

Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 29, jul-dez/2021

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

O desprazer da narrativa

Marcela Oliveira

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)
Rio de Janeiro (RJ)

RESUMO

O desprazer da narrativa

Este artigo discute a necessidade e a dificuldade de narrar a experiência da violência totalitária. Ele foi escrito a partir da leitura e do debate, por ocasião do Encontro do GT de Estética da ANPOF em 2021, do texto “Primo Levi, razão, narração, lacunas”, de Jeanne Marie Gagnebin.

Palavras-chave

Primo Levi; totalitarismo; narrativa

ABSTRACT

The Narrative Displeasure

This article discusses the need and the difficulty of telling the experience of totalitarian violence. It was written since the reading and debate, on the occasion of the ANPOF Aesthetics WG Meeting in 2021, of the text “Primo Levi, reason, narration, lacunas”, by Jeanne Marie Gagnebin.

Keywords

Primo Levi; totalitarianism; narrative

OLIVEIRA, Marcela. "O desprazer da narrativa". Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 15, n° 29 (jul-dez/2021), p. 464-480.

DOI: [10.22409/1981-4062/v29i/431](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v29i/431)

Aprovado: 16.11.2021. Publicado: 30.01.2022.

© 2021 Marcela Oliveira. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 16.11.2021. Published: 30.01.2022.

© 2021 Marcela Oliveira. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

*Pensem que isto aconteceu:
eu lhes mando estas palavras.*¹

Pouco após sua libertação de Auschwitz e o fim da Segunda Guerra Mundial, Primo Levi escreveu o seu primeiro livro, intitulado *É isto um homem?*, a partir da “necessidade de contar”. Essa necessidade elementar era anunciada já em seu prefácio, que termina com a advertência de que “nenhum dos episódios foi fruto de imaginação”.² Para contar o horror do campo de concentração e extermínio, entretanto, Levi recorre por vezes a imagens criadas por Dante no poema *A divina comédia* para representar as terríveis penas experimentadas pelas almas por toda a eternidade. A despeito do fator de realidade que a dimensão eterna poderia ter ou não na visão de mundo daquele autor medieval, já foi identificado o “pronunciado realismo de várias passagens do poema”³, bem como o estabelecimento de “uma nova relação entre leitor e autor”⁴, instaurada justamente pelo papel deste último de “revelar” uma ordem desconhecida aos demais e lhes transmitir um testemunho fiel, enfrentando todas as dificuldades na elaboração do relato de um sofrimento que parece contrariar a narração.

Quem poderia, ainda que em despojada
fala, narrar do sangue e das feridas
que ora eu vi, mesmo vezes recontada?

Todas as línguas estariam falidas,
pois a linguagem nossa e a nossa mente
para tanto abarcar são desprovidas.⁵

Em sentido próximo ao desta percepção acerca da falência da linguagem, e na mesma língua italiana, aliás, Primo Levi reconhece, seis séculos depois de Dante e de fora da ficção poética, que: “Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem”.⁶ Ele se refere ao processo de chegada a Auschwitz, cuja descrição é objetiva e forte. Desprovidos de suas roupas, sapatos, cabelos e até nomes, conforme nos conta Levi, os prisioneiros do campo se percebem desprovidos também de uma fala que pudesse ser, sequer, escutada, quanto mais, compreendida – “condição humana mais miserável não existe”.⁷ O esforço de falar viria depois. Uma

tal necessidade de contar, apesar da distância no tempo e no estilo, aproxima essas duas obras pela constatação de que é preciso falar sobre a experiência do limite, levando também a linguagem ao seu limite, em uma espécie de teste da capacidade significativa do discurso.

O testemunho para o qual a linguagem parece falha, no caso de Dante, é feito pelo “eu-lírico” do poema no plano da ficção. Ele desce ao reino do Inferno como poeta, humano e vivo, mesmas características de seu autor ao elaborar o texto em exílio, cabe notar. Um inferno que é metáfora de sua terra natal, Florença, e também da experiência do exílio de Florença, ao mesmo tempo em que se insere nas tradições cristã e greco-latina para as quais a perspectiva de um “além” não era tão descolada da existência terrena. No entanto, no caso de Levi, o testemunho mostra a coincidência radical entre autor e narrador, bem como a experiência de um inferno que se revela “aqui”, não em um plano da eternidade ou da ficção. Foi ele mesmo a descer ao inferno do qual nos dá notícia.

No primeiro capítulo, “A viagem”, onde descreve o embarque dos prisioneiros em direção ao campo, lemos a imprecisão de Caronte, o barqueiro, que em Dante e desde a mitologia grega transportava as almas pelo rio Aqueronte para o mundo dos mortos: “Ai de vós, almas danadas!”⁸ O segundo capítulo, “No fundo”, ecoa na chegada do narrador-poeta de Dante ao “fundo do fundo” do mundo infernal, para o qual “árduo é o contar no metro usual”.⁹ No esforço por contar mesmo assim, a palavra que ecoa em ambos é: assombro. Em Levi, encontramos a seguinte constatação.

Isto é o inferno. Hoje, em nossos dias, o inferno deve ser assim: uma sala grande e vazia, e nós, cansados, de pé, diante de uma torneira gotejante mas que não tem água potável, esperando algo certamente terrível, e nada acontece, e continua não acontecendo nada. Como é possível pensar? Não é mais possível; é como se estivéssemos mortos.¹⁰

A referência literária à *Divina comédia*, de Dante, que acompanha alguns fragmentos do livro-testemunho de Levi de forma mais

ou menos explícita, não confere, entretanto, teor poético ao relato acerca do campo. Ao contrário, ela dá conta do abismo que separa aquela realidade de sua vida pregressa, na qual ainda seria possível pensar e falar em poesia. Ela talvez ampare uma busca por registrar de maneira realista algo da “precisão” na organização nazista, eficaz em promover destruição e morte, mas que se esquivava da compreensão por parte daqueles a quem subjugava, aos quais restaria o esforço por manter alguma dose de humanidade – “e nós éramos apenas exemplares comuns da espécie humana”.¹¹

No artigo “Primo Levi, razão, narração, lacunas”, que faz parte deste dossiê, Jeanne Marie Gagnebin trabalha com a hipótese central de que a escrita de Levi, com “tom sóbrio, preciso e neutro”, coloca em jogo características que costumam ser atreladas ao racionalismo, mas que seria ela própria desprovida da crença na razão, isto é, descolada do “otimismo” de se confiar na compreensão e na correção do mundo pelo saber. Ilusão essa que, vale dizer, já Nietzsche denunciara, no fim do século XIX, ao tratar do que chamou de “socratismo estético” por oposição à arte trágica na Antiguidade grega. Conforme a interpretação nietzschiana, muito tempo antes do Iluminismo do século XVIII, e já mesmo lá na origem da tradição ocidental, Sócrates teria representado a busca de correção da existência pelo saber racional. Isto é, seria preciso conhecer (logicamente) e dizer (claramente) a realidade, para, então, corrigi-la. No seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia*, Nietzsche se pergunta: “pois quem pode desconhecer o elemento *otimista* existente na essência da dialética”?¹²

De volta ao argumento central de Gagnebin, duas características da escrita de Primo Levi chamariam especial atenção. A primeira, e que me parece mais explícita na referida abordagem, é a de que essa escrita se faz no desencaixe entre uma linguagem clara e de sintaxe clássica, combinada a situações absurdas e cruéis. No atrito entre forma neutra e conteúdo assombroso, tal narrativa denuncia a descontinuidade entre ambos. Revela também a falta de garantias de que uma perspectiva de precisão na linguagem possa se converter em

dignidade e justiça no plano das experiências humanas. Na realidade, o que Levi reconheceu no Nazismo foi a “absurda precisão” por parte de seus agentes – na chamada, contagem e ordenação para embarcar os prisioneiros ao campo, por exemplo – seguida de um “profundo assombro”¹³ por parte daqueles que sofriam tal violência, organizada racionalmente.

A segunda característica a ser destacada é a de que essa escrita se relaciona diretamente à experiência da violência totalitária. Segundo Gagnebin, para além do sofrimento e das mortes, o totalitarismo buscava “obrigar a desistir da tentação e da tentativa de compreensão”. Uma vez que faltava um fundamento consistente para a estrutura de morte do campo de concentração, o que derrubava logo de início os novos detentos era justamente o gasto de energia para “tentar compreender”, quando, conforme Levi, só seria possível “tentar sobreviver”. Pois “aqui não existe ‘por quê’”¹⁴ – ele ouve no primeiro longo dia de sua estada no campo, isto é, no limiar do inferno, como conclui ao citar novamente Dante para dar conta do exílio que experimenta: “não estás a nadar no Serchio teu”.¹⁵ Ou seja, esse não é o rio da sua aldeia, você não está mais em casa.

Essa que, como sugere Jeanne Marie Gagnebin, talvez tenha sido “a maior violência” – a de uma estrutura destruidora que, mais do que negar-se à compreensão, obriga a desistir sequer de tentar compreender –, remete-nos a outras duas escritas: Kafka e Beckett. Um antes de Auschwitz, outro depois. Os dois frequentemente atrelados a um “desprazer” do texto na contemporaneidade; ou “daquilo que não se escreve pelo prazer da escritura”, como diz Gagnebin. Um de origem judaica, tcheca e rural, que experimentava o desencaixe em uma família que, segundo consta, teria buscado assimilação no meio urbano berlinense e na sociedade alemã da virada do século XIX ao XX; outro, de origem protestante e irlandesa, que se vinculou à resistência francesa no período da invasão nazista de Paris.

Ambos, Franz Kafka e Samuel Beckett, assim como Primo Levi, buscaram o exercício de estranhamento e de possíveis familiaridades na escrita em outra (ou outras) línguas que não a

materna – talvez em um exercício de “escuta curiosa pela rica diferença das línguas”, como propõe Gagnebin em seu texto. Nesse sentido, tendo sido forçado a se comunicar em meio às várias línguas reunidas no campo, chama atenção a recorrência de Levi à sua língua natal, em sua fonte originária que é a obra poética de Dante, para dar conta de um tal embate significativo e linguístico. Isso, quanto ao relato posterior. Pois, na experiência concreta do campo, “a confusão das línguas é um elemento constante da nossa maneira de viver; a gente fica no meio de uma perpétua babel, na qual todos berram ordens e ameaças em línguas nunca antes ouvidas, e aí de quem não entende logo o sentido”.¹⁶

Também Kafka e Beckett trazem, em suas obras ficcionais, alegorias que desafiam a nossa compreensão inteligível e mesmo a nossa conformação imagética de “situações absurdas e cruéis”, escapando das clássicas categorias do entendimento e da imaginação, de dentro mesmo de uma escrita precisa, sucinta, que chega a dar a sensação de ser seca, limpa e sem floreios. Suspendidas as faculdades mentais das quais o racionalista Descartes falara tanto em suas investigações introspectivas, nos primórdios da Modernidade, não seria mais possível caminhar no sentido do ajuizamento – por parte do sujeito racional – acerca daquilo que se mostraria ao espírito como uma “ideia clara e distinta”.¹⁷ A clareza e a distinção conceituais teriam permitido, então, a Descartes fugir da confusão das múltiplas aparências sensíveis, tal como ocorre no famoso exemplo da cera, na segunda de suas *Meditações metafísicas*. Ali, o conceito (espiritual) “cera” se mantém fixo, a despeito das variações de suas formas (corporais) na colmeia ou em uma panela, derretida junto ao fogo. Haveria “precisão” nesse conhecimento racional puro, graças ao acesso a uma realidade universal exterior às experiências concretas no tempo.

Embora desconfiado de que essa clareza e precisão da escrita-palavra leve a um significado fora dela que possa ser iluminado pela razão (*logos*) – operação de esclarecimento que estava no centro da alegoria da caverna, na *República* de Platão, ou ainda, antes da própria filosofia, já no mito e em Homero, como

sugerem Adorno e Horkheimer, na *Dialética do Esclarecimento* –, Primo Levi recusaria ainda assim uma “escrita obscura”, conforme artigo com esse título discutido no texto de Gagnebin. Frente ao que seria da ordem do “inominável” no regime fascista, se não é possível lançar uma iluminação completa, tampouco seria o caso de fazer floreios com palavras ou jogos enigmáticos na linguagem. Era preciso deixar também as palavras pesarem na ausência de amparo externo, sem “qualquer vontade expressiva”, sem “qualquer lirismo”.

Sobre essas fronteiras da expressão, Samuel Beckett diz, em carta, não querer expressar nada com o seu *Godot*. Nem mesmo o cenário deveria acrescentar algo ao texto, já que “é um céu que é céu só no nome, uma árvore que os faz se perguntarem se é uma, minúscula e seca”.¹⁸ Em *Esperando Godot*, os personagens se perguntam se isto é uma árvore, na qual poderiam se enforcar. Naquele que foi o primeiro livro de Primo Levi, da mesma época, aliás, o fim da década de 1940, o autor se pergunta se isto é um homem. Não há lirismo possível; não se pode fazer poesia depois de Auschwitz, conforme escreveu Adorno.¹⁹

Parece que, ao tratar da experiência terrível do campo de concentração, frente à qual a clareza da razão consciente se mostra incapaz de compreender – desde um sentido profundo por trás do fascismo, até métodos de funcionamento institucional e interações sociais, em uma dimensão mais cotidiana mesmo –, o que realmente importaria a Levi seria o “ato de narração”. Voltando àquela correspondência de Beckett, a precisão e a sobriedade linguísticas conviveriam com a opacidade da existência, sem ser possível tirar de todo esse véu, transpor essa neblina, já que “isso não expressa nada, isso é o opaco”.²⁰ No entanto, insistimos em nos perguntar. Insistimos em narrar. “Não sabendo falar, não querendo falar, tenho que falar”.²¹ – escreveu Beckett em passagem famosa de *O Inominável*. Na falta de nome, continua-se.

Ao final do capítulo em que narra a sua “iniciação” ao Campo, Levi se pergunta acerca da dificuldade de compreensão daquela

realidade, para a qual não há metro exterior capaz de conferir medida, enquadramento, encaixe. “Frente a este mundo infernal, minhas ideias se confundem: será mesmo necessário elaborar um sistema e observá-lo? Não será melhor compreender que não se possui sistema algum?”²²

Gagnebin diz acerca da escrita de Primo Levi: “Como em Kafka, que Levi traduziu, entendemos tudo, mas não parece existir nenhuma significação determinada”. Poderíamos perguntar, entretanto, em que sentido entendemos tudo. Sim, gramaticalmente, entendemos. Descritivamente, entendemos. Mas, no entanto, não cessamos de não entender, já que um significado determinado e claro não vem ao encontro de significantes perturbadores. Difícil entender por exemplo como, tendo acordado transformado em inseto monstruoso, a principal preocupação de Gregor Samsa é a de como se levantar para tomar café da manhã e pegar o trem em tempo de não perder o turno de trabalho, em *A metamorfose*. O que entendemos sem entender. Mais explicitamente, na novela *Na colônia penal*, o réu tem cravada na pele de suas costas os termos de uma sentença judicial sem tomar conhecimento sequer da acusação. Em momento nenhum do processo ele enxerga (com os olhos da razão, diria Platão) a escrita que realiza a conclusão de sua culpa e que levará à sua execução. Tal condenação é experimentada enquanto linguagem no corpo e pelo corpo, sem mediação da razão. “A escrita interior, essas palavras inscritas na alma ou no coração, que a tradição filosófica chamou de consciência, tinha falhado”, conforme propôs Gagnebin em um ensaio sobre essa novela de Kafka; concluindo que agora “essa escrita se exterioriza e se revela nas feridas do suplício”.²³

De caráter estranhamente premonitório, como muito já se discutiu²⁴, essa alegoria penal de Kafka parece antecipar, de alguma forma, a situação real da qual Levi nos comunica. O encarceramento sem explicações, a sentença e a punição sem mediação de um tribunal, enfim, a privação do nome próprio, seguida da demarcação, na pele, de uma numeração referida ao sistema nazista; incompreensível, embora preciso. Não se trata de ficção. Escreveu Levi: “Meu nome é 174.517; fomos

batizados, levaremos até a morte essa marca tatuada no braço esquerdo”.²⁵

Se Primo Levi “acredita na precisão e na justeza das palavras, mas desconfia dos poderes da razão”, como conclui Jeanne Marie Gagnebin no texto “Primo Levi, razão, narração, lacunas”, isso parece se ligar ao fato de que contemporaneamente se deu o descolamento do antigo sentido do termo grego *logos*: palavra e razão. Tal polissemia etimológica se reconhece, por exemplo, no fato de se poder pensar, no contexto da Grécia antiga, em um “logos mítico poético” e um “logos intelectual filosófico”. Ambos indicavam, a despeito da disputa histórica que levou à superação do primeiro pelo segundo, a busca pela compreensão do mundo e a correlata construção de um discurso que se aproximasse do sentido da existência. A partir do texto de Gagnebin, a pergunta que se coloca é se esse duplo sentido antigo, que oscilava entre “palavra” e “razão”, perdeu-se de todo na atualidade, restando apenas a palavra nua – a Kafka, a Beckett, a Levi –, e não mais poesia, expressão, lirismo; nem mais razão intelectual nos termos do Iluminismo.

O lirismo atrelado a um “sentido da vida” se fazia presente em Dante, mesmo no seu Inferno, do qual não haveria escapatória; mais ainda no Purgatório, local de sofrimento e da esperança, mesmo que longínqua, de salvação; e, enfim, atingiria seu ápice no Paraíso, onde o brilho crescente da beleza de Beatriz convoca a razão do eu-lírico poeta, conduzindo-o à chave do sentido universal, a luz extrema vinda de Deus, eixo de toda existência, temporal e eterna: “o Amor que move o Sol e as mais estrelas”.²⁶

A partir de sua reflexão acerca da obra de Primo Levi, o título de Gagnebin – razão, narração, lacunas – chama especial atenção para o terceiro termo, “lacuna”, que se fosse tomado em uma concepção dialética clássica resolveria a contradição entre os dois primeiros em uma síntese final; mas talvez deva ser lido no sentido da “imagem dialética”²⁷ de Walter Benjamin, isto é, enquanto imobilidade dos polos anteriores, e não em sua progressão contínua. Aliás, “lacuna” significa subtração, e não soma; ausência, e não síntese. Situando-se entre os outros dois

termos, a saber, “razão” e “narração”, as “lacunas” produziram uma suspensão sem resolução, não havendo harmonização ou encaixe possíveis, permanecendo no atrito inescapável dessa contradição, na oscilação entre uma coisa e outra. Não à toa: lacuna.

Nessa suspensão lacunar, vemos a oscilação entre os polos da razão e da narração, mas talvez não o abandono completo dessas balizas. Pois, se, de um lado, a compreensão racional da engrenagem de terror escapava aos prisioneiros do campo; de outro lado, a desistência completa da busca por qualquer sentido viria a custo de dor e desumanização. Há uma permanência no território da negação de significado. Possivelmente nesse registro, Gagnebin fala da “lembrança” de um “mundo relativamente coerente”, a lembrança do sentido de uma palavra ou de uma frase, ou ainda, de um verso poético, pertencente à “vida anterior”²⁸, que não se alcança por completo, mas ainda faz doer.

Em meio a uma tarefa no campo de concentração, Levi pensou no “canto de Ulisses”, episódio da *Divina comédia*, de Dante, que dá nome a um capítulo de *É isto um homem?*, sem saber como nem por que essa passagem poética lhe veio à memória. Começa a tentar memorizar e recitar, no original italiano, os versos a seu companheiro francês, Jean, que ouve atento a sua explicação inicial. Trata-se de um exercício de memória e tradução.

Quem é Dante? Que é a Divina Comédia? Que sensação estranha, nova, a gente experimenta ao tentar esclarecer, em poucas palavras, o que é a Divina Comédia. Como está organizado o Inferno. O que é o “contrapeso”, que liga a pena à culpa. Virgílio é a razão. Beatriz a Teologia.²⁹

Daí surgem os seguintes versos, nos quais se reconhece a “estranha comparação da língua com a chama”³⁰ de fogo na qual ardem os dois heróis gregos que, em princípio, eram bons em conselhos³¹ e haviam voltado vitoriosos de Tróia, Ulisses e Diomedes. Eles, ainda assim, insistem em viajar novamente para conhecer mais terras, obter mais sabedoria, levando ao fim seus

companheiros à morte. Seu erro teria sido o de serem maus conselheiros, estando situados no pecado da fraude.

Logo, a ponta maior da chama antiga
começou a agitar-se, murmurando,
como faz a chama que o vento fatiga:

depois, de cá para lá a ponta ondulando,
como se fosse a língua que falasse,
jogou para fora a voz e disse: “Quando...”³²

Após citar esses versos e notar lacunas, sucessivos “buracos na memória”, na insistência por lembrar, Levi se percebe declamando as seguintes palavras, na sua língua materna para alguém que não o entende, em meio à realidade hostil do trabalho forçado, como se as estivesse ouvindo pela primeira vez, como se fosse “a voz de Deus”.³³

Considerai a vossa procedência:
não fostes feitos pra viver quais brutos,
mas pra buscar virtude e sapiência.³⁴

Na fila da sopa, em meio à multidão de prisioneiros, Levi constata a dificuldade do vínculo entre a memória e a fala – “nessas lembranças a gente pode pensar; falar, não”. Mas, perante a ameaça da morte iminente, de si e do seu amigo, insiste na importância de “explicar-lhe o que era a Idade Média, esse anacronismo tão humano e necessário e no entanto inesperado, e algo mais, algo grandioso que acabo de ver, agora mesmo, na intuição de um instante, talvez o porquê do nosso destino, do nosso estar aqui, hoje...”.³⁵ Esse esboço de compreensão por parte do narrador é suspenso pela demanda das tarefas e da fome. Após o aviso de que a sopa de hoje é de couve e nabo, ele resgata enfim o último verso com o qual Dante encerrara o seu “canto de Ulisses”, e com o qual Levi também conclui o seu capítulo acerca de mais um dia no campo de concentração: “até que o mar foi sobre nós fechado”.³⁶

Erich Auerbach nos diz que Dante “segue sendo o homem que retornou do além e que rememora o que viu para que outros possam lê-lo”.³⁷ A escrita seria capaz de revelar, transmitir. Talvez se possa encaminhar a conclusão deste artigo notando que Levi retornou da experiência da violência totalitária, que

parece estar “além” das nossas capacidades compreensiva e discursiva, mas que, no entanto, deu-se “aqui” e agora, recentemente. Também ele sente necessidade de lembrar e de contar. Distante do sistema medieval dantesco para a eternidade, no qual ecoava o número três, de sua rima, dos reinos do Inferno, Purgatório e Paraíso, da Santíssima Trindade e da dialética clássica, em uma estrutura capaz de fundamentar a vida humana por um amparo externo e conciliador das contradições da existência; Levi se vê obrigado a desistir de um sistema. Não há fundamento para tal experiência. Portanto, não há fundamento unívoco para a sua narração.

Podendo ter um ou vários sentidos, mas não mais um fundamento estável, a escrita-testemunho que se coloca o desafio de narrar a partir do terror fascista, na desestabilização do poder compreensivo da razão, lembra aquela do *Primeiro amor*, de Beckett – escritor que, assim como Levi, também acreditava na precisão e na justeza das palavras – que diz assim:

Eu estava tão desabitado a falar que me ocorria de vez em quando deixar escapar, pela boca, frases impecáveis do ponto de vista gramatical, mas inteiramente desprovidas, não direi de significado, pois ao examiná-las bem elas tinham um e às vezes vários significados, mas de fundamento.³⁸

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *A dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. “Crítica cultural e sociedade”. In: *Prismas*. São Paulo: Ática, 1998.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 2014.

AUERBACH, Eric. *Ensaio de literatura ocidental*. Tradução de Samuel Titan e José Marcos Mariani. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BECKETT, Samuel. *O inominável*. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.

_____. *Primeiro amor*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *The letters of Samuel Beckett, volume II: 1941-1956*. Edição organizada por George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn e Lois More Overbeck. Cambridge: Cambridge University, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

DESCARTES, René. *Meditações metafísicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Escrituras do corpo". In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2009.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *O veredito e Na colônia penal*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Dei Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PLATÃO. *A República*. Tradução e Organização de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Marcela Oliveira é professora de filosofia da PUC-Rio.

¹ LEVI, 1988, p. 9.

² LEVI, 1988, p. 9.

³ AUERBACH, 2007, p. 17.

⁴ AUERBACH, 2007, p. 111.

⁵ DANTE, 2014, p. 205 (*Inferno*, Canto XXVIII, 4).

⁶ LEVI, 1988, p. 24.

⁷ LEVI, 1988, p. 25.

⁸ LEVI, 1988, p. 19.

⁹ DANTE, 2014, p. 247 (*Inferno*, Canto XXXIV, 10).

¹⁰ LEVI, 1988, p. 20.

¹¹ LEVI, 1988, p. 15.

¹² NIETZSCHE, 1992, p. 89.

¹³ LEVI, 1988, p. 14 e 15.

¹⁴ LEVI, 1988, p. 27.

¹⁵ DANTE, 2014, p. 160 (*Inferno*, Canto XXI, 49).

¹⁶ LEVI, 1988, p. 36.

¹⁷ DESCARTES, 2005, p. 52.

¹⁸ BECKETT, 2011, p. 216.

¹⁹ ADORNO, 1998, p. 26.

²⁰ BECKETT, 2011, p. 216.

²¹ BECKETT, 2009, p. 58.

²² LEVI, 1988, p. 40.

²³ GAGNEBIN, 2006, p. 126 e 127.

²⁴ Jeanne Marie Gagnebin faz um recenseamento de diversas leituras da obra de Kafka como uma “descrição profética dos mecanismos cruéis e anônimos dos totalitarismos modernos, em particular do nazismo” (p. 140), para se distinguir dessa linha interpretativa no ensaio “Escrituras do corpo”, citado anteriormente.

²⁵ LEVI, 1988, p. 25.

²⁶ DANTE, 2014, p. 731 (*Paraíso*, Canto XXXIII, 145).

²⁷ BENJAMIN, 2006, p. 504 (N 2ª, 3).

²⁸ BAUDELAIRE, 1985, p. 135.

²⁹ LEVI, 1988, p. 114.

³⁰ LEVI, 1988, p. 115.

³¹ HOMERO, 2009.

³² DANTE, 2014, p. 196 (*Inferno*, Canto XXVI, 85).

³³ LEVI, 1988, p. 116.

³⁴ DANTE, 2014, p. 197 (*Inferno*, Canto XXVI, 118).

³⁵ LEVI, 1988, p. 117.

³⁶ DANTE, 2014, p. 198 (*Inferno*, Canto XXVI, 142).

³⁷ AUERBACH, 2007, p. 128.

³⁸ BECKETT, 2004, p. 26.