sua cela, ele podia pisar com certa segurança. Nenhum dos dois fatores atenuantes estava ao alcance do judeu – de nenhum judeu, à exceção dos pouquíssimos *partizans*, os guerrilheiros – sob o Nazismo. Portanto, nem mesmo esse paralelo entre o Holocausto judaico e o inferno vivido por presos políticos (ou comuns) torturados em outros lugares pode ser estabelecido. Portanto, não há paralelos, não há pontos de contato, não há qualquer possibilidade de encontro ou de identificação entre a mente minimamente saudável do artista e a psicose artificialmente criada e concretamente infligida aos seres humanos pelo fenômeno nazista.

Psicanaliticamente, o Holocausto só pode ser descrito em termos das vivências típicas do bebê, as vivências provocadas pelo fenômeno da onipotência onírica quando esta age em sua forma negativa, momento em que, em vez de funcionar como varinha de condão que a tudo controla segundo a vontade do bebê, ela funciona como fonte de uma ameaça infinita, absolutamente incontrolável e incontornável, desencadeadora dos piores terrores possíveis de serem experimentados pelo ser humano. Sabemos que a tarefa de tornar-se adulto, de sair da fase primária da onipotência infantil, é a tarefa ao mesmo tempo mais comum e mais difícil para o indivíduo humano. Os vários métodos de tortura de prisioneiros em tempos de guerra (ou de ‘paz’) procuram justamente reverter esse desenvolvimento emocional, fazendo com que a mente do adulto volte a funcionar como funciona a de um bebê, com todas as suas características conhecidas de impotência (que é a onipotência em sua faceta negativa) e, conseqüentemente, desamparo radical, aquilo que em inglês é muito justamente denominado *Helplessness*. Esse fenômeno só pode ser experimentado pelo adulto em situações limite. E essa é, sempre, a estratégia da tortura – e foi a estratégia do Nazismo.

O fato de um número tão espantosamente grande de pessoas ter sido submetido a essa estratégia de tortura (física ou/e psicológica) por tão longo tempo, de forma implacável,

sistemática e global é o que confere à situação do Holocausto o seu aspecto mais marcante. Talvez se possa dizer que não foi a morte física de seis milhões de judeus que tornou o Holocausto esse acontecimento singular na história humana, pois juntamente com esses seis milhões morreram pelo menos outros quarenta e tantos milhões, se levarmos em conta a contabilidade geral da Segunda Guerra. No entanto, a situação de desumanização e esmagamento psicológico radical vivida pelos judeus não foi experimentada por nenhum outro grupo humano enquanto tal, e esta é, pois, a verdadeira face do Holocausto. Uma face que não pode ser vista. Não por ser invisível, mas por se parecer demais com a face da mitológica Medusa: quem a vê, deixa de ser humano.

O minimalismo estratégico de Appelfeld rende seu tributo a essa qualidade impossível do Holocausto. A fim de levar ao público o que tem a dizer, ele contorna o obstáculo principal e olha para a face da Medusa sempre de soslaio, nunca diretamente. Ele precisa nos mostrar essa figura monstruosa, mas dado que não é possível fazê-lo frontalmente, ele se apodera da artimanha minimalista e a transforma em arma de incrível poder de fogo.

É assim, com essa aparente simploriedade típica do minimalismo, que Appelfeld, com uma infundável paciência, tortura a mente do leitor à moda chinesa até que este, conforme a sua resistência, numa dada gota d'água, quebra – e é então que o escritor obtém o seu “efeito literário”.

A prosa de Appelfeld é doce, suave como a brisa matinal que acaricia um verde vale brilhante no verão europeu, prenhe de vida e vigor no qual, a um canto, meio escondido entre arbustos, com vergonha de mostrar ao sol suas caras doentias, encontramos um bando de maltrapilhos sobreviventes recém saídos de um campo de concentração. É assim essa prosa. Cheia de surpresas. Cheia de horríveis surpresas.

Ele fala devagar. Nada da grandiloquência de Uri Zvi Grinberg, nada do espetacular – quase circence – de William Styron, nada das gargalhadas históricas de Kaniuk, nada de quase nada. Um conto como “Berta”,³ por exemplo, é um nada. “Antes do Dilúvio”⁴ e “Tzili”,⁵ também, e assim todos os outros. Espreme-se a obra em si mesma e nada fica. Nem a lembrança dos personagens centrais, nem a recordação da trama, nem, tampouco, a aprendizagem a partir dos *insights* dos vários protagonistas. Nada. A não ser, e é só isto que Appelfeld aparentemente deseja, uma obscura mas violenta sensação de que levamos um tremendo soco, ou um pontapé – embora não possamos dizer direito onde fomos atingidos, nem em que momento ele foi desferido.

O tom de Appelfeld lembra, de forma evidente, a poesia de Dan Paguis.⁶ Um enorme, gigantesco ressentimento, do tamanho de um continente ou de um planeta, ferreamente contido – como que por força da implosão que esmaga uma estrela sob seu próprio peso e a transforma numa bola de futebol pesando infinitas toneladas – e emitindo raios de uma potência espantosa. Essa é, astronomicamente, a descrição de um quasar – e é assim que vejo as histórias de Appelfeld – e também as poesias de Paguis. Elas agridem não pelo que nelas está, não por sua dimensão visível – que por vezes é quase nenhuma –, mas pelo que elas expõem de dentro de si, uma energia estraçalhante com a qual obrigam, ou melhor, coagem o leitor a se dar conta de algo que ali se ausenta, mas que é o lugar desde o qual elas se exercem. Paguis e Appelfeld não nos mostram diretamente nada, a não ser os efeitos daquilo que eles querem que vejamos. Os dois – e eu me pergunto até que ponto eles sabem disso – falam a mesma língua, ou não-língua, desferem o mesmo não-soco, criam o mesmo efeito pelo-que-não. Pelo que não é dito, pelo que não é mostrado, pelo que não é descrito, pelo que não está lá. É o verso “digam-lhe que eu”, ao final do poema “Escrito a lápis sobre um vagão selado”, de Paguis, que encerra a “obra” e a torna violenta pela lacuna ali deixada, pelo vácuo assim posto a funcionar, pelo abismo em que

somos jogados impiedosamente. A nossa vertigem, ao lermos Paguis ou Appelfeld, é a mesma do personagem que ambos descrevem, sobre a qual explodiu a catástrofe. Ao verso “digam-lhe que eu”, sem ao menos as reticências que mostrariam que o poeta se compadece do leitor e lhe indica o caminho, a esse verso segue-se, na minha imaginação ao menos, o som seco e definitivo de um tiro: um soldado nazista simplesmente atira em Eva, a narradora do poema, e assim termina o poema – e uma vida.

Vários críticos – e ele próprio – comparam Appelfeld a Kafka. Cabe-me, dizer, no entanto, que o suspense de Kafka é definido desde o início, e a semelhança se dá mais pelo absurdo, pelo estranhamento das situações narradas, do que pelo clima de surpresa criado. A diferença-los, há essa qualidade de Appelfeld, de nos atrair para uma armadilha e, quando pensávamos estar entendendo do que ele está falando, eis que nos cai na cabeça um raio saído do céu azul. Essa placidez que subitamente explode não há em Kafka. E no entanto, é essa a marca registrada de Appelfeld. O estranhamento, que é comum a ambos, sim existe, e a sensação de que se está falando de outra coisa, sempre, e a vivência física intensamente dolorosa da inadequação entre o personagem e o seu ambiente, e a eterna e incontornável ameaça que paira acima das nuvens e que, por menos que a vejamos, é absolutamente certo que ela lá está. Tudo isso é comum a ambos, certamente, a ponto de Appelfeld declarar sua admiração pelo homem que, sem ter estado “lá”, deu-lhe a impressão de ter compreendido “tudo”.

Sim, Kafka compreendeu “tudo”, porque se trata de vivências humanas, não de vivências “nazistas”, e portanto não seria indispensável defrontar os nazistas para conhecer o que eles produziram. No entanto, o que diferencia Kafka de Appelfeld é que aquele, aparentemente tendo sido perseguido mais por seus próprios fantasmas que pelo pesadelo fabricado deliberadamente por um inimigo de carne e osso, não tem tanto a quem odiar. Sim, a máquina do Estado é um inimigo terrível, mas difuso, impessoal, sem identidade discernível. Por isso, ele é direto na sua obliquidade, não escreve como quem se vinga. Escreve apenas como quem alerta, como quem alarma, como quem compartilha.

Não é o caso de Appelfeld. Appelfeld tem contas a ajustar, e é com a sagacidade e a violência espantosas do animal acuado que ele assesta seus golpes no inimigo. Com essas armas ele passa a sua mensagem. Li, a fim de realizar este trabalho, vários artigos de crítica sobre sua obra. No entanto, neles não encontrei em momento algum, salvo um, qualquer referência a esse susto, a esse espanto estranhíssimo que faz com que uma obra aparentemente suave nos estraçalhe com as minas que ela esconde em suas idílicas aléias. A única exceção está num final de artigo sem menção de autor, numa última página casualmente copiada junto com a primeira do artigo seguinte, e ali o desconhecido autor fala do “grito suspenso” que permanentemente paira ao longo de todas as narrativas do nosso autor. A expressão é muito boa, pois o grito suspenso assim está porque, nessa infundável seqüência de sustos, sequer ousamos gritar. Os personagens, também, não ousam gritar, ninguém no universo de Appelfeld – muito menos ele próprio – considera possível ou legítimo sair gritando contra o que aconteceu, e uma ou outra explosão emocional é dirigida a outros alvos, nunca se volta para o fenômeno que lhe deu origem. Como exemplo paradigmático, as explosivas angústias do personagem Mark, no conto “Tzili”, voltam-se contra ele mesmo, contra a sua covardia e contra a sua culpa, mas nunca contra o inimigo.

Os personagens de Appelfeld são muito especiais. Os críticos, de modo geral, a meu ver erram o alvo com suas análises extremamente eruditas e inteligentes, mas frias e pouco sensíveis. Há quem, até mesmo, cometa a suprema injustiça de dizer que Appelfeld acusa mais as vítimas do que os seus algozes (Ruth R. Wisse, por exemplo, em *Aharon Appelfeld, Survivor*),⁷ num exemplo extremo do quanto a lógica e a intelectualização de um crítico podem cegá-lo para os elementos emocionais mais sutis de uma obra. E é quase cruel constatar que um dos cavalos de batalha de

Appelfeld, em sua descrição de personagens, é precisamente a excessiva intelectualização do judeu europeu do pré-guerra, uma característica a que ele atribui, corretamente, o status de doença, diagnosticando assim uma das facetas da neurose judaica típica da era pré-nazista. Não é por acaso que ele opõe quase sistematicamente personagens simplórios a personagens ultra-sofisticados em sua erudição e sua racionalidade hiper-cultivada. Sua mensagem é clara: o simplório teria mais chances de se salvar, talvez não da morte, mas certamente da loucura. Ele estaria mais próximo da estrutura emocional infantil e, portanto, teria menos a perder com o esmagamento de sua personalidade, já que esta, de saída, ainda não estaria desenvolvida. Causa um certo desprazer, assim, ver tantos críticos falarem de Appelfeld precisamente do modo que ele mais deplora, sem se darem conta da armadilha em que estão caindo. A falta de sutileza dos críticos de Appelfeld a mim deu a impressão de um verdadeiro escândalo.

E, no caso de Appelfeld, não há sequer tanta sutileza a ser tão sutilmente percebida. Seus personagens são ou estúpidos de nascença, ou esmagados e tornados estúpidos pelo terremoto existencial que os devastou, ou então, quando dotados de alguma inteligência, são torturados infinitamente por sua própria inteligência. É verdade que ele retrata muitos personagens típicos da onda assimilacionista europeia de antes da guerra, a pequena burguesia judaica ensandecida pela perspectiva maravilhosa de sua aceitação pela sociedade maior. Mas cá entre nós, após tantos séculos de exclusão, de humilhação, de discriminação e desprezo, quando não de violência e assassinato, quem culparia esses judeus por desejarem tão ardentemente romper com esse passado pesadíssimo de opróbrio e vergonha e tornarem-se iguais entre iguais, principalmente depois que ninguém menos que o próprio Napoleão, o domador de povos e países, lhes acenou com essa possibilidade?

É verdade que Appelfeld nos expõe, por exemplo em “Badenheim 1939”,⁸ um verdadeiro “museu de monstros”, um estranhíssimo ajuntamento de judeus meio ou inteiramente assimilados, cada qual com sua fórmula particular para romper os vínculos com sua origem e pretender-se cidadão da nova “pátria”. Todos eles, um por um, vivem tortos como aquelas plantas que, tendo brotado num lugar escuro, espicham seu caule e o lançam para o lado e depois para cima, em direção à luz. Sim, isto é verdade. Vemos ali “monstros étnicos” de todos os gêneros: uma linda coleção de bezerros de duas cabeças, cães que miam e mulheres barbadas que comem pregos. Mas por que o estranhamento em relação a essa estranheza? O que vemos na literatura europeia em geral, quando fala da mesma época? O que vemos, por exemplo, no clássico “Pequenos Burgueses”, de Chekov? O que vemos em “O Bravo Soldado Schveik”, ou em *Os Irmãos Karamazov*, ou na obra de Dickens em geral, ainda que esta fale de uma época anterior? O que nos contam Zola, Balzac e o próprio Thomas Mann, com sua “montanha mágica” tão coalhada de personagens estapafúrdios e absolutamente alienados, onde o estapafúrdio-mestre, o professor Behrens, faz o papel que, em Badenheim, cabe ao Dr. Pappenheim?

Por que, então, estranhar os pobres judeuzinhos de Appelfeld como se eles se comportassem de um modo muito diferente de tantos outros personagens da literatura europeia contemporânea ou anterior, que não estava interessada em “assimilados” nem em “desenraizados” de espécie alguma? O que há de diferente entre a turma que invade Badenheim e o grupo que se despeja em Veneza, onde transcorre a ação de *Morte em Veneza*,⁹ do mesmo Thomas Mann? Mann não fala de judeus, Balzac não fala de judeus, Dickens não fala de judeus, mas quando chegamos a Appelfeld, os críticos definem-no como alguém que “fala de judeus”, e de judeus que são retratados como o são por tentarem se assimilar, como se Appelfeld estivesse descrevendo a triste sorte (ou castigo, como absurdamente sugerem alguns) desses traidores da identidade nacional, e não seres humanos tragados, esmagados, estupidificados pela sociedade europeia global que ao longo de sua História arrebentou e degradou sistematicamente a todos, não só aos judeus.

Sim, falta a Appelfeld o herói dickensiano, o herói dostoyevskiano, o herói de Thomas Mann, falta um Hans Kastorp ou um David Copperfield, puros de coração e mente, (embora Hans Kastorp esteja mais para Tzili que para David Copperfield), os quais nos iludem com a idéia de que só “os outros” são alienados e degradados, mas não o herói, o personagem principal, aquele com o qual nos identificamos e, portanto, aquele que nos “representa” e nos redime no contexto absurdo e ensandecido.

Appelfeld, em sua guerrilha literária, não tem essa compaixão pelo leitor. Ele lança o leitor juntamente com seus personagens no mesmo saco em que reinam o caos e a estupidez. Os heróis de Appelfeld são como os heróis de Camus: tudo, menos alguém com quem podemos nos identificar. Tudo, menos alguém que se redime – e nos redime junto – ao final da história. (Excluindo-se, naturalmente, o herói de *A Peste*). Não, não há redenção em Appelfeld, porque não há redenção no Holocausto, não há cura para o Holocausto, não há um “voltar de lá”. É bom, inclusive, que se diga que os sobreviventes são vistos por Appelfeld como aqueles cujo sofrimento é maior do que o dos mortos. Os mortos se foram, acabaram, *kaput*, mas os sobreviventes carregam para o resto da ‘vida’ a maldição de arrastarem consigo as imagens insuportáveis do pesadelo vivido. Para os mortos há pelo menos o descanso eterno. Para os sobreviventes, haverá tudo, menos descanso – e nada mais, nunca mais, será “eterno”, a não ser o pesadelo.

No estranho *Noturno Indiano*, de Antonio Tabucchi,¹⁰ o personagem principal encontra numa cabine de trem no interior da Índia um homem muito esquisito: um judeu que lhe conta ter sido, na infância, vítima de experiências sexuais num campo de concentração. O judeu diz, lá pelas tantas: “Desde então, nos últimos quarenta e cinco anos, não parei de pensar nisso por um momento sequer”. O outro pergunta: “Mas como é possível pensar numa única coisa por quarenta e cinco anos?” E o homem responde: “Quem viu com seus próprios olhos a face do horror sabe que isto é possível.”

Assim são os personagens de Appelfeld, e não importa se eles “não pensam nisso” por anos a fio, pois ao contrário, eles tentam desesperadamente esquecer. Não, isto não é relevante. O que é relevante é que eles vivem o resto de suas vidas para sempre assombrados pelos fantasmas de sua experiência, que se tornou para eles inevitavelmente muito mais real que qualquer outra realidade possível de ser vivida em outras circunstâncias.

Essa é a razão do título deste trabalho. A expressão “entortamento das almas” ocorreu-me quando me dei conta de que Appelfeld mostra não os fenômenos, os acontecimentos, mas os seus resultados, suas conseqüências. Ele faz desfilar diante dos nossos olhos todo um *mondo cane* de rebotalhos, de espantelhos humanos carregando cada qual a sua maldição particular, a sua mazela, as suas cicatrizes. Há exemplos na literatura e no cinema que ilustram bem esse tipo de desfile. Por exemplo, lembro do – valha a diferença – *O incrível exército Brancaleone*, de 1965, dirigido por Mário Monicelli, com sua trágica e grotesca realidade medieval transbordando e nos fazendo chorar por entre as picarescas travessuras dos personagens que nos fazem rir. Ou então, do próprio *Mondo Cane*, de 1962, dirigido por Paolo Cavara, o filme das vergonhas, dos aleijões, das amputações de todo gênero. Nesse filme, em particular, há um trecho que lembra a obra de Appelfeld. São mostrados ali os monstros mutantes produzidos, nas ilhas do Pacífico, pela radioatividade das experiências nucleares americanas que afetou os vários animais das redondezas. Lembro-me de aves sem asas, sem olhos, sem penas ou sem bicos. Lembro-me de caranguejos estranhíssimos, de lagartos repelentes em suas esquisitices, cada deformidade diferente uma das outras e, no entanto, todas produzidas pelo mesmo desastre. Um cataclismo que não aparece no filme, que não é mostrado em momento algum. Aliás, nem adiantaria exibilo, pois o agente fabricante de monstros não era a explosão atômica ela mesma, mas os invisíveis raios por ela arremessados em todas as direções. Nesse desfile de monstros vimos

justamente os efeitos mortíferos e distantes da explosão, a ponto de sermos obrigados a dizer: benditos aqueles que ali pereceram, benditos aqueles que ela apagou de vez.

Ai dos sobreviventes de algo assim! Eis que são justamente os sobreviventes – ou aqueles que se encontram no raio de ação do que em breve será o cataclismo, que Appelfeld filma com sua câmera distante, fria e cruelmente neutra. Tão neutra, que a responsabilidade pelo que está sendo visto recai, inteira, sobre a cabeça do leitor.

Esse é o “efeito Appelfeld”. Ele mostra algo, e cabe a mim e a você, que o lemos, completar a figura com o que nela está visivelmente faltando – a explosão atômica que a tudo destroça e a tudo dilacera, e nos escandalizamos retroativamente com sua infinita crueldade. Daí o título – o “entortamento das almas”. Appelfeld exhibe os resultados da explosão (“Tzili”), e nos coage a nos indignarmos contra ela. Ou então descreve os preâmbulos da explosão (“Badenheim”), e nos obriga a nos indignarmos com o que sabemos que logo vai acontecer. Nossa herança é a impotência, o sentimento arrasador da impossibilidade de fazer seja lá o que for. Nós nos identificamos com seus personagens, mas apenas na medida em que neles vemos o que temos de pior – nossa face que não pode ser mostrada nem a nós mesmos, nossa própria cara quando sofremos um pesadelo durante a noite. Com esse espelho mágico, ele mostra ao seu leitor o que qualquer ser humano jamais olharia por livre e espontânea vontade. Sendo assim, não seria a catástrofe nazista o assassinato do que chamamos a livre e espontânea vontade?

O Nazismo trouxe para o nível da realidade cotidiana o que todos nós vemos quando temos um pesadelo. Esta é a sua lógica: construir um sonho – o Estado nazista – ainda que para isso fosse necessário assolar com o pesadelo todos os que não entraram no sonho. Construir o paraíso para os seus, sendo que a ferramenta para tanto é a construção do inferno para os outros. Appelfeld flagra, em suas vinhetas delicadas, sutis, os habitantes desse pesadelo, os sobreviventes desse inferno.

Os alienados, que logo serão colhidos pelo rolo compressor; os desestruturados, que dentro em pouco verão seus pedaços mal-colados explodirem em estilhaços irrecuperáveis; e os ingênuos, esses infelizes felizardos que escaparão, talvez, por não saberem bem o que está acontecendo. É comovente a compaixão de Appelfeld para com esses personagens específicos, os ingênuos. Marginais entre os marginais, discriminados pelos discriminados, escoraçados pela própria escória da sociedade, eles sobrevivem porque, na verdade, não estão vivos: eles seriam “sobreviventes”, quando tivessem sorte, mesmo numa sociedade considerada “normal”.

Tzili, por exemplo, como o escritor mesmo afirma, conta, numa terceira suposta pessoa, sua própria experiência autobiográfica. Uma “Joana-Ninguém”, uma “não-pessoa”. Uma sombra, quase literalmente, e não por acaso *tzil*, em hebraico, quer dizer ‘sombra’, e *tzili*, ‘minha sombra’: a sombra do autor. Tzili, no conto, é nome próprio, ou um apelido, mas a escolha desse nome não me parece casual. Ela escapa da hecatombe porque não era importante o suficiente nem para ser ajudada a fugir à invasão, e ao ser deixada para trás acaba sendo deixada de lado inclusive pelos assassinos. Com seus quase nulos recursos mentais, ela sobrevive porque não sabe avaliar o risco que está correndo e, assim, incide na sentença *God bless the beasts and the children*, embora seja difícil saber qual dessas duas coisas ela é. Tzili é a imagem em negativo da tragédia coletiva de todo um povo que, sendo dizimado e ceifado no que tem de melhor, sobrevive apenas naquelas espigas da beira do campo que, por magras demais e feias demais, nem mesmo chamam a atenção da foice. Tzili é a improbabilidade feita carne e osso, a inexistência viva, a encarnação da nulidade. Mas a ela é permitido viver e permanecer inteira, única figura íntegra num universo de estraçalhados. E este é o escândalo: com ela podemos nos identificar, pobres de nós, obrigados a agradecer aos céus (que ‘céus’?) por nos permitirem essa migalha, essa parca esmola de esperança insuficiente para matar seja lá que fome for. Tzili é a

heroína eterna de uma literatura onde o desastre e a ruína são tão piores quanto melhores são os personagens por ela colhidos.

E digo “por ela colhidos”, por essa literatura, porque é essa a verdade: Ai de quem teve a desgraça de ser flagrado pela câmera de Appelfeld! Ai de quem foi visto saindo dos campos! Ai de quem sobreviveu para ser visto e ver a si mesmo “depois”: fantasma de si mesmo, sombra má de pessoa alguma, deformação restante do cataclismo que só foi piedoso com aqueles a quem destruiu. Talvez caiba aqui, inclusive, mais uma correção terminológica a respeito do tema em geral. Assim como é errôneo dizermos “Holocausto”, pois se trata mais, realmente, de genocídio que de holocausto (‘sacrifício aos deuses queimado até o fim’, na definição erudita), também seria errôneo dizermos “sobre-viventes”. Seria mais adequado, talvez, dizermos “infra-viventes”, cunhando um neo-termo que descreve melhor a realidade indicada.

Esse é o entortamento das almas de que falei. Appelfeld mostra fotografoa após fotografia e o que vemos são estruturas retorcidas, construções entortadas, pessoas deformadas, como se uma imensa chama de calor extremo as houvesse colhido de lado, não em cheio. E assim, ao não desintegrá-las em fumaça de uma vez, deixa-as grotescamente desalinhas, desfiguradas, caricaturas horrendas do que foram antes. Como Berta, como Mark, que morre justamente quando ousa – suprema ousadia – resgatar sua figura humana, como o homem com o olho maior que o outro, no conto “Hanucá 1946”,¹¹ uma “festa das luzes” onde tudo, absolutamente tudo, é escuro, e como tantos, e tantos, e tantos...

São os mesmos personagens que aparecem para Yoram Kaniuk, para Yehudá Amichai, para David Grossman e para esse escritor do qual falei em outros momentos, Avraham Hefner, com o seu homenzinho de cabeça grande e mente pequena, que sobreviveu porque ficou durante quatro anos escondido, em criança, dentro de uma pequena e oculta biblioteca, e que, por isso, sabe tudo, menos viver, e que quando, quarenta anos depois, descobre que sim pode viver, ao encontrar uma outra sobrevivente da guerra que, milagre, decide amá-lo, recebe o golpe de misericórdia: ele a vê morrer, poucos meses depois, vítima do câncer que a aniquila por ter sido na infância cobaia de experiências com Raios-X.

São sempre os mesmos personagens, como são idênticos os ambientes sociais e humanos de *Cabaret*, 1962, de Bob Fosse, e *O ovo da serpente*, 1977, de Ingmar Bergman. As almas tortas de Appelfeld são os resultados da experiência científica maior da História, aquela que pretendeu apagar o que há de “errado” no homem, e criar um homem novo, totalmente “correto”. É o que diz o médico em *O ovo da serpente*, e é o que o Nazismo realmente tentou realizar. Vemos como os efeitos colaterais desse fantástico remédio envenenam a alma da humanidade até hoje. E vemos, na obra de Appelfeld, uma Humanidade estúpida capaz de permitir que o experimento se faça. Uma Humanidade – e não apenas judeus – capaz de dizer, diante do vagão que a levará ao matadouro, que “se os vagões que nos dão são tão sujos, é porque certamente a viagem será bem curta”.

O grotesco, o sarcástico, o estapafúrdio, mas sempre em quase surdina, nunca de modo escandaloso, esses são os elementos que Appelfeld utiliza para, em meio a belas ou toscas paisagens e ambientes nada ameaçadores em si mesmos, nos levar ao desespero, nos levar à consciência terrível de que não devíamos ter permitido que aquilo ocorresse. O leitor de Appelfeld torna-se – e se sente – cúmplice dos assassinos, simplesmente por perceber que nada pôde – ou pode – fazer pelas vítimas. Como no poema de Paguis, é Abel que está no trem da morte e os outros, certamente os “Caim”, estão por aí: nós. Percebo que esta é a intenção de Appelfeld e também de Paguis: eles não acusam diretamente, eles não denunciam nada, eles apenas dissecam à nossa frente, molécula por molécula, órgão por órgão, implacavelmente, o cadáver da vítima, e com sua calma e fria deliberação fazem-nos sentir responsáveis por sua

morte. Responsabilidade que alcança a categoria de culpa por nada termos feito em socorro desses seres dilacerados, e por sabermos que nada poderíamos jamais fazer para ajudá-los em seus tormentos eternos.

Como diz o poeta Paguis, o deus que fez o homem à sua imagem e semelhança criou certamente os nazistas, não os judeus, pois os judeus no trem ou no campo não têm qualquer semelhança com o que se convencionou chamar de “ser humano”. Os nazistas sim, bem vestidos, alimentados, limpos e autoconfiantes, esses devem ser os “homens”, esses devem ser os filhos desse deus. Não nós. É essa a denúncia terrível, é esse o grito contido, suspenso, é esse o terror que se aproxima, ou que acabou de passar, após o qual nunca nada mais será o mesmo, e é essa a visão que Appelfeld nos exhibe.

A ele meu mais profundo respeito, por me haver esfregado a cara na vergonha de não ter sofrido como aqueles que estiveram “lá”, e ele o faz de um modo que não me dá nem o direito de protestar. Alguém disse: Egito, Babilônia, Primeiro Templo, Segundo Templo, Massada, Espanha, e agora Holocausto. Sim, são marcas indeléveis, são cicatrizes que talvez um dia pararão de sangrar, mas que jamais pararão de doer. Appelfeld constrói um monumento em honra dos destroçados, diante do qual caímos de joelhos. Não por veneração, coisa proibida pelo judaísmo, mas pela impotência de permanecermos de pé.

Essa obra, a meu ver, apaga a fronteira entre vida e literatura. Appelfeld não faz arte no sentido clássico da palavra. Ele faz Antropologia – a antropologia do estraçalhado – revestida de beleza, ainda que mortal. Ele faz História – História de um cataclismo – revestida de arte, ainda que terrível. Ele ergue um monumento construído de palavras, um monumento mais concreto e mais brutal, em sua violenta denúncia terrivelmente muda, que todos os outros monumentos possíveis. Appelfeld não é apenas um artista, se assim posso dizer, para finalizar. Ele é uma testemunha de acusação absolutamente fundamental no tribunal da História.

***Davy Bogomoletz** é psicanalista do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro e tradutor de, entre outros títulos, *Natureza humana*, de D.W.Winnicott; *O filho ilegítimo*, de Gérard Haddad; *Freud: um judeu sem Deus*, de Peter Gay.

Notas

- 1 SHAKED, 2001.
- 2 WINNICOTT, 2000.
- 3 APPELFELD, 1978.
- 4 APPELFELD, 1979.
- 5 APPELFELD, 1986.
- 6 PAGUIS, 1997.
- 7 WISSE, 1983.
- 8 APPELFELD, 1986.
- 9 MANN, 2003.
- 10 TABUCCHI, 1989.
- 11 APPELFELD, 1997.

Referências

APPELFELD, Aharón. Badenheim 1939. In: _____. *Baddenhaeim, 1939 – Tzili, novellas*. Trad. Rifka Berezin e Nora Rosenfeld. São Paulo: Summus Editorial, 1986.

- APPELFELD, Aharón. Berta. In: *O novo conto israelense*. São Paulo. Ed. Símbolo, 1978.
- APPELFELD, Aharón. Antes do dilúvio. In: *Shalom Análise: Holocausto*. São Paulo, 1979.
- APPELFELD, Aharón. Hanucá. In: ROZENCHAN, Nancy. *Literatura do Holocausto*. (Apostila para o Curso de Mestrado em Língua e Literatura Hebraica). Centro de Estudos Judaicos, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 1997.
- MANN, Thomas. *Morte em Veneza*. Trad. Eloísa Ferreira Araújo Silva. Biblioteca da *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 2003.
- PAGUIS, Dan. Escrito a lápis num vagão de trem. In: ROZENCHAN, Nancy. *Literatura do Holocausto* (Apostila para o Curso de Mestrado em Língua e Literatura Hebraica). Centro de Estudos Judaicos: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, 1997.
- SHAKED, Gershon. Quem é o culpado? In: NASCIMENTO, Milton Meira do. (Org.) *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, 2001.
- TABUCCHI, Antonio. *Noturno indiano* (filme). Alain Corneau (Dir.) França. 1989.
- WINNICOTT, D. W. Desenvolvimento emocional primitivo 1945. In: *Da Pediatria à Psicanálise*. Trad. Davy Bogomoletz. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- WISSE, Ruth. Appelfeld: survivor. In: *Commentary Magazine*. New York, August, 1983.