

ALEKSANDAR JOVANOVIĆ

Barilo

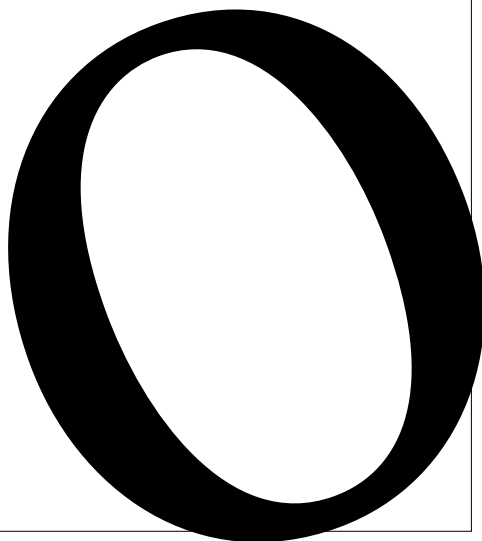


Kiš:

memória, catástrofe e vazio metafísico

ALEKSANDAR JOVANOVIĆ é professor da Universidade de São Paulo, tradutor e autor de, entre outros, *À Sombra do Quarto Crescente – Notas sobre História e Cultura da Europa Centro-Oriental* (Hucitec) e *Céu Vazio – 63 Poetas Eslavos* (Hucitec).

“Kiš is one of the handful of incontestably major writers of the second half of the century. Danilo Kiš preserves the honor of literature” (Susan Sontag, Partisan Review).



escritor sérvio Danilo Kiš (1935-89) autodefinia-se como *raro exemplar etnográfico* porque, nascido em 1935 no então reino da Jugoslávia, descendia de pai de língua húngara e religião judaica e mãe sérvia e ortodoxa. A família sofreu todas as agruras e perseguições que marcaram o período da Segunda Guerra Mundial. Os Kiš viviam ao norte da Sérvia, na província da Vojvodina, região que fez parte do Império dos Habsburgos até 1918. Em 1941, a Hungria invadira essa província com as tropas do III Reich, incorporara a área a seu território e fizera vigorar as leis raciais inspiradas no exemplo da Alemanha. Com isso, Eduard Kiš, pai de Danilo, cidadão iugoslavo, alto funcionário federal, mas judeu, foi preso pelas autoridades húngaras e deportado para o campo de concentração de Auschwitz, de onde jamais retornaria, a exemplo de outros milhões assassinados pela máquina mortífera dos campos de extermínio nazistas. Danilo Kiš testemunharia, portanto, o naufrágio de uma civilização multicultural, multirracial e multilingüística que marcara, durante longos séculos, a Europa Central e a Península Balcânica. Mais ainda: o escritor seria também protagonista de uma época em que à barbárie de extrema direita seriam contrapostos regimes stalinistas, que também vitimaram incontável número de pessoas.

“Não tenho filhos e esta raça curiosa apagar-se-á comigo. A essas duas religiões – a judaica e a ortodoxa –, juntou-se, em determinado momento, a terceira, o catolicismo, que me era ensinado na Hungria. O encontro entre esses dois mundos similares e, ao mesmo tempo, bastante distintos e a consciência sobre o fato de pertencer a essa duplicidade foi um choque, especialmente após a guerra. De um lado, a tradição épica das canções populares heróicas sérvias,

transmitida por minha mãe, e, de outro, a literatura da Europa Central, a poesia húngara decadentista e barroca. Nessa mescla, composta por conflitos e contradições, deve ser incluído o meu ser judaico, não no sentido religioso, mas essencialmente sob uma ótica cultural de pesquisador” (Kiš, 1990, p. 243),

explicaria no volume intitulado *A Borra Amarga da Experiência*.

Falar a respeito da obra de Danilo Kiš significa discorrer inclusive, ou sobretudo, a respeito de um mundo que naufragou, porque o desaparecimento dessa realidade multicultural tornar-se-ia o eixo central da obra do escritor sérvio. “Minha primeira poesia – escrita aos nove anos – tinha por tema a fome, e a outra, escrita mais ou menos na mesma época, tinha por tema o amor. Está aí, esse cenário, a dor, a perseguição, a morte, continuariam sendo a base de minha obra” (Kiš, 1990, p. 245), diria, anos mais tarde, o escritor.

Por mais contraditório que possa parecer, à primeira vista, o progresso e o mundo moderno permitiram que se varresse do mapa essa Europa Central multiétnica. Convém lembrar a hostilidade do poeta francês Charles Baudelaire à doutrina do progresso ilimitado e contínuo – ainda em pleno século XIX. Baudelaire denunciava, em 1855, que a noção de progresso não passa de um “farol pérfido” e de “uma idéia grotesca que floresceu no terreno podre da fatuidade moderna” (Baudelaire, 1968, pp. 363 e segs.). Muitas décadas depois, no século XX, o crítico alemão Walter Benjamin recusaria, por seu turno, o mito do progresso da humanidade, que resultaria, de forma obrigatória, das descobertas técnicas e da dominação crescente sobre a natureza. Assim, chamava a atenção para o perigo da evolução tecnocientífica que, com o desenvolvimento da guerra química, ameaçaria a sobrevivência humana (Benjamin, 1978, pp. 205 e segs.).

Já o historiador britânico Eric Hobsbawm alude, para analisar o mundo moderno, a uma *revolução dual*: a Revolução Industrial, que lançou as bases da economia

contemporânea, e a Francesa, que semeou as mudanças socioeconômicas. Ora, essa *revolução dual* polemizou a Europa Ocidental e criou condições para um desenvolvimento mais acelerado e mais igualitário. Nem por isso, essas transformações invalidaram as posições expressas por Baudelaire e Benjamin. Mas é preciso frisar que a *revolução dual* espargiu, de modo bastante tímido, as porções centro-européias do continente. Instituições medievais, com privilégios para a nobreza, coerções medievais sobre as atividades da indústria e do comércio, ausência de liberdades individuais, permanência de um sistema de servos da gleba não deixaram de atingir diversos países centro-orientais ainda na segunda metade do século XIX (Bérend, 1998, *passim*). Aí residiriam, claro, as raízes de desenvolvimentos econômico, social e político retardados, criando tensões de toda sorte e que se estenderam até o século XX. E, assim, o “farol pérfido” baudelaireano acabou irradiando menos raízes a leste do que a oeste do Velho Continente.

Na verdade, essas questões dizem respeito também à obra do romancista sérvio Danilo Kiš: o sentimento de que a catástrofe parecia ser destino intrínseco dos povos da Europa Central o perseguiu e foi, por assim dizer, ponto de intersecção entre sua vida e obra. Kiš auto-exilou-se na França – onde, durante década e meia lecionou literatura nas universidades de Strasbourg, Bordeaux, Lyon e Paris. Exilou-se porque seus textos tocavam em feridas cujos nomes eram considerados impronunciáveis, ou absolutamente incômodos, pelo regime vigente na Iugoslávia depois de 1945. Falar do Holocausto era tema-tabu no regime do marechal Tito, porque reavivaria, por exemplo, o caso do Estado-títere da Croácia, aliada de Hitler, que zelosamente montou campos de concentração, por conta própria, para executar cerca de 700 mil pessoas – de modo básico, sérvios, judeus, ciganos e opositores ao regime nazifascista.

Kiš produziu a frase que resume, de certo modo, sua perspectiva de análise referente ao Velho Continente: “a Europa Centro-Ocidental é aquele território que produziu

mais História do que pôde consumir”. Por seu turno, o escritor húngaro contemporâneo György Konrád asseverava que essa *outra Europa* é ponto de colisão entre Ocidente e Oriente, e local em que ambos se misturam (Konrád, 1982, *passim*). Nessa colisão, a que Konrád alude, parece fincada a imagem da catástrofe – esboçada, projetada, em retrospectiva e tempo real, por Kiš.

Admirador confesso de Jorge Luís Borges, Kiš transita no terreno dos escritores que, simultaneamente, pintaram, com tintas fortes, a paisagem referente à impossibilidade da escrita e vincaram o mundo com uma visão irônica, por vezes amarga, mas profunda da realidade humana. Também estamos falando de um artista que se expressou no idioma de uma pequena comunidade sociolinguística e cultural, mas conseguiu ultrapassar os limites geográficos graças à mensagem veiculada, à alegoria construída em torno do vazio metafísico que se instalou nas mentes, corações e espíritos de tantos pensadores após a barbárie da Segunda Guerra Mundial.

Havia antecedentes literários que prenunciavam as catástrofes do século XX: o poeta húngaro Endre Ady (1877-1919) parecia pressentir o desastre que se abateria sobre a Europa em 1914 e os textos que produziu – em prosa ou verso – combatiam o atraso semifeudal de seu país, a nobreza arrogante, o clero autoritário. Morte, amor, problemas sociais e políticos e uma espécie de terror metafísico constituem o cerne da poesia do húngaro que revolucionou a linguagem poética em sua língua materna. Num poema escrito em 1910, apenas quatro anos antes da eclosão da Primeira Guerra Mundial, o bardo magiar (Ady, 1962, vol. I, p. 160) advertia:

“Do trem choramos, povo da planície, densas, úmidas profecias de futuro.
(O trem desliza no escuro)”
 (“Gözösről az Alföld”; “A Planície Vista do Trem”).

As profecias de catástrofe no início do século passado materializaram-se com a

Primeira Guerra Mundial, que, além das incontáveis pilhas de cadáveres semeados através do Velho Continente, substituiu atraso semifeudal, nobreza arrogante e clero autoritário por regimes totalitários. Estavam por realizar-se novas reificações das profecias de catástrofe a partir de 1939 e, após essa segunda onda, o terror macabro da *Endlosung* (solução final) nazista seria resumido numa frase simbólica do pensador Theodor Adorno: seria impossível escrever poesia depois de Auschwitz.

Danilo Kiš nasceu em 22 de fevereiro de 1935 em Subotica, cidade situada a poucos quilômetros da fronteira da Hungria. “Naquela cidade”, narra Kiš no romance intitulado *Armazém*, “ocorreram dois fatos cruciais de minha vida, arranjados por Deus ou pelo Acaso: foi ali que meu pai – inspetor-geral das Ferrovias Nacionais do Reino da Iugoslávia – e minha mãe – uma beldade do Montenegro em visita à irmã – se encontraram. Um raro encontro, talvez único naqueles tempos” (Kiš, 1992g, p. 325).

Para os nascidos no entreguerras na Europa Centro-Oriental e que conseguiriam sobreviver à Segunda Guerra Mundial, o mundo ruíra em breves anos. Náufrago ele próprio dessa realidade afundada em chamas e sangue, Danilo Kiš sempre sublinhou o divórcio entre as diversas partes da Europa, a Ocidental, a Central e a Oriental. Referindo-se ao distanciamento entre europeus ocidentais e centro-europeus, afirmava: “Os temas deles são também os meus; mas os meus não são os deles!”. Seu estilo documental, objetivo, também está impregnado de fatalismo. Kiš foi testemunha e sobrevivente do caos gerado pela combinação de ideologias totalitárias, nacionalismo xenófobo e intolerância.

A escrita do romancista sérvio está apoiada na história, na memória, na micro-história familiar, quase-individual, num estilo documental que vai até as últimas fronteiras que separam realidade e ficção. Mas não esconde uma filiação àquela espécie de realismo fantástico, mágico, borgiano, também compartilhado pelos russos Bóris Pilniák e Iúri Oliécha. Também são visíveis em sua obra as marcas produzidas

por Rabelais, James Joyce e pelo sérvio Ivo Andrić (Palavestra, 1983, passim). E, a despeito de todas essas intertextualidades terem sido manifestadas de uma ou várias maneiras, Kiš contém uma originalidade total, sobretudo na profunda marchetaria com que construiu sua obra. Na verdade, a grande temática de Kiš é o totalitarismo e suas diversas manifestações, atrocidades e conseqüências. E, de outro lado, ponto vital na obra completa do escritor é a indagação que coloca a respeito das fronteiras verdadeiras da ficção. Nisso, compartilha com o compatriota Milorad Pavić – autor, dentre as obras existentes em português, d’*O Dicionário Kazer* e de *Paisagem Pintada com Chá* – algumas técnicas de composição do texto literário e o fato de serem ambos os mais relevantes representantes do pós-modernismo na literatura sérvia.

Tomemos como exemplo o livro *Um Túmulo para Boris Davídovitch*, editado em 1976, quando o escritor já era muito conhecido do público: já haviam saído sete livros seus – cinco textos de ficção, ou seja, *Mansarda* (1962); *Salmo 44* (1962), *Jardim, Cinzas* (1965); *Mágoas Precoces* (1969) e *Clepsidra* (1972). Tradutor – excelente tradutor – de Lautréamont, Queneau, Tsvetáieva, de inúmeros poetas húngaros, autor de artigos especializados, *Pó-ética* (1972) e *Pó-ética II* (1976), nos quais expunha suas opiniões e conceitos a respeito da arte literária. Vale lembrar: Kiš escrevia para jornais e revistas literários, suas peças de teatro eram encenadas pelo prestigioso teatro *Atelier 212*, de Belgrado.

Três leituras distintas são possíveis para o livro *Um Túmulo para Boris Davídovitch*, cujo subtítulo reza: *Sete Capítulos de uma História Compartilhada*. Ou três tipos diferentes de leitor podem apreciar a obra, de maneiras peculiares, pessoais: o leitor comum, o esclarecido e o “ideal”. O leitor comum pouco sabe a respeito do autor, de sua obra, do contexto em que os livros foram redigidos, sabe menos ainda dos referentes externos e dos diálogos intertextuais compreendidos pelo romancista. O leitor esclarecido tem cultura sólida suficiente

para compreender as referências à história do século XX, particularmente no que diz respeito à União Soviética, e também é capaz de identificar afinidades com James Joyce e Jorge Luís Borges. Enfim, trata-se de um *grande leitor*. O terceiro leitor, aquele ideal, está alguns passos adiante do anterior: é conhecedor das obras de Kiš e, além de alimentar expectativa clara com relação a uma trama bem construída, a um estilo cuidadoso, busca os elementos constitutivos da narrativa literária, sabe apreciar a beleza da obra e identifica as filigranas que a enriquecem; enfim, apreende os componentes intertextuais que escapam aos demais tipos de leitor. Assim, existe uma meticulosa hierarquização dos leitores e das leituras possíveis, sem que uns anulem os outros.

Tentemos entender a articulação das três camadas a que aludimos:

a) *Um Túmulo para Boris Davídovitch* como obra engajada dirigida ao leitor ingênuo.

Comumente, afirma-se que se trata de um livro sobre o stalinismo, pois cinco de seus sete contos, ou capítulos, narram o desaparecimento de comunistas nos conhecidos expurgos dos anos 30 na União Soviética. Logo, é uma obra que fala de prisões, campos de trabalhos forçados, exílio interno, Sibéria. De fato, é o resultado de vinte anos de pesquisa ininterrupta do autor e reflete uma verdadeira obsessão pela documentação de fatos. O livro pode ser, portanto, lido como um manual que expõe métodos para aniquilar o ser humano, assim expostos:

1) o revolucionário Mikcha que, por ordem do partido, assassina de maneira fria uma camarada inocente, injustamente acusada de traição;

2) um jovem irlandês, Gould Verschoyle, alistado nas Brigadas Internacionais da Guerra Civil Espanhola, levado à União Soviética pelos agentes de Stálin e condenado por espionagem;

3) o prefeito da cidade francesa de Lyon, Édouard Herriot, vítima de uma incrível encenação que objetiva convencê-lo de que existia absoluta liberdade de culto na União Soviética;

4) o bárbaro assassinato de um revolucionário, simples vítima do sistema soviético nos anos 30 do século passado e que colocava prisioneiros políticos em celas junto com prisioneiros comuns;

5) o processo contra Boris Davídovitch e sua trágica morte num campo de trabalhos forçados;

6) um processo da Inquisição, em Pamiers, França, no ano de 1330, cujo resultado é a condenação de Baruch David Neuman à morte e;

7) o poeta russo A. A. Darmolatov, célebre pelos poemas em que glorificou Stálin e o sistema soviético, que ficou conhecido nos anais da medicina por um estranho caso de elefantíase.

Aqui se manifesta a escrita programática de Danilo Kiš – no sentido positivo da expressão – que faz desfilar diante do leitor a imagem do regime soviético através de histórias que possuem uma trama comum. Em seis dos sete textos há uma reiterada cena de combate entre o Bem (o inocente injustamente acusado de traição) e o Mal (o comissário político).

b) *Um Túmulo para Boris Davídovitch* como escrita arqueológica dirigida ao leitor esclarecido.

Anoção de *histórico* nada tem a ver com notoriedade pública nos heróis apresentados por Kiš ao leitor: todos são anônimos da história e apenas os que lhes eram mais próximos, ou os infelizes sobreviventes do terror produzido ao longo do século XX, guardam lembranças deles. O romancista adota um *procedimento arqueológico*, a fim de recolher os traços materiais deixados por seus personagens. Procedeu de modo muito similar para escrever, nos anos 60, os romances do ciclo familiar, baseando-se na reconstituição de uma época trágica, sob o quádruplo signo da Segunda Guerra Mundial, da crueldade sem paralelos na história de nossa espécie, dos campos de concentração e do desaparecimento do próprio pai. O escritor mescla várias fontes de informação e pormenores escrupulosamente exatos; a inventividade cede lugar ao jogo intelectual que se transforma no método único que

parece restar ao escritor contemporâneo se não desejar ser apenas epígono de autores passados e obras já escritas. O escritor sérvio compartilha com Borges a referência bibliográfica autêntica ou inventada e a redução do texto biográfico e antecipa, em décadas, a noção de hipertexto, que permite incontáveis leituras cruzadas.

Vale lembrar que os livros de Danilo Kiš não são uma invenção *ex nihilo*, mas um rearranjo inventivo dos dados documentais existentes. Escrito, o evento já se torna outra coisa, sua duração material transforma-se em discurso, escritura que se funda sobre outras escrituras. Um procedimento fundamental nas obras do romancista é o fato de importar para a narrativa ficcional traços da narrativa histórica. Esta é marcada pela necessidade de legitimação científica e o que lhe confere a *marca de historicidade* (expressão empregada por Krzysztof Pomian) é o fato de conter elementos, signos e fórmulas que conduzem o leitor para fora do texto, para uma realidade extratextual, sinalizando que a narrativa histórica não basta para si própria, não é auto-suficiente. A vasta rede de citações, essa intertextualidade constante, é a marca de historicidade, e o narrador de Kiš, na maioria de suas obras, é um cronista: fala ao público, como se estivesse apresentando uma conferência. Portanto, uma atitude narrativa incomum e não-ficcional. As técnicas argumentativas dos historiadores são colocadas a serviço da persuasão ficcional, com amplo deslocamento do sistema interpretativo da obra. É possível, assim, distinguir dois níveis paralelos no romance *Um Túmulo para Boris Davidovitch*: de um lado, as partes introdutória e conclusiva de cada narrativa e, de outro, os trechos compostos por citações e testemunhos. Devemos sublinhar que o autor baseou-se em estudos científicos sérios: as citações e testemunhos, na ampla maioria dos casos, são exatos ou extremamente próximos dos documentos autênticos e as referências bibliográficas, ainda que incompletas, raras vezes são inventadas. Kiš esgota a intertextualidade, a ponto de quase não se poder falar em texto ficcional, embora o seja.

c) *Um Túmulo para Boris Davidovitch* como texto para o leitor ideal.

Jorge Luís Borges afirmava que um livro deve ir além da intenção do autor, porque a intenção do escritor é algo humano e falível, mas um livro deve conter bem mais do que isso. O leitor ideal a quem a obra se dirige é aquele que tem, também, prazer estético e aprecia desfolhar o inextrincável nó de relações internas existentes no romance, que consegue enxergar no texto um hipertexto nascido antes mesmo que o termo para designá-lo tivesse nascido. Para esse leitor, o escritor sérvio desvenda seu ideal enciclopédico, que permite ver a criação de um contrato variável de leitura: no jogo da recepção da obra literária, cada um lê aquilo que consegue desvendar em função de seu próprio repertório de conhecimentos, até chegar às fronteiras da ficção.

Um Túmulo para Boris Davidovitch é um libelo contra o stalinismo e contra a perseguição a todos aqueles que não se enquadravam no *modelo* de conduta oficialmente definido, uma clara defesa das vítimas dos dogmas e do terror. E, de modo interessante, não deixa de ser uma espécie de *antilibro* e uma verdadeira homenagem à *História Universal da Infância*, de Jorge Luís Borges. Quando o livro foi lançado, o autor acabou sendo colocado no centro de uma grande polêmica na Iugoslávia de Tito: eram os anos 70 do século passado e, apesar do rompimento com Moscou 22 anos antes, os críticos de Kiš atacaram-no ostentando evidentes posições pró-stalinistas. Ou seja: não conseguiam enxergar o início do pós-modernismo na literatura da Sérvia, mas buscavam negar a realidade dos *gulags* soviéticos que, diga-se de passagem, Tito reproduziu na ilha mediterrânea de *Goli otok*. Além do grande vendaval nos terrenos artístico, ideológico e político, a obra produziu duas conseqüências diretas: o auto-exílio do escritor na França e o volume *Lição de Anatomia*, uma exposição límpida em que Danilo Kiš sinaliza as diferenças entre os conceitos de texto literário ao longo do século XX, responde a seus críticos e os anula com os argumentos construídos sobre a sua profunda cultura.

Um Túmulo para Boris Davídovitch apresenta uma série de intervenções externas do autor na própria organização do fluxo narrativo dividido em sete partes ou, como afirma Kiš, sete contos. De modo bastante peculiar, o romancista invoca o testemunho de documentos reais que se entrecruzam na trama ficcional e, de fato, para que se tornassem mais dignos de crédito, vários segmentos poderiam ser narrados em húngaro, romeno, ucraniano ou ídiche ou, quem sabe, na mistura de todas essas línguas ou, ainda, em hebraico. Em verdade, o escritor intervém na narrativa e adverte o leitor, no primeiro capítulo, a respeito da consciência da função literária que o ato de narrar assume. É interessante observar que a *consciência narrativa* presente no texto focaliza o conteúdo a partir de qualquer perspectiva, sem levar em conta a pessoa do narrador. Ao mencionar termos como *autor*, *narrador* ou *consciência narrativa*, aqui e ali, Kiš problematiza a escrita, a literatura, o mundo da escrita. Não há diálogos diretos de personagens no curso inteiro do volume; quase tudo se passa através de discurso indireto livre. O texto lança mão de fontes e referências apócrifas (excertos de revistas, literatura técnica, enciclopédias, jornais, diários, etc.). Mas cabe sublinhar que as informações apócrifas acabam elevadas ao *status* de documento histórico, de tal forma que se fundem na narrativa como discurso de um pesquisador que traz à tona fatos históricos (ou pseudo-históricos) da vida de seus personagens.

Em certos trechos da narrativa não se pode diferenciar, na instância textual, se se trata de simples citação ou de opinião expressa pelo narrador. Não está colocada em xeque a autenticidade da(s) fonte(s), mas é como se o leitor estivesse diante de um texto oral que cita outros textos alheios. Essa interdiscursividade, ou espaço de intertextualidade, embaralha o texto literário, onde, a despeito desse procedimento de composição da narrativa, podem ser reconhecidas três camadas: a) documentos autênticos, com citações exatas a respeito de autores e outros dados históricos; b) testemunhos orais ou escritos, sem a indicação das fontes e que

podem, assim, passar por depoimentos (ou pseudodepoimentos) ficcionais e; c) trechos cuja característica é a do universo do discurso técnico-científico engatados a outros trechos de natureza folhetesca e que não somente embaralham o universo do discurso literário, mas acabam subvertendo a organização canônica do texto. O narrador intervém a certa altura e afirma:

“[...] não sobrecarregaremos o leitor com as fontes de que nos valem, a fim de que ele não tenha a ilusória e agradável satisfação de que se trata de um conto que, habitualmente e para felicidade do autor, iguala-se ao poder da fantasia” (Kiš, 1992b, p. 77).

Essa paráfrase de procedimento empregado no universo do discurso técnico-científico aponta para um fato curioso: a narrativa histórica sempre cria um aparato que se autojustifica. Essa transição constante entre técnicas de composição empregadas em diferentes universos de discurso sinaliza o intento de indicar os mecanismos históricos. O narrador camufla-se ao longo do texto, e não instaura uma única instância enunciativa em que esteja, aparentemente, expondo as próprias idéias. Em vez disso, mostra os mecanismos que levam ao totalitarismo, sublinha-lhe o funcionamento, traça o tênue perfil dos personagens reais da História que, ao servirem a uma idéia de modo absoluto, podem passar da fidelidade à idéia ao campo da repressão sem limites. Assim, Kiš denuncia o fato de que o ser humano nem mesmo teria, muitas vezes, a consciência de estar apenas cumprindo a vontade de instituições governamentais, de forma tal que o ser individual, único, irreprodutível, não teria qualquer significado dentro da História.

Um Túmulo para Boris Davídovitch percorre trinta anos do século XX, mas, como texto, reflete uma *história compartilhada* que abarca pelo menos 600 anos, apenas subentendidos. Esse lapso de tempo aponta para a necessidade de compreender a ciclicidade do tempo e da História. Pode-se afirmar que Danilo Kiš encara os textos como conjunto de conteúdos trans-

temporais. A fina camada de silêncio que se deposita sobre os seis séculos de História não é tratada de forma direta; mas a narrativa o contém, de fato, e isso indica que nada mudou na essência no longo intervalo de tempo, porque o desenvolvimento da civilização não interrompe a reiteração dos conteúdos históricos. Assim, o autor faz com que seus textos indiquem a intertextualidade – sobretudo no que respeita ao diálogo com outros textos – da qual emergem as narrativas que compõe. A paráfrase levada a cabo pelo romancista sérvio desnuda os mecanismos cujo objetivo final é o poder totalitário, a consciência totalitária que costuma reduzir a livre interpretação dos fatos a uma “interpretação correta”. Trata-se de paráfrase, porque Kiš deixa sempre claro que está “contando um conto” e, dessa maneira, grifa o fato de que a literatura não pode servir para justificar qualquer visão totalitária e que regimes totalitários sempre acabam lançando mão da falsificação dos dados históricos para alcançar determinadas idéias e objetivos.

Três livros – *Jardim*, *Cinzas* (1965); *Mágoas Precoces* (1969) e *Clepsidra* (1972) – constituem um ciclo de sabor autobiográfico, familiar. Eduard Sam (vale lembrar o jogo iniciado por Nikolai Gógol, e continuado por outros tantos escritores russos, com o significado dos nomes/sobrenomes: *sam* significa, em sérvio, só, sozinho, solitário... e Eduard era, realmente, o nome do pai do romancista), é o personagem central da trilogia que busca recuperar o grande painel de um tempo perdido para sempre. E a trajetória de vida de Eduard Sam é a mesma que cidadãos comuns, como o próprio pai do escritor, percorreram na Europa Central: de repente acordaram presas de um regime fundamentalista que decidiu varrê-los da face da Terra por questões étnicas, religiosas ou ideológicas. Já *Enciclopédia dos Mortos* traça um painel histórico da vida dos territórios que comporiam a Iugoslávia aproximadamente entre 1910 e 1970, oportunidade em que o centro do Velho Continente acabou sendo sacudido por duas grandes guerras, com nefastas conseqüências para povos, nações e indivíduos. É a grande metáfora

residual da obra parece ser o embate entre Eros e Tânatos.

Danilo Kiš começa o romance *Jardim*, *Cinzas* com a meticulosa descrição de uma bandeja antiga com que a mãe do personagem-narrador Andreas Sam ingressa no quarto. Como já observara acertada e perspicazmente o crítico literário Aleksandar Hemon, a bandeja *torna-se táctil* para o leitor. O procedimento literário adotado por Kiš transforma-se em jogo invertido de lentes: quanto mais o romancista penetra no universo dos pormenores, maior e mais perfeita se torna a imagem do mundo transmitida. O romancista sérvio utilizara essa técnica narrativa em outros textos, como, por exemplo, num poema em que enumera objetos, à exaustão, demonstrando quanto pode ser importante enxergar essas microdimensões que constituem os objetos. É como se o texto colocado diante do leitor enviasse um sutil recado: o mundo e a vida humana são resultado da misteriosa teia de microelementos, microfatos, micro-histórias, microgestos e a memória, o repositório que pode registrá-los, ordená-los ou selecioná-los. Portanto, prosseguiria a mensagem não-explicitada: cabe ao escritor desvendar essas microcamadas da memória, do mundo e da vida; compete ao escritor focar as microcenas para construir, a partir delas, as narrativas com que haverá de lidar. Uma perspectiva calcada nos avanços da ciência: das partículas atômicas e subatômicas, sabemos hoje, são constituídas todas as substâncias, organismos e objetos que gravitam na imensidão desconhecida do universo. Algo exatamente oposto às técnicas canônicas da narrativa de que se valeram escritores como Tolstói, Dickens, Dostoiévski e tantos outros em que o narrador onisciente vai enfileirando e enredando os fatos. A técnica empregada por Kiš aproxima-o do polonês Bruno Schulz (1892-1942), escritor, pintor e ilustrador, morto na Segunda Guerra Mundial. Contudo, parece evidente que o romancista sérvio não se valeu de procedimentos empregados por outros escritores, mas *dialogou* com a obra deles.

Clepsidra (1972) representa a construção de um romance-enciclopédia que, em outros termos, engloba diversas camadas

que podemos chamar de polifonia: múltiplos estilos e registros. Em termos mais objetivos, trata-se de uma dupla operação de condensação e redução do tema narrativo. Por isso, os elementos dispersos do mundo (nomes de objetos, nomes de plantas, biografias, etc.) acabam se organizando, por princípio de analogia e coincidência, no tempo e no espaço. Anos mais tarde, em 1983, a *Enciclopédia dos Mortos* repetiria, de forma mais sistemática, o empreendimento textual de Kiš. De certo modo, a polifonia formal – conceito originalmente desenvolvido pelo teórico russo Mikhail Bakhtin para referir-se à natureza da própria linguagem e de alguns textos literários, especialmente os romances de Dostoiévski – objetiva retratar a totalidade do mundo. É interessante notar, contudo, que os personagens possuem grande liberdade de ação, porque o leitor não pode compará-los aos arquétipos psicologizantes do romance do século XIX. Esse ideal enciclopédico, perseguido pelo romancista sérvio, parte de um programa estético que reflete, em verdade, uma consciência aguda a respeito dos limites internos e externos a que a ficção chegou ao longo do século XX, limites que levaram alguns autores a mudar profundamente as técnicas de composição de seus textos. Um ponto essencial está ligado à redução da arquitetura do romance. Condensar o material significa retratar a realidade dos personagens através de indícios – pensamentos, gestos, pormenores. Kiš utiliza também uma série de descrições minuciosas, exaustivas de perfumes, objetos, cores, levando em conta o fato de que o detalhe é fundamental para o entendimento do todo. À construção unidimensional dos acontecimentos segue-se uma pluralidade de tempos e espaços aos quais, por seu turno, podem corresponder vários registros e estilos. Por isso, *Enciclopédia dos Mortos* pode ser encarado como romance poli-histórico, que espelha a desintegração familiar, política, etc. de nosso tempo. O que o autor apresenta é o fato de que a História deve ser encarada como todo-poderosa, capaz de aniquilar o indivíduo devido à força que arranca da tecnologia – armas, campos de concentração, extermínio sistemático de

seres humanos –, e que a representação do caso particular, do indivíduo, deve tornar-se algo reduzido ao essencial. Há dois planos que se contrapõem o tempo todo nas obras do romancista sérvio: o da história individual e o da história do ser humano. A história do ser humano torna-se abstrata, povoada de seres sem face reconhecível, é a memória do não-individual, do coletivo. A narrativa corrige a História à medida que torna concretas as memórias individuais e, assim, o romance surgido desse conceito teórico não pode basear-se, apenas, na imaginação: precisa fundamentar-se em documentos, vestígios, provas, fragmentos da vida e construir, a partir daí, uma imagem da totalidade. *Enciclopédia dos Mortos* é constituída por nove “variações” sobre tema único, a morte, e contém, ainda, *post scriptum* que busca explicar a gênese da obra, suas referências textuais e históricas. A unidade temática da obra é constituída pelo tema – a morte. Mas ela nos é apresentada em diversos tempos e espaços, num jogo de contigüidades.

Ficção e realidade entrecruzam-se de forma compacta na obra de Kiš, na medida em que o escritor e a família escaparam ao massacre de judeus e sérvios praticado pelas forças de ocupação húngaras na cidade iugoslava de Novi Sad, em 1942; foram vítimas da perseguição nazifascista em território húngaro, onde se refugiaram numa cidade do interior; o pai foi deportado e jamais retornou do campo de concentração de Auschwitz. Kiš escapou vivo, com a mãe, a todos os crimes praticados nos territórios em que viveram durante a Segunda Guerra Mundial, ou seja, na Iugoslávia invadida e desmembrada pelo Eixo e na Hungria colaboracionista e aliada do III Reich. Depois, no regime socialista de Tito, parecia pesar sobre ele uma espécie de véu que o tachava de cosmopolita, rótulo que o colocava a meio passo de tornar-se dissidente e apátrida. Faleceu na capital francesa às vésperas do início factual do desmembramento violento de expressiva parte de seu país natal.

A vítima fundamental das ondas de intolerância foi exatamente a diversidade, a *alteridade*, característica que sempre mar-

cou de modo profundo a Europa Central. “Minha infância toda é uma ilusão, uma ilusão que alimenta minha imaginação” –, chegou a declarar em entrevista (Kiš, 1990, passim). Assim, talvez não por acaso, *Clepsidra* aparece como um “romance arqueológico”, uma vez que fala a respeito de um mundo que submergiu e somente as escavações na memória individual/coletiva permitem reconstituí-lo. Kiš registra a catástrofe que se abateu sobre a Europa e trata do vazio metafísico que se instalou na alma de tantas pessoas após as atrocidades, perseguições e genocídio.

“Meu ideal sempre foi um livro que pudessem ser lido feito enciclopédia, ou seja, em alternativas rápidas, ao acaso, em ordem alfabética, onde se confundem nomes de homens ilustres com nomes de plantas e suas definições em latim, com o nome de areais, desertos, deuses da Antiguidade, regiões, cidades... É estabelecer entre todos alguma analogia, alguma associação” (Kiš, 1990, passim),

diria ele certa vez. Forma inovadora, conteúdo inovador, binômio fundamental do percurso literário desse escritor singular.

Cabe observar que um dos focos centrais da obra produzida por Kiš penetra no cerne de uma questão clara para inúmeros autores da Europa Central, ou Centro-Oriental, mas poucas vezes presente de forma marcante nos trabalhos de escritores ocidentais do Velho Mundo: a convivência cotidiana com o hálito corrosivo do Mal, o conhecimento intrínseco da própria natureza do Mal.

“Os campos de concentração são o símbolo de nossa época [...]. A experiência dos campos de concentração fala-nos do equívoco de conceber a História como algo que sempre evolui e sempre se eleva. Essa experiência põe em xeque, na verdade, todo e qualquer conceito de História. Os campos de concentração – um dos maiores males da Humanidade –, erigidos em conceito ideológico, acabaram elevados à condição de instituição” (Kiš, 1990, passim).

O romancista sérvio debruçou-se, a fundo, sobre o abismo da catástrofe e enxergou sob esse prisma praticamente todas as relações que pudessem ser contraídas com o mundo. Kiš, sobrevivente da catástrofe, teceu poesia sob a sombra de um profundo vazio metafísico.

A MEMÓRIA DAS TRAGÉDIAS REGISTRADA EM LIVROS

Danilo Kiš deixou perpetuadas suas recordações referentes à Segunda Guerra Mundial como narrativa escrita na primeira pessoa do singular. Abaixo, segue uma seleção de excertos que lembram o desaparecimento do pai, Eduard.

“As primeiras sensações de minha infância remontam a Novi Sad, a uns cem quilômetros ao sul de Subotica, à margem do Danúbio. Odores, sabores, cores. A fragrância das flores das castanheiras, rosas em vasos, flores de camomila, os cigarros de meu pai, a água de colônia no pescoço de minha mãe, roupas de cama limpas, toalhas sobre a mesa, café, sabão, especiarias, as tiras de couro no chapéu de meu pai, os assentos das carruagens, as estações ferroviárias, farmácias, os vagões vazios da primeira classe, as malas de couro” (Kiš, 1990, p. 184).

Em 1939, com a adoção das leis anti-semitas na Hungria do ditador Miklós Horthy, Danilo Kiš é batizado na religião da mãe – ortodoxa – em Novi Sad, na Igreja da Assunção:

“[...] o padre vertia água sobre a minha nuca, eu procurava minha mãe com o olhar, e ela me deixava aos cuidados do padrinho de batismo, cheiro de incenso, o cântico do padre, o tremeluzir das velas, as faces dos santos sobre os ícones” (Kiš, 1990, p. 185).

A Iugoslávia foi atacada, em 1941, pelas forças do Eixo por todos os lados e Belgrado

arrasada pelos bombardeios alemães de 6 de abril.

“Eu freqüentava a escola primária sérvia em Novi Sad no ano letivo de 1940/41, e no dia 27 de março de 1941 também agitei a bandeira iugoslava e gritava com a classe inteira o *slogan* – Melhor a guerra que o pacto – e não conseguia compreender o significado dessa frase hermética com rima assonante (*Bolje rat nego pakt*), e na vitrine da barbearia estava exposta a foto do jovem rei Petar, em meio perfil, também nos selos...” (Kiš, 1990, p. 188).

“Janeiro de 1942: os *dias gélidos* de Novi Sad, quando são assassinadas centenas de sérvios e judeus da Vojvodina. A família Kiš estava na rua Bem, 21. Essas imagens idílicas, como se estivessem dentro de um álbum, interromperam-se com rapidez: o tiroteio sob as nossas janelas arrancou-me do sono, mamãe acende e apaga a luz depressa e, no escuro, arranca-me da cama, e eu sei que aquilo não é sonho nem pesadelo: mamãe estava tremendo. Aquele acendimento e apagamento veloz das luzes, aquele deslizar sob a cama dentro do quarto escuro, era o fim daquelas imagens brilhantes ensolaradas que se enfileiravam em minha memória até então. De um só golpe, sobrevieram a treva e a semi-escureidão, como se o rolo de filme rapidamente iluminado tivesse sido queimado no recinto escuro” (Kiš, 1990, p.185).

Soldados húngaros prendem Eduard Kiš.

“A imagem é rápida como num cinematógrafo. Minha irmã e eu estamos sentados, em verdade curvados um sobre o outro, sobre o sofá, com um jornal húngaro nas mãos de tal modo que o cabeçalho fique visível. Numa das páginas, a foto de um tanque na neve; o tanque havia sido atingido por uma granada antiblindados, como um homem que tenha sido atingido por um punho no peito. Ao lado do tanque, soldados de braços erguidos, e os vencedores com armas apontadas para eles. Num procedimento de

montagem – como se fosse uma projeção de alguns dos meus próprios procedimentos literários – as imagens de ambas as realidades se embaralham: gendarmes e soldados entram na casa, baionetas brilhando sobre os fuzis. Um dos soldados espia debaixo da cama, outro empunha o fuzil em prontidão” (Kiš, 1990, p. 194).

O pai de Kiš sobrevive ao fuzilamento em massa às margens do Danúbio graças ao acaso: “O milagre era o fato de que os furos feitos no gelo do leito do rio Danúbio onde atiravam os cadáveres estavam repletos” (Kiš, 1990, p. 202).

Prosseguem as perseguições aos judeus na Vojvodina, província da Iugoslávia ocupada *manu militari* e incorporada à Hungria.

“[...] a lei previa que em casamentos mistos o filho era considerado um integrante da confissão religiosa paterna, e a filha, da confissão religiosa da mãe. Assim, minha mãe costurou em sua máquina duas estrelas de Davi, uma menor e outra maior, tendo utilizado restos de seda de um edredon. Estávamos em pé diante dela, meu pai e eu, esticados como no instante em que se faz a prova no alfaiate, ela com os alfinetes na boca ajustava as estrelas para cima e para baixo sobre a lapela de nossos paletós. Não sei se me reuniu coragem para que no meu caso transgredisse as ordens das autoridades, graças ao meu batismo, ou se conseguiu encontrar alguma fresta na lei. Aquela estrela amarela parecida com um dente-de-leão permaneceu por muito tempo dentro da gaveta da máquina de costura, entre linhas coloridas, pedaços de pano e botões. E além daquele dia de prova geral nunca mais a usei” (Kiš, 1990, p. 186).

“A partir da primavera de 1942, meu pai decidiu ensinar-nos húngaro. O quintal tristonho, janelas abertas com gerânios rubros em arredondadas painéis esmaltadas. Minha irmã e eu estávamos sentados num banco de madeira baixo, papai defronte de nós numa rangente cadeira trançada de

bambu. De repente, ergueu a cabeça, porque, quem sabe, tenha lhe caído um floco de neve sobre a página do livro. *Hull a hó*. Repitam: *Hull a hó*. E isto quer dizer: *está nevando*. Esta frase meteorológica, a primeira que aprendi em húngaro, permanecerá sobre a minha infância panônica como o mote de uma balada qualquer” (Kiš, 1992g, p. 388).

A família Kiš muda-se para a Hungria ocidental, local de nascimento de Eduard.

“O recinto estava dividido por uma parede fina de barro em duas partes: a maior, 2x2, e a menor, 2x1. A primeira intitula-se dormitório, a segunda, cozinha. As paredes foram pintadas de ocre, cor que se obtém com a adição de barro na tinta ainda morna. Sob a influência do governo e do sol,

aquela camada forma bolhas e formam-se rachaduras semelhantes a barbatanas ou telas desbotadas de antigos mestres. O chão batido alguns centímetros mais baixo do que o quintal também recebeu uma camada de barro. Nos dias abafados, cheira como urina. Ali outrora havia um estábulo” (Kiš, 1992g, p. 301).

Eduard Kiš é conduzido (juntamente com a maioria de seus parentes) para Zalaegerszeg, na Hungria, e dali para Auschwitz, para nunca mais retornar.

“Vejo-o até o dia de hoje como está entrando num carro, numa carruagem, em trem, bondes [...]. Ou em nosso último encontro, no ano de 1944, em Zalaegerszeg, no gueto improvisado, de onde se foi, para desaparecer para sempre” (Kiš, 1990, p. 188).

BIBLIOGRAFIA

- ADY, Endre. *Összes versei I-II (Poesias Reunidas)*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1962.
- ARENDE, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. Cleveland, Meridian Books, 1966.
- ASH, Timothy Garton. “Eastern Europe: the Year of Truth”, in *New York Review of Books*, February 15.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris, Seuil, 1968.
- BENJAMIN, Walter. *Sens Unique*. Paris, Lettres Nouvelles, 1978.
- BENEDEK, Marcell (org.) *Magyar Iradalmi Lexikon (Enciclopédia da Literatura Húngara)*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1963.
- BÉREND, Iván & György Ránki. *Economic Development in East-Central Europe in the 19th and 20th Centuries*. New York, Columbia University Press, 1979.
- BÉREND, Iván. *Decades of Crisis (Central and Eastern Europe before World War II)* Berkeley (CA), University of California Press, 1998.
- KIŠ, Danilo. *Gorki talog iskustva (A Borra Amarga da Experiência)*. Beograd, BIGZ, 1990.
- _____. *Mansarda — satiri na poema (Mansarda, Poema Satírico)*. Peto izdanje. Beograd, BIGZ, 1992a.
- _____. *Grobница za Borisa Davidovi a. Sedam poglavlja jedne zajedni ke povesti (Um Túmulo para Boris Davidovitch. Sete Capítulos de uma História Compartilhada)*. Peto izdanje. Beograd, BIGZ, 1992b.
- _____. *Bašta, pepeo (Jardim, Cinzas)*. Peto izdanje. Beograd, BIGZ, 1992c.
- _____. *Enciklopedija mrtvih (Enciclopédia dos Mortos)*. Peto izdanje. Beograd, BIGZ, 1992d.
- _____. *Rani jadi. (Mágoas Precoces)*. Peto izdanje. Beograd, BIGZ, 1992e.
- _____. *Peš anik (Clepsidra)*. Peto izdanje. Beograd, BIGZ, 1992f.
- _____. *Skladište (Armazém)*. Peto izdanje. Beograd, BIGZ, 1992g.
- KLANICZAY, Tibor. “Nationalité des Écrivains en Europe Centrale”, in *Revue des Études Sud-Est Européennes*, Tome X, Bucure ti, 1972.
- KONRÁD, György. “Letter from Budapest”, in *Cross Currents*, 1982.
- _____. “Central Europe Redivivus”, in *Yale Review* 83, 1995.
- PALAVESTRA, Predrag. *Kriti ka književnost. Alternativa postmodernizma (Literatura Crítica: a Alternativa do Pós-modernismo)*. Beograd. Vuk Karadžić, 1983.
- POMIAN, Krzysztof. *Sur l’Histoire, folio histoire*. Paris, Gallimard, 1999.