

***As benevolentes*, de Jonathan Littell: o cruzamento entre ética e estética, na representação do Holocausto**

The Kindly Ones by Jonathan Littell: the Intersection of Ethics and Aesthetics in Holocaust Representation

Emília Amaral*

Resumo: Este trabalho propõe uma leitura de *As benevolentes* que considere sua especificidade literária e que, portanto, submeta questões éticas a escolhas estéticas. Nele se analisa a inversão do foco narrativo – narrador-personagem nazista, escritor judeu – não como incorporação da voz do perpetrador da barbárie, mas como seu oposto, verificado, sobretudo, pelo caráter irônico da obra.

Palavras-chave: Holocausto. Escolhas estéticas. Questões éticas.

Abstract: This paper aims to read *The Kindly Ones* as a literary work, therefore submitting ethical questions to esthetic choices. The inversion of the narrative point-of-view – Nazi narrator-character, Jewish writer – is analyzed not as a device whose effect is to embody the voice of the one who perpetrated the acts of barbarism, but as the opposite, a reading that is mainly corroborated by the ironic tone of the work.

Keywords: Holocaust. Esthetic choices. Ethical questions.

Ce livre vous prend à la gorge, à la tête, aux tripes, son écriture vous emporte comme une houle enorme; depuis longtemps la langue française n'avait reçu cargaison aussi lourde, aussi troublante. Le livre semble écrit d'une traite, sans esquisse, sans brouillon, sans échafaudage ni 'repentir', poussé par une énorme vague pulsionnelle, une vague arrêtée sur image, une image, un 'plan' de neuf cents pages... Ce n'est pas une révolution dans l'écriture, c'est une révolution dans le fret fictionnel; une nef chargée de tant d'histoire, de nuit, de sang, de pulsions, nos ports n'en avaient plus reçu depuis longtemps. [...] L'armateur du navire est la langue française, le boucanier un Américain domicilié à Barcelone, mais la mer qu'il labore est le fleuve humain, dans son immensité.

Georges Nivat

Com data de publicação recente, 2006, o romance *As benevolentes*, de Jonathan Littell, tem recebido elogios e críticas, inserindo-se nas polêmicas sobre a complexidade do problema das possibilidades de representação do Holocausto: o paradigma do conjunto de violências que transformou o século 20 no palco do desencanto da humanidade em relação às grandes utopias do mundo ocidental.

Meu propósito, neste artigo, é discutir como as escolhas estéticas em que o romance se ancora – mais precisamente o romance histórico e a tragédia grega – envolvem questões éticas e em que medida o cruzamento dessas instâncias contribui para uma análise da obra que resista a leituras reducionistas, que desconsideram a singularidade de um texto literário, por mais que ele esteja tão ligado ao referente que à primeira vista possa se confundir com um relato historiográfico.

Com relação a esse aspecto de *As benevolentes*, é possível pensar a obra como um romance histórico pós-moderno, na medida em que apresenta um relato sobre a Segunda Guerra Mundial que se inicia em 1941, quando a antiga União Soviética é invadida pelos nazistas, e termina em 1944, com as cenas

da destruição de Berlim. A característica que mais salta aos olhos nesse relato é o fato de conjugar um narrador-personagem, sem nenhuma dúvida pouco verossímil, com uma matéria ficcional híbrida, calcada em uma quantidade impressionante de documentos históricos. O que traz à tona um pressuposto fundamental sobre o subgênero: “nenhuma outra modalidade de romance coloca tão claramente o problema fundamental da *referencialidade*, isto é, o problema das relações da narrativa de ficção com a realidade empírica” (BASTOS, 2007, p. 13).

Algumas breves considerações a respeito da trajetória do romance histórico podem subsidiar as reflexões sobre a dualidade literatura/história presente em *As benevolentes*.

Segundo Perry Anderson, interligar acontecimentos públicos a vidas privadas, entrelaçando registros históricos e existenciais, constitui atributo do romance histórico clássico, surgido no início do século 19, com o Romantismo, no contexto da formação dos Estados nacionais, marcado pela exaltação do passado e do nacionalismo.¹ Suas regras, estabelecidas por Luckács, invertem-se na atualidade,² tanto quanto o seu sentido, que, especialmente nos tempos pós-modernos, torna-se irônico, paródico, farsesco, atestando justamente a falência dos ideais burgueses nacionalistas e iluministas.

Se pensarmos que as relações entre literatura e história remetem ao início da literatura ocidental, com a *Iliada* e a *Odisseia*, a discussão sobre o alcance dessas relações, em cujas raízes se ancoram o romance histórico e também o grande romance realista do século 19, amplia-se: elementos como o predomínio da substância mítica presente na epopeia e sua substituição pelo da matéria de extração histórica típica do romance; o problema do maior ou menor distanciamento temporal do autor em relação à época narrada; o embaralhamento da distinção aristotélica entre o papel do historiador e o do poeta, no sentido de que ficção e história, além de serem ambas narrativas, permutam grande diversidade de processos discursivos, constituem alguns aspectos pertinentes ao estudo do romance histórico que têm sido recolocados devido ao renovado interesse pelo passado e, portanto, por essa modalidade romanesca, que caracteriza os tempos pós-modernos.

Segundo Linda Hutcheon, a escrita pós-moderna tanto da história quanto da literatura, sugestivamente denominada “metaficção historiográfica”, no sentido de “paradoxal combinação entre a autorreflexividade metaficcional e o tema histórico” (HUTCHEON, 1991, p. 31), são condicionados pela textualidade, quer dizer, apresentam o estatuto de discurso, o que flexibiliza a posição determinista que relaciona o registro histórico com a verdade factual e, por extensão, o ficcional com a verossimilhança.

Tendo em vista tais elementos que mapeiam a trajetória dessa modalidade romanesca, cabe avaliar os sentidos em que *As benevolentes* dialoga com o romance histórico. Um primeiro ponto importante a ser lembrado é a sobredeterminação³ do aspecto documental de *As benevolentes* e a verificação de como esse aspecto convive com o romanesco, ou, melhor dizendo, como ele é absorvido pelo romanesco. É evidente que a hipertrofia de pesquisa histórica e, sobretudo, o recorte nela realizado indicam escolhas éticas do autor, mas o mais relevante é a configuração estética que o material assume no romance, o que de imediato remete a seu procedimento que mais salta aos olhos: a inversão do foco narrativo – o uso da primeira pessoa, figurando um carrasco nazista, construído por um escritor judeu. Tal procedimento deflagra o jogo de opostos em que a obra se ancora: narrar os atos de barbárie do Nacional-Socialismo do ponto de vista do perpetrador, em detrimento daquele reservado às vítimas, ou seja, a investigação do mal “desde dentro”, nas palavras do autor.⁴

Isso posto, é necessário analisar em que medida essa opção, que incorpora e subverte a tradição da literatura memorialista sobre a *Shoá*, contribui com a necessidade de “não esquecer” e simultaneamente não permitir a banalização desse episódio que resiste à simbolização, mas que ao mesmo tempo consegue nutrir uma produção de consumo fácil, disseminada no mercado.

Tal análise, por sua vez, envolve a relação entre os fatos históricos relatados e o perfil de seu narrador, que os entrelaça a acontecimentos de sua vida pessoal psicanaliticamente,⁵ isto é, dando grande destaque à infância, aos mecanismos inconscientes, ao “romance familiar”. Temos, então, um relato histórico articulado com um relato pessoal, ambos de natureza brutal, como se a “brutalidade exterior” que marca o relato histórico, centralizado na barbárie sistemática dos nazistas, sobretudo em relação aos judeus, precisasse encontrar ressonância na “brutalidade interna” do narrador-personagem,⁶ na medida em que este representa a figura do perpetrador.

Nesse sentido, a principal questão envolvida na leitura de *As benevolentes* como um romance histórico pós-moderno,⁷ tanto do ponto de vista ético quanto do ponto de vista estético, refere-se à articulação entre o narrador-personagem Maximilien Aue e sua matéria. Diagnosticado como um perverso polimorfo, incestuoso e matricida,⁸ ele é construído a partir da figura de Orestes, o herói trágico de Ésquilo, de modo que, no romance, o mito seria mobilizado para conduzir o processo narrativo, o que remete à tradição da epopeia.

No entanto, não podemos esquecer que o tom dominante na obra é irônico. Nela, portanto, nada é o que parece, mas o seu contrário. Desde o título, *As benevolentes*, o autor elege o procedimento da inversão, utilizando tal antífrase eufemística para invocar as terríveis deusas vingadoras dos crimes familiares, as Erínias ou Fúrias. Colocadas de modo enviesado no pórtico de entrada da obra, elas trazem para o seu contexto as aporias do universo trágico e a inexorável ruína de seu herói.

Comparando Orestes e Max Aue, Patrice Imbaud tece as seguintes considerações:

Les errances d’Oreste, comme celles de Max, peuvent être assimilées à un voyage initiatique. Au terme de son voyage, Oreste renaîtra dans un héros purifié par le pardon.⁹ À l’inverse Max persistera dans l’horreur pour ne trouver une issue que dans la fuite. Cette histoire d’une quête initiatique, est celle d’une initiation pervertie. Cette quête est polymorphe, introspective, érotique, fraternelle ou esthétique, mais quel que soit son but elle ne conduira Max qu’à l’échec, témoignant ainsi de son immaturité, de son impossibilité de s’ouvrir à l’Autre, de son absence de lucidité, de son impossibilité à s’accepter pour accepter les autres et de son retour perpétuel sur lui-même (IMBAUD, 2010, p. 186).

A *híbris* de Maximilien Aue, que representa Orestes pelo avesso, na medida em que não conhece a “purificação pelo perdão”, seria oposta e complementar a de Édipo,¹⁰ ambos criminosos cujo “romance familiar” associa sexualidade e violência, remetendo ao equilíbrio instável entre civilização e barbárie, a primeira sempre ameaçada pela segunda, a qual, por sua vez, constitui o grande tema de *As benevolentes*.

Tais figuras modelares da cultura ocidental estão presentes na obra, sobretudo pelo viés psicanalítico, de acordo com a lei que a rege, ou seja, pelo signo da inversão. Em outras palavras: em *As benevolentes* não encontramos heroísmo nem exemplaridade, como seria de se esperar de um protagonista da tragédia, mesmo que decaído.

No entanto, a tragicidade da obra tanto quanto a ideia de predestinação demoníaca nela desenvolvida são tão incontestáveis quanto sua proximidade com o romance histórico, na versão pós-moderna. Em ambos os casos, o escritor parece eleger tais modelos para mostrar sua insuficiência, diante da atrocidade da matéria narrada. Se não, vejamos: ao longo do desenvolvimento do enredo, a artificialidade do ponto de vista do narrador vai sendo desnudada para o leitor, tanto quanto a

semelhança especular que possui, de um lado com o escritor e o historiador¹¹ e, de outro, com o próprio Nazismo, do qual muitas vezes parece constituir uma alegoria.

Assim, progressivamente, o caráter metaficcional do texto se sobrepõe ao mimético, o tom paródico se avoluma e o rebaixamento ocupa a totalidade do espaço textual.

Uma síntese do enredo do romance é fundamental para reconhecermos como se dá esse movimento. Em seguida a “Toccata”, o capítulo inicial, que funciona como prólogo, o capítulo 2, “Allemandes I e II – a *shoá* por tiros”, relata a destruição de 100 mil judeus da Europa central pelos *Einsatzgruppen*, tropas de assassinos organizados. No capítulo 3, “Courante”, o narrador, em contraste com a posição distanciada mantida até então, vivencia a experiência-limite de estar no *front*, a Estalingrado sitiada pelos alemães, onde é baleado na cabeça, o que experiencia oniricamente, como se mergulhasse no Volga, figuração do útero materno, do qual afirma muitas vezes jamais querer ter saído.

Esse episódio deflagra a referida reviravolta que ocorre no livro, pois intensifica a metamorfose do tom realista para o seu pastiche, da seriedade para o humor negro, da postura idealista do intelectual “enojado” com o que relata para a do “perverso polimorfo” que inconscientemente se identifica com o que relata, da ênfase histórica e das constantes citações “cultas” para a paródia do romance de aventuras e ficção científica,¹² ao estilo de Edgar Rice Burroughs, um dos autores prediletos da adolescência de Aue. Ou seja, nele há uma intensificação do delírio do narrador, que se consuma com o matricídio, capítulo 4, “Sarabande”, por sua vez, correspondente à metade do romance, quando se cumpre, em registro fortemente “metaficcional”, o seu destino trágico. Veremos como este destino se reduplicará na “crueldade histórica”, que também se agiganta.

Nos três capítulos finais, “Menuet en rondeaux”, “Air” e “Gigue”, aparecem Clemens e Waser, os detetives-*clowns* que representam as Eumênides, ou seja, a justiça, e com eles o desmoronamento do monumento romanesco avança de modo implacável, fazendo o tom irônico da tragédia explicitamente desandar em farsa.

Aue é contratado por Speer para melhorar “as condições de vida” dos prisioneiros dos campos de concentração, a fim de transformar o maior número possível deles em força de produção de aparato bélico, o que colide com a vontade do *Führer*, caricatamente representada por Eichmann, o obsessivo técnico em “caçar judeus”. As idas e vindas do narrador pelos campos; a montagem de uma equipe de trabalho para a criação de uma “dieta” mais adequada para a nova mão de obra, sem mexer no orçamento; o envio de uma proposta escrita por Aue a Himmler e a inutilidade de todas essas ações constituem objeto de um relato que incrementa o caráter grotesco da encenação da estupidez genocida¹³.

Após tais “missões” ligadas à dimensão histórica da obra, Aue retorna à pessoal/mítica, recuperando-se de um tiro na casa da irmã Una, onde se entrega a devaneios eróticos de caráter fantasmático, onanista e perverso, capítulo 6, “Air”, até ser encontrado pelo amigo Thomas Hauser, em estado de semidemência. Nesse estado, Aue/Littell decretam o fim do romance, capítulo 7, “Gigue”, por meio de um processo de “carnavalização” que atinge as raias do absurdo: em meio à *debacle*, Aue assassina um velho aristocrata alemão, quando este termina de tocar magistralmente, no órgão de uma igreja, *A arte da fuga*, de Bach; após conseguir chegar com Thomas a uma Berlim em escombros, nos derradeiros dias do nazismo, ele e mais nove companheiros são condecorado pelo *Führer*, no *bunker* onde este se suicidaria poucos dias depois. Nessa cerimônia patética, Aue morde o nariz “bulboso” de Hitler, sem conseguir se controlar diante da descoberta de que ele é baixinho, de que seu hálito é ácido, fétido...

Esse conjunto de episódios converte o suposto romance histórico realista em decalque de comédia pastelão, desnorteando o leitor, o qual ainda assiste ao último encontro entre Aue e os detetives-

clowns, num túnel de estação de metrô prestes a ser metralhado pelos russos. Ambos apresentam ao narrador o seu crime, esmiuçando-o em todos os detalhes e declarando-o culpado, embora apenas conjecturem sobre suas possíveis motivações. Os russos atacam, alvejando Weser. Aue foge, em direção à casa de Thomas, perto da qual Clemens, prestes a matá-lo, recebe um tiro daquele que sempre salvara o amigo. Então, o “golpe de misericórdia”: Aue assassina Thomas com uma barra de ferro, assume o disfarce com o qual este lhe havia revelado pretender fugir, e a inversão se inverte,¹⁴ por meio de uma troca de identidades típica de um enredo de suspense.

Vê-se, assim, que em *As benevolentes* há a demolição, o desmanche, a liquidação do edifício de 900 páginas, ao longo das quais um discurso híbrido se erige e se deixa implodir por um narrador também marcado pelo hibridismo.

Tal impasse entre história e mito, em cujas fronteiras a obra é tecida, de certa forma se anuncia desde o capítulo inicial, “Toccatà”, em que o narrador-personagem assume várias máscaras, sem que nenhuma delas se sustente, em termos de verossimilhança. Dito de outro modo, o protagonista Maximilian Aue, ao mesmo tempo em que se apresenta ao leitor como avatar de Orestes, por meio de pistas cuja obviedade salta aos olhos, a começar pelo título da obra, na verdade representa o seu oposto. Quanto a sua proximidade com uma personagem mediana, que remeteria aos parâmetros do romance histórico clássico, o que se nota, reafirmando o diapasão irônico da obra, também é o inverso. O narrador é um *voyeur* iniciado na capacidade de manipular inversões e duplicidades: é um homem que queria ser mulher, um fabricante de rendas que queria ser escritor, um doutor em Direito que trabalha legitimando o “estado de exceção”, um nacional-socialista desavisado que queria melhorar as condições de “subsistência” das vítimas, um idealista que queria “corrigir” os “desvios” e os “excessos” do sistema etc. A ele corresponde o escritor norte-americano que escreve em francês, o cidadão de ascendência judaica dedicado a causas pacifistas que, após longa pesquisa sobre os temas do Holocausto e da Segunda Guerra, incorpora um oficial nazista disposto a recordar sua participação em acontecimentos por ele mesmo narrados.

Trata-se, portanto, de um projeto ficcional estruturado “às avessas”, cuja espinha dorsal, o ponto de vista do narrador, constitui, como grande parte da fortuna crítica do romance comentou,¹⁵ uma espécie de “tendão de Aquiles”.¹⁶

A propósito dessa discussão, vale a pena comentar que, para Patrice Imbaud,

Max est un intellectuel, en se remettant à l'appareil nazi, il s'est installé dans la perversion et le refoulement et incarne une figure pleinement tragique. Il est le siège d'une dualité et d'une ambiguïté irréductibles entre la figure de l'intellectuel et celle du bourreau, entre culture e barbarie. (IMBAUD, 2010, p. 187).

A escolha de um narrador que representa a dualidade entre cultura e barbárie, a *hibris* que condena o homem a “un enorme et monstrueux inceste permanent, une fornication démente de la raison et de l'animalité”,¹⁷ associada às oscilações do ponto de vista desse narrador, tem ocupado grande parte da atenção da crítica, tanto quanto as outras dualidades presentes no romance. Nele temos um narrador intelectual que se revela bárbaro, um romance verborrágico que implode, como se aludisse à famosa declaração de Adorno de que “escrever poesia sobre Auschwitz é um gesto bárbaro”,¹⁸ e, fundamentalmente, à relativização do processo civilizatório como superação do mito pela razão, formulada em *Dialética do Esclarecimento*.¹⁹

Corroborando tais conclusões a respeito da dualidade ou da duplicidade irônica que sem dúvida constitui o alicerce da obra, há um aspecto que me parece importante ressaltar. Trata-se da perspectiva

ou da “focalização narrativa” pela qual é elaborada. A análise de tal perspectiva aponta para a seleção de dois procedimentos predominantes em *As benevolentes*. Primeiro, a descrição caricata dos nazistas e da “comédia de erros” de suas estratégias. Vejamos um exemplo, logo no início da narração propriamente dita, o capítulo 2, “Alemandes I e II”:

Perto de uma árvore isolada, um homem em trajes de banho dava grandes passadas, cercado por uma nuvem sibilante de oficiais em uniformes encharcados de suor. Voltou-se para nós: ‘Ah, Blobel! Bom dia, *meine Herren*’. Nós o cumprimentamos: era o Generalfeldmarshall Von Reichenau, comandante-em-chefe do Exército. Seu peito estufado e hirsuto irradiava vigor; imerso na gordura em que, a despeito de sua compleição atlética, a delicadeza prussiana de seus traços terminava se afogando, seu monóculo brilhava ao sol, incongruente, quase ridículo. Ao mesmo tempo que formulava instruções precisas e meticulosas, continuava suas idas e vindas intermitentes; tínhamos que segui-lo, era um pouco desconcertante; esbarrei em um Major e não captei muita coisa. Então ele parou para se despedir: ‘Ah, sim! Outra coisa. Para os judeus, cinco fuzis é muito, vocês não têm homens suficientes. Dois fuzis por condenado bastarão. No caso dos bolcheviques, veremos quantos há. Se forem mulheres, podem utilizar um pelotão completo.’ (LITTELL, 2007, p. 34).

Essas poucas linhas ilustram a perspectiva sistematicamente ridicularizadora do nazismo presente na obra, por meio do tom de humor dado ao sinistro, tornando-o risível. Ao zombar tanto da figura do chefe nazista quanto de suas ordens, que na prática se revelarão desastrosas para a SS, o narrador desqualifica a diminuição dos judeus defendida pela ótica do inimigo.

A essa visão caricata dos nazistas e das estratégias de que se valem, em geral marcadas por comportamentos regidos pelo despreparo, associado ao cumprimento cego de ordens e ao delírio demolidor do outro, o narrador acrescenta outro procedimento, de importância decisiva para a compreensão do romance: cenas pungentes, de leitura ao mesmo tempo difícil e inadiável, porque muito atentas ao detalhamento da crueldade coletiva contra os judeus, que se deu ao longo do império de Hitler.

Tal articulação entre, de um lado, a visão caricata dos nazistas num texto em primeira pessoa supostamente narrado por um deles, e, de outro, a intensidade das cenas que descrevem o sofrimento das vítimas, constitui o “núcleo duro” do livro, o que ele apresenta de vital ao conhecimento ou reconhecimento do leitor, sem benevolências nem facilidades redutoras, embora saibamos da particular indizibilidade de sua matéria. Nesse sentido, os capítulos referentes à Guerra e às etapas do Holocausto, isto é, ao tema histórico, quais sejam – cap. 2: “Alemandes I e II – a *shoá* por tiros”, cap. 3: “Courante”, o cerco de Estalingrado; cap. 5: “Minuet”, em rondeaux, os campos de concentração; cap. 7: “Gigue”, a queda de Berlim – me parecem mais eficazes que aqueles destinados ao tema abordado a partir do mito, centrados na personalidade patológica do narrador protagonista. Isso pelo fato de que nestes últimos – cap. 1: “Toccatá”, “prelúdio” introdutório; cap. 4: “Sarabande”, o matricídio; cap. 6: “Air” (o refúgio do narrador na casa de sua irmã gêmea) – a figura do perpetrador, como já afirmamos, jamais se torna crível ao leitor. Ao contrário, a superposição de mascaramentos, de referências literárias e particularmente psicanalíticas com a qual é tecida, avoluma, sem grande produtividade, o gigantismo do romance.

Dessa forma, há um caráter dúbio, escorregadio, livresco, na construção do narrador-personagem, que está intimamente ligada à tentativa de justificar o mal “desde dentro”, ou seja, por meio do ponto de vista manejado na obra.

Por outro lado, entretanto, o comentado modo particular de contar a história – marcado pela dissonância entre o tom caricato, ridicularizador dos nazistas e o tom pungente que coloca em primeiro plano a barbárie sofrida pelos judeus – faz com que nela de fato haja “une neuf chargée de tant d’histoire, de nuit, de sang, de pulsions [...], le fleuve humain, dans son immensité”. Nesse sentido, quer dizer, precisamente pela peculiaridade com que a representação do mal é engendrada em *As benevolentes*, ampliando-se para a ideia de apresentação, é que a obra me parece sustentar um bom equilíbrio entre ética e estética.

* **Emília Amaral** é bolsista da FAPESP, em estágio pós-doutoral, no Centro de Estudos Judaicos da USP, sob a supervisão da Profa. Dra. Berta Waldman.

Notas

¹ “Em sua forma clássica, o romance histórico é uma épica que descreve a transformação da vida popular através de um conjunto de tipos humanos característicos, cujas vidas são remodeladas pelo vagalhão de forças sociais. Figuras históricas famosas aparecem entre os personagens, mas seu papel na fábula será oblíquo ou marginal. A narrativa será centrada em personagens de estaturas medianas, de pouca distinção, cuja função é oferecer um foco individual à colisão dramática dos extremos entre os quais se situam ou, mais frequentemente, oscilam. [...] O romance histórico clássico [...] é uma afirmação do progresso humano”. (ANDERSON, 2007, p. 205-206.)

² Procedimentos como mistura de tempos, combinação ou intercalação de passado e presente, exibição do autor na própria narrativa, adoção de figuras históricas ilustres como personagens centrais, proposta de situações contrafactuais, exibição de anacronismos, multiplicação de finais alternativos etc., ilustram as referidas inversões.

³ À propósito dessa sobredeterminação, leia-se a seguinte informação: “Antoine Campagnon relatant son expérience de lecteur des *Bienveillantes* avoue son étonnement lorsqu’il découvre, Internet à portée de la main, que les noms, les faits, les propôs rapportés sont exacts. Son expérience est, je crois, partagée par bon nombre d’entre nous. Aussi informés soyons nous sur la guerre, les camps et l’extermination, nous découvrons, grâce à ce récit, que nous ne le sommes pas assez et que nous avons encore à apprendre”. (PERRY, 2010, p. 125).

⁴ A escolha, ao menos aparente, do ponto de vista do perpetrador, em detrimento daquele reservado às vítimas, gerou críticas acerbas ao livro, justamente do ponto de vista ético, como se tal procedimento traísse a tradição da literatura sobre o Holocausto, o que me parece indicar uma leitura superficial da obra. A esse respeito, consultar HUSSON; TERESTCHENKO, 2007 e DAUZAT, 2007.

⁵ A forte presença da psicanálise na obra torna relevante a observação de Ricardo Piglia a respeito tanto da resistência quanto da atração que ela gera na cultura, e, portanto, no romance contemporâneo: “Em meio à crise generalizada da experiência, a psicanálise traz uma épica da subjetividade, uma versão violenta e obscura do passado pessoal. Ela é, pois, atraente, porque todos aspiramos a uma vida intensa; em meio a nossa vida secularizada e trivial, seduz-nos admitir que, num lugar deserto, experimentamos ou experimentávamos grandes dramas; que quisemos sacrificar nossos pais no altar do desejo; que seduzimos nossos irmãos e lutamos com eles até a morte numa guerra íntima; que invejamos a juventude e a beleza de nossos filhos e que nós também (ainda que ninguém saiba) somos filhos de reis abandonados à margem do caminho da vida. Somos o que somos, mas também somos outros, mais cruéis e mais atentos aos sinais do destino. A psicanálise nos convoca a todos como sujeitos trágicos”. Ao longo desse trabalho, podemos relacionar tal reflexão tanto ao fato de que o protagonista da obra é um carrasco, construído pelo viés trágico e psicanalítico, quanto ao de que ele faz uma tentativa constante de espelhar-se no leitor, o “homem comum” que supostamente teria agido como ele, se se encontrasse nas mesmas condições. (PIGLIA, 2004, p. 52).

⁶ Considerando o fato de o romance histórico articular uma posição entre um plano público ou histórico e um plano existencial ou individual, indicado pela categoria narrativa das personagens, esta “ressonância” está ligada à afirmação de que “a arte do romance histórico consiste na habilidade com que essa intersecção é configurada e exprimida, em uma invenção singular que se produz de modo imprevisto a cada caso”. (ANDERSON, 2007, p. 185).

⁷ O comentário a seguir me parece elucidativo para a compreensão de como história e ficção coabitam no romance: “Dans ce roman cohabitent l’Histoire et la fiction mais le référentiel l’emportant quantitativement sur le fictionnel, on hésite à parler de ‘roman historique’, comme si le mot ‘roman’ discréditait l’Histoire. Pourtant il s’agit bien d’une fiction et il convient de rappeler ici le célèbre adage d’Alfred Döblin: ‘Le roman historique est, en premier lieu, un roman; en deuxième lieu, ce n’est pas de l’histoire’. Cela est d’autant plus vrai que c’est d’abord la fiction qui requiert l’attention du lecteur au point que l’Histoire soit par elle contaminée. (PERRY, 2010, p. 126.)

⁸ Entre outros inúmeros exemplos desse diagnóstico de Max Aue, escolhemos o seguinte: “Il y a chez Max Aue une quête de l’enfance, du paradis perdu, du paradis de l’enfance, mais en cherchant le paradis, Max sombre dans l’enfer. Cette longue maturation, cet apprentissage, cette initiation, qui par un long travail intérieur devrait lui permettre de devenir adulte, c’est-à-dire un être moral, ouvert à l’autre, Max ne la réussira pas. [...] Il retera prisonnier de cette perversité polymorphe de l’enfant, étant incapable de mettre des bornes à la satisfaction de ses desirs et persistera dans la négation de l’autre. (IMBAUD, 2010, p. 186-187).

⁹ Comentando a *Orestia*, de Ésquilo, Albin Lesky lembra que “o fim desta obra grandiosa não é um despedaçar-se do homem diante do caráter insuperável das contradições trazidas à luz, porém uma conciliação que, em proporção inaudita, não só envolvem os homens que sofrem, mas também o mundo dos deuses”. (LESKY, 2003, p. 36). Tal conciliação dá-se no julgamento de Orestes, em que este teve Apolo como advogado de defesa e que ficou conhecido como “o primeiro tribunal humano”.

¹⁰ “Aue est un anti-Edipe: au lieu de désirer sa mère et de tuer son père, il fut allergique au lait de sa mère, la tue, et ‘épouse’ son père. Sa mère a ‘tué’ son premier mari en se remariant, comme Clytemnestre a tué Agamémnon avec l’aide de Egesthe. Aue est donc un nouvel Oreste comme le suggère le titre du roman. Il choisit son père contre sa mère dont il n’a pas supporté le remariage, pas plus que Baudelaire n’a supporté le mariage de sa mère avec Aupick, événement qui constitue la clé de toutes *Les Fleurs du Mal*”. (VIARD, 2010, p. 74.)

¹¹ Luiz Costa Lima, estudando a concepção de François Hartog sobre o historiador, observa: “Parte Hartog da reconstrução etimológica oferecida por Benveniste: [...] no grego, istor, ‘testemunha’ bem significa ‘o que vê’ (*le voyeur*)’. [...] A que acrescenta: ‘testemunha ocular, ele sabe por ter visto. O *histor* seria, antes de tudo e por princípio, um olho”. (LIMA, 2006, p. 59.)

¹² A presença desse gênero em *As benevolentes* permite que retomemos os comentários de Ricardo Piglia sobre o romance da atualidade, pensando a relação entre a psicanálise e a literatura. Se não, vejamos: “Outra forma mediante a qual pensar a relação entre psicanálise e literatura é o gênero policial. É o grande gênero moderno; inventado por Poe em 1843, inundou o mundo contemporâneo. Hoje encaramos o mundo com base nesse gênero, hoje vemos a realidade sob a forma do crime, como dizia Bertolt Brecht. A relação entre a lei e a verdade é constitutiva do gênero, que é bastante popular, como era a tragédia. [...] A literatura discute os mesmos problemas que discute a sociedade, mas de outra maneira, e essa outra maneira é a chave de tudo. Uma das formas que assume é o gênero policial, que vem discutindo as relações entre lei e verdade, a não-coincidência de verdade e lei, o enigma como centro secreto da sociedade, como um *aleph* cego”. (PIGLIA, 2004, p. 58). É interessante observar que Clemens e Waser, os detetives-clowns de *As benevolentes*, estabelecem a relação entre a lei e a verdade, na medida em que denunciam os crimes de Aue, embora em registro farsesco.

¹³ Continuando essa sequência de ações inócuas, Aue tenta realizar a missão de “proteger a vida” dos sobreviventes, ao longo do processo da chegada dos russos nos campos, da destruição deles, da corrida das multidões, entre tiros, neve e sangue.

¹⁴ Aqui, o que ocorre é que o cinismo e a amoralidade de Hauser, que ao longo de todo o romance contrastam com o idealismo e a seriedade de Aue, fundem-se, mostrando que na verdade o primeiro é um “duplo” do segundo.

¹⁵ Para verificar as opiniões da crítica sobre a não credibilidade do narrador de *As benevolentes*, remeto ao meu trabalho “*Les Bienveillantes*: romance e suite; história e mito; representação e realidade”. (AMARAL, 2010, p. 235-258).

¹⁶ A tal propósito, Étienne de Montety escreveu: “Aue est um drôle de SS qui préfère citer Tertullien plutôt que Rosenberg. Dans les villages de Russie, il parle grec à ses victimes et, de passage à Paris, se rend au Louvre pour contempler un Philippe de Champagne. C’est un monstre séduisant, bardé d’une belle logique qui est celle (en apparence) de la culture: son acquiescement à la Solution finale n’est pas une fougade, mais le fruit d’un raisonnement nourri d’ethnologie et de linguistique. Pour être un SS, on n’en a pas moins lu Dumèzil. Pervers, incestueux, bientôt parricide” (LEMONIER: 2007, p. 29-30). Jonathan Littell respondeu a objeção, afirmando: “Je suis d’accord. Mais un nazie sociologiquement crédible n’aurait jamais pu s’exprimer comme mon narrateur. [...] Max Aue est un rayon x qui balaye; un scanner n’est effectivement pas un personnage vraisemblable. Je ne recherchais pas la vraisemblance, mais la vérité” (LEMONIER, 2007, p. 30).

¹⁷ Georges Nivat relaciona o “delírio histórico” do romance ao “delírio histórico” do narrador, reforçando a leitura psicanalítica do romance, tanto quanto a articulação entre sua dimensão histórica e sua dimensão mítica, trágica, como se percebe especialmente no seguinte fragmento: “Je suis tenté de dire que la meute terrifiante de ces *Bienveillantes* démontre à l’Europe que ‘ça ne passe pas’, et si ça ne passe pas, c’est que c’était déjà là, et précisément c’est encore là, depuis toujours, depuis les Atrides, depuis Edipe, depuis le premier viol. [...] Littell nous dérange monstrueusement parce qu’il a retourné l’histoire de la violence du XXe. siècle comme on retourne un lapin écorché et qu’il a jumelé sa réponse au viol de l’humain par les totalitarismes à une autre réponse, déjà donnée par Freud quand il évoque la levée de censures du surmoi, et cette réponse est le sadisme psychique, la récession sexuelle, l’inceste”. (NIVAT, 2007, p. 57.)

¹⁸ Há uma discussão interessante sobre esse tema num artigo de J. M. Coetzee, denominado “Paul Celan e seus tradutores”. (COETZEE, 2001, p. 144-164.)

¹⁹ Segundo Adorno e Horkheimer, o conceito de esclarecimento refere-se ao “processo pelo qual, ao longo da história, os homens se libertam das potências míticas da natureza, ou seja, o processo de racionalização que prossegue na filosofia e na ciência. Mas este não é um simples processo de desmitologização: o fato de que ele tem no próprio mito e encontra seu termo atual na mitologização do esclarecimento sob a forma da ciência positiva reflete o fato de que o conhecimento pela dominação da natureza tem lugar pela assimilação dos processos de conhecimento e controle aos processos naturais, e explica por que esse processo de assimilação da natureza pode resultar paradoxalmente numa mais completa naturalização do homem totalmente civilizado”. (ADORNO; HORKHEIMER, 1965, p. 8.)

Referências

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Trad. de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AMARAL, Emília. *Les Bienveillantes*: romance e suite; história e mito; representação e realidade. *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica*, São Paulo, n. 8, 2010.
- COETZEE, J. M. *Mecanismos internos*: ensaios sobre literatura (2000-2005). Introd. Derek Attridge; trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. Trad. Milton Ohata. *Revista Novos Estudos*, CEBRAP, n. 77, mar. 2007.
- BASTOS, Alcmeno. *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2007.

-
- DAUZAT, Pierre-Emmanuel. *Holocauste ordinaire: histories d'usurpation, extermination, littérature, théologie*. Paris: Bayard, 2007.
- HUSSON, Édouard; TERESTCHENKO, Michel. *Les complaisantes: Jonathan Littell et l'écriture du mal*. Paris: François-Xavier de Guibert, 2007.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- IMBAUD, Patrice. À propos des Bienveillantes. Variations autour de la perversion. In: CLÉMENT, Murielle Lucie. *Les Bienveillantes, de Jonathan Littell*. Études réunies par Murielle Lucie Clément. Cambridge: OpenBook Publisheres, 2010.
- LEMONIER, Marc. *Les Bienveillantes Décryptées: carnet de notes*. Place des éditeurs: Le Pré aux Clercs, 2007.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LIMA, Luis Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LITTELL, Jonathan. *As benevolentes*. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2007
- PERRY, Edith. Rêves et fantasmes dans *Les Bienveillantes*. In: CLÉMENT, Murielle Lucie. *Les Bienveillantes, de Jonathan Littell*. Études réunies par Murielle Lucie Clément. Cambridge: OpenBook Publisheres, 2010.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- NIVAT, Georges. *Les Bienveillantes* et les classiques russes. *Le Débat* (directeur: Pierre Nora), n. 144, mars-avril 2007.
- VIARD, Bruno. Les silences des *Bienveillantes*. In: CLÉMENT, Murielle Lucie. *Les Bienveillantes, de Jonathan Littell*. Études réunies par Murielle Lucie Clément. Cambridge: OpenBook Publisheres, 2010.