

## O Prosseguimento do Cavar

Mestranda Flávia Coimbra Ferraz, (USP)

### Resumo:

*Uma análise das relações entre Kadish – Por uma criança não nascida, de Imre Kertész, e o poema Todesfuge de Paul Celan, ambos os autores sobreviventes do Holocausto. Em Kadish o narrador de Kertész expõe os motivos que o levaram à negação da reprodução da vida após Auschwitz num fluxo narrativo onde a repetição, a polifonia e a subjetivação do discurso são cruciais na estrutura da obra. Além de ser citado explicitamente, Kadish também estabelece um diálogo com o poema de Celan no nível estrutural, onde a sobreposição ritmada de vozes no discurso cria um coro de negações sucessivas que se fortalece no decorrer da narrativa. Portanto, a intertextualidade entre Kadish e Todesfuge ocorre em dois níveis, tanto através de contínuas citações e referências quanto na própria organização da narrativa, constituindo um corpus privilegiado para a reflexão sobre o diálogo e a intertextualidade literária e as possibilidades da literatura pós-Auschwitz.*

**Palavras-chave:** Holocausto, intertextualidade, literatura húngara, literatura contemporânea.

É no espaço definido pelo conjunto de relações que uma obra estabelece com outras, sem esquecer que essas relações são provenientes de sua própria singularidade, que o livro de Imre Kertész, escritor húngaro, judeu e sobrevivente do holocausto, *Kadish – por uma criança não nascida* e a obra de Paul Celan, mais especificamente seu poema *Todesfuge* ou em português, *Fuga da Morte* encontram um ponto de intersecção fundamental para sua leitura como uma possibilidade de escrita pós-Auschwitz. O objetivo neste caso é analisar como o poema de Celan serve como base narrativa para o livro de Kertész e quais são suas conseqüências para o próprio discurso literário.

Ao tratar um tema tão complexo como a literatura feita pelos sobreviventes do holocausto não se pode ignorar como as marcas deixadas pela experiência dos campos afetam a linguagem daquele que narra. Primo Levi afirma em *Os afogados e os sobreviventes*: “Quando se violenta o homem, também se violenta a linguagem”, e essa corrupção da linguagem está na base da consciência de que a representação de tal realidade através dos meios tradicionais se mostra ou inviável ou inexoravelmente banalizada. Ou seja:

A deturpação e o esvaziamento da linguagem estão imbricados à literatura feita pelos sobreviventes dos campos nazistas, e são problemas centrais, uma vez que a literatura só pode ser expressa através da linguagem. A contradição encerrada pela necessidade de contar e a impossibilidade de representar a barbárie através dos meios tradicionais força a utilização de novos expedientes na transmissão literária das experiências dos sobreviventes. A própria condição do sobrevivente encerra uma contradição radical, uma vez que ele “não deveria” ter sobrevivido, criando para o indivíduo uma situação de “exílio cultural”, que impossibilita o retorno a uma sociedade alicerçada sobre as mesmas bases que possibilitaram o Holocausto. A linguagem também é afetada por essa contradição, afinal, ela também está a serviço da perpetuação da ideologia; assim, o uso dos meios tradicionais de expressão para representar a barbárie pode redundar na estetização e banalização do horror, impedindo uma reflexão crítica necessária sobre um mundo que continua produzindo condições semelhantes às quais tornaram Auschwitz possível. Nas palavras de Kertész:

Pois, para que com o tempo o Holocausto passasse a ser parte da consciência da Europa – ao menos da Europa Ocidental –, foi preciso pagar um preço que o tornar público exige. Assim começou de pronto a estilização do Holocausto, a qual hoje chegou a proporções inaceitáveis. Pois a própria palavra *Holocausto* já é

estilização, uma abstração delicada de termos que soam muito mais brutais, como “campo de extermínio” ou *Endlösung*. (Kertész, 2004, p. 173)

Assim, a contradição encerrada pela necessidade de contar e a impossibilidade de representar força a utilização de novos expedientes na transmissão literária das experiências dos sobreviventes numa forma artística e nesse sentido, tanto a obra de Kertész, único escritor húngaro, num universo de grandes autores que incluem Sándor Márai, Dezső Kostolányi e Ferenc Molnár, a ganhar o prêmio Nobel, em 2002 quanto a obra de Paul Celan, um dos maiores poetas contemporâneos em língua alemã, constituem um *corpus* privilegiado, ao lidar com a linguagem decorrente da violação do ser humano que sofreu no corpo a degradação imposta pelos nazistas de forma literária e poética.

O poema de Celan é uma referência essencial na literatura feita pelos sobreviventes, e constitui, no caso de *Kadish – Por uma criança não nascida*, o ponto nevrálgico que articula toda sua estrutura através de uma intrincada relação intertextual que será esboçada aqui.

Peter Szondi, em seus *Estudios sobre Celan*<sup>1</sup> encontra dois pontos-chaves para uma compreensão de sua poesia, o primeiro ao afirmar que “a morte, a memória dos mortos originam toda a poesia de Celan<sup>2</sup>”, implicando no fato dessa poesia não “descrever mais a ‘realidade’, mas sim se tornar, ela mesma realidade, não é o que a poesia descreve, mas sim o que ela faz existir” (Zondi, 2005, p.54). Outro ponto fundamental da análise do poema analisado por Szondi, que também é comum ao *Fuga da Morte*, é sua base musical: “Compor um poema a partir do modelo de um ‘estredo’ (ou talvez deva dizer de maneira mais geral: a partir do modelo de uma forma musical), implica renunciar, numa parte do enunciado, à expressão discursiva. Assim, não só as palavras e frases, mas também – e de modo muito particular – as relações – criadas pela interação, a transformação e a contradição – devem ser *lidas*.” (Szondi, 2005, p. 62). Ou seja, a forma musical dá significado à própria escrita como realidade textual. Uma tentativa de resolução do impasse causado pela linguagem revestida da ideologia que possibilitou e fundamentou Auschwitz, ou seja, uma maneira de criar uma realidade textual com o estabelecimento de relações textuais alternativas em busca de uma expressão que não ainda tenha sido corrompida, para que se possa assim, falar do horror de forma literária.

E é esse o modelo escolhido por Kertész para o último livro de sua trilogia, que representa também o final de um movimento que vai desde a afirmação ou a crença na linguagem como modo de representação e expressão, até a constatação da falência do modelo e sua total negação. E para isso e exatamente por isso, ele vai usar como base o poema de Celan.

Num texto polifônico, cíclico e repleto de repetições, o narrador de *Kadish*, B., escritor e tradutor, sobrevivente dos campos de extermínio, expõe os motivos que o levaram à negação da reprodução da vida após Auschwitz, através de um fluxo de palavras contínuo. Em 17 parágrafos, dos quais 15 começam com a palavra “não”, todo o peso da experiência vivida nos campos é concretizado através de uma tentativa de autoliquidação que só pode ser dada através da negação implacável de si mesmo e do outro, culminando na destruição do próprio discurso, onde as contradições da obrigatoriedade de expressão através da linguagem se materializam em sua face mais dolorosa. Num ataque feroz à razão que produziu os campos de concentração e extermínio, Kertész leva seu narrador às últimas conseqüências, substituindo sua voz própria por um conjunto de citações (suas e de outros), que não abrem espaços de afirmação em momento algum. A polifonia narrativa derruba o potencial autoritário da escrita em primeira pessoa, impedindo uma voz de verdade, porém a subjetivação do discurso alheio mediada através do “eu que narra” resulta numa objetificação da fala do outro através do uso da palavra, encerrando uma contradição interna que leva inevitavelmente à destruição da narrativa e um retorno à dimensão mística da linguagem.

<sup>1</sup> SZONDI, Peter. *Estudios sobre Celan*. Madri, Trotta, 2005.

<sup>2</sup> Tradução minha.

*Kadish* – *Por uma criança não nascida* é mais um passo na tentativa de responder à pergunta: como narrar após o Holocausto, como transmitir algo através da linguagem após a concretização das consequências catastróficas resultantes de uma razão instrumental, como manter um discurso que não caia na armadilha criada pelo uso da linguagem como um instrumento, de maneira que ele não seja banalizado? Ao pensar o narrador contemporâneo, no ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo” Adorno conclui que:

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

Entre os elementos-chaves para uma análise de *Kadish* estão a repetição, a polifonia e a subjetivação do discurso; são esses elementos que, combinados, compõem a estrutura da obra de maneira que ela se volta contra si mesma e culmine em sua aniquilação. Para isso, Kertész toma como base e ponto de partida o poema de Celan, que se relaciona com a narrativa de Kertész em dois níveis, tanto através de citações contínuas quanto num nível intertextual mais profundo, que retoma a fuga num sentido de busca da própria aniquilação.

*Todesfuge* é mencionado explicitamente nas páginas 11, 15, 20, 26, 31, 34, 35, 37, 40/41, 65, 81, 92/93, e 129 da tradução brasileira de *Kadish*<sup>3</sup>, sempre de maneira crescente, agregando elementos que aparecem no decorrer da narrativa. O narrador de Kertész se utiliza principalmente da metáfora da escavação. B. diz cavar seu túmulo nos ares, porém sua enxada é a caneta; é assim que ele define a natureza de seu trabalho e da sua narrativa, que é, em última instância, a escavação do próprio túmulo. Na primeira menção ao poema, B. diz:

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

Já neste início, o narrador de Kertész estabelece uma relação com o poema de Celan, onde o quarto verso da primeira estrofe diz: “cavamos um túmulo nos ares, lá não se jaz apertado”<sup>4</sup>, verso que será retomado nas estrofes seguintes. O cavar nos ares alude às valas comuns, cavadas pelos próprios judeus, e ao mesmo tempo aos crematórios dos campos de extermínio. O narrador de Kertész presentifica a condição da vítima que prepara o próprio túmulo, sugerindo que esse processo não se completou com o final da guerra e a libertação dos sobreviventes, pelo contrário, o cavar se torna perpétuo e onipresente, concretizado no momento da escrita. Nessa primeira referência B. dá início à rememoração de uma série de eventos de seu passado, e que, metaforicamente, preparam uma cova para si. O narrador anuncia que está iniciando esse processo, através das expressões “enxadadas iniciais” e “embora seja possível”. Ao longo da narrativa, a relação entre seu trabalho, sua história e a escavação necessária e contínua toma um contorno cada vez mais agressivo e definido, através de expressões como “continuo cavando” (Kertész, 2002, p.

<sup>3</sup> A epígrafe presente da tradução brasileira não existe na edição original. Portanto, não a considero constituinte do texto.

<sup>4</sup> Todas as citações do poema seguem a tradução de Modesto Carone, presente em Guinsburg, J e Tavares, Z.R.(orgs). *Quatro mil anos de poesia*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.

31), “o prosseguimento do cavar” (Kertész, 2002, p. 31), quase no final do processo, o narrador de Kertész explicita seu trabalho com uma indagação.

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

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

Num outro nível intertextual, o livro de Kertész se relaciona com o poema de Celan de maneira estrutural. O poema escrito como uma fuga, que retoma contantemente imagens que se reconfiguram com a adição de novos elementos, criando um movimento de busca em espiral asendente (embora no caso de *Todesfuge* essa espiral seja descendente e culmine em destruição, ou seja é uma fuga da morte, ou uma busca da morte), também serve de base para a estrutura da narrativa de Kertész, o livro abre com uma sentença chave, que vai se repetir ao longo do texto:

‘Não!’, disse eu instantânea e subitamente, sem titubear, de certa maneira  
instintivamente, pois é bem natural que nossos instintos trabalhem contra nossos  
instintos, que nossos contra-instintos trabalhem ao invés de nossos instintos, e  
ainda mais em seu lugar.<sup>5</sup>

Onde “Não” é uma resposta ao mesmo tempo instintiva, no sentido de ser contrária a racional e ao mesmo tempo contra-instintiva, ou seja, contrária ao suposto instinto de procriação do ser humano. É dessa maneira que o “Não” vai ser significado ao longo de todo o discurso, como uma espécie de contrário da razão por um lado e razão em negativo por outro. Já nesse primeiro parágrafo, fica claro que o “não” do narrador, mesmo na forma de um contra-instinto pertence à razão criticada em toda obra.

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

“Não!”, vociferou, bramiu algo em mim, repentina e momentaneamente.” Na construção do texto essas repetições são absolutamente calculadas, de maneira que a segunda fórmula da negativa sempre suceda a primeira, formando um coro de negações sucessivas que, pela repetição se fortalecem no decorrer da narrativa, criando um efeito de sobreposição de vozes rítmado, porém re-significados através da escrita de B., ou seja uma retomada da fuga na narrativa.

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

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

<sup>5</sup> Tradução minha feita a partir do original. A versão em português de Kadish foi traduzida do alemão e contém pequenas variações que, embora não comprometam a leitura geral do texto, influenciam em sua análise e interpretação. Todas as vezes que houver modificações, estas serão apontadas por nota, caso contrário, será indicada a localização da citação na tradução brasileira.

em toda eternidade  
Amém. (Kertész, 2002, p.131)

Portanto, a intertextualidade de *Kadish* com o poema de Celan ocorre em dois níveis, tanto estruturalmente, em termos da organização da narrativa, quanto através das contínuas citações e referências. E é dentro dessa estrutura que se desenvolve, à semelhança do poema, um texto polifônico, que incorpora outras vozes, numa tentativa de anulação do potencial autoritário do discurso. A inclusão de outras vozes ocorre gradualmente; enquanto narra, B. incorpora no discurso falas de seus interlocutores diretos, doutor Oblath, amigos, esposa; citações de intelectuais, principalmente escritores e filósofos de língua alemã como Goethe, Hegel, Heidegger, Wittgenstein, Celan, Kafka e Thomas Benhardt; e antigos apontamentos seus, que devido ao deslocamento de tempo constituem citações de si mesmo. Também essas citações se intensificam no decorrer da narrativa, interrompendo em vários momentos o fluxo de palavras, criando um texto truncado, interrompido tanto pela voz do outro quanto por comentários do próprio narrador ao texto, geralmente apresentados entre parênteses, que em certas ocasiões parecem rubricas do discurso. Por exemplo, no início da narrativa, ao relatar a conversa com Doutor Oblath, há a incorporação da voz do filósofo no discurso, e explicações de B. em formato de rubrica:

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

Em outro trecho, longo, porém representativo do modo como o narrador inclui outras vozes no discurso, B. escreve:

Portanto há também uma explicação para Auschwitz, porém não há explicação para o que Auschwitz não fora, para o que Auschwitz não teria sido, que o espírito mundial não se realizaria no fato nomeado Auschwitz (para fazer aqui uma referencia a Doutor Oblath), sim, não há explicação justamente para a não-existência de Auschwitz, por conseguinte, há tempos imemoriais Auschwitz está dependurado no ar, quem sabe talvez já há séculos, assim como uma fruta escura, amadurecida pelos raios de inumeráveis crimes, que espera finalmente cair na cabeça das pessoas, por fim, é o que é, e o que é é inevitável pois aí está: a história mundial é o quadro e a ação da razão (citação de H.<sup>6</sup>), pois se eu quisesse considerar o mundo como uma sequência arbitrária de casualidades, esta seria simplesmente uma, ora, certamente uma maneira indigna de consideração do mundo (citação minha), não devemos esquecer: quem olha o mundo sensatamente, o mundo o olha também sensatamente, ambos estão em comutação – diz novamente H.” (Kertész, 2002, p. 42-43)

Em *Kadish* todas as citações e referências precisam tender na direção do seu oposto negativo constituinte, movimento necessário à linguagem que procura a autodestruição. As citações, principalmente seus apontamentos antigos tomam espaços cada vez maiores na narrativa, ocupando, por vezes, páginas inteiras da obra. Se por um lado a polifonia do discurso derruba seu potencial autoritário e tenta impedir uma voz de verdade, por outro essas citações são sempre mediadas pelo eu, o que confere à narrativa um caráter altamente subjetivo. Ao admitir a falta de sentido da linguagem já no início do texto: “se não olharmos o sentido das palavras, pois, se olharmos, as palavras não tem significado” (Kertész, 2002, p. 8), B. procura através da citação re-significar o discurso, porém não há como escapar da contradição encerrada pelo uso da linguagem; ao fazer uso do discurso do outro, o narrador o objetifica e não consegue escapar da armadilha de sua instrumentalização. Ou seja, a tentativa de libertação do potencial autoritário da narrativa recai no seu oposto.

---

<sup>6</sup> Em toda a obra, H. faz referência a Hegel.

É essa a contradição fundamental do texto que culmina na sua aniquilação. Seguindo o movimento identificado por Adorno<sup>7</sup>, a narrativa subjetivada ao extremo contém em si o seu oposto, caindo novamente na dimensão mística que lhe é original. É esse movimento que produz e confere um sentido distorcido ao que parece proposto no título da obra, o *kadish*, que é, no caso, “rezado” por B. em três instâncias, para as vítimas finais do holocausto, “há muito foi cavada para eles uma cova no ar, para onde subiram em forma de fumaça” (Kertész, 2002, p. 26), para a criança que não nasceu e para o próprio narrador que cava sua cova com a escrita.

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

observa que o mundo retratado por Kafka expressa o ‘Nada da Revelação.’ O que Scholem quer dizer é que na nossa era de secularização radical, a idéia religiosa da Revelação, como ela aparece na bíblia, e como ela foi aceita pela tradição judaica, parece ter perdido toda sua significação. Não obstante, ela não desapareceu completamente, e ainda constitui – precisamente através de sua falta – a base / o pano de fundo de algumas das inclinações intelectuais mais características do nosso tempo<sup>8</sup>. (Moses, in. Budick e Iser, 1997)

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

Segundo Berta Waldman: “a linguagem precisa ser partícipe de um projeto suicida e conduzir a si própria a seus limites mais extremos, limites que podem incluir sua total impossibilidade. Só assim é possível estampar o horror.” (Waldman, 2004). Assim, consciente da impossibilidade de expressão frente ao horror e da manutenção da lógica que produziu Auschwitz no mundo que o cerca, o narrador de Kertész caminha inexoravelmente para sua própria destruição.

A questão fundamental de *Kadish*, não é apenas como representar a barbárie, mas sim de que maneira a linguagem ainda pode funcionar como crítica, não só para buscar saídas e soluções, mas principalmente para uma reflexão necessária sobre a permanência do pensamento que produziu a barbárie, o diálogo com Celan e a retomada de seu poema apontam a manutenção dessa lógica no mundo contemporâneo. A narrativa de Kertész é complexa e multifacetada, e incorpora internamente contradições fundamentais entre as possibilidades da arte e a perpetuação da razão que resultou em Auschwitz. Nesse sentido a reflexão de Adorno continua urgente:

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

## **Referências Bibliográficas:**

ADORNO, Theodor W. *Educação e emancipação*. São Paulo, Editora Paz e Terra, 1995.

<sup>7</sup> Cf. “Posição do narrador no romance contemporâneo.” (Adorno, 2003).

<sup>8</sup> Tradução minha.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. Tradução Jorge M. B. de Almeida.

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

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

Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

GUINSBURG, J e TAVARES, Z.R.(orgs). *Quatro mil anos de poesia*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.

HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão*. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.

KERTÉSZ, Imre. *A língua exilada*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

KERTÉSZ, Imre. *Kadish – Por uma criança não nascida*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

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

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

SZONDI, Peter. *Estudios Sobre Celan*. Madri, Trotta, 2005.

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