

**O CANTO DO SOBREVIVENTE
CATÁBASE E NÓSTOS NA ESCRITA TESTEMUNHAL
DE PRIMO LEVI**

The Survivor's Song. Catabasis and *Nóstos*
in Primo Levi Witness Literature

Anna Basevi¹

RESUMO: O topos narrativo da catábase apresenta-se como modelo da literatura de testemunho do século XX. Em particular, o inferno dantesco constitui a referência principal para a narração sobre Auschwitz em *Se questo è un uomo* (É isto um homem?) de Primo Levi. O diálogo intertextual estabelece-se, todavia, com outros relatos de aprisionamento, como as Recordações da casa dos mortos de Dostoievski (Cavaglion). Em *La tregua* (A trégua), a descrição da anábase (a subida), por outro lado, coincide com o retorno, um *nóstos* “aberto” (Jankélévitch), descrito a partir da lição de Homero e ao mesmo tempo carregado de novos paradoxos e cesuras. Catábase e *nóstos* transformam o sobrevivente (já estrangeiro absoluto no Lager) em estranho na própria pátria e ao mesmo tempo em um aedo moderno comprometido com a tarefa memorial (Gagnebin). A “sombra de Ulisses” (Boitani), o revenant (Semprun) é aquele que não pode deixar de narrar.

PALAVRAS CHAVE: Catábase; *nóstos*; literatura de testemunho; Primo Levi.

ABSTRACT: La catabasi come topos narrativo offre spunti alla letteratura di testimonianza del XX secolo. In particolare, l’inferno dantesco costituisce lo sfondo di riferimento per la narrazione su Auschwitz in *Se questo è un uomo* di Primo Levi. L’interstualità, tuttavia, si estende ad altre narrazioni di prigionia come quella delle Memorie della casa morta di Dostoievski (Cavaglion). In *La tregua*, la descrizione dell’anabasi (la risalita), invece, coincide con il ritorno, un *nóstos* “aperto” (Jankélévitch), di nuovo debitore di Omero ma anche portatore di nuovi paradossi e lacerazioni. Catabasi e *nóstos* fanno del sopravvissuto (già straniero assoluto nel Lager) un estraneo in patria e, al contempo, un aedo moderno vincolato alla funzione memoriale (Gagnebin). All’ “ombra di Ulisse” (Boitani), il reduce (il revenant, per Semprun) è colui che non può esimersi dal raccontare.

PAROLE-CHIAVE: Catabasi; *nostos*; letteratura di testimonianza; Primo Levi.

I

A primeira viagem de exílio narrada pelo escritor italiano Primo Levi corresponde a um êxodo de trágicas proporções: a deportação rumo a

¹ Prof. ICRIO. Doutora em Letras Neolatinas, UFRJ. O presente ensaio é o resultado da pesquisa de Doutorado, financiada em parte pelo CAPES/PDSE.

Auschwitz. Na obra testemunhal *É isto um homem?* (*Se questo è un uomo*, 1947) os trens de carga levam os prisioneiros conscientes de ter ultrapassado uma fronteira inexorável. Sua pena encontra uma forma de expressão nos textos da tradição hebraica, apesar do ateísmo do autor. O destino comum reforça uma identificação com a mitologia judaica que se até então era, na biografia do italiano e laico Levi, limitada e diluída, agora induz o escritor a convocar o texto bíblico: “Contamo-nos essas histórias, uns ao outros, à noite; histórias de fatos acontecidos na Noruega, na Itália, na Argélia, na Ucrânia, histórias simples e incompreensíveis como as da Bíblia. Ou serão, acaso, histórias de uma nova Bíblia?” (LEVI, 1988, p.65). O exílio constrói-se a partir da noção de um “fora” - um “além” correspondente ao mundo do qual os prisioneiros foram excluídos - e de um “dentro” relativo a uma condição funesta: “vagões de carga, trancados por fora, e, dentro, homens mulheres crianças comprimidos sem piedade, como mercadoria barata, na viagem em direção ao nada, na viagem em descida, para o fundo” (LEVI, 1988, p.15). Se hoje o vagão de carga metaforiza a deportação, isso se deve à sua capacidade de indicar o início da segregação e de uma viagem narrada pelas testemunhas. Com percepções similares, Elie Wiesel relembra o fato: “As portas se fecharam. Caímos na armadilha, até o pescoço. As portas estavam chumbadas, o caminho de volta definitivamente bloqueado. O mundo era um vagão hermeticamente selado” (WIESEL, 2007, p.63, trad. nossa).

A viagem é reconstruída em *Le grand voyage* (1963) de Jorge Semprun, um notável texto sobre deslocamentos espaciais e temporais que se refletem em sua estrutura, e no *dépaysement* parecido ao do prisioneiro que vê pela fresta do trem a paisagem familiar se transformar em terra de exílio. O livro circula por vários tempos misturados, perdidos e por vir, antes da deportação, depois da libertação, um tempo extenso que transborda dos seus limites mais estreitos, da moldura do começo e do final; moldura definida respectivamente pela viagem (com a dificuldade de contabilizar os dias no trem) e pela chegada ao Campo – com a superação de uma fronteira definitiva. O desfecho se dá, portanto, com a consciência de ter aportado a outro mundo e ao som da frase repetida como uma ladainha: “*quitter le monde des vivants, quitter le monde des vivants*” (“abandonar o mundo dos vivos”) (SEMPRUN, 1990, p.279). Desta forma, a catábase organiza-se principalmente em torno das questões temporais, e o espaço é descrito com a falta de espaço: “Há este amontoado dos corpos dentro do vagão, esta lancinante dor no joelho direito” (SEMPRUN, 1990, p.11, trad. nossa). Assim o *incipit* obriga o leitor a entrar no vagão e compartilhar detalhes concretos da percepção física, a partir da qual se perde a noção do tempo e se desencadeia o passeio desordenado da memória.

Ao contrário de Semprun, Levi concentra-se no aspecto de vazio do lugar de destino, o “dentro” coincide com o nada (*il nulla*), com o mundo

revirado (*all'ingiù*), e como já foi dito inúmeras vezes, começando por Cesare Segre (SEGRE, 1997, p.65), com o fundo do inferno dantesco.

Num instante, por intuição quase profética, a realidade nos foi revelada: chegamos ao fundo. Mais para baixo não é possível. Condição humana mais miserável não existe, não dá para imaginar. Nada mais é nosso: tiraram-nos a roupa, os sapatos, até os cabelos; se falarmos, não nos escutarão – e, se nos escutarem, não nos compreenderão (LEVI, 1988, p.25).

Os exemplos de Semprun (cujo mentor da organização memorial é Proust) e de Levi permitem pensar como obras literárias anteriores alimentaram a escrita testemunhal e ao mesmo tempo como esta reelaborou representações mais ou menos canônicas de sua tradição linguística ou da tradição ocidental. A imagem do fundo, do ir “*all'ingiù*” (para baixo) num movimento vertical, é em Levi central e recorrente, em constante diálogo com Dante e a viagem no reino dos mortos.

Cada representação clássica da descida ao inferno é atrelada a outras anteriores e apresenta suas variações (Homero, Lucano, Virgílio, Dante, os mitos de Orfeu, Perséfone, Hércules, Enéias, mas igualmente Gilgamesh). Em relação a Dante, além da óbvia diferença, por se tratar de um poema de imaginação perante um testemunho, o inferno da *Comédia* é um mundo *irreal* cuja existência (literária ou teológica) o protagonista *conhecia*, mesmo se desconhecida em suas formas; ao contrário, ninguém imaginava a existência real de Auschwitz; além disso, o inferno dantesco seria um mundo criado pela vontade divina onde não se descobre o mal humano, mas a *pietas*; enfim, é um mundo de onde a saída reestabelece a luz (a extrema e inefável luz do paraíso).

Para representar o Mal do encarceramento, Levi tem à disposição outro modelo: o livro de Dostoievski, nunca explicitamente citado, mas presente na estrutura e nas entrelinhas. A imagem da “casa dos mortos” é retomada por Levi numa única frase de uma simples cena relativa aos primeiros momentos, quando o prisioneiro encontra, no meio da multidão e à procura de um “rosto amigo, de um guia”, um jovem de dezesseis anos, sentado no chão que lhe dirige perguntas em alemão. Num diálogo precário, os dois prisioneiros conseguem trocar breves informações, o nome, a onde está a mãe, se é judia. O jovem Schlome acaba compreendendo, levanta e timidamente abraça Primo. Desta maneira termina o episódio de breve comunicação humana com seu rastro de “tristeza que é quase alegria”. Levi conclui: “Nunca mais vi Schlome, mas não esqueci seu rosto sério e suave de criança, que me recebeu no umbral da casa dos mortos” (LEVI, 1988, p. 29). Encontramos a casa dos mortos em “Sul fondo”, capítulo especialmente repleto da intensa ligação com Dante, mas é

preciso lembrar que o episódio de Schlome é acrescentado em 1958 (11 anos após a primeira edição). Elementos intertextuais com Dostoiévski são salientados por Cavaglioni, ao identificar no texto do autor russo – embora pouco amado por Levi – um modelo estrutural de alternância entre diário e reflexão. As *Memórias* configuram-se como uma fonte da “casa morta de Auschwitz” (CAVAGLIONI, 2006, p.76) principalmente para as etapas (e capítulos) de *É isto um homem?*. O estudioso refere-se aos primeiros capítulos dedicados ao impacto inicial, à presença de capítulos reservados a personagens ou a episódios específicos alternados à descrição do funcionamento do lugar. O leitor pode observar de fato algumas proximidades, especialmente a presença mais incisiva, no tempo-espaço do texto, das “primeiras impressões” e da “iniciação”, isto é, a narração do começo da vida de prisioneiro². É verdade que todas as testemunhas de detenção mantêm uma memória particularmente viva justamente dos aspectos iniciais, pela surpresa impactante com um mundo outro. O próprio narrador de Dostoiévski afirma recordar o impacto com o trabalho forçado nos mínimos detalhes. Outra atitude que encontraremos tanto no autor russo como em Levi é a capacidade de observar os seres humanos e a consequente decisão de se adaptar à realidade ao redor:

Eu sentia, compreendia naquele meio inteiramente novo para mim, que me encontrava em plena noite e que a vida é impossível nas trevas. Era, portanto, imperioso, que me preparasse. [...] “A casa dos mortos”, repetia eu, olhando, através do crepúsculo, pela porta da caserna, os forçados que voltavam do trabalho [...]. Pelas atitudes e pelas caras esforçava-me por lhes adivinhar os caracteres (DOSTOIEVSKI, 2006, p.58).

Enfim, de certo relevo nos parece o comentário de Cavaglioni sobre a importância da soleira como ponto de observação do Mal, uma opção do olhar que é síntese do próprio estilo do autor (CAVAGLIONI, 2006, p. 79). A primeira

² Nas *Memórias*, após o primeiro capítulo “A casa morta”, três capítulos sucedem-se, todos com o título “Primeiras impressões”, seguidos por “O primeiro mês”, e ocupando ao todo um terço do livro; em *É isto um homem?*, livro por si breve, “A viagem”, “No fundo” e “Iniciação” – todos relatos dos primeiros dias – constituem os primeiros três capítulos, seguidos por “Ka-Be” e “As nossas noites”, os quais reúnem considerações e episódios concernentes ainda aos primeiros meses.

soleira em *É isto um homem?* aparece, antes do encontro com Schlome e antes de entrar na “casa dos mortos”, na preparação da viagem do campo italiano de Fossoli: na soleira do barracão da família de judeus carpinteiros de Trípoli, onde as mulheres, após a arrumação das trouxas e dos pães da viagem, dispuseram as velas fúnebres para a triste reza, Levi observara o ritual: “desceu dentro de nossas almas, nova para nós, a dor antiga do povo sem terra, a dor sem esperança do êxodo, a cada século renovado” (LEVI, 1988, p. 14).

II

Ao aprofundar o tema da catábase, mais problematizante se torna a afirmação de Eudoro de Sousa sobre o inferno como não-lugar, como lugar onde não se quer estar e de onde se quer sair, mas ao qual não se desce. A ausência de lugar evocada pela representação do inferno fundamenta o estatuto de situação liminar do próprio indivíduo, onde a fronteira coincide com a interrupção da relação entre homem e mundo³. Tratando-se de um vazio, ou até de um “não-lugar entremundos”, mais do que um outro mundo, Sousa radicaliza o significado do inferno como ausência de mundo, propondo a aporia de que, então, “não há descida” mas só saída/subida (DE SOUSA, 1984, p.26). Se o inferno é um não-lugar, a fala dele é possível apenas com a saída, pois é esta que permite falar em “descida”, que torna dizível o movimento de um não-lugar a um lugar. Aqui se situa a função da narração, geradora tanto do testemunho da subida quanto da ideia consequente de “descida” (estou subindo, pois em algum momento descí). Se “*facile est descensus*”, a subida é árdua, avisa De Sousa, atrelando a percepção de ter estado no Inferno somente a quem de lá saiu, caráter pelo qual se torna rito de passagem e transformação (DE SOUSA, 1984, p.26). Acrescentamos: e de narração.

De fato, existe uma catábase apenas como narração de anábase, quase confirmando a interpretação primoleviana expressada com a impossibilidade do testemunho integral (quem afundou, o submerso, não pode testemunhar). E trata-se de um retorno de um lugar de morte e de destruição; isto é o caminho oposto da catábase, assim como é representada a partir do tema clássico da descida ao inferno. Semprun reivindica o termo *revenant* (aquele que retorna) no lugar de *rescapé*, que indicaria alguém que escapou da morte (a citação precisa ser apresentada em francês): “*Nous ne sommes pas des rescapés, mais des revenants car la mort n’est pas une chose que nous aurions frôlée,*

³ A mitologia clássica não leva homens comuns ao que significa a perda total do mundo, mas sim deuses e heróis. Pois “ninguém suportará facilmente o ver-se pairando sobre o Caos” (DE SOUSA, 1984, p.26).

côtoyée, dont nous aurions réchappé, comme d'un accident dont on serait sorti indemne, nous l'avons vécue" (SEMPRUN, 1994, p.121); "*revenant*", portanto, define quem desceu ao inferno e o atravessou, quem "não" escapou à morte embora tenha voltado, uma vez que a morte não foi um acidente, não foi apenas flanqueada, mas realmente atravessada. O retorno induz a repensar a identidade após a catábese e a anábese; ao superar aquele umbral, qualquer um regressa transformado. Mas isto significa ser colocado diante de provas tanto na ida quanto na volta. A chegada dos sobreviventes à vida livre não foi luminosa nem vitoriosa. Merece atenção, tanto como enquadramento nas tipologias de viagem quanto como condição de estranhamento e do ser estrangeiro em pátria, a experiência (e por consequência o tema) do retorno do sobrevivente. Diferente do que se pode considerar uma anábese em direção à luz, essa experiência se configura como oscilação permanente entre as duas dimensões, instabilidade que impede a reintegração completa no mundo humano. As condições ambientais e biológicas dos prisioneiros tinham sido abaladas profundamente por causa da "sistemática indução ao terror, ao tratamento brutal, aos refinados meios de desintegração da personalidade, à falta de comida (com os efeitos secundários da quase total aniquilação), até as consequências da forçada vida em grupo e à separação da família" (VERRI MELO, 1993, p. 166). Certamente estamos num campo real de um trauma que acarreta alterações na estrutura da personalidade e na relação com a sociedade, mas essas foram particularmente reforçadas pela grave indiferença encontrada logo após a libertação, até na própria cidade. Neste sentido, o romance *A trégua* (1963) anuncia as dificuldades do retorno logo na fronteira entre Áustria e Itália:

O que encontraríamos em casa? Quanto de nós fora corroído, apagado? Retornávamos mais ricos ou mais pobres, mais fortes ou mais vazios? Não sabíamos. Não sabíamos; mas sabíamos que nas soleiras de nossas casas, para o bem ou para o mal, nos esperava uma provação e a antecipávamos com temor. (LEVI, 1997, p. 211)

Como se vê, de novo a soleira marca uma passagem crucial. As expectativas de afetos, de liberdade, de justiça, de trabalho, de acolhimento privilegiado, de compreensão da centralidade e natureza extrema da experiência do Campo são muitas vezes frustradas. Se a situação dos *revenants* de guerra ou prisões apresenta semelhanças, é preciso levar em conta a unicidade do retorno dos sobreviventes dos campos nazistas, não identificados nem como heróis de guerra, nem como vencedores ou derrotados, isto é, segundo formas já presentes no imaginário popular pertencentes também às ideologias. A guerra é caos, mas em seu desfecho a sociedade atribui medalhas e punições, transforma em

memória épica e coletiva a experiência da dor. O *Lager* é somente destruição, o sobrevivente não tem méritos nem glória, mas ainda é condenado à incompreensão, à solidão por não estar harmonizado com a sociedade, e à percepção de ter sofrido em vão. (MAIDA, 1993, p. 193) Se o sobrevivente (e menos ainda *a* sobrevivente, diante da qual há sempre a acusação de um comportamento fora dos padrões aceitos) não é acolhido como testemunha, seu relato não é ouvido, duvida-se de sua sanidade mental, e a reação é de impaciência ou indiferença (senão de culpabilização), então para muitos/as, a opção é calar-se, na falta da hospitalidade de que precisariam. No entanto, em Levi, desencadeia-se a compulsão narrativa (oral e escrita) que termina por superar o escasso êxito da primeira edição de *Se questo è un uomo* (*É isto um homem?*), em 1947 (o desinteresse era sintoma de uma coletiva surdez, resgatada só na década de 60). Obsessão que ecoa na literatura, a partir da alegoria do Velho Marinheiro de Coleridge⁴, mas também em outras obras que o escritor tem em mente:

A esperança de sobreviver coincide, afinal, com a esperança obsessiva de informar os outros, de sentar perto da lareira, à mesa, e contar: como Ulisses na corte dos Feácios, como Silvio Pellico, sobrevivente das misérias do Spielberg, como o Ruzante retornado da batalha, como o soldado do qual fala Tibullo, que narra seus feitos e “na mesa desenha com o vinho o acampamento”; e como o outro inesquecível soldado descrito por Eduardo de Filippo, que [...] procura em vão alguém que o escute. A narração do sobrevivente é um gênero literário. (LEVI, 1987, p.1.349, trad. nossa)

O retorno do sobrevivente, em suma, constitui um *topos* narrativo que define um gênero textual, afirma Levi. De fato, a transformação do *revenant* em narrador inicia-se com Ulisses e a habilidade de um *aedo* na corte dos Feácios. (GAGNEBIN, 2006, p. 25) A própria Odisseia liga-se a uma tradição de cantores descritos por sua vez no texto e que não param de contar as aventuras ou trágicas mortes dos heróis aqueus em Troia. A duplicidade do grego *xenos* remete à possibilidade dos donos da casa e do forasteiro permutarem sua condição de estranho, pelo menos em sua forma que designa “tanto o hóspede como o anfitrião, pois cada um em relação ao outro é *xenos*”

⁴ Trata-se da personagem que procura desesperadamente, entre os convidados de uma festa, algum ouvinte para lhe contar sua experiência de naufrágio. *The Rime of the Ancient Mariner* (*A balada do velho marinheiro*) de 1798, de Samuel Taylor Coleridge é citada várias vezes por Levi, ao longo de sua obra.

(GAGNEBIN, 2006, p. 25). Trata-se de uma possível troca dentro de uma dimensão já caracterizada por um tipo particular de escambo, em que o estrangeiro traz notícias ou presentes e obtém hospitalidade. Se uma característica essencial da cultura pode ser, segundo Gagnebin, “a capacidade de entrar em relação com o outro sob diversas formas”, no mundo de Homero uma delas é o acolhimento do estrangeiro com alimentos, abrigo e oferta/troca de presentes. Todavia,

Ulisses, navegante infeliz e sobrevivente de tantos naufrágios [...] não possui nenhum objeto artístico, nenhuma arma afiada, nenhuma jóia de ouro fino [...] em geral não tem nada – fora a narração comovente de suas aventuras. E, de fato, essas belas histórias vão ser reconhecidas, por assim dizer, como moeda de troca contra os belos presentes de hospitalidade (GAGNEBIN, 2006, p. 22).

O retorno em troca da narração. Segundo as palavras de Pietro Citati “o mundo sobre o qual Ulisses reina como um soberano onipotente é o da narração. [...] Ninguém tem uma memória tão infundável [...] Assim ele tornou-se o símbolo da arte de contar” (CITATI, 2002, p. 162).

A predisposição de Levi a transitar entre narração oral e escrita leva Marco Belpoliti a vislumbrar uma semelhança com as personagens de Leskov, o narrador exemplar de Benjamin. Belpoliti conclui sua introdução a *Conversazioni e interviste 1963-1987* com as palavras do pensador alemão: “Seu dom é poder contar sua vida: sua dignidade é contá-la *inteira*. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida” (BENJAMIN, 1994, p. 221).

Gagnebin (2006) ainda entrelaça as questões da memória, da narração e do testemunho já a partir do título *Lembrar, escrever, esquecer*, em que a escrita parece garantir o liame entre a recordação e o esquecimento. Uma das vias privilegiadas para penetrar o duplo aspecto de “fragilidade” e “riqueza” da memória é percorrida seguindo, literalmente, os “rastros” de Paul Ricoeur. A aporia da “presença do ausente e a ausência da presença” contida na metáfora “preciosa” e “complexa” do *rastro* (GAGNEBIN, 2006, p. 39-47; p. 107-118) permite superar, apesar da ambivalência da presença de algo que não mais existe, o silêncio definitivo que se instauraria sem o texto escrito. Desta maneira o texto pode aspirar, a despeito dos temores e dos argumentos platônicos, à função de “derradeiro abrigo contra o esquecimento” e “contra a indiferença da morte”. Função, todavia, inaugurada já pela tradição oral e celebrada nos poemas homéricos.

Desde a *Ilíada*, o poeta tenta erguer um pequeno túmulo de palavras, orais e decoradas, depois escritas e recopiadas, em homenagem à glória dos heróis mortos. Jean-Pierre Vernant lembra que a palavra *séma* tem como significação originária a de “túmulo” e, só depois, a de “signo”. Pois o túmulo é signo dos mortos; *túmulo, signo, palavra, escrita*, todos lutam contra o esquecimento (GAGNEBIN, 2006, p. 112).

Gagnebin, na linha de Jean-Pierre Vernant (VERNANT, 2013, p. 101), define a *Odisseia* como uma obra que encena incessantemente a luta contra a tentação do esquecimento (GAGNEBIN, 2006, p. 14). Ao investir a poesia da tarefa da memória, a autora acrescenta uma pista para a leitura do poema grego em sua relação com a civilização e a cultura: a escrita funciona como via para reconhecer nossa condição de mortais, por sua vez geradora da “exigência de cuidar dos mortos para os vivos de hoje” (GAGNEBIN, 2006, p.27). Portanto, quando as tarefas da memória e da poesia coincidem, estamos incluindo na esfera narrativa um aspecto testemunhal no sentido de testemunhar pelos mortos, levando em conta o desdobramento da ausência da testemunha integral. O testemunho, como a narração, será sempre incompleto de todos os pontos de vista. O “paradoxo de Levi” foi proposto por Agamben (AGAMBEN, 2008, p. 151) a partir da declaração do próprio autor: a testemunha “integral” não existe, pois quem poderia testemunhar a descida até o fundo, “quem fitou a Górgona não voltou para contar” (LEVI, 2004, p. 72); o sobrevivente oscila entre a urgência de testemunhar e a impossibilidade de fazê-lo de maneira completa. Todavia, gostaríamos de vislumbrar uma saída parcial deste impasse – pelo menos do ponto de vista dos leitores – aceitando a relatividade das “verdades” como algo inerente ao testemunho em geral, ou à narração: o testemunho que podemos escutar ou ler será fragmentado, lacunoso, parcial, mas só poderá ser desta forma ou não será. O próprio Ulisses assume a veste de testemunha no lugar de seus companheiros naufragados ou devorados por Polifemo, os Lestrígões ou Caríbdis. Se, desde a Antiguidade, a cultura ocidental recorre à figura do poeta-escritor-narrador para conhecer os eventos, continua sendo por meio das anábases e *nóstoi* dos sobreviventes a única via – o contraponto, o contracanto – para conhecer algo sobre o destino dos submersos. A narração dos primeiros garante a memória dos segundos. A impossibilidade de voz dos segundos impulsiona a ruptura do silêncio dos primeiros.

O *revenant* é um estrangeiro mesmo em sua terra, e o estrangeiro é também aquele que narra. A matéria desta narração será a experiência de ter sido estrangeiro, e a modalidade escolhida do contar, sempre atrelada a uma ficcionalidade. Frente ao debate sobre possibilidade e impossibilidade de representar a vivência do campo de extermínio, escritores como Levi, Kertész,

Semprun, percorrem o caminho da literatura, acreditando nos meios narrativos para uma transmissão mais envolvente (ou convincente?) de uma realidade difícil de ser compartilhada. Como Márcio Seligmann-Silva já sublinhou, os escritores sobreviventes da Shoá “sabem que aquilo que transcende a verossimilhança exige uma reformulação artística para a sua transmissão (SELIGMANN- SILVA, 2003, p. 384)”.

No caso de Levi, acrescenta-se a proliferação de narrações dentro da narração, autobiografias que se tornam breves contos (como no caso do livro de Marco Herman ao qual corresponde o conto “História de Avrom”), relatos de amigos transformados em anedotas, ou à espera da permissão para se tornar públicos (como no caso de “O retorno de Cesare”), histórias que pedem para serem narradas, os inúmeros personagens que por sua vez contam algo, versões de lendas como a de Lilit (“Lilith”) ou do Golem (“O servo”), até chegar a *La chiave a stella* (*A chave estrela*), romance da narração como arte de narrar e escutar ao mesmo tempo. A própria cena da chegada à Itália em *Se non ora, quando?* (*Se não agora, quando?*)⁵ remontaria em parte a um relato, feito por um amigo, sobre refugiados que recusavam a qualificação de *displaced persons* e que seria uma pena, segundo o autor, deixar de fixar na página escrita (LEVI, 1987, v. 2, p. 1.225). Os contos de *Il sistema periodico* (*A tabela periódica*) são também repletos de narrações alheias, “outras histórias estupendas me foram narradas” (LEVI, 1994, p.73). A reprodução dos contos de outros, orais e escritos, fazem de Levi um *aedo* moderno. E como os cantores do ciclo troiano, ele propõe uma especial série de *nostoi*, distribuídos nos quatro breves textos de *Lilit e altri racconti* (*71 contos de Primo Levi*): “Storia di Avrom” (História de Avrom), “Stanco di finzioni” (Cansado de ficções), “Il ritorno di Cesare” (O retorno de Cesare), “Il ritorno di Lorenzo” (O retorno de Lorenzo). Acrescentaremos o “não retorno” de Alberto, presente no final do capítulo “Memória da ofensa” de *Os afogados e os sobreviventes* e acenado em *A tabela periódica*, como narração de uma espera prolongada dos familiares por um retorno almejado.

A narração de histórias alheias coincide com o posicionar-se no umbral: Levi mesmo quando autobiográfico, e aparentemente autodiegético, deixa a cena a outros protagonistas e os acompanha, colocando-se de lado, ora com curiosidade ora com paciência consciente.

⁵ O romance ficcional *Se não agora, quando?*(1982) acompanha o itinerário de um grupo de combatentes judeus, ao longo dos anos 1943-1945, num movimento, ao mesmo tempo desesperado e ativo, de saída das terras russas e polonesas em busca de uma nova pátria, e descreve a jornada de personagens errantes e sobreviventes, classificáveis na categoria de “refugiados” ou *displaced persons*.

Estava claro que a narrativa de Bonino não seria tão curta: mas, paciência, pensei em quantas narrações compridas havia infligido ao próximo, tanto a quem queria quanto a quem não queria escutar, lembrei que está escrito ‘Amareis o estrangeiro porque também vos fostes estrangeiros entre os egípcios’ (*Deuteronômio* 10:19), e me dispus comodamente na cadeira (LEVI, 1994, p. 194).

A troca de escuta é quase um mandamento, na esfera da vivência dos estrangeiros. Evidentemente, num romance como *A trégua* é muito presente a explícita aspiração a multiplicar as histórias, a juntar as narrações ouvidas que são recontadas com a função de transmitir as peripécias de várias personagens. Desta forma, o terceiro capítulo, “Katowice”⁶, narra uma trégua dentro da trégua maior, isto é uma longa pausa ainda em terra polonesa – Levi encontra-se nos abrigos do comando soviético para refugiados italianos – de onde surgem, encadeadas, as histórias das diversas pessoas encontradas. No meio de barulhentos e informais oficiais soviéticos que “estavam alegres, tristes e cansados, e se compraziam com a comida e o vinho, como os companheiros de Ulisses após terem tirado os navios em seco” (LEVI, 1997, p. 56), outras personagens (conterrâneos, enfermeiras) narram suas aventuras. A história de cada um é inserida no texto e a pausa dedicada à narração dentro da narração – operação estilística que reflete a ideia de trégua dentro da trégua – é assim anunciada: “Assim, o tempo dedicado aos melancólicos deuses burocráticos foi se reduzindo, e Galina aproveitou os intervalos para contar-me sua história, em fragmentos, pouco a pouco” (LEVI, 1997, p. 62); ou, à distância de poucas páginas: “Era, pois, um indivíduo singular: e a sua história, contada com prazer e reportada abaixo, só fez confirmá-lo.” (LEVI, 1997, p. 65). A comunicação humana e a originalidade de cada um manifestam-se num “comércio” de narrações. Estas parecem se opor àqueles “melancólicos deuses burocráticos”, contrários a um retorno rápido, para aliar-se talvez a deuses mais vitais, os mesmos que inspiraram o herói da mente multiforme que faz da memória a matéria prima de seu contar. Esta fome narratória revela não apenas a necessidade de uma testemunha, mas a paixão do escritor, enquanto a literatura se mantém presente: Dante e Homero impulsionam a construção do viajante, e em específico de Ulisses, como modelo do estrangeiro coincidente com aquele que narra.

⁶ Katowice é a cidade polonesa onde os prisioneiros libertos ainda administrados pelo exército soviético permaneceram alguns meses, numa primeira longa pausa antes de retomar a viagem.

III

O que caracteriza o herói do *nóstos* é o impulso contínuo em direção ao retorno, movido pelo sentimento nostálgico. A *trégua* relata um *nóstos* do século XX (o regresso do narrador a Turim), cuja duração, a partir da liberação de Auschwitz, foi de longos nove meses, devido às precárias condições de muitas linhas de trem bombardeadas e à caótica gestão do exército soviético. A narração do *nóstos* primoleviano proporciona uma definição pontual da condição de quem, liberto da luta brutal pela sobrevivência reduzida aos mínimos termos, encontra o espaço interno e externo para vivenciar a nostalgia:

Foram meses de ócio e de relativo bem-estar, e por isso cheios de nostalgia penetrante. A nostalgia é um sofrimento frágil e suave, essencialmente diverso, mais íntimo, mais humano, do que as outras dores que havíamos suportado até então: frio, golpes, fome, terror, doença, privação. É uma dor, límpida e clara, mas urgente: invade todos os minutos do dia, não concede outros pensamentos, e nos incita às evasões. Talvez por isso, a floresta ao redor do campo, exercesse em nós uma atração profunda (LEVI, 1997, p. 145).

Geralmente a nostalgia possui um objeto: Ítaca, o Éden, a língua pré-babélica, a infância, os bons tempos antigos, ou até o futuro (PRETE, 1992, p. 18). Ela é, de qualquer modo, o sintoma de uma cesura, uma separação, uma amputação ou, na proposta de Antonio Prete, da dor de uma *trafittura*, uma ferida que atravessa a carne de lado a lado (PRETE, 1992, p.19). Se as expressões *mal du pays* (em francês, mal do país) ou *Heimweh* (em alemão, dor do lar, da terra natal) designam um conjunto de aspectos que confluem num ponto, e este ponto é a terra natal, o lugar da nostalgia não se refere apenas a uma geografia (a paisagem, a casa) mas também às pessoas, aos vínculos, aos hábitos. Ao mesmo tempo, se perpetua a convicção de que a peregrinação terminará com a volta não apenas a uma terra, mas como restauração do próprio passado (PRETE, 1992, p.22). O retorno é o remédio aconselhado pelos médicos entre os séculos XVII e XIX, a única eficaz terapia para os males da nostalgia, a patologia estudada e classificada pelo jovem Johannes Hofer em 1688 (HOFER, 1992, p. 44-61).

No entanto, o regresso do exilado raramente restaura as identificações de outrora. A terra que o viajante reencontra é a mesma e, contudo, é outra; as coisas perdidas afloram então desta névoa que é a ilusão do retorno como *parvenze*, aparências, semblantes, vestígios (PRETE, 1992, p. 26).

Há uma imaterialidade do vivido, a concretude do que já foi nos escapa. Nesta perspectiva, Vladimir Jankélévitch estabelece uma distinção entre *nóstos fechado* – através do qual o exilado alcança sua meta e o círculo se fecha – e o *nóstos aberto* (JANKÉLÉVITCH, 1992, p. 130-152), quando a nostalgia não se apazigua na reconquista da pátria perdida. Este estado permanente de desejo por algo inalcançável aponta para uma condição psíquico-existencial, senão metafísica, do ser humano. Mas podemos estendê-lo também às amarguras da *anábase* do sobrevivente.

No ensaio sobre a nostalgia, Jankélévitch analisa o episódio emblemático da epopeia homérica na qual Ulisses alcança sua ilha e não a reconhece. Portanto sua chegada é a chegada de um estrangeiro: ele vê-se destinado à outra peregrinação e se desespera perante uma Ítaca disfarçada; e quando descobre estar em sua pátria é obrigado a se apresentar como estrangeiro. Os sentimentos de desamparo e de estranhamento, que parecem estender o exílio para além do suportável, introduzem uma fratura no alívio do *nóstos*, anunciada pela cena em que “a terra natal se veste de terra estrangeira” (JANKÉLÉVITCH, 1992, p.146). Neste sentido, algo impede que o *nóstos* se feche totalmente e a trama de sua circularidade apresenta pontos rasgados.

Em *A trégua*, o atravessamento das diversas paisagens significa para o sobrevivente errante uma aproximação – embora cheia de desvios, imprevistos e esperas – à terra natal, com enfim o retorno sonhado e a conclusão da condição exílica. No romance *Se non ora, quando?*, ao contrário, os combatentes judeus deixam sua pátria (a Rússia, a Polônia) para trás e a viagem segue em frente até uma terra estrangeira, estendendo seu estado de apátridas e *displaced persons* até o final do conflito bélico. Ao mesmo tempo, os respectivos desfechos revelam facetas contraditórias que problematizam a possibilidade de um *nóstos fechado* apontando para um *nóstos aberto*.

Temores aparecem no encerramento do périplo, como vimos ao abordar o retorno em sua forma de *anábase*. Na previsão de um amargo desafio e das incógnitas consequências do “veneno de Auschwitz”, o atravessamento da última fronteira, da Áustria com a Itália, é carregado de inquietações que contradizem e mancham o esperado momento, conforme já mostrado num trecho do qual completaremos a citação:

No meio da noite, passamos o Brenner, que tínhamos atravessado para o exílio vinte meses antes: os companheiros menos sofridos, em alegre tumulto; Leonardo e eu, num silêncio transido de memória [...]
Sentíamos fluir nas veias, junto com o sangue extenuado, o veneno de Auschwitz: onde iríamos conseguir forças para voltar a viver, para cortar as sebes, que crescem

espontaneamente durante todas as ausências, em torno de toda casa deserta, de toda toca vazia? (LEVI, 1997, p. 211).

A volta que deveria curar a *Heimweh*, a dor pela casa distante, levanta, ao mesmo tempo, as névoas de muitas incógnitas. Por trás delas, a certeza do exilado de estar transformado pela experiência traumática.

A imagem do narrador, que alcança o solo natal vinte meses depois da deportação e pressente o início de novas dificuldades ecoa o retorno de Ulisses, aportado, após vinte anos de ausência, a uma ilha irreconhecível onde ele mesmo precisa apresentar-se sob uma falsa identidade. Enfrentar humilhações e provas é o preço a ser pago para o definitivo reconhecimento e a reconquista de sua vida anterior. Lembramos que a angústia do sobrevivente dos campos de extermínio converge no temor de não ser escutado ou que não se reconheça sua “inaudível” vivência. Ao tomar a volta de Ulisses como paradigma, Jeanne Marie Gagnebin comenta que “depois da Segunda Guerra Mundial não se reconhece mais o forasteiro pela cicatriz da infância – ele continua estrangeiro a si mesmo e a seus familiares, em seu próprio país.” (GAGNEBIN, 2006, p. 110). Um desamparo, este, prefigurado nas terríveis noites do *Lager*, quando todos os prisioneiros eram visitados pelo sonho recorrente, no qual começavam a contar sua experiência de prisioneiros, sem que ninguém prestasse atenção a seu relato. Nas últimas linhas de *A trégua* irrompe outro pesadelo, o do *revenant* que sonha estar sonhando com um regresso imaginário, constatando no final a triste realidade do aprisionamento. Desta vez, em sua casa, o sonho é de novo recorrente e a desilusão envolvida não menos cortante:

É um sonho dentro de outro sonho, plural nos particulares, único na substância. Estou à mesa com a família, ou com amigos, ou no trabalho, ou no campo verdejante [...] pouco a pouco ou brutalmente, todas as vezes de forma diferente, tudo desmorona e se desfaz ao meu redor [...] Tudo agora se tornou caos: estou só no centro de um nada, turvo e cinzento. E, de repente, sei o que isso significa, e sei também que sempre soube disso: estou de novo no Lager, e nada era verdadeiro fora do Lager (LEVI, 1997, p. 212-3).

O significado da *trégua* é revelado na última frase: “De resto, eram férias breves, o engano dos sentidos, um sonho.” (LEVI, 1997, p. 213) Depois das interrogações e dúvidas, no cruzamento da última fronteira, o leitor que acompanha finalmente o sobrevivente em sua casa, é, nessas linhas, lançado

junto com ele às imagens do Campo das quais a longa viagem e o percurso da narrativa pareciam (ilusoriamente) tê-lo distanciado. O sonho transformou-se em pesadelo, e o pesadelo em uma névoa que envolve a realidade, como indicam as últimas palavras, e, emblematicamente a última, que ressoa “não imperiosa, aliás breve e obediente” (LEVI, 1997, p. 213). Trata-se da expressão polonesa gritada pelos *Kapos* em todas as frias madrugadas da vida do *Lager*: “uma palavra estrangeira, temida e esperada: levantem, ‘Wstavać’”. (LEVI, 1997, p.213) O sonho e o livro concluem-se com esta palavra “*straniera, temuta e attesa*” que imprime ao movimento do texto uma guinada de conjunção ao *incipit*: *despertar* e *Lager* voltam entrelaçados em uma tensão inesperada; o “despertar” do título do capítulo e do correspondente vocábulo polonês é especular ao início, onde as imagens concentracionárias estão inscritas sob o evocativo título de um despertar climático, “O degelo” (que também apresenta os inconvenientes e obstáculos da lama). Observe-se, ainda, a opção estilística do autor através de aporias e oximoros, quando define a ordem para acordar como “*non imperiosa, anzi breve e somnessa*”. Toda aurora mostra sua luz menos óbvia, contraditória, manchada, impura – ou, diríamos seguindo o estilo de Levi, uma luz sombria. De fato, este despertar final preenche-se de um duplo sentido: o despertar mais literal na madrugada de um novo dia que interrompe o pesadelo, por um lado e, de outro, o despertar para a dura realidade onde termina o tempo de *trégua* (e o próprio romance *A trégua*) – aquele estado intermediário, do indivíduo liberado da condição de prisioneiro, mas ainda exonerado das tarefas de uma reconstituição trabalhosa da própria existência.

Ao ato de acordar – longe de ser simples alegoria de renovação e progresso – é atribuído o peso de uma experiência inapagável e insustentável. Desta forma, a metafórica anábase que caracteriza o *nóstos* de Levi desvela um duplo sentido: o retorno *do* inferno significa o retornar do narrador *de* um lugar, isto é a viagem de subida ao mundo dos vivos, a saída do *Lager*; mas o “retorno do inferno” pode significar também o fato de que o inferno retorna, embora sob forma onírica, isto é, o regresso do sobrevivente *ao Lager*. Sob aparências oníricas ou como sombras. O *nóstos* demonstra brechas em sua circularidade fechada e o fim do pesadelo de Auschwitz manifesta-se em sua veste ilusória: nenhum retorno restaura um passado imaculado, a experiência aplica suas marcas ao presente. A estrutura narrativa de *A trégua* consegue dar forma a esta ideia. A palavra *Wstavać* irrompe no começo de um dia, projetando-nos tanto ao começo do livro quanto mais longe ainda, ao início de tudo, no meio do Caos: às geladas e traiçoeiras auroras do Campo. O sonho sugere de repente uma chave de leitura do texto a partir de seu final.

IV

À luz dos acontecimentos do século XX, Giorgio Agamben parte do conceito clássico de exílio, para sublinhar que o exílio ultrapassa a esfera da lei comum, embora mantenha uma relação estreita com a própria lei. Esta lei, lembra-nos Agamben, se inscreve no estado de soberania – ou seja, uma condição política marcada pela arbitrariedade de um soberano – portanto num estado de exceção. Por esta razão, o exílio é uma figura do ser humano em estado de exceção (AGAMBEN, 1998, p. 25). Zygmunt Bauman aborda o estado de exceção para precisar que “a barbárie deixou de significar uma fase preliminar anterior ao advento da civilização para adquirir o sentido de retirada da civilização; adquiriu o significado de uma negação e, em geral, de falência da ordem civil” (BAUMAN, 2010, p. 55). Bauman acompanha a reflexão de Agamben no ponto onde o filósofo italiano sugere que “os estados de exceção criam um espaço sem direito, um espaço do qual o direito se ausenta” (BAUMAN, 2010, p. 55), por uma suspensão voluntária ou imposta. A consequência: “a verdadeira soberania não se encontra na autoridade de promulgar leis e torná-las obrigatórias e eficazes, mas no poder de interromper e suspender o direito” (BAUMAN, 2010, p. 55). Por este viés, Bauman propõe a definição de soberania como “a capacidade de passar do estado de civilização ao estado de barbárie” (BAUMAN, 2010, p. 56). Em *É isto um homem?* a figura do exilado adere a este contexto de instauração de uma “barbárie” que não é mais a condição “bárbara” de outrem (no sentido originário do *βάρβαρος* atribuído pelos gregos aos persas por desconhecerem sua língua), mas indica a suspensão de qualquer reduto do que se considerava civilização. Dentro do perímetro concentracionário o exílio configura-se como exílio total, “extremo”, incluindo o exílio linguístico. É o contramundo de um estrangeiro “integral”, de alguém integralmente estrangeiro, transformado em estrangeiro absoluto.

Podemos retomar uma observação de Paul Ricoeur sobre o pedido de asilo, tema fundamental inscrito nas bases institucionais de nossa civilização: para a abordagem desta problemática, que se associa à tradição da hospitalidade em favor do fugitivo, evoca-se a dupla referência bíblica e helênica (RICOEUR, 2008). Embora Ricoeur analise a evolução do conceito de asilo discutindo suas ambivalências para a época atual, o que nos interessa é a menção do duplo *background* que, especificado em torno dos textos de Gênesis e da *Odisseia* de Homero, constitui o pano de fundo para o imaginário narrativo de Levi e, em particular, das viagens de *A trégua* e *Se não agora, quando?*

O atual direito dos refugiados tem por trás a tradição do asilo,
por sua vez atrelada a uma antiga tradição de hospitalidade

concedida àqueles que fugiam de uma justiça vingativa de seus países originários. O asilo, como se sabe, está presente nas instituições das nossas principais civilizações fundadoras. Também neste caso, se evoca a dupla base bíblica e helênica (RICOEUR, 2008, trad. nossa).

Na Bíblia, a hospitalidade ao estrangeiro surge como imperativo em Levítico: “Se o estrangeiro peregrinar na vossa terra, não o oprimireis. Como o natural entre vós será o estrangeiro que peregrina convosco. Amá-lo-eis como a vós mesmos, pois fostes estrangeiros na terra do Egito” (*Levítico* 19, 33-34). E a lembrança da experiência de exilados e escravos é repetida no decálogo do Êxodo como motivo da proibição de “oprimir” os estrangeiros.

A importância da hospitalidade no mundo helênico se sobressai na obra homérica, em cada terra desconhecida onde Ulisses se pergunta se é habitada por gente selvagem, pacífica, violenta ou hospitaleira. Como observa Jeanne Marie Gagnebin, a associação entre o temor aos deuses e o respeito pelos estrangeiros define a recepção do forasteiro (GAGNEBIN, 2006, p. 18). O trecho principal ao qual a autora se refere é o Canto IX, onde Homero denomina os povos *philoixeinoi*, “amigos dos estrangeiros”, em oposição aos *hybristai*, os que não respeitam os limites e as leis da hospitalidade impostos pelos deuses: “Companheiros fiéis, permaneci aqui, enquanto eu com minha nau e minha tripulação vamos procurar que homens são estes: se violentos (*hybristai*), selvagens e sem justiça, ou hospitaleiros (*philoixeinoi*) e respeitadores dos deuses (*theoudès*)” (HOMERO, IX, 173-176 apud GAGNEBIN, 2006, p. 19).

Quanto à intertextualidade específica com Homero, Piero Boitani atribui a Ulisses a múltipla função de signo de uma inteira *epistème*, de símbolo da civilização baseada no mar, de modelo literário capaz de projetar uma “sombra” (ou de abrigar outros textos em baixo de sua sombra) até os dias de hoje, de constante *logos* cultural, de prefiguração literária que se realiza na história das grandes descobertas (BOITANI, 1992, p. 70-96). Graças a seu ser signo, símbolo, *typos*, figura, prefiguração, discurso e sombra, Ulisses gera uma genealogia narrativa que se desenvolve ao longo dos séculos, com saltos temporais, mas com constância incansável e capacidade de renovação. Ao atravessar as diversas épocas, o périplo, o herói e o desfecho da última viagem moldam-se à cultura em que são ressignificados: o Odisseu de Homero vive dentro do *nóstos*, em função do retorno; o Ulisses dantesco visa adquirir conhecimento e experiência “*di retro al sol*” (“de trás do sol”) (ALIGHIERI, XXVI, 117) - até Cristovão Colombo encarnar o navegante que heroicamente desafia os limites de Gibraltar -, enquanto o Velho Marinheiro de Coleridge “não possui nem motivações nem meta” (BOITANI, 1992, p. 99). Boitani menciona outros autores narrativamente seduzidos pela “sombra” de Ulisses, e

inclui Primo Levi, a partir do episódio do capítulo “O canto de Ulisses” em *É isto um homem?*, quando Ulisses transforma-se em prisioneiro do campo de concentração e revive nos versos declamados pelo prisioneiro. Nas palavras de Boitani: “no meio da catástrofe da civilização europeia a realidade do presente e a cultura clássica-humanística de um judeu italiano tornam equivalentes o desejo pagão de conhecimento e virtude (ALIGHIERI, XXVI, 120) e o desejo primigênio do ser humano antes do pecado original, do Gênesis” (BOITANI, 1992, p. 185). O “Canto de Ulisses” constitui um centro temático particularmente interessante pelo esforço, por parte do narrador, de lembrar, traduzir e explicar os versos de Dante a um companheiro francês, tentativa que se revela cheia de lacunas, tanto na memória quanto na tradução. Ao mesmo tempo, o episódio representa uma cerrada resistência ao naufrágio por meio da cultura e da reapropriação da língua mãe na sua expressão mais originária e poética. No canto XXVI do Inferno, Dante encontra a alma de Ulisses que lhe dá notícias de sua última viagem e de seu naufrágio, segundo a versão medieval cristã conhecida pelo poeta florentino. Em Auschwitz, o prisioneiro tenta recordar os versos decorados na escola e nesta empreitada de memória, tradução e hermenêutica vislumbra paralelismos entre sua condição e o naufrágio dantesco do herói.

A interpretação de Levi do Ulisses de Dante revela-se original por vários motivos, segundo Boitani, e principalmente porque “o anacronismo da narração dantesca, o conflito entre o passado pagão de Ulisses e seu presente cristão no inferno, o confronto entre os dois horizontes culturais, fazem do canto XXVI do Inferno o equivalente da Bíblia e, ao mesmo tempo, o equivalente da tragédia” (BOITANI, 1992, p. 186). Olhando mais de perto, podemos concluir que Levi insere-se diretamente na linhagem de transformações narrativas Ulisses clássico-Ulisses dantesco-Velho Marinheiro, e não é por acaso que encontramos, em citações explícitas ou no nível intertextual, estas três figuras paradigmáticas. O paradoxo que Boitani observa consiste na singular trajetória de um herói mítico e pagão que, graças a um trecho poético canônico da escola italiana (o canto XXVI de Dante, instrumentalmente ensinado com funções ideológicas, nacionalista e fascista, entre as décadas de 1920 e de 1940), é elevado a paradigma por um italiano de tradição judaica, tornando-se denúncia do sistema ideológico totalitarista (BOITANI, 1992, p. 188). Destacar este salto na contemporaneidade nos incentiva a confirmar o lugar da obra de Primo Levi entre as “sombras” principais do multifacetado herói na literatura do século XX. Se, após 1492, Ulisses assume as feições de Colombo (BOITANI, 1992, p. 61), a conjunção mais contundente de exílio e naufrágio, catábase e *nóstos*, memória

e narração reatualiza-se na obra literária sobre os campos de concentração nazistas e sobre o retorno dos lugares sintetizados pelo nome de Auschwitz ⁷.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. S.Paulo: Boitempo editorial, 2008.

_____. La politica dell'esilio. In: *Derive Approdi*, n. 16. Labirinto, Napoli, 1998, pp. 25- 27.

ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia*. (Notas de Anna Maria Chiavacci Leonardi). Milano; Mondadori, 2005.

_____. *A divina comédia. Inferno* Trad. Ítalo Eugênio Mauro. S.Paulo: Editora 34, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Lo spettro dei barbari – adesso e allora*. Milano;Roma: Bevivino editore, 2010.

BELPOLITI, Marco. Introduzione. In: _____ (org.) *Conversazioni e interviste 1963-1987*. Torino: Einaudi, 1997, p.XIX.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOITANI, Piero. *L'ombra di Ulisse*. Bologna: Il Mulino, 1992.

CAVAGLION, Alberto. *Il senso dell'arca, Ebrei senza saperlo: nuove riflessioni*. Napoli: L'ancora, 2006.

CITATI, Pietro. *La mente colorata. Ulisse e l'Odissea*. Milano: Mondadori, 2002.

DE SOUSA, Eudoro. *Mitologia I*. Lisboa: Guimarães, 1984.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Recordações da casa dos mortos*. Trad. Nicolau S. Peticov. S.Paulo: Nova Alexandria, 2006.

⁷ Não é por acaso se um ensaio crítico sobre a poesia de Primo Levi de François Rastier tem como título “Ulysse à Auschwitz”.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. S.Paulo: Editora 34, 2006.

HOFER, Johannes. Dissertazione sulla Νοσταλγία ovvero Heimwehe. In: PRETE, Antonio (org.). *Nostalgia. Storia di un sentimento*. Milano: Cortina Raffaello, 1992, pp.44-61.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Trajano Vieira. S.Paulo: Editora 34, 2013.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. La nostalgia. In: PRETE, Antonio (org.). *Nostalgia. Storia di un sentimento*. Milano: Cortina Raffaello, 1992. p. 119-176.

LEVI, Primo. *Opere* (org. Marco Belpoliti). Torino: Einaudi, 1997. v.1 e 2.

_____. *Se questo è un uomo* (Notas de Alberto Cavaglion).Torino: Einaudi, 1997.

_____. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____. *A trégua*. Trad. Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

_____. *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. Luis Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e terra, 2004.

_____. *A tabela periódica*. Trad. Luis Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

MAIDA, Bruno. Dopo “la tregua”: gli ex deportati nella società italiana del dopoguerra. In: CAVAGLION, Alberto (org.). *Il ritorno dai Lager*, Milano: Franco Angeli, 1993.

PRETE, Antonio. L’assedio della lontananza. In: *Nostalgia. Storia di un sentimento*. Milano: Cortina Raffaello, 1992, pp.9-31.

RASTIER, François. *Ulysse à Auschwitz. Primo Levi, le survivant*. Paris: Cerf, 2005.

RICOEUR, Paul. Ricoeur: siamo tutti stranieri. *Corriere della Sera*, p. 45, 4 nov. 2008.

SELIGMANN- SILVA Márcio. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: Idem (org.). *História, Memória, Literatura – O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

SEGRE, Cesare. Lettura di “Se questo è un uomo”. In: FERRERO, Ernesto (org.) *Primo Levi: Un’antologia della critica*. Torino: Einaudi, 1997.

SEMPRUN, Jorge. *Le grand voyage*. Paris: Folio, 1990.

_____. *L’écriture ou la vie*. Paris: Gallimard, 1994.

THOMPSON, Frank Charles. *Bíblia de referência Thompson*. Trad. João Ferreira de Almeida, S.Paulo: Vida, 1992.

VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. S.Paulo: Companhia das Letras, 2013.

VERRI MELO, Ilda. Qualche considerazione sul “trauma del ritorno”. In: CAVAGLION, Alberto (org.). *Il ritorno dai Lager*. Milano: Franco Angeli, 1993.

WIESEL, Elie. Prefáce. In: *La nuit*. Paris: Les éditions de minuit, 2007.

Data de recebimento: 30 de junho de 2017

Data de aprovação: 7 de dezembro de 2017