

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

MARCEL COHEN

A esfera de Magdeburgo
"Escrever a Catástrofe, testemunho e ficção"

Tradução Guilherme Bonvicini e Raíssa Cardoso

ZAZIE 
EDIÇÕES

A esfera de Magdeburgo
"Escrever a Catástrofe, testemunho e ficção"

2018 © Marcel Cohen

COLEÇÃO

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

TÍTULO ORIGINAL

La sphère de Magdebourg "Écrire la Catastrophe, témoignage et fiction"

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Laura Erber

EDITORES

Laura Erber e Karl Erik Schøllhammer

TRADUÇÃO

Guilherme Bonvicini e Raissa Cardoso

REVISÃO

Pedro Florim

DESIGN GRÁFICO

Maria Cristaldi

Bibliotek.dk

Dansk bogfortegnelse-Dinamarca

ISBN 978-87-93530-24-9

Agradecemos a Verónica Galindez pela cuidadosa leitura desta tradução, ao autor e ao editor Santiago Zuluaga (Éditions Fario) pela cessão dos direitos de tradução.

Zazie Edições

www.zazie.com.br

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

MARCEL COHEN

A esfera de Magdeburgo
"Escrever a Catástrofe, testemunho e ficção"

Tradução Guilherme Bonvicini e Raíssa Cardoso

ZAZIE EDIÇÕES

A questão que Cécile Wajsbrot levanta é fundamental para os escritores da minha geração e testemunhar geralmente é tido como uma injunção moral. É este imperativo, assim como as impossibilidades e os caminhos necessariamente tortuosos, que eu gostaria de tentar descrever.

Nasci no fim de 1937, quatro anos após a chegada de Hitler ao poder, seis meses após o bombardeio de Guernica pela Legião Condor, um ano antes da Noite dos Cristais. Para os homens e mulheres da minha geração, as coisas começavam, portanto, muito mal. Efetivamente, em 1943 eu perdi, no mesmo dia, meu pai, minha mãe, minha irmã mais nova, meus avós paternos, um tio e uma tia-avó, todos deportados para Auschwitz. No ano seguinte, por sua vez, um tio e uma tia desapareceram. Eu tinha cinco anos e meio. Só escapei da armadilha por milagre, para me tornar aquilo que chamaram de “criança escondida”.

Eu falava de uma questão “fundamental”. Na verdade, pergunto-me se o epíteto convém. Talvez não exista outro mais apropriado, mas essa palavra pode mostrar-se como um contrassenso se, por ela, entendemos “fundamento”, “base”, “fundação”, alguma coisa, em todo caso, sobre a qual a escrita poderia apoiar-se, ou que a motivaria de maneira clara. O termo também pode parecer paradoxal se o considerarmos em sua segunda acepção, isto é, como algo “essencial”. O ponto de impacto de uma bomba pode ser considerado como a base do que quer que seja? E, do mesmo modo, o vazio, a falta, a ausência resultantes devem ser considerados como “essenciais” quando se escreve?

Sou incapaz de responder a essa questão. É possível que a literatura seja uma maneira de “salvar a própria pele”, para retomar a expressão de Jean-Paul Sartre em *As palavras*. No entanto, os livros, cujo objetivo secreto é encontrar uma forma para o informe e palavras para a experiência confusa, não deixam de refletir o traço da destruição. A literatura talvez seja um paliativo. Ela talvez permita conjurar o vazio. Mas ela não o preenche e o essencial permanece sendo tudo aquilo que não pode ser dito.

A impossibilidade de dizer e a vontade de dizer encontram-se, então, como duas forças que se opõem. Penso na famosa esfera de Magdeburgo, cuja reprodução víamos, sob a forma de uma gravura antiga, nos livros de física, quando eu estava no colégio. Dois

cavalos puxam duas metades de uma esfera oca, presas uma à outra. Foi criado vácuo entre as duas metades. Os cavalos puxam-nas em sentidos opostos sem conseguir separá-las. No entanto, o que torna a tarefa dos cavalos impossível é apenas o vazio.

Parece-me ter encontrado esse vazio, de maneira muito concreta, quando comecei a querer escrever. Publiquei um pequeno texto em uma revista literária quando tinha vinte anos de idade. Depois disso, durante dez anos, não escrevi uma única linha. Eu era absolutamente incapaz, e por diferentes razões. A mais importante era que eu não tinha nada a dizer.

Do que eu poderia ter falado? Dos meus primeiros amores? Eu me apaixonei como todo mundo e sofri como todo mundo. Mas eu compreendia, confusamente, que escrever um romance de amor, por exemplo (e para citar apenas um caso paradigmático que nunca me passou pela cabeça), seria o mesmo que considerar a Catástrofe um simples parêntese. Todos os assuntos que passavam pela minha cabeça deparavam-se com a mesma constatação: pertenciam, se não a uma camada de experiências secundárias, ao menos a um estrato que não me engajava completamente. Qualquer que fosse o assunto, sentia-me condenado a uma espécie de meia-mentira, ou meia-verdade. E eu, definitivamente, não imaginava que se pudesse escrever para dizer que não se tem nada a dizer.

Mas por que não falar, ao menos, da minha infância? Porque minha infância aborrecia-me profunda-

mente. E como falar da falta, daquilo que não aconteceu? As antigas crianças escondidas, além do mais, tiveram todas a mesma história, com exceção de alguns detalhes sem importância. Eu li alguns desses relatos. Não tinha nada a acrescentar, nem a suprimir. Em resumo, minha própria infância não me pertencia. É a essa convicção que cheguei no que diz respeito à minha biografia como um todo: após a Catástrofe, ter me tornado escritor, encanador ou delinquente não tinha rigorosamente nenhuma importância em relação à realidade profunda da minha vida.

Havia outras razões para a minha impotência face à escrita. Enquanto judeu, mas também enquanto homem, eu não queria, por nada no mundo, que alguma coisa pudesse atrair sobre mim o mínimo de piedade, o mínimo de compaixão. Eu havia aprendido a desconfiar da hipocrisia que frequentemente se esconde atrás desses sentimentos e queria permanecer livre para acusar e julgar.

Quanto à escrita em si, e o que quer que se faça, ela é inseparável de um pouco de sedução, já que se trata de convencer. Ora, eu não queria seduzir ninguém, nem falando sobre mim, nem falando sobre a minha família, nem evocando indiretamente a Catástrofe, nem por meio do meu estilo, nem pela escolha de um assunto. Parecia-me estar destinado ao silêncio.

Aliás, sobre a Catástrofe, o que eu poderia ter dito? Tudo que sei aprendi nos livros. Ora, quanto mais as antigas crianças escondidas leem em busca do seu

passado e de uma identidade, melhor elas compreendem que não há limites àquilo que vão descobrindo. O que elas aprendem equivale a lançar suspeita sobre tudo e sobre todos, inclusive sobre a própria literatura. Certos livros que eu admirava, quando adolescente, e nos quais eu acreditava encontrar uma consistência, descobrir um eco à minha revolta, tinham todas as características de uma gangrena. Determinado autor que me fazia vibrar, quando ainda estava no colégio, na verdade não parava de me enviar à câmara de gás. Eu ainda não estava completamente consciente disso, mas pressentia que o estilo, na literatura, podia ser apenas um engodo. Que ele podia ser, como a música, ao mesmo tempo sedutor e deletério. Que ele podia, então, não passar de uma forma refinada da perversidade, da mentira e do mal.

Uma das minhas tias foi deportada para Auschwitz. Ela saiu de Drancy em um dos últimos comboios, em maio de 1944, e sua sobrevivência deve-se apenas a essa deportação tardia. Quando lhe fazia perguntas, percebia que seus conhecimentos se limitavam àquilo que ela havia testemunhado diretamente em Birkenau. Ela não tinha desejo algum de saber mais do que isso.

O que vou dizer pode parecer monstruoso, mas, entre os vinte e os trinta anos, eu tinha a impressão de saber muito mais coisas sobre a Catástrofe do que a minha tia. Enquanto ela procurava exorcizar seu pe-

sadelo, eu passava muito tempo lendo, não somente sobre os campos, mas também sobre as modalidades da Catástrofe, sobre suas etapas, sobre a Ocupação e a Colaboração, sobre as legislações antisemitas, sobre a atitude da Igreja, sobre a vida nos guetos do leste europeu, sobre a cultura alemã, e não somente alemã, que havia permitido a Catástrofe, sobre a passividade da Europa inteira, sobre a atitude dos Aliados, que não haviam bombardeado as ferrovias. Temas nos quais ela não tinha nenhuma vontade de se aprofundar. Talvez ela não tivesse forças para isso. Em todo caso, apesar de toda a afeição que tínhamos um pelo outro, não aprendi nada pela sua boca e chegávamos a esse outro paradoxo: aquela que podia testemunhar, não o queria. E aquele cujo saber não parava de crescer não o podia por falta de legitimidade.

Há um ponto para o qual convergíamos, minha tia e eu: seguramente, o que sabíamos nos isolava, tanto eu, quanto ela. Minha tia me explicava que, em Béziers, onde morava, ela só se sentia plenamente bem com um pequeno grupo de outros antigos deportados. “Não precisamos falar para nos compreender”, explicava. Da minha parte, quanto mais eu aprendia, mais o pequeno círculo daqueles com quem eu podia falar sobre a Catástrofe estreitava-se. Meus interlocutores pareciam-me tão ignorantes, estavam tão pouco preocupados em saber mais, que, ou irritava-me e cortava logo a conversa, ou desesperava-me com a ideia de não ter nenhuma chance de abalar suas convicções.

É nesse impasse que o termo “ficção”, evocado por Cécile Wajsbrot, ganha toda sua importância. Por que um escritor não utilizaria aquilo que aprendeu? O romance do século XIX, seja o de tendência naturalista, seja o de tendência romântica, tinha por função desvendar as realidades. O romancista do XIX utiliza tudo o que está ao seu alcance: sua experiência pessoal, suas convicções, sua subjetividade, mas também *fait divers* e toda documentação que pode obter. Flaubert passa um tempo considerável documentando-se sobre o pé torto congênito para escrever *Madame Bovary*. E, quando escreve *Salammbô*, documenta-se com mineralogistas para saber qual é a natureza das rochas e, então, a cor ambiente nos subúrbios de Cartago ao cair do dia. Por que, tratando-se da Catástrofe, o recurso à ficção parece, de saída, tão suspeito?

Vêm-me à cabeça duas considerações que gostaria de destacar. A primeira é de Maurice Blanchot. Referindo-se à Catástrofe, ele escreve: “Existe um grau da dor humana além do qual o exercício de uma arte torna-se um insulto a essa dor” [1]. A segunda é de Susan Sontag. Em seu último livro, ela evoca as fotos dos “gueules cassées” [“caras quebradas”, combatentes desfigurados] da Primeira Guerra Mundial, as quais, hoje em dia, não se hesita mais em expor nos museus e que as pessoas vão ver como se se tratasse de obras de arte. A análise de Susan Sontag dá um passo adiante em relação à consideração de Blanchot. Para Sontag, uma categoria de espectador, e apenas uma,

está moralmente justificada a examinar essas fotos sem cair em um voyeurismo dos mais duvidosos: os especialistas em cirurgia reparadora, que podem tirar ensinamentos dessas fotos para, hoje, operar as vítimas de acidentes rodoviários [2].

Eu, evidentemente, não conhecia essas considerações na época em que tentava escrever, mas parece-me que as adivinhava. Em todo caso, ficava claro para mim que nada tinha o direito de substituir os testemunhos. Nem os historiadores que tentam esclarecer o que se situa além do testemunho, e independentemente de quão modesto ele seja. Essa decência elementar, embora fosse evidente, não era o essencial.

Aquilo de que minhas leituras tinham me convencido, e o que não era difícil de acontecer, é que a Catástrofe não tinha nada em comum com os horrores aos quais a História está acostumada. O que era incomensurável não era somente a amplitude do crime (o Gulag revelou-se infinitamente mais mortífero), era sua natureza no próprio coração da velha Europa. A Catástrofe pela primeira vez reduzia a nada, e sem exceção, todos os valores dos quais frequentemente, há dois mil anos e, em todo caso, desde as Luzes, nossa cultura orgulhava-se tanto. Isso não é tudo: pela primeira vez a ordem de massacrar vinha da mais alta instância do Estado e mobilizava todas as suas engrenagens burocráticas, sem exceção, na Europa inteira.

Já tinha-se visto policiais entregar inocentes aos assassinos, magistrados fechar os olhos diante dos cri-

mes, médicos torturar ao invés de tratar, religiosos que não queriam ouvir os supliciados, funcionários públicos que espoliavam e pilhavam em total legalidade, juristas que redigiam leis iníquas e a efeito retroativo, milhares de particulares que denunciavam inocentes, pequenos criminosos que, nos campos, tinham autoridade sobre os inocentes, industriais que construía usinas de produzir morte? A firma Topf de Wiesbaden, que fabricou e instalou os fornos crematórios, permaneceu em atividade até 1975 sem sequer mudar de razão social [3]. A ideia de qualquer responsabilidade nem mesmo ocorreu aos seus dirigentes. “Os Judeus pensavam estar morrendo ao mesmo tempo que a justiça”, resumia Emmanuel Lévinas. Ele acrescentava: “nem mesmo a amizade estava mais garantida [4]”.

Advertidos por dois mil anos de gueto, discriminações e pogroms, os próprios Judeus não perceberam o que estava por vir. Como observa Yosef Hayim Yerushalmi, os tsares, os reis, os príncipes, os papas, podem ter fechado os olhos sobre os pogroms. Eles podem ter estado na origem das discriminações, inclusive confinando os Judeus nos guetos, mas nunca, em dois mil anos, tinham ordenado, eles mesmos, os massacres. Pelo contrário, era sempre a autoridade suprema que, em última instância, punha-lhes termo. Quando as ordens vinham de cima, o pior que os Judeus tinham aprendido a enfrentar, em dois mil anos, era a conversão forçada e o exílio [5].

Eis porque cada antigo deportado, por mais modesto que possa parecer seu testemunho, representa uma chance de se aproximar do imenso buraco no qual se afundou toda uma civilização. Nenhum detalhe é irrelevante e cada voz é uma ocasião única para se olhar um pouco mais de perto, como quem explora uma ruína com uma lanterna. O enviado especial do jornal *Le Monde* para Jerusalém, em 1961, por ocasião do processo Eichmann, resumia: “Cada testemunho amplia os limites do imaginável [6]”. Eu conheci esse jornalista. Católico, membro da Resistência e antigo deportado de um campo de trabalho, ele conhecia melhor do que ninguém a diferença abissal entre a sua experiência e a dos Judeus dos campos de extermínio. Sua observação deve, portanto, ser tomada ao pé da letra.

Quando se trata de “escrever a Catástrofe”, para retomar a formulação de Cécile Wajsbrot, é necessário, então, se perguntar o que a ficção pode oferecer que não se encontre nem nos testemunhos, nem nos trabalhos dos historiadores, nem nas reflexões dos filósofos. Quando Flaubert é levado a julgamento, após a publicação de *Madame Bovary*, é por desvendar o que a moral burguesa reprova. Somente a literatura podia desnudar aquelas realidades, porque só ela tinha a vontade, a coragem e os meios para isso, em uma época em que as ciências humanas não existiam.

Em se tratando da Catástrofe, é totalmente o contrário. Conhecemos hoje todas as suas modalidades.

Conhecemos as datas de partida e a hora de chegada de cada comboio, o nome e o número dos deportados de cada trem. Sobre os fatos propriamente ditos, não temos mais nada a aprender. Toda a ficção está, portanto, em desvantagem com relação à realidade. Longe de revelar o que quer que seja, ela pode apenas reconduzir o desconhecido ao conhecido. Isso equivale a negar a própria especificidade da Catástrofe.

Leonardo da Vinci já explicava que a imaginação é incapaz de conceber algo sem se referir a elementos conhecidos [7]. Para criar as Górgonas, que nenhum homem podia encarar sem ser imediatamente petrificado, era preciso um rosto de mulher, presas de javali, asas de pássaro e cabelos feitos de serpentes. É preciso, então, se perguntar se, contrariamente ao romance do século XIX, a ficção, em se tratando da Catástrofe, não teria, hoje, como consequência e por função inconsciente, mascarar as realidades ao invés de revelá-las. Ou, ao menos, torná-las mais toleráveis.

Bruno Bettelheim destacava que a palavra “Holocausto”, utilizada desde o fim da guerra, já é uma maneira inconsciente de desviar o olhar [8]. Para além do fato de o holocausto bíblico ser um ato voluntário, envolvendo animais, e de não ser mais praticado há dois mil anos, nos campos, de modo algum, tratava-se de Deus. Pelo contrário: para Hans Jonas, a própria ideia de que o Homem possa ter sido criado à imagem de Deus não é mais aceitável [9]. Para incontáveis antigos deportados, Auschwitz é a prova derra-

deira da inexistência de Deus, e Cholem-Aleikhem escrevia: “Se Deus estivesse entre nós, jogariam pedras em suas janelas [10]”. Essa referência à Bíblia reforça, portanto, uma ideia: se a Catástrofe tem algo a ver com Deus e com a Bíblia, então a nossa civilização cristã não podia nem impedi-la, nem, sobretudo, compreender suas motivações profundas. A responsabilidade de cada um encontra-se atenuada.

Eu não queria fazer psicanálise de botequim. Somente retomo o que André Glucksman diz sobre a História em geral: ela é sempre um meio de organizar o passado de maneira que não pese demais sobre os ombros [11]. Em todo caso, são os fatos que são insuportáveis quando se aborda a Catástrofe, nunca as ficções que deles se pode tirar.

Apenas um exemplo: nas salas de cinema em que, depois da guerra, os alemães, se quisessem obter seus vales-alimentação, eram obrigados a assistir às imagens filmadas pelos cineastas americanos em Dachau e em Buchenwald, uma testemunha nota que a maioria dos espectadores virava ostensivamente a cabeça desde o início do filme e permanecia assim até o final [12]. Mas não resta dúvida de que o público alemão teria assistido com interesse uma ficção que mostrasse os nazistas como doentes mentais, ou então o dilema de um oficial da Wehrmacht dilacerado entre a desaprovação das ordens recebidas e o respeito a elas. Na sala, todo mundo teria se sentido aliviado.

Na verdade, há muito tempo que as pessoas não se contentam mais em apenas virar a cabeça diante das realidades, como na Alemanha de 1945. É preciso, hoje em dia, ter em mente as terríveis palavras do prêmio Nobel de literatura, Imre Kertész, sobre “aqueles que roubam o Holocausto de seus depositários para fabricar artigos baratos [13]”.

Dezenas de artigos e inúmeros livros foram escritos para denunciar a tentação, cada vez mais comum, de substituir por ficções a palavra dos próprios deportados. Existe até mesmo uma expressão para denunciar esse desvio e a curiosidade malsã que denunciava Susan Sontag: a “pornografia da Shoah”. E, com efeito, é raro que as ficções não desinformem. Desde 1990, o historiador Raul Hilberg denunciava “a manipulação da História que opera uma espécie de sabotagem e o estilo pomposo que equivale à degradação [14]”.

Apenas um exemplo: os carrascos eram mesmo os brutos insensíveis e os doentes mentais que a ficção põe em cena com complacência? Otto Ohlendorf, que no comando do seu *Einsatzgruppe* [unidade móvel de extermínio da SS] participou pessoalmente da execução de noventa e nove mil pessoas na Ucrânia em 1941, era doutor em direito e especialista em jurisprudência. Ele tinha estudado nas universidades de Leipzig, Göttingen e Pavia. Em 1938, era considerado um dos juristas mais promissores de sua geração e ocupava altas funções no organismo que controlava o conjunto do comércio alemão [15].

Um estudo conduzido recentemente por um jovem historiador prova, aliás, que havia mais diplomados do ensino superior na SS do que na média nacional alemã [16]. Na verdade, sabemos bem que esses homens não tinham consciência alguma de estarem cometendo crimes. Para Günther Anders, o homicídio havia se tornado um “simples trabalho” [17].

Eis o que é mais doloroso: um diplomado do ensino superior faz um melhor trabalhador do crime do que um simples açougueiro. Outra realidade insuportável: não aconteceu absolutamente nada aos raros oficiais da Wehrmacht que se recusaram a executar certas ordens infames e pediram transferência. No pior dos casos, foram transferidos de seus postos.

Quanto à estética que frequentemente predomina quando se trata da Catástrofe, tanto no cinema quanto na literatura, ela se aparenta mais à depravação moral do que à reflexão sobre o trabalho do artista ou sobre uma necessária ética da representação. Pois, se existe um assunto em que ética e estética são indissociáveis, é exatamente esse.

Ninguém denunciou melhor esses desvios do que o diretor Jacques Rivette. Em um célebre artigo para o *Cahiers du cinéma*, ele repreendia um diretor que mostra o suicídio de um deportado que se atira sobre os arames farpados eletrificados. Jacques Rivette escrevia: “O homem que decide, nesse momento, fazer antes um *travelling* para enquadrar o cadáver em *contra-plongée*, tendo o cuidado de incluir, com

exatidão, a mão levantada no enquadramento final, esse homem só tem o direito ao mais profundo desprezo [18]”.

O que é insuportável no cinema é mais aceitável em um texto? O texto, na verdade, nos leva mais longe que a imagem. No cinema, por mais exata que possa ser a reconstituição, não esquecemos que os mortos não estão mortos, que os SS são figurantes e que os deportados voltam para casa ao fim do dia.

O romance tradicional, pelo contrário, não pretende de forma alguma ser uma simples representação, do mesmo modo que um filme ou um quadro. Marthe Robert destaca que o romancista só tem uma escolha entre duas estratégias: ou escreve uma fábula, ou procura convencer, por todos os meios, de que seu texto fornece um relato completo e verídico da realidade [19].

Há outra coisa: as palavras lidas são mais difíceis de afastar de nossas mentes, já que somos nós, leitores, que formamos as imagens a partir dos pequenos sinais abstratos do alfabeto. Ora, como afastar uma imagem mental que somos os únicos a encenar?

Do mesmo modo, o romancista, como o cineasta, retém apenas aquilo que lhe parece mais significativo. É possível descrever homens e mulheres vivendo uma sequência de dias cinzentos, perfeitamente indiferenciados, sujeitos a um trabalho exaustivo e monótono e que perderam toda esperança, sem terem chegado, apesar de tudo, no limite da desesperança? Eles estão

despedaçados demais para ainda nutrir qualquer nostalgia do passado, qualquer ideia de rebelião. Melhor: compreenderam que o maior perigo é, precisamente, ter a fraqueza de evocar o passado. Se lhes resta um mínimo de futuro, ele passa pela amnésia. Evocar o passado equivaleria a consumir em vão suas últimas forças. O cúmulo da desgraça é, então, ter chegado a um estado em que a própria palavra “desgraça” perdeu seu sentido.

Seria preciso um livro muito grande para dar conta de um estado como esse. Na verdade, esse livro seria ilegível, por uma simples razão: nele, não aconteceria nada. Cada cena reproduziria de maneira idêntica a cena precedente, e assim por diante. É por isso que não há nenhuma ficção sem os berros dos *kaapos*, os golpes, os gritos, as pancadas. Está claro que tudo isso existiu, mas, e também seguramente, se esses gritos e essa violência estão tão frequentemente presentes na ficção, é porque somente isso pode ser representado.

Tocamos no ponto em que a impossibilidade de mostrar coincide com a vontade de não olhar. É por isso que as grandes testemunhas, das quais temos todos os nomes na memória, são também grandes escritores. Eles souberam, e somente eles, dar voz aos ínfimos detalhes e encontrar palavras para aquilo que, sem eles, teria ficado ou na ordem do clichê, ou na ordem do indizível.

O historiador Michel Borwicz [20] cita, a esse respeito, o caso de um jornalista profissional, repórter de

um grande jornal de Varsóvia. Quando foi deportado para Treblinka, ninguém era mais qualificado do que ele para descrever o que via. Ele até conseguiu fazer com que seu texto saísse do campo. Ora, esse texto caiu no completo esquecimento. Como isso é possível? Persuadido de que assistia a cenas jamais vistas, e que iam além da imaginação, o jornalista multiplica os adjetivos, os superlativos, as figuras de retórica e as referências ao *Inferno* de Dante. Ele esquece que, em Dante, são os culpados que estão no suplício, não os inocentes. Mas de que outra referência poderia ele ter se recordado?

Embora o jornalista tenha tido as melhores intenções, ele era vítima do sensacionalismo sem o qual os acontecimentos têm poucas chances de prender a atenção. Não é insultar nem o seu sofrimento, nem a sua coragem reconhecer que esse jornalista não tinha as qualidades de um escritor. Para Borwicz, lendo seu testemunho, acaba-se perdendo de vista aquilo que Treblinka tinha de específico, a saber, que era uma usina de alto rendimento. E o que é característico de uma usina é funcionar sem choques, sem gritos, sem pancadas, sem perda de tempo, e eliminando, nesse caso, todo sentimento, tanto dos carrascos, quanto das vítimas. A violência é justamente o que convinha banir, pois ela teria contribuído para emperrar a máquina. Em uma usina, aliás, não há nada de sensacional. O que melhor evoca Auschwitz e Treblinka, portanto, é realmente o detalhe plano, quase invisível. São, por exemplo, as sete toneladas de cabelo fe-

minino cuidadosamente pesadas e empacotadas antes de serem transformadas em feltro.

Não há motivo para se estender sobre o assunto. Gostaria, no entanto, de citar um detalhe que vai exatamente de encontro ao sensacionalismo habitual. Ele mostra a última pequena parte de humanidade que seres humanos são capazes de preservar em situações extremas. É tanto a essa pequena humanidade, quanto ao acaso das circunstâncias, que certos deportados selecionados para o trabalho forçado devem sua sobrevivência.

Em um programa recente do canal Arte, uma sobrevivente explicava que, no inverno, as chamadas da manhã podiam significar uma, até mesmo duas horas ou mais de imobilidade no frio. As mulheres da última fileira, então, colocavam suas mãos sob as axilas das detentas da penúltima fileira para conseguirem um mínimo de calor. As detentas da penúltima fileira faziam o mesmo. Logo que o *kapo* punha-se a caminhar para se aquecer, as detentas revezavam-se nas fileiras mais expostas ao vento para que cada uma tivesse chances mais ou menos iguais de esquentar-se um pouco. No entanto, esse detalhe capital não reteve a atenção do entrevistador, nem do diretor do programa. Passou-se rapidamente para outro assunto.

Eu dizia que, entre vinte e trinta anos, queria desesperadamente escrever, sem conseguir. No entanto, continuava a acreditar apaixonadamente no poder

da escrita. Chegava mesmo a ter a impressão de que nada existe até sermos capazes, de uma maneira ou de outra, de dar forma à nossa experiência. Em outros termos, eu via na literatura o único nascimento possível, já que, parecia-me, só somos inteiramente reais nos livros. Leonardo Sciascia não considerava que “a maioria dos homens não sabem nada de si mesmos e do mundo se a literatura não os ensina [21]”?

Havia uma última razão para a minha impossibilidade de escrever: a forma romanesca tradicional, aquela que Cécile Wajsbrot chama de “romance-romance”, não me convinha. Eu não via a utilidade de inventar personagens, de descrevê-los, de inventariar seus gostos, seus traços de caráter etc. Face às ciências humanas e notadamente à psicanálise, parecia-me que o essencial da matéria viva do romance havia se volatilizado.

Evidentemente, o romance é um gênero a ser constantemente reinventado, e por cada escritor. Muitas experiências foram feitas nesse sentido, e todos nós as temos na memória, mas o choque da Segunda Guerra mundial tornou-as imperativas, tanto que Thomas Mann, em exílio nos Estados Unidos durante a guerra, já presumia que somente mereceriam ainda o nome de “romance” os livros que, precisamente, não se apresentassem mais como tal.

O ponto central consistiria, portanto, em se perguntar, hoje em dia, porque continuamos tão desesperadamente presos a essa forma literária, àquilo que ela tem de mais clássico e de mais impróprio para

conter as realidades atuais. Seria para nos tranquilizarmos, agarrando-nos à ideia de que o mundo permaneceu o mesmo, que ele é igualmente inteligível, que permanecemos, como no passado, senhores do nosso destino individual?

O romance, de fato, é um mecanismo sofisticado e inteligente. Ele supõe uma lógica, ainda que toda lógica tenha ruído. As personagens do romance agem em função de sua psicologia, seu passado, suas paixões, seu caráter. Ora, para os Judeus, durante a guerra, essas motivações interiores tinham perdido qualquer influência sobre seus destinos. O jovem e o velho, o rico e o pobre, o intelectual e o operário, o leigo e o religioso, viram seus destinos confundidos de tal modo, que eles mesmos não compreendiam como tamanha redução tinha se tornado possível.

Essa não foi apenas uma experiência judia, e o fato de que as motivações interiores tinham cada vez menos peso sobre nosso destino individual já era muito claro durante a Primeira Guerra mundial. Pela primeira vez chegou-se ao ponto de regimentos serem enviados ao ataque sem munição, sob artilharia pesada: o estado-maior sabia que somente a quantidade permitiria subjugar o inimigo. O importante, então, não era mais combater, tratava-se de aceitar deixar-se matar de maneira sensata.

Hoje, a crise econômica lembra-nos que aqueles que não encontram trabalho, ou que o perdem, não são nem menos competentes, nem menos corajosos que os demais: simplesmente ninguém precisa mais

deles. Emmanuel Lévinas: “Tudo se passa como se o Eu, identidade por excelência, à qual remontaria toda identidade identificável, faltasse a ele mesmo, não chegasse mais a coincidir com ele mesmo [22].”

É por isso que a própria arquitetura do romance tradicional, com seu começo, seu clímax, seu fim, o encadeamento lógico e sutil dos capítulos, é, também, uma maneira de se afastar das realidades. Como inserir a experiência de um homem cada vez mais “privado de si mesmo” e sem influência direta sobre seu destino, em uma forma literária que dá a ilusão do contrário?

Gaëtan Picon resumia assim a completa privação do escritor contemporâneo. Hoje em dia, ele nota, os escritores “partem de um vazio inicial, do momento em que faltam palavras. Ao longo de suas obras, pode-se até mesmo dizer que não fazem nada além de aprender a falar. A expressão é possível? A linguagem é possível? Essa é a questão preliminar que se coloca a todos eles, com uma força obsessiva e um rigor sem precedentes [23].”

Há muitas razões para se querer “reaprender a falar” e se pensar que a literatura clássica, que aprendemos a amar e que ainda amamos, não é mais do que um testemunho do passado. Quanto mais lemos os grandes romances do século XIX, mais os amamos, e mais sentimos nossa solidão e nossa diferença. Certamente nos reconhecemos naquilo que lemos, mas

como nos reconhecemos em uma foto de infância, ou seja, sem possibilidade de voltar no tempo e com toda a nostalgia da lembrança.

Com base nisso, cabe lembrar que Adorno concluía que a poesia não era mais possível depois de Auschwitz. No entanto, ele voltaria atrás a propósito da poesia de Paul Celan. Eis o que geralmente se esquece de precisar. Escrever, se isso continua sendo possível, é, portanto, escrever após a Catástrofe, e cada um faz aquilo que pode. Foi-se o tempo, também, em que era possível tranquilizar-se com teorias literárias ou fazendo parte de um pequeno grupo fechado.

O escritor, então, nunca esteve tão sozinho e desamparado. Pessoalmente, ainda não resolvi o problema de saber o que realmente poderia colocar nos meus livros. Parece-me que tudo poderia entrar, caso eu tivesse capacidade para isso. Em todo caso, e talvez seja uma enfermidade, eu não consigo decidir qual assunto seria mais importante do que outro. Parece-me que, quando estou em algum lugar, nada, pela lógica, é mais importante do que aquilo que vejo naquele momento. Penso aqui nas palavras atribuídas a Hillel no Talmude: “Se eu estou aqui, tudo está aqui, e se eu não estou aqui, quem está?”.

Não há outras razões para o aspecto descosturado dos meus livros. Se neles passa-se sem transição de um assunto a outro, e do mais grave ao mais fútil, penso comigo mesmo, mas essa é só uma explicação

feita posteriormente, que é assim que as coisas se passam na vida e também é assim nos museus. Mostrasse, na mesma vitrine e sem hierarquia de valor, uma pequena estatueta grega de Tanagra e uma fíbula de ferro cuja função era puramente utilitária, uma preciosa joia de ouro e uma embocadura de cavalo, uma sandália e um fragmento de cerâmica. Aquilo que ligava esses objetos, aquilo que podia dar coerência a essa vizinhança, desapareceu.

Tudo isso, mais uma vez, não tem nada de teoria. Não se escreve a partir de uma teoria, só se pode ilustrá-la. E, do mesmo modo, o escritor não escolhe nem seu estilo, nem sua maneira. Ele chega a um e a outro apenas à força de sucessivas rejeições. Aquilo que o escritor oferece à leitura não é, portanto, o que ele teria gostado de escrever: é somente o que lhe parece menos ruim e menos mentiroso.

Robert Bresson destacava que as imagens mais distantes umas das outras, e as mais disparatadas, possuem necessariamente uma ligação: o olhar de quem as contempla [24]. John Berger faz uma observação idêntica: quando um artista, ou um fotógrafo, dedica-se a representar uma árvore, não é simplesmente uma árvore que vemos, é uma árvore vista por um artista ou um fotógrafo [25].

O olhar que incide sobre o mundo depois da Catástrofe pode assumir o papel de testemunho para um homem da minha geração? Uma forma de ausência do autor para si mesmo pode assumir o papel de uma

presença para o leitor? Essas são outras questões às quais eu não tenho resposta. Mas lembro que, como enviado especial de um jornal parisiense a Israel durante a Guerra dos Seis Dias, fui atingido por essa evidência: contrariamente a uma igreja ou uma mesquita, o Muro das Lamentações não é um lugar onde se pode refugiar-se e sentir-se protegido. Depois que o contemplamos, é preciso necessariamente aceitar dar-lhe as costas para olhar o mundo.

Cheguei à conclusão, e mais uma vez de maneira perfeitamente empírica, que o trabalho do escritor pode consistir também em escrever o mínimo possível ou, até mesmo, em não escrever nada. Em outras palavras, concluí que eu podia me contentar em apontar e dar forma aos “fatos” observados ao meu redor, ou que chamavam a minha atenção nas minhas leituras, nos jornais ou na televisão.

Em resumo, tipos de citações ou de fotografias instantâneas que não teriam, de forma alguma, a pretensão de recriar um todo coerente. Esses textos seriam acompanhados por notas, como nas obras acadêmicas, para assinalar meus empréstimos e provar que não se trata, de modo algum, de ficções. Para livros desse tipo, que se parecem comigo, ainda que eu dê a impressão de estar tão pouco presente, o título não precisava ser buscado muito longe. Eles se chamariam, muito naturalmente, “*Fatos*”.

Nesses livros, portanto, tudo poderia entrar, não importando a ordem, e caberia ao leitor, e apenas a ele, encontrar um sentido. E, do mesmo modo, o lei-

tor poderia também julgar a empreitada como perfeitamente absurda.

Eis, mais ou menos, onde encontro-me hoje em dia.

20 de julho de 2011

* “Escrever a Catástrofe, testemunho e ficção” é o tema de um ciclo de intervenções iniciadas por Cécile Wajsbrot, entre abril e novembro de 2011, na Maison de la culture Yiddish [Casa da cultura Yiddish], Biblioteca Medem, em Paris. “A esfera de Magdeburgo” foi escrito para essa intervenção, em 16 de junho de 2011.

- [1] Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, Paris, 1980.
- [2] Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, traduzido do inglês por F. Durant-Bogaert, Christian Bourgois, Paris, 2003.
- [3] Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés*, traduzido do italiano por André Maugé, coleção « Arcades », Gallimard, Paris, 1989.
- [4] Emmanuel Lévinas, *Noms propres*, Fata Morgana, Montpellier, 1976.
- [5] Yosef Hayim Yerushalmi, *Serviteurs des rois et non serviteurs des serviteurs*, Éditions Allia, Paris, 2011.
- [6] Jean-Marc Théolleyre, citado por Samuel Blumenfeld em seu artigo « Badinter, témoin », *Le Monde Magazine*, 9 avril 2011.
- [7] Léonard de Vinci, *Les Carnets*, traduzido do inglês e do italiano por Louise Servicen, Gallimard, Paris, 1954.
- [8] Bruno Bettelheim, *Survivre*, traduzido do inglês americano por Théo Carlier, Éditions Robert Laffont, Paris, 1979.
- [9] Hans Jonas, *Le concept de Dieu après Auschwitz*, traduzido do alemão por Philippe Ivernel, Rivages poche, Paris, 1994.
- [10] Cholem-Aleikhem, citado por Alain Salles, jornal *Le Monde*, 16 dezembro 1999
- [11] André Glucksman, citado por André Leysen, jornal *Le Monde*, 2 julho 1995.
- [12] Tony Judt, citado por Pierre-Emmanuel Dauzat, *Holocauste ordinaire*, Bayard, Paris, 2007.
- [13] Imre Kertész, citado por Pierre-Emmanuel Dauzat, op. cit.

- [14] Raul Hilberg, citado por Pierre-Emmanuel Dauzat, op. cit.
- [15] Raul Hilberg, *La Destruction des Juifs d'Europe*, Fayard, Paris, 1985. Ver também o documentário de Christian Delage, *Le Procès de Nuremberg*, França, 2006, transmitido pelo canal Arte, 5 août 2009.
- [16] Ver Christian Ingrao, *Croire et détruire*, “Les intellectuels dans la machine de guerre SS”, Pluriel, Librairie Arthème Fayard, Paris, 2010.
- [17] Günther Anders, *Nous, fils d'Eichmann*, traduzido do alemão e apresentado por Sabine Cornille e Philippe Ivernel, Rivages poche, Paris, 2003.
- [18] Jacques Rivette, *Les Cahiers du cinéma*, n° 120, juin 1961.
- [19] Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Tel Gallimard, Paris, 1972.
- [20] Michel Borwicz, *Ecrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie*, Idées/Gallimard, Paris, 1973.
- [21] Leonardo Sciascia, citado por Claudio Magris, *Utopie et désenchantement*, coleção «L'Arpenteur », Gallimard, Paris, 2008.
- [22] Emmanuel Lévinas, « Sans identité », revista *L'Ephémère* n° 13, primavera 1970.
- [23] Gaëtan Picon, « Situation de la jeune poésie », em *L'usage de la lecture*, tomo II, Mercure de France, Paris, 1960.
- [24] Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1995.
- [25] John Berger, *L'Air des choses*, traduzido do inglês por Fan-chita Gonzalez Battle, François Maspéro, Paris, 1979.

MARCEL COHEN é um escritor francês nascido em 1937. Formado em jornalismo, atuou como correspondente em diversos países e teve seu primeiro livro publicado no final dos anos sessenta. Recebeu o prêmio Jean-Arp pelo conjunto da obra e o prêmio Wepler por *La scène intérieure - Faits* (Éditions Gallimard), publicado no Brasil em 2017 pela Editora 34. Autor de uma prosa de difícil classificação, Marcel Cohen tem na recusa da ficção e do lirismo e no apego aos “fatos” prerrogativas éticas da sua escrita, como demonstrado na série de livros que levam o nome Faits, todos publicados pela Gallimard. Em 2013, publica *À des années lumières* (Édition Fario), ensaio em que aborda questões caras à sua formação, algumas delas já presentes no texto “A esfera de Magdeburgo”.