

## Um bestiário universal: ironia e pessimismo na ficção de Primo Levi

A universal bestiary: irony and pessimism in fiction of Primo Levi

Alcebíades Diniz Miguel\*

**Resumo:** A experiência concentracionária marca o tom de parte da literatura de Primo Levi, dedicada à rememoração e testemunho do horror: o processo de desumanização e extermínio pelo qual os judeus passaram durante o Holocausto. Mas há outra literatura cultivada por Levi: fantástica e alegórica, com a apropriação de elementos e motivos da ficção científica. Mas estariam essas duas literaturas – diferentes em tom e temática – distantes de fato, ou haveria elementos que as aproximaria? Essa questão é o motor central de nosso ensaio.

**Palavras-chave:** Primo Levi. Literatura Fantástica. Ficção Científica.

**Abstract:** The concentration camp experience mark the Primo Levi literature with a remarkable spot at the literary use of memory and witness of the Inhuman Horror: the process of dehumanization and extermination of the jews during the Holocaust. But there is another literature cultivated by Levi: fantastic and allegorical, with some elements and reasons of science fiction. Are these two literatures – different in tone and theme – really far or some twists can approach both? This is a central question of our essays.

**Keywords:** Primo Levi. Fantastic Literature. Science Fiction.

Os animais na tradição literária costumam representar extensos e complexos universos dos criadores de ficções. Dos bichos de Esopo aos animais tornados-humanos (e humanos tornados-animais) de Franz Kafka, ou aos animais politizados da *Animal Farm*, de George Orwell, a multiplicação de sentidos e de possibilidades canalizada pelo personagem animal possibilita ao autor atingir uma gama variada de metas: moralizar, escandalizar, denunciar, além de dar livre fluxo a desejos mais ou menos conscientes. Tela de projeção múltipla, a animalidade ficcional possui mecanismos próprios, como demonstrou Gilles Deleuze e Félix Guattari em seu ensaio sobre Kafka e seu projeto de literatura menor, ao afirmar que o tornar-se animal para aquele autor tcheco era uma estratégia produtiva dentro de um complexo esquema de intensidades e devires, muito mais do que uma metáfora ou um mecanismo de aspecto ou objetivo alegórico (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 25).

Se pudermos extrapolar a concepção de Deleuze/Guattari e imaginarmos que há algo de imprevisível, de não redutível ao imediato, à tradução alegórica – que fixa significados mais ou menos unívocos aos seus significantes[1] – na própria tradição de representação ficcional dos animais, poderíamos, talvez, perceber que a funcionalidade dos animais na ficção situa-se para além da metáfora, sem exatamente negá-la. Trata-se de uma ultrapassagem, de um deslocamento para um campo muito mais instável e imprevisível – uma instabilidade e uma imprevisibilidade que multiplicam sentidos e colocam em questão as possibilidades padronizadas do real e do ficcional.

Nesse processo, é bem provável que descubramos o humor como elemento facilitador. No caso de uma literatura não-realista, “fantástica” ou o outro nome que queiramos dar a ela, a ironia e o humor estavam presentes na própria base conceitual da representação, pois é a perplexidade diante do fanatismo religioso que gera a “instabilidade” da dúvida em romances fundadores do fantástico como *O diabo enamorado*, de Jacques Cazotte, e *Manuscrito encontrado em Saragoça*, de Jan Potocki, da mesma forma que a hipocrisia, ou o absurdo de certas convenções sociais, tornam factível as tramas de um E.T.A. Hoffmann e seus autômatos que substituem pessoas reais (pouco diferentes de máquinas sem alma) e anões que roubam o encanto alheio.

A ficção científica de H. G. Wells, extremamente influente nas primeiras décadas do século XX, trouxe novas possibilidades para o uso da ironia em suas visões do apocalipse e mesmo no mundo de seus ditadores de mentalidade *middle class*, fossem eles de fato tiranos universais, professores de província ou charlatões empobrecidos enganando suburbanos. A ficção de Wells, retomando e atualizando tradições desde Swift, abriu novo campo à sátira política, logo desbravado por autores tão diferentes quanto Leopoldo Lugones, Karel Capek, Yevgeny Zamyatin, Aldous Huxley ou George Orwell. Nesse vasto campo – como já dissemos antes – outros autores também puderam se inscrever e fornecer sua visão, ao mesmo tempo apocalíptica e irônica da realidade circundante, – autores como um dos pioneiros da literatura de testemunho e sobrevivente de Auschwitz, Primo Levi.

Contudo, o ponto de partida no universo ficcional desse ex-químico ocorreu por um motivo mais imediato e terrível: a necessidade quase catártica de “mostrar” o que havia ocorrido nos campos e pelo que havia passado. A prosa testemunhal de Primo Levi está distante da ironia como adorno ou elemento retórico, embora não esteja completamente ausente, surgindo como gesto involuntário diante do horror do universo concentracional. Também há, na prosa de testemunho de seus primeiros livros, marcas do fantástico, pois Levi descobre um “tornar-se animal” a partir de suas dolorosas experiências no campo de extermínio de Auschwitz. Mas, em livros como *É isto um homem?*, seu texto de estréia consagrado, a experiência não pode se situar na dimensão do literário (o que significa: uma instância do dizível, ainda que metamorfoseado e distante de sua funcionalidade corrente), mas no campo da mais radical imanência. “Tornar-se animal”, em seus textos, trata da experiência como prisioneiro judeu dos nazistas – como o título de sua obra inaugural explica de maneira claríssima. Ao colocar como uma incógnita se os seres que viviam e morriam nesses estranhos moinhos de morte industrializados existentes na Polônia –, equivale a uma transformação real, sentida na carne e testemunhada pelos sentidos, que o autor se esforça por transmutar em matéria literária, com a qual os leitores terão de lidar, se quiserem penetrar nesse inferno na Terra de dimensões apreciáveis. O humor ou, ao menos, um esboço de banalidade cotidiana existe no testemunho de Levi, mas dele só podemos concluir que o ser humano necessita acreditar em alguma forma de Bem, de fim do Mal que testemunha ou no fim da tensão que o esmaga. A representação segue de perto essa perplexidade, embora não deixe de empregar uma ironia por contraste, ressaltando o horror diante da “normalidade” cotidiana fora do espaço quase irreal do campo de extermínio:

A convicção de que a vida tem um objetivo está enraizada em cada fibra do homem; é uma característica da substância humana. Os homens livres dão a esse objetivo vários nomes, e muitos pensam e discutem quanto à sua natureza. Para nós, a questão é mais simples. (...) Hoje, e aqui, o nosso objetivo é agüentarmos até a primavera. No momento, não pensamos em outra coisa. Depois desse objetivo não há, por enquanto, outro.” (LEVI, 1988, p. 71)

Trata-se da abertura do capítulo denominado “Um dia bom” – ou seja, um momento que é literalmente de relaxamento diante das duras necessidades do cotidiano de prisioneiro do KZ, mas também uma estranha nota de ironia, tornada mais clara pelo contraste realizado pelo autor, deslocado do universo cotidiano para um plano abstrato, absolutamente impensável no mundo de morte do campo.

Por outro lado, o contraste entre normalidade exterior e anormalidade interior, se utilizarmos como referencia o espaço topográfico concentracionário, cria um contraste, uma perturbação.[2] Evidentemente, qualquer aproximação direta dessas estratégias de narrar com a literatura fantástica ou realista arriscaria tornar-se inadequada. A trama da memória, especialmente quando traumática, exige outras configurações, mesmo o silêncio, o embaçamento definitivo das relações entre significante e significado, como podemos ver na poesia de um Paul Celan, tão próxima da prosa de testemunho de Levi, pode ser utilizado com extrema eficácia. Mas a verdade é que ao se ver diante da tarefa de narrar

uma “realidade”, cuja brutalidade distanciava-se rapidamente daquilo que a experiência usual considerava razoável, é bem provável que Levi se visse diante de tarefas que aproximavam seu trabalho reconstrutor da memória do ficcionista do fantástico, que precisa traduzir intuições, conceitos e visões que não buscam a simetria mimética com o existente.

Nesse sentido, há certa continuidade entre seus contos fantásticos, situados no terreno amplo e generoso da ficção científica de intenções filosóficas, a sua prosa-testemunho. Embora essa continuidade possa se dar no corte da experiência mimética do leitor,<sup>[3]</sup> na tentativa de partilhar um universo e uma percepção desse universo não usuais. O escritor cria, dessa forma, um alargamento das dimensões do mencionado universo, desfazendo, assim, a limitação temporal do fato testemunhado (no caso da experiência concentracionária por ele relatada) e a contenção no terreno imaginário de uma *suspension of disbelief* da trama construída (em sua ficção fantástica).

Contudo, uma tal simetria acaba se estruturando por sobre um paradoxo essencial e temático do material mesmo dessas duas formas de criar narrativas: a resolução dos romances de testemunho é evidentemente a sobrevivência, esse estranho e abstrato substantivo que imediatamente carrega um campo semântico relacionado à superação, problemática e terrível, mas certa do momento testemunhado. Já a ficção fantástica posterior de Levi carregaria outras marcas. Trata-se de uma literatura de segundo momento, que poderíamos avaliar como menos catártica, no entanto, mais racional. Em uma palavra: uma ficção reflexiva, na qual o trauma da experiência alimenta dúvidas, ramificações temáticas e um temor talvez mais amplo, um horror mais estilizado e abstrato. Como escreveu Maurício Santana Dias:

É evidente que entre os dois primeiros livros (É isto um homem? e A trégua) e o terceiro (Histórias naturais) houve uma inversão de perspectiva. Mas esse outro rumo tomado por Levi não diverge apenas na forma adotada ou numa suposta diminuição do ‘engajamento intelectual e ético’ em favor do devaneio (...) se os livros de testemunho, sobretudo o primeiro, partiam de uma situação aparentemente sem saída, mas ao final terminavam apontando para uma vitória da liberdade humana, os contos fantásticos com frequência montavam um grande parque de diversões tecnológicas para finalmente transformá-lo em um mundo claustrofóbico, hiperdisciplinado e absurdo, mas de um absurdo potencialmente factível.” (DIAS, 2005, p. 14-15)

Assim, chegamos ao fantástico de Levi, “potencialmente factível”, construído a partir de um alargamento conceitual daquele “outro” universo que o autor testemunhara durante a Segunda Guerra Mundial, se assim pudermos nos referir ao paradoxo representado pela proximidade de método e divergência ideológica/conceitual entre as duas literaturas praticadas por aquele autor italiano. Mas esse paradoxo seria justificado? Um autor assim parte de uma fissura interior e suas obras, como no caso do famoso médico da narrativa de Robert Louis Stevenson, exerce dois mistérios mais ou menos autônomos em momentos distintos de sua vida, cultivando cuidadosamente cada um deles? Não seria possível pensar em uma aproximação das duas literaturas de Levi a partir de um elemento comum, adequado às necessidades de cada uma delas: a ironia, uma possibilidade de corrigir um pensamento absurdo retirando-lhe o próprio ponto de apoio mais sólido (seu “chão”) (cf. MUECKE, 1995, p. 63-65) e, ao mesmo tempo, uma sofisticada forma de sofisma especulativo situado na pura negação sem qualquer traço possível de positividade (cf. KIERKEGAARD, p. 217-219).

As duas pontas da obra de Levi unem-se pela ambivalente figura de linguagem que suscita o humor e ao mesmo tempo o contraste destruidor. A ironia aproxima dois campos divergentes e pode ser usada com efeitos humorísticos e de “esclarecimento”, muitas vezes, simultaneamente. Essa arma poderosa aparece na literatura de testemunho de Levi para criar o contraste necessário para que o leitor seja,

com ele, “participante” (cf. LEVI, 1988, p. 7-8), aproximando-o do sobrevivente e fazendo com que ele possa vislumbrar o que significava aquele mundo “novo” criado pelos nazistas.

Esse desejo de envolver o leitor ressurgiu nos contos fantásticos, criando nuances cômicas em narrativas sobre o fechamento das chances e opções da humanidade diante da técnica e diante de seus instintos e imperativos biológicos. Nesse sentido, seria arbitrário colocar todo o “humanismo” peculiar de Levi em suas obras de testemunho, pois uma formadele, de fato, também está presente em sua ficção fantástica, embora, por motivos evidentes, não se trata de um otimismo ingênuo ou ideologicamente contaminado. Mas constituiu-se, pois, por oposição ao Horror que testemunhara, lúcido a ponto de perceber que a denúncia da ramificação sobrevivente desse horror não pode ficar circunscritos à memória ou à ficção de tons realistas. Admirador de um fabulista como Aldous Huxley, Levi possuía noção semelhante de que a alegoria era uma arma poderosa de desvelamento, entendia que a multiplicação da tecnologia e sua perigosa desumanização, era um perigo próximo daquele do nazismo. Para Levi, esse perigo jamais fora inteiramente superado e prosperara no automatismo, na mediocridade, na repetição de ações sem questionamento de motivações e conseqüências. Mas Levi consegue ultrapassar Huxley ao seguir, por vias tortuosas, o caminho de Kafka, explodindo as categorias rígidas da alegoria, empregando a ironia e o humor de tramas de suave devaneio, na aparência, para criar pequenas e eficazes distopias, projeções de sua viagem ao núcleo de uma distopia que nada possuía de figuração literária.

Os contos fantásticos propriamente ditos de Primo Levi foram coletados em livros significativamente intitulados *Storie naturali* (1966 – assinado com o *nom de plume* Damiano Malabaila), *Vizio di forma* (1971) e *Lilit e altri racconti* (1978). Trata-se de uma produção nada desprezível, que surge no começo da carreira do escritor (seu terceiro livro sendo justamente a primeira dessas coletâneas) e se estende até seus últimos anos de vida. As pequenas narrativas nesses livros não seguem os cânones usuais da ficção científica anglo-saxônica à época, aproximando-se muito mais das alegorias políticas do Wells tardio, de Huxley, de Capek ou das últimas novelas de Orwell.[4] Uma notável característica dessa ficção é a não manipulação do tempo: o ano de 1966 é citado em diversos contos de *Histórias naturais*, embora muitos dos objetos desencadeadores da ação sejam tecnologias imaginárias, bem mais avançadas do que aquelas disponíveis no ano de publicação da obra. Percebemos, portanto, a introdução de elementos irônicos, que não apenas reforçam a verossimilhança da trama mas causam certa perplexidade ao desautomatizar expectativas diante de um gênero como o fantástico. Nesse sentido, é exemplar um conto como “Pleno emprego”, o penúltimo dessa primeira coletânea de Levi, ambientado em 1966, embora tratando de tecnologias imaginárias vendidas por Simpson, uma espécie de caixeiro-viajante norte-americano, que aparece em outros contos, negociando com um narrador cujo ponto de vista seria o do próprio autor.

Simpson, no conto citado, mostra ao narrador seu plano “criativo” para se tornar algo mais do que apenas um vendedor na NATCA, a fictícia multinacional inventada por Levi, para estabelecer “acordos comerciais” com insetos sociais para que trabalhem nas mais diversas possibilidades da hiperespecializada sociedade capitalista moderna. O uso de insetos na formatação desse apólogo sobre o trabalho alienado e supérfluo remete, de imediato, a *Insect Play*, de Karel Capek, e os insetos artificiais de *The Glass Bees*, de Ernst Junger. Aliás, ao romance daquele autor alemão, próximo ao nazismo, apresenta pontos de contato apreciáveis com o conto de Levi, talvez por partirem de um fascínio comum por insetos e pela aproximação de teorizações científicas sobre a “vida social” dos animais como as de Konrad Lorenz.[5] Outras aproximações podem ser feitas: em ambas as narrativas, há uma crítica ao capitalismo identificado ao mecanismo, ao empresário empreendedor, mas monstruoso em essência, ao “outro” (a ambígua figura do empresário açambarcador, entre feiticeiro cercado de livros cabalísticos[6] e vulgar merceeiro, que se vale de certos estereótipos de traços judaicos na narrativa de Junger, o norte-americano em Levi). Contudo, existem diferenças fundamentais. Junger opta por uma narrativa contrastiva entre o narrador, um “guerreiro” enfrentando seu adversário essencial, o capitalista e seu sistema econômico, arredondado igualmente

por uma sociedade na qual a função do guerreiro parece esquecida ou perdida.[7] Trata-se de uma trama que se desenvolve em uma sociedade democrática transmutada, acovardada e controlada por grandes “empresários”, na qual todas essas contradições estão nuas e podem ser denunciadas. O contraste, que conta com deslocamentos rápidos entre extremos, é uma velha arma de propaganda fascista, aqui rebuscada no formato de artifício literário situado em uma árida paisagem abstrata.

Já Primo Levi opta não pelo contraste, mas pelo estranhamento diante da possibilidade de redução do humano ao animal – e vice-versa. Em primeiro lugar, drena parte da força de um estereótipo anti-liberal e/ou anti-capitalista ao colocar como elemento central “corporações”, a fictícia NATCA, por exemplo. Não se trata mais de um capitalista-quase-bruxo, mas de um prosaico e até competente funcionário, desbravando, nos seus finais de semana, novas fronteiras para sua empresa. Em segundo lugar, a relação que se dá entre o agente e o objeto do maravilhoso, colocada em termos extremamente irônicos, no caso o vendedor Simpson e seus insetos-operários, ocorre “por contrato”, estabelecido, aliás, pelo mecanismo convencional de uma “linguagem” comum. As misteriosas máquinas que mimetizam insetos dão lugar a abelhas, libélulas e formigas que negociam questões sindicais, deliberam e optam pelo mais conveniente, quase que com o cordial aperto de mãos ao final de uma decisão lucrativa a todas as partes: “Foi em setembro, numa reunião memorável. Estavam presentes abelhas, formigas e libélulas – libélulas adultas, que defendiam os direitos de suas larvas com muito rigor e civilidade.” (LEVI, 2005, p. 132-133). Em vez de criar uma fábula anti-capitalista que evocaria uma utopia perdida na Guerra de Material, como faz Junger, buscando atingir não as contradições econômicas, mas a liberdade problemática que pressupõem, Levi ironiza os pressupostos de uma sociedade de consumo cuja produção ameaça reduzir seres humanos a insetos sociais em uma colméia hiper-produtiva. Uma hiper-produção numerosa e especializada, mas aparentemente sem qualquer sentido. Trata-se, portanto, de perceber o surgimento de condicionamentos, de determinismos, no interior de uma sociedade aparentemente livre, que transformam-se em limitações ambíguas entre a natureza e a cultura que ameaçam reduzir a humanidade enquanto conceito, idéia ou princípio a nada.

A percepção desses perigosos determinismos é ainda mais direta em um conto particularmente significativo de sua segunda coletânea de contos fantásticos, *Vicio de forma*, cujo título é “Rumo ao Ocidente”. Novamente os animais transformam-se em objetos centrais que acionam a trama, dessa vez na forma de um enigma. Cientistas pesquisam o estranho comportamento dos célebres roedores “lemingues”, que efetuam marcha suicida anual em direção ao Poente. Um dos cientistas, Walter, busca comprovar sua teoria de que um desequilíbrio químico, não as teorias usuais de autodestruição induzida pelo controle da superpopulação ou pela fome, ocasionaria a sensação de vazio que relaxaria as amarras do instinto de conservação nos mamíferos. Enquanto trabalham com seus pequenos roedores, Walter e sua equipe descobrem uma tribo, fictícia, na Amazônia. Os Arundes procedem de forma muito parecida aos lemingues, tendo uma comunidade em crescimento negativo, exterminada por opção própria. O cruzamento dos múltiplos dados de referência leva os cientistas à descoberta de um estranho álcool que está ausente nos lemingues e nos Arundes, esse “hormônio do vazio existencial”, como diz o protagonista.

A descoberta da substância faltante e da forma de produzi-la artificialmente, contudo, não salva os lemingues, os arundes e nem mesmo o cientista Walter. Os últimos rejeitam a “vacina” que roubaria sua liberdade de morrer, o segundo é arrastado pela marcha suicida dos primeiros, que não recuam apesar da “cura” que insistem em borrar sobre eles, levados por um instinto irresistível e férreo.

O registro irônico predomina, nesse conto, em todos os níveis: do título à busca do cientista; da descoberta do composto que altera a química do corpo humano, levando-o ao suicídio, à “vacina” que deve curar, por reversão, o vazio existencial; do idealismo do cientista em aplicar sua milagrosa “vacina” às principais vítimas, os lemingues e os arundes, à trágica conclusão que é a rejeição da cura por parte dessas vítimas totais. Uma rejeição aliás, também, total, uma vez que ocorre pelo irresistível

chamado instintivo (lemingues) ou pela opção de manter a liberdade sem o “esclarecimento” trazido pelo determinismo enquanto descoberta científica e médica (os arunde). À moda dos contos de Wells, que deslocam a moralidade central para uma esfera ambígua, resta a dúvida sobre a essência da “cura” à dor interior ministrada pela ciência imaginária do conto.

Químico por formação – aliás, foi essa formação não-humanística, como cientista de uma área *Hard* do conhecimento, que o manteve vivo em Auschwitz –, Levi cria uma trama bastante verossímil, e alguns momentos dá imenso relevo à hipótese de resolução química dos pontos cegos da Alma Humana. No momento seguinte, contudo, ironiza essa possibilidade salvadora, uma ironia que preserva contudo algo de sua validade: o conto nos informa que a “vacina” para o vazio existencial é um sucesso, ajudando muitas pessoas. Contudo, algo de sua aplicação ainda é desastrosa, resultando na morte do cientista, espécie de punição para a sua loucura, uma vez que o vazio humano, Levi parece nos dizer, é insondável.

Aqui, resvalamos na experiência extrema do campo de extermínio por um atalho imprevisto, absolutamente explícito na carta do representante dos arunde enviada junto com os remédios devolvidos sem uso por aquela tribo: “Não queremos ofender-vos, mas reenviamos vosso medicamento de modo que ele seja proveitoso aos que dentre vós dele necessitarem: nós preferimos a liberdade à droga, e a morte à ilusão.” (LEVI, 2005, p.191). O medicamento surgido no Ocidente – e logo no Oriente também – maturado por ideologias como o nazismo e o stalinismo é o extermínio industrializado dos povos, grupos sociais, categorias profissionais e indivíduos *outsiders*, que são privados de uma dimensão de liberdade temível e definitiva – a liberdade de morrer – graças a mecanismos complexos que brincam com “a esperança”. Esperança esta de sobreviver, de encontrar um outro amado, de prosperar mesmo em meio ao inferno, de seguir uma vida mais ou menos normal, de escapar do inferno. Trata-se de uma brincadeira de gato e rato que anestesia e oblitera, como todo o “fármaco”, toda a droga.[8]

O conto “Os construtores de pontes”, aparece em uma coletânea bastante tardia, *Futuro anterior*. A proximidade com Kafka, aqui, é bem maior. Temos uma narrativa que se articula em torno de dois animais – pai e filha – desenvolvidos, mas selvagens, não identificados embora herbívoros, contentes “de ser como os cervos e cabritos” (LEVI, 2005, p. 430). Esses animais logo descobrem, maravilhados, uma ponte, engenho misterioso que não conseguem reproduzir e que admiram como o fazem com as estações e as flores. O contato com os construtores delas, os humanos, não demora a ocorrer e Danuta, a filha, captura um humano como animal de estimação, que mima toda carinhosa. Logo o pequeno animal-homem – Danuta e seu pai parecem ser animais de dimensões desconhecidas, mantendo o humano preso em suas mãos – escapa, para chamar os seus e destruir a floresta com mais rapidez. A destruição vem pelo fogo. Pai e filha terminam, na narrativa, aguardando a sua chegada. A aceleração irônica ocorrida no conto anterior, nesse outro possui um andamento quase elegíaco. A humanidade perde seus traços caracterizadores, sendo vista de maneira oblíqua pelos animais como seres estranhos, deuses construtores, bichos de estimação e anjos aniquiladores por uma natureza acossada pela destruição sem freio. Novamente, o suicídio surge não exatamente como fuga, mas como libertação diante do universo devastado que se oferece aos dois fantásticos animais.

No bestiário de Primo Levi, a ironia serve como elemento flexibilizador. Uma ironia próxima do humor, mas não da comédia – enquanto gênero. Pois a comédia pressupõem uma reestabilização do mundo que um ficcionista como Levi, testemunha do Horror, não pode permitir. Talvez esses contos possam ser lidos no tom de uma comédia como *O mercador de Veneza* de Shakespeare, atravessada por contradições e perplexidades, pelo Mal e pelo final feliz. Ou então como *O processo*, que Deleuze, citando Max Brod, afirma ter sido recebido como peça humorística pelo público da época. Ou então como as tramas terríveis e bizarras de Ionesco, com suas cantoras inexistentes e pestes totalitárias. Mas, bem sabemos, trata-se em todos esses exemplos de um riso crispado, quase como um soluço.

Talvez fosse o único humor que Levi se permitisse, seco mas ainda vívido; como a liberdade final de seus personagens, desafiadora dos determinismos que parecem tão certos, mas ainda intoleráveis.

-----

\* **Alcebíades Diniz Miguel** é Doutorando em Letras na UNICAMP e pesquisador do NEJ/UFMG.

## Notas

[1] Um exemplo dessa fixação pode ser vista nas histórias em quadrinhos *Underground* de Robert Crumb (*Fritz the Cat*) e de Art Spiegelman, *Maus*. Em ambas as narrativas, o animalismo na representação dos personagens serve como índice de bestialidade dos seres de fato: assim, representar os negros como corvos ou os policiais e judeus como porcos, para Crumb, é simplesmente revelar a substância – estereotipada, é necessário frisar – que aquele quadrinista considera como essencial dessas categorias profissionais e etnias. Spiegelman busca um posicionamento mais irônico e distanciado, menos óbvio, ao colocar, na quadrinização das memórias de seu pai (um sobrevivente de Auschwitz), os judeus como ratos, os soldados nazistas como gatos e a população polonesa, como porcos. Mas falha ao incorporar, de forma masoquista, a imagem anti-semita que associa os judeus a animais e outros signos de pestilência e/ou covardia, ao mesmo tempo que projeta recalques preconceituosos sobre os poloneses (MIGUEL, 2007, p. 8-9).

[2] Uma prática muito comum de simpatizantes do nazismo nos fóruns de discussão e comunidades virtuais da Internet – importada de metodologia idêntica empregada no mundo não virtual a bem mais de três décadas – é colocar obras testemunhais (como as de Primo Levi ou as de Elie Wiesel) no campo da literatura imaginativa, como “ficção”. Ao entender o Holocausto como “construção ficcional” (jamais factual) cuja meta é propagandística (a difusão de “valores” judaicos) e estigmatizadora (reduzir ou anular o “drama” de outros povos na Segunda Guerra Mundial e em outras guerras, anteriores e posteriores), os neonazistas retiram a obra dos sobreviventes de Auschwitz do universo do documento, sendo que a trama construída pelo fio doloroso da memória passa a ser reduzida a uma “vontade de contar”. Essa equação só precisa ser completada pelo simpatizante anti-semita com mais uma palavra: “vontade de contar mentiras”.

[3] Essa ruptura é marcada, em *É isso um homem?*, pelo poema de abertura, sombrio em sua perspectiva e significativo como as inscrições sobre o pórtico dos infernos em Dante e em tantos outros: “Vocês que vivem seguros, / em suas cálidas casas, / vocês que, voltando à noite, / encontram comida quente e rostos amigos, / pensem bem se isto é um homem / que trabalha no meio do barro, / que não conhece paz, / que luta por um pedaço de pão, / que morre por um sim ou por um não.” (LEVI, 1988, p. 9)

[4] O fenômeno da “expansão” da ficção científica possibilitava o uso de certas convenções daquele gênero em obras de uma literatura muito mais ampla que o *demi monde* de publicações popularescas. Podemos identificar ao menos duas fases nessa expansão: antes da Segunda Guerra Mundial, quando autores como Capek, vivamente influenciados pelos romances iniciais de Wells, criavam alegorias políticas anti-fascistas e anti-stalinistas. E depois da Segunda Guerra, quando escritores “sérios” – distantes de autores como Ray Bradbury, Robert Heinlein, Arthur C. Clarke, Robert Sheckley e Isaac Asimov, egressos do universo *pulp* – utilizariam temas e método da SF popular para criar obras como *Matadouro 5* de Kurt Vonnegut. Nessa “segunda expansão” podemos encaixar não apenas Primo Levi, mas um autor como o japonês Kobo Abe.

[5] “O mais significativo exemplo é o de Konrad Lorenz, ganhador do Prêmio Nobel em 1973, cuja pesquisa etológica sobre o comportamento dos animais interessava aos nazistas por sua potencial aplicação em seres humanos.” (SYON, 1999)

[6] “Eu examinei alguns poucos títulos – tratados técnicos antigos, livros sobre cabala, Rosacruz e alquimia – mas eles não me diziam muito. Quem sabe em tais livros, a mente não poderia relaxar lendo sobre antigas e falsas pistas.” (JUNGER, 2000, p.55)

[7] Para reforçar o contraste, o autor emprega uma comparação de fundo econômico logo na abertura do romance, entre a miséria honrada do militar heróico (sapatos furados, roupa quase reduzida a farrapos, recusa em adequar-se ao mundo de paz como mão de obra não qualificada) e a riqueza corrupta dos plutocratas (JUNGER, 2000, p.3-9).

[8] Um romance como *Treblinka*, de Rudolf Steiner, justamente trabalha com a demonstração de como os nazistas manipulavam as diferentes forças sociais dinamizadas pela proximidade nos guetos na Europa Central, manipulação logo transferida para os grupos marginais em luta nos campos de concentração.

## Referências

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DIAS, Maurício Santana. Primo Levi e o zoológico humano. In: LEVI, Primo. *71 contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- JUNGER, Ernst. *The Glass Bees*. New York: New York Review Books, 2000.
- KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LEVI, Primo. *71 contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MIGUEL, Alcebiades Diniz. Estigmas Gráficos. *História, Imagem e Narrativas*, n. 5, ano 3, set. 2007. Disponível em: <<http://www.historiaimagem.com.br/edicao5setembro2007/07-estigmas-alcebiades.pdf>> Acesso em 20 dez. 2008.
- MUECKE, D. C. *Ironia e irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- SYON, Guillaume de. Review of *Biologists under Hitler*. *H-German*, n. 1, nov. 1996. Disponível em: <http://www.ess.uwe.ac.uk/genocide/reviewstr18.htm>. Acesso em 20 dez. 2008.