





angástia... exagerei no afastament de tendõe eque man am o arrebatamento de súplica...» e Filho Pródigira a cadaptade de lizado e composión a adaptade de lizado e composión a composión a constituidado viria constituidado e constituidado e

nose dimento pelos no

Aust inter

aber socia

A sug

wittgen ação for le uma Alir Mari

ana do envolv eira mu

i o ingle

elabora

fala. Es

J.R. Si

ibicios

as idé

las de

ao fim

atraca

SULÁRIO



Apresentação

XXXXXXXXX



Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na era do Mal de Arquivo MÁRCIO SELIGMANN-SILVA



Sobrevivendo aos sobreviventes

WILLIS SANTIAGO GUERRA FILHO



ugit Amər (

37

Catástrofe e onisciência em Max Aub

IVAN RODRIGUES MARTIN

Testemunho e memória da escravidão em Pedro Nava

Entre o jornalismo e a ficção, o relato de um trauma coletivo

EDUINO JOSÉ ORIONE

LUIZA MARTINS DA SILVA



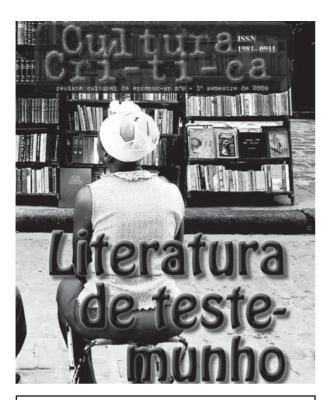
Estetização da morte? Notas sobre "Carta a Vicki" e "Carta a meus Amigos", de Rodolfo Walsh GRACIELA FOGLIA



La escritura o la vida: a impossibilidade de ver

VALERIA DE MARCO

a. lizado adaptad Fugit Amor (p.



Cultura Cri-ti-ca

revista cultural da apropuc-sp

Conselho Editorial

Carlos Shimote Erson Martins de Oliveira João Batista Teixeira Maria Lúcia Silva Barroco Victoria Claire Weischtordt

Editor-Geral

João Batista Teixeira

Editor Executivo

Ricardo Melani

Preparação e Revisão

Véra Regina Maselli

Capa

A partir de foto do site www.sxc.hu

Projeto Gráfico

Meios e Mídias

Editoração Eletrônica

Mauro Teles

Ilustrações

Ricardo Melani

Impressão

Rettec Artes Gráficas

Tiragem

2.000 exemplares

DIRETORIA DA ASSOCIAÇÃO DOS PROFESSORES DA PUC-SP

Presidente

Maria Beatriz Costa Abramides

Vice-presidente

Willis Santiago Guerra Filho

1ª Secretária

Priscilla Cornalbas

2º Secretário

João Batista Teixeira

1ª Tesoureira

Victoria Claire Weischtordt

2ª Tesoureira

Rachel Pereira Balsalobre

Suplente

Sandra Gagliardi Sanchez

Comissão de Cultura

José Arbex Jr. Maria Lúcia Silva Barroco

Comissão de Educação

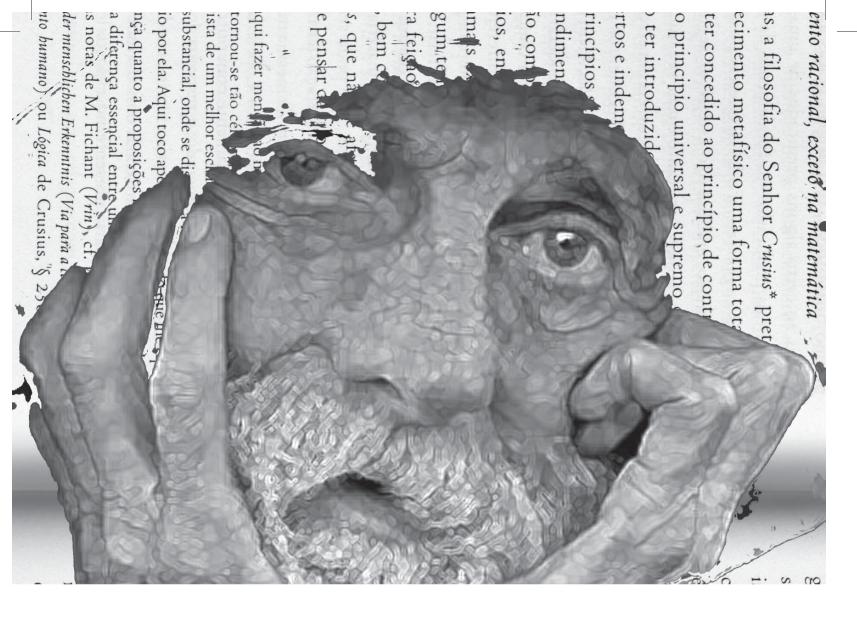
Carlos Shimote Wagner Wuo

Comissão Jurídica

Cláudio Finkelstein Leonardo Massud Mauro César Bullara Arjona



Rua Bartira 407 – Perdizes CEP 05009-000 – São Paulo – SP Fone: (11) 3872-2685 apropuc@uol.com.br



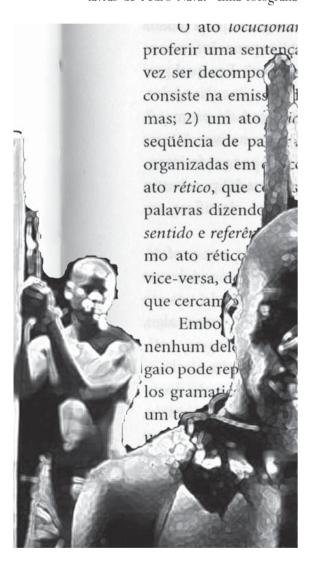
Testemunho e memória da escravidão em Pedro Nava

EDUINO JOSÉ ORIONE



Intre as muitas reflexões acerca da recriação do passado por meio da escrita, recorrentes nas *Memórias*, encontramos uma especialmente importante no final de *Balão cativo*, quando Pedro Nava reflete acerca do que seria ou não possível considerarmos verdade nos relatos que pretendem reconstituir eventos pretéritos. Ao referir-se às suas vivências estudantis no Colégio Pedro II, no qual estudou entre a infância e a adolescência, o escritor pergunta se, misturando fatos de anos diversos, a sua narrativa estaria sendo verídica. A resposta vem em seguida: "Para quem escreve memórias, onde acaba a lembrança?, onde começa a ficção? Talvez sejam inseparáveis". E acrescenta: "Os fatos da realidade são como pedra, tijolo — argamassados, virados parede, casa, pelo saibro, pela cal, pelo reboco da verossimilhança — manipulados pela imaginação criadora" (p. 288). E conclui com uma constatação que gostaríamos de reter aqui, dada a sua importância dentro da *literatura de testemunho*, ou seja, da prosa não ficcional que tampouco se confunde com historiografia; trata-se

de uma linhagem literária que procura reconstituir acontecimentos vividos, seja pelo autor, seja por outras pessoas. Esse projeto estético nos leva à seguinte indagação: como registrar literariamente aquilo que se testemunhou, ou que foi testemunhado por outros? É diante disso que devemos ter em mente as palavras de Pedro Nava: "Uma fotografia



de Veneza? ou a porosidade, o diáfano, o diaspórico de um Canaletto? autos da instrução judiciária de um crime? ou Truman Capote em *In cold blood (A sangue frio)*?Minha opção é sempre a segunda, porque só há dignidade na recriação.

O resto é relatório..." (p. 288). Esta brilhante afirmação mostra que os eventos históricos (de um passado remoto ou recente), bem como o real empírico, precisam ser recriados pela arte e pela literatura, caso queiram adquirir perenidade que os salvaguarde da destruição do tempo. Nas obras do maior memorialista brasileiro, é a memória que recria, por meio da escrita literária, o seu passado familiar, cujo pano de fundo é a história da sociedade brasileira nos séculos XIX e XX. Da mesma forma, é a linguagem poética que dá vida ao passado, fazendo-o ressurgir do esquecimento (no qual correria o risco de ficar para sempre), e dando-lhe vida nova no presente da leitura, e garantindo-lhe futuro por meio da arte, que consegue não só fixar a lembrança do que foi vivido (pelo autor ou pelos seus antepassados), mas eternizá-la. Sem a recriação artística daquilo que foi evento empírico, teríamos tão somente um amontoado de dados factuais, depoimentos, notas e registros, os quais, juntos, construiriam um relatório daquilo que aconteceu, o qual, entretanto, seria incapaz de tornar presente o passado, fazendo-o sensível àqueles que não o conheceram. Em suma: só a recriação dos acontecimentos permite àqueles que dele não participaram ter a noção do que aconteceu; mais que isso: permite-lhes viver, de certa forma, o que não viveram. A linguagem poético-narrativa do escritor nos permite ver como a arte, recriando-o, organiza o real. Diante disso, pretendemos mostrar aqui alguns dos recursos literários e dos procedimentos de escrita de que Pedro Nava lança mão para recriar, nas Memórias, experiências ligadas à vida social do Brasil escravocrata. Tenhamos em mente a sentença magistral - "só há dignidade na recriação" -, pois ela nos será útil para entendermos como se dá, em Baú de ossos e Balão cativo, a recriação de episódios da escravidão negra no

Brasil, entre o final do século XVIII e o final do XIX, quando se estabeleceu a Lei Áurea. A menção aos costumes desse período se faz quando o memorialista narra a vida dos seus antepassados. A História é o cenário da genealogia. Vemos isso a partir de alguns trechos que recriam vivências domésticas de determinadas figuras familiares do lado materno do autor, no qual observamos um modo bem violento de lidar com os negros. Do lado paterno, a família sempre foi favorável à abolição, e não possuía escravos, mesmo antes do fim da escravatura. São, portanto, os ascendentes maternos que oferecem uma galeria de tipos e de situações que permitem a Pedro Nava reconstituir a vida cotidiana dos senhores e dos escravos dentro do espaço doméstico, seja o das casas de fazenda do interior de Minas Gerais, seja o daquelas de Juiz de Fora. Entre esses antepassados, destacam-se duas mulheres: a tataravó Dona Lourença Maria de Abreu e Melo, e a avó Maria Luísa da Cunha, ou Inhá Luísa (neta da primeira). São essas as protagonistas de algumas das passagens mais impressionantes relatadas por Nava, e que nos ajudam a entender um pouco da mentalidade do Brasil escravocrata.

Dona Lourença nasceu no fim do século XVIII, foi casada com um português, viveu no interior de Minas, teve 14 filhos, e era uma rica senhora de terras produtoras de ouro, nas quais havia muitos escravos. Luxuosa e excêntrica, um dos seus privilégios "era o de ter sempre ao redor de si doze escravas para trazer-lhe água, para dar-lhe café, também a boca para ser quebrada, para acender-lhe o pito, para apanhar-lhe o lenço, para coçar-lhe as costas, dar-lhe cafunés, passar-lhe o pente fino, temperar-lhe os banhos, tirar-lhe os urinóis, esfregar-lhe os pés, niná-la com cantigas, carregá-la para o cavalo, a cadeirinha, a sege"2. Tal excentricidade atinge

a hilaridade quando ficamos sabendo que essas escravas-damas de companhia "vestiam-se com roupas iguaizinhas às da dona. De rosa se ela estava de rosa. De azul se ela estava de azul. Amarelo, se de amarelo, verde se de verde, escarlate se de escarlate. Depois, de negro e roxo, quando a viúva se cobriu de negro e roxo" (p. 157). As negras tinham que andar descalças ("Vê lá se D. Lourença admitia negro calçado..."), mas caprichavam no asseio e no cuidado consigo mesmas. Perfumavam-se e enfeitavamse, mesmo não "usando joias e cheiro que nem a sinhá" (p. 157). Nesse trecho de Baú de ossos, o autor se esmera em detalhar os tratos cosméticos das escravas: "tinham banha de porco para amansar o pixaim. Para amainar suas ondas, óleo de babosa. Para fazê-lo brilhar, gosma de quiabo". O detalhismo da reconstituição compõe uma atmosfera erótica centrada na sensualidade desses hábitos femininos: "As mulatas rescendiam a infuso de alecrim, azeite de funcho, gordura de alfazema, banho de alfavaca, óleo de manjericão, chá de congossa, a cozimento de mangerona, a loção de tomilho... Tinham ervas de cheiro para esmagar nas mãos. Capimcheiroso para esconder no decote" (p. 157). E tal detalhismo culmina na revelação da sexualidade que aproximava a todos - senhores e escravos. As negras "tinham os profundos sovacos de onde saíam as espirais do xexéu que faziam tremer as narinas dos machos da casa. Dos negros do cascalho, dos de dentro, dos feitores, do Sinhô, dos meninos" (p. 157). Podemos, então, perceber como a narrativa de Pedro Nava recria a atmosfera das aventuras eróticas que quebravam as barreiras sócio-raciais da fazenda: "Havia atropelos, ruído de brandas lutas no lusco-fusco. Deixa... deixa... E uma pilha de tachos de cobre desabava atroando o silêncio das despensas (...). As respirações estacavam

um instante. Expectante. Ninguém. Ninguém veio surpreender o vaivém que recomeça" (p. 157-158). Quando, desses encontros, resultava a gravidez de alguma escrava, Dona Lourença não hesitava em vender a pobre coitada, em passá-la adiante, em ver-se livre dela: "Barato, dado, com mais a vantagem da cria. (...) À merda... Para os cafundós do Judas. Parir noutra senzala. Cambada de quengas..." (p. 158). Essa passagem, como vemos, recria a vida doméstica. Tal recriação nasce do uso de determinados recursos linguísticos, tanto da camada sintática quanto da lexical, que são, ambas, estilisticamente elaboradas para dar cor e sabor ao texto, fazendo o passado renascer na leitura. Entre esses recursos apontamos, por exemplo, a ironia (presente na enumeração das ocupações das negras de Dona Lourença); o uso do discurso direto livre das personagens (permeado à voz narradora), o qual reproduz seja a fala da tataravó, maldizendo as escravas expulsas fazenda ("À merda. (...) Cambada de quengas..."), seja os sussurros dos amantes que temem ser encontrados, mas que não resistem ao desejo ("Deixa... deixa..."); e ainda a pontuação e o uso dos tempos verbais que acentuam a tensão desses encon-

lembra. ai. Tudo nças. h. pareçam, nãe form ped. e preci à d pr , orfir pid vel. Tu almoc à delegacia, m a inquietação to ema? Vamos a zor ntrá-lo. amos... ar muito, muito, i. diferentes oportunidades... Off s a velha? Pois é aí que está!... Mas ánovna... – co daju Raskólnikov. – Sófi eónovna igo me un Thin, boa pessoa... iores p. cisa sair agora... — articulou Sô ra Bazzimik an e ainda mais atrapalhada po o! – decičiu Raskólnikov. – Eu vou à eónovna, é só a senhora me dizer onde moi stivesse embaraçado, coisa à-toa, era co

...a narrativa de Pedro Nava recria a atmosfera das aventuras eróticas...

tros proibidos. Em suma, Pedro Nava não apenas descreve os costumes e os hábitos domésticos — recria-os por meio da linguagem literária. Não por acaso, os episódios pretéritos são presentificados no texto, pois a recriação torna o passado presente. A arte eterniza aquilo que se destinava ao olvido, e permite-

nos, pela representação artística, vivê-lo de uma certa maneira. Podemos pensar, diante disso, que o escritor não se aproxima da figura do historiador, tal como definida por Aristóteles na Poética, e sim da do poeta, pois, como este, revela-se um imitador, pois, paradoxalmente, Pedro Nava recria o que aconteceu tal como

poderia ter acontecido. Eis aí uma chave para entendermos a singularidade das *Memórias* no universo da literatura de testemunho.

A segunda figura feminina importante na galeria dos antepassados maternos do autor é a avó Maria Luísa, filha de Luís da Cunha e neta de Dona

etras são inexplicáveis e desconhecidas, porém poelos dos, ao passo que as sílabas do consplicáve dem ser objecto, sem dem ser objecto, sem dem ento desse explicáve de a conal explorada de conhecimento?

Lourença. Deles, ela herdou o temperamento terrível e a violência no trato com os escravos. Mesmo tendo presenciado a Abolição, Inhá Luísa lidava com as negras de sua casa como se a escravidão ainda existisse. Aliás, é dito em *Baú de ossos* que muitas dessas criadas ali viviam desde meninas, dado que, uma vez abolida a escravatura, "e não podendo mais comprar negro, as senhoras de Minas tomavam para criar negrinhas e mulatinhas sem pai e sem mãe ou dadas pelos pais e pelas mães" (p. 259). Os costumes domésticos relativos à convivência dos brancos com os negros não mudam quase nada após 1888. Nesse sentido, é muito curiosa a descrição que Pedro Nava faz do uso da palmatória, um dos instrumentos de violência mais emblemáticos da crueldade incorporada à vida doméstica do Brasil de então. Inhá Luísa, por exemplo, possuía uma palmatória de cabiúna com a qual costumava passar "rodadas de bolo nas crias da casa. Como se não tivesse havido Princesa Isabel nem Treze de Maio" (p. 259). O memorialista faz questão de descrever o uso quase que ritual desse objeto de tortura, dado que essa prática gerou uma autêntica arte de "dar bolos", cujas peculiaridades são por ele detalhadas. A primeira delas é o castigo exigir a colaboração de quem o sofria, pois o padecente "tem mesmo de dar a mão à palmatória para não ser pior e para que ela não lhe chova na cabeça, na cara, nos dentes, nos ombros" (p. 134-135). "Dar bolos" era passível de aperfeiçoamento, já que "puxar o bolo era arte refinada".

de intensidade e ecoavam mais alto os perdoa! predoa! dos pobres negros" (p. 135). O quadro se completa com a imagem terrível: "O sangue saía pelas unhas. Ao bolo, as mãos viravam bolas. Bolas de dor" (p. 135). Como não poderia deixar de ser, a palmatória se tornou o símbolo emblemático da convivência violenta dos brancos com os negros, violência essa tornada costumeira e rotineira, a ponto de gerar o adestramento submisso do castigado e de refinar o sadismo do castigador. Nas páginas iniciais de Balão cativo encontramos traços de comicidade na descrição do uso doméstico desse instrumento, prática comum nas casas mineiras. O cômico aparece quando vemos as próprias negras indo, de uma casa a outra da vizinhança, buscar o objeto com que serão castigadas: "Rosa! já pegar a palmatória na casa da Zina. E depressa. Lá ia Rosa correndo senão em vez de uma eram duas dúzias" (p. 4). E o quadro se completa: "No outro dia, era de lá que chegava, voando, outra negrinha. Empresta a palmatória Sinhá, que a Sá Dona Regina quer me bater" (p. 4). Vale repetir que também nessas cenas encontramos os mesmos recursos estilísticos de que o escritor lança mão para descrever os hábitos da sociedade escravocrata, presen-

Empresta a palmatória Sinhá, que a Sá Dona Regina quer me bater.

Eis o refinamento: após atingir a mão do castigo era necessário *puxar* a palmatória — e aqui residia o requinte de crueldade. "Consistia em atrair um pouco a palmatória, coisa de um centímetro, fazendo-a deslizar sobre a pele no momento exato da pancada (...). Com isso a dor crescia

tificados no texto por meio de sua *recria*ção pela linguagem narrativa. A ironia na apresentação do sadismo da arte de dar bolos; o relato tenso da tortura (as mãos sangrando, as quais os "bolos" fizeram "bolas de dor"); o discurso direto livre reproduzindo, seja os gritos dos negros ("perdoa!"), seja o frenesi de Inhá Luísa mandando a negra buscar a palmatória na vizinha ("E depressa."); além, claro, da paradoxal situação do próprio castigado ter que ir buscar o instrumento do castigo... Todos esses são sinais concretos de que a forma literária assumida pela linguagem é indispensável à recriação dos conteúdos do passado, os quais a memória familiar guardou e a narrativa poética tende a eternizar nas Memórias.

Completando essa simbiose entre realidade histórica e elaboração artística (exemplificada por Pedro Nava na pintura de Canaletto e no livro de Truman Capote), encontramos no Balão cativo outro episódio, também protagonizado por Inhá Luísa, digno de nota por acentuar a ambiguidade do caráter dessa mulher. Mesmo cruel com os negros (sinal evidente de seu temperamento intratável), ela era uma mulher muito culta e de uma insuspeitada sensibilidade estética. Prova disso é o quintal de sua casa, cujas árvores frutíferas (entre as quais as suas famosas jabuticabeiras) tornaramno o inesquecível Paradou de Inhá Luísa, como também o seu jardim, o qual ela primorosamente cultivava, e onde se destacavam as mais de cem variedades de rosas, as flores de sua preferência. A descrição das rosas de Inhá Luísa merece ser reproduzida. Vejamos primeiro as cores: "brancas, do amarelado do marfim, ou do esverdeado das águas límpidas; brancas, compactas como o jaspe ou translúcidas como as opalas; de cor amarela-clara e da de ouro pálido; vermelhas, do escarlate do sangue arterial ou do rubro sangue venoso; (...) arroxeadas, ou quase negras; as vestidas de róseo-vivo ou empalidecendo num róseo-azulado, de asfixia" (p. 22). Agora as formas: "Fechadas em botões góticos, entrefechadas, abertas num giro amplo de pétalas barrocas" (p. 22). O orgulho de Inhá Luísa diante dessas "obras-primas" é revelador de seu gosto

lmente convertido em "Eu, João da iro é perigoso". trabalho Austin experiuas stinção entre per que os proferi tos perform á sobre o tap paralelo ao cas a intenção de cu le. Por outro lado Eu lhe previno o uma advertênc ladeiro ou falso "verdadeiro" p n valor-de-ver de mostrar tivos revel terminar eguiu re os é irr pret

e de sua sensibilidade à beleza, os quais o comportamento cruel que dava às negras não faria suspeitar. Como alguém tão sensível às rosas podia ser tão insensível no trato humano? Não é incorreto pensar que a menção à ambiguidade do caráter da avó é não apenas a tentativa de mostrar o mais fielmente possível a pessoa dela, como também é revelado-

ra da intenção literária de *reconstituição literária* da história familiar. Em outros termos: por meio da linguagem narrativa elaborada pelo escritor, seus antepassados se tornam *personagens*. Algumas delas, inclusive, das mais importantes da literatura contemporânea, como, por exemplo, além de Inhá Luísa, o bisavô Luís da Cunha (filho de Dona Lourença

e pai de Maria Luísa), o qual, já idoso, protagoniza, ao lado de sua amante Laura, uma das cenas mais inesquecíveis de Baú de ossos. A beleza da forma como são descritas as rosas do jardim de Dona Luísa, sobretudo pela adjetivação dada às cores e às formas das flores, consegue tornar importante aquilo que, a princípio, é secundário. Pedro Nava sabe que conhecer o jardim de alguém é perscrutar-lhe o caráter. A descrição das rosas confere ao texto um tom impressionista que nos faz vê-las não como numa fotografia, mas como numa pintura (a Veneza das telas de Canaletto...). A escrita literária é transfiguradora do real. E como aqui tudo alcança a esfera da arte (os hábitos cosméticos das negras de Dona Lourença; o uso da palmatória; as obras-primas de jardinagem de Inhá Luísa), encontramos nos textos não ficciohá negro sem gota de sangue branco" (p. 136). Esse parece ser o motivo central da menção aos vários episódios da escravidão, e não apenas àqueles ligados diretamente à vida familiar do autor, como os acima lembrados, como também a outros que dizem respeito à vida social de Minas Gerais no século XIX. Entre estes últimos, estão os que compõem as páginas que descrevem um crime brutal perpetrado por duas escravas, no qual "pereceu uma odiosa sinhá, cruel e sádica, que tinha a mania de sapecar os genitais das escravas, como se faz a frango, depois de depenar. Tantos púbis ela passou nas chamas que acabou às mãos de duas chamuscada" (p. 114-115). A descrição do crime cometido pelas negras só não é mais violenta do que a da morte delas, enforcadas em praça pública num auto de fé cujo personagem cen-

...um testemunho só é digno se for recriado pela literatura.

nais do autor, que é essencialmente um memorialista, o princípio estético da imitação aristotélica. Por isso, ou seja, porque *recria o real*, a narrativa alcança um estatuto artístico que a distancia da simples reprodução documental dos fatos. Em suma: recriação, e não no relatório (no qual certamente encontraríamos a palmatória, mas jamais as rosas... – que, todavia, também existiram).

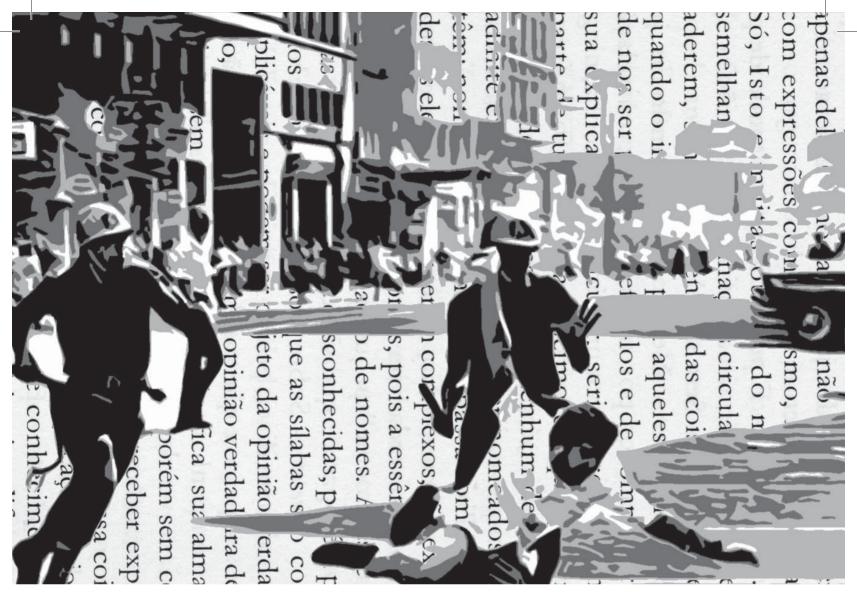
Para entendermos melhor a importância desse último ponto – a recriação da história por meio da memória ficcionalizante –, valeria a pena mencionar outra afirmação presente em *Baú de ossos*: "o sangue africano (...) corre no sangue de todo brasileiro. Porque, no Brasil de hoje, podemos dizer que não há branco sem gota de sangue negro, nem

tral foi um lendário carrasco chamado Fortunato José, "verdadeiro tigre com cara de santo", que assassinou a porrete a senhora que o criara como escravo - crime de cuja pena (o enforcamento) foi liberado "quando aceitou ministrá-la aos outros" (p. 115). A sequência impressionante dessas cenas presentes no primeiro volume das Memórias soma-se a outras que provam o que é recorrente em Nava: a recriação de episódios históricos por meio da linguagem literária, que transforma o real em arte, presentificando o passado. De novo as palavras do autor: só existe dignidade na recriação. Como aplicá-la ao presente caso? Para responder a isso, podemos adotar o seguinte raciocínio: o procedimento estético, que regula essa escrita, insere-a no patamar literário da imitação aristotélica. A mímesis (recriadora do real) permite ao poeta captar o que poderia acontecer no mundo, diferentemente do historiador, que reproduz o que aconteceu. Parece decorrer daí a singularidade da obra de Pedro Nava, na qual teríamos uma nova configuração do princípio aristotélico: o memorialista recria o que aconteceu, mas não como aconteceu, e sim como poderia ter acontecido. Situa-se, portanto, num campo retórico singular, entre o historiador e o ficcionista. Como o primeiro, reportase ao que aconteceu. Como o segundo (cujos recursos estilístico-literários adota), reproduz os fatos passados tal como teriam acontecido. Por isso o seu relato é, ao mesmo tempo, histórico e poético. Finalizando: a literatura de testemunho das Memórias (da qual os episódios ligados à escravidão são um bom exemplo) é o modelo bem acabado de que um testemunho só é digno se for recriado pela literatura. Sendo assim, a realização estética é a garantia da intenção ética típica do projeto testemunhal, pois, como todos no Brasil somos brancos e negros, o conhecimento de nosso passado comum (ainda hoje vivo em nós) é decisivo para sabermos quem somos e como vivemos. (cc)

Eduino José Orione é doutor em Literatura Portuguesa pela USP e professor do curso de Especialização em Literatura da PUC-COGEAE.

Notas

- NAVA, Pedro. Balão cativo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 288. Todas citações da obra foram retiradas dessa edição, por isso será indicado apenas o número da página.
- Baú de ossos. 4. ed.
 Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. p. 157.
 Todas as citações a seguir são dessa edição; por isso será indicado apenas o número da página.



Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na era do *Mal de Arquivo*

MÁRCIO SELIGMANN-SILVA



O teológico-político e o estético-político

ossa era de terrorismos e fundamentalismos, baseada em um pensamento cada vez mais (novamente, sempre...) religioso, faz com que nos perguntemos se o famoso constructo de Carl Schmitt, o teológico-político, não teria triunfado na nossa cultura política. Ou seja, a derrota do nazi-fascismo foi aparente quando levamos em conta essa continuidade dos padrões teológico-políticos de nossa era. Mas não se trata apenas de um triunfo da "infame", para lembrarmos da expressão carinhosa que Voltaire reservou à igreja. Também notamos hoje uma continuidade da matriz estético-política. Walter Benjamin, como é bem conhecido, fechou seu texto sobre a obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica diagnosticando o nazismo como uma "estetização da política". (BENJAMIN, 1989, p. 384) Essa interpenetração do estético e do político é, na verdade, bem mais profunda do que Benjamin imaginou. Existe uma

profunda relação entre a história da arte e de sua reflexão e, por outro lado, a história do pensamento e das práticas políticas. O nazismo teria sido apenas o auge dessa longa história. O campo das artes sempre serviu como dispositivo de reflexão e aprimoramento de dispositivos de identificação. As artes atuam no campo

nem tem apetite por um objeto sem por seu contrário, ou seja: a referênc ipenas o oposto contraditório do ap eal (aversão), isto é, uma consequêr o. No apetite que um mestre devo seu aluno, todo resultado que não fo o se lhe opõe positivamente, sendo prazer. De espécie inteiramen objetos à vontade divis propriamente fun não depende ouro não porqu hento o represen criaturas, pode ter de nais determinad eende que a dife quando se com si mesmas com aquela un

formas que é, em grande parte, gerada pelas artes. Elas produzem a ontotipologia, os tipos que estão na base de nossos julgamentos não apenas estéticos, já que essa mesma ontotipologia impregna nossos juízos éticos e políticos. Na era do politicamente correto isso está mais claro do que nunca. A atual racialização do político é apenas mais um triunfo dessa força ontotipológica. O fato de ela se dar muitas vezes em meio a boas intenções (a justificada defesa das minorias subalternas) pouco importa: a ontotipologia, o estabelecimento de tipos e formas pensados como identidades autônomas e fechadas, é o suficiente para se instaurar um modo de pensar fascista, ou seja, um modo de pensar antes de mais nada inimigo do "outro", incapaz de perceber a identidade como jogo de diferenciação, como falta e não como condição ôntica e fechada do ser.

É verdade, por outro lado, que nem toda arte serve de modo subserviente a essa máquina de formas e de tipos. Muitas obras justamente trabalham no sentido de desconstruir esse jogo ontotipológico. Elas tentam sabotar nossos hábitos de julgar e de repetir identificações de modo mecânico. Assim podemos ler as obras de artistas, filósofos e escrimente estão na origem de novas querelas estético-políticas. Esse foi o caso recente, em 2006, das publicações de caricaturas de Maomé (apresentado como terrorista) do diário dinamarquês Jyllands-Posten (e que foram republicadas em outros diários, como o France-Soir, o La Stampa italiano, o alemão Die Welt e o espanhol El Periodico). Não por acaso essa querela surgiu justamente da caricatura, a arte de desfigurar comicamente, ironicamente e de modo crítico, as faces, a base da nossa percepção das identidades. A ontotipologia tem o nosso rosto como a sua pedra de toque. O political statement das caricaturas do Jyllands-Posten estava claro. A questão é que, na era do politicamente correto, publicar caricaturas como essas significa uma declaração de guerra. Nas democracias, os políticos podiam ser caricaturados, mas, na nossa guerra ontotipológica, uma caricatura dessas tem o valor de um míssil. Como tendemos a pensar o político a partir de identidades étnicas e de preceitos religiosos, não existe espaço para a ironia, muito menos para a caricatura. O humor fica banido e no lugar dele vemos surgir novas modalidades do Index Librorum Prohibitorum.

Todos somos também mais e mais obrigados a confessar nossas raças, ideolo-

O campo das artes sempre serviu como dispositivo de reflexão...

das formas — das proto-formas, poderíamos escrever platonicamente. Nelas, moldes identitários sempre foram e continuam a ser produzidos. Se o homem atua a partir de sua constante leitura e interpretação do mundo, esse processo de leitura é guiado por uma gramática das tores como Baudelaire, Duchamp, Kafka, Benjamin, Francis Bacon, Derrida ou Beckett. Neles vislumbramos o Eu como jogo de máscaras, como impossibilidade de identidade. Por outro lado, como justamente nossa época tem esse veio fundamentalista, expressões estéticas facilgias e religiões — se não em tribunais, ao menos em formulários oficiais. As políticas são feitas em torno dessas etiquetas. A biopolítica leva de roldão categorias e práticas da política — elas também problemáticas, mas ao menos não tão fascistas quanto as do biopolítico. O culto de imagens

e espaços simbólicos que representam a unidade da comunidade política corresponde a uma sociedade que pensa por categorias estanques. Se na era moderna as nações erigiam grandes monumentos e comemoravam a pátria em torno deles, agora as sociedades articulam suas memórias em arquivos que são utilizados como argumentos na guerra de identidades. Ao invés de opormos de modo crítico ao registro positivista da historiografia novas práticas, mais abertas, em diálogo com a memória, que permitem incorporar a história oral, as imagens, a relação da memória com seus locais, as novas modalidades de memória estão sendo canalizadas para discursos ainda mais rígidos e cegos à outridade do que o patriotismo que sustentava a historiografia até há pouco. Os monumentos e toda uma imagerie da comunidade política são utilizados na criação de uma nova concepção do próprio, seja este pensado como etnia, raça, nação ou pátria. Os dispositivos de memória ajudam a desenhar a face do próprio. Devemos entender nesse sentido o papel das obras de arte como auxiliares desse design do rosto da comunidade. Um exemplo dessas querelas da identidade/memória aconteceu este ano na Estônia, em torno do monumento aos soldados russos da Segunda Guerra ("Soldado de Bronze") em Tallinn. O monumento foi retirado do seu local de destaque. Na ocasião, Mikhail Kaminin, porta-voz da diplomacia russa, declarou: "O Monumento ao Combatente Libertador foi desmontado em vésperas de uma festa sagrada: o Dia da Vitória [sobre a Alemanha nazista em 1945]. E isso só se pode classificar de sacrilégio e desumano"1. O sagrado e o político estão lado a lado: uma obra de arte monumental, que representa também um marco da dominação soviética, é lida como um documento religioso e índice de humanidade. Nossos conflitos políticos tornam-se de modo explícito querelas em torno da memória. Territórios e populações, para afirmar sua

o vivifica, é um espírito. Muito be treis, portanto, que só um ser cuidai para que eu entenda anum ser espiritual. Esta auto-in mente grosseira para ser percebida afinal de origem bem compreen no início, como criança, sabe-se mais tarde e na velhice, nada sal torna, por fim, quando muito, o

Não sei, portanto, se existem sequer sei o que significa a palavra eu mesmo a usei frequentemente ou condeve ser entendido algo com ela, seja es ou algo real. Para descobrir esse significa paro meu conceito mal entendido com to aplicação e, observando a quais se aplica e a pero desdobrar seu sentido oculto.*

identidade, cultuam mais e mais imagens que lhes garantem uma força de identificação mimética. Trata-se de um modo arcaico e violento de identificação, que Adorno e Horkheimer descreveram como estando na base do processo de hominização e que teria como origem o medo do Outro². Nosso desafio é aprender a lidar com a nossa cultura da memória sem reproduzir essa tendência à mímesis mecânica que responde à necessidade primitiva de proteção e autoconservação. Como escreveu Vilém Flusser (2007), devemos aprender a viver novamente no nomadismo, na Heimatlosigkeit (a apatricidade), por mais duro que possa ser esse aprendizado.

Arquivos

Falar hoje de arquivos, de colecionismo, de listagens e de musealização tornou-se quase uma obsessão. Faz parte de nossos atuais rituais acadêmicos re-

cordar essa nossa cultura da memória. É imperativo hoje descrever e tentar entender essa nossa nova paisagem arquival. É como se de repente todos nós tivéssemos ficado conscientes de que cultura é memória: uma asserção que já era verdade para pensadores como Aby Warburg, Walter Benjamin, Maurice Halbwachs, Freud, entre tantos outros. Mas é claro que falar que cultura é memória não é o mesmo que falar que cultura é arquivo, ou ainda, que cultura é musealização. Esses termos devem ser bem pesados e avaliados de acordo com cada época e autor que os emprega. Podemos pensar também que essa "virada memorialista" não é de agora, e pode ser retraçada como mais uma etapa em uma antiquíssima reflexão sobre a escritura e a nossa relação com os dispositivos de inscrição. Da cultura egípcia, de Platão e Aristóteles até Foucault e Derrida, acompanhamos uma

longa história de reflexão sobre a memória, o arquivo e a escritura. Muito já se publicou sobre esse tema nas últimas décadas. Nesta história, por outro lado, é verdade que vivemos um capítulo ímpar, marcado pelas profundas mudanças tecnológicas e pela paralela revolução em nossa visão do homem e da cultura.

A nossa atual "virada memorialista" é sem dúvida um dos momentos
de maior destaque dentro de um outro
movimento que convencionamos chamar
de "virada culturalista". O culturalismo
representa a um só tempo o esgotamento e a tentativa de superação dos grandes modelos explicativos, teleológicos e
ainda comprometidos com o Iluminismo
do século XVIII. O modelo iluminista
foi profundamente abalado não apenas

pelas experiências históricas das guerras e pela "banalização" dos genocídios, mas também pelas inovações trazidas pela psicanálise e pelas vanguardas, e também — acima de tudo na última década — pela entronização do saber biológico. As chamadas ciências humanas, que lutaram durante os séculos XIX e XX para se verem independentes do modelo de saber científico das ditas ciências exatas e naturais, veem-se agora novamente não apenas conectadas, mas outra vez sub-

metidas àquele modelo de saber. Não se trata apenas de um neopositivismo (que também existe), mas, antes de mais nada, de uma indefinição acerca do campo daquilo que se considerava o pensamento sobre as produções culturais, calcado na interpretação, no processo de entendimento, em oposição ao modelo nomotético das demais ciências, voltado para as leis da natureza. O saber biológico e a atual revolução das neurociências apresentam um potente modelo de cultura,

...indefinição ... daquilo que se considerava o pensamento ...



como um complexo sistema de hereditariedade, e do homem, como um sofisticado sistema de inscrições mnemônicas. Nosso corpo foi revelado como um arquivo. Mas não se trata mais da tripartição aristotélica da nossa alma em memória, fantasia e logos, nem da tripartição freudiana em id, ego, superego. Nosso corpo foi desvelado agora como um arquivo em suas bases materiais e não apenas como metáfora arquival. Com a quebra do genoma e dos procedimentos de inscrição neuronal de nossos diferentes níveis de memória, a ciência entrou em um campo que as humanidades dominavam com uma soberania que, agora vemos, era muito precária. Paralelamente a essas descobertas ocorre também a passagem para a era digital, a criação do universo da Internet, impacto que compreendemos aos poucos. Essa "nova América" também abala nossa visão de mundo: a revolução midiática, a superação dos suportes tradicionais de inscrição, apresenta o mundo, a história e o conjunto de todo saber como uma "citation à l'ordre du jour" (BENJAMIN, 1974, p. 694). Nossa cultura letrada se

transforma em cultura eletrônico-digital. As fronteiras entre o eu-arquivo e o mundo-arquivo aberto pela era da computação abalam a identidade do humano.

É nesse contexto que gostaria de apresentar algumas ideias sobre a questão da memória e do arquivamento em um mundo afundado na hipermnésia do universo da web. Já tive a oportunidade de tratar em outros textos da relação entre a tradicional mnemotécnica (a "arte da memória") da Antiguidade com nosso atual panorama das artes (SELIGMANN SILVA, 2006), que mais do que nunca se entendem como uma espécie de arte da memória. Aqui enfocarei apenas alguns aspectos relacionados às dificuldades da rememoração e do arquivamento. Gostaria de destacar a amnésia e a hipomnésia, como faces não menos importantes da nossa hipermnésia. Como lemos em um dos mais influentes textos dos últimos tempos sobre essa questão, o Mal de Arquivo, de Derrida: "Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalcamento" (2001, p. 32). Esse esquecimento pode ter muitas faces: o apagamento, a tentativa de borrar da história, uma amnésia provocada por catástrofes naturais, ou ainda um esquecimento decretado, que, no fundo, como veremos, é uma contradição nos seus próprios termos.

Nossa cultura arquival e da memória é uma cultura em que grandes conflitos e guerras se articulam em torno da chave de arquivos e de certas interpretações da nossa memória cultural. Podemos ler nas guerras fundamentalistas planos de deletar da memória da humanidade as informações culturais e genéticas contidas nos grupos que são tentativamente dizimados. Tanto os genocídios, como as guerras políticas e as ditaduras, que marcaram o continente sul-americano na década de 1970, levam a graves conflitos em torno dos arquivos do terror. Em 2006 – para citar um exemplo bem atual - foi anunciado que o arquivo de Bad Arolsen, na Alemanha, contendo mais de 25 quilômetros de estantes com dados sobre as vítimas da Segunda Guerra Mundial, finalmente seria aberto aos pesquisadores. Ou seja, apenas depois de mais de 60 anos de controle é que os historiadores puderam (não sem conflitos) ter acesso a essas fontes documentais primárias. No Brasil, apenas recentemente o governo federal abriu os arquivos da ditadura, mas essa abertura ainda é limitada e não é suficiente para revelar o paradeiro dos desaparecidos pela ditadura de 1964-1985. Segundo Fábio Conder Comparato, é inconstitucional a lei que estabelece o sigilo. Ele prega a necessidade de ações individuais para o acesso a documentos, tendo em vista uma abertura maior deles ao público³.

Como destacou a grande pesquisadora da memória Aleida Assmann (1999), o arquivo é ao mesmo tempo uma espécie de memória recente da burocracia e um testemunho do passado. Se no termo Arkhê, como enfatizou Derrida, encontramos simultaneamente a noção de origem como de comando (2001, p. 11), é porque no arquivo se encontra aquilo que legitima o poder: tanto positiva quanto negativamente. O poder depende de seus arquivos. Ele necessita, portanto, dominar e controlar as informações aí contidas. Todo sistema de arquivo implica três movimentos básicos: a seleção, a conservação (em mais de um sentido desse termo) e o acesso às suas informações (ASSMANN, 1999, p. 344). Calcula-se que apenas 1% dos documentos produzidos serão conservados. Mas com o tamanho virtualmente infinito do espaço da web, decerto em breve essa percentagem deve se alterar. Cada grande momento de corte histórico, nas revoluções francesa, russa, cubana e todas as demais, assim como no





Existe uma burocracia da morte...

início e no fim dos regimes ditatoriais e na restauração da democracia, ocorrem grandes revisionismos nos arquivos. Os documentos que legitimavam o poder anterior são liberados e outros tornamse secretos. Trata-se da mesma dialética que Benjamin, em 1921, notou imperar na dinâmica entre o poder instituidor e o mantenedor do direito (SELIGMANN-SILVA, 2007), transferida para a questão dos arquivos. Assim como um (grupo de) poder substitui o outro, do mesmo modo ocorre com essa substituição uma revisão nos critérios de seleção daquilo que deve ser apagado, daquilo que deve ser posto no arquivo fechado e daquilo que deve ser liberado. Certas catástrofes históricas permanecem enterradas e caladas por décadas ou séculos. Esse é o caso do genocídio dos armênios, ocorrido na Primeira Guerra Mundial na Turquia, que resultou no assassinato de cerca de um milhão e meio de pessoas. Em função da continuidade da perseguição aos armênios, esse genocídio não é reconhecido até hoje, nem internamente naquele país (Turquia), nem internacionalmente; tampouco **é pesquisado. Ainda em 2005** a realização de um congresso sobre esse genocídio, que teria lugar na Universidade de Bogazici, foi impedida pelo governo turco⁴.

As tentativas de apagar arquivos, por parte de regimes autoritários e totalitários, são o contraponto de um movimento apenas aparentemente paradoxal de registro, documentação e armanezamento da barbárie. Existe uma burocracia da morte que se transforma em arquivo. Em certos casos, essa autodocumentação da barbárie atingiu na história um grau de detalhamento que desafia a psicologia social. Pois se, por um lado, poderíamos argumentar que do ponto de vista do fundamentalista o assassinato do outro grupo é recomendável e justificável, por outro lado é sabido que em qualquer cena genocidária paira o espectro da vingança. A ideia mesma de limpeza étnica, de eliminação total do outro, visa eliminar essa possibilidade de vingança. Daí parecer paradoxal, por exemplo, a existência de dois laboratórios de fotografia dentro de Auschwitz, assim como de outros laboratórios em Buchenwald, Sachsenhausen e Mauthausen. Esses laboratórios foram destruídos antes da libertação nesses campos, mas no de Auschwitz sobreviveram cerca de 39 mil retratos de identificação dos prisioneiros. No campo de Auschwitz-Birkenau ser fotografado significava escapar da câmara de gás, ao menos nos primeiros dias (CHÉROUX, 2001, p. 54).

Além disso, devemos pensar nas transformações nos critérios de seleção, para além daqueles que ocorrem devido à mudança nas esferas do poder e que são, antes, determinadas por novos modelos historiográficos e memorialísticos. A virada culturalista a que me referia acima levou a uma verdadeira mudança de paradigma nesse ponto. Hoje em dia, mais e mais vale a máxima de Walter Benjamin, segundo a qual "es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Babarei zu sein" (BENJA-MIN, 1974, p. 696), ou seja, "nunca existiu um documento da cultura que não fosse ao mesmo tempo um [documento] da barbárie". É interessante ler a tradução do próprio Benjamin dessa famosa passagem das suas teses "Sobre o Conceito da História": "Tout cela [l'héritage culturel] ne témoigne [pas] de la culture sans témoigner, en même temps, de la barbárie" (BENJAMIN, 1974, p. 1263). A cultura é a partir de meados do século XX toda ela como que transformada em um documento e, mais ainda, ela passa a ser lida como testemunho da barbárie. Essa noção é essencial, porque com Benjamin vemos não apenas uma tremenda expansão nos critérios de seleção, como também a afirmação radical de um modo de interpretar esses documentos. Quando se fala de arquivo, não se pode esquecer que a toda inscrição deve-se associar

um modo de leitura e de interpretação, de outra forma teríamos um arquivo literalmente morto. O elemento político domina todos os momentos do trabalho no arquivo, da seleção, passando pela conservação e pelo acesso, chegando à leitura dos documentos. A história para Benjamin, como é conhecido, é aproximada do modelo do colecionador e daquele do Lumpensamler, o catador de papéis. O historiador deve acumular os documentos que são como que apresentados diante do tribunal da história. Em Benjamin a cultura como arquivo e memória, devido ao viés crítico e revolucionário de seu modo de leitura, não deixa a sociedade e sua história se cristalizarem em museus e parques temáticos. É o viés conservador da cultura como mercadoria, ao qual Benjamin opõe sua visada da cultura como documento e testemunho da barbárie, que o faz. Seu projeto de historiografia calcado no colecionismo (que tem por princípio o arrancar de seus objetos do falso contexto para inseri-los dentro de uma nova ordem comandada pelos interesses de cada presente) e, por outro lado, inspirado no trabalho do catador (que se volta para o esquecido e considerado inútil) pode ser lido sobretudo no seu trabalho inconcluso sobre as passagens de Paris (BENJAMIN, 1982).

Esse trabalho, por sua vez, deve ser posto ao lado do projeto de Aby Warburg, o atlas cultural Menmosyne, que ocupara os últimos anos da vida do famoso colecionador de livros e historiador da arte, de 1923 a 1929 (WARBURG, 2003). Nele, Warburg construiu painéis com reproduções de imagens pertencentes a diversas épocas culturais. Partindo do princípio da analogia, construiu constelações culturais que explodem os percursos de interpretações tradicionais da história da arte de então, vincadas por questões de estilo ou formais. Nesses dois projetos, o de Benjamin e o de Warburg, por sua vez, podemos identificar procedimentos que reaparecem na

arte da memória da segunda metade do século XX, das acumulações de César aos trabalhos de Christian Boltansky, Raffael Rheinsberg e de Marina Abramovic, entre tantos outros (cf. WEIGEL, 2005; ERMEN, 1998).

Lete: necessidade e resistência

Benjamin reverte, portanto, os valores tradicionais da seleção e da conservação. Ao invés da matéria que antes era considerada nobre e digna de ser conservada, ou seja, os documentos que recordavam as grandes ações do Estado, ele visou o lixo, os restos. Essa reversão é típica de todo projeto de desconstrução dos critérios arquivísticos que estavam na base do poder deposto. Mas pode-se pensar também a proposta benjaminiana como radicalmente crítica, ou seja, ela pode servir de base para um projeto de reestruturação dos arquivos. Não se trataria de simplesmente pôr de cabeça para baixo os critérios antigos, mas sim de implodi-los. De certo modo esse projeto tem recebido ampla acolhida na pesquisa acadêmica das últimas décadas que, dentro da virada culturalista, justamente passou a levar em conta as vozes antes não ouvidas dos oprimidos e massacrados pela máquina do expansionismo capitalista. Vivemos uma era de revisionismo histórico. A questão, como vimos, é não permitir que essa escalada da memória seja instrumentalizada pelos novos discursos da propriedade e da identidade estanque. Outro desafio é a apropriação da própria indústria cultural que mesmo na Universidade transforma esses contradiscursos em *main-stream pollitically correct* da moda, esvaziados de suas cargas políticas explosivas.

Benjamin também estava consciente dos limites desse processo de arquivamento, ou seja, dos riscos da hipermnésia. Em uma frase curta e seca de seu livro de fragmentos Rua de mão única, de 1928, ele anotou: "Überzeugen ist unfruchtbar" (BENJAMIN, 1972, p. 87). Ou seja, desdobrando o conceito de Überzeugen, que pode funcionar como uma palavra-valise: "convencer é infecundo" ou "infrutífero", mas também, "testemunhar demais é infecundo"; ou ainda, "supergerar é infrutífero"⁵. Não por acaso a avalanche de testemunhos que o século XX gerou com seu acúmulo de catástrofes provocadas pelo homem tem conduzido a reações defensivas entre os historiadores e teóricos da cultura. Para além dos positivistas, que negam qualquer valor de conhecimento aos testemunhos (e nem sequer aceitam que a história teria um teor político), mesmo entre os pensadores que tradicionalmente estão abertos para o



fenômeno testemunhal constata-se hoje uma espécie de ressaca. No final de 2005, Betriz Sarlo expressou bem esse tipo de postura em seu livro de ensaios Tiempo pasado: Cultura de la memória y giro subjetivo (2005). Sua tese central é que a utopia revolucionária, com suas ideias, "recebe um tratamento injusto se a apresentamos apenas ou fundamentalmente como drama pós-moderno dos afetos" (p. 91) Essa tese é correta, mas, evidentemente, com ela não se trata de calar ou deixar de ouvir os testemunhos; antes, trata-se de buscar uma dose correta entre os discursos da memória e os da história. Um discurso não deve sufocar o outro.

em inglês mais precisamente. Mas se no computador existe a tecla deletar (que significa jogar no Rio Lete) e se, ainda por cima, existem programas especializados em apagar totalmente determinados documentos de nossos computadores, o mesmo não se pode dizer com relação às informações na nossa mente. Afora os problemas físicos causados por mutilações, acidentes ou pelo envelhecimento, ainda não inventaram uma ars oblivionalis efetiva. Segundo o semiólogo Umberto Eco (1988), tal ciência seria classificada como impossível, uma vez que ela seria uma tentativa de aplicar a "arte da memória" (a mnemotécnica) de modo negatentar diminuir o teor de maldade ou de tristeza de suas memórias. A terapia em certo sentido propõe isto: uma visada crítica sobre o passado que permita uma certa autonomia do sujeito com relação a ele. Em vez de agir guiado cegamente por um passado não elaborado, o indivíduo deveria canalizar as energias do passado para uma ação libertadora no seu presente.

Trauma, negacionismo e o rio da web

Os sobreviventes de situaçõeslimite, como campos de concentração e de torturas, tendem a desenvolver uma relação ambígua com a memória dessas experiências. Justamente pelo fato de eles não terem podido propriamente experienciar essas vivências, as imagens desse passado tendem a marcar de modo patológico a vida dessas pessoas. Elas se repetem, voltam sempre à mente, como Freud notou com relação às memórias de traumatizados de guerra. Esse fato também pode ser descrito em termos de psicologia social, uma vez que pode ser detectado em sociedades pós-totalitárias ou que passaram por regimes autoritários. Para além das querelas entre os grupos dos antigos detentores do poder (e responsáveis pelas barbáries cometidas) e, por outro lado, o grupo das vítimas e dos que lhes são solidários, para além desse conflito existe um dilema interno ao grupo dos sobreviventes, que sofrem dessa memória do mal. A anistia, que via de regra é decretada visando um pacto social e a reconstrução da normalidade, acaba por perpetuar a memória da dor na medida em que não permite que os processos jurídicos sanem, ao menos em parte, as injustiças e permitam um trabalho da memória do mal. O sobrevivente oscila entre a necessidade de narrar e a impossibilidade de esgotar com palavras suas vivências. Além disso, ele deseja com seu



Mas o dito de Benjamin que condena o Überzeugen (ou seja, ao mesmo tempo o supergerar e o supertestemunhar) também pode ser transposto para nosso universo virtual. A questão é como selecionar. Ou ainda: como controlar a sede da web, como usar os sites de busca e como acessar – ou não – os documentos por eles listados. A web reproduz nossa estrutura mnemônica, já descrita por Aristóteles como um misto de memória e reminiscência (ARISTÓTELES, 1957). No computador temos tanto os harddisks correspondendo à memória, como também programas de busca internos ou externos (na web) a ele. Nessas buscas, recordamos - we recollect, como se fala

tivo. Mas ocorre que a arte da memória é uma semiótica, ou seja, uma arte "capaz de tornar presente algo ausente" (ECO, 1988, p. 258). Ao se presentificar o que se quer esquecer, apenas o reiteramos. Não existiria uma arte do esquecimento. Como no exemplo da famosa anedota sobre Kant, que, ao querer se esquecer de seu criado Lampe, anotou em um bilhete posteriormente encontrado em seu espólio: "Tenho de esquecer completamente o nome Lampe" (WEINRICH, 1997, p. 107). Dificilmente esse método pode ter funcionado. Assim, podemos dizer que indivíduos que sofrem de memória demais (uma das definições do traumatizado, segundo Freud) podem no máximo

relato não apenas gerar memória (e, se possível, justiça), mas também gerar o seu esquecimento: como Temístocles, o general ateniense exilado na África, que gostaria de aprender de Simônides de Céos não a arte da memória, mas sim a arte do esquecimento. Essa arte, como vimos, não existe. No máximo pode-se tentar sufocar uma memória negativa sob o peso de outras memórias, assim como mordemos os lábios ou nos beliscamos para não sentir a dor de uma injeção. Em Atenas, recorda Nicole Loraux, as tragédias deveriam (aristotelicamente) evitar tratar dos males próximos aos que a cidade vivia para evitar a comoção descontrolada dos cidadãos. Frinico teve de pagar uma multa de mil dracmas por ter feito uma peça sobre a Tomada de Mileto, fato tanto, esquecimento, mesmo que parcial, de certos aspectos desse passado) o arconte, ou seja, o detentor da chave do arquivo, o que tem o poder sobre ele, deve ser pensado como aquele também que tem as chaves da porta da justiça. A justiça não é cega; apenas talvez o seja para as injustiças que sempre e inevitavelmente comete⁷. Apenas uma humanidade liberada poderia ter acesso integral à sua memória. Apenas essa sociedade estaria para além dessa estrutura jurídica que fecha também as portas da memória. O arconte continua do lado dos detentores do poder. Seria ilusório pensar que a web, ao menos no estágio em que se encontra agora, representa uma verdadeira democratização do arquivo. Ela pode ser utilizada nesse sentido

O rio da web afoga a maior parte da informação...

histórico ocorrido durante as guerras persas, que marcou muito os gregos devido à sua brutalidade (LORAUX, 1988, p. 25)⁶.

O perverso do negacionismo (tão discutido hoje em dia em razão dos negacionistas que negam a existência das câmaras de gás nazistas, mas que é típico das querelas em torno de qualquer memória do mal) está justamente em querer apagar o passado negando os fatos tremendos que as vítimas querem ao mesmo tempo narrar e esquecer. Mas esses últimos querem se esquecer porque sofrem sob a sua sombra e não para apagar as atrocidades. Na cena do arquivamento e do apagamento do passado (e todo arquivamento implica seleção e, por-

(vide os *blogs* que pipocam aqui e ali sob estados autoritários), ou serve de respiro para inúmeros produtores criativos que não encontram espaço no mercado; mas ela ainda está longe de verdadeiramente abalar o poder arcôntico. Além disso, a *web* pode também funcionar como um Lete, o rio do esquecimento dentro da geografia mítica grega. Ela pode significar a ilusão da publicidade. O rio da *web* afoga a maior parte da informação a ela conectada em vez de realmente faz**ê-la** circular.

Mas não podemos negar que o número de informações acessíveis na ponta de nossos dedos e sob o nosso nariz, na tela brilhante do computador, aumenta vertiginosamente a cada

dia. Projetos mamute de digitalização de bibliotecas estão sendo levados adiante por Amazons e Googles. Se não podemos ir às bibliotecas, elas vêm a nós. Sem contar os milhões de outros tipos de informações - jornalísticas, musicais, cinematográficas, artísticas etc. - que também estão on-line. O autêntico desejo de esquecimento do sobrevivente vai ao encontro agora de nosso desejo de também não nos afogarmos dentro do crescimento exponencial de informações que nosso mundo virtual permite. Sofremos concomitantemente de hipermnésia e de amnésia. A memória demais leva também a um "apagamento" da informação por impossibilidade de metabolização. Como no Funes Memorioso de Borges (1979), nossa supermemória ameaça nos enterrar na mediocridade. Por outro lado, podemos pensar que mais vale sofrer de informação demais do que de falta e de censura da informação. Passado o pânico do bug do milênio – que, destruindo nossos arquivos, prometia nos lançar nas trevas de uma nova Idade Média – só nos resta esperar que o bug não se dê em nossos computadores, que a cada par de meses tem sua capacidade de memória suplantada, ou, muito pior, que esse bug não ocorra diretamente dentro de nossas cabeças. Antes que isso aconteça, podemos deletar alguns arquivos de nossos computadores: em nossas cabeças, sem uma ars oblivionalis à vista, só nos resta recorrer à arte do esquecimento contida na própria literatura e na arte, com toda a sua carga de memória. Os Frinicos de hoje, felizmente, via de regra não são multados, e devemos a eles boa parte do arquivamento vital e criativo de nossa época. 🚾

Márcio Seligmann-Silva é professor livre-docente de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas.

Referências bibliográficas

gen-Werk, 1982.

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclare-cimento:* fragmentos filosóficos. Tradução: Guido Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ARISTÓTELES. On memory and recollection. In: _____. On the Soul, Parva Naturalia, On Breath. Tradução: W.S. Hett. Cambridge (Mass.)/London: Harvard UP, 1957.

ASSMANN, Aleida. *Erinnerungsräume:* Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Org. por R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, v. IV: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*, 1972.

. Gesammelte Schriften. Org. por R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, v. I: Abhandlungen, 1974.

______. Gesammelte Schriften. Org. por R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, v. V: Das Passa-

. Gesammelte Schriften. Org. por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, volume VII, 1989. BORGES, Jorge Luis. Prosa completa. Barcelona: Bruguera, 1979, v. 1. CHEROUX, Clément (Org.). Mémoire des Camps: Photographies des Camps de Concentration et d'Extermination nazis (1933–1999). Paris: Marval, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana. Trad. C. de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. ECO, Umberto. *An ars oblivionalis? Forget it! PMLA*. Londres, 103, n. 3, 1988.

ERMEN, Reinhard, RHEINSBERG, Raffael. Ich such nichts, sondern ich finde. *Kunstforum*, v. 140 (*Kunst und Literatur II*), abril-junho 1998. FELMAN, Shoshana. *The Juridical Unconscious*: Trials and Traumas in the Twentieth Century. Cambridge: Harvard UP, 2002.

FLUSSER, Vilém. *Bodenlos*: uma autobiografia filosófica. São Paulo: AnnaBlueme. 2007.

LORAUX, Nicole. De l'amnistie et de son contraire. In: *Usages de l'oubli*. Paris: Seuil. 1988.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado:* cultura de la memoria y giro subjetivo. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. *Remate de Males*, Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/ UNICAMP, n. 26, v. 1 (Dossiê Literatura como uma arte da memória). ianeiro-iunho. 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Projeto História*, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, n. 30 (Guerra, Império e Revolução), , jun. 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Walter Benjamin: o estado de exceção entre o político e o estético. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*, São Paulo: Annablume/FAPESP, segunda edição, revista e ampliada, 2007..

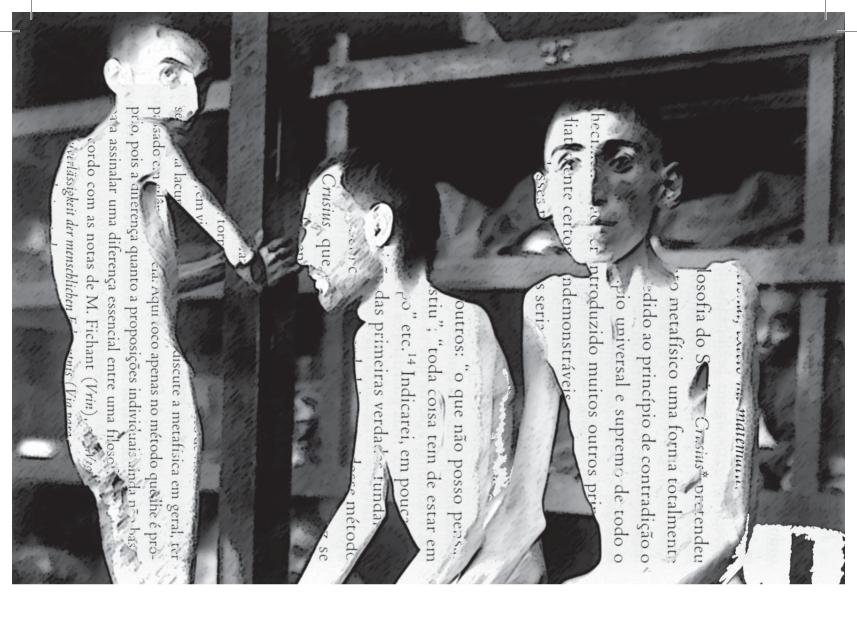
WARBURG, Aby. *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Editado por Martin Warnke. Berlin: Akademie Verlag, 2003. (*Gesammelte Schriften*, segunda seção, vol II. 1)

WEIGEL, Siegrid. Die Kusnt des Gedächtnisses – das Gedächtnis der Kunst. Zwischen Archiv und Bilderatlas, zwischen Alphabetisierung und Spur. In: FLACH, Sabine, MÜNZ-KOENEN, Inge, STREISAND, Marianne (Org.). Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005.

WEINRICH, Harald. *Lethe* - Kunst und Kritik des Vergessens. München: C.H. Beck. 1997.

Notas

- 1 "Rússia estuda sanções contra Estônia". In: http://tsf.sapo.pt/Paginal-nicial/Interior.aspx?content id=821870, acesso em 30 mai. 2006.
- 2 Segundo Adorno e Horkheimer (1985), a sociedade que quer esconder sua origem no medo e na *mímesis* enreda-se cada vez mais em uma *mímesis* patológica do que provoca o pavor. O corpo rígido da sociedade, dominado pelo pavor diante de sua origem, quer preservar-se pela uniformização e imitação de si mesma: "O sentido das fórmulas fascistas, da disciplina ritual, dos uniformes e de todo o aparato pretensamente irracional é possibilitar o comportamento mimético" (p. 172). Tudo o que escapa à uniformização deve ser destruído. A rebelião da natureza reprimida leva a mais repressão. Os judeus são acusados de sacrifícios sanguinários: eles mesmos devem então ser sacrificados de modo sanguinário. O antissemita identifica-se com aquilo que projeta no judeu: do envenenamento do povo, à conspiração internacional para dominar o mundo. Ele transforma o mundo no inferno que ele aí antes projetou para justificar sua fúria.
- 3 Cf. http://ctv.incubadora.fapesp.br/portal/V.artigos/arquivos, acesso em 30 mai. 2006.
- 4 Informações retiradas do jornal Folha de S.Paulo, 24/09/2005, A27.
- 5 Partindo de um estudo da *Oresteia* de Ésquilo, analisei a relação entre uma determinada tradição do testemunho, próxima à cena da sala do tribunal, na sua relação com o "testemunho da masculinidade" (Cf. SELIGMANN-SILVA, 2005).
- 6 Loraux recorda também (1988, p. 31) da anistia de 403 a.C. em Atenas que estabeleceu uma espécie paradoxal (e impossível) de "dever de esquecimento" (me mnesikakeîn, "é proibido recordar-se os males"), quando do fim da violenta oligarquia dos trinta. Ela explica que se na cultura grega temos inúmeras personagens representando a memória do mal, o desejo de vingança, enfim, toda uma galeria de personagens assombradas pelas Fúrias/Erínias e irmanadas a elas, por outro lado a política e seus decretos estavam do lado do esquecimento. A ausência de ressentimento era vista como uma grande virtude política, como lemos, entre outras obras, em De cohibenda ira de Plutarco. Plutarco elogia o fato de que no conflito entre Poseidon e Atena pelo controle de Atenas, o deus dos mares derrotado não guardou ressentimento. amenitos, para com a deusa. Os atenienses, em agradecimento e essa clemência divina, erigiram um altar a Lete, o esquecimento, no Erecteion. Altar ambíguo, eu acrescento, que ao homenagear o esquecimento, recorda a derrota que deveria ser esquecida. Ele na verdade comemora apenas a ausência da memória do mal, ou seja, do ressentimento. Devemos ter em conta a relação entre a noção clássica de esquecimento e a de superação do rancor (uma espécie de variante de perdão, mas que se dá em termos de uma troca ritual do esquecimento das rixas por uma coexistência pacificada). É interessante notar que ainda hoje existe uma tendência maior dos Estados no sentido de promover a reconciliação por meio do esquecimento e não tanto o reparo (jurídico ou não) dos males, como vemos no caso do Brasil pós-ditadura, mas não só. Quando processos ocorrem, como no caso da Alemanha pós terceiro Reich, eles são normalmente mais exemplares do que efetivamente restituidores de justiça. A justiça sempre fica relegada a um plano quase utópico.
- 7 Com isso não nego a necessidade do jurídico, mas apenas aponto para a necessidade de sua crítica, tal como Benjamin indicou em seu ensaio de 1921 (Cf. SELIGMANN-SILVA, 2007). O jurídico, sobretudo graças aos dispositivos do testemunho e da confissão, para além de constituir um dispositivo de equilíbrio das demandas de justiça, abre espaço para uma narrativa do mal com seus efeitos terapêuticos (Cf. FELMAN, 2002).



Sobrevivendo aos sobreviventes

WILLIS SANTIAGO GUERRA FILHO



tese sustentada por Giorgio Agamben, em *O que resta de Auschwitz*¹, é a de que a justificação para a irracionalidade dos campos de concentração nazistas repousaria em uma busca de comprovação da inumanidade dos que para lá foram encaminhados, pelo modo como eram destratados os que não eram de pronto exterminados, contrário a qualquer racionalidade, como a de que se prestariam a atender uma finalidade econômica, ao serem sujeitados a trabalhar para o esforço de guerra ou para empresas, o que pressupunha sua preservação. E, nesse sentido, o tratamento desumano atingiria seu objetivo quando suas vítimas, não mais podendo suportá-lo, psiquicamente, ingressavam em um estado catatônico, sem buscar contato com os demais detentos, falando apenas, quando o faziam, sobre como satisfazer a necessidade de comida, ficando, enfim, indiferentes a tudo e a todos, ao mesmo tempo em que definhavam organicamente até a morte. O desejo

constitutivo do viver humano, afinal, havia sido extinto. Essa era a condição do chamado *Muselmann*, o "muçulmano", palavra oriunda talvez dos movimentos repetitivos que faziam, tal como os muçulmanos em suas preces.

além dos limites da naticamente expressa us:

e modo que aquele que onhece mo sendo absurdas, —com elas — sobre elas se alça sim dizer, jogar fora a escada

r dito deve ser calado.

essa última afirmação de us é uma obra autoconto que não pode ser dito, à o de Ramsey: "O que não pode em sequer assobiado." Se assim zo de Carnap quando escreveu onsistente no que faz, pois pridemos asserir frases filosóficas silêncio, escreve todo um livro

Jean Cayrol, em *Les rêves laza- réens*², ao se referir aos "sonhos concentracionais" (*rêves concentrationnaires*), ou seja, aqueles que se tinha nos campos de concentração, os qualifica como o único refúgio disponível para os internos, diante do absurdo da realidade, que subtraía daqueles que a vivenciavam as características habituais do que em geral

consideramos ser isso, a realidade, revelando-se também como onírica, sim, porém enquanto pesadelo. Daí que a manutenção da humanidade dos detentos, na experiência dessa testemunha, mostra-se extremamente devedora do que, segundo seu relato, fazia com seus companheiros, toda manhã, compartilhando os sonhos que tiveram à noite, de belas paisagens, fugas bem-sucedidas ou lautos banquetes. Enquanto houvesse os sonhos, estaria presente o desejo, e fazer sua narrativa era uma forma de reatualizá-los, mantendo vivo o desejo e sustentando o desejo de viver, para assim manter também a humanidade propriamente dita. E, sobretudo no sono, o prisioneiro dispunha de algumas horas em que saía da condição de total assujeitamento para se tornar "senhor de si": "Le prisionnier était maître de son sommeil". Até que soasse o Wstawac, a palavra de ordem polonesa para que se levantasse, "deslanchando a tempestade cotidiana" – como também mostrando o quão tênue é o limite entre a experiência da vida acordada e dormindo, assim como é o limite entre a vida e o seu fim, ou entre o sonho e o pesadelo.

É assim que, liberto do pesadelo do campo, levando uma vida como a com que lá sonhava, comumente o exdetento passa a ser assolado, quando dormindo, por pesadelos, em que estaria de volta ao campo ou, como no pesadelo recorrente relatado por Primo Levi em La Trêve, a vida normal, com a família e os amigos, terminava se revelando como vivida em um campo, sendo ele a realidade propriamente: "rien n'était vrai que le camp"³. Sendo o campo um lugar de absoluta insegurança, onde a qualquer momento o detento poderia ser vítima da violência dos SS, dandolhe ordens absurdas ou, simplesmente, massacrando-o, ali se constituía um cenário, de desproteção social radical, que fazia do detento o homo sacer, a figura do banido da ordem social e jurídica na Roma antiga, sem no entanto ser expulso da cidade, a quem se podia matar sem cometer o delito de homicídio⁴.

E essa condição perecível, contingentemente vivo, é mesmo a do vivente, se ele for considerado meramente vivente, dotado do que Agamben - na esteira de Hannah Arendt e, ambos, em conexão com a "vida fática" tematizada por Heidegger - chama de "vida nua". Vida humana, propriamente, é vida revestida de sentido, capaz de tornar suportável a consciência que temos, os humanos, de podermos não ter sido e a qualquer momento podermos não mais ser ou sermos acometido por uma ameaça ao nosso ser, finito, contingente. E esse sentido da vida nós adquirimos ao termos nossa história pessoal inserida em uma história comum a outros, que nos antecede e irá, também, nos suceder. Relatos, narrativas, rememorações – assim como também as comemorações se prestam para manter esses vetores de sentido comum, de comum-unidade. A desumanização, portanto, é o que ocorre quando não se dispõe mais desses vínculos, e eles foram dissolvidos com a substituição da vida em comunidade por aquela em sociedade, atomizada, composta de sujeitos individualizados, tidos como autônomos e independentes, que não têm mais nada a dizer um ao outro que não seja pautado pela realização de interesses, pessoais. É quando, também, a história toma o lugar da memória, assim como a informação, objetiva, substitui a narrativa, pessoal⁵.

Daí que hoje chegamos a essa situação em que a preocupação maior é com a manutenção da vida biológica de cada um, donde a importância de que haja riscos a serem combatidos, como o de contrair doenças, ser vítima de catástrofes naturais, ou também daquelas sociais, como a criminalidade, a fim de assim se justificar o poder político gover-

namental, nos quadros do que Foucault tão bem qualificou de "biopolítica". A vida em sociedade é tida como permanentemente ameaçada e do que se trata é de defendê-la, sendo o sentido que nos é oferecido para vivê-la aquele de mantê-la e só, sabendo que em algum momento, e a qualquer momento, se vai perdê-la. Ora, por melhores que sejam as condições materiais que se tenha para viver assim a vida, ela não deixa de ser mesmo, como no pesadelo de Primo Levi, uma vida sujeita às condições, sociais, do campo. Eis como o campo se revela, tal como postula Agamben, o paradigma atual da política, e política aqui entendida mesmo no sentido antigo, de vida social: a vida do campo, de concentração, em lugar da vida no campo, bucólica e comunitária.

A literatura testemunhal, como a designação indica, tem uma função como que jurídica a cumprir, no sentido de apresentar um testemunho em um processo- processo em que humanos são acusados de praticarem contra outros o crime de não reconhecê-los como tais, humanos, apesar de desiguais, como ao fim e ao cabo somos todos mesmos, uns dos outros, seres singulares que somos. E o testemunho evoca mais precisamente essa singularidade da experiência de uma situação radicalmente singular, donde a posição do sonho se mostrar de maneira tão destacada, como aqui referido, pois é sonhando, mais do que acordados, que temos essa experiência, de viver em um mundo todo próprio, imprevisível, e que a qualquer momento acaba, inexorável e definitivamente. Relatar o sonho de viver em liberdade, fora do campo de concentração, quando lá se está; relatar o pesadelo de viver em um campo de concentração, mesmo quando se está vivendo em liberdade; relatar o pesadelo de ter vivido em um campo de concentração; relatar o sonho de não mais viver como se se estivesse em um grande campo desses: eis as funções propriamente literárias do testemunho, sendo a literatura, a narrativa, de serem entendidas, assim, como meios empregados para fazermos uma costura, um texto, da vida de que dispomos, pessoalmente, com a de outros que da mesma forma a possuem, em condições que assim vão se revelando similares, afins.

Ela é, desde sempre, como defende Derrida em sua Gramatologia, escritura e, antes disso, inscrição, "inscritura", marcas como as que nossos antepassados mais remotos deixaram em paredes de cavernas onde co-habitaram, as quais lhes permite fixar acontecimentos do passado, comemorá-los, projetando-se para além da dimensão natural, na dimensão temporal; marcas que lhes re-(a)presentavam uns para os outros, às quais associaram certos sons, fixando-os, e atribuindo, os sons e suas marcas, aos sujeitos falantes, dando-lhes nomes, como às coisas. E esses nomes, se muitas vezes identificavam os sujeitos com as coisas, os diferenciavam entre si, ao mesmo tempo em que estabeleciam ligações entre eles, a filiação, por sua "nomeação", com o caráter vinculante da lei, do direito.



A literatura testemunhal... tem uma função...jurídica a cumprir...

Ao mesmo tempo, a natureza em si mesma repressiva da escritura, especialmente aquela fonética, com alfabeto, é discutida por Derrida na referida obra, invocando Rousseau para contestar Lévi-Strauss: "Mais racional, mais exata, mais precisa, mais clara, a escritura da voz corresponde a uma melhor polícia. Mas, na medida em que ela

se apaga melhor do que qualquer outra diante da presença possível da voz, ela se representa melhor e lhe permite ausentar-se com o mínimo de danos. (...) Pois a sua racionalidade a afasta da paixão e do canto, isto é, da origem viva da linguagem. (...) Correspondendo a uma melhor organização das instituições sociais, também dá o meio de dispensar

mais facilmente a presença soberana do povo reunido" 6. A representação abstrata através da escrita é empregada na elaboração de normas jurídicas na forma de decretos redigidos por representantes políticos que "falam", isto é, escrevem, enquanto os representados "emudecem", isto é, lêem. Nessas condições, "o corpo político, como o corpo do homem, começa a morrer desde o nascimento, e traz, em si mesmo, as causas de sua destruição" (ROUSSEAU, "Du contrat social", Livro II, cap. XI, apud DERRIDA, op. cit., p. 363). É assim que podemos partir também de uma ideia, colhida em Derrida, o qual, por sua vez, a foi recolher em Rousseau, no



"Ensaio sobre a Origem das Línguas etc.", apresentando uma outra forma de situar a origem do que é mais propriamente humano, isto é, o social, político, moral, jurídico etc. — em uma palavra, o cultural ou simbólico — nas paixões, nos afetos, no corpo, enquanto corpo marcado pela diferença entre desejo (humano) e necessidade (animal), diferença instituída pela "letra da lei (não-escrita)".

O corpo sempre foi um lugar privilegiado na demonstração e revelação do poder social vigente, de "inscritura" daquela letra e da marca de que estamos tratando aqui, corpo que, a partir de Michel Foucault, tal como expõe, por exemplo, em sua famosa aula inaugural no Collège de France, em 1970, intitulada "A Ordem do Discurso", se pode ver como objeto de forças, pertencentes a um investimento político-jurídico que "o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais". Esse sistema de sujeição seria imprescindível para obter a docilidade e servidão necessárias aos fins econômicos da produção de bens, com emprego da força de trabalho da maioria para benefício de uma minoria, já que "o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso". Aqui, Foucault, mais uma vez, segue as pegadas de Nietzsche, que em passagem bem conhecida da Genealogia da Moral referese à enorme quantidade de sofrimento a que foi necessário sujeitar o "animalhomem" para nele "fabricar uma memória" e, assim, incutir-lhe a obediência a imperativos, socializando-o, humanizando-o, pois "somente o que não cessa de doer fica guardado na memória".7 A propósito, são clássicas já as teses expostas pelo etnólogo Pierre Clastres em "La société contre l'État", quando considera os rituais de passagem e iniciação das sociedades pré-estatais, ditas "primitivas" (melhor: primevas) - que normalmente envolvem alguma forma de mutilação ou "investida" dolorosa sobre o corpo do seu paciente, tatuando-o, queimando-o, cortando-o -, uma forma de inscrição no corpo de cada um das leis da comunidade. "La letra con sangre entra", costumavam dizer os pedagogos inquisitoriais na Espanha. As cicatrizes deixadas pela ação disciplinar são sinais exteriores da dor uma vez sofrida interiormente, marcas indeléveis também na memória, constitutivas mesmas dessa memória, tão diversa daquela dos computadores, meramente armazenadora de informações. Essas marcas se prestam à identificação mútua dos que a possuem como membros de um mesmo grupo social e fundamentalmente iguais entre si, sem que um seja melhor ou pior do que o outro, donde não poder nenhum pretender dominar o(s) outro(s) - mas tão somente a outros que sejam efetivamente isso, outros.

Bem diferente, então, seriam as coisas em sociedades já mais "evoluídas", letradas, não mais igualitárias, e sim com predomínio de um pequeno grupo sobre os demais membros, onde já se tem a escritura das leis em rochas, tábuas, moedas e, finalmente, papel. Seja como for, fica registrada a origem violenta de toda proibição, tanto sagrada, como jurídica, que garante nossa vida em sociedade, sustentada pelo enfrentamento da morte, ou, na fórmula consagrada por Roger Caillois⁸, condição da vida e porta para a morte.

Em sua bem conhecida novela *Na Colônia Penal*, Kafka aborda diretamente tal assunto, de maneira literária, quando nos apresenta um aparelho de punição que inscreve no próprio corpo dos condenados o crime que teriam cometido, com uma caligrafia complicada e indecifrável, causando um sofrimento enorme, o que conduziria o imputado à compreensão e arrependimento do erro cometido. Entre muitos aspectos

suscitados no trabalho de Kafka, vale de plano destacar apenas a observação de que do inventor de tal máquina de punição é dito que era a um só tempo "soldado, juiz, construtor, químico e desenhista", como que a dizer, tal como Foucault, que também a ciência, a tecnologia e até as artes estariam envolvidas no empreendimento repressivo do corpo, juntamente com os poderes institucionais. Não é de modo tão diferente que se passam as coisas em sociedades já mais "evoluídas", como a nossa, não mais igualitárias, e sim com predomínio de um pequeno grupo sobre os demais membros, pois o corpo não deixa de ser o local onde se inscrevem as leis, só que, agora, para marcar a diferença entre aqueles que se submetem ao poder centralizado e os que o desafiam. Esses o confessa e se arrepende, salvando sua alma, mesmo estando o corpo já "perdido". É precisamente contra essa "alma", e não mais sobre o corpo em primeira (e última) instância que se dirigirão as punições, agora mais "suaves", nos tempos modernos, esclarecidos racionalmente pelo progresso das ciências, naturais e humanas. O castigo deve, então, passar pelo corpo, mas para atingir aquela camada mais profunda, atuando sobre as emoções, a vontade e o intelecto. Agora interessa saber as causas, físicas, psíquicas e sociais, que conduziram ao desvio da regra, para reconduzir o infrator ao "bom caminho", recuperando-o, reeducando-o. Juízes, teólogos, educadores, psiquiatras, médicos, escultores, muitos são os que colaboram com esse projeto comum de modelagem da "alma" que

...o corpo não deixa de ser o local onde se inscrevem as leis...

últimos serão punidos, tal como descreve Foucault em Vigiar e Punir, com o suplício, aplicado de forma prevista e descrita meticulosamente, obedecendo a uma hierarquia e gradação, estabelecida em consonância com a gravidade da infração cometida: amputação, queimadura ou perfuração de algum membro do corpo, algumas vezes até levar à morte, e outra vezes, mesmo já depois de morto o condenado, desde que assim pareça necessário para demonstrar, "tornar legível para todos", a que ponto foi ofendido o poder que pune. Daí a importância de se punir publicamente, estabelecendo que o crime verdadeiramente foi cometido e anulando seus efeitos nefastos, de preferência em relação inclusive ao próprio criminoso, que habita o corpo humano e lhe dá vida, mas, segundo Foucault, "é ela mesma uma peça no domínio exercido pelo poder sobre o corpo. A alma, efeito e instrumento de uma anatomia política; a alma, prisão do corpo", que somos instados a libertar.

As punições tornaram-se discretas e sob essa nova forma aquelas aplicadas pela justiça, em cumprimento da lei, são apenas uma das manifestações mais ostensivas do ubíquo poder disciplinar, que se exerce nos quartéis, conventos, escolas, hospitais, consultórios, escritórios, bancos, empresas, condomínios, lares... Em nossa sociedade, refere Foucault, na aula inaugural mencionada, "há juízes da normalidade em toda parte. Estamos na sociedade do professor-

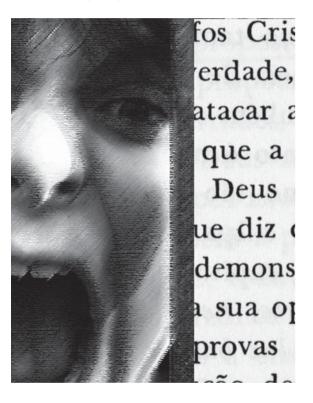
juiz, do médico-juiz, do educador-juiz, do "assistente-social"-juiz; todos fazem reinar a universalidade do normativo; e cada um no ponto em que se encontra, aí submete o corpo, os gestos, os comportamentos, as condutas, as aptidões, os desempenhos".

Há de se recordar, assim, a origem violenta de toda proibição, tanto sagrada, como jurídica, que garante a vida em sociedade, sustentada pelo enfrentamento da morte. O incremento da violência na sociedade "pós-moderna" não poderá ser contido pelo reforço da proibição jurídica, mas antes por uma consideração das consequências psicológicas e sociais da secularização defendida pela ideologia oficial, donde se verificar uma ressacralização crescente das relações fora das instituições religiosas, ou seja, em seitas ou "tribos" (Maffesoli)⁹.

Em épocas passadas, a comunidade se mantinha íntegra pela referência a uma origem comum, sacramentada por mitologias, religiões ou mesmo, mais recentemente, por mundividências filosóficas. No presente, o predomínio do pensamento científico e o correlato processo de "desencantamento" do mundo, ao qual se refere Max Weber, minam as bases sobre as quais tradicionalmente se ergueram as diversas ordens normativas. A construção de novas bases pressupõe uma recuperação de nossa capacidade criativa de ficções justificadoras da existência e da coexistência, ao mesmo tempo em que estejamos cientes do caráter ficcional desse empreendimento, cujo resultado é a afirmação de valores. Para isso, vamos precisar de uma aproximação entre as mais diversas formas de criações desenvolvidas pelo engenho humano, entendidas assim como diferentes formas poéticas, a saber, para além da literatura propriamente dita, as artes, mitologias, religiões, filosofias e mesmo as ciências, bem como aquela, entre elas, que nos

sanciona mais severamente, do ponto de vista social, a conduta, o saber, o direito. Caberá ao direito, num tal contexto, solidificar essa invenção ou ficção coletiva, criando e estabelecendo valores, impondo-os mesmo, em busca de garantir as condições de manutenção da vida em comum, a vida humana.

Afinal, somos uma ilusão de ser, pois apenas estamos, existimos, não so-



mos realmente, já que ser é ser para sempre. Se somos, somos nada. É esse nada, esse vazio interior, que nos horroriza, por mais que o evitemos, quando com ele deparamos, ao pensarmos com radicalidade nossa existência, e verificamos o que somos: não-ser, mera existência.

Tudo o que se faz, pelo simples motivo de em assim agindo ter-se prazer — desde as coisas tidas como mais simples, desde comer e fazer amor, conversar e fazer amigos, até as mais sofisticadas, como a arte e a ciência, passando por aquelas em geral condenáveis moralmente, como a busca da glória, do poder, de

dinheiro, ou, ainda mais, drogar-se, cometer crimes — não passam de tentativas vãs de ocultarmos de nós mesmos nossa falta de ser, preencher ou ornamentar o vazio fundamental que somos nós: negar isso, eis a origem do mal radical, o que humanos impingem voluntariamente a outros, destratando-os como tais.

O sofrimento de existir é considerado melhor do que o nada de não existir. Mas e se constatamos que existindo já somos esse nada? Eis o fato aterrador que a todo custo se tenta escamotear, por não assumi-lo com todas as suas consequências: o de que nós não existimos sempre nem existiremos para sempre. Por que este, que nos parece o estado normal, o de não-existência, que é o estado de ser, assim, definitiva e eternamente, é o estado considerado excepcional e associado ao mal? Em ética, o bem não é a regra e o mal, a exceção? Estar vivo não é uma exceção? Então por que essa consideração a priori de que estar vivo é que é bom e não estar vivo é mau? Sofremos nesta vida e, em grande parte por isso mesmo, também fazemos outros sofrerem, quando poderíamos muito bem usufruí-la, sofrer menos, pois ela será tanto melhor se não lhe adicionarmos o sofrimento extra de buscar um modo de ser, de obediência rígida a regras universal e eternamente válidas, que pressupõem um estado de ser que nunca alcançaremos em vida, mas apenas após a morte: o de ser (ainda que seja nada) para sempre. Daí ter A. Badiou afirmado que a ética é niilista, por basear-se na convicção de que "a única coisa que pode verdadeiramente acontecer ao homem é a morte"10, o que a remete à inefabilidade do que é totalmente diverso, denominação ética de Deus, instância decisória da morte, onde se gera o mal: ética, "nome último do religioso como tal"11. Eis a verdade fenomenal que temos diante de nós, sobre a qual silenciamos e, em razão desse silêncio, de não se falar nisso, não nos conscientizamos, propriamente, de nossa situação existencial em toda a sua precariedade - e beleza. Esta seria, segundo Adorno, a filosofia, moral e estética, a ser desenvolvida "após Auschwitz", sem se pautar por critérios universais, mas reagindo, em situações concretas, contra tudo quanto possa desencadear uma lógica que desemboque na reedição de algo como o horror do campo¹². E isso, como demonstram as obras recentes de Agamben, da série "Homo sacer", pode se dar das mais variadas formas, ou seja, não apenas em campos propriamente ditos, como o de Guantánamo, mas em hospitais, prisões, ou zonas outras de exclusão de quem não for reconhecido como animado pelos propósitos de um grupo hegemônico, onde quer que seja, cujos membros se identificam pela obediência a tais propósitos, imperativos.

A ética hoje requerida, portanto, não se refere a uma moral já pronta, mas àquela que efetivamente já temos e que confrontamos com a verdade fundamental de que toda moral é invenção coletiva, geral, e também, em certa medida, particular, individual, singular, feita para justificar nosso desejo de preservar-nos a vida, a nossa e a dos outros, mesmo sem que saibamos o porquê. Uma das reações a essa falta de sentido da vida é escrever a respeito, fazer literatura, sobretudo, modernamente, na forma do romance, reação de um ser humano individualizado, voltado para seu interior. Uma outra reação é aquela exteriorizada em comportamento de e em – grupos, cujos membros se identificam entre si por seguirem os mesmos imperativos, indicando o sentido de como devem agir para tornar a vida significativa, que então pode ser a de

justificá-la pela negação de grupos constituídos diferentemente, em obediência a outros imperativos. Um confronto típico entre tais grupos é aquele que se dá entre os que continuam seguindo imperativos tradicionais, imemoriais e que, em verdade, são mantidos pela preservação de uma memória coletiva -, com grupos que, justamente, perderam esse sentido comunitário de vida, como são aqueles que se modernizam. A literatura testemunhal pode então ser vista como uma forma de reatar o sentido da vida coletivamente definido com base na transmissão de um legado de experiências do passado, quando uma tal coletividade sofre o ataque por parte de quem define o seu sentido da vida por uma promessa de melhoria, no futuro. Pode-se, nesse contexto, falar do conflito entre esses que fariam parte do que Paul Virilio chama de "povos esperançosos" com os que, desse ponto de vista, seriam "desesperançosos": "O homem ocidental pareceu superior e dominante apesar de uma demografia pouco numerosa porque pareceu mais rápido". Daí que a humanidade "tenderá a se cindir exclusivamente em povos esperançosos (a quem é permitido esperar pelo amanhã, pelo futuro: a velocidade que eles capitalizam dando-lhes acesso ao possível, isto é ao projeto, à decisão, ao infinito...) e povos desesperançosos, imobilizados pela inferioridade de seus veículos técnicos, vivendo e subsistindo num mundo finito"13. Ora, sendo o mundo, como o é, finito, assim como nós mesmos, a esperança maior de sua continuidade e de nossa continuidade nele, enquanto espécie, estaria justamente na possibilidade de resistência contra o avanço de tal cisão: justamente em auxílio a essa resistência é que viria o testemunho dos que vão sendo excluídos, abandonados, por superados, em sua forma lenta de viver, mas consentânea com o ritmo de uma vida propriamente orgânica, pelos

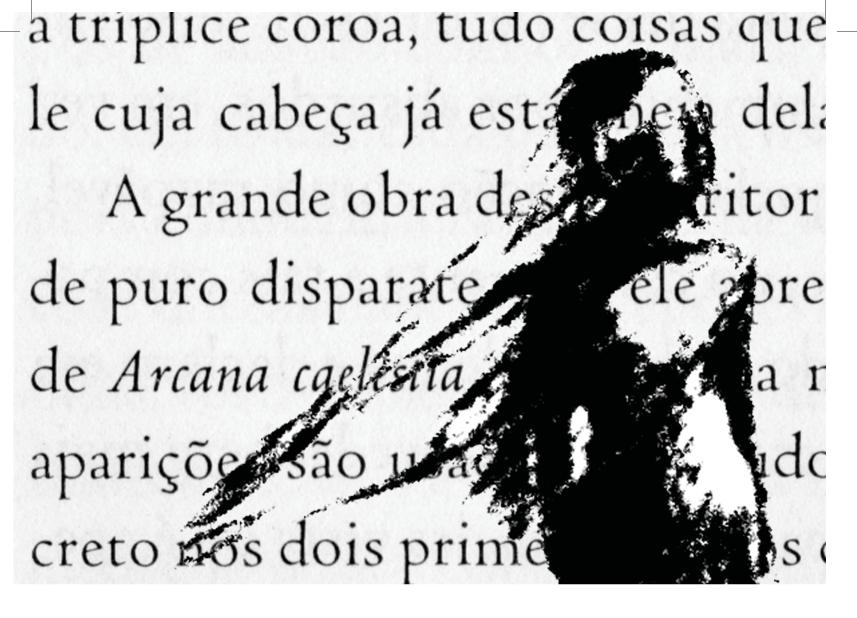
que vivem de acordo com um ideal técnico de superação de todo limite posto a essa forma de vida, tal como se realiza nas máquinas que produzem, mais duráveis — ou com durabilidade previsível —, com maior capacidade de armazenar informações etc. A literatura testemunhal, então, é como um alarme que soa no momento em que seres humanos voltam-se contra outros que insistem em permanecer humanos, negando-os e, com isso, denegando-se.

Um outro pesadelo "concentracionário", que tinha recorrentemente, tanto ele como outros detentos, tal como relatado por Primo Levi, já em seu primeiro livro, É isso um homem?, e depois no último, publicado quarenta anos depois, Os afogados e os sobreviventes14, era o de, estando fora do campo, começar a narrar aos entes queridos a sua experiência e eles não quererem ouvir ou acreditar no relato. E na realidade, com o tempo isso veio a ocorrer, e assim, como pode-se supor, aumentando o desespero que causava já a falta de palavras para dar conta satisfatoriamente de descrever o ocorrido. Não há mesmo como transmitir a experiência da dor sentida a outros, nem eles estariam dispostos a senti-la, de qualquer forma. Mas o que mesmo assim impele a que se narre uma tal experiência é a circunstância dessa dor ter sido infringida por seres igualmente sofredores, os quais assim procedendo assumem a posição denominada por Elias Canetti, em seu clássico estudo Massa e Poder, do "sobrevivente", aquele que, sendo um poderoso (Machthaber), tendo o poder para tanto, impõe a outros a morte e o sofrimento para assim sentir-se acima da vida, "Über-lebend", quando ela é indissociável de tais circunstâncias. Escrever, então, sobre a experiência de ser um sobrevivente, sobrevivente da sanha assassina de sobreviventes inconformados com a morte, mostra-se como um libelo em favor da vida a ser vivida significativamente, quer dizer, respeitando seus limites, ou melhor, nossos limites e sua limitação. (20)

Willis Santiago Guerra Filho é professor do Programa de Pós-Graduação em Direito da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Diretor da APROPUC.

Notas

- 1 *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone (Homo sacer III)*, Turim: Bollati Boringhieri, 1998.
- 2 *In: L'oeuvre lazaréenne*, Paris: Opus Seuil, 2007.
- 3 Citado em Carolina Koretzky, "La mémoire du cauchemar". In: Le Diable probablement, Anaëlle Lebovits (ed.), Paris: Verdier, 2007, p. 36.
- 4 Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la vida nuda.* Turim: Einaudi, 1995
- 5 A respeito, ver as reflexões desenvolvidas, a partir de W. Benjamin, em Sybil Safdie Douek, *Memória e Exilio*, São Paulo: Escuta, 2003.
- 6 *Gramatologia*, trad. *Renato Janine Ribeiro* e *Miriam Schneiderman*, São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 368-9.
- 7 KSA, v. V, p. 295.
- 8 Cf. *El hombre y lo sagrado*, 2. ed., México: Fondo de Cultura Económica, 1996 [1939]: cap. V, p. 147 e ss.
- 9 Cf. BALANDIER, G. "Antropologia e crítica da modernidade". In: id. Antropológicas, São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1976, p. 258 e s.; Marramao, G. Poder e secularização, São Paulo: EDUNESP, 1995.
- 10 "L'éthique. Essai sur la conscience du Mal", Paris: Hatier, 1993, p. 33.
- 11 Id., ib., p. 23.
- 12 A respeito, cf. o ensaio de Jeanne Marie Gagnebin, "Após Auschwitz". In: Id., Lembrar escrever esquecer, São Paulo: 34, 2006. p. 59 e ss.
- 13 *Velocidade e política*, São Paulo: 34, 1996, p. 57 (grifos do autor).
- 14 Publicados no Brasil, respectivamente, pelas editoras Rocco e Paz e Terra.



Estetização da morte?

Notas sobre "Carta a Vicki" e "Carta a meus Amigos", de Rodolfo Walsh

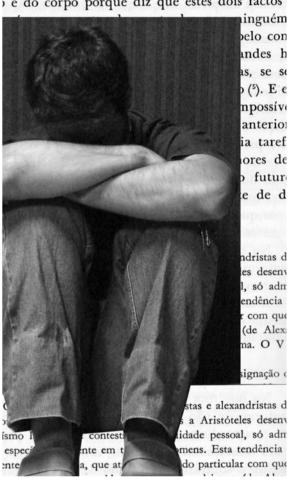
GRACIELA FOGLIA



alvez seja difícil dimensionar o peso que um autor como Rodolfo Walsh, lido tanto no âmbito da literatura quanto no das ciências sociais e no da comunicação, tem no panorama cultural atual argentino. Escritor, jornalista, tradutor, militante montonero¹ nos anos 1970, assassinado durante a última ditadura militar em seu país (1976-1983), já canonizado no espaço acadêmico, não há nada de sua obra publicado aqui. O conto "Essa mulher", de 1965, foi eleito em Buenos Aires, em 2000, em uma pesquisa "entre um grupo amplo de escritores e de críticos [...] como o melhor relato da história da literatura argentina. Superando contos de Borges, de Cortázar, de Horacio Quiroga, de Silvina Ocampo"²; Operação massacre, de 1957, "é hoje um clássico da literatura nacional", diz Horacio González e acrescenta: "na Argentina, Walsh é um escritor estudado por renovadas gerações estudantis [...] na minha faculdade, em Buenos Aires, a sala magna leva o nome dele, no bairro de San Telmo há uma praça com seu nome e em geral ele não é menos comemorado do que Borges"³.

Rodolfo Walsh escreveu entre a sua morte e a de seu amigo, o poeta Paco Urondo, quatro cartas - "a Paco Urondo", "a Vicki", "a meus amigos", "de um escritor à junta militar" - diferentes em seus destinatários explícitos e em suas formas. Escritas todas no marco da divergência de Walsh com o comando de Montoneros⁴, têm em comum a marca política: na primeira, a Paco Urondo, Walsh constrói a figura do que considera o verdadeiro intelectual revolucionário sem deixar de fazer uma crítica, muito sutil, ao crescente militarismo de Montoneros: um intelectual revolucionário pode "converter-se em um homem do povo, compartilhar seu destino, compartilhar a arma da crítica com a crítica das armas"5 (cursiva minha); "Carta a Vicki", cujos destinatários implícitos são aqueles que perderam pessoas queridas

A morte espreita. E, talvez, o óbvio que se pode afirmar sobre as cartas é que foram escritas na urgência dessa realidade¹⁰, na urgência de ganhar da barbárie: por isso, o objetivo delas é fazer que os companheiros, e os indecisos e os desconfiados, sejam partícipes dos acontecimentos, daí que predomine uma sintaxe "militante": são escritos assertivos, descritivos, explicativos; às vezes, com lugares comuns ou oposições binárias quase óbvias. Entretanto, não falta nessas cartas o Walsh polissêmico, aquele das intertextualidades, aquele que dá voz a outros, aquele das piscadas ao leitor entendido, enfim, o Walsh literário; mas também há o que parecem ser pequenos descuidos na escrita, que produzem um certo desconforto, que dão a sensação de que algo "não fecha". Por isso, aqui me proponho a fazer umas notas sobre "Carta a Vicki" e "Carta a Sei, além disso, que a maioria dos ateus s na existência de Deus e na distinção do e o e do corpo porque diz que estes dois factos



...foram escritas na urgência... de ganhar da barbárie ...

na batalha, é uma carta de despedida na qual ele fala de seu orgulho (e do da mãe de María Victoria) como pai da militante⁶; mas aqui também aparece a divergência com Montoneros, quando alude a uma coluna⁷ de fogo "poderosa mas contida em seus limites"8; "Carta a meus amigos" é a desvitimização dos militantes revolucionários ao colocar o caminho escolhido por Vicki e por "todos os que morrem como ela" como "o mais justo, o mais generoso, o mais ponderado" (cursiva minha); e a última carta, à Junta Militar, é uma denúncia das atrocidades cometidas por essa junta, mas sobretudo contextualiza os crimes no marco econômico.

meus amigos" e discutir se a maneira escolhida por Walsh para referir-se à morte de sua filha — e à de milhares de pessoas — é uma forma de "estetizar a morte" ou se, ao contrário (ou conjuntamente), nos pequenos "descuidos" da escrita não estaria contida a afirmação de Primo Levi que diz que "a nossa língua não tem palavras para expressar essa ofensa, a aniquilação de um homem"¹¹.

RECURSOS LITERÁRIOS

"Carta a Vicki" é uma carta de despedida que Rodolfo Walsh escreve quando fica sabendo da morte de sua filha, María Victoria, militante *montone-ra*, como consequência de um confron-

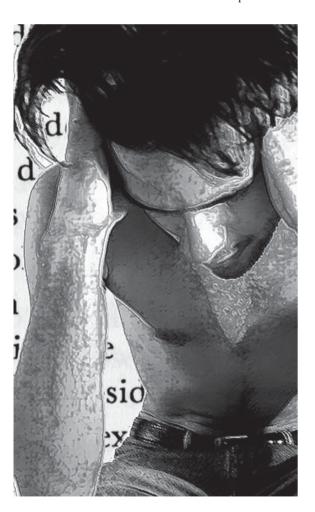
to com o exército. Divide-se em duas partes. Na primeira, Walsh fala de seus sentimentos frente à morte da filha, refere-se à impossibilidade da despedida e dá as coordenadas de como soube da notícia dessa morte. A segunda parte consta de três passagens curtas em que o autor, na primeira, refere-se, com certa ênfase, ao orgulho da mãe de Vicki por sua militância – ênfase que, com a distância que nos separa dos fatos, parece bastante inverossímil, mas que se poderia pensar como uma espécie de consolo para a própria Vicki (por seu suicídio) e uma concessão às exigências da militância -; ele descreve um pesadelo que tem uma noite depois de saber dessa morte

e cita palavras que ouve de um homem em um trem.

Daniel Link em *Ese hombre y otros* papeles personales destaca em relação a "Carta a Vicki" que foi a saudação o que fez com que esse escrito de Walsh fosse considerado uma carta, como se colocasse em dúvida que pertença realmente a tal gênero:

A saudação desta *anotação* determinou que, em publicações anteriores, fosse considerada uma carta. Este *original* e o seguinte¹² foram reconhecidos e resgatados por uma sobrevivente do campo de concentração que funcionou na Escola de Mecânica da Armada. (grifos meus)

Aqui, apesar de na edição de Link o escrito se dividir em duas partes com



datas diferentes, 1/10 e 5/10, na nota de Walsh, e somente a primeira tem Vicki como destinatária, leio-a como carta justamente pela saudação ("Querida Vicki"), pelo tom íntimo, pela despedida e pela tentativa de consolar-se a si mesmo e, quem sabe, à própria Vicki ("celebrote e até te invejo, minha querida"), pelo querer "persuadir-se de que a morte não é uma desgraça"¹³.

Ricardo Piglia, em *Tres propuestas* para el próximo milenio (y cinco dificultades), refere-se à parte final da carta: "Hoje no trem um homem dizia: 'Eu sofro muito. Gostaria de deitar para dormir e acordar daqui a um ano'. Falava por si, mas também por mim¹⁴" e daí formula a segunda proposta, a do deslocamento e distância que seriam necessários ao escritor do século XXI para poder referir o que está à margem da linguagem, o que é indizível.]

A verdade tem a estrutura de uma ficção onde outro fala [...] A proposta que eu chamaria de deslocamento, de distância. Sair do centro, deixar que a linguagem fale também na margem, no que se ouve, no que chega de outro¹⁵.

Penso que também se pode pensar em uma espécie de deslocamento do dizer militante no parágrafo anterior ao do homem no trem: "Ontem à noite tive um pesadelo torrencial, em que havia uma coluna de fogo, poderosa mas contida em seus limites, que brotava de alguma profundidade16". "Coluna de fogo" pode ser uma alusão bíblica (Êxodo 13:21-2217) ou intertexto literário, ou ambos. No primeiro caso é a coluna que orienta o Êxodo (e isso remeteria ao Walsh religioso, cujo primeiro gesto ante o comunicado na rádio é persignarse¹⁸); no segundo (que não exclui o anterior), poderia ser a obra de teatro de Ray Bradbury, publicada nos anos 1950, Coluna de fogo (Pillar of fire), que é "a crônica de um rebelde do futuro que desafia a luz a enfrentar a escuridão, a fugir das adagas e das armas de fogo e a ter outra vez medo da morte"¹⁹. Mas pode-se pensar na organização de Montoneros em "colunas" e então, também, cabe uma interpretação para "poderosa, mas contida em seus limites", como um desejo (poderosa e organizada) e como manifestação de medo (e não transbordada²º). "Coluna de fogo" condensa e simboliza vários significados. Condensação e símbolo: recursos literários que servem para que Walsh expresse temor e desejo em relação à situação política que se está vivendo.

Mas essas não são as únicas formas com que se faz literariamente visível a dor nessa carta. A forma assertiva, as frases curtas e precisas, o pretérito perfeito e o presente que tornam Vicki presente, como se não estivesse morta, a escassa adjetivação, são todos recursos que contextualizam o momento de recebimento da notícia da morte e falam dos sentimentos, mas que escondem o vacilo da dor, marcado aqui pela pontuação, que confere à carta um ritmo entrecortado:

Estávamos em reunião... quando começaram a transmitir o comunicado. Pensava que era muita sorte, não ser golpeado, quando tantos outros são golpeados.²¹

Ainda que com menos frequência, também pode-se ler esse ritmo em "Carta a meus amigos": "Nós nos víamos uma vez por semana; a cada quinze dias." Nesses exemplos, que poderiam ser considerados "descuidos" na escrita, parece-me que há formas precisas de aludir ao sofrimento sem nomeá-lo. Então e diferentemente das mensagens para os mortos²³, Walsh não pede nada à filha, não clama; só expressa dor e oferece, talvez, até uma forma de consolo: "te invejo"; "Falei com sua mãe. Ela está orgulhosa na sua dor..."

Condensação, símbolo, deslocamento, ritmo entrecortado; formas frequentes na literatura, que aqui Walsh usa para falar de dor, de medo, de desejo diante da perda, da violência e da morte.

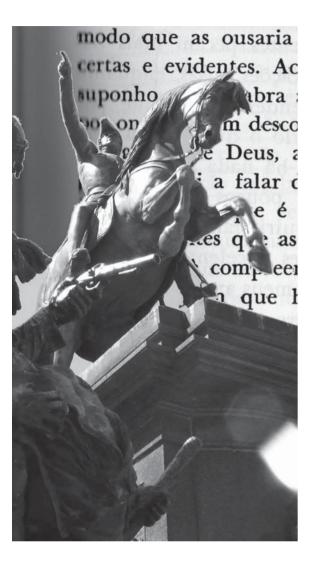
RESSIGNIFICAÇÃO DO LUGAR COMUM

"Carta a meus amigos" é uma espécie de obituário que Walsh dirige aos que conheceram Vicki e a seus próprios amigos para agradecer-lhes a solidariedade depois da morte de sua filha e explicar-lhes como e por que ela morreu. Nela fará uma breve biografia da vida de María Victoria desde seu ingresso aos 22 anos em Montoneros e relatará os detalhes de sua última noite, o cerco e o confronto com o exército. Em referência a Operação massacre diz-se que Walsh adiantouse a seu tempo, em um jogo com as palavras de García Márquez, "O escritor que adiantou-se à CIA"25. "Carta a meus amigos" parece inscrever-se nessa série ao adiantar-se a uma discussão que se levará adiante com o fim da ditadura: a classe política e os meios (com algumas exceções), ao tratar o tema dos desaparecidos, do assassinato, da tortura, abordaram-no a partir da perspectiva do "excesso e do erro"26, falaram de "lavagem de consciência" ou de "inocentes", jovens que "não estavam em nada"²⁷. Nessa carta Walsh devolve a verdadeira dimensão às lutas dos anos 1960 e 1970: Vicki, sua filha, é uma militante consciente e convicta, que fez uma escolha e conhece suas consequências:

Perguntei-me se minha filha, se todos os que morrem como ela, tinham outro caminho. A resposta brota lá do fundo do meu coração e quero que meus amigos a conheçam. Vicki pode escolher outros caminhos que eram diferentes sem ser desonrosos, mas o que ela escolheu era o mais justo, o mais generoso, o mais ponderado. Sua lúcida morte

é uma síntese de sua curta, linda vida. Ela não viveu para si, viveu para outros, e esses outros são milhões. Sua morte, sim; sua morte foi gloriosamente sua, e nesse orgulho me afirmo e sou eu quem renasce dela²⁸.

A carta está dirigida aos amigos, sim, mas também aos indecisos e aos desconfiados; sobretudo a estes últimos. Isso permitiria entender algumas passagens, como a das "absurdas camisolas compridas que sempre



cki estava com sua filha – no último momento não encontrou alguém com quem deixá-la – ou por que ria ante cada rajada de metralhadora – nunca havia atirado com uma e as "coisas novas, surpreendentes, sempre a fizeram rir29"—. Ou seja, aproveitando a intimidade que implica a carta dirigida aos amigos, Walsh mostra a fragilidade, o ser comum que podia haver em cada militante, mas também ao contrapor essas fases humanas, comuns, contra os helicópteros faz-se mais descomunal a ação militar.

Muito se escreveu sobre essa carta de Walsh³⁰. Horacio González diz que é uma reflexão sobre a morte e que a "ideia de uma 'morte lúcida' aproxima-se muito de uma hagiografia martirológica. De algum modo, o longo alento de um cristianismo sacrificial se infunde nessa oração walshiana³¹". Por sua parte, em um artigo de 1984, Beatriz Sarlo afirmava que Walsh, ao escrever essa carta, buscava "não só comunicar uma morte acontecida em combate absurdamente desigual" mas também "estetizar essa morte". "Sua filha não só morria pela revolução na qual ambos haviam apostado, mas

forma os "mortos de injustiça" em heróis, segundo seu ponto de vista, já se vislumbra na homenagem a um capitão e seus companheiros34, que morrem durante um bombardeio ao sul da província de Buenos Aires em 1955. Nesse artigo, no qual o autor elogia a valentia do capitão que lutou com as forças que depuseram o general Perón em seu segundo mandato, leem-se frases de reconhecimento ao espírito de sacrifício e à "decisão ponderada e consciente"35 de arriscar a vida por uma causa na qual se acredita. Mas nesse texto carregado de adjetivação "espetacular", que guarda algumas semelhanças com a estrutura dessa carta (descrição das circunstâncias que desembocam nas mortes, reflexão sobre as decisiões tomadas, elogios), o que não se lê é a escolha de uma ou outra palavra que pareça fora de lugar, insuficiente, que não chegue a ter a contundência à que está acostumado o leitor do Walsh posterior a Operação massacre. Em todas as cartas desse período, não só nas que estamos vendo, leem-se fragmentos semelhantes: "iam te enterrar como um cachorro", está escrito na carta a Paco Urondo, ou na "Carta aberta" refere-se às ações da Junta Militar como "feitos malvados" e aqui, na "Carta a meus amigos", lemos passagens como "àqueles que têm a desgraça de virar prisioneiros" ou o pedido de que a carta seja transmitida "a outros pelos meios que sua bondade lhes dite" (quase uma fórmula). Formas estranhas, lugares comuns que rompem o tom geral do escrito, mas que neste contexto adquirem novo significado pelo desconforto que produzem no leitor; a falta de "perfeição" do escrito incomoda, obriga a parar, a sair de uma leitura que se já não era cômoda pelo conteúdo agora é menos pelo desconforto que sua forma produz.

Apesar dessas "desprolixidades", Sarlo tem razão quando afirma que, na car-

...Walsh... buscava ... "estetizar essa morte".

ficavam grandes nela", que parecem inadequados ao propósito declarado da escrita dessa carta: parece querer trazer uma fase mais cotidiana, mais caseira da militante; essa imagem reforça a ideia de ascetismo que vem sendo construída desde os primeiros parágrafos da carta. Assim como a necessidade de explicar por que Vi-

morria de forma bela³²." Essa operação Walsh conseguia ao evocar Vicki morrendo com felicidade, com hero-ísmo: "uma heroína romântica, que é também Ifigênia, pronta para o sacrifício, aceitando-o com uma exaltação quase feliz³³."

Aquele Walsh da "estetização" da morte não é novo; aquele que trans-

ta de Walsh, María Victoria morre de forma bela. "Estetizar a morte" poderia indicar uma ética duvidosa; a própria Sarlo insinua isso nesse artigo, algumas linhas antes: "Frente a *Nunca más*, parece quase frívolo escrever a palavra 'estética'"; "estetizar a morte" seria algo diferente do "meio tom contra o sensacionalismo ³⁶" que os sobreviventes dos campos argentinos usaram em suas declarações ao programa *Nunca más*.

Aqui eu gostaria de propor outra possibilidade de ler essa carta. Qual é a especificidade do extermínio produzido pelas ditaduras na América Latina, em particular na Argentina, frente ao nazismo? A primera coisa que salta aos olhos é que aqui os assassinatos se voltaram contra militantes (trabalhadores, estudantes, intelec-

à vida: o primeiro é conservá-la; o outro, aumentar sua intensidade; os dois não se contradizem, "mas a intensidade jamais aumenta sem perigo [...] a busca da intensidade requer que cheguemos até o mal-estar, até os limites do desfalecimento³⁸". No contexto de repressão dos anos 1970 se poderia pensar o suicídio como um ato último de "intensidade" e não como sacrifício, porque ainda se considerarmos que "o sacrifício ocupa na cidade um lugar elevado, relacionase com os desejos mais puros, mais santos, ao mesmo tempo [relacionase com os sentimentos] mais conservadores (no sentido de sustento da vida e das obras)³⁹". O suicídio como um ato de intensidade; o aproximar-

Por isso acredito que nesses escritos de Walsh, porque estamos diante do extermínio organizado no Estado, "onde a cotação por guerrilheiro abatido sobe mais rápido que o dólar"40, o desprolixo, aquilo que "não fecha", aquilo que incomoda, o fora de lugar, podem ser lidos como a impossibilidade de uma escrita adequada; esses "desvios" podem ser interpretados no marco da literatura de testemunho porque, retomando a afirmação de Primo Levi, "a nossa língua não tem palavras para expressar essa ofensa, a aniquilação de um homem". (cc)

Graciela Foglia é professora de Filosofia da Univerdiade Federal de São Paulo (UNIFESP).

O suicídio como um ato de intensidade; o aproximar-se do Mal...

tuais ou simpatizantes ou parentes): o que se tinha de destruir era um projeto de país (ou de mundo), uma utopia. E justamente porque os militantes tinham feito uma escolha de vida, justamente por isso, não podiam, na medida do possível, deixar-se capturar com vida (alguns carregavam uma cápsula de cianeto), porque sabiam que se fossem pegos com vida esperava-os a degradação moral e física, a animalização, a redução a nada³⁷. Walsh afirma em "Carta a meus amigos": "em uma guerra dessas características, o pecado não era falar, mas sim sucumbir."

Nesse sentido, talvez seja interessante recordar George Bataille quando ele diz que a humanidade tem como objetivo dois fins em relação se do Mal, da morte, em função da vida, — da *Bios* dos gregos, que é diferente da *Zoé* —, da vida "vivida" e não só conservada, acredito que seja nesse sentido que podem ser pensados os anos 1960/1970 e o gesto último de militantes como Paco Urondo, Vicki e o próprio Walsh.

Minha filha estava disposta a não se entregar com vida. Era uma decisão pensada, ponderada. Ela conhecia, por uma infinidade de testemunhos, o trato que dispensam os militares e os da Marinha àqueles que têm a desgraça de virar prisioneiros; a esfoladura em vida, a mutilação dos membros, a tortura sem limites de tiempo nem de método, que procura ao mesmo tempo a degradação moral e a delação.

Referências bibliográficas

BASCHETTI, Roberto (compilação e prólogo). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1994.
BATAILLE, George. La literatura y el mal. Ediciones elaleph.com. http://www.elaleph.com/libros.cfm?item=691710&styl e=biblioteca (24/01/09). *A literatura e o mal.* Trad. Antônio Borges Coelho. Lisboa: Passagens, 1998.

GONZÁLEZ, Horacio. "La idea de muerte en Argentina". *Retórica y locura. Para una teoría de la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2002.

LEVI, Primo. *Deber de memoria*. Buenos Aires: Libros del Zorzal. 2006.

_____. É isto um homem? Trad. Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. PIGLIA, Ricardo. Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

SARLO, Beatriz. "Una alucinación dispersa en agonía". *Punto de vista, 21.* Buenos Aires, 1984. Edição eletrônica comemorativa de 25 anos da revista.

URONDO, Beatriz e AMATO, Germán. *Hermano, Paco Urondo.* Buenos Aires: Nuestra América, 2007.

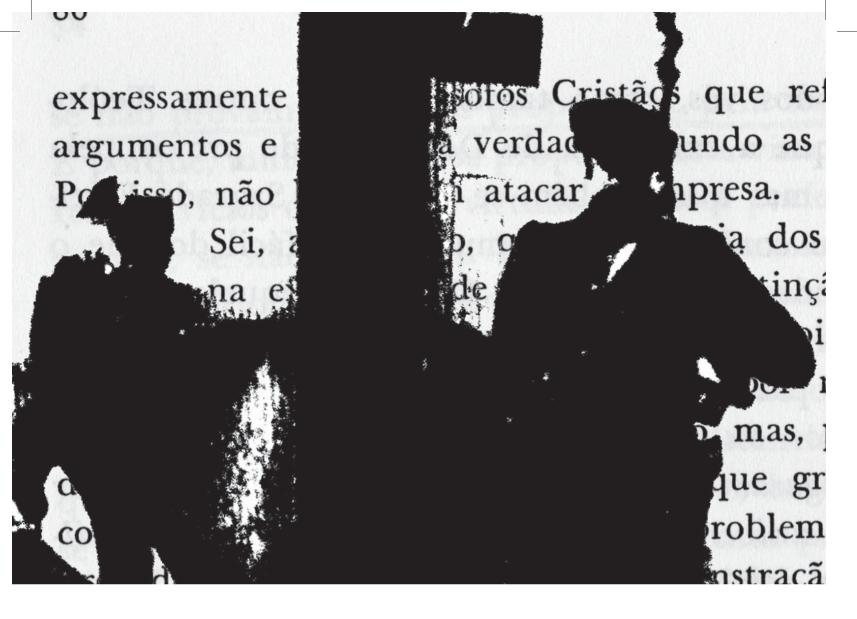
WALSH, Rodolfo. *Ese hombre y otros* papeles personales. Edição sob responsabilidade de Daniel Link. Buenos Aires: Seix Barral, 1996.

Notas

- 1 *Montoneros*: organização guerrilheira argentina, dos anos 1970.
- 2 PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2001.
- 3 GONZÁLEZ, Horacio. "La idea de muerte en Argentina". *Retórica y locura. Para una teoría de la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2002, p. 131.
- 4 Paco Urondo morreu em 17 de junho de 1976 e o primeiro dos documentos internos em que Walsh faz essa crítica data de agosto de 1976. Tais documentos podem ser lidos em BASCHETTI, Roberto. Compilação e prólogo. *Rodolfo Walsh, vivo.* Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1994, p. 206-240.
- 5 URONDO, Beatriz e AMATO, Germán. *Hermano, Paco Urondo*, Buenos Aires: Nuestra América, 2007, p. 272.
- 6 María Victoria Walsh: militante *montonera*, morreu em um confronto com o exército; ela e seus companheiros foram cercados por militares em uma operação; depois de algumas horas de combate, María Victoria e Molina, secretário político da organização, "encostaram uma pistola na têmpora e se mataram". WALSH, Rodolfo. Edição sob responsabilidade de Daniel Link. *Ese hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires: Seix Barral, 1996, p. 246. Os detalhes dessa morte estão relatados na "Carta a meus amigos", que comento neste trabalho mais adiante.
- 7 Montoneros organizava-se em colunas e/ou frentes de luta. Existiam as colunas Norte, Sul, Oeste, Regional 1 (Capital Federal).
- 8 BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh, vivo*, cit. p. 187.
- 9 BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh, vivo*, cit. p. 191.
- 10 Diferentemente dos escritos de Primo Levi, por exemplo, que afirma que \acute{E} isto um homem? não foi escrito para fazer novas denúncias mas sim "para um sereno estudo de certos aspectos da alma humana". LEVI, Primo. Trad. Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988, p.7.
- 11 LEVI, Primo. *É isto um homem*? Rio de Janeiro: Rocco, 1988, p. 24.
- 12 Aqui não fica claro se ele se refere ao fragmento que começa com a data "5/10" ou à carta dirigida a Emiliano Costa, seu genro. A versão dessa carta que consta na compilação feita por Baschetti não está separada por datas, difere na pontuação, e em nota de rodapé diz que "Walsh fez circular esta carta entre seus amigos". Rodolfo Walsh, vivo, cit., p. 186. Aqui, os números de páginas nas citações correspondem à edição de Daniel Link, Ese hombre... cit.

- 13 FOUCAULT, M. "A escritura de si". In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Ética, sexualidade, política*. Coleção Ditos e Escritos, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 155.
- 14 "Carta a Vicki", cit., p. 188.
- 15 PIGLIA, Ricardo. Tres propuestas... cit., p. 37.
- 16 WALSH, Rodolfo. Ese hombre.... cit., p. 242.
- 17 "A marcha para a liberdade, dificuldades e perigos", segundo consta na *Biblia Sagrada, Edição pastoral.* São Paulo: Edições Paulinas, 1991
- 18 Alberto Giordano refere-se a este aspecto de Walsh em "Más acá de la literatura. Espiritualidad y moral cristiana en el diario de Rodolfo Walsh". Agradeço a Mónica Bueno por haver-me cedido uma cópia do texto que foi lido pelo autor no Foro de Crítica Cultural na Universidade de San Andrés em 23/10/2008.
- 19 Resenha extraída de http://www.oferta-de-libros.com.ar/3462-columna-de-fuego (03/02/09).
- 20 Ver nota 7 deste texto. Em 1976 a Coluna Norte de Montoneros [...] "suscitou uma dissidência de esquerda e foi controlada" pelo comando do Movimento Montonero. Ainda não se encontra suficiente informação sobre as colunas, no entanto pode-se consultar *El caso Lanuscou Columna Norte. La Otra Historia*, de Marisa Sadi, em http://elortiba.galeon.com/msadi.html (acesso em 12 abr. 2009).
- 21 WALSH, Rodolfo. *Ese hombre...*, cit., p. 241 22 WALSH, Rodolfo. *Ese hombre...*, cit., p. 244.
- 23 BOUVET, N.E. *La escritura epistolar*. Buenos Aires: Eudeba, 2006, p. 43.
- 24 WALSH, Rodolfo. *Ese hombre...*, cit., p. 242.
- 25 BASCHETTI, Roberto (org.). Rodolfo Walsh, vivo, . cit., p. 313.
- 26 MANGONE, Carlos. "Por algo será". In: VINELLI, Natalia. *Ancla. Una experiencia de comunicación clandestina orientada por Rodolfo* Walsh. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 2000, p. 9.
- 27 STEJILEVICH, Nora. *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90.* Buenos Aires: Catálogos, 2006, p. 63.
- 28 BASCHETTI, Roberto (org.). Rodolfo Walsh, vivo, cit., p. 191.
- 29 "Os porta-vozes da ditadura continuam apresentando Vicki Walsh como uma mãe desatenta a ponto de expor sua pequena filha nos combates e seu pai (de Vicki) como

- perverso que celebra a desordem que Vicki provoca com as rajadas de uma metralhadora que dispara com atitude quase festiva." JO-ZAMI, Eduardo. *Rodolfo Walsh, la palabra y la acción*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006. p. 345.
- 30 Além dos artigos já citados aqui, ver, por exemplo, trabalhos e bibliografia incluídos em AA.VV. *El matadero*. Ano 1, Nº 1. Buenos Aires, Instituto de literatura argentina Ricardo Rojas. Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade de Buenos Aires, 1998; AA.VV. *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires: Alianza, 2000. Mèrcere, Emiliana. "Apropiación de la voz del otro: Carta a mis amigos reescrita por True Peace. AA.VV. *Rodolfo Walsh del policial al testimonio*. Mar del Plata: Estanislao Balder. 2004.
- 31 GONZÁLEZ, Horacio. "La idea de muerte en Argentina", cit., p. 142.
- 32 SARLO, Beatriz. "Una alucinación dispersa en agonía". In: *Punto de vista, 21*, p. 3. Neste artigo, Sarlo descreve o programa de televisão *Nunca más*, no qual as vítimas sobreviventes do extermínio militar relatavam suas experiências em um meio tom, quase com pudor.
- 33 SARLO, Beatriz. "Una alucinación...", cit. p. 3. 34 WALSH, Rodolfo. "2-0-12 no vuelve". In: El violento oficio de escribir. Obra periodistica 1953-1977. Edição sob responsabilidade de Daniel Link com prólogo de Rogelio García Lupo. Buenos Aires: Planeta, 1995, p. 21-29.
- 35 WALSH, Rodolfo. "2-0-12 no vuelve", cit., p. 27. 36 SARLO, Beatriz. "Una alucinación...", cit., p. 2.
- 37 Em uma entrevista, ao ser perguntado se havia suicídios no *lager*, Primo Levi responde que não e que sua "interpretação é que o suicídio é um ato humano; os animais não se suicidam e nos campos o ser humano tinha tendência a rebaixar-se à animalidade." LEVI, Primo. *Deber de memoria*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006, p. 57.
- 38 BATAILLE, George. La literatura y el mal. Algumas citações são da versão on-line de Ediciones elaleph.com., http://www.elaleph.com/libros.cfm?item=691710&style=biblioteca (acesso em 24 jan. 2009), p. 111. O número de páginas corresponde a essa versão. Também acompanho a versão em português: A literatura e o mal. Trad. Antônio Borges Coelho. Lisboa: Passagens, 1998.
- 39 BATAILLE, George. *La literatura y el mal*, cit., p. 106.
- 40 BASCHETTI, Roberto. "Carta abierta de un escritor a la Junta militar". In: *Rodolfo Walsh, vivo*, cit., p. 251.



Entre o jornalismo e a ficção, o relato de um trauma coletivo

IVAN RODRIGUES MARTIN



m janeiro de 1933, camponeses do povoado espanhol de Casas Viejas deflagraram um processo revolucionário com vistas à coletivização das terras e ao direito ao trabalho. Prontamente, o governo espanhol acionou suas forças militares que, numa sangrenta ação, produziram uma chacina a céu aberto. Sobre esse fato histórico foram publicados vários relatos. Um deles, *Han pasado los bárbaros*, escrito pelo militante e ficcionista anarquista Vicente Ballester, é o resultado de uma investigação jornalística realizada pela *Confederación Nacional del Trabajo*, nos dias subsequentes aos da tragédia. A partir dos relatos de homens e mulheres que testemunharam o massacre, Ballester criou um relato jornalístico-literário que tem, ao mesmo tempo, o rigor de uma séria investigação jornalística e a força dramática de um texto literário produzido no calor de uma traumática experiência resultante da violência de Estado.

A batalha campal ocorrida em Casas Viejas entre as forças militares do governo republicano e os camponeses andaluzes sublevados foi amplamente divulgada

naqueles anos da Segunda República Espanhola. Cabe ressaltar, no entanto, que os motivos que levaram socialistas, comunistas e anarquistas a traduzirem em palavras esse massacre devem-se menos à intenção de noticiar os fatos propria-

explicat-life source este assu sabendo que desenvolvi um M ver todas as dificuldades n insistência (certamente, não é mais antigo do que a verd tas vezes me viram aplicar [5] Tudo o que que pude avance. diversas. vejo on modo qui as ousaria pi certas e videntes. Acres en suponho que se abra ao eng por once possam descobrir m gioria de Deus, a que gem me aqui a falar dos me livremente do que tion e evidences o modem à con

mente ditos do que a de pôr em relevo o enfretamento ideológico que se operava nos primeiros anos da II República, antes do início da Guerra Civil Espanhola. É sabido que as urnas que deram vitória aos socialistas e, consequentemente, garantiram a promulgação da República

em 1931, receberam também votos de muitos anarquistas que, a despeito de sua recorrente postura de boicote às eleições, acorreram àquele pleito com o objetivo de ampliar seu espaço de atuação política, sob um regime que fosse menos autoritário do que a ditadura de Primo de Rivera que mantinha encarcerados milhares de militantes anarquistas.

No entanto, após a vitória dos socialistas e a instauração da República, rapidamente vieram à tona as diferenças ideológicas entre os que efetivamente estavam no governo e os anarquistas que clamavam por mudanças mais rápidas e efetivas na estrutura daquele conservador sistema político.

Dos muitos embates ocorridos entre os anarquistas e o governo republicano, destaca-se justamente o episódio de Casas Viejas, em que um grupo de camponeses anarquistas enfrenta os latifundiários e as forças de repressão do Estado e decide pela coletivização das terras. Imediatamente, o governo da República desloca para a região seus contingentes militares para sufocar a rebelião.

Se, por um lado, a profusão de relatos sobre o enfrentamento está fortemente marcada pela descrição das Exemplo disso é o referido relato *Han pasado los b*árbaros, em que Ballester mescla recursos do jornalismo investigativo (para escrever seu texto o autor visita o local do conflito e entrevista as testemunhas dos fatos) e da narrativa de ficção para produzir uma bem acabada peça de propaganda ideológica, cujos objetivos são claramente enunciados no Prólogo assinado pelo Comité Regional da CNT:

(...) realçar com a descrição de seus próprios atos as figuras de seus heróis; gravar com caracteres indeléveis o monstruoso crime e cooperar economicamente para a subscrição aberta para as vítimas da repressão, tal é o objetivo proposto ao editar esta pequena obra (...)

Dividido em doze capítulos, o texto do militante anarquista é construído a partir de diferentes procedimentos narrativos e o resultado da manipulação de dois gêneros, o jornalístico e o literário, possibilita a realização de um gênero híbrido, capaz de denunciar o massacre operado pela República e, ao mesmo tempo, propagar a utopia liber-

...gravar com caracteres indeléveis o monstruoso crime...

estratégias adotadas pelos militares republicanos e pelos sublevados e também pela divulgação dos números de mortos, por outro, percebe-se neles uma clara intenção de se defender e divulgar a perspectiva ideológica das forças políticas que estiveram em combate. tária. Observemos como esses procedimentos narrativos adotados pelo autor permitem tal realização.

Comecemos, pois, pelo tratamento dado ao gênero jornalístico. Ainda no Prólogo, o Comitê Regional anuncia que as informações contidas

no texto haviam sido colhidas in loco por um delegado enviado pela CNT ao lugar da tragédia que contou "apenas com a cooperação das famílias das vítimas, de todo o povo de Casas Viejas e dos companheiros de Cádiz" (GU-TIÉRREZ MOLINA, 1997, p. 277). De fato, se pensamos nas informações objetivas que constituem o objeto da narrativa de Ballester (o levantamento anarquista, a rendição do prefeito, a ação da Guardia Civil, a chegada dos destacamentos da Guardia de Asalto que havia sido criada em 1931 para defender a República, a perseguição aos insurrectos, a resistência de Seisdedos e sua família e a ação militar levada a cabo pelas forças de repressão da República), verificamos que elas, grosso modo, coincidem com as divulgadas em outros textos sobre o ocorrido. A título de exemplo, vale citar o texto literário de Ramón J. Sender - Viaje a la aldea del crimen – publicado em 1934; o editorial jornalístico Los motivos del sufragio, publicado no diário ABC, no dia 10 de novembro de 1933, em que se relaciona a vitória das forças de direita nas eleições como consequência da ação do governo republicano em Casas Viejas; e as referências ao episódio que faz o historiador inglês Hugh Thomas, em The Spanish Civil War. Se nesses três textos, pertencentes respectivamente aos gêneros literário, jornalístico e historiográfico, os elementos do objeto narrado assemelham-se àqueles arrolados pelo militante anarquista, por outro lado, no entanto, o que singulariza o relato de Ballester é a intencionalidade de seu discurso, que aponta para a formação de uma ideologia ácrata. Para isso, o autor articula as informações coletadas em sua investigação jornalística num texto cuja estrutura remete ao modelo literário criado pelos anarquistas para a divulgação de suas ideias. Refirome, aqui, aos quase seiscentos romances

soure este assure empresa. o que desenvolvi um Métod o, que a pioria dos ateus só não todas as dificuldades nas c de Deus e na distinção do espírito insistência (certamente, não um orque diz que es dois factos nunca mais antigo do que a verdade e, demonstrados por ninguém. Não tas vezes me viam apli ar com , da sua opinião, mas, pelo d Tudo o que se contén as provas com que que pude avançar. Não procur solução destes dem alegad em força de na sen ncido de qu tivessem sido cta e obo us que, so o mundo q para este ateismo vinham do sensualismo de Gassej itima, muito subjectiva, mas que a um O Discurso do Me

curtos publicados sob o selo da série *Novela Ideal*, entre 1925 e 1938, coleção da qual Ballester foi um destacado autor.

Ao alocar na estrutura de um discurso literário específico a derrota dos anarquistas, Ballester transforma a ruína sofrida pelos camponeses rebelados em vitória dos oprimidos sobre as forças de opressão e, dessa forma, seu discurso, que a princípio teria a função de noticiar o fato, transforma-se num eficiente texto de propaganda ideológica. Para isso, o autor mobiliza, principalmente, três recursos literários bastante correntes na ficção anarquista.

O primeiro deles diz respeito à construção maniqueísta das personagens que protagonizam o relato. No plano dos



atributos descritivos são apresentados, de um lado, os bravos 'escopeteros' do povo, os valentes 'escopeteros', os guerrilheiros da revolta, o bom pai e carinhoso avô, o venerável ancião, os valorosos guias da liberdade, a honrada família dos Seisdedos, enfim, o camponês andaluz, rebelde por natureza, anarquista por temperamento. De outro, os latifundiários e grandes proprietários de terras, os herdeiros e suas amantes, a legião de vândalos, a guarda bisonha da República, orgulho dos socialistas, as pessoas de classe baixa, os delinquentes de uniforme, os seres do pior nível moral, os vândalos, o energúmeno, as hienas sedentas de sangue, os êmulos de Átila, a imprensa mercenária - a grande rameira, enfim, os bárbaros.

Todos esses predicativos, além dos muitos sintagmas verbais que, ao longo da narrativa, os reafirmam, situam as personagens do relato em dois planos diametralmente opostos: o do bem e o do mal. Esse procedimento que reitera insistentemente o mesmo conjunto de valores, ao gosto da estética anarquista, transforma o sujeito individual em sujeito coletivo.

Assim, se nas outras narrativas sobre o massacre de Casas Viejas que citamos anteriormente são postos em relevo os atributos pessoais de conhecidos nomes da militância anarquista que deflagraram o processo revolucionário e de personalidades do governo republicano que, à custa do sangue dos camponeses, restabelecem a ordem social, no texto de Ballester o uso do clichê literário – o maniqueísmo –, ao contrário do que se poderia supor, favorece uma profícua aproximação entre os procedimentos narrativos e o objeto narrado. Ao adotar esse recurso próprio da literatura popular, o autor corrobora a perspectiva libertária, reafirmando que não se trata de um combate entre indivíduos, mas de uma luta em aberto, eminentemente ideológica, entre duas forças políticas: a do Estado controlado pelos socialistas e a da militância anarquista andaluza, organizada pela CNT.

O segundo recurso utilizado por Ballester para que seu relato transcenda a mera função jornalística de noticiar a derrota dos camponeses anarquistas e cumpra a função de manter viva a utopia libertária é a inserção de alguns preceitos da filosofia ácrata ao longo da narrativa. Isso se dá basicamente de dois modos. O primeiro diz respeito à apresentação indireta de alguns elemen-

tos da filosofia anarquista, apreensíveis pelos que já os conhecem. Refiro-me à idealização da natureza em detrimento da suposta civilização e à associação intrínseca entre o capital econômico e o vício. O outro modo é a inserção *ipsis literis* de fragmentos discursivos em que se expõe abertamente o chamamento das classes trabalhadoras à Revolução. Vejamos, num fragmento do texto, como o narrador, após descrever a miséria em que viviam as pessoas do povoado andaluz, reproduz textualmente a legitimidade da rebelião, segundo a perspectiva anarquista:

[...] os camponeses de Casas Viejas matavam a fome, enquanto nas suas mentes se forjava o grande sonho, a linda quimera da Revolução. Porque para um povo que assim vive, que assim vegeta, ninguém pode discutir seu direito à rebelião, é sagrado; o prisioneiro há de buscar sua liberdade, como o faminto o alimento necessário para sobreviver, e o que sente sede busca o remanso tranquilo onde aplacá-la; e o povo de Casas Viejas, o camponês de Banalup, não menos escravo que o resto do proletariado, e como ele com fome e sede de justiça, esperava ansioso [...] o fato definitivo que o livrasse [...]; a Revolução salvadora que declarasse livre a terra [...] (p. 280-1)

Por fim, o terceiro e último recurso de que trataremos — a ironia — talvez seja o mais significativo. Primeiramente porque, de alguma forma, também está presente nos anteriores e depois porque está fundamentalmente inserido na estrutura do texto. Através da adoção da ironia como procedimento narrativo, o autor logra transformar a objetiva derrota dos militantes anarquistas em vitória da ideologia libertária, criando, assim, um exemplar manifesto da utopia ácrata.

Verificam-se no texto de Ballester pelo menos duas atitudes eminentemente irônicas que apontam para isso. A primeira delas advém da voz do narrador quando faz referências à República e às suas instituições supostamente democráticas. O questionamento, por exemplo, da falta de interesse dos representantes da República em apurar a responsabilidade pelo massacre se dá atrayés da chave da ironia:

Difícil nos teria sido adquirir certos detalhes, de não haver tido a sorte de falar com o último sobrevivente, misterioso personagem que não foi interrogado nem será por nenhuma comissão por mais parlamentária que seja. (p. 289)

E é nessa mesma chave irônica que o narrador denuncia a ação extremamente violenta de um governo democraticamente eleito, como pode ser observado quando se refere ao poder de fogo do inimigo: [...] enquanto a casa de Seisdedos era hostilizada pelo fogo das metralhadoras e dos fuzis viciados no regime da democracia [...] (p. 291), ou neste outro fragmento em que os defensores do Estado republicano comemoram sua vitória sobre os camponeses:

Este ato patriótico foi acolhido com clamores de entusiasmo pela homogênea audiência de herdeiros, que irrompeu em vivas e aplausos ao flamejar triunfante o estandarte da reação.

– Viva a República! Vivam os guardas de assalto!

O eco repetia lúgubre o grasnido repulsivo dos corvos... (p. 302)

Ao associar a democracia à matança dos camponeses ou, ainda, os defensores do governo republicano aos corvos, Ballester desloca os louros da vitória aos que perderam a batalha e, dessa maneira, reescreve

a história a partir da perspectiva dos derrotados. Esse deslocamento de perspectiva é corroborado pela outra atitude irônica adotada por Ballester na elaboração de seu relato, qual seja, a construção de um texto que estruturalmente assemelha-se a uma epopeia, o que o distancia definitivamente de um relato jornalístico.

Se pensarmos nas características gerais de um texto épico, vemos que a narrativa de Ballester comporta muitos elementos desse gênero literário já que ela evidencia as ações e os feitos memoráveis de um herói histórico, o valoroso Seisdedos, que representa uma coletividade, os camponeses anarquistas de Casas Viejas, e que tal exaltação se realiza a partir da descrição de ações gloriosas, retumbantes, capazes de provocar a admiração. Porém, vale ressaltar que à diferença do texto épico em que a figura do herói está intimamente associada à daquele que triunfa sobre o caos, para utilizar uma expressão de Chevalier, neste caso é o inimigo quem triunfa.

O recurso à ironia, no entanto, faz que aqueles que venceram belicamente a batalha sejam situados no campo dos derrotados moralmente, enquanto os anarquistas mortos pelas forças de repressão do governo são alçados à condição de heróis.

Esse procedimento adotado por Ballester é consoante com a noção de cena da ironia, descrita por Linda Hutcheon, em *Teoria e Política da Ironia*. Segundo a pesquisadora canadense, trata-se de

um tópico político, no sentido mais amplo da palavra [...] e envolve relações de poder baseadas em relações de comunicação. Inevitavelmente, ela envolve tópicos sensíveis, tais como exclusão e inclusão, intervenção e evasão. (HUTCHEON, 2000, p. 17)

De fato, podemos observar no texto de Ballester a utilização desses dois movimentos dialéticos de que fala Linda Hutcheon. O binômio intervenção e evasão ocorre no tratamento dado pelo autor à matéria narrada, através da voz de seu narrador que intervém literariamente no relato jornalístico, evadindo-se da derrota concreta sofrida pelos anarquistas. E é através da inclusão da voz popular, garimpada pelas entrevistas do Ballester jornalista e elaborada pela pena do Ballester ficcionista, que o escritor consegue aproximar sua narrativa anárquica da tentativa revolucionária dos camponeses andaluzes, confirmando, assim, a avaliação que faz da obra o Comité Regional da CNT: "[...] esta é uma obra do povo, como obra do povo foi também a edificante rebelião de Casas Viejas". (p. 277) (cc)

Ivan Rodrigues Martin é professor da Universidade Federal de São Paulo.

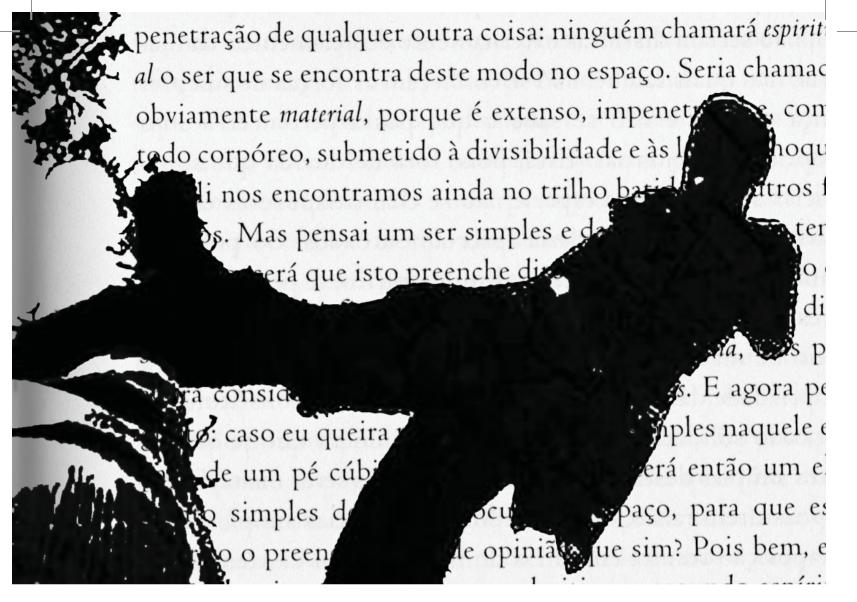
Referências bibliográficas

BALLESTER, V. "Han pasado los bárbaros (La verdad sobre Casas Viejas)". In: GUTIÉRREZ MOLINA, J.L. Se nace hombre libre. La obra literaria de Vicente Ballester. Cádiz: Diputación de Cádiz, 1997. HUTCHEON, L. Teoria e política da ironia. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000. THOMAS, Hugh. La Guerra Civil Española. Trad. Neri Daurella. Barcelona: Grijalbo Mon-

Notas

dadori, 1995.

- 1. Utilizamos como referência o livro Se nace hombre libre. La obra literária de Vicente Ballester, em que professor José Luis Gutiérrez Molina, da Universidade de Cádiz, recompila toda a obra do autor gaditano, além de historicizar e comentar sua produção.
- 2. Este artigo é uma adaptação do texto "Han pasado los bárbaros: a violência de Estado sob a perspectiva irônica dos anarquistas", apresentado no IV Congresso da Associação Brasileira de Hispanistas, publicado em versão eletrônica no ano de 2008.



Catástrofe e onisciência em Max Aub¹

LUIZA MARTINS DA SILVA



incontestável o fato de que os campos de concentração sob o domínio de Hitler simbolizam a máquina da morte por excelência, caracterizada pelo extermínio sistemático. Essa particularidade estabelece uma diferença em relação aos campos de concentração onde a morte não era o resultado de uma estrutura em "escala industrial". Entretanto, se considerarmos a definição de campo de concentração proposta por Giorgio Agamben, segundo a qual esse é um espaço "no qual o ordenamento normal é de fato suspenso", e cuja essência "consiste na materialização do estado de exceção", independentemente da natureza das atrocidades aí cometidas, a reclusão em campos, antes mesmo da época nazista, já havia sido levada a cabo². Nesse sentido, na França e na Argélia sob domínio francês existiram vários campos de concentração nos quais milhares de refugiados da Guerra Civil Espanhola foram reclusos e submetidos a condições precárias e de caráter extremamente violento.

Assim, pode-se dizer que a violência dos campos de concentração não é resultado exclusivo da Segunda Guerra Mundial, como tampouco a sua representação literária. Max Aub, escritor de origem francesa, que se considerava profundamente vinculado à Espanha a ponto de adotar a nacionalidade espanhola, desde a década de 1940, escreveu textos nos quais o universo concentracionário está representado. Nesse sentido, podemos incluir a produção de Aub que trata dos campos franceses e argelinos no conjunto de textos que evoca os campos alemães e poloneses³, no qual se incluem as obras de Primo Levi⁴, Jorge Semprún⁵, Robert Antelme⁶, Paul Celan⁷, Aharon Appelfeld8, Binjamin Wilkomirski9, entre outros.

ac

m

No âmbito literário de sua produção, examinamos treze contos do volume Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto Mágico10, ambientados em campos de concentração, que apresentam como traço de composição recorrente a representação de múltiplos atos de transmissão, ora como atos de fala e de escuta, ora como atos de escrita e de leituminador comum é a representação do ato de transmitir como atos de fala e de escuta e, por último, um terceiro que se caracteriza pela representação do ato de transmitir como atos de escrita e de leitura. Essa organização constitui-se como um percurso de leitura que acompanha o paulatino enfraquecimento do poder do narrador mediante a destruição da onisciência, sendo possível abordar essa característica de composição como metáfora da catástrofe.

Ao primeiro grupo, pertencem os contos "Plava en invierno", "Ese olor" e "Los creyentes". Esses textos caracterizam-se pela expressão concisa e breve que resultou em narrativas curtas. São três narradores-protagonistas que apresentam de forma direta três histórias diferentes. Esses narradores não recorrem a nenhum mediador, estratégia que cria o efeito de autonomia, dando-nos a ilusão de que eles são portadores de uma ampla consciência. No entanto, suas narrações são apenas rastros de uma experiência dilacerante e atroz cuja representação do campo de concentração é o denominador comum.

Em "Playa en invierno", o nar-

...rastros de uma experiência dilacerante e atroz...

ra, evidenciando o caráter fragmentário dessas narrativas. A observação dessas características de construção levou-nos a organizar esses textos em três grupos. Um primeiro grupo caracterizado pela representação do ato solitário de transmitir como ato de escrita; um segundo, cujo denorador-protagonista encontra-se cercado por uma paisagem caracterizada de forma degradada e violenta, evidenciando o sentimento de desamparo no suposto espaço de confinamento. Em "Ese olor", a estrutura concisa do texto organiza a matéria narrada e imprime um ritmo à narrativa que

mimetiza a circunstância vivida pelo narrador-protagonista: ele vive uma situação de perseguição na qual o perseguidor é um cheiro repugnante. Esse cheiro, metáfora da morte, está impregnado na memória e penetralhe o corpo e, no espaço da ficção,



o narrador-protagonista não consegue libertar-se. Em "Los creyentes", o narrador-protagonista conta uma história ambientada em um campo de trabalho na França, depois da ocupação alemã. O episódio que sustenta a narrativa – a ida simultânea a três cultos religiosos diferentes com



o propósito de obter cigarros, bolachas, geleia ou, ainda, selos — expõe o estado de extrema miséria em que vivem as personagens-prisioneiras, situando-as em um tempo vivido sob o imperativo da opressão e da escassez e, ao situá-la em um campo de trabalho francês, o narrador vincula abertamente essas formas de coerção ao universo concentracionário.

Nesses três textos, a matéria narrada constitui-se a partir do próprio ato de transmitir como ato de escrita. Enquanto em "Playa en invierno" a construção marcada pelo lirismo expõe o ato de escrever, em "Ese olor" e "Los creyentes" é o caráter sequencial da narração que o explicita. Desse modo, pode-se reconhecer que a estruturação explicita o ato de escrita como um primeiro exercício do ato de transmissão que

privilegia o âmbito da subjetividade, indicando a necessidade de contar pequenas histórias de homens comuns que viveram situações de reclusão, nas quais predominam a perda, a ausência, a escassez e a privação em todos os âmbitos. Nesse contexto, cada narrador-protagonista é o narradorescriba que, em sua condição solitária, evoca algo que se perdeu.

Nesse primeiro grupo de textos, em contraste com o segundo e o terceiro, como veremos adiante, o espaço ocupado pela primeira pessoa é exíguo, de modo que a escassez está presente não só no âmbito temático, mas também no âmbito da construção. O universo concentracionário está representado, portanto, dentro dos limites que se impõem à primeira pessoa. Apesar de suas limitações, a narração em primeira pessoa cria a

ilusão de uma consciência individual projetada, no caso desses contos, na representação do ato solitário de transmitir. No entanto, o sentido da vida desses narradores-protagonistas perdeu-se e a perda quebra essa consciência. Esses narradores ainda são capazes de narrar, mas suas histórias são compostas apenas por fragmentos. Desse modo, essas narrativas expõem o início da perda do poder do narrador, que se torna cada vez mais aguda em nosso percurso de leitura proposto.

Os textos "Vernet, 1940", "Una historia cualquiera", "Historia de Vidal", "Un traidor", "Manuel, el de la font" e "Yo no invento nada" constituem o segundo grupo. Nesses contos, a matéria narrada é constituída por histórias contadas por seis narradores-protagonistas que estão dentro do campo; entre os ouvintes dessas histórias alguns se transformam em narradores-escribas que conduzem a narração. Há, portanto, a representação de atos de fala e de atos de escuta, formando uma cadeia de narradores em diferentes situações de interlocução.

De forma geral, os narradores-protagonistas contam histórias sobre a guerra e suas consequências, enquanto os narradores-escribas fazem observações sobre o caráter, o estado físico e psicológico, os gestos durante a conversa e, notadamente, sobre as transformações brutais sofridas pelos narradores-protagonistas ao longo do tempo de prisão nos campos.

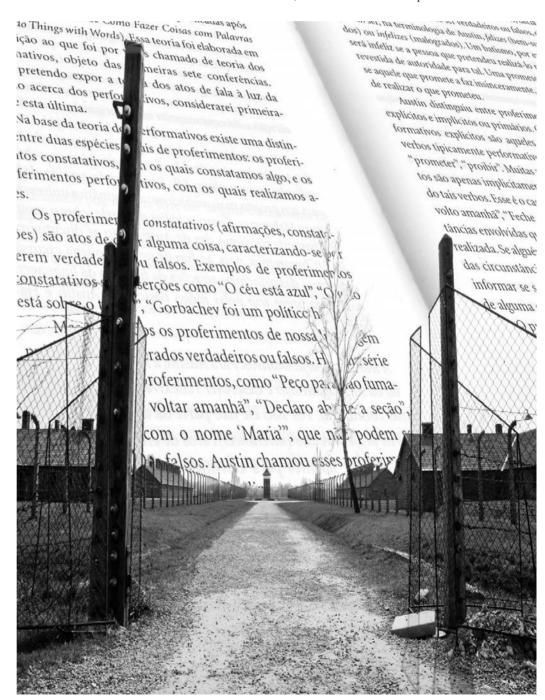
Apesar de a estruturação narrativa centrada na representação de atos de fala e de escuta aproximar os seis contos, é preciso considerar as diferenças em relação à organização da matéria narrada. Em "Vernet, 1940" há uma alternância de modo equili-

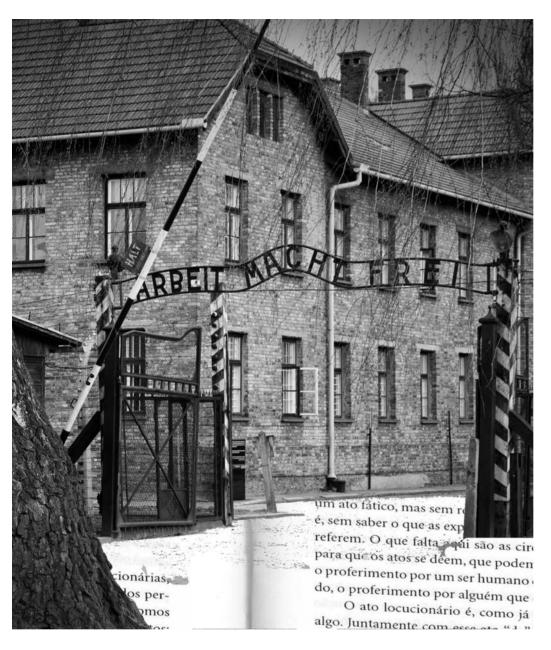
brado entre os discursos dos narradores; em "Una historia cualquiera", "Historia de Vidal" e "Manuel, el de la font" há uma primazia da narração dos narradores-protagonistas e em "Un traidor" e "Yo no invento nada" prevalece o discurso dos narradoresescribas que figuram como se fossem oniscientes. Considerando-se que em quase todos os textos os narradoresprotagonistas - exceto o de "Vernet, 1940" - estão representados em estado de fragilidade ou até mesmo chegam a morrer - caso de "Yo no invento nada" - ou há a suposição de sua morte - caso de "Un traidor" -, a representação do ato de escuta e, em especial, a representação dos ouvintes tem a função de transformálos em testemunhas.

Sendo assim, os narradoresescribas não são apenas aqueles que viram o processo de degradação vivido pelos narradores-protagonistas, mas especialmente aqueles que ouviram suas histórias e as recontam. Esses narradores, ao recontarem o que ouviram por meio da recuperação do ato de transmitir originário, quebram a perspectiva narrativa da primeira pessoa, deixando o lugar do testemunho vazio. Diante da barbárie, eles não marcam sua posição soberana de narradores, procedimento que indica o processo de esfacelamento da primeira pessoa narrativa como condutora de histórias sobre o campo.

O caráter inexorável da experiência concentracionária perpassa todas as instâncias narrativas, sejam as estruturais, sejam as temáticas. Nesse sentido, importa considerar também a representação do processo de relativização da onisciência em relação aos narradores-escribas. Em todos os textos, eles apresentam o que viveram, o que viram e o que ouviram

dentro do campo. Essa característica tem o efeito de relativizar o poder onisciente desses narradores. Nesses textos, os narradores que conduzem as narrativas não têm a possibilidade de se moverem entre o passado, o presente e o futuro, característica fundamental do narrador onisciente. E quando a onisciência se apresenta, ela não está em estado puro; na maioria das vezes, ela é ilusória, pois os discursos dos narradores-escribas estão circunscritos ao campo, lugar de onde são elaborados. Nesses contos, narrar a barbárie implica a submissão a restrições. A catástrofe não permite





ainda mais fragmentário em relação ao textos analisados anteriormente e cuja presença de múltiplos narradores destrói de forma categórica a onisciência.

Apesar das semelhanças, os quatro contos possuem diferenças estruturais. Em "Ruptura" e "El cementerio de Djelfa" é a estrutura epistolar que sustenta as narrativas. No entanto, a construção dos textos é completamente diferente. Enquanto em "Ruptura" temos duas cartas justapostas, em "El cementerio de Djelfa" existe apenas uma carta que apresenta discursos sobrepostos. Já os textos "El limpiabotas del Padre Eterno" e "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo" primam pela multiplicidade de formas narrativas. O primeiro lança mão de fragmentos de diferentes modos de narrar (carta, diário, diálogo, narração em primeira e terceira pessoas), ao passo que o segundo recorre à tradição do manuscrito encontrado e a estratégias próprias do tratado científico.

Enquanto "Ruptura" constituise por duas cartas trocadas entre dois amantes — Paco e Gabriela — e escritas em virtude da ausência do homem que está no campo de Vernet, segundo a indicação feita em sua carta, "El cementerio de Djelfa" também se vale da estrutura epistolar, mas a matéria

que se veja tudo, que se saiba tudo, que se conheça tudo. Dessa forma, o poder narrativo dos narradores circunscreve-se apenas ao âmbito da representação de atos de transmitir, o que garante que as histórias sejam realmente contadas. Apesar das ruínas do campo as histórias dos narradores-protagonistas sobrevivem.

Pertencem ao terceiro grupo os textos "Ruptura", "El cementerio de Djelfa", "El limpiabotas del Padre

...que se veja tudo, que se saiba tudo, que se conheça tudo.

Eterno" e "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo", cuja estruturação narrativa mobiliza diversas formas literárias, dando aos textos um caráter

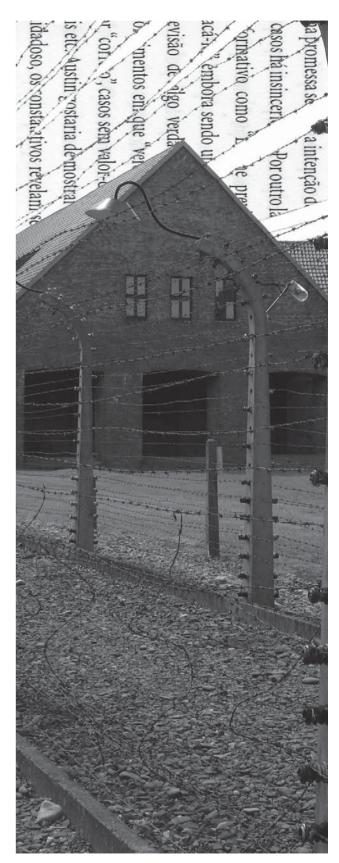
narrada provém de uma carta, escrita por um narrador, ex-prisioneiro do campo de concentração de Djelfa, na Argélia, que permaneceu na região

após sua libertação. Nos dois textos, a estrutura epistolar mobiliza os tradicionais interlocutores de missivas, remetente e destinatário. No entanto, nos dois textos encontramos marcas da presença de narradores-editores que rompem a relação de diálogo da correspondência. Em "Ruptura" o próprio título anuncia o que o comentário final, destacado em itálico, confirma – "No hubo más cartas" (p. 170) -, materializando a presença desse narrador-editor. Em "El cementerio de Djelfa", a construção narrativa oscila entre as primeiras pessoas do singular e do plural, o que sugere a reescritura da carta e, portanto, a existência de um narradoreditor. Nessa estruturação é possível reconhecer a multiplicação dos discursos, mas sobretudo uma sobreposição deles. Desde a primeira frase, a tentativa de evocar uma lembrança no destinatário traz a sobreposição dos discursos: "No te acordarás de Pardiñas". As palavras do narradorprotagonista confundem-se com as do narrador-editor. Pardiñas pode ser aquele que escreve, mas também aquele sobre quem se escreve. Podese reconhecer, então, que o narrador-editor trabalha sobre o discurso originário de Pardiñas, procedimento que demonstra um princípio de economia na intervenção, revelador da coincidência de perspectivas e experiências entre os narradores. Dessa forma, a sobreposição dos discursos indica que os dramas individuais estão vinculados aos coletivos.

No espaço epistolar, a fragmentação narrativa, evidenciada pela justaposição das cartas, pela sobreposição dos discursos, pela multiplicação da perspectiva e pelas marcas dos narradores-editores, alude à destruição provocada pelas diversas formas de violência e, portanto, à catástrofe. A destruição que caracteriza o universo concentracionário não permite uma narrativa sem fissuras. A ruptura que se verifica nas técnicas de construção ressoa nas histórias de vida contadas. Em "Ruptura" rompe-se a convivência entre os amantes e alude-se à morte do homem que havia sido preso em Vernet; em "El cementerio de Djelfa", o campo de concentração é o marco zero dessa ruptura, pois, além de destroçar a vida do narrador, que rompeu com os vínculos familiares e com o país de origem - a Espanha -, abrigou sucessivas mortes que o texto contabiliza ao longo do

No texto "El limpiabotas del Padre Eterno", que narra a trajetória de uma personagem chamada Málaga desde sua infância em Madri até sua morte no campo de concentração de Djelfa, a representação do ato de transmitir como atos de escrita e de leitura também organiza a narrativa. No entanto, existe uma diferença em relação aos textos "Ruptura" e "El cementerio de Djelfa", pois há uma significativa multiplicidade de atos de transmitir representados por diversos narradores que se apresentam em variadas formas literárias. A construção da personagem ocorre mediante a justaposição de fragmentos escritos por diversos narradores, mobilizando narração em primeira e terceira pessoas, diálogos, além de trechos de cartas e de diários que traçam o progressivo processo de degradação que acomete a vida de Málaga rumo à morte.

Se em "Ruptura" e "El cementerio de Djelfa" a fragmentação narrativa evidencia a relação



gativos. Porque a forma de toda afirmação consiste em que é ilma proposição demonstrável, pois se pode indicar por mais proposições coisa, então todo juízo afirmativo é verdadeiro se o predica seja representado como uma nota característica de uma con vel da metafísica. mediante uma nota caracteristica nao Todos os juízos verdadeiros têm de ser afirmativos ou um estatuto que ele r ao princípio de cont como idêntico | einerlei | à nota característica de u são demonstráveis. E uma vez intermediária. proposição identico" "Um corpo é divisív Esse é Lodas 0

entre linguagem e violência, em "El limpiabotas del Padre Eterno" essa relação se intensifica na medida em que a fragmentação se multiplica ainda mais. Desse modo, as diversas formas de violência às quais todos estão submetidos são incorporadas ao texto estrutural e tematicamente. A linguagem absorve e traduz a violência.

Dentro desse conjunto de contos ambientados em campos de concentração, "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo", último texto analisado, constitui-se como uma narrativa singular e complexa tanto pela forma de construção como pela maneira de representar o campo.

No plano da estrutura, apresenta-se como um caderno de apontamentos no qual existem diversos registros de observações sobre o comportamento da espécie humana que está no campo francês de Vernet. Tais registros foram feitos por Jacobo, um narrador-corvo que viveu nesse lugar durante certo período. Conforme as informações do princípio do texto, esse caderno foi escrito originalmente no idioma "cuervo", mas sua publicação realiza-se mediante a tradução ao castelhano: "Traducido ahora por primera vez del idioma cuervo al castellano por Aben Máximo Albarrón" (p. 175). Esses dados iniciais indicam a existência do narrador-tradutor, bem como a do narrador-editor – J. R. Bululú –, que declara haver encontrado o texto original: "Cuando salí, por primera vez, del campo de concentración de Vernete (sic) y llegué a Toulouse, en los últimos meses de 1940, encontré en

mi maleta un cuaderno que no había puesto allí" (p. 177). Dessa maneira, temos a representação de uma cadeia de narradores que trazem a público o manuscrito.

A organização inicial ainda inclui dados e critérios de edição, dedicatória, prólogo, índice e, ao longo do texto, existem notas de rodapé. As anotações que constituem a narrativa propriamente dita estão estruturadas mediante uma infinidade de tópicos, seguindo o modelo enciclopédico - "Consideraciones preliminares de mí", "De mi método y algunas generalidades", "Del lugar", "De la historia", "De la división de los hombres" etc. Nesse sentido, a forma de composição mobiliza elementos que tentam imprimir um caráter de tratado científico ao texto. No entanto, a forma de escrever do narradorcorvo escapa aos moldes puramente objetivos e ao caráter expositivo do discurso científico, concedendo-lhe um caráter extremamente irônico.

No "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo" está representado o ato de transmitir como atos de escrita e atos de leitura que possibilitam o conhecimento da vida cotidiana no campo de Vernet e veiculam a incompreensão diante desse universo concentracionário. Cada ato de transmitir — ato de escrita, de tradução e de leitura — constitui-

um narrador inverossímil; por outro, ele próprio confessa suas limitações diante da tarefa de descrição do campo. Para ele, o campo de concentração não é explicável, tampouco compreensível.

Nesse percurso de leitura proposto, a representação da perda da onisciência corre paralela à multiplicação de perspectivas. Para narrar a barbárie, rompe-se a linearidade e a causalidade, rompe-se a perspectiva única da primeira pessoa. Essas rupturas expressam de modo metafórico a descontinuidade

...perda do sentido da vida corre paralela à perda do poder do narrador.

se como uma tarefa essencial na representação da catástrofe, ainda que apresente lacunas. E cada narrador, no âmbito que lhe compete — escrita, tradução e edição —, reconhece a existência de fissuras em seu discurso. A fragmentação narrativa alude à dificuldade de representar a barbárie, mas não a inviabiliza.

Se em "Ruptura", "El cementerio de Djelfa" e "El limpiabotas del Padre Eterno" a impotência dos narradores explicita-se na progressiva multiplicação de perspectivas para representar o campo e na visão limitada de narradores que sabem muito pouco sobre o que ocorre no campo, no "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo" existe uma radicalização dessa impotência, pois o poder do narrador degrada-se. É possível dizer que existem graus indicativos dessa degradação e, portanto, dessa perda de poder. Por um lado, o narrador é

da vida e a ruptura do mundo produzidas pelo campo.

A representação do ato de transmitir expõe tanto a possibilidade de observar, pensar e narrar dos narradores como as limitações de seu poder narrativo. Basta lembrar, por exemplo, que para compor o percurso de Málaga pelos campos o narrador-editor lança mão de fragmentos de diversos narradores. Dessa forma, a aniquilação característica do universo concentracionário permeia não só a vida de personagens e narradores, mas também os modos de narrar.

É possível dizer, então, que na representação dos diversos atos de transmitir como atos de escrita e de leitura e como atos de fala e de escuta estão os rastros das ruínas da catástrofe. E os narradores, ao contarem, "recolherem", ordenarem e editarem os vários fragmentos que

compõem os textos, reconhecem a existência de lacunas na representação do universo concentracionário. Apesar do reconhecimento desses espaços vazios, em um mundo marcado pela barbárie, a representação do ato de transmitir evoca a dimensão de permanência e de resistência da palavra falada, ouvida, lida ou escrita.

Nesse conjunto de textos, a multiplicidade de perspectivas materializadas em diversos narradores evoca a imagem do labirinto que traduz, por sua vez, o caráter implacável de uma prisão sem saída. Em todos os contos, os narradores estão restritos aos limites impostos pelo campo e a impossibilidade de sair desse espaço encontra sua contrapartida na recorrente pergunta¹¹ sem resposta sobre os motivos de entrada e de permanência que se desdobram de diversos modos: ";Y tú, por que estás aquí?"12, "Yo daría cualquier cosa para saber por qué estoy aquí"13, "¿Por qué estoy aquí?"14, "; Y tú por qué estabas con nosotros?"15, "¿Cómo es posible que esté aquí?"16, ";... cómo vinimos todos nosotros a parar aquí?"17. Desse labirinto ninguém sai, ninguém vence a barbárie.

No campo, a perda do sentido da vida corre paralela à perda do poder do narrador. O espaço concentracionário não é simplesmente uma ameaça à desordem do mundo; ele efetivamente desencadeia um processo de destruição que atinge todas as instâncias narrativas. O narrador, que também está enredado na experiência concentracionária, absorve todos os seus impactos destrutivos, perdendo paulatinamente seu poder.

Luiza Martins da Silva é professora do Colégio Bandeirantes.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O campo como nómos do moderno*. Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. ANTELME, Robert. *L'espèce humaine*. Paris: Gallimard, 1957. APPELFELD, Aharon. *Tzili. Badenhein*. São Paulo: Summus, 1986.

AUB Max Enero sin nombre. Los relatos completos del

AUB, Max. Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto Mágico. Barcelona: Alba Editorial, 1995.

______. Manuscrito cuervo. (Introducción, edición y notas de José Antonio Pérez Bowie con un epílogo de José María Naharro-Calderón). Sergorbe: Fundación Max Aub; Alcalá de Henares: Universidad: Artes Gráficas Manuel Tenas. 1999.

____. La gallina ciega. Diario Español. Barcelona: Alba Editorial, 1995.

_____ . Diario de Djelfa. Valencia: Editorial Denes,

. *Diarios (1939-1972).* (Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler). Barcelona: Alba Editorial, 1998.

. Manuscrito cuervo. (Introducción, edición y notas de José Antonio Pérez Bowie con un epílogo de José María Naharro-Calderón). Sergorbe: Fundación Max Aub; Alcalá de Henares: Universidad: Artes Gráficas Manuel Tenas. 1999.

CELAN, Paul. *Cristal*. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999.

DEGIOVANNI, Fernando. El amanuense de los campos de concentración: literatura e historia en Max Aub. *Cuadernos americanos. Nueva época.* México D. F., vol. 5, n. 77, sept.-oct. 1999.

LEVI, Primo. É isto um homem? Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

______. A trégua. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

. Os afogados e os sobreviventes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

. Se não agora, quando? São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MARCO, Valeria De. "La imposibilidad de narrar". In: ALONSO, Cecilio (ed.). *Actas del congreso internacional "Max Aub y el laberinto"*, celebrado en Valencia y Segorbe del 13 al 17 de diciembre de 1993, Valencia: Ayuntamiento, vol. 2.

. "Campo francés: Max Aub y la literatura de testimonio". Quaderni del Dipartimento di Linguistica de la Facoltà di Lettere e Filosofia de la Università della Calabria. Calabria, Serie Letteratura 9, n. 21.

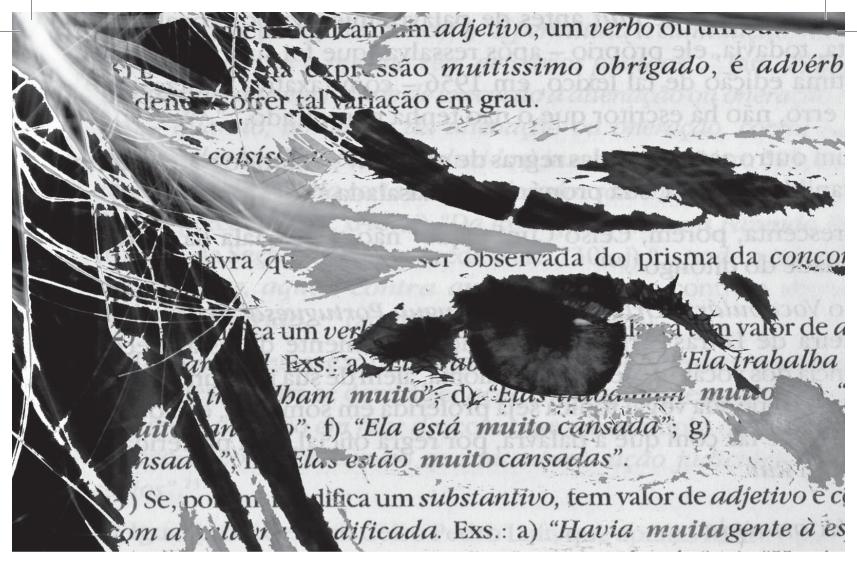
QUIÑONES, Javier. "Los relatos perdidos en el laberinto: la narrativa breve de Max Aub en torno a la guerra civil". In: ALONSO, Cecilio (ed.). Actas del congreso internacional "Max Aub y el laberinto español", celebrado en Valencia y Segorbe del 13 al 17 de diciembre de 1993, Valencia: Ayuntamiento, 1996, v. 1.

SEMPRÚN, Jorge. *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets Editores. 1997.

WILKOMIRSKI, Binjamin. *Fragmentos: memórias de uma infância. 1939-1948.* Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

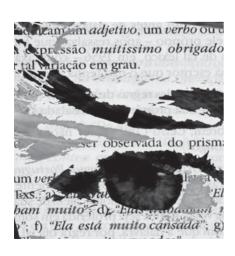
Notas

- 1 Este artigo é fruto de minha pesquisa de mestrado, desenvolvida e defendida no Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humana, sob a orientação da Professora Doutora Valeria De Marco.
- 2 AGAMBEN, Giorgio. O campo como *nómos* do moderno. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I.* Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 173-86.
- 3 Essa produção de Aub vem sendo considerada e estudada há pouco tempo. Dos estudos sobre esses textos, destacam-se: "Estudio introductorio" e "Epílogo", publicados em: AUB, Max. Manuscrito cuervo. (Introdución, edición y notas de José Antonio Pérez Bowie con un epílogo de José María Naharro-Calderón). Segorbe: Fundación Max Aub; Alcalá de Henares: Universidad, 1999; DE-GIOVANNI, Fernando. "El amanuense de los campos de concentración: literatura e historia en Max Aub". In: Cuadernos americanos. Nueva época. México D.F., vol. 5, n. 77, p. 206-21, sept.-oct. 1999; MARCO, Valeria De. "La imposibilidad de narrar". In: ALONSO, Cecilio (ed.). Actas del congreso internacional "Max Aub y el laberinto", celebrado en Valencia y Segorbe del 13 al 17 de diciembre de 1993, Valencia, Ayuntamiento, vol. II, p. 559-65; MARCO, Valeria De. "Campo francés: Max Aub y la literatura de testimonio". Quaderni del Dipartimento di linguistica de la Facoltà di Lettere e Filosofia de la Università della Calabria. Calabria, Serie Letteratura 9, n. 21, p. 55-68, 2002; QUIÑONES, J. "Los relatos perdidos en el laberinto: la narrativa breve de Max Aub en torno a la guerra civil". In: ALONSO, Cecilio (ed.). Actas..., vol. I, p. 481-7.
- 4 É *isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1997; *A trégua*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997; *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990; *Se não agora, quando?* São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- 5 La escritura o la vida. Barcelona: Tusquets Editores, 1997.
- 6 L'espèce humaine. Paris: Gallimard, 1957.
- 7 Cristal. São Paulo: Iluminuras. 1999.
- 8 Tzili. Badenhein. São Paulo: Summus, 1986.
- 9 Fragmentos: memórias de uma infância. 1939-1948. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. É interessante mencionar a polêmica que esse livro suscitou em meio à crítica que se dedica aos estudos sobre a "shoah". Após sua publicação, foi amplamente resenhada e apontada como uma importante obra sobre os campos de concentração. Entretanto, depois de um período, com a descoberta de que seu autor não teria estado em nenhum campo, conforme a narrativa veicula, a crítica passou a questionar a legitimidade de um relato sobre as atrocidades cometidas pelos nazistas empreendido por um narrador que havia fraudado sua própria identidade, trazendo para a discussão uma questão ética que impugnaria a estética.
- 10 AUB, Max. Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto Mágico. Barcelona: Alba Editorial, 1995.
- 11 Fernando Degiovanni chama a atenção para a repetição dessa pergunta: "La pregunta circula como la figura central de un lenguaje que trata de encontrar su referente. Nadie sabe nada, todos preguntan todo: la arbitrariedad es total." Ver: DEGIOVANNI, Fernando. "El amanuense de los campos de concentración: literatura e historia en Max Aub". *Cuadernos americanos. Nueva época.* México D.F., vol. 5, n. 77, p. 206.
- 12 "Vernet, 1940".
- 13 "Una historia cualquiera".
- 14 "Un traidor"
- 15 "Manuel, el de la font".
- 16 "El limpiabotas del Padre Eterno".
- 17 Idem. ibidem.



La escritura o la vida: a impossibilidade de ver

VALERIA DE MARCO



a escritura o la vida, de Jorge Semprún, é um romance que tem como enredo sua própria composição¹. Assim, em primeiro lugar, a obra exige que a tentativa de compreendê-la ou interpretá-la descreva como necessário o vínculo nela existente entre a singularidade de seu enredo e as características gerais do romance como forma do gênero épico. É importante afirmar o caráter imprescindível de tal procedimento de aproximação ao texto, pois, se ele é rotineiro no movimento de leitura de narrativas, cabe considerar que, na obra em questão, a relação entre enredo e forma é revestida por uma película opaca que, com frequência, não se dissolve na primeira leitura. Tal opacidade decorre, em grande medida, do âmbito temático em que se insere a obra: o homem frente à barbárie dos campos de concentração nazistas.

O horror pode preencher a retina do leitor e ofuscar-lhe o olhar, impedindo-o de ver o enredo linear que vertebra o texto. Ele não é a vivência do horror; é o per-



...sem água nem comida, nos vagões lotados dos comboios nazistas...

curso do narrador em busca da escritura. A barbárie emerge através da mediação de uma sequência de episódios que reconstituem a história do tormento vivido pelo personagem-narrador em sua trajetória em busca de um modo para representá-la. Cada episódio consiste na ação de reflexão sobre o contar ou não sua vida no campo. Em alguns está a recomposição de uma narrativa transmitida oralmente; em um deles apresentamse ao leitor diferentes textos provisórios

do início do romance que se está lendo. Assim, o encadeamento desses núcleos explicita para o leitor que a história resgata não a atividade de narrar, mas sim a de escrever a narrativa que se está lendo; explicita que o personagem-narrador havia podido narrar sem escrever, mas não pudera até o momento, quase cinquenta anos depois, escrever. O tecido dessa dissociação entre narrar e escrever é construído pelo modo de desenvolvimento do enredo. E este se dá através do

diálogo entre dois discursos. Um deles situa-se no universo dos sobreviventes, no qual o narrador se inscreve com uma marca singular: sua condição de intelectual. Essa singularidade desenha o âmbito do outro discurso: a reflexão e o debate sobre a representação do mal.

O diálogo entre esses dois discursos nada tem de arbitrário, pois somente ele pode referir-se à zona de intersecção que redefine a identidade de Semprún. Até sua entrada em Buchenwald, era um estudante de filosofia em Paris. Nascido na Espanha, criado em ambiente de intelectuais, saíra com a família no verão de 1936, passara uma temporada em Haya, onde o pai, como diplomata, representava a Espanha republicana, e daí fora para França, matriculado no Liceu Henrique IV. Dera prosseguimento a seus estudos e integrara-se às fileiras da Resistência, lutando, como tantos outros espanhóis, para derrotar o fascismo e não apenas para libertar a França da ocupação nazista. Preso pelos alemães, fora deportado em janeiro de 1944. Em La escritura o la vida há algumas alusões a essa época de estudante e a essa fase da militância política. A deportação, a viagem em pé, sem água nem comida, nos vagões lotados dos comboios nazistas, e algumas cenas da estada em Buchenwald constituem a matéria narrativa de sua obra El largo viaje, publicada em 1963.

Mas é em *La escritura o la vida* que está o ensaio de compreender a repercussão daquela drástica vivência em sua interioridade. E o romance começa com a chegada dos soldados dos exércitos aliados a Buchenwald, em abril de 1945, pois é esse fato que indica a ele ter agora outro sinal de identidade, um sinal que se sobreporia a qualquer outro: o de sobrevivente. A condição de sobrevivente é a origem de sua vida; constitui o núcleo da obra e gera sua forma de romance.

Estamos diante de um texto em que o personagem-narrador busca o sentido da vida e, para aproximar-se dele, é essencial compreender como foi possível sobreviver; é essencial encontrar explicações ainda que elas sejam precárias e provisórias. Tal movimento o enredo materializa recuperando os sucessivos momentos em que o personagem, ao longo de cinquenta anos, ensaiou explicar o fato de ter sobrevivido, momentos de reflexão sobre essa nova identidade a ele conferida pela máquina de morte nazista.

Assim, o enredo apoia sua composição no dilaceramento de um personagem que teve sua vida cortada definitivamente em duas partes. Tem ele um passado anterior ao campo, que está depositado na memória mas não pode mais ser tratado como fonte de sua história, como sua formação. Tem ele uma outra história iniciada no dia 12 de abril de 1945, naquele dia narrado em presente, infenso a qualquer medida; ponto inaugural da história que de fato forja sua identidade. Esse ponto marca o corte em uma vida supostamente iniciada em 1923, ano de nascimento de Semprún, marca o início de uma "prorrogação" ("una prórroga ilimitada"²) e dá ao tempo uma dimensão paradoxal, pois em relação a ele se redefine a concepção estabelecida das medidas de duração de uma vida. O tempo anterior ao campo é um passado remoto que parece alheio ao personagem; o tempo posterior a abril de 1945 é o da matéria narrada e apresenta-se a ele como futuro conquistado, ainda inexplicado, mas que constitui um passado em relação à composição do romance. Por isso, o corte daquele dia de abril de 1945 é um ponto a partir do qual se projeta um olhar para o passado, vivido até aquele dia, e um futuro - o do sobrevivente –, narrado como tormento em busca da escrita. Assim, o corte é o ponto de origem da "espiral narrativa" (p. 154) que ora toca estilhaços do passado, ora fragmentos de tempos vividos no campo, frequentemente resgatados nas formas verbais do presente, e ora toca nos tormentos sofridos no futuro inaugurado em 1945, transformados também em passado em relação à perspectiva dada pela trajetória percorrida para escrever o romance.

Por isso, o enredo começa no momento do corte e seu primeiro episódio — o primeiro capítulo, "La mirada"— desenvolve-se em torno da chegada de um jipe com soldados dos exércitos tada, casi hostil, desconfiada al menos, de los tres oficiales.

Permanecen silenciosos, evitan mirarme. (p. 26)

A ação representada nessa cena de espelhamento é o confronto silencioso de olhares, e não o encontro; é o espanto, o estranhamento, a impossibilidade de reconhecimento e de comunicação. Se usássemos uma muleta para traduzir esse silêncio, poderíamos formular um confronto de perguntas. O personagem-narrador percebe que os soldados indagam: O que é? Quem é? E, diante dessas invectivas, ele se pergunta:



aliados a Buchenwald, no dia 12 de abril de 1945:

Están delante de mí, abriendo los ojos enormemente, y yo me veo de golpe en esa mirada de espanto: en su pavor. Desde hacía dos años, yo vivía sin rostro. No hay espejos en Buchenwald. Veía mi cuerpo, su delgadez creciente, una vez por semana, en las duchas. Ningún rostro, sobre ese cuerpo irrisorio. (p. 15)

... este primer encuentro con unos hombres de antes, de fuera —procedentes de la vida —, viendo la mirada espanQuem sou? O silencioso estranhamento denuncia a existência de um outro irreconhecível e impõe ao personagem a consciência de ser ele diferente do que pensava ser. A necessidade de responder a essas perguntas projeta-se na exigência de narrar, isto é, de reconciliar-se com sua história cuja gênese está nesse episódio, nesse estranhamento.

Convém observar que a chegada dos soldados não corresponde à libertação dos prisioneiros de Buchenwald, como nos conta o personagem-narrador no mesmo capítulo. Com o avanço dos aliados, o Reich dera ordens de evacuar os campos e exterminar rapidamente os prisioneiros para tentar eliminar provas das atrocidades cometidas. Mas como deviam desligar os fornos crematórios à noite para que não servissem de alvo para bombardeios, naqueles meses intensificaram-se o deslocamento de presos e a construção de valas comuns para ocultar milhares de cadáveres. Em Buchenwald, os SS não conseguiram cumprir a tarefa integralmente porque ali estavam cinquenta mil pessoas. Ainda

Alguns elementos desse quadro geral estão resgatados nesse primeiro capítulo do romance de Semprún. Depois de contar que, no dia 3, ocorrera a última chamada de prisioneiros na praça central do campo, que os SS haviam conseguido evacuar a metade dos detentos, que a organização internacional dos internos passara uma semana esperando a voz de comando para entrar em ação, o narrador relata a situação que, até poucos dias

armados. Noche cerrada, los blindados de Patton nos alcanzaban por la carretera. Sus tripulantes descubrían, pasmados en un primer momento, regocijados tras nuestras explicaciones, esas bandas armadas, esos extraños soldados harapientos. En la colina del Ettersberg se intercanbiaban palabras de agradecimiento en todas las lenguas de la vieja Europa. (p. 21)

O texto obriga o leitor a contrapor as duas cenas. No dia 11, a sombra da noite ambientava o encontro de grupos, abrigava imagens de coletivos despersonalizados: "los blindados de Patton", "extraños soldados harapientos". Na manhã do dia seguinte, na frase que abre o romance, no encontro de indivíduos de nítidos contornos, a solidariedade das "palabras de agradecimiento en todas las lenguas de la vieja Europa" desaparecem para dar lugar ao espanto silencioso, ao desampararo daquele indivíduo que vê nos olhos daqueles soldados um dos muitos sentidos da frase que, pouco tempo depois, Primo Levi usaria como título de seu livro: É isto um homem?

Ao escolher a cena do dia seguinte à libertação para iniciar o romance, Semprún indica a gênese da questão em pauta: a fratura de sua identidade está exposta à luz do dia, aos olhos daqueles soldados. Na cena podemos reconhecer a vergonha, essa vergonha que Agamben entende ser a marca indelével do sujeito que advém de Auschwitz, e dimensionar sua função na origem da narrativa.

En la reciprocidad de visión activa y pasiva, la vergüenza (aidós) es algo que se asemeja a la experiencia de asistir al propio ser visto y ser tomado como testigo de lo que se mira.⁴

Para explorar a relação entre vergonha e testemunha, Agamben estabelece um diálogo entre Keats e Primo



...a fratura de sua identidade está exposta à luz do dia...

assim puderam assassinar metade dos internos. Ali, como em alguns outros campos, os prisioneiros haviam construído uma organização de resistência que, nos últimos meses, conseguira armas e traçara planos de tomar a administração do campo para conquistar a libertação³, projeto que se efetivou no dia 11de abril, na véspera da chegada daqueles três soldados do exército aliado.

antes, por parecer tão impossível, nem se afigurava como sonho. No mesmo dia 11 de abril, ele visitara Weimar:

A las tres y media, la torre de control y las de vigilancia habían sido ocupadas. El comunista alemán Hans Eiden, uno de los decanos de Buchenwald, podía dirigirse a los detenidos por medio de los altavoces del campo.

Más tarde, nos lanzamos sobre Weimar,

Levi. Sublinhando que para o poeta o ato de criação poética supõe uma dessubjetivação, vista como experiência vergonhosa, Agamben indaga-se se todo ato de fala não suporia uma dessubjetivação, retoma a reflexão de Primo Levi sobre a dessubjetivação, sobre o aniquilamento do homem que se objetiva no lager na figura do muçulmano, e observa:

...el hombre es el no-hombre; verdaderamente humano es aquel cuya humanidad ha sido integralmente destruida.

La paradoja, en este punto, es que si el que testimonia verdaderamente de lo humano es aquel cuya humanidad ha sido destruida, eso significa que la identidad entre hombre y no-hombre no es nunca perfecta, que no es posible destruir integralmente lo humano, que siempre resta algo. El testigo es ese resto.⁵

O narrador de *La escritura o la vida* é esse resto. Ele precisa sair em busca do conhecimento de sua identidade, em busca de uma reconciliação com sua história. Seus passos constituem o enredo do romance.

O enredo e a busca da escrita

No primeiro episódio, no confronto de olhares entre os soldados e o narrador, ele registra, como dado daquele momento, uma formulação incipiente sobre a necessidade de narrar que, no entanto, logo a seguir, é desenvolvida de modo a dialogar com o debate atual sobre a representação da shoah. E Semprún marca posição, contrapondo-se às correntes que entendem ser impossível representar a barbárie, pois ela tocaria no domínio do inefável. Ele entende ser possível narrar e que somente a arte pode aproximar-se da realidade do horror:

¿pero se puede contar? ¿Podrá contarse alguna vez?

La duda me asalta desde este primer momento.

Estamos a 12 de abril de 1945, el día siguiente de la liberación de Buchenwald. La historia está fresca, en definitiva. No hace ninguna falta un esfuerzo particular y memoria. Tampoco hace ninguna falta una documentación digna de crédito, comprobada. Todavía está en presente la muerte." (...) "La realidad está ahí, disponible. La palabra también." (p. 25).

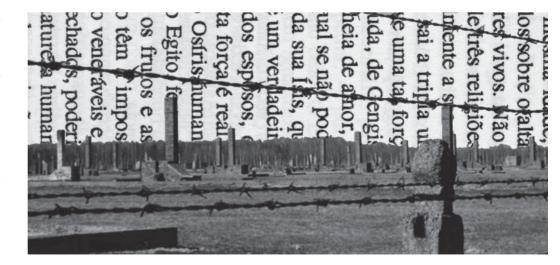
No obstante, una duda me asalta sobre la posibilidad de contar. No porque la experiencia vivida sea indecible. Ha sido invivible, algo del todo diferente, como se comprende sin dificultad. Algo que no atañe a la forma de un relato posible, sino a su sustancia. No a su articulación, sino a su densidad. Sólo alcanzarán esta sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación. O de recreación. Únicamente el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio. (p. 25)

Siempre puede expresarse todo, en suma. Lo inefable de que tanto se habla no es más que una coartada. (...) Puede decirse todo de esta experien-

cia. Basta con pensarlo. Y con ponerse

a ello. Con disponer del tiempo, sin duda, y del valor, de un relato ilimitado, probablemente interminable, iluminado –acotado también, por supuesto— por esta posibilidad de proseguir hasta el infinito. (p. 26)

Se no primeiro episódio está a questão de dar-se conta de ser sobrevivente, de perceber que provocava o estranhamento dos que vinham de fora do campo, o episódio seguinte vincula-se a este pela busca do conforto decorrente de poder reconhecer-se entre seus iguais: um companheiro de alambradas que ele ajuda a salvar e um sobrevivente de Auschwitz cuja figura ele evoca. Esse episódio articula-se em torno da ação de salvar um sobrevivente. No dia 14 de abril, Albert, um judeu, ex-combatente das Brigadas Internacionais na Espanha, acompanhava o personagem-narrador na ronda pelo campo em busca de prisioneiros que eventualmente ainda sobreviviam e não haviam sido transportados para a enfermaria improvisada nos barrações dos SS, desde o dia da libertação. Na porta de um bloco ouvem um sussurrar contínuo e começam a procurar quem emitia aqueles sons quase inaudíveis. Entre "cadáveres contorcionados como personajes de El Greco" (p. 41), encontram um homem agonizante



que nem mais pode abrir os olhos, mas que reza baixinho, em yiddish, o Kaddish, a oração dos mortos. Conseguem transportá-lo em uma maca e o médico lhes garante que ele recobrará a vida.

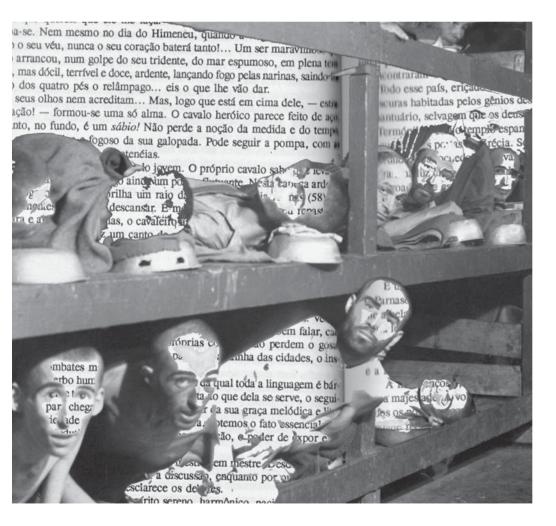
O encontro com a voz da morte ("inagotable, la voz de la muerte, inmortal", p. 43) traz a evocação de um domingo em que, no habitual lugar de reunião "livre", o alojamento dos portadores de doenças contagiosas, ouvira o depoimento de um sobrevivente do "Sonderkommander" de Auschwitz, o setor de prisioneiros encarregados das câmeras de gás e dos fornos crematórios que, periodicamente eram também executados. Seguindo o padrão de desenvolvimento do enredo, aqui também o narrador registra uma indagação

sobre o testemunhar nele despertada pelo agonizante que salvara e a associa tanto ao depoimento ouvido naquele domingo como ao debate atual sobre a representação da catástrofe, pontuando algumas questões: o eventual sentimento de culpa dos sobreviventes, a disponibilidade para a escuta de suas dores, o caráter inacabado, provisório e aproximativo do relato do sobrevivente. E novamente Semprún toma uma posição: nega o caráter singular ou único do Ho-

locausto ao ampliar o conceito de Mal, ao afirmar sua existência em muitos outros momentos da história, dialogando com autores como Kant, Baudelaire e Malraux.

Tuve la impresión entonces, en el silencio que siguió al relato del superviviente de Auschwitz, cuyo horror viscoso todavía nos impedía respirar con soltura, que una extraña continuidad, una coherencia misteriosa pero radian-

O encontro com a voz da morte...



te gobernaba el devenir de las cosas. De nuestras discusiones sobre las novelas de Malraux y el ensayo de Kant, donde se elabora la teoría del Mal radical, "das radical Böse", hasta el relato del judío polaco del Sonderkommando de Auschwitz - pasando por las conversaciones dominicales del bloque 56 del Campo Pequeño, alrededor de mi maestro Maurice Halbwachs -, se trataba siempre de la misma meditación que se articulaba imperiosamente. Una meditación, por decirlo con las palabras que André Malraux no escribiría hasta treinta años más tarde, sobre "la región crucial del alma donde el Mal absoluto se opone a la fraternidad. (p. 69)

No episódio seguinte está em pauta novamente o estranhamento que o assalta sob duas formas. A primeira decorre do fato de ser ele despertado pelo megafone. Ele estranha ser chamado pelo nome, acompanhado do qualificativo "camarada", e não mais por "prisioneiro 44904". Depois de atender ao bibliotecário, o ex-prisioneiro que o chamara, ele retorna à praça central, gritando os versos do poema "La liber-

té", de René Char, de onde o narrador extrai o título do capítulo "La línea blanca". Mas gritar sua vitória sobre a morte, livrar-se do número de identificação no campo e reconquistar seu nome provocam um estranhamento que se projeta na recordação do fracasso da primeira tentativa de narrar sua vivência do inferno concentracionário. Esta também ocorrera no dia 12 de abril, quando o soldado francês envolvido no primeiro episódio acompanhara o personagem-narrador ao escritório da administração do campo em busca de informações de um líder da Resistência. Depois de explicar ao soldado o sistema de identificação dos prisioneiros e dar a ele a informação de que a pessoa procurada estava morta, o narrador escolhe um dos poucos momentos de lazer de domingo dentro das alambradas para começar a relatar a vida de Buchenwald. Começara referindo-se à exibição do filme Mazurca, com Pola Negri.

Se había sobresaltado, abriendo unos ojos desorbitados. Noté que estaba sorprendido. No forzosamente por poner en duda la veracidad de mi testimonio, pero estaba sorprendido. Como si hubiera dicho una inconveniencia. Como si hubiera empezado este testimonio por el lado equivocado, al revés. Esperaba sin duda un relato del todo distinto. La aparición de Pola Negri en Buchenwald le desconcertaba. Comprendí en el acto que tomaba sus distancias. Sin duda yo no era un buen testigo, un testigo como Dios manda. No obstante, yo estaba bastante satisfecho con mi hallazgo. Pues cualquiera podría haberle narrado el crematorio, los muertos por agotamiento, los ahorcamientos públicos, la agonía de los judíos en el Campo Pequeño, (...). (p. 86-7)

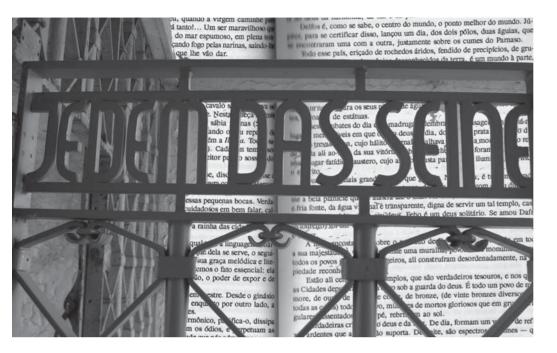
E quando o narrador tenta especular consigo mesmo sobre os motivos

de tal espanto de seu ouvinte, oferece ao leitor uma evocação de sua relação com o cinema em Madri e uma pista que nos permite também especular sobre a motivação dessa evocação. Tentara ele estabelecer um fio de continuidade entre a vida anterior ao campo e os anos em que nele estivera; tentara elidir a fratura provocada em sua identidade. Pode-se ainda considerar que tal atitude provocava o terror, por misturar o trivial hábito social de assistir a um filme ao regime concentracionário, como se o narrador deixasse de considerar a existência das cercas eletrificadas que mantinham o inferno nazista aparentemente fechado, separado espacialmente dos que queriam figurar-se como homens livres, isentos da responsabilidade histórica de tão grande barbárie. Portanto, quando o narrador atribui seu fracasso a uma quebra de expectativa do ouvinte, acaba ele por oferecer ao leitor a dimensão ameaçadora que pode estar na forma de construção do relato do testemunho.

A contraposição ao fracasso está no episódio seguinte: o passeio a Weimar com o tenente Rosenfeld, no dia 23 de abril. Esse episódio traz para o enredo a possibilidade da existência de um ouvinte cúmplice. O oficial do exército americano já havia chamado a atenção do personagem-narrador, quando guiava a visita ao campo que os aliados impuseram à população de Weimar para que eles vissem um pouco do horror que a cidade tinha a seu lado, uma amostra da morte que os alemães viam dissipar-se na fumaça dos fornos crematórios. A visita era um ato didático sobre a culpabilidade da Alemanha, tema retomado pelo tenente nas ponderações que fazia ao personagem-narrador sobre os vínculos de Heidegger com o nazismo. Assim, o primeiro diálogo efetivo do personagem-narrador com o mundo externo ao campo se dá porque ele reconhece na ação do outro e na história do outro um primeiro traço de identidade comum: ambos eram vítimas da ascensão do fascismo na Europa. O tenente era judeu alemão e emigrara com a família para os Estados Unidos em 1933. Sobre essa plataforma transcorre um diálogo fluente sobre a época e a cultura alemã, tendo sempre como referência filósofos e escritores. Esse diálogo permite ao personagem-narrador fazer



uma reavaliação das leituras feitas anteriormente a partir de outro ângulo: o de sua vivência das drásticas consequências do nazismo. Portanto, um fio frágil de sua vida anterior pode ser retomado, trazendo elementos para a sondagem de sua identidade de sobrevivente. Nessa cumplicidade com o tenente, um apá-



trida como ele, o personagem-narrador rememora sua chegada ao campo. Seu ouvinte cúmplice escuta atentamente e sugere ser esse um bom começo para seu testemunho.

O episódio seguinte é a repatriação dos prisioneiros franceses de Buchenwald, ação que coloca o personagem-narrador em situações diversas cuja sucessão desenha um percurso de desgarrar-se da identidade que lhe conferira, durante longos e duros meses, a condição de integrante do coletivo de prisioneiros. Ele começa a reconhecerse como um homem sozinho, como um solo, como "la trompeta de Louis Armstrong", título do capítulo. O primeiro dado objetivo de diferenciação entre ele e os demais diz respeito à natureza e à organização do comboio que o tira da Alemanha com destino a Paris. Ele faria a viagem porque um amigo francês fora buscá-lo no campo. Todos voltavam à sua pátria. Ele, como muitos outros espanhóis que sobreviveram aos diferentes campos nazistas, não seria "repatriado". Diferentemente dos demais viajantes, não voltava para sua casa nem

para seu país. Era um apátrida.

Enquanto essa disjunção entre o "eu" e o coletivo de prisioneiros dizia respeito ao presente da viagem e ao futuro que se abriria a partir dela, a festa em Eisebach, anterior à partida, organizada pelo serviço de repatriação dos aliados, criara a oportunidade de o personagem-narrador experimentar outra dissociação que se operava em relação aos companheiros de campo, ao passado imediato que lhe dera a identidade de sobrevivente. Ela se objetiva em divergências quanto à elaboração do relato do testemunho.

-¿Qué quiere decir "bien contadas"? – salta indignado uno –. ¡Hay que decir las cosas como son, sin artificios!

Se trata de una afirmación perentoria que parece aprobar la mayoría de los futuros repatriados presentes. De los futuros narradores posibles. Entonces intervengo para decir lo que me parece una evidencia.

– Contar bien significa: de manera que sea escuchado. No lo conseguiremos sin algo de artificio. ¡El artificio suficiente para que se vuelva arte! (p. 140) O contraponto de perspectivas de 1945 é desenvolvido a partir do ponto de vista possível ao presente da escritura. O diálogo entre os prisioneiros de 1945 reproduz a polarização do debate atual sobre a representação da *shoah*. E Semprún reafirma sua posição: somente a elaboração estética pode propiciar uma forma de aproximação ao horror.

Em ambas as situações do enredo - a festa e a viagem de repatriação - por estar em pauta a separação e a distinção dos ex-prisioneiros, o personagem-narrador tem que se reconhecer não mais como integrante de um coletivo mas sim como um ser singular. Uma voz em solo que é amplificada com a chegada a Paris, enfrentando o silêncio complacente dos amigos ou fazendo um relato oral de sua estada em Buchenwald para consolar a jovem que alimentava ainda esperanças de ver o noivo retornar. A dificuldade da inserção social do sobrevivente ganha uma dimensão radical na cena da comemoração do 1º de maio na Place de la Nation, quando o personagem-narrador se vê em um espaço composto por deslocamento, pois ele percebe a praça coberta pela tempestade de neve, paisagem de sua vida no campo transferida para a primavera parisiense. Ali nasce a imagem de um sonho recorrente – a neve, uma vasta superfície de neve - que o acompanhará anos a fio, como sinal de seu tormento.

O miolo do livro, a segunda parte, composta por dois capítulos – "El poder de escribir" e "El paraguas de Bakunin" – pode ser tratada como um único episódio do enredo articulado em torno da urgência de escrever. O personagem-narrador dialoga com amigos, o mais constante é Claude-Edmonde Magny, e com muitos autores: Alberti, Aragon, Brecht, Celan, René Char, Faulkner, Hemingway, Schelling, Vallejo, Wittgenstein. Certamente que tal diálogo sobrepõe tempos à primavera

de 1945, mas esse recurso, somado aos deslocamentos espaciais por Paris nas horas mais inusuais criam um movimento desnorteado em ritmo de crescente aceleração. Transforma-se o plano de escrever em uma obsessão e intensificase o estranhamento de sua identidade, provocando-lhe a sensação de "no estar en ninguna parte" (p. 167). Para procurar recuperar-se e ter condições de escrever, o personagem-narrador decide passar o outono nas montanhas suícas, ao lado de uma irmã. Mas continua a sofrer a tortura de sonhar com a paisagem de neve de Buchenwald e com a voz na noite ordenando que se apague o crematório. A impossibilidade de encontrar uma forma para a escrita leva-o à decisão de procurar esquecer.

Gracias a Lorène, que no sabía nada, que nunca supo nada, yo había vuelto a la vida. Es decir al olvido: la vida tenía ese precio. Olvido deliberado, sistemático, de la experiencia del campo. Olvido de la escritura, igualmente. (p. 212)

Tenía que escoger entre la escritura y la vida, había escogido ésta. Había escogido una prolongada cura de afasia, de amnesia deliberada, para sobrevivir. Y en esta tarea de retorno a la vida, de luto de la escritura, me había alejado de Claude-Edmonde Magny, (p. 212)

Para tornar efetiva sua decisão, duas atividades de lazer são consideradas por ele como de grande ajuda: assistir a um noticiário sobre atualidade em uma sessão de cinema e a convivência com Lorène. Mas, na verdade, as distrações põem em cheque de modo violento a identidade do personagem-narrador. Ao assistir ao noticiário com trechos de filmes feitos pelos aliados quando chegaram aos campos, ele, ao mesmo tempo que não suporta ver as imagens, não se reconhece nelas. E como a angústia

produzida por tal confronto não cabe na conversa com a jovem Lorène, em cujos olhos está a "luz alegre y dorada" (p. 214), na saída do cinema ele tem que ficar em silêncio. Assim, a aparente banalidade da rotina social impõe a ação de silenciar e a necessidade de enterrar sua história e a escrita.

Novamente, o recurso do espelhamento articula esse outro núcleo do enredo. E aqui ele acirra o dilaceramento, pois o personagem-narrador tem que enfrentar o estranhamento tanto na perversidade das imagens dos campos como na ingenuidade daquela jovem mulher que tentava seduzi-lo. Nesse movimento do romance, que resgata o momento mais agudo do estranhamento, Semprún elabora de modo fino a reflexão sobre a literatura de testemunho. Pontua o fulcro da dificuldade de estruturação da matéria narrativa - "narrar el presente del campo" (p. 182), pondera sobre a diferença entre o visto e o vivido, tece considerações sobre a forma da reportagem, faz a distinção conceitual entre vivência e experiência e ainda estabelece uma associação entre a espiral narrativa e modo de construção do jazz.

A problematização da forma do noticiário alimenta a reflexão tanto sobre a identidade quanto sobre a composição do testemunho. O filme leva o personagem-narrador a ponderar:

Al convertirme, gracias a los operadores de los servicios cinematográficos de los ejércitos aliados, en espectador de mi propia vida, en mirón de mi propia vivencia, me parecía que me libraba de las incertidumbres desgarradoras de la memoria. Como si, paradójicamente a primera vista, la dimensión de irrealidad, el contenido de ficción inherentes a toda imagen cinematográfica, incluso la más documental, lastraron con un peso de realidad incontestable mis recuerdos más íntimos. Por un lado, indudablemente, me veía desposeído de ellos; por el otro, veía confirmada su realidad: no había soñado Buchenwald. (p. 217)

Se as imagens ajudam a distinguir sonho e verdade, obrigam-no também, por um choque de estranhamento, a reconhecer a diferença entre o visto e o vivido:

Las imágenes habían sido filmadas en diferentes campos liberados por el avance aliado, unos meses antes. En Bergen-Belsen, en Mauthausen, en Dachau. También las había de Buchenwald, como reconocí.

O mejor dicho: de las cuales sabía de forma segura que provenían de Buchenwald, sin estar seguro de reconocerlas. O mejor dicho: sin tener la certeza de haberlas visto yo mismo. Las había visto, sin embargo. O mejor









dicho: las había vivido. La diferencia entre lo visto y lo vivido era lo que resultaba perturbador. (p. 216)

É interessante observar que, se a relação entre personagem-narrador e imagens reverte na reflexão sobre a vivência, o enquadramento desse contato — o cinema — põe em evidência um modo de sua recepção e de transmissão, recaindo sobre a problematização da forma de representar o horror:

De repente, sin embargo, en el silencio de esta sala de cine de Locarno — donde se apagaban los susurros y los murmullos, donde quedaba petrificado un silencio de horror y de compa-

sión: silencio escandalizado, también, probablemente — estas imágenes de mi intimidad se me volvían ajenas, al objetivarse en la pantalla. Se sustraían así a los procesos de memorización y de censura que me eran personales. Dejaban de ser mi bien y mi tormento: riquezas mortíferas de mi vida. Ya tan sólo eran, o por fin eran, la realidad radical, exteriorizada, del Mal: su reflejo glacial y no obstante ardiente. (p. 216e 217)

(...) las imágenes del noticiero de actualidad — que tenía dificultades a veces para captar y para fijar en mis recuerdos — acentuaban al mismo tiempo, hasta la exasperación, la dificultad experimentada para transmi-

tirla, para volverla, si no transparente, cuando menos comunicable. (p. 217)

E a contraposição entre a vivência da personagem e a estruturação da reportagem cinematográfica, presta-se a que Semprún reafirme a necessidade da elaboração estética para representa o Mal radical:

Se tendría que haber trabajado la película a fondo, en su propia materia fílmica, que detener a veces su desarrollo: que fijar la imagen para agrandar unos detalles determinados; que reanudar la proyección en cámara lenta, en unos casos, que acelerar el ritmo en otros momentos. Sobre todo se habría tenido que comentar las imágenes, para descifrarlas, inscribirlas no sólo en el contexto histórico, sino en una continuidad de sentimientos y de emociones. Y este comentario, para acercarse lo más posible a la verdad vivida, tendría que haber sido pronunciado por los propios supervivientes: los aparecidos de esta larga ausencia, los Lázaros de esta larga muerte. En resumen, se tendría que haber tratado la realidad documental como una materia de ficción. (p. 218)

Ainda nesse episódio — o da opção pelo esquecimento — aparecem uma imagem e duas questões relativas à procura da escrita, sementes da forma do romance que se está lendo e que germinam plenamente no episódio seguinte.

A imagem vem da estrutura de composição do jazz e é construída a partir de um grupo de músicos de um bar de Paris, onde o personagem-narrador estava depois do retorno do campo. Ela motiva a evocação da festa organizada na Alemanha pelo serviço de repatriação:

Estábamos agrupados alrededor de los músicos que improvisaban sobre temas clásicos, de Louis Armstrong en particular. (...) Nada nos unía, nada que no

En español: vivencia. Pero no hay pala-

bra francesa para expresar en un único

término la vida como experiencia de si misma. Hay que emplear perífrasis.

O entonces recurrir a la palabra vécu,

fuera esta música. Al parecer era suficiente. (p. 174)

Una intuición me había ido invadiendo, desde la sesión de jazz en Eisenach, en el transcurso de otra madrugada, unos meses antes. Esta música, estos solos desolados o irisados de trompeta y saxo, estas baterías apagadas o tónicas como los latidos de una sangre vivaz, se situaban paradójicamente en el centro del universo que yo quería describir: del libro que quería escribir.

La música constituiría su materia nutricia: su matriz, su estructura formal imaginaria. (p. 174)

A analogia com a música constrói uma metáfora da estrutura da narração: a voz solitária, a dissonância e a descontinuidade da improvisação, sempre retomando o mesmo tema, a mesma frase. À semelhança da espiral, os ecos do solo poderiam representar o movimento da voz narrativa, o andamento da narração. Mas a grande dificuldade permanecia: situar o ponto de vista no espaço do campo enquanto um presente e não como passado finito:

Mi problema, que no es técnico sino moral, es que no consigo, por medio de la escritura, penetrar en el presente del campo, narrarlo en presente. Como si existiera una prohibición de la figuración en presente... De este al interior, cuando estoy dentro, la escritura se bloquea...(p. 182)

Essa busca da constituição do ponto de vista leva à necessidade de figurar um "eu" que trabalha sobre uma matéria que é sua vivência, mas ela deve ser superada para poder constituir um texto que seja mediador do conhecimento.

- Están los obstáculos de todo tipo para la escritura. Algunos, puramente literarios. Pues no pretendo un mero testimonio. De entrada, quiero evitarlo, evitarme la enumeración de los sufrimientos y de los horrores. De todos modos, siempre habrá alguno que lo intente... Por otra parte, me siento incapaz, hoy, de imaginar una estructura novelesca, en tercera persona. Ni siquiera deseo meterme por este camino. Necesito pues un "yo" de la narración que se haya alimentado de mi vivencia pero que la supere, (...) (p. 181)

O segundo passo supõe a distinção entre os conceitos de vivência e de experiência, especialmente importantes na discussão da produção literária que tem como matéria a barbárie. Para fazer a distinção, o narrador se vale do conhecimento do alemão, do francês e do espanhol:

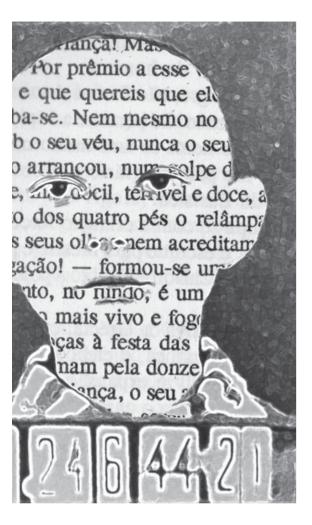
No estaba seguro de ser un superviviente de verdad. Había atravesado la

que es aproximativa. Y discutible. Es un término insulso y brando. En primer lugar y por encima de todo, es pasivo, lo vécu. Y además, está en pasado. Pero la experiencia de la vida que la vida vive de si misma, de si misma viviéndose, es activa. Y está en presente, forzosamenas Her

CSSE V que els golpe do scu u s dócil, terrível e doce, arden os quatro pés o relâmpago... us olhos nem acreditam .. Mi formou-se uma se alma o, n fundo, é um sábi ! Nã s vivo e fogoso d sua à festa das pana léias pela donzela o elo i ça, o seu amig fog so dos seres, br ementes, é preciso de cans a e algumas azeitonas, o q oouco dela, talvez um c u her favorito, para nizade de

A analogia com a música constrói uma metáfora da estrutura da narração...

modo en todos mis borradores la cosa empieza antes, o después, o alrededor, pero nunca empieza dentro del campo. Y cuando por fin he conseguido llegar muerte, ésta había sido una experiencia de mi vida. Hay lenguas en las que existe una palavra para este tipo de experiencia. En alemán se dice Erlebnis.



te. Es decir que se nutre del pasado para proyectarse en el futuro." (p. 155)

Essas considerações são retomadas e apresentadas de forma mais clara no episódio seguinte do enredo que marca um longo salto temporal, pois desenvolve-se em torno da morte de Primo Levi. Quarenta e dois anos depois da renúncia a escrever, quarenta e dois anos depois de haver decidido mergulhar no "anonimato colectivo de la posguerra" (p. 244), Semprún retoma a pasta "La escritura o la muerte" (p. 249) e nos mostra diferentes tentativas de começar o romance que estamos lendo. Ele se dá conta de que era 11 de abril de 1987, exatamente quarenta e dois anos depois da libertação dos prisioneiros de Buchenwald. No dia seguinte, um domingo pela manhã, ouve no rádio a notícia de que Primo Levi se suicidara no sábado. O fato leva-o ao cálculo de idade e, comparando-se com o italiano, pensa que lhe faltam apenas cinco anos. O prazo decretado pela morte de Levi, associado às datas marcantes da trajetória de Semprún e ao fato de ter trabalhado naquela pasta no dia anterior, traz novamente a urgência da escrita.

O episódio, que se estende também pelo capítulo seguinte, consiste em um balanço da vida do personagemnarrador, tem como foco a atividade de escrever e seu movimento avança sobre duas linhas: uma é o exame das relações entre a leitura e a produção de testemunhos; outra é a avaliação dos vínculos entre seu trabalho de escritor e sua mihá elementos que fogem ao controle da intencionalidade, a obra também oferece brechas para apontar a relação de tensão existente entre ambas bem como o poder que têm elas de alimentarem-se reciprocamente.

Talvez a passagem mais reveladora dessa perspectiva, ainda que esta não ganhe a formulação de uma assertiva, seja o relato das circunstâncias de composição de "El largo viaje". Escrevera o texto durante um período em que estava em Madri, mas não podia circular pela cidade. Ao resgatar as circunstâncias de reclusão em que se dá a composição do texto, em 1961, o narrador as transfere de forma ampliada para *La escritura o la vida*, tanto no enclausuramento do vagão do comboio que abriga a matéria narrada, como no diálogo entre desiguais,

...o mergulho na militância fora um modo de escapar ao tormento...

litância política.

Como se sabe e se pode ler em outros textos, especialmente na Autobiografia de Federico Sánchez, depois da Segunda Guerra Semprún dedicou-se intensamente à atividade política, tanto nos quadros no Partido Comunista Espanhol, tendo assumido a vida na clandestinidade para atuar na Espanha na resistência à ditadura de Franco, como fora do partido. Quanto a esse aspecto, a análise do passado é encaminhada de modo a sugerir ao leitor que o mergulho na militância fora um modo de escapar ao tormento da escrita, de desviá-lo do confronto consigo mesmo. No entanto, se a intenção do autor está canalizada para estabelecer essa dissociação entre militância e dedicação à escrita, cabe observar que, como sempre

isto é, entre personagem-narrador e o camponês de Semur, na viagem, e, anos depois, entre o personagem-narrador e o operário também comunista sobrevivente de Mauthausen, em cuja casa está encerrado em Madri e que desconhece o passado do hóspede. Por ser escritor, o narrador se figura superior aos demais personagens companheiros de viagens, campos e militância, pois crê ter consciência mais ampla do contexto histórico em que atua. Lembre-se que o camponês de Semur ignora não só seu destino, mas também a existência dos campos de concentração em seu próprio país, a França. Não é demais lembrar também que toda a obra de Semprún extrai sua matéria da militância, que ele tem o controle, como autor e como narrador, sobre a página em branco e domina

estratégias para transformá-la em ato político, como fez com o exemplar de *El largo viaje* em branco, quando a obra recebeu o Prêmio Fomentor, desafiando publicamente a censura franquista. No sentido inverso, o narrador Semprún transforma o mesmo exemplar em branco em símbolo do reinício de seu tormento em busca da forma de compor *La escritura o la vida*.

Quanto ao outro aspecto em pauta neste episódio do enredo, o relativo à leitura e à produção de testemunhos, registra-se uma mudança na reflexão sobre o tema. Se antes ela se alimentava do diálogo com pensadores ou poetas que haviam tratado de forma abrangente a questão da representação do mal, neste e no episódio seguinte do enredo, o foco de atenção é a shoah, ainda que surja um breve paralelo, feito com muitas ressalvas, com os campos estalinistas. Nesse quadro, uma observação bastante original do texto diz respeito à constituição do ouvinte disponível para o sobrevivente, questão que vem à baila no capítulo como comentário do sonho de Levi: ao retornar à casa, o sobrevivente estava narrando sua história e, depois de um certo tempo, toda a família já não mais lhe dava atenção. A angústia do sonho expressa a necessidade e a dificuldade de encontrar um ouvinte e constitui tema relevante nos debates sobre a shoah. Nesse campo, a maioria dos estudiosos entende que a produção de testemunhos não foi estimulada, ou foi mesmo silenciada, durante o processo de construção e legitimação do Estado de Israel. Ela teria explodido com o julgamento de Eichmann. Semprún, esparramando pelo texto muitos indícios, sugere que se deve considerar um consenso tácito fomentado pelas nações hegemônicas do pós-guerra para patrocinar um processo de "olvido histórico". Para ele, as dificuldades encontradas por Levi para publicar sua primeira obra, rejeitada pelas grandes editoras, e a pouca repercussão que ela tivera antes de 1960 teriam sido motivadas por essa anestesia política. Para ele, não é acaso que no início dos anos 1960 publiquem-se textos sobre o tema de tão diferentes autores em diferentes países, relativos tanto aos campos nazistas como aos estalinistas.

Como si, más allá de cualquier circunstancia biográfica, una capacidad de escucha hubiese madurado objetivamente en la opacidad como quien dice indescifrable de las andaduras históricas. (p. 269)

Em relação à composição do relato, aqui o personagem-narrador tem dois parâmetros: de um lado, os textos de Primo Levi e, de outro, o testemunho do operário que o hospedara em Madri. O contraponto presta-se a reafirmar novamente sua perspectiva quanto à necessidade de elaboração estética para representar a barbárie. O relato de Manuel A., sobrevivente de Mauthausen:

Era desordenado, confuso, demasiado prolijo, se empantanaba en los detalles, carecía de visión de conjunto, todo lo contemplaba bajo el mismo prisma, lo enfocaba de la misma manera. Se trataba de un testimonio en estado bruto, en suma: un revoltijo de imágenes. Un desahogo de hechos, de impresiones, de comentarios ociosos.

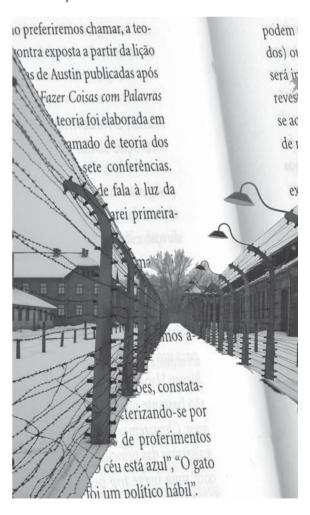
Yo tascaba el freno, al no poder intervenir planteándole cosas, obligándolo a poner orden y sentido en el sinsentido desordenado de su chorro de palabras. (p. 258)

Em comparação, É isto um homem? parece-lhe uma obra-prima:

Una vez concluido, el libro — obra maestra de contención, de desnudez fabulosa en el testimonio, de lucidez y de compasión —, este libro incomparable, no encontró sin embargo quien lo publicara. Todas las editoriales importantes lo rechazaron. (p. 267-8)

Ainda neste episódio, vemos exemplos dos textos do próprio narrador considerados insatisfatórios, cujos traços haviam sido comentados no episódio anterior. Quarenta anos depois, os fragmentos que escreve na véspera da morte de Primo Levi permitem-nos acompanhar o processo de superação dos problemas enunciados no episódio anterior, quando se decidira por "Olvido deliberado, sistemático, de la experiencia del campo. Olvido de la escritura, igualmente." (p. 212)

Na primeira tentativa, citada por ele mesmo, ainda não encontra a primeira pessoa nem a possibilidade de narrar no presente:



Un chico joven – aunque era difícil calcular su edad exacta: unos veinte años, pensó – estaba de guardia en la entrada del barracón de la Gestapo. Llevaba botas rusas de cuero flexible, un atuendo disparatado, el pelo al rape." (...) "Marroux se sintió aprisionado por la frialdad devastada de esa mirada, brillante en el rostro huesudo y demacrado. (p. 246)

Na segunda tentativa, ele usa o diálogo como forma de presentificar a matéria narrada:

El joven, que se había fijado en el escudo tricolor coronado por la palabra "France" que Marroux llevaba en la guerrera, se dirigió a él en francés:

- Parece usted sorprendido...; Qué le

pasa? ¿Es el silencio? Nunca hay pájaros en este bosque... (p. 247)

E a seguir está o encontro da primeira pessoa e do presente, o começo do livro que temos em mãos: "Están delante de mí, abriendo los ojos enormemente y yo me veo de golpe en esa mirada de espanto" (p. 248)

O episódio final do enredo, o encontro da forma, desenvolve-se em torno da visita a Weimar, em 1992. Ali se dá a ação nuclear que viabiliza esse encontro: o personagem-narrador lê sua ficha de identidade de prisioneiro de Buchenwald, ainda guardada nos arquivos do campo. Ela tem o poder de revelação, pois ele, a partir de então, pode explicar a si mesmo por que sobrevivera.

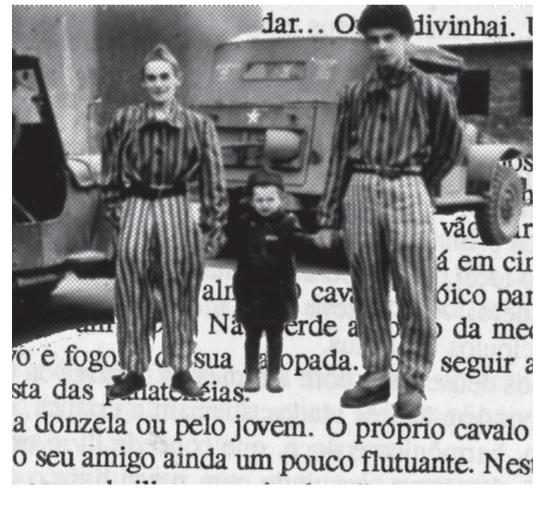
Antes disso estava de acordo com a avaliação de Primo Levi quanto às possibilidades de sobrevivência: entrar no campo em boas condições físicas, saber alemão e ter curiosidade pelo mundo que está a sua volta. Mas isso não bastara a Semprún. Em sua ficha encontrou uma chave: uma palavra. O comunista alemão, interno do campo provavelmente desde 1939, não o catalogou como estudante, como declarara Semprún. A solidariedade materializouse na palavra estucador, profissão valorizada, que garantiu não ser ele enviado aos campos anexos para o trabalho que matava em poucos dias. Assim, ele se reconcilia com sua identidade de sobrevivente e decide trabalhar no romance reconciliando-se com sua história.

Aqui a reflexão sobre a forma do testemunho mobiliza recursos da lírica e o narrador não recorre ao andamento do ensaio, tão usado nos outros episódios. A reflexão se desenvolve através de sucessivas associações e está mediada pela evocação de versos de Celan e Brecht por um lado e, por outro lado, de uma frase de uma canção popular. Esses fragmentos associados à revelação da identidade e à concepção do romance serão retomados mais adiante.

A escrita do enredo

Acompanhar a composição do enredo evidencia que sua matéria é a trajetória percorrida pelo narrador para encontrar a forma da obra que se está lendo e, como consiste em reconciliarse com a história de formação da identidade desse personagem-narrador, o texto configura-se como um romance. Cabe observar quais os recursos mobilizados para desenvolver o enredo.

O próprio narrador nos oferece uma imagem da estrutura da narração: uma "espiral narrativa". É interessante considerar que o desenho da espiral é uma eficiente representação da continui-



dade fora da linearidade, de movimento de progressão que supõe avanços e recuos, de indicação de um espaço tridimensional no qual um fio vai demarcando vazios. Ao descrevermos a construção do enredo, pontuamos como a imagem da espiral podia mimetizar a combinação de diferentes fatos localizados em diferentes tempos, sendo que todos eles têm como parâmetro o momento da gênese da identidade de sobreviven-

Como recurso de narração, a repitação é mobilizada predominantemente sob duas formas. Uma é a retomada de elementos da ação nucleadora de episódios, sempre acompanhada de ligeiras retificações ou relativizações; outra é a repetição de duas imagens catalizadoras de dois sonhos recorrentes: a paisagem de neve e a ordem de apagar o crematório. O recurso presta-se a intensificar a significação e a repercus-

do: "Me mira despavorido de espanto." (p. 17)

Seguem-se frases do narrador dirigidas aos soldados para informar que os pássaros deixaram o bosque por causa do cheiro do crematório. E; por associação, superpõem-se fragmentos que narram a estada de Leon Blum, as mudanças provocadas no campo com o avanço dos aliados, a organização de re-

...espaço tridimensional no qual um fio vai demarcando vazios.

te adquirida pelo narrador. Pontuamos como em cada episódio ele se refere ao passado anterior à entrada no campo, a um tempo resgatado em presente concernente à vivência do campo e a um tempo tratado, com frequência, como futuro em relação àquele dia de conquista de um prazo de prorrogação para sua vida, mas que é trabalhado como passado em relação à sua visita a Weimar em 1992, vale dizer, ao momento de encontro de sua ficha de identidade de prisioneiro de Buchenwald, o momento de encontro da forma de seu texto. Assim, como imagem de representação do enredo, o ponto inicial da espiral é a cena de encontro com os soldados dos exércitos aliados, e ela se desenvolve na direção de atingir a revelação da identidade do narrador, da decisão de narrar sua vivência do campo e da concepção do romance.

Considerada em outro plano do texto, o da narração, pode-se afirmar que a espiral é uma imagem que bem representa seus movimentos: a repetição, a dispersão e a elipse.

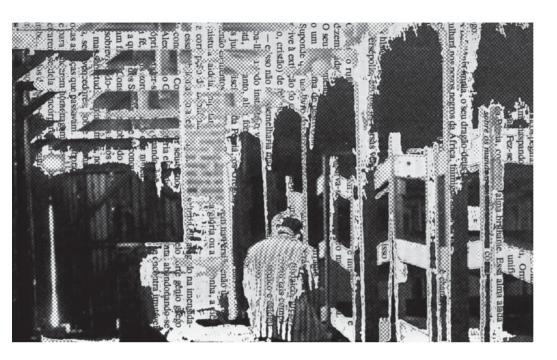
são de detalhes de fatos ou imagens na constituição da identidade do narrador e, portanto, a tentar garantir densidade ao testemunho da vivência.

No primeiro capítulo, por exemplo, o confronto de olhares que inicia o texto é repetidamente retomado. Como se pode ver no levantamento abaixo, as frases que voltam à cena nuclear do episódio adensam a paralisia dos que chegam ao campo depois da libertação em contraposição ao movimento constante da máquina de morte nazista gravado na palavra do sobrevivente: "Están delante de mi, abriendo los ojos enormemente, y yo me veo de golpe en esa mirada de espanto: en su pavor." (p. 15). Segue-se um fragmento sobre a vida no campo e depois o registro: "Me observan, la mirada descompuesta, llena de espanto. "(p. 15)

No fragmento seguinte encontra-se a descrição da aparência do personagem-narrador, ponderações sobre o padrão semelhante de todos os campos e a narração da aproximação dos soldados. E tem-se a percepção do observa-



sistência dos prisioneiros e a libertação ocorrida no dia anterior. E reitera-se: "Están a unos pasos de mí, silenciosos. Evitan mirarme." (p. 22). Novo fragmento narrativo e novamente a reiteração: "Permanecen silenciosos, evitan mirarme. Me he visto en su mirada hor-



rorizada por primera vez desde hace dos años." (p. 26). Segue-se um fragmento sobre a rotina do horror e o relato da agonia e da morte de Maurice Halbwachs e encontra-se mais uma reiteração: "¿a qué me remite la mirada horrorizada, descompuesta, de los tres oficiales que visten uniforme británico? (p. 37)

No movimento da narração, a dispersão é feita fundamentalmente pelo uso da digressão. E esta é de três naturezas: narrativa, dissertativa e lírica. A narrativa contribui para a estruturação de cada episódio do enredo e explicita a nova hierarquia que os acontecimentos adquirem ao serem resgatados a partir da perspectiva conquistada pelo narrador ao contemplar sua ficha de prisioneiro, isto é, ao encontrar uma explicação para o fato de ter sobrevivido A título de exemplo, veja-se como o núcleo da ação do primeiro episódio - o confronto de olhares entre o narrador e os soldados dos exércitos aliados - motiva e organiza os demais fragmentos narrativos que se apresentam como digressão. Os dois elementos mais significativos do confronto são os soldados

enquanto "agentes" encarregados de libertar os prisioneiros e o olhar de espanto que o narrador neles observa. Aí está a raiz da escolha dos demais fragmentos. O papel que caberia aos soldados motiva a digressão que narra os acontecimentos do dia anterior que culminaram com a ação de os próprios prisioneiros tomarem o campo, libertarem-se e saírem em direção a Weimar. O olhar dos soldados leva o narrador a registrar vários tipos de olhares que expressavam acontecimentos e rotinas da vida no campo, como o olhar da morte, estampado na agonia de Maurice Halbwachs ou o olhar de ódio dos SS.

Os movimentos de digressão dissertativa consistem na reflexão sobre a representação do mal. Eles também se associam ao núcleo de cada episódio e dão ao romance a inflexão do ensaio. Eles tanto contribuem para definir a perspectiva atual sobre o debate contemporâneo relativo aos estudos da *shoah* como dão muitos elementos relativos à construção de *La escritura o la vida* e de outras obras de Semprún.

A dispersão ainda se dá com a digressão de natureza lírica. Esta forma

é menos frequente que as de natureza narrativa e dissertativa, mas é extremamente significativa para a interpretação do texto. Ela consiste na evocação e na citação de versos que, além de propiciarem eles mesmos o contato do leitor com a intensidade própria da lírica, contaminam a narrativa, transferem a ela seus ecos, impregnando-a com ambiguidade, e constituem uma forma de remeter à ambivalência de sentimentos do personagem-narrador, de representar os impasses que ele enfrenta para aludir a vivências intensas que escapam a uma definição. Há momentos em que os versos relativizam os supostos aspectos vitais ou alegres de acontecimentos, como, por exemplo, quando o personagem-narrador grita os versos de René Char do poema "La libertè", aludindo ao caráter frágil e ilusório da libertação dos prisioneiros.

E quase sempre os versos traduzem o contato com a morte, como ocorre com versos de Baudelaire, na morte de Maurice Halbwachs, com os versos de Vallejo, na morte de Diego Morales ou com os versos de Aragón e Celan, quando o narrador enfrenta a impossibilidade de explicar o fato de ter ele sobrevivido, de ter ele escapado da morte.

Talvez a intensa frequência dos recursos da narração à repetição e à dispersão dificultem que, em um primeiro momento, o leitor perceba a importante função da elipse na construção do texto. No entanto, ela se coloca como uma obrigatória resposta para a indagação criada pelo próprio título da obra. Na medida em que este lança mão da palavra vida, pode criar a expectativa de um relato autobiográfico ou de um texto memorialista, ou seja, o título apela a um hábito de leitura de uma história de vida. Frente a esse hábito, o romance opõe um paradoxo, pois, guiado por um foco de luz extremamente estreito e seletivo, que ilumina uns poucos momentos, o leitor tem acesso a imagens

tão amplas que reconstituem uma vida especialmente significativa, uma longa sobrevida.

Esse aspecto do romance chama mais ainda a atenção porque, como o narrador se identifica na obra com seu próprio nome, é impossível o leitor deixar de considerar dados da vida pública de Semprún. O romance silencia sobre sua convivência anterior ao ano em Buchenwald com seletos grupos de intelectuais - o da República espanhola ou o da revista Esprit -, sobre sua intensa militância no Partido Comunista, sobre a estrondosa ruptura com o partido, sobre sua participação na transição política espanhola, sobre sua participação no ministério de um governo de Felipe González. Nesses casos, pode-se dizer que a elipse foi um recurso narrativo para eliminar qualquer rastro, no romance, de um personagem de origem socialmente privilegiada e, sobretudo, de qualquer traço que pudesse compor um protagonismo contaminado pela épica. Assim, a elipse materializa-se nas ausências de tantos episódios tão conhecidos da vida do narrador. Ela expulsa do romance evocações idílicas e potências épicas. Considerá-la como recurso narrativo ajuda a ver, pelo avesso, que o romance quer tratar de um personagem ferido, cujo ferimento é maior que ele; quer ocupar-se de um personagem que procura sozinho cicatrizar uma chaga que é, ao mesmo tempo, sua e coletiva. Nessa medida, a elipse põe em evidência o caráter seletivo do enredo que articula a ação em busca da escrita, o tormento provocado pela dificuldade em elaborála, bem como a opção de fugir dela através da procura do esquecimento. Este se materializa de modo eloquente no enredo exatamente pelo uso da elipse, no vazio de quarenta anos existente no romance entre o outono

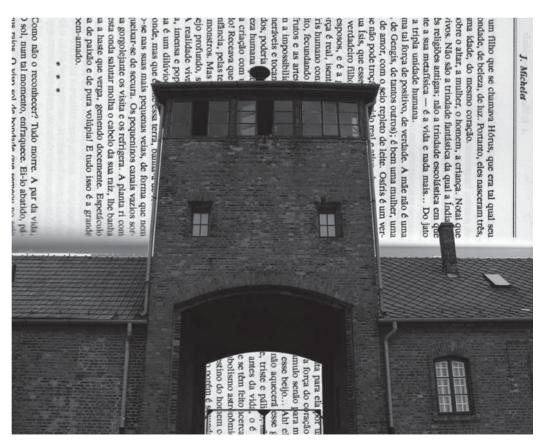
de 1945 e a morte de Primo Levi em 1987

A combinação dos três recursos de narração — a repetição, a dispersão e a elipse — gera o movimento oscilante de avançar e recuar e leva a que se perceba a trajetória da busca da escrita como repetidas ações de retardar e adiar, criando o efeito estético da multiplicação de situações e imagens do tormento provocado pela própria procura, constituindo, assim, a densidade do texto exigida pelo narrador. É esse compasso de avanço e recuo que a espiral narrativa capta e projeta como a possibilidade

sempre presente de a narração poder ser retomada e continuar, materializando na composição do texto a dimensão provisória da explicação da identidade encontrada pelo narrador bem como o caráter igualmente provisório do pontofinal de seu texto.

Mas cabe ainda ponderar que, como a imagem da espiral narrativa contempla os reiterados movimentos de avanço e recuo, isto é, múltiplos ensaios de aproximação, pode ela aludir também a um olhar em espiral e a uma espiral de olhares. O primeiro é mais evidente, pois está na constituição

...expulsa do romance evocações idílicas e potências épicas.



do ponto de vista do narrador. Quanto à espiral de olhares, basta rastrear no romance as várias situações que o narrador cataliza ou traduz no olhar dos personagens que vão surgindo no texto.

No primeiro capítulo, além do confronto de olhares entre o narrador e

mente esta mante esta mante esta mente esta mante esta mante esta mante esta mante esta mante esta mento esta

os soldados dos exércitos aliados, notase a insistência em registrar a diversidade de expressões do olhar. Diante do olhar de espanto dos soldados, o narrador considera que o seu pode estampar a loucura e a desolação:

No queda más que mi mirada, eso concluyo, que pueda intrigarles hasta ese punto. Es el horror de mi mirada lo que revela la suya, horrorizada. Si, en definitiva, mis ojos son un espejo, debo de tener una mirada de loco, de desolación. (p. 16)

O vetor de exclusão que partira do espanto dos soldados, leva o narrador a buscar solidariedade ou possíveis espaços de inserção. Resgata então a vida de prisioneiro, o olhar que expressa a fraternidade no horror:

Iba a hacer dos años que vivía rodeado de miradas fraternas. Si es que había miradas: la mayoría de los deportados carecían de ella. La tenían apagada por la luz cruda de la muerte. La mayoría de ellos sólo vivía debido a la inercia: luz debilitada de una estrella muerta, su mirada. (p. 29)

Mas mesmo em meio à luz debilitada ou ao olhar envergonhado fora E depois, quando o narrador está recitando os versos de Baudelaire, Maurice Halbwachs se despede : "Sonríe, agonizando, con la mirada sobre mí, fraterna" (p. 36)

A essa fraternidade contrapunha-se no universo do horror o olhar de ódio dos SS:

También estaban los SS., sin duda. Pero no era fácil captar su mirada. Estaban lejos: macizos, por encima, más allá. Nuestras miradas no podían cruzarse." (...) "Después, con un poco de audacia y de astucia, uno podía intentar mirarlo de frente. Los ojos de Schwartz, entonces, por breve que fuera el instante durante el cual alcanzaba a captar su mirada, sólo expresaban odio. (p. 36)

... fora possível resgatar uma chama de dignidade e soberania do homem...

possível resgatar uma chama de dignidade e soberania do homem: na morte de Maurice Halbwachs:

Un poco más tarde, mientras yo le contaba lo primero que se me pasó por la cabeza, sencillamente para que escuchara el sonido de una voz amiga, abrió de repente los ojos. La congoja inmunda, la vergüenza se su cuerpo delicuescente eran perfectamente legibles en ellos. Pero también una llama de dignidad, de humanidad derrotada aunque incólume. El destello inmortal de una mirada que constata que la muerte se acerca, que sabe a qué atenerse, que calibra cara a cara los peligros y los envites, libremente: soberanamente. (p. 35).

Os modos de olhar tateados no primeiro capítulo são recolhidos nos seus últimos parágrafos:

Así, paradójicamente, por lo menos a primera y corta vista, la mirada de los míos, cuando les quedaba alguna, por fraterna que fuera — porque lo era, más bien —, me remitía a la muerte. Era ésta la sustancia de nuestra fraternidad, la clave de nuestro destino, el signo de pertenencia a la comunidad de los vivos. Vivíamos juntos esta experiencia de la muerte, esta compasión. Nuestro ser estaba definido por eso: estar junto al otro en la muerte que avanzaba. (p. 37) Eso es lo que me enseñaba la mirada de Maurice Halbwachs, agonizando. La mirada de SS, por el contrario, car-

gada de odio desasosegado, me remitía a la vida. Al deseo insensato de durar, de sobrevivir: de sobrevivirle. (p. 37)

Mais adiante no romance, o narrador registra um outro olhar, ainda dentro das cercas eletrificadas e ainda dentro do universo dos vivos. Tratavase de um sobrevivente do Sonderkommando de Auschwitz, cujo testemunho ele presenciara. No olhar, uma fratura gélida paralisada:

No me acuerdo del nombre de aquel judío polaco. Ni siquiera me acuerdo de si tenía nombre. Quiero decir: ya no me acuerdo de si Jurgen Kaminski nos mencionó su nombre. Me acuerdo de su mirada, en cualquier caso. Tenía los ojos de un azul glacial, como el filo cortante de un cristal roto. (p. 63)

Pode-se dizer que, motivado pelo estranhamento dos soldados, o narrador procurou distinguir o olhar dos que viviam dentro do mundo do horror, ensaiando interpretar o ato de olhar como ato de reconhecer-se, tanto entre os companheiros de sorte, os sobreviventes, como frente aos inimigos ou algozes cotidianos, os SS. Mas há ainda uma exploração do ato de olhar que se dissocia da possibilidade de ver. Entre eles, o narrador distingue o da morte, o da inocência e o da culpa.

O olhar da morte materializa-se e multiplica-se nos olhos daqueles cadáveres presentes nos dias que se seguiram à libertação:

Los cuerpos descarnados, cubiertos de harapos, yacían estirados en los tres niveles superpuestos de los camastros. Estaban imbricados unos dentro de otros, a veces petrificados en una inmovilidad aterradora. Con las miradas vueltas hacia nosotros, hacia el pasillo central, a menudo a costa de una vio-

lenta torsión del cuello. Decenas de ojos desorbitados nos habían mirado pasar.

Nos habían mirado sin vernos.

No quedaban supervivientes en aquel barracón del Campo Pequeño. Con los ojos abiertos de par en par, desmesuradamente abiertos al horror del mundo, las miradas dilatadas, impenetrables, acusadoras, eran ojos apagados, miradas muertas. (p. 39)

O registro do olhar da inocência denuncia a impossibilidade de ver como produção ideológica, como a omissão social perante a ascensão do fascismo nos anos 30 e a construção da máquina de morte nazista. Assim, o romance capta a passividade irresponsável dos homens do mundo que, antes e depois do espetáculo infernal dos campos, entendem como alheia, como fato histórico que não lhes concerne, a barbárie do século XX: os "massacres administrativos"⁷, o extermínio como programa e prática racional do Estado. Um deles é o de uma jovem da missão francesa do serviço de repatriação que entra em Buchenwald:

Entonces, otra muchacha exclamó; — ¡Pero si no parece estar tan mal! Miraba los barracones de un verde llamativo, en el perímetro de la plaza. Miraba el parterre de flores delante del edificio de la cantina. Después vio la chimenea maciza del crematorio, en un extremo de la plaza.

- ¿Y eso, es la cocina? − preguntó.
Deseé estar muerto durante una fracción de segundo. Si hubiese estado muerto, no habría podido oír esta pregunta. (p. 136).

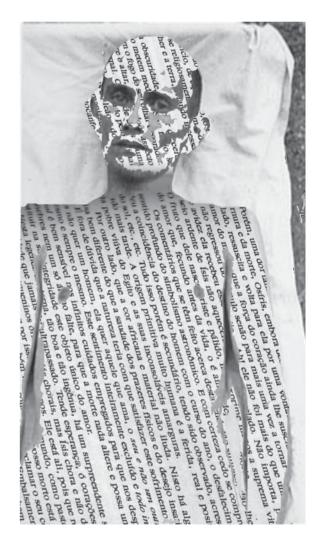
Para responder à pergunta, ele guia a visita das duas jovens.

Vengan - dije a las mujeres de la Mission France -, se lo voy a enseñar.
Las conduje hacia el edificio del crematorio, que una de ellas había tomado por cocina.

¿Enseñar? Tal vez la única posibilidad de hacer comprender fuera, efectivamente, hacer ver. (p. 137)

Já em Paris, na primavera de 1945, o personagem-narrador espelhase no olhar inocente de uma jovem loira alemã, registra sua relação ambivalente com ela e amplia o significado social daquele olhar:

Me recitaba en silencio el poema de Aragon, contemplando a esa joven alemana a la que encontraba hermosa. Deseable también, sin duda. No recuerdo el deseo, pero no es improbable. Lo esen-





cial es que no soportaba su presunta inocencia. Sobre todo que aquella noche me sentía culpable vo mismo: por una vez. Despertando de este sueño que era la vida, por una vez me sentía culpable de haber deliberadamente olvidado la muerte. De haber querido olvidarla, de haberlo conseguido. ;Tenía yo derecho a vivir en el olvido?;A vivir gracias a este olvido, a expensas suyas? Los ojos azules, la mirada inocente de la joven alemana hacían que este olvido me resultara insoportable. No sólo el mío: el olvido general, masivo, histórico, de toda esta muerte antigua. (p. 201)

O olhar de culpa aparece de duas formas no romance. Uma é a culpa histórica estampada na reação dos muitos habitantes de Weimar frente ao horror do campo, onde foram levados pelos soldados dos exércitos aliados:

- Vuestra hermosa ciudad -les decía (refere-se ao oficial americano que comanda a visita) tan limpia, tan peripuesta, rebosante de recuerdos culturales, corazón de la Alemania clásica e ilustrada, habrá vivido en medio de los crematorios nazis, ¡con toda buena conciencia del mundo!

Las mujeres -un buen número de ellasno podían contener las lágrimas, imploraban perdón con gestos teatrales. Algunas llevaban la actuación hasta hacer amagos de encontrarse mal. Los adolescentes se encerraban en un silencio desesperado. Los ancianos miraban Whacia otro lado, negándose ostensiblemente a oír lo que fuera. (p. 95)

Há fotos dessa cena que são frequentemente reproduzidas em livros ou exposições sobre o Holocausto. Em algumas delas os civis alemães colocavam as mãos sobre os olhos. Aqui Semprún registra a ação de esquivar-se de olhar o horror no desviar os olhos, aludindo ao tema da culpabilidade alemã também debatido no romance a propósito dos co-

mentários do tenente Rosenfeld sobre as relações de Heidegger com o nazismo.

Mas bastante mais contraditória é a relação entre culpa, olhar e ver na trajetória do personagem-narrador e na forma de seu texto. Como já indicamos ao comentar o último episódio do enredo, durante a visita a Weimar e a Buchenwald, em 1992, Semprún é obrigado a ver sua ficha de prisioneiro feita no dia 29 de janeiro de 1944. O funcionário que trabalha no campo, agora aberto aos turistas, adverte-o de que não fora ele registrado como estudante. Diante da indiferença do ilustre visitante e depois de repetir outras vezes a informação, o alemão põe uma fotocópia nas suas mãos:

¡Aquí tiene usted una fotocopia!
 ¡Como podrá constatar, el camarada alemán no escribió "estudiante"!

Tomé la hoja de papel, me temblaban las manos.

No, no había escrito Student, el camarada alemán desconocido. Influido sin duda por una asociación fonética, había escrito Stukateur.

Contemplé la ficha, me temblaban las manos." (p. 317)

"Sostenía mi ficha en la mano, medio siglo más tarde, temblaba. Todos se acercaron a mí, los Merseburger, Thomas y Mathieu Landman. Contemplaban, atónitos por el desenlace imprevisto de mi historia, esta palabra absurda y mágica, Stukateur, que tal vez me había salvado la vida. Recordaba la mirada de más allá de la muerte del comunista alemán tratando de explicar por qué era preferible ser un trabajador cualificado en Buchenwald. Mi ficha circuló de mano en mano, entre las exclamaciones de todo el mundo. (p. 319)

A perplexidade dos personagens em torno da fotocópia é ainda maior para o leitor, pois durante a leitura do romance ele é informado da rotina de trabalho desse prisioneiro espanhol que responde à chamada

quando o SS grita o número 44904. Sua função no escritório de administração do campo consistia exatamente em manter as fichas ordenadas e atualizadas. Cabia a ele separar as fichas dos que eram transferidos aos campos anexos a Buchenwald, encontrar as fichas dos que morriam e apagar o nome para que o número de registro ficasse disponível para ser atribuído a outro deportado que chegasse. Considerando essa rotina de trabalho, fica patente que o personagem-narrador conviveu durante quase dois anos com a impossibilidade de ver sua ficha, apesar de confessar-se um curioso e crer, como Levi, que esse traço ajudou-o a manter-se vivo. A impossibilidade prolongou-se mesmo depois da libertação do campo, quando ele mostrou os arquivos e o modo de sua organização para oficiais dos aliados. A impossibilidade de ver transforma-se em surdez em 1992, quando o funcionário do campo insiste em adverti-lo sobre a profissão registrada na sua ficha.

Como interpretar essa cegueira e essa surdez aliadas ao poder de revelação atribuído ao ato de ver e ler sua ficha? Essa cegueira pode ser analisada à luz da interpretação proposta por Agamben da perífrase usada por Levi para referir-se ao muçulmano: aquele que viu a Gorgona. O filósofo italiano identifica ver a Gorgona a ver a impossibilidade de ver: "La Gorgona y el que la ha visto, el musulmán y el que da testimonio en su lugar, son una mirada única, la misma imposibilidad de ver"."

A cegueira protegera-o de ver sua ficha de óbito, a ficha dos marcados para morrer, pois disso se tratava, e continuou protegendo-o da culpa por ter sobrevivido. Companheira constante dos que retornaram do inferno nazista, presente em testemu-



A cegueira protegera-o de ver sua ficha de óbito...

nhos literários ou não, é ela negada pelo personagem-narrador em um momento, quando está se dirigindo para a Place de la Nation, no dia 1º de maio de 1945:

Una tristeza sin embargo me oprimía el corazón, un malestar sordo y punzante. No era un sentimiento de culpabilidad, en absoluto. Jamás he comprendido a santo de qué habría que sentirse culpable de haber sobrevivido. Por lo demás, tampoco he sobrevivido realmente. No estaba seguro de ser un superviviente de verdad. (p. 155)

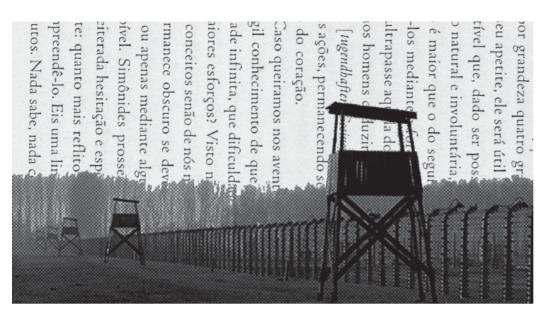
No entanto, na consideração sobre o olhar inocente de uma jovem alemã, ele confessa sentir-se culpado por ter esquecido momentaneamente a morte cotidiana dos campos. Assim, são o deslocamento e o recalque da culpa que conferem o poder de revelação ao ato de ver sua ficha em 1992. A palavra mágica permitiu que o personagem-narrador transferisse sua culpa pela ação de ter sobrevivido a uma ação de um outro, ao gesto solidário daquele alemão comunista que trocou sua profissão.

Mas esse deslocamento é mediado pelos versos de Celan lidos pelo personagem-narrador no hotel de Weimar:

die in das Buch

— wessen Namen nahms auf
vor dem meinen? —
die in dies Buch
geschriebene Zeile von
einer Hoffnung, heute,
auf eines Denkenden
kommendes
Wort
im Herzen ... (p. 308-9)9

A palavra estucador pode ser a



palavra que "vem do coração", única possibilidade de esperança no poema de Celan, para a qual Semprún chama insistentemente a atenção do leitor, com a finalidade de explicitar que projeta ele agora sua vivência naquele verso, dando-lhe outro significado, outra interpretação. O movimento de leitura do narrador evidencia-se em sua tradução comentada dos versos citados e na exposição das circunstâncias em que Celan os escreveu. Assim, tem o leitor acesso ao fato de que aquele poema seria um pedido de Celan a Heidegger no sentido de que o filósofo se pronunciasse sobre as atrocidades nazistas. E o narrador associa o silêncio do filósofo ao suicídio do poeta. Este não teria ouvido uma palavra que viesse do coração. Essa operação de leitura é novo deslocamento, que se dá agora da previsibilidade e causalidade da prosa para o reino da probabilidade da poesia.

Mas uma maior atenção aos versos indica haver ainda outro deslocamento. Quando Celan indaga sobre o verso (ou sentença) e o nome escritos no livro, evoca a crença judaica de os homens terem seus nomes inscritos no livro divino da vida ou da morte e

que, a cada ano, entre o dia do anonovo e o dia do perdão, há a possibilidade de confirmar-se a sentença, o destino de vida ou de morte. Assim, o registro da ficha do mundo infernal projeta-se nos versos de Celan e aponta para o deslocamento do imponderável do sagrado para o mais baixo arbítrio do mundo profano.

Talvez depois dessa longa descrição da composição do romance seja desnecessário observar ter ele uma estrutura irônica, construída não só pela representação de um herói impotente mas, sobretudo, pela figuração dessa impotência como buscas e formulações de explicações provisórias. Mas é importante observar que ela contribui para potencializar as metáforas de composição do texto e de uma concepção de romance de testemunho: uma espiral narrativa que sempre pode ser retomada, uma voz solitária que improvisa repetidamente sobre um tema, como o trompete de Louis Armstrong. Imagens poderosas que projetam o efeito estético de multiplicação que o romance contém e provoca¹⁰(cc)

Valeria De Marco é professora titular da Universidade de São Paulo.

Notas

- 1 Este texto foi escrito em 2001. Era a base de uma aula em que analisava o texto de Semprún em um curso de pós-graduação na área Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispanoamericana sobre a literatura de testemunho. Não havia ainda uma bibliografia substantiva que comentasse o romance nessa chave. Uma versão em castelhano foi apresentada na "Conferencia Internacional "Literatura y Testimonio: Jornadas sobre Memoria y Testimonio", organizado pelo Prof. Dr. Horacio González, da cátedra de Teoría Política y Teoría Estética, realizada em 2002, na Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Buenos Aires, Argentina. Um trabalho mais denso, e que tem em conta a fortuna crítica já produzida sobre a obra, é a tese de doutorado Jorge Semprún: forma precária e literatura de testemunho, de Marcia Romero Marcal, realizada sob minha orientação e defendida em março de 2009.
- 2 SEMPRÚN, Jorge. *La escritura o la vida*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Tusquets Editores, 1995, p. 27. Nas demais citações, indica-se apenas o número da página dessa edição.
- 3 O mesmo processo em Mauthausen foi narrado no depoimento de Mariano Constante, um espanhol que lutara na Guerra Civil, no texto *Los años rojos. El holocausto de los españoles*. Zaragoza: Editorial Pirineo, 2000.
- 4 AGAMBEM, Giorgio. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III.

 Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia:

 Pre-textos, 2000, p. 112. Na mesma página encontra-se também a seguinte afirmação: "la vergüenza es, a la vez, pasividad y actividad, ser mirado y mirar".
- 5 *Idem*, p. 140 e 141.
- 6 Como relata Mariano Constante, que também fora de Mauthausen para a França, voltar à Espanha significaria ser assassinado por Franco.
- 7 ARENDT, Hannah. Eichmann em Jerusalém. Um relato sobre a banalidade do mal. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 311.
- 8 AGAMBEN, Giorgio. Lo que queda de..., cit., p. 55.
- 9"the lines on the book/ -whose, the name named/ before mine?-/ inscribed in this book/ the lines hoping, today, / for the word / to come / from a thinker, /at heart." In: LACOUE-LABARTHE, Philippe. *Poetry as Experience*. Trad. Andrea Tarnowski. Stanford: Stanford University, 1999, p. 93.
- 10 Este texto é parte de um projeto de pesquisa que conta com o apoio do CNPq.