



"Memórias"

Crime e castigo em *Les Bienveillantes*, de Jonathan Littell

Emília Amaral

Pós-Doutoranda no Centro de Estudos Judaicos da Universidade de São Paulo.

Doutora em Educação e Mestre em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas.

Bolsista FAPESP.

Resumo

O objetivo deste trabalho é propor uma leitura de **Les Bienveillantes**, de Jonathan Littell, em que um escritor de origem judaica relata, em primeira pessoa, do ponto de vista de um carrasco nazista, a invasão do Leste europeu durante a Segunda Guerra e, particularmente, o genocídio dos judeus. Ao longo da leitura, procuro investigar como se articulam e como contribuem com a economia do romance dois de seus elementos constitutivos fundamentais: o tom irônico, marcado pela inversão de papéis entre vítima e perpetrador, e a presença da tragédia grega, uma vez que o título **Les Bienveillantes** corresponde às Erínias ou Fúrias, deusas que castigam os crimes familiares, como o de Orestes, o herói matricida cujo julgamento é reposto por Jonathan Littell, num contexto em que a intertextualidade com **Eumênides**, de Ésquilo, aproxima-se do pastiche e do rebaixamento paródico. Tais procedimentos, somados à apropriação que o romance faz de vários gêneros, como a narrativa memorialista, o romance histórico e o romance de tese realista, integrando uma pluralidade de vozes e dicções, permitem acrescentar aos dois problemas a serem investigados sua possível filiação à estética pós-modernista.

Palavras-chaves

Holocausto – Tragédia – Pós- modernismo – Ironia.

Abstract

The aim of this paper is to suggest a reading of **Les Bienveillantes** by Jonathan Littell in which a Jewish writer narrates, from the point of view of a Nazi executioner, the invasion of Eastern Europe during the II World War and, in particular, the genocide of Jews. Throughout the reading I investigate how two of its fundamental constitutive elements articulate and collaborate to the weaving of the novel: the ironic tone, marked by the inversion of roles between the victim and the perpetrator and the presence of Greek tragedy, as the title **Les Bienveillantes** corresponds to the Erynies or Furies, the goddesses who punish family crimes, like Orestes, the matricide hero whose trial is reformulated by Jonathan Littell, in a context where intertextuality with Ésquilo' **Eumenides** is brought close to pastiche, and parodic debasement. These procedures, added to the appropriation of different genres, such as memorialist narrative, historic novel and "roman à thèse", integrating a plurality of voices and dictions, allow us to add its possible affiliation to the post modernist esthetic to both problems to be investigated.

Keywords

Keywords; Holocaust – Tragedy – Post Modernism – Irony.

Dissolução do personagem na literatura mais recente: os personagens de que nosso tempo necessita são tão monstruosos que ninguém mais teria a audácia de inventá-los.

Elias Canetti

É evidente que o conflito e as tentativas de compromisso entre a memória do mal e a purificação/perdão, assim como a relação sistêmica entre crime e castigo governam até hoje a cena literária.

Marcio Selligmann-Silva

Um complexo conjunto de fatores, intra e extratextuais, caracteriza a polêmica em torno do romance **Les Bienveillantes**¹, de Jonathan Littell, publicado em setembro de 2006 na França, pela Editora Gallimard, com grande sucesso de público, tornando-se *best seller* em vários países e recebendo o Grand Prix da Academia Francesa e o Goncourt.

Desse quadro emerge o centro da polêmica, marcada por posições opostas: até que ponto um *best seller* pode ser ao mesmo tempo uma obra-prima, comparável com **Guerra e Paz**, de Leon Tolstói e **Vie e Destín**, de Vassili Grossman, como apostaram alguns críticos e escritores², e até que ponto se trata de um “canular”, uma impostura literária, oportunista e eticamente equivocada, de acordo com outros?³

Julgo que o caráter extremado dessas posições pode ser relacionado com os movimentos de inversão presentes em cada um dos lados do triângulo “autor-obra-público” (cf. CANDIDO, 1975, p. 16) envolvido em **Les Bienveillantes**.

Se não, vejamos: Jonathan Littell é um escritor judeu-americano⁴ responsável pela criação de um narrador que assume em primeira pessoa o papel de um carrasco nazista; a obra, desde o seu título antifrástico – *Les Bienveillantes* – palavra que remete às Erinias ou às Fúrias, supostamente pacificadas após o julgamento de Orestes⁵ e transformadas em Eumênides ou Benévolas – remete ao universo da tragédia grega. Entretanto, simultaneamente ela se organiza como um “pastiche” de romance de tese realista, dialogando, também em tom farseco, com a tradição do romance histórico e da literatura de testemunho da Shoá, o que revela uma tendência ao hibridismo postulado pela estética pós-modernista que demanda investigação⁶.

O público, por sua vez, de maneira geral consagrou **Les Bienveillantes** a ponto de levar a Gallimard a transferir às suas reedições francesas, cujo ritmo frenético foi estudado como um fenômeno editorial (cf. BLANRUE, 2006, p.9-27), expressiva quantidade de papel destinado à edição de um dos volumes da saga de Harry Potter. Configura-se, assim, a já comentada antinomia entre a obra como um *best seller* e simultaneamente como objeto de reconhecimento pela crítica literária, considerando a envergadura de um prêmio como o Goncourt.

Estamos, portanto, no campo do contraste, peculiar à antífrase que constatamos nomear a obra, instauran-

do um jogo discursivo no qual, seja no sentido grego de “interrogação dissimulada” (MOYSES, s/d, p. 295), seja no sentido moderno de estabelecer “um contraste entre o modo de enunciar o pensamento e o seu conteúdo”⁷, “dissimula-se o pensamento – e mesmo o sentimento – com a expectativa de que o destinatário os compreenda, ditos embora por meio de expressões que denotam o contrário” (AZEREDO, 2008, p. 501).

Meu objetivo neste trabalho é me deter no texto propriamente dito, procurando descrever e analisar alguns modos como nele se articulam essas e outras inversões, num espaço em que o indizível assume a dimensão do hiperbólico, do enciclopédico: trata-se de 894 páginas, seguidas de um glossário explicativo das principais palavras-chave e siglas do aparelho bélico nazista e de uma “table d’équivalence des grades”, onde se encontra a equivalência para o francês das patentes militares e policiais da Alemanha, utilizadas para tematizar um assunto por muitos considerado repetitivo até a banalização: a Segunda Guerra Mundial e, em particular, o Holocausto, focalizando exatamente o período em que é exacerbado o programa de extermínio dos judeus, entre os outros grupos populacionais considerados “inferiores” – do outono de 1941, quando a Alemanha avança em direção ao Leste⁸, ataca a Rússia e o Eixo sofre as primeiras derrotas – até o final do conflito, numa Berlim em escombros.

Já foi dito que o título do romance remete o leitor de imediato ao universo da tragédia grega, na medida em que se refere às Erinias, as violentas deusas identificadas com as Fúrias, cuja função essencial é a vingança do crime, castigando particularmente as faltas cometidas contra a família.

Embora essa nomeação só seja claramente retomada na última frase do romance – “Les Bienveillantes avaient retrouvé ma trace” (LITTEL, 2006, p. 894) – pode-se considerá-la uma das vigas que o estruturam, na medida em que, ao rememorar sua infância e adolescência, intercaladas com momentos particularmente traumáticos do relato das crueldades da guerra e do sofrimento sobretudo dos judeus, o narrador identifica-se com Orestes, identificando os outros personagens de sua vida pessoal com os personagens da **Trilogia de Orestes**⁹, de Ésquilo. Assim, Una, a irmã gêmea com quem viveu na adolescência uma relação erótica fusional, da qual nunca se libertou, corresponde a Electra¹⁰; o pai, em cuja imagem se ancora de modo a compensar o repúdio à mãe e que, após participar

da Primeira Guerra, abandona a família moral e materialmente arruinado¹¹, corresponde a Agamenon; Clitemnestra, por sua vez, reaparece na figura da mãe, a quem Aue odiou desde recém-nascido - o leite dela parecia-lhe amargo, ele se sentia preterido pela irmã - e que se casou, pela segunda vez, com Aristides Moreau¹², o Egisto de **Les Bienveillantes**. Thomas Hauser, o melhor amigo do narrador, evoca Pilades, o companheiro de Orestes e seu cúmplice no matricídio que cometeu.

Cabe comentar que as referências aos personagens e aos acontecimentos trágicos são explícitas no romance, assim como outras fontes e citações, o que acrescenta ao tom irônico nele dominante um caráter paródico que podemos relacionar à reflexão de Linda Hutcheon sobre as características da metacritica historiográfica pós-modernista, por exemplo quando cita Umberto Eco, para quem “o jogo da ironia” está intrinsecamente envolvido na seriedade do objetivo e do tema. Na verdade, talvez a ironia seja a única forma de *podermos* ser sérios nos dias de hoje. Em nosso mundo não há inocência, ele dá a entender. Não podemos deixar de perceber os discursos que precedem e contextualizam tudo aquilo que dizemos e fazemos, e é por meio da paródia irônica que indicamos nossa percepção sobre este fato inevitável. Aquilo que ‘já foi dito’ precisa ser reconsiderado, e só pode ser reconsiderado de forma irônica” (cf. HUTCHEON, 1991, p. 62)..

A partir desta reflexão, podemos pensar em que medida a releitura de **Eumênides**, proposta por Jonathan Littell em chave que se aproxima de vários elementos pós-modernistas, recupera e ressignifica a “contradição inconciliável”¹³ em que reside o sentido do trágico, confrontando-o com a tragédia contemporânea, em cujo ponto nodal a obra analisada sem dúvida se detém.

No julgamento de Orestes, o herói teve Apolo como advogado de defesa. O deus utilizou como principal argumento para a realização da tarefa a tese da irrelevância das mulheres, inclusive em relação ao próprio ato da maternidade, dando como prova a deusa Palas Atena, que teria nascido diretamente da cabeça do pai.

Sendo assim, no desfecho deste que foi o “primeiro tribunal humano” (cf.. SELIGGMANN SILVA, 2006, P. 73), Orestes saiu vencedor, o que não convenceu as Fúrias, que, no entanto, foram presenteadas por Atenas e convertidas em Eumênides ou Benévolas, o que teria significado uma vitória dos deuses olímpicos em relação às forças cômicas primitivas¹⁴.

O primeiro comentário sobre a relação entre o romance e a tragédia é o de que nele se repõe a “cena do julgamento”, cuja instituição depende, sobretudo, do testemunho¹⁵. Em **Les Bienveillantes** Maximilian Aue, o “jurista pelo avesso”, que legaliza o “estado de exceção”, na vida pessoal e na vida pública, acumula os papéis de criminoso, testemunho e advogado, ironicamente contrastando com a figura de Orestes.

Enquanto o herói grego representa a afirmação da lógica falocêntrica, simbolizada pela conversão das Fúrias em Eumênides, transformando-se de proscrito em rei, em travessia inversa à de Édipo, o herói parricida e incestuoso cujo crime é punido com a cegueira e o banimento,¹⁶ o narrador de **Les Bienveillantes** é um fabricante de rendas que também fabrica memórias, entre pausas para vomitar

e crises de prisão de ventre, como se vê em uma passagem de “Toccata”¹⁷, o prólogo ou “prelúdio” da obra: “Mes collègues me considèrent comme un homme calme, posé, réfléchi. Calme, certes; mais très souvent dans la journée ma tête se met a rougir, sourdement comme un four crématoire” (LITTEL, op. cit., 13-4).

Esta imagem, além de reafirmar o contraste entre Orestes e Maximilien Aue, cuja danação não conhece repouso e cuja queda trágica (o matricídio) não é contada de modo elevado, isto é, não apresenta dignidade (fator que o afasta também de Édipo), contribui para a investigação do jogo irônico em que o eu porta em si o seu contrário, o qual constitui uma das molas propulsoras do romance e, é preciso enfatizar, sintetiza a questão do estilhecimento da noção de sujeito na modernidade. O texto se ancora nesta questão, multiplicando-a em uma diversidade inumerável de direções. Em termos psicanalíticos, Aue é um homem que porta em si uma mulher, a qual, no entanto, é Una/Uma, ou seja, claramente rejeita o fusionalismo, assim como rejeita a adesão do irmão ao nazismo.

Em suas relações (homo)sexuais, ele se sente fazendo o papel dela, ao escolher *alter egos* como parceiros. Revela, assim, possuir uma sexualidade infantil em estado bruto que Freud denominou perversa, por seu caráter selvagem, bárbaro, polimorfo, o qual não conhece “nem a proibição do incesto, nem o recalque, nem a sublimação” (ROUDINESO & PLON, 1998, p. 585).

Estes são os elementos fundamentais do “romance familiar” do narrador, os quais se caracterizam pela fatalidade, ou seja, pela dimensão trágica que antecede e determina seu comportamento: embora sistematicamente demarque a diferença entre ele e um carrasco medíocre como Eichmann, apresentando-se como um intelectual, um artista frustrado (como Hitler, aliás), um idealista que encontra no nacional – socialismo uma possibilidade de sentido, “a busca de um valor absoluto”, age brutalmente denegando o que afirma, combinando hiperracionalização com delírios voyeurísticos e desta forma a um só tempo pedindo e repelindo a complacência do leitor.

Faz parte deste jogo de mascaramentos o modo como relata o círculo de horrores que me parece privilegiar a escrutinização de cada fase da fábrica de mortes dos judeus, com tanta ênfase quanto focaliza as trapalhadas dos nazistas, os quais em geral caricaturiza, acrescentando ao mote da fusão de contrastes em que a obra se alicerça o binômio narrador alemão - autor judeu¹⁸, o qual se relaciona com a sua sugerida filiação pós-modernista, quanto à “paradoxal combinação entre a auto-reflexividade metaficcional e o tema histórico” (HUTCHEON, op. cit., p. 38).

Assim, enquanto a cabeça do carrasco que narra suas memórias mais de meio século após final da guerra “ruge como um forno crematório”; enquanto, em uma de suas relações sexuais, aparece o sinal de que é circuncidado, em sua visão a figura de Hitler, em aparência, gestos e vestimenta, assemelha-se a de um rabino, os alemães assemelham-se aos judeus, ambos raças que, de acordo com as observações de Mandelbrod, um alto dignatário nazista cujo nome é judeu, não se misturam e portanto são concorrentes, no pretensu domínio de

quem de fato é “superior”, por meio da escravização e morte em massa do “inferior” que ameaça, de acordo com a essência do nacional-socialismo e dos regimes totalitários em geral¹⁹.

Em termos éticos, esse processo de espelhamento parece pretender desestabilizar as figurações dualistas dos perpetradores e das vítimas, suspendendo e problematizando as oposições binárias e assim remetendo ao conceito de “zona cinzenta”, por meio do qual Primo Levi se propôs a explorar o espaço que separa as vítimas dos perpetradores. Ao analisar o mimetismo, a identificação ou ainda a troca de papéis entre ambos, o autor de **É isto um homem?** deixa claro que “os assassinos existem, não só na Alemanha, e ainda existem, inativos ou em serviço, e que confundi-los com suas vítimas é uma doença moral ou uma afetação estética ou um sinal sinistro de cumplicidade; sobretudo, é um precioso serviço prestado (intencionalmente ou não) aos negadores da verdade” (LEVI, 2004, p. 41).

Além disso, ao tomar a palavra para tematizar uma matéria histórica particularmente traumática e portanto resistente à simbolização, sobretudo do ponto de vista dos assassinos, Jonathan Littell remete à reflexão formulada por Giorgio Agamben, de acordo com a qual “Não é [...] por uma casualidade que as SS se mostraram, quase sem exceção, incapazes de testemunhar. Enquanto as vítimas testemunhavam a respeito do fato de terem se tornado inumanos, por terem suportado tudo aquilo que *podiam* suportar, os carrascos, enquanto torturavam e matavam, continuaram sendo ‘homens honestos’, não suportaram aquilo que, apesar de tudo, podiam suportar” (AGAMBEN, 2008, p. 84).

Esta afirmação encaixa-se perfeitamente na figura complexa do narrador-personagem construída pelo autor: apesar de tudo, ele continua sendo um homem honesto, um homem comum, cuja conduta criminosa ora justifica via “predestinação trágica”, como analisamos neste trabalho, ora atribui às circunstâncias, mobilizando de forma “banalizada” porque ancorado numa retórica excessivamente livresca, escolar, o conceito da “banalidade do mal”, formulado por Hanna Arendt. Nesse aspecto, é interessante o contraste entre a postura idealista de Aue e o cinismo de Thomas Hauser, mais um de seus duplos, de seus espelhos invertidos, este sim um nazista típico, a quem o narrador mata, no desfecho do romance, num contexto em que tudo é rebaixamento e destruição: o arcabouço romanesco desaba, a seriedade cede espaço ao jocoso, a “tagarelice” narcísica silencia, o herói trágico matricida e incestuoso se retira de cena, deixando perplexo o seu “irmão humano”, o leitor, cuja travessia ao longo dessas quase 900 páginas merece comentário.

Esta figura ambígua que conta e vive a história sistematicamente provoca o leitor a participar do jogo de espelhos que instaura, realizando o mesmo movimento de Littell no processo de escrita da obra: não se colocar “de fora”, não se sentir “superior”: “Encore une fois, soyons clairs: je ne cherche pas à dire que je ne suis pas coupable de tel ou quel fait. Je suis coupable, vous ne l’êtes pas, c’est bien. Mais vous devriez quand même pouvoir vous dire que c’est que j’ai fait, vous l’auriez

fait aussi” (LITTELL, op. cit. P. 26).

Trata-se de uma posição cujo desconforto é evidente. Como ler uma história relatada em 1ª. pessoa, sem manter nenhuma identificação com seu narrador-personagem, considerando a pretensa humanidade com que se apresenta, ao longo de páginas e páginas em que sistematicamente escamoteia e reafirma sua posição de carrasco? A meu ver, o livro hipnotiza o leitor mais pela vivacidade de seu relato ao mesmo tempo preciso e implacavelmente realista sobre as crueldades da guerra e o genocídio dos judeus que pelos problemas familiares, preferências sexuais e/ou demais tentativas de expiação de culpa do narrador.

A reflexão permite a tentativa de um passo adiante: qual será, de fato, o ponto de vista dominante em **Les Bienveillantes**?

A figura do “histor”, aquele que investiga, que vê, estudada por Luis Costa Lima, em **História. Ficção. Literatura**, me parece esclarecer algo, no que diz respeito a este problema. “No grego, istor, ‘testemunha’ significa ‘o que vê’ (le voyeur). Testemunha ocular, ele sabe por ter visto. O histor seria, antes de tudo ou por princípio, um olho” (LIMA, 2006, p. 59).

O olho do narrador/autor, como mostram vários trechos da obra, via de regra se sente olhado, repondo o jogo irônico de espelhamento e apagamento das diferenças agora na direção do leitor, a fim de tragá-lo, por meio de uma espécie de “pacto de leitura”, que supõe fusionalidade, indistinção entre as partes, identificação. Mas esta tentativa, que constatamos se revelar incômoda desde a abertura do romance, é frustrada pelo seu próprio desencadear, graças ao movimento irônico, que afasta o leitor da voz que obsessivamente se diz para se desdizer; aproximando-o do que ela conta e sobretudo do como o faz, o que constitui objeto de interesse, na medida em que sugere que a inversão de ponto de vista parece inverter-se. Aqui, as diferenças se fortalecem, os olhares se multiplicam, as ambiguidades constitutivas do texto ficcional permitem/provocam a diversidade de leituras de que decorrem sua riqueza e especificidade.

Mas as pistas que o romance dá são claras: como já afirmei, o leitor vê, ao longo do processo de leitura, uma sucessão entre ridícula e monstruosa de trapalhadas dos nazistas, caricaturas grotescas e risíveis, cuja presença contrasta com as cenas pungentes, minuciosamente escrutinizadas, do sofrimento dos judeus. Já considerei que este me parece ser o primeiro plano do romance e a principal razão de seu sucesso editorial.

Tal opinião me leva a pensá-lo sobretudo como obra que apresenta o “entrelaçamento de registros históricos e existenciais” (ANDERSON, 2007, p. 215) que, segundo Perry Anderson, caracteriza o romance histórico da atualidade, no qual as regras do cânone clássico, estabelecidas por Luckács²⁰, são invertidas, permitindo procedimentos como mistura de tempos, combinação ou intercalação de passado e presente, exibição do autor na própria narrativa, adoção de figuras históricas ilustres como personagens centrais, proposta de situações contrafactuais, exibição de anacronismos, multiplicação de finais alternativos etc (cf. ANDERSON, idem, p. 212).

Se esta filiação faz sentido, não podemos deixar

de acrescentar que ela se estabelece no registro pós-moderno do pastiche, do hibridismo, da eliminação da distância entre arte erudita e arte popular, da paródia etc. Assim, as fúrias que perseguem o criminoso reaparecem (em letra minúscula) em personagens saídos de comédias empasteladas: Clemens e Walser, os detetives que incorporam a justiça, perseguindo Aue pelo assassinato da mãe e do padrasto, são tão grotescos quanto as caricaturas dos nazistas e também suas trapalhadas. A cena em que Aue belisca o nariz de Hitler é paradigmática da demolição do estilo ao longo de sua prática, de acordo com os pressupostos do pós-modernismo.

Mas, há uma questão essencial, que aponta para a perspectiva ética da obra, comentada por Claude Lanzmann e amplamente discutida por Édouard Husson e Michel Terestchenko, no trabalho **Les complacents: Jonathan Littell et l'écriture du mal**, já citado. Para eles, o que o leitor vê/sente/experiencia, diante de uma obra como esta, é mais o gozo por imagens que não raro associam sexo e violência e desta forma reduplicam no leitor o voyeurismo pós-sadeano do autor que a reflexão sobre "a natureza do mal", proposta por Jonathan Littell.

Tal opinião nos induz a considerar a possibilidade de um comprometimento moral do livro, na medida em que ficcionaliza de modo equivocado a memória da Shoá, desviando o foco de atenção das vítimas para os perpetradores.

Por outro lado, acrescentaríamos, ao repor a cena do julgamento de Orestes pelo avesso, ao ironicamente mostrar que **As Benevolentes** da atualidade não são exatamente **As Complacents**, mas as fúrias rebaixadas, porque os grandes crimes de nosso tempo parecem prescindir de sentido, e portanto de castigo, sejam eles decorrentes do destino ou das circunstâncias, a obra propicia, a cada leitura, que o leitor seja árbitro e simultaneamente réu.

Enfim, acredito que o escritor, que parece a vários estudiosos ter "forçado a mão", seduzido pelas sereias pós-modernistas e pelas emboscadas de uma "escrita do mal" aparentemente gratuita, talvez esteja sinalizando nesta obra enciclopédica que a história que contou, ou melhor, dramatizou, documentou, escrutinizou à exaustão, não se encaixa na dialética crime e castigo, não privilegia nenhuma complacência com o carrasco, não acredita em seus próprios alicerces, que vimos desabarem, como ocorreu com todas as tentativas de auto-justificação de Maximilian Aue, não por acaso um narrador que se protege pelo registro irônico. Se neste registro o que vale é a inversão, a hipérbole acena para o silêncio. Afinal, carrascos e vítimas continuam contracenando na multiplicação de barbáries cotidianas, e os mortos, a quem Littell dedica o romance, continuam proliferando, a despeito de tentativas de julgamento, as quais, no entanto, precisam continuar, pois, de acordo com a opinião de Maria Rita Kehl, com a qual compartilho, "a dimensão traumática da experiência humana, esta que escapa à representação, não tem suas fronteiras delimitadas de antemão. Nossa tarefa vital, como seres de linguagem, consiste em ampliar continuamente os limites do simbólico, mesmo sabendo que ele nunca recobrirá o real *tudo*" (KEHL, 2000, p. 140).

Notas

- 1 LITTELL, Jonathan. **Les Bienveillantes**. Paris: Gallimard, 2006. Em meu trabalho, também utilizo a tradução brasileira, de André Telles. **As Benevolentes**. Rio de Janeiro, Objetiva/Aflaguara, 2007.
- 2 Entre outros, Jorge Semprun, Júlia Kristeva e Mário Vargas Llosa, cujo depoimento é contundente - "Não me recordo de ter lido um romance que documente com tanta minúcia e profundidade os pavores extremos de crueldade e estupidez a que chegou o nazismo no seu afã de exterminar os judeus e outras 'raças inferiores', durante a sua curta, mas apocalíptica trajetória" (24/08/2008 - In <http://www.objetiva.com.br>) - exemplificam posições críticas favoráveis à obra. Em contraposição, Claude Lanzmann, autor do legendário filme denominado *Shoah*, uma das principais fontes inspiradoras de Jonathan Littell, em polêmica com Semprun, para quem o livro foi "o acontecimento do século", questionou "la fascination que Littell, juif lui-même, éprouvait pour l'horreur nazie. Pour lui, le livre est une 'véneuse fleur du mal'. Dans le *Journal du Dimanche*, Lanzmann écrivait: 'Ces 900 pages torrentielles n'accèdent jamais à l'incarnation. Le livre entier demeure un décor et la fascination de Littell pour l'ordure, pour le cauchemar et le fantastique de la perversion sexuelle irrealise son propos et son personnage, suscitant malaise, revolta, on ne sait pas contre qui et quoi'". (BLANRUE, 2006, p. 19).
- 3 HUSSON, Édouard e TERESTCHENKO, Michel, afirmam que a obra pode ser considerada "un monstrueux canular. Le mot canular est ici utilisé dans son sens propre, celui de ces textes en prose ou en vers, composés dans un esprit irrévérencieux par les khâgneux pour leurs professeurs ou pour un public imaginaire. Ce canular est monstrueux par ses dimensions: 900 pages densesment noircies; par le côté hydride du récit, qui n'est ni de la fiction ni de l'histoire; par sa facture fréquemment scandaleuse, enfin" (2007, p. 24).
- 4 De família judaico-polonesa que emigrou para os Estados Unidos no final do século XIX, o autor é americano, mas foi educado na França, tendo escolhido o idioma francês para escrever o romance, o que o fez merecedor da cidadania francesa. Trata-se de um ficcionista estreado, cujo pai, Robert Littell, é escritor de romances policiais.
- 5 Em uma das versões do mito de Orestes, as Fúrias converteram-se em Benevolentes, após o julgamento de Orestes por ter assassinado a mãe e seu amante Egisto, a fim de vingar a morte do pai, assassinado por Clitemnestra. Segundo Pierre Grimal, essa nova nomeação "tem o intuito de as lisonjear e de evitar, por conseguinte, sua cólera temível" (GRIMAL, s/d, p. 146-7).
- 6 Os textos sobre a Segunda Guerra Mundial e seus desdobramentos, tanto do ponto de vista ético quanto do ponto de vista estético, proliferam e desafiam os analistas, na medida em que abarcam da estetização e pasteurização do horror à multiplicidade de mais ou menos sofisticadas construções artísticas; da já consagrada "literatura de testemunho" a um tipo de ficção denominada pós-moderna, com a qual **Les Bienveillantes**, como veremos, apresenta grande afinidade.
- 7 Vejamos como Massaud Moysés desenvolve esta noção de ironia: "A ironia funciona, pois, como processo de aproximação de dois pensamentos, e situa-se no limite entre duas realidades, e é precisamente a noção de balanço, de sustentação, num limiar, a sua característica básica, do ponto de vista da estrutura. Por isso mesmo, pressupõe que o leitor não a compreenda, ao menos de imediato: escamoteado, o pensamento não se dá a conhecer prontamente" (idem, *ibidem*).
- 8 "Quando os nazistas falavam do Leste, eles queriam dizer uma imensa área que abarcava a Polônia, os Estados Bálticos e o território russo ocupado. [...] O Leste era o cenário central do sofrimento judeu, terminal de horrores de todas as deportações, lugar de onde não havia escapatória e onde o número de sobreviventes raramente chegava a mais de 5%. O Leste, além disso, fora o centro da população judaica na Europa antes da guerra; mais de 3 milhões de judeus tinham vivido na Polónia, 260 mil nos Estados Bálticos, e mais de metade dos estimados 3 milhões de judeus russos na Rússia Branca, Ucrânia e Criméia" (ARENDR, 1999, p. 227).
- 9 **Agamenon**, **As coéforas** e **Eumênides** constituem as

- tragédias que formam a trilogia que conta a história dos Atreus. Em **Agamenon**, Clitemnestra, ajudada pelo amante Egisto, assassina Agamenon, o pai de Orestes e Electra. Em **As coéforas**, Orestes e Electra matam Clitemnestra, a fim de vingar a morte de Agamenon. O tema de *Eumênides*, retomado pelo livro, é o julgamento de Orestes, a fim de que se livre da perseguição das Fúrias e se reintegre à sociedade.
- 10 Em certo momento de sua adolescência, Aue representa, na escola, a peça **Electra**, de Sófocles, e incorpora o papel da protagonista, sentindo-se mulher, ou seja, encarnando essa identidade, como ocorre em suas relações sexuais; assim, julga poder transformar-se em Una, a irmã gêmea com quem cometeu o incesto e em quem se projeta em suas relações homossexuais. Aqui, o tema da inversão eu-outro apresenta uma dimensão psicanalítica freudiana que sugestivamente inverte a tópica da “inveja do pênis”.
 - 11 Tal personagem parece representar simbolicamente a situação da Alemanha nesse momento histórico, cuja importância para as tentativas de compreensão do nazismo e da Segunda Guerra é, como se sabe, fundamental.
 - 12 O nome Moreau remete a Frédéric Moreau, o herói de “L’Éducation sentimentale”, obra lida pelo narrador em certos momentos do romance. Comentando o personagem a partir de seu aspecto de decalque “literário”, como de resto ocorre com várias passagens do livro, que retomam no referido tom paródico os livros lidos pelo narrador/autor, Paul-Éric Blannrue comenta: “De nombreux décalques apparaissent ainsi dans Les Bienveillantes (la hache avec laquelle Moreau est tué rappelle par exemple celle avec laquelle Raskolnikov, le héros de Crime et Châtiment de Dostoïevski, assassine la vieille logeuse)” (BLANNRUE, op. cit., p.79).
 - 13 “Qualquer tentativa para determinar a essência do trágico deve necessariamente partir das palavras que, a 6 de junho de 1824, disse Goethe ao Chanceler von Müller: ‘Todo trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico’” (LESKY, 2003, p. 31).
 - 14 Estudando **A Orestéia**, Lesky comenta: “O fim desta obra grandiosa não é um despedaçar-se do homem diante do caráter insuperável das contradições trazidas à luz, porém uma conciliação que, em proporção inaudita, não só envolve os homens que sofrem, mas também o mundo dos deuses” (LESKY, op. cit., p. 36).
 - 15 A escolha do autor de **Les Bienveillantes** encontra-se na contramão de textos mais próximos do silêncio, do estilhamento da linguagem, que fazem parte tanto da tradição da literatura de testemunho pós-Shoá quanto da escrita que ficcionaliza a catástrofe. Ao contrário de muitas obras representativas de ambas as tradições, Jonathan Littell construiu uma torrente discursiva cujos “efeitos de realidade”, como por exemplo o enredo rigorosamente concatenado, o caráter documental, o apego sistemático a detalhes e sobretudo uma pretensa objetividade factual remetem ao discurso do historiador, o qual, no entanto, contracenava com outros elementos, como a dimensão trágica, por sua vez ancorada em uma abordagem psicanalítica de tom escolar que fortalece a possível filiação da obra à estética pós-moderna.
 - 16 A punição de Édipo parece reforçar a lógica grega falocêntrica ou patrilinear, representada pelo julgamento de Orestes, na medida em que seu crime é vertical, pois ele mata o pai, o homem que lhe é hierarquicamente superior, enquanto o de Orestes/Aue é horizontal, por duas razões: ele mata a mãe, cuja importância é secundária, e comete incesto com a irmã.
 - 17 Os sete capítulos da obra são nomeados a partir dos movimentos de uma suíte clássica de danças. Após a Toccata introdutória, sucedem-se seis movimentos: Alemandes I e II, Courante, Sarabande, Minuet (em rondeaux) Air e Gigue. Tal organização anuncia um dos elementos essenciais do romance, a proximidade entre literatura e música, de modo que a música apareça como acompanhante da tragédia, de acordo com interpretação de Paul-Éric Blannrue, que afirma: “Telle est une des constantes de l’oeuvre de Louis-Ferdinand Céline, l’un des fantômes récurrents des *Bienveillantes*” (BLANNRUE, op. cit., p. 81).
 - 18 Ambos fazem aniversário em 10 de outubro; ambos passaram parte da infância e da juventude no sul da França e vivem no estrangeiro; ambos assistiram à separação dos pais; ambos são circuncidados; ambos falam francês sem sotaque;

ambos foram baleados na cabeça, tendo sido este fato o desencadeador da necessidade que Littell sentiu de escrever o romance, conforme Blannrue, ambos são leitores assíduos de Georges Bataille, Maurice Blanchot, Gustave Flaubert etc. (BLANNRUE, op. cit., pp. 36-8).

- 19 De acordo com BLANNRUE, “selon lui [Mandelbrot]: même l’idéologie völkisch caractéristique du nazisme est une idée juive et ‘le terme même de national-socialisme a été forgé par un Juif, un précurseur du sionisme, Moïse Hess.’” (Op. cit., pp. 69-70)
- 20 “Em sua forma clássica, o romance histórico é uma épica que descreve a transformação da vida popular através de um conjunto de tipos humanos característicos, cujas vidas são remodeladas pelo vagalhão de forças sociais. Figuras históricas famosas aparecem entre os personagens, mas seu papel na fábula será oblíquo ou marginal. A narrativa será centrada em personagens de estaturas medianas, de pouca distinção, cuja função é oferecer um foco individual à colisão dramática dos extremos entre os quais se situam ou, mais frequentemente, oscilam. [...] O romance histórico clássico [...] é uma afirmação do progresso humano” (ANDERSON, Op. cit., p. 205-6).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha** (Homo Sacer III). Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ANDERSON, Perry. “Trajetos de uma forma literária”. In Revista **Novos Estudos**, CEBRAP, no. 77 (março de 2007).
- ARENDET, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- AZEREDO, José Carlos de. **Gramática Houaiss da Língua Portuguesa**. 2ª. ed. São Paulo; Publifolha, 2008.
- BLANNRUE, Paul-Éric. **Les malveillantes: enquête sur le cas Jonathan Littell**. Paris: Éditions Scali, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 5ª. Ed. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.
- GRIMAL, Pierre. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, s/d.
- HUSSON Édouard & TERESTCHENCO, Michel. **Les complaisantes – Jonathan Littell et l’écriture du mal**. Paris: F. X. de Guibert, 2007.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KEHL, Maria Rita. “O sexo, a morte, a mãe e o mal”. In: NESTROVSKY, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs). **Catástrofe e representação: ensaios**. São Paulo: Escuta, 2000.
- LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. São Paulo. Perspectiva, 2003.
- LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. Trad. Luis Sérgio Fernandes. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- LIMA, Luis Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- LITTELL, Jonathan. **Les Bienveillantes**. Paris: Gallimard, 2006
- _____. **As Benevolentes**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Objetiva/Aflaguara, 2007.
- MOYSÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, s.d.
- ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães; supervisão da edição brasileira Marco Antônio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SELIGMANN SILVA, Márcio. “Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes”. In: **Proj. História**, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC – S.P., no. 30. ano. 2006.