



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

ÉVILA FERREIRA DE OLIVEIRA

**AUSCHWITZ E “OS ANOS DE CHUMBO”: RESISTÊNCIA E
TESTEMUNHO NA ESCRITA DE CHARLOTTE DELBO E
LARA DE LEMOS**

Salvador
2016

ÉVILA FERREIRA DE OLIVEIRA

**AUSCHWITZ E “OS ANOS DE CHUMBO”: RESISTÊNCIA E
TESTEMUNHO NA ESCRITA DE CHARLOTTE DELBO E
LARA DE LEMOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade
Federal da Bahia – UFBA – como requisito parcial para a
obtenção do título de doutor em Literatura e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Igor Rossoni

Salvador
2016

DECLARAÇÃO DE APROVAÇÃO

Título: Auschwitz e “Os anos de chumbo”: resistência e testemunho na escrita de Charlotte Delbo e Lara de Lemos

Autor: Évila Ferreira de Oliveira

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Doutor em Literatura e Cultura, pela Banca Examinadora:

Prof. Dr. Igor Rossoni – UFBA
Presidente - Orientador

Profa. Dra. Cinara Ferreira Pavani – UFRGS

Profa. Dra. Maria Antonia Ramos Coutinho – UNEB

Profa. Dra. Marlene Holszhausen – UFBA

Profa. Dra. Livia Maria Natália de Souza Santos – UFBA

Data de defesa: 04 de abril de 2016

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Oliveira, Évila Ferreira de.
Auschwitz e "Os anos de chumbo": resistência e testemunho na escrita de Charlotte Delbo e Lara de Lemos / Évila Ferreira de Oliveira. - 2016.
167 f .

Orientador: Prof. Dr. Igor Rossoni.
Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2016.

1. Delbo, Charlotte, 1913-1985. 2. Lemos, Lara de, 1923-2010. 3. Violência na literatura.
4. Literatura comparada - Francês e português. 5. Literatura comparada. I. Rossoni, Igor.
II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 808.899
CDU - 82:316

A meu Pai José Sobrinho (in memoriam), vivo em mim.

Minha Mãe, Floripes, pelo fôlego de vida.

Minha família que, como diz o poeta, “é a verdade”.

Rodrigo, Ludimila e Vanessa, permanências de mim.

Meus inspiradores: cada um dos que tombaram e cada um dos que resistiram ao terror do nazismo na Segunda Guerra mundial, e ao da Ditadura Civil-Militar no Brasil – como dever de memória.

AGRADECIMENTO

“Eu plantei, Apolo regou; mas Deus deu o crescimento.” (I CORÍNTIOS 3:6)

Faço especial agradecimento ao Todo-Poderoso, por ter proporcionado pensar e levar a cabo este projeto, entre os mais importantes da minha vida.

Expresso profunda gratidão e reconhecimento ao Professor Dr. Igor Rossoni, por tornar possível a realização do projeto, mediante orientação competente e respeitosa.

Agradecida sou aos professores Dra. Cinara Ferreira Pavani (UFRGS); Dra. Maria Antonia Ramos Coutinho (UNEB); Dra. Lívia Maria Natália de Souza Santos (UFBA) e Dra. Marlene Holszhausen (UFBA) pelo desprendimento de terem aceito fazer parte da Banca, o que muito me honrou.

Agradeço à Universidade Estadual de Feira de Santana e à Universidade do Estado da Bahia, nas pessoas dos colegas e dirigentes.

Também sou agradecida aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia, esta que tem sido minha casa do saber ao longo de trinta e tantos anos, a contar do dia que aqui ingressei na Graduação em Letras.

Igualmente sou agradecida aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia, nas pessoas dos secretários Thiago de Jesus Rodrigues e Ricardo Luiz, pelo modo cordial e diligente com que atenderam às minhas demandas.

Agradecimento faço ao professor Alain Vuillemin, da Universidade Paris-Est Créteil, por ter me apontado o caminho da literatura e resistência, por ocasião das suas lições na Universidade de Artois, França.

Agradeço, vivamente, à minha família não só pelo apoio e paciência, durante a feitura deste trabalho, mas e, principalmente, pelo especial carinho a mim dedicado. Ao qual retribuo com todas as palavras deste estudo.

Agradeço à colega doutoranda Ana Carolina Cruz de Souza por ter compartilhado das inquietações e conquistas, testemunho de amizade verdadeira.

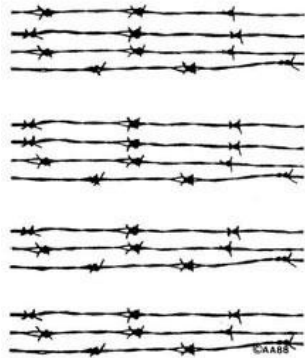
Muito me alegra poder agradecer às especiais amigas: professoras Isa Gonçalves, Celina Sheinowitz e Maria Conceição Carvalho, cujas palavras de encorajamento produziram em mim bem inestimável e tiveram o mérito de me encorajar.

Agradeço igualmente, pelo inestimável apoio, aos que, direta ou indiretamente, de perto e de longe, prestaram auxílio e solidariedade, pedindo licença para nomear Alexandre e Rute Alakija, Valmir e Joia Lima, e Rita Oliveira, ajudadora nas pesquisas em São Paulo.

E, sem exceção, a todos que prestimosamente oraram por mim.

“Abre a tua boca a favor do mudo, pela causa de todos que são designados à destruição.” (PROVÉRBIOS 31: 8)

APARTHEID SONETO



©AABB (AVELINO DE ARAÚJO)

RESUMO

Para este trabalho foi selecionado *corpus* das obras de Charlotte Delbo, escritora francesa, e Lara de Lemos, escritora brasileira. Nestas obras discute-se a relação da literatura com a violência de Estado, tomando como pano de fundo a realidade da Segunda Guerra mundial, contextualizada pelos campos nazistas, e da Ditadura Civil-Militar na instância das prisões que se espalharam pelo Brasil. Estes eventos são responsáveis pelo nascimento de escrita marcada pelo signo da violência possibilitada por fatos que, dado o teor de horror, mostram-se arredios à representação. As obras selecionadas diferenciam-se quanto ao gênero: uma se constitui de narrativa híbrida e outra prima pelo lirismo, estão redigidas em idiomas diferentes e de autoria de duas mulheres. A discussão encaminha-se no sentido de evidenciar nas escritas de resistência e testemunho das escritoras, os protocolos de representação e de revisita de memórias. A resistência pode ser ação ativa e passiva, podendo ser manifesta objetivamente, como nas lutas armadas e subjetivamente no embate de ideias. As investigações sobre testemunho ganharam fôlego depois da Segunda Guerra mundial, com as pesquisas dos relatos dos que escaparam do *Lager*, e concorrem com o *testimonio* na América Latina. O testemunho pode ser conceituado como *testis* e *superstes*. Escrever o trauma configura-se na representação da memória traumática dos poetas presos políticos avariados pelos suplicios, podendo funcionar como resistência, testemunho e tutor de resiliência.

Palavras-chave: Literatura e resistência. Literatura e testemunho. Charlotte Delbo. Lara de Lemos. Literatura comparada.

ABSTRACT

For this thesis it was selected *corpus* from the works of the French writer Charlotte Delbo, and from the Brazilian writer Lara de Lemos. The relation between literature and state violence is discussed in these works, which take as its background the reality of the Second World War, contextualized by the Nazi camps, and of the Civil-Military Dictatorship in the instance of the prisons that have been spread throughout Brazil. These events are responsible for the birth of the writing marked by the sign of the violence made possible by facts that, given the terror content, show themselves as difficult to be represented. The selected works differ according to genre: one constitutes a hybrid narrative and the other excels by lyricism, they are both written in different languages and are authored by two women, who are geographically distant from each other but are also approximated by the prison experience. The discussion is conducted in the sense of showing in the writing of resistance and testimony of the writers the protocols of the representation and of the revisiting of memories. Resistance can be both an active and a passive action, which may be manifested objectively, as in the armed struggles, and subjectively, as in the clash of ideas. The investigations of testimony gained traction after the Second World War, with the research of the narratives of those who escaped the *Lager*, and they compete with the *testimonio* in Latin America. The testimony can be conceptualized as *testis* and *superstes*. Writing about the trauma is configured in the representation of the traumatized memory of the arrested political poets damaged by torture, functioning as resistance, testimony and tutor of resilience.

Keywords: Literature and resistance. Literature and testimony. Charlotte Delbo. Lara de Lemos. Comparative Literature.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	EVENTOS-LIMITE: SEGUNDA GUERRA MUNDIAL (1940-1945) E DITADURA CIVIL-MILITAR NO BRASIL (1964-1985)	22
3	LITERATURA, RESISTÊNCIA E PROTOCOLOS DE REPRESENTAÇÃO	37
	3.1 Protocolos de representação	41
	3.1.1 Protocolos de representação da resistência na escrita de Charlotte Delbo	48
	3.1.2 Protocolos de representação da resistência na escrita de Lara de Lemos	56
	3.2 Escrita de resistência, ética e estética nos modos de representar: Charlotte Delbo e Lara de Lemos	60
4	LITERATURA, TESTEMUNHO E PROTOCOLOS DE REVISITA DE MEMÓRIAS	79
	4.1 Testemunho e <i>testimonio</i>	83
	4.2 Testemunho enquanto <i>testis</i> e <i>superstes</i> : o olho que vê, e o corpo que sente: Charlotte Delbo	95
	4.3 Testemunho enquanto <i>testis</i> e <i>superstes</i> : o olho que vê, e o corpo que sente: Lara de Lemos	108
	4.4 A memória do testemunho: o dever de não esquecer e os protocolos de revisita de memórias	116
5	ESCRITA POÉTICA, TRAUMA E RESILIÊNCIA	139
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	158
	REFERÊNCIAS	162

1 INTRODUÇÃO

“Vai, pois, agora, escreve isto em uma tábua perante eles e aponta-o em um livro; para que fique escrito para o tempo vindouro, para sempre e perpetuamente.” (ISAIAS 30:8)

*“Pense em que isto aconteceu:
Eu lhes mando essas palavras.
Gravem-nas em seus corações
estando em casa, andando na rua,
ao deitar, ao levantar; repitam-nas a seus filhos.” (PRIMO LEVI)*

O presente trabalho tem como objeto de estudo as obras de Charlotte Delbo e Lara de Lemos, respectivamente escritoras francesa e brasileira. O ponto de partida das argumentações é examinar os protocolos de representação de resistência e testemunho adotados pelas autoras, na escrita que trata da experiência prisional nos Campos nazistas, durante a Segunda Guerra mundial (1940-1945) e nas celas brasileiras quando da Ditadura Civil-Militar¹ (1964-1985) no Brasil. A discussão, que tem abordagem comparativa, encaminha-se no sentido de entender estas obras tanto como documento de construção de memórias, quanto de preservação da memória traumática de eventos limites como tais.

Os eventos que são o pano de fundo deste trabalho (Segunda Guerra mundial e Ditadura Civil-Militar, no Brasil) constituem-se num duplo fenômeno histórico e literário. O que se produziu na França e no Brasil, durante estes dois períodos sombrios, apresenta muitas semelhanças em termos intelectual e literário, embora esta experiência esteja deslocada no tempo (1940-1945 – França, 1964-1982 – Brasil), ter duração desigual (cinco anos de repressão em países do continente europeu, e vinte e dois no Brasil), geograficamente distantes (Velho e Novo Mundo) diferentes no que tange à natureza do evento, uma vez que a França sofre ocupação estrangeira e o Brasil é vitimado por ditadura interior. Finalmente, ambos fenômenos situam-se em contextos socioculturais diferentes e marcados, de um lado, por países de continete de história milenar e, de outro, o Brasil, que veio a se tornar independente em 1822, e que sofreu dois períodos ditatorias em mesmo século.

Charlotte Delbo (1913-1985), França, sobreviveu a campos nazistas de trabalhos forçados e de extermínio durante a Segunda Guerra mundial entre os anos de 1940 e 1945. É a filha mais velha entre os quatro irmãos de família de imigrantes italianos. Fez estudos de

¹ O emprego do termo Ditadura Civil-Miltar deve-se ao fato de que outros segmentos da sociedade trabalharam com os militares para a eclosão do Golpe.

filosofia na Universidade Operária, local onde conhece o seu futuro marido Georges Dudach,² o qual, formado por universidade em Moscou, acabou sendo “verdadeiro agente” (aspas nossas) comunista. Casa-se em 1936. O conhecimento adquirido como secretária esteno-datilógrafa bilíngue (francês/inglês) é providencial para que assuma o cargo de assistente na Companhia de Teatro de Louis Jouvet,³ no Teatro *Athenée*, sendo admitida em 1937. Na condição de assistente de Jouvet, parte para a América Latina, com passagem pelo Brasil, em 1941, numa *tournée* que, ironicamente, é financiada pelo governo de Vichy (DOSSIER CHARLOTTE DELBO, 2014). Estamos certos de que a primeira ação de resistência desta poeta contra o nazismo se deu no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, neste mesmo ano, quando ali se encontrava, e se decidiu voltar para a França, juntar-se ao marido que acabara de ser detido, e, também, entrar para a Resistência.

Por questões de resistência Charlotte Delbo foi detida em Paris, no dia 2 de março de 1942, pelas Brigadas especiais nazistas que estavam vigiando as atividades clandestinas do Partido Comunista Francês. Ela, que em 1934 filiara-se ao Movimento de Jovens Comunistas da França, em razão desta filiação passa a ser acusada de manter atividades clandestinas na Resistência. Inicialmente ficou detida na prisão de *La Santé*, em Paris. No dia 24 de agosto de 1942 deixa este presídio, sendo transferida para o forte de *Romainville*, onde permaneceu por um ano. Foi nesta prisão que conheceu “Viva,” “Yvonne Blech,” “Yvonne Picard,” “Lulu,” “Cécile,” “Carmen,” e depois “Madeleine Doiret” e “Poupette” (personagens que comparecem grafadas desta maneira na trilogia *Auschwitz et après*), as quais compartilharam consigo o mesmo destino em Birkenau. Passou pelo Campo de *Compiègne* para, imediatamente, ser deportada para *Auschwitz*, no dia 24 de janeiro de 1943, com mais 230 mulheres oriundas de diversas partes da França. Era o último comboio de mulheres políticas francesas deportadas para aquele Campo, tendo ali chegado no dia 27 de janeiro de 1943. daquelas mais de duas centenas de mulheres, apenas quarenta e nove escaparam à catástrofe do *Lager*⁴.

²Georges Dudach foi um dos amigos do poeta Louis Aragon que foram fuzilados no Mont-Valérien em maio de 1942. Mesmo na clandestinidade, enviava seus escritos para Charlotte que os datilograva e os divulgava. Foi fuzilado no dia 23 de maio no *Mont-Valérien*, é um dos homenageados pelo poema *Art poétique* de Aragon. Disponível em: <http://www.sens-public.org/spip.php?article317>. Acesso: 27 ago. 2009.

³Ator e diretor teatral francês que esteve na América em 1941. No Brasil apresentou-se em São Paulo e no Rio de Janeiro, cidade onde ele ainda morou por quatro meses em 1942. Sua passagem pelo Brasil marcou definitivamente a história da dramaturgia nacional, considerada o marco zero do moderno teatro brasileiro. Fonte: Louis Jouvet. Disponível em: <<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/LuiJuvet.html>>. Acesso: 02 abr. 2014.

⁴*Lager*, nome pelo qual também eram denominados os campos de concentração e de extermínio.

Ainda em 1943 Charlotte Delbo sai da quarentena do campo de Raisko, sucursal de Auschwitz II. Acompanhada de mais sete mulheres, ela é levada para o campo de Rawensbrück, ao norte da Alemanha nazista. Era Campo especificamente construído para “acolher” (?) mulheres. Tratada como carga, a identidade da poeta resume-se ao número 31661 tatuado em um dos braços. Permaneceu em Rawensbrück até o dia 23 de abril de 1945, quando foi resgatada e enviada para a Suécia pela Cruz Vermelha (MOLE, 2000) e repatriada em junho de 1945.

Apesar de ser pouco conhecida do grande público, esta escritora ganhou notoriedade no meio acadêmico na qualidade de um dos mais importantes escritores da Deportação. Especialmente o volume 1 da trilogia *Auschwitz et après*, “Aucun de nous ne reviendra,” destaca-se como escrito importante sobre a literatura da *Shoah*,⁵ estando no mesmo nível das obras *La nuit* de Elie Wiesel, *L'espèce humaine* de Robert Antelme e *Si c'est un homme* de Primo Levi, ainda que a autora não seja de ascendência judaica.

Durante considerável tempo levar a efeito pesquisa sobre a autora constituiu-se tarefa difícil, porque muitos textos estavam deplorados ou inéditos e os arquivos se mostravam de difícil acesso. Em 2013, ano do centenário de nascimento da autora, diversos eventos em sua homenagem foram realizados na França, o que chamou a atenção de número importante de pesquisadores. Estes eventos fizeram com que finalmente a escritora fosse reconhecida por grande público da França, como um dos grandes autores do século XX.

A trilogia *Auschwitz et après* – obra que escolhemos para este estudo – compõe-se de três volumes: *Auschwitz et après I* “Aucun de nous ne reviendra,” – *Auschwitz et depois I* “Nenhum de nós retornará” e que será identificado no corpo da pesquisa como volume 1 (ANNR) – foi publicado em 1965, embora tenha sido escrito rapidamente, em período de seis meses, após a autora ter retornado de *Auschwitz*, quando começou a recuperar a saúde; *Auschwitz et après II* “Une connaissance inutile” – *Auschwitz et depois II* “Conhecimento inútil,” identificado como volume 2 (UCI) – foi publicado em 1970, e *Auschwitz et après III* “Mesure des nos jours” – *Auschwitz et depois III* “Medida dos nossos dias” identificado como volume 3 (MNJ) – publicado em 1971. A obra ainda não tem tradução em língua portuguesa. Desse modo, os textos originais que se encontram no rodapé têm tradução livre de nossa autoria, no corpo do texto.

⁵Em hebraico, a palavra "Shoah" significa catástrofe, hecatombe, destruição e não tem a conotação sacrificial da palavra holocausto, este que é termo amplamente difundido. No caso da referência desta palavra à poeta Charlotte Delbo reconhece-se o termo não pela religião, ou pela “raça” da autora, mas pelo trabalho de denúncia da destruição do povo judeu e outros, vítimas do nazismo.

O primeiro livro da trilogia é composto de 33 capítulos. A epígrafe, de autoria da própria escritora: “Hoje eu não estou certa de que o que escrevi seja verdade. Eu estou certa de que é verídico” (CHARLOTTE, 2007, p. 7)⁶ já anuncia o caráter arredo do objeto que vai representar, seja em face das lembranças que vão ficando esmaecidas pelo correr do tempo, seja pelo próprio inusitado do horror que, por si só, demanda incredulidade, ou, ainda, pela dificuldade de encontrar palavras que transcendessem o nível trivial. Aliás, por diversas vezes a própria autora refere-se a aspectos que dizem respeito à problemática da representação como nesta passagem em documento inédito: “Encontrei-me presa a uma realidade muito difícil de descrever. Dei-me conta de que resistia a uma descrição trivial e banal” (DELBO apud THATCHER, 2014, p.47),⁷ e noutra que se encontra no livro último da trilogia: “Eu digo desesperada, pela falta de uma palavra que daria a ideia do que eu quero dizer.” (CHARLOTTE, 2009, p. 17)⁸. O segundo volume compõe-se de 23 capítulos, se se contam capítulos sem títulos, e traz a seguinte epígrafe colhida do poeta Paul Claudel:⁹ “Nós chegamos de muito longe para merecermos ser acreditados”. O terceiro volume compõe-se de dezoito capítulos. A referência: “Repito para mim mesma para me assegurar de que retornamos há vinte e cinco anos, de outro modo jamais acreditaria. Eu sei disso como se sabe que a terra gira porque alguém ensinou,¹⁰”. (CHARLOTTE, 2009, p. 41) indica que teria sido escrito no ano de 1970, isto é, 25 anos após a Guerra. A epígrafe “Eu me lembro de todo mundo até dos que partiram” é de Pierre Reverdy¹¹ e evidencia o importante papel da memória na (re)encenação dos fatos.

Lara Cibelli de Lemos (1923-2010), Brasil, sobreviveu à tortura infligida pela Ditadura Civil-Militar que teve lugar no País entre 1964 e 1985. Não foi como Charlotte Delbo marcada com nenhum número, mas o lugar onde esteve “[...] não [havia] nomes/nem seres” só “[...] vultos/em portas/entreabertas.” (LEMOS, 1997, p. 33).

Tendo ficado órfã de pai e mãe, aos cinco anos de idade, passou a ser criada pela avó materna. Muito dada a adquirir conhecimentos, graduou-se em História, Geografia, Pedagogia, Jornalismo e Direito. Após estas graduações especializou-se em Literatura Inglesa e Contemporânea, pela *Southern Methodist University*, nos Estados Unidos. Dividiu a sua vida

⁶Texto original: “Aujourd’hui je ne suis pas sûre ce que j’ai écrit soit vrais. Je suis sûre que c’est véridique”. (Tradução nossa).

⁷Texto original: “Je me suis trouvée aux prises avec une réalité très difficile à décrire. J’ai éprouvé qu’elle résistait à la description triviale et banale”. (Tradução nossa).

⁸Texto original: “Je dis désespérée faute d’un mot qui donnerait idée de ce que je veux dire.” (Tradução nossa).

⁹Texto original: “Nous nous arrivions de trop loin pour mériter votre croyance.” (Tradução nossa).

¹⁰Texto original: “Je me répète pour m’en assurer qu’il y a vingt-cinq ans que nous sommes rentrés, sinon je ne le croirais pas. Je le sais comme on sait que la terre tourne, parce qu’on l’a appris.” (Tradução nossa).

¹¹Texto original: “Je me souviens de tout le monde même de ceux qui sont partis.” (Tradução nossa).

atuando em dois estados brasileiros, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro, ocasião em que se destacou tanto no cenário gaúcho quanto no carioca, como professora, tradutora, poeta e jornalista. Colaborou em periódicos como *Correio do Povo* e *Zero Hora*, *Jornal do Brasil* e *Tribuna da Imprensa*. Foi colaboradora da Revista Diadorim, de Minas Gerais, e da revista *Colóquio-Letras*, de Lisboa. Atuou, ainda, como professora de História Geral, do Quadro Único do Magistério Público Estadual do Rio Grande do Sul, e funcionária do Ministério da Educação e da Cultura. Foi membro do Conselho Editorial da Editora Expressão e Cultura e professora assistente de Economia Política da Faculdade Cândido Mendes. Em 1964, o ano do início da Ditadura Civil-Militar no Brasil, a escritora transfere-se para o Rio de Janeiro com os filhos. Uma vez aposentada, em 1978, passa a morar em um sítio em Nova Friburgo/RJ. Dedicou-se largamente à poesia, embora a sua produção literária é iniciada pela prosa. “Homem no bar” e “Mulher só,” escritos em 1955, foram os seus contos de estreia na Revista de *O Globo*. O elenco dessas atividades deixa entrever que a poeta faz parte de um círculo de mulheres que iniciam suas carreiras em profissões geralmente ocupadas geralmente só por homens.

Dois anos antes do início da Ditadura Civil-Militar, ela publica, com mais oito escritores, quatro contos na coletânea *Nove do sul*. Na poesia estreou com o livro *Poço das águas vivas* (1957) pelo qual recebeu o Prêmio Sagol. *Canto breve* (1962) o segundo livro, embora de cunho mais social, de acordo Cinara Ferreira Pavani (2012) guarda a perspectiva da experiência pessoal da autora, tendência que será observada ao longo de toda a sua obra. Outros títulos: *Aura amara* (1969) ganhador do Prêmio Jorge de Lima, do Instituto Nacional do Livro; *Para um rei surdo* (1973); *Amálgama* (1974) que reúne poemas dos livros de poesia anteriores; *Adaga lavrada* (1981); *Palavravara* (1986); *Haikais* (1989); *Águas da memória* (1990) Prêmio Nacional de Poesia “Menotti del Picchia,” *Dividendos do tempo* (1995) Prêmio Açoriano de Literatura: melhor livro de Poesia; *Inventário do medo* (1997); *Lara de Lemos: antologia poética* (2002) Prêmio Açoriano de Literatura, categoria melhor livro de poesia, e *Passo em falso* (2006). A poeta participou do Comitê de Resistência Democrática dos Intelectuais, os quais se reuniam na sede do Teatro de Equipe, em Porto Alegre, entre o final da década de 1950 e início da década de 1960.

Lara de Lemos, como ficou conhecida, era contra a violência da Ditadura Civil-Militar e resistia em aceitá-la. A sua participação junto ao Comitê de Resistência Democrática dos Intelectuais a colocou na mira da Repressão, resultando em duas prisões. Quando da primeira, o motivo explícito foi o de que fazia parte, no Rio de Janeiro, “de um grupo de escritores que

se dedicava a escrever, não contra, mas numa posição oposta aos políticos. Esse grupo todo foi preso e eu fui junto” (PAVANI, 2009, p 122) declarou em entrevista. O seu primeiro marido também foi preso bem como os seus dois filhos. A segunda prisão, ocorrida nesse mesmo Estado, teve como causa uma das suas buscas aos filhos presos naquela cidade do Rio de Janeiro, sendo o mais novo com, apenas, dezesseis anos de idade.

A autora é ainda pouco estudada nas Academias brasileiras, “apesar da incontestável qualidade estética” declara a pesquisadora Cinara Ferreira Pavani (2013, p.3). Ao lado da também gaúcha Loreta Kiefer Valadares, radicada na Bahia, é uma das raras poetisas da Ditadura Civil-Militar de 1964 de que se tem notícias. De acordo a pesquisadora, apesar disso é reconhecida por importantes críticos a exemplo de Guilhermino Cesar, Maria da Glória Bordoni, Gilberto Mendonça Telles e Paulo Rónai (PAVANI, 2013). O que escreveu a autora, especialmente o livro *Poço das águas vivas*, muita contribuição tem trazido aos estudos de poesia de autoria feminina, especialmente sobre seu papel nos diferentes momentos históricos ao lado das transformações que ocorreram socialmente. E, mesmo que este livro seja de temática bastante feminina, a sua poesia já se deixa perceber através do traço coletivo pela representação que faz da cidade, das pessoas, reflexões sobre o casamento numa perspectiva que engloba sempre o outro, mas partindo de uma experiência de si: “Tudo o que é meu parte de alguma coisa minha, de alguma coisa que eu senti. Eu sou muito sensível e os meus textos partem todos daí.” (PAVANI, 2009, p. 121).

Em 1961 o então Governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, solicitou ao grupo de intelectuais que compusesse o Hino da Legalidade, o que a autora fez em parceria com Paulo César Pereio, feito que lhe conferiu notoriedade. O Hino da Legalidade tinha como objetivo acionar o movimento popular em favor da posse de João Goulart, o presidente que fora deposto em 1964, com a deflagração do Golpe Militar que sustentou a Ditadura por longos 21 anos.

As obras da autora que foram selecionadas para este estudo são *Adaga lavrada* – que no trabalho será identificada como (AL) – livro publicado em 1981, especialmente o capítulo “Anti-canto,” que traz a mesma temática de *Inventário do medo*. Este capítulo toma para epígrafe “No centro do tribunal. Eu me recordo que havia em meio à ilha um tribunal,” de autoria do poeta alagoano Jorge de Lima. É capítulo que trata especificamente da experiência prisional. A segunda obra, *Inventário do medo* – que será identificada como (IM) – foi publicada em 1997. Compõe-se de quatro capítulos, cada um sendo introduzido por epígrafe emblemática, como esta frase do poeta francês Arthur Rimbaud: “*Voici les temps des*

assassins” (Eis aqui o tempo dos assassinos), que funciona como prenúncio de momento que estará sujeito ao império da falta de ética, de leis, todavia, pleno de violência.

Já no primeiro capítulo de *Inventário do medo*, no segundo poema, intitulado “De que serve a palavra,” as palavras se lhes apresentam como arma da qual também se deve desconfiar. Esta constatação lhe chega no momento em que fora detida, quando descobre que “Contra palavras – há muros/contra lamentos, murros” [...] (LEMOS, 1997, p. 9), sendo que o detido, mesmo que lhe seja dado o direito a falar, já chega condenado, proscrito, pois a “resposta é a mola/da desgraça e da luta”/[...]. (LEMOS, 1997, p. 17). A palavra, por conseguinte, pode se constituir em espada de dois gumes: “De que serve a palavra/se a desdita brinca com a sorte/num perverso jogo/de inventar vida e morte?/[...].(LEMOS, 1997, p. 10). O esforço poético da autora se encaminha no sentido de fazer com que a palavra perfure como “punhal” ou “foice.” (LEMOS, 1997, p. 22).

As aludidas obras podem ser traduzidas, tanto como manifestação do protesto político-social que, de modo latente, dormitava em escritos anteriores, quanto “de sentimento de melancolia decorrente da perda da utopia, que justificava as lutas ideológicas do passado.” (PAVANI, 2013, s.p.). As epígrafes cumprem fielmente o papel de elemento antecipador da circunstância do objeto da representação a ser “inventariado:” a violência de Estado perpetrada pela Ditadura Civil-Militar ocorrida no Brasil entre os anos 1964 e 1985.

Atualmente a obra desta escritora tem sido estudada e divulgada, dentre outros, pela pesquisadora Cinara Ferreira Pavani, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

A tese encontra-se organizada em cinco capítulos, incluindo-se a introdução.

O capítulo dois, intitulado *Eventos-limite: Segunda Guerra mundial (1940-1945) e Ditadura Civil-Militar no Brasil (1964-1985)* busca proceder à contextualização do objeto de estudo, a violência de Estado, ensejando explanação a respeito dos motivos que levaram à eclosão tanto da Segunda Guerra mundial, no espaço europeu, quanto da Ditadura Civil-Militar ocorrida no Brasil. O debate a respeito de eventos extremos, em especial a Segunda Guerra mundial, que neste capítulo se estabelece, fundamenta-se em escritos de pensadores como Zygmunt Bauman (1998), Enzo Traverso (2003/2004), Theodor W. Adorno (1995) e Jeanne Marie Gagnebin (2003). No domínio da literatura revisitamos o pensamento de T.S. Eliot (1971) e Octavio Paz (1986) para tratar da questão da literatura e a sua função social. Ainda no âmbito da Segunda Guerra mundial, foi de muita valia os trabalhos de Denis Charbit e Judith Kaufmann (2000) publicações que se encontram na *Collection Littérature et Seconde*

Guerre Mondiale, para discorrer sobre a questão das revistas e sua circulação, durante a Ocupação nazista na França e o contexto de proibições. Para a abordagem a respeito de como recuperar a memória do passado e a sua perlaboração, recorreremos às considerações de Marcio Seligmann-Silva (2003), Jeanne Marie Gagnebin (2003), R. G. Collingwood (1972) e Jacques Le Goff (1996). Para a discussão a respeito da Ditadura Civil-Militar sustentamos nossas impressões no que refere Alfredo Bosi (2000) sobre o paradoxal florescimento da literatura no período da Repressão, bem como nos trabalhos de Pedro Lyra (1995) e Renato Franco (2003). O primeiro constroi espécie de inventário das gerações de poetas brasileiros, e o segundo investiga como a cultura e a literatura brasileiras reagiram àquela sincronia traumática. As considerações de Élio Gaspari (2002) e a obra *Brasil: nunca mais*, publicação da Arquidiocese de São Paulo, mais a pesquisa de Flamarion Maués (2005) sobre o papel das edições no período em questão, aportaram significativa contribuição a este trabalho.

O capítulo três, *Literatura e resistência*, está disposto em três tópicos. O primeiro, Origens e desdobramentos, buscará dar conta da origem do termo resistência, mapeando-o no nível objetivo e subjetivo. Para tanto, nos apoiamos em abordagens ficcional, crítica e política, para chegar à conclusão de que é possível esboçar resistência ativamente, através da luta armada, bem como de modo passivo com as armas das ideias. Serviram-nos de inspiração a *Antígona* de Sófocles (2001), o dicionário Koogan & Houaiss, as considerações de Judith Kaufmann (2000), Nicola Mateucci (1986) e Rodrigo Borja (1997). O segundo tópico, Protocolos de representação, tem por objetivo debater assuntos como a influência da Segunda Guerra mundial sobre o conceito de literatura; a relação desta com a violência; a resistência da Academia em adotar nos seus programas de disciplinas textos de autores desta tendência literária, e, ao lado disso, identificar, no Brasil, o momento em que essas pesquisas começaram a ser desenvolvidas. Após a explanação desses assuntos, buscar-se-á discutir a representação literária no que escreveu Aristóteles, ensejando entabular diálogo com *Mímesis* de Erich Auerbach (2015), entendendo que este reatualiza o conceito aristotélico, ao propor a aglutinação do traço vulgar do cotidiano, com a marca importante do sublime, conferindo à mímese, nova leitura. O objetivo da explanação é evidenciar que tanto a dicção lírica da escrita de Lara de Lemos, quanto a híbrida escrita de Charlotte Delbo congregam traços (que pendulam entre a delicadeza e o grotesco), que as alçam para o nível sublime da representação. Aliando-se às nossas considerações, em favor do testemunho (e da resistência) da poesia, comparece o poeta e crítico polonês Czeslaw Milosz (2012). Ainda neste capítulo trataremos dos protocolos de representação da resistência adotados pelas duas escritoras, e

questões alusivas à ética e à estética na escrita de resistência. O apoio teórico para o desenvolvimento destas questões partem de escritos de Alfredo Bosi (2002), Theodor Adorno (1980), e Seligmann-Silva – notadamente nas considerações que fez ao tratado de *Laocoonte* de Lessing –, à noção de *pharmakon* proposta por Platão no Fedro e revisitada por Jacques Derrida (1997).

O Capítulo quatro, *Literatura e testemunho*, está ordenado em quatro estágios. No primeiro intenta-se localizar as origens e as vertentes do testemunho. A seguir, procede-se a breve questionamento a respeito do emprego do termo literatura “de testemunho.” A explanação sobre o testemunho nas acepções de *testis* e *superstes*, objetiva explicitar estas modalidades e são preâmbulo ao trabalho crítico. A teoria que embasará as argumentações referentes à literatura e testemunho traz autores como: Jean Norton Cru (1930), Alberto Moreiras (2001), Marcio Seligmann-Silva (2003; 2004; 2005; 2007), Valéria de Marco (2005), Hugo Achugar (1994), Rhina Landos Martinez André (2002), Émile Benveniste (1995) e escritos da Revista *Casa de las Américas*. No trato particularmente da crítica, significativas contribuições vieram do que escreveram Octavio Paz (1976), Nicole Thatcher (2009), Gary D. Mole (2000), Claude Prévost (1974) e Cinara Pavani (2009). O último estágio desse capítulo objetiva discorrer sobre a memória do testemunho, tentando entender os protocolos de revisita de memória adotados pelas duas escritoras, com os quais as mesmas ensinaram narrar o trauma na cena do testemunho. Para as argumentações desta matéria buscar-se-á apoio nos estudos de Aristóteles (2012), Walter Benjamin (1994), Tzevetan Todorov (2000), Paul Ricoeur (2003) e Marcel Proust (2006).

Capítulo cinco: *Resistência, testemunho, trauma e resiliência*. Sendo a escrita poética das autoras a representação do trauma, abordaremos questões referentes à memória traumática e resiliência, encaminhando a discussão para o ponto em que a escrita poética atravessa a linha do trauma, interrompendo-o, para que o mesmo não se torne ou continue patogênico. A discussão terá o apoio nos estudos de Sigmund Freud (1895/1995) e Boris Cyrulnik (2006), (2005a) e (2005b).

O propósito das análises é estabelecer contraponto com as teorias já existentes e, também, apontar outras formas de se ler a escrita do trauma que se encontra na corrente da literatura, resistência e testemunho. Atenção especial será lançada sobre o mérito literário de tal escrita, por considerá-la documento autêntico e legítimo (de testemunho) no alcance da própria verdade tropológica, como propõe Alberto Moreiras (2001), o que corresponde ao que

Seligmann-Silva (2005) entende como sendo “[...] a capacidade “trópica” da língua de unir e cortar pontos aparentemente isolados uns dos outros” (p.82 – aspas do autor).

A pesquisa fundamenta-se em abordagem qualitativa. Os métodos adotados serão o bibliográfico multidisciplinar e o analítico-comparativo, não tão somente por se tratar de escritos em duas línguas estrangeiras, serem escritos por duas mulheres, mas por serem duas escritas que se aproximam por serem oriundas de contextos que, embora tenham ocorrido em espaço e tempos distintos, assemelham-se pela constituição violenta. Serão colhidas contribuições provenientes do campo dos estudos literários (obras ficcionais e, também, híbridas que transitam entre o fato e a ficção), e de outras séries do conhecimento. O diálogo entre estas falas virá somar-se ao processo de contextualização do tema e ao embasamento das argumentações.

A prosa híbrida levada a cabo por Charlotte Delbo e o lirismo de Lara de Lemos são representações literárias de resistência e testemunho prosa-poemas, constituindo-se em sem-número de recifrações, as quais se precipitarão sobre o próprio passado, “permanecendo” (aspas nossas) no presente de gerações futuras através do bardo que as cantará “[...] a vossos filhos, vossos filhos a seus filhos, e estes, à geração seguinte!” (JOEL 1:3) “para que fique escrito para o tempo vindouro, para sempre e perpetuamente. (ISAÍAS 30:8 – grifo do autor). Esta foi a ordenança de Jeová para o seu povo, nos momentos em que este se defrontou com eventos-limite. Especialmente, na travessia do deserto em busca da terra prometida, quando a ordem era escrever “para memória, num livro” (Êxodo 17:14):

E estas palavras, que hoje te ordeno, estarão no teu coração; e as ensinarás a teus filhos, e delas falarás sentado em tua casa e andando pelo caminho, ao deitar-te e ao levantar-te. Também as atarás por sinal na tua mão e te serão por frontais entre os teus olhos; e as escreverás nos umbrais de tua casa, e nas tuas portas (DEUTERONÔMIO,6: 4-9).

Esta passagem foi poeticamente parafraseada por Primo Levi (1988) no poema que compôs para epígrafe da obra *É isto um homem?* e que escolhemos para uma das epígrafes deste capítulo.

2. EVENTOS-LIMITE: SEGUNDA GUERRA MUNDIAL (1940-1945) E DITADURA CIVIL-MILITAR NO BRASIL (1964-1985)

*“É ríspida minha poesia.
Não aprendi com o vento, mas com os homens.
E os homens não passam – os homens doem.”(ANTONIO BRASILEIRO)*

Zygmunt Bauman ao se reportar às ocorrências da Segunda Guerra mundial retoma Raul Hilberg (apud Bauman, 1998) na altura em que declara ser “um erro imaginar que civilização e crueldade selvagem sejam antíteses...” (p.28), enquanto aguça a suspeita de que eventos-limite, como a Segunda Guerra mundial e a sua cauda de atrocidades, são motivados por algo que vive latente na complexidade da engrenagem que sustenta o que se objetiva por moderno. De acordo com o autor, tendo o Holocausto nascido e sido executado na nossa sociedade moderna racional, é, por isso, problema dessa sociedade e dessa cultura (p.12). A prática de genocídio, acrescenta a esta proposição, é, na verdade, moradora legítima da casa da civilização moderna. Representada pelo holocausto judeu, afiança Bauman (1998) aquela prática não poderia se sentir em casa em nenhum outro lugar. Nas declarações deste estudioso, não se pode deixar de perceber o tom irônico com o qual critica a racionalidade, ao tempo em que aponta para os (sem)limites até onde o pensamento racional pode levar o “ser humano” (aspas nossas). Como medida preventiva propõe a necessidade de que se reconheçam os aspectos característicos do processo civilizador, e que se examine o Holocausto como possibilidade não descartada de tornar a acontecer nos tempos modernos, uma vez que “o processo civilizador é, entre outras coisas, um processo de despojar a avaliação moral do uso e exibição da violência e emancipar os anseios de racionalidade da interferência de normas éticas e inibições morais. (BAUMAN, 1998, p. 48 - grifos do autor). A declaração implica graves leituras, sendo uma delas as “possibilidades ocultas da sociedade moderna” (BAUMAN, 1998, p. 31 - grifos do autor) que, uma vez desprendidas das rédeas éticas e inibições morais, podem fazer com que o grotesco afigure-se com aparência de normalidade, dando, assim, lugar para que haja a repetição de barbárie como a Segunda Guerra mundial, uma vez que aquele evento pode ser o lado sombrio de uma mesma sociedade que vigora, latente, como duas faces da mesma moeda. Se se considera que civilização é, por um lado, sinônimo de eficiência técnica, elevado espírito científico e gosto

refinado pelas artes, por outro também o é de dominação, conflitos e criação de locais de extermínio.

Como queria a civilização, o produto constituído de carga humana – transportada pela malha ferroviária da Europa – foi tratado com procedimentos burocráticos de rotina que incluíam “cálculo de meios e fins, equilíbrio orçamentário, aplicação de uma regra universal.” (Bauman, 1998, p. 36). De acordo com o autor, a promoção da racionalidade subordina o uso da violência a cálculos racionais, o que é característica da civilização moderna, e põe em xeque o ideal de humanismo (ou a condição humana) que qualquer indivíduo, independentemente de raça, nação e geografia guarda dentro de si como algo que lhe é inerente. O autor conclui as considerações reconhecendo que, afinal, a *Shoah* (que prefere chamar de holocausto) não se trata de antítese ao modelo de civilização moderna e o que esta representa; antes, os eventos da Segunda Guerra mundial levaram até às últimas consequências a aventura iluminista, sendo o seu próprio malogro, isto é: “em vez de favorecer a vida, o que era a esperança original do Iluminismo, começou a consumi-la.” (BAUMAN, 1998, p. 26). É, pois, o holocausto o evento que passa a ditar as bases sobre as quais se passou a compreender o moderno modo burocrático e modos de se pensar o passado.

A estas considerações vem se juntar a oportuna observação do pesquisador italiano em ciências políticas, Enzo Traverso (2003/2004) em ensaio que escreveu para *Le Nouvel Observateur*, por ocasião das comemorações dos 60 anos da *Shoah*. Bem apropriadamente o autor expressa ponto de vista segundo o qual, nada obstante ser o holocausto judeu o paradigma da violência do século XX, e ocupar lugar de destaque na consciência histórica do mundo ocidental, é ocorrência que está longe de ser cíclica e passageira.

É exatamente a preocupação com a repetição desses fatos que se encontra na base do pensamento de Theodor W. Adorno. No pós-guerra veremos o conceito de aprendizagem sendo por ele reformulado, debitando à educação formal a condição, não tão somente de resistir, mas de impedir que males como os causados pela Segunda Guerra mundial voltem a ocorrer. A informação, o conhecimento sobre esses eventos deverão, por dever de memória e, também, de justiça, ser comunicados às gerações posteriores para que estas tenham condição de impedir a reprise dessa espécie de mal. Com esta suspeição, Adorno (1995) acaba deixando transparecer o mesmo receio, exposto por Bauman (1998) e Traverso (2003/2004) segundo os quais eventos como os testemunhados pela Segunda Guerra mundial apenas dormitam na engrenagem civilizatória, portanto, suscetíveis a repetição.

Entretanto, as considerações de Theodor Adorno (1995) a respeito da educação como agente de conscientização para as gerações futuras partem de circunstância de paradoxo, se se considera que para o filósofo, a “educação não é necessariamente um fator de emancipação” (ADORNO, 1995, p.11) antes, como deixou registrado nas últimas páginas do que escreveu em *Minima moralia*, o “desenvolvimento da sociedade a partir da Ilustração, em que cabe o papel à educação e formação cultural, conduziu inexoravelmente à barbárie” (ADORNO, 1995, p.11). Por que, então, se deveria encarregar a educação do papel de conscientizadora das gerações futuras no sentido de que as prepare para refutarem toda sorte de opressão, se se a considera impotente para transformar a sociedade? Trata-se de questão retórica, para a qual o próprio Adorno (1995) parece ter encontrado resposta: “[a]pós Auschwitz, é preciso elaborar o passado e criticar o presente prejudicado, evitando que este perdure e, assim, que aquele se repita” (ADORNO, 1995, p.11). É evidente a advertência do filósofo para que se adote vigilância crítica permanente tanto no modo de se pensar o passado, quanto no como se situar no presente, buscando entender que o “essencial é pensar a sociedade e a educação em seu devir” (ADORNO, 1995, p.12), com vistas à adoção de instrução que prepare o futuro a partir desta elaboração. A possibilidade de transformação do presente e a extinção do sentido de inexorabilidade da continuidade do passado é o que Adorno (1995) propõe como sendo **elaboração do passado** (ênfases nossas). O seu ponto de vista a este respeito é o de que “[q]ualquer debate acerca de metas educacionais carece de significado e importância frente a essa meta: que Auschwitz não se repita.” (p. 119).

Esta deve ser a exigência primordial para a educação: ensinar, já na primeira infância, a evitar e combater toda sorte de barbárie. O silêncio, como declara Adorno (1995) no que escreve em *Educação e emancipação*, é importante aliado na repetição de males como Auschiwitz: “[o] perigo de que tudo aconteça de novo está em que se não admite o contato com a questão, rejeitando até mesmo quem apenas a menciona, como se, ao fazê-lo sem rodeios, este se tornasse o responsável, e não os verdadeiros culpados.” (p. 125).

Ainda como reflexão sobre as causas de Auschwitz consideramos oportuno trazer para este debate o ensaio intitulado “Após Auschwitz” (uma clara alusão à célebre frase de Adorno) da crítica Jeanne Marie Gagnebin (2003). Ao rediscutir as reflexões expostas por Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985) a autora refere que estes filósofos, ao tentarem esboçar o que entenderam sobre as potenciais causas dessa barbárie, em artigo datado de 1939 (*Die Juden und Europa*, Os judeus e a Europa) orienta suas expectativas de análise para dois aspectos: um de ordem econômica, que debita à espécie de necessidade de transformação da

estrutura econômica o ônus do antissemitismo e, outro, de ordem étnica, que recai sobre a escolha do objeto de exclusão (os judeus) como porção perfeitamente descartável do tecido social alemão. E isso, entendemos, era facilitado por certas leis de Nuremberg (promulgadas em 30 de janeiro de 1933), que tiravam dos judeus o direito de cidadãos, embora os mantivessem como membros do estado alemão. Estas questões, no entanto, como refere a autora, são desprezadas mais tarde por Horkheimer e Adorno (1985) conforme se pode verificar na *Dalética do Esclarecimento*, vez que passam a adotar visão menos atrelada ao ramo da economia – “por considerá-la insuficiente para se entender a especificidade do antissemitismo nazista –” (GAGNEBIN, 2003, p. 93) e mais afeita à filosofia, à psicanálise e à etnologia.

Buscar a chave no discurso dessas ciências, para discutir questões de semelhante gravidade, é procedimento, aliás, que tem norteado as reflexões mais atuais da crítica, especialmente no que tange à ética e estética de como se abordar o passado não só sobre a *Shoah*, mas sobre os relatos de resistência e de testemunho como um todo.

A França, país ocupado durante a Segunda Guerra mundial (1940-1945), as manifestações de resistência nas artes, especialmente a arte literária, foi reação a esta ocupação levada a efeito por alemães nazistas. Destacam-se como franca oposição política e moral ao nazismo, à ditadura, ao racismo e à deportação, bem como às autoridades que aceitaram colaborar com Hitler. A oposição teve nos escritos de poetas os mais ferrenhos combatentes: entre os anos de 1940 e 1941, quase que isolados, resistem e escrevem os intelectuais: os surrealistas em torno de Paul Eluard,¹² os comunistas ao redor de Louis Aragon, os gaulistas associaram-se a Pierre Emmanuel. De 1941 a 1944, a luta armada e as represálias fizeram nascer sorte de poesia que reverberou nos poemas que se escreveram no exílio, nas prisões, na deportação, nos campos, na luta e na clandestinidade, poesia anônima, popular. As manifestações de resistência provinham de textos impressos em editoras clandestinas, as quais tiveram papel preponderante na atividade de resistir.

A situação da literatura apresenta-se sob forma paradoxal, ou seja, em meio ao terrível conflito, a arte literária incumbiu-se de encontrar meios para contar experiência existencial sem precedentes na história, fazendo chegar aos ouvidos da população palavras de incentivo, de liberdade e de resistência. O mesmo se verificou no Brasil por ocasião da Ditadura Civil-Militar, que impôs a lei do silêncio quando era necessário gritar, fazendo com que a

¹²Em 1940 este poeta se inscreve clandestinamente no partido comunista. Tornou-se mundialmente conhecido como “O Poeta da Liberdade.”

manifestação poética se revestisse de retóricas de ludibriamentos, a fim de cumprir o devido papel no seio da sociedade.

Nesta perspectiva, a escrita poética assume importante função social, cumprindo o que sugere T.S. Eliot (1971) que é dizer para um povo aquilo que ele pode sentir com a expressão do seu idioma, circunstância que só se torna possível, “quando o poeta cumpre o seu papel de consagrar uma experiência histórica que pode ser pessoal, social ou ambas as coisas ao mesmo tempo”, como arremata Octavio Paz (1986, p. 57).

Muitos poetas franceses da barbárie¹³ voltaram-se para o passado e de lá trouxeram as formas poéticas tradicionais. Isso fez com que reportassem a estilos pretéritos da história literária e fizessem ressurgir a versificação, a rima e os temas amenos como hino à natureza, à terra natal, elogio da pátria milenar, exaltação da vida. Também houve aqueles que se lançaram para o futuro como a adivinhar maneira de expressão, igualmente inusitada, para expressar evento também inusitado: os poetas surrealistas, cuja poesia não se fazia tão facilmente compreendida, como também não se fazia muito bem compreendida a experiência-limite da época: as misérias da Guerra. Semelhante situação ocorreu no Brasil quando poetas de inspiração concretista recorreram à modalidade como meio de se furtarem à censura para falar do mal-estar de um regime selvagem. Esses atos se encaminhavam para um único ponto: resistir, cada um à devida maneira e possibilidade.

O compromisso social que as artes mantêm com a sociedade, notadamente a literatura, revelou-se como convocação tácita aos escritores para que se posicionassem como vozes que traduzem o espírito da sociedade. Principalmente nos estados de exceção, em que resistir e testemunhar congregam o esforço supremo de representar uma realidade que se mostra arredia à representação, pelo teor de horror de que se constitui.

Para se fazer ouvir, a palavra teve de ser proferida na clandestinidade. Uma rede de textos que afluía de toda parte começa a ganhar fôlego: Alberto Cohen publica, em junho de 1941, texto intitulado “Anglaterre,” espécie de canção de exílio na qual canta a saudade de Paris, sua desdita, e profetiza o próprio retorno: “Paris onde eu enlouqueceria no dia em que retornasse e ouvisse a língua francesa na França” (CHARBIT, 2000, p. 131)¹⁴. A Alger Max-Pol edita a Revista *Fontaine*; na Suíça aparecem os *Cahiers du Rhône* e as edições de *Trois Collines*. Lyon e Marseille, cidades localizadas na zona livre, ressaltam-se por terem sido os lugares privilegiados da resistência intelectual. Ali, René Tavernier edita a Revista

¹³ Barbárie, nesse contexto, alude aos eventos da Segunda Guerra mundial.

¹⁴Texto original: “Paris où je serais fou, le jour du retour, d’entendre parler français en France.” Tradução nossa.

Confluences e Jean Ballard, *Les Cahiers du Sud*. Em Villeneuve-les-Avignon, Pierre Seghers (ANDRADE, 2014)¹⁵ edita, durante a “drôle de guerre,¹⁶” os Folhetos de *Poètes Casqués* (Poetas-Soldados) dedicados a Charles Péguy. Mas, é com a revista *Poésie 40* (seguida de números subsequentes), que este editor se resalta como grande divulgador da literatura de resistência francesa à Segunda Grande Guerra. O objetivo dessas revistas, como observa Denis Charbit (2000) é tornar legal a resistência, vez que o sumário de cada número era submetido a Vichy, o que implicava “negociar, discutir e burlar uma censura muitas vezes arbitrária e irrefutável”. (CHARBIT, 2000, p. 132)¹⁷. Escreve-se, nestas circunstâncias, para protesto contra a Ocupação nazista e contra o governo de Vichy; escreve-se para trazer alento e esperança; escreve-se para ressaltar a verdade em meio à mentira; escreve-se para homenagear os escritores assassinados; os intelectuais judeus destituídos de direitos; sobretudo escreve-se para sobreviver e continuar a resistir.

Como se pode verificar as revistas tiveram importante papel na resistência francesa. Na zona ocupada, elas comparecem no cenário da resistência desde a assinatura do armistício à instauração do novo regime colaboracionista. Considerando o aparecimento e o objetivo (recrutar e desmentir as informações do *Reich*), as revistas constituem-se, no que tange à propaganda artesanal, em uma das primeiras formas de resistência. Pela capacidade de informar e de recrutar, de tirar as pessoas da solidão e de estabelecer elo entre indivíduos que não se conheciam, estas revistas eram conhecidas como Boletins de ligação (franca alusão a agente de ligação) e, segundo Charbit (2000, p. 133), “nunca houve expressão tão adequada,”¹⁸ por exprimir fielmente o espírito de oposição e de vontade coletiva. Denunciando a Colaboração, os desmandos, os crimes, estas revistas preocupavam-se em influenciar a opinião popular para salvaguardar a dignidade, colocando-se como o contraponto da propaganda oficial. Estas publicações, continua Charbit (2000), “[t]estemunham a convicção de que existe ao lado de frentes militares e diplomáticas, uma

¹⁵Pierre Seghers. O mais célebre editor da poesia francesa do século XX. Seguindo os passos de Louis Aragon e apoiado por Paul Éluard, lança nova revista chamada “Poésie 40,” e depois, 41 e 42. Revolucionaria com sua grande obra como editor-poeta, a série “Poètes d’aujourd’hui” (Poetas de hoje), cujo primeiro título, dedicado a Paul Éluard, consagra-o como precursor na edição de poetas contemporâneos.

¹⁶Refere-se ao período entre 3 de setembro de 1939 a 10 de maio de 1940, quando os dois Exércitos (França e Alemanha) se enfrentam na Linha *Maginot* e na Linha *Siegfried*, mas sem atacar.

¹⁷Texto original: “de négocier, de discuter, de ruser avec une censure qui peut être parfois arbitraire et irrefragable.”(CHARBIT, 2000 p. 132). Tradução nossa.

¹⁸Texto original: “jamais expression ne fut aussi adéquate”. (CHARBIT, 2000 p. 133). Tradução nossa.

luta cujo jogo é o controle de opinião, que não é menos determinante para a vitória futura.” (p.133).¹⁹

Ainda, segundo Charbit (2000), o renascimento de perspectiva política apontou para a necessidade de se criar a imprensa política partidária: é quando surgem os jornais *Le populaire socialiste*, *Le coq enchaîné* e o *Radical*, os quais se ocupam em denunciar o Armistício, a Ocupação e tomam a defesa dos judeus, dos comunistas e dos franco-maçons. De acordo com Charbit (2000) embora esta imprensa se ocupasse da publicação de textos de combate, estava aberta para a publicação de textos literários. A respeito desta designação, recai o questionamento: não seriam, em similar, textos de combate, os de natureza literária?

A efervescência poética se mostrou como um dos aspectos mais impressionantes ao longo da Ocupação da França pelos alemães nazistas. Inclusive, além da finalidade primordial (grito de resistência, de revolta, de denúncia, de testemunho e, também, de conforto e de esperança), as estratégias de escrita que tornaram possíveis de ser publicadas acabaram por criar modos próprios de expressão, tendo, por isso, produções que foram gestadas à sombra do cânone (expressão colocada por Judith Kauffmann (2000), que faz alusão ao *slogan* “quando o cânone ressoa as Musas ficam afônicas.” (p. 107)²⁰. A escrita de escritores presos políticos ressalta-se por ser trabalho que se associa à experiência, à medida que logra representar objeto excepcional, que pode ou não interferir no desempenho da própria feitura da escrita.

No que tange à imprensa da zona ocupada, Charbit (2000) traz para o debate questão totalmente polêmica: imposição de exclusão ou proibição aos escritores colaboracionistas de publicar. Problema que entende como sendo de ordem tanto ética quanto política, considerando que as autoridades alemãs não se contentavam em ocupar militarmente a parte norte do território francês, aproveitarem-se da economia e terem a administração francesa a seu favor: queriam mais do que isso, pois intentavam lançar mão da vida literária submetendo-a à dura censura para “‘purificar’ a literatura de todos aqueles que, vivos ou mortos, parecessem inimigos da Alemanha” (p. 134 – aspa do autor)²¹. Esta censura teve o nome de “Liste Bernhard,” depois “Liste Otto.” A proibição foi precursora da política de depuração ordenada aos livreiros e bibliotecários franceses em agosto e setembro de 1940 e

¹⁹Texto original: “témoignement de la conviction qu’il existe parallèlement aux fronts militaires et diplomatiques, une lutte dont l’enjeu est le contrôle de l’opinion, et qui n’est pas moins déterminante pour la victoire future”.(CHARBIT, 2000 p. 133). Tradução nossa. Muitas dessas Revistas se tornaram célebres e permaneceram conhecidas mesmo no pós-guerra, a exemplo de *Libération*, *Franc-Tireur*, *Les Cahiers de Témoignage Chrétien* e *Combat*.

²⁰Texto original: “lorsque le canon tonne, les Muses sont aphones.” Tradução nossa.

²¹Texto original: “‘purifier’ la littérature de tous ceux qui, morts ou vivants, leur apparaissent comme des ennemis de l’Allemagne.” Tradução nossa.

em julho de 1942. O esforço de fazer *tabula rasa* com toda a experiência de uma nação e, quiçá, com a respectiva forma de pensar, manifesta-se de modo despidoradamente acintoso pelos nazistas, durante a Ocupação na França.

Na verdade, postula Charbit (2000) a ordem de retirar de circulação obras consideradas ofensivas ao *Reich*, longe de ter sido submissão à pressão do ocupante, foi, ao contrário, o regime de Vichy (Sul da França) que antecipou a ordem que, depois, foi ditada pelas autoridades alemãs. É com esta perspectiva que os alemães, ao invés de proibirem a circulação da *Nouvelle Revue Française* – N.R.F – preferem desta lançar mão e a confiarem a um “homem da situação” (aspas nossas). Acreditavam que, assim, poderiam ativar a colaboração literária e intelectual tão almejadas. Com esta perspectiva publica-se, no final do ano de 1940 o primeiro número “arianizado” da *Nouvelle Revue Française*, publicação que “oferece uma seleção de penas servis em relação ao novo regime.” (CHARBIT, 2000, p. 135).²² A referida publicação é rebatida, sem poupar aspereza, pela revista *Fontaine* de junho de 1941: “Com eles evapora-se o espírito da França do que foi a fina flor da N.R.F., da qual não mais resta grande traço.”²³ (CHARBIT, 2000, p. 134). Este novo aspecto da N.R.F. põe em xeque a posição dos escritores, havendo aqueles que optaram pela política do silêncio, isto é, recusaram-se a publicar, embora continuassem a escrever como modo de resistência e meio de resguardar o testemunho e assegurar a memória daquele momento traumático.

É neste cenário de proibições que o trabalho de trapaça salutar se faz essencialmente necessário para que estas revistas sejam autorizadas a publicar. E é, também, nestas circunstâncias que o poeta Louis Aragon propõe a “arte de contrabando,” segundo ele, inspirada nos trovadores que cantam seu amor pela dama do castelo na presença do senhor, ou a poesia de contrabando que desenvolve a arte de criar sentimentos proibidos com palavras autorizadas. E como prática da teoria que propõe, constrói o poema “*Art poétique*” fiel exemplo, pois que ‘canta’ tema escondido no seu próprio tema (KAUFMANN, 2000).

Ao refletir sobre a questão de ser iminente a necessidade de se repensar as formas, não só de buscar o passado, mas, de lê-lo diante dos eventos-limite, Seligmann-Silva (2003) atenta para o fato de que “[d]esde meados do século XX [...] está-se construindo uma nova *ética e estética da historiografia*. As novas formas de representação do passado foram modeladas a partir do próprio histórico que a Segunda Guerra implicou.” (p. 65 - grifos do autor). A

²²Texto original: “offre un florilège des plumes serviles à l’égard du nouveau régime.”(CHARBIT, 2000, p. 135). Tradução nossa.

²³Texto original: “Avec eux s’évapore l’esprit de la France qui fut la fine fleur de la N.R.F., et dont il ne reste pas grand trace”. Revista *Fontaine* de junho de 1941. Tradução nossa.

discussão, portanto, recai sobre o problema do conhecimento e compreensão do passado, fenômeno que se iniciou no pós-modernismo e, conseqüentemente, sobre as bases de sustentação de temas antes discutidos; ou seja, os valores universais considerados imutáveis e que caíram em descrédito depois de Auschwitz. As últimas convicções concernentes a “valor universal” (aspas nossas) que a *Shoah* se encarregou de desfazer foi o grau de humanidade da espécie humana (ao qual foi agregado significado nada dignificante); esta descrença também se encarregou de desfazer a ideia de certeza de progresso e ascensão linear do indivíduo, sustentada em conceitos iluministas. Tais valores, considerados “eternos” (aspas nossas) desconstruíram-se diante das ocorrências de violência que o século XX foi palco, sendo a Segunda Guerra mundial o exemplo de violência sem precedentes na história universal.

A humanidade está sujeita aos perigos que, ironicamente, são o resultado do caminhar da modernidade. Vigiar as próprias ações humanas, estabelecendo analogias entre as de agora e as passadas para coibir, desde as possibilidades, ações nefastas futuras, parece estar na ordem do dia das reflexões que se dedicam, como dever de memória, não só o testemunhar, como o vigiar e o resistir. Mas, para isso, “devemos antes de mais nada, construir éticas históricas e concretas orientadas pelo dever de *resistência* a fim de que ‘Auschwitz não se repita, que nada de semelhante aconteça.’” (GAGNEBIN, 2003, p. 104 - aspas da autora).

É nesta direção que recorreremos ao que diz a história, especialmente o que está contido nos estudos de R.G. Collingwood (1972, p. 35) na altura em que este afirma que o conhecimento da natureza do homem e da efetivação dos seus feitos são indícios que podem levar à dedução de eventos futuros. A exemplo de outros historiadores, demonstra ter consciência dessa questão quando afirma que “[...] o ritmo das suas modificações [das ações humanas] provavelmente se repetirá, verificando-se que os mesmos antecedentes conduzem às mesmas conseqüências.” (35). E, para isso, é necessário que a memória esteja viva e os sentidos em vigília, prontos para agir.

Como podemos perceber, todas as proposições que expressam temor quanto à repetição de Auschwitz debitam à história espécie de vigilância, o que é perfeitamente compreensível, caso se leve em consideração que o estudo das ações humanas e o ritmo das suas modificações, que, em primeira e última instância são matérias da história, constituem-se a base do conhecimento humano, pois são frutos que só o ser humano pode produzir. Apesar disso, chama a atenção Jacques Le Goff (1996, p. 8): “[a] história é incapaz de prever e predizer o futuro.” Todavia, não se pode deixar de reconhecer o importante papel desta

matéria na perspectiva de trazer à memória as informações necessárias para que se procedam a deduções de fatos futuros a partir da *Res Gestae*, ações humanas praticadas no passado.

Recuperar a memória do passado e o pensamento a respeito de como proceder a sua perlaboração – especialmente no que tange à adoção de metodologias de ética e estética – são comportamentos que vão estar sempre subordinados ao modo como os eventos da Segunda Guerra mundial obrigaram a que se encarasse a condição humana e os valores que, até então, a esta estiveram atrelados e que foram radicalmente abalados após Auschwitz.

Tanto a Segunda Guerra mundial, quanto a Ditadura Civil-Militar no Brasil, dada a gravidade dos acontecimentos, instou a que os escritores – prosadores e poetas – tomassem posição para falar dos seus horrores.

A democracia brasileira, que fora interrompida com a iminência do Estado Novo, ironicamente foi restabelecida graças à deflagração da Segunda Guerra mundial, em 1939, pois colocou em questão a doutrina fascista e nazista contra a doutrina da liberal-democracia. Com a entrada dos Estados Unidos na Guerra, na condição de aliado o Brasil viu-se no dever de combater no conflito a despeito das simpatias do Presidente Getúlio Vargas tanto por Benito Mussolini, quanto por Adolf Hitler.

Uma vez derrotada a Alemanha, o ideal de democracia passou a povoar todo o pensamento dos países ocidentais, não tendo mais lugar para governos ditatoriais, como o de Getúlio Vargas. O final da Segunda Guerra mundial foi responsável por criar, pelo menos no Ocidente, diríamos, a expectativa de novo mundo, como modo não só de compensação pela catástrofe, mas como resultado de lição que deveria ter sido aprendida. Assim, é que, no dia 29 de outubro de 1945 era derrubada a ditadura com a deposição de Getúlio Vargas pelos militares, sendo sucedido pelo general Eurico Gaspar Dutra eleito pelo voto popular.

Sendo assim, o projeto de democratização, no Brasil tivera início em 1945, com os anseios de paz e prosperidade, legado da Segunda Guerra mundial. O projeto de redemocratização, de apenas 19 anos de idade, deste não se podia exigir democracia sólida, sem falhas. O Brasil começava a viver democracia imatura, adolescente, sim, mas uma democracia, como lembra oportunamente Flávio Tavares (1999) jornalista do *Última Hora*, e que presenciou a morte da democracia a qual, literalmente, da noite para o dia, transformara-se em regime fechado que acabava com toda a expectativa de liberdade e paz social.

Segundo Bosi (2000) depois da Segunda Guerra mundial pareceu que o espírito inquieto das vanguardas, experimentado no começo do século, tivesse voltado a mexer a

cabeça dos escritores. Como se, depois da experiência daquela Guerra, pairasse no ar a exigência de “escolha sóbria, lúcida, sem ilusões literárias, sem individualismos extremados, e comprometida tão-só com o que libera o homem junto com o semelhante.” (p.128). Este crítico dá como ponto alto da literatura de resistência ocorrida no Brasil, no período coincidente com a Segunda Guerra mundial, as *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos e alguns poemas de Carlos Drummond de Andrade reunidos no livro *A rosa do povo*, datado de 1945.

No que diz respeito à memória da Ditadura Civil-Militar, o Brasil passou por dois importantes períodos ditatoriais 1937 a 1945 e 1964 a 1985, dos quais o último é alvo deste estudo. Durante o esse período, poetas militantes políticos também foram perseguidos, presos, exilados e mortos.

O que se tem verificado é que a poesia criada na prisão ou que a esta faça alusão, pela densidade poética, valor testemunhal e, enfim, pela significativa importância para registro de realidade recente do contexto político e social do País, carece ser mais investigada com a devida abrangência no âmbito acadêmico.

Pedro Lyra (1995) no trabalho *Sincretismo: a poesia da geração 60* elabora espécie de inventário das gerações de poetas brasileiros. Para a geração de 60, opta pelo adjetivo sincretismo para ilustrar a característica vária da referida geração. No capítulo que a esta geração se dedicou, evoca Ortega (Ortega apud Lyra, 1995) na altura em que este autor afirma que para a implantação de uma geração nova, dois fatores são decisivos: “1) que algo mude no nosso mundo; 2) que mude o mundo.” (p. 88). Lembra, ainda, que o Golpe de 1964 mudou o Brasil e a poesia que se construiu no período foi “[...] a que o golpe condicionou. Se em alguns não deixou marca ostensiva, em outros é evidente – tanto na vida quanto na obra.” (p. 88). Esta geração estava alimentada pelo sonho de ascensão das esquerdas e a esperança foi o seu alimento até à implantação de nova Ditadura. O autor traça-lhe o perfil da seguinte maneira:

É que essa década se abre iluminada por um clima de euforia, com toda aquela ânsia de vida na expectativa da mudança; golpeada em 64, amordaçada em 68, fecha-se ensombreada por um clima de opressão, com todas as suas derivações: “sufoco”, contestação, “desbunde,” resistência, perseguição, guerrilha, luta armada, prisões, tortura, “desaparecimentos”, exílios, suicídios, assassinatos (LYRA, 1995, p. 89 –aspas do autor).

A eclosão do Golpe de 1964 foi o instrumento, como diria Ortega (Ortega apud Lyra, 1995, p 88) “que mudou o nosso mundo,” cuja expectativa de mudança trouxe dinamismo especial às ações de resistência. O fim da Ditadura, continua Lyra (1995), “coincide com o instante de plenitude dessa geração.” (p. 89). Conhecida como *Geração 60*, atravessou conturbado período no qual conviveram agentes e ideais bem diversos, mas irmanados por espírito de euforia e decepção. O crítico destaca que boa parte do que tal geração produziu o fez após o Golpe, pois foi o mesmo que forneceu tanto a motivação quanto a substância identificadoras. Segundo Lyra (1995) o que se viu no período foi espécie de produção artística filha direta da Ditadura que “ofereceu à cultura do país o seu maior gênio artístico, depois de Castro Alves: Chico Buarque – exatamente um século depois.” (p. 90). Apesar disso, lança a seguinte reflexão: “nenhuma geração precisa de terror para produzir cultura.” (p. 91).

No Brasil as ações de resistência foram montadas especialmente por intelectuais e estudantes que, diante do Golpe, buscaram colocar em prática estratégias de resistência. É neste cenário que se passam a compor os textos de protesto social, e a chamada poesia de participação – “aquela que toma a realidade social do momento como tema com ostensiva intenção de interferir no processo político e no destino histórico da sociedade” (Lyra, 1995, p. 102) – passa a ocupar o lugar do lirismo. Lyra (1995) ainda chama a atenção para o fato de que:

[...] nesse instante, os poetas mais conscientes da natureza social da arte, os mais ideologicamente esclarecidos, ou mais politicamente empenhados envolveram a poesia nas lutas populares, acreditando na eficácia revolucionária da palavra poética (p. 103).

O que Lyra (1995) chama de natureza social da arte podemos entender como a função social, notadamente a função social da poesia que se transfigura para dizer para um povo aquilo que ele pode sentir com a expressão do seu idioma (ELIOT, 1971), buscando jeito para alcançar todos os públicos. É o próprio Lyra (1995) que informa que as estratégias adotadas

nasciam no interior dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE). Poemas eram publicados em pequenos folhetos, a linguagem culta era metamorfoseada para outra de intenção popular (cordel), com o propósito de conscientizar as massas urbanas consideradas alienadas.

Escritores criativos (prosadores, poetas e cantores) tiveram papel preponderante no intuito de promover a manutenção da resistência, de denunciar e, também, de informar, como contrainformação, pois toda a comunicação do País era feita com a versão unilateral do Sistema. A censura prévia era uma constante. A revista *Veja*, a “cada fim de semana, um exemplar deveria ser levado ao Rio de Janeiro antes que a edição chegasse às bancas” (GASPARI, 2002, p. 169) para ser examinada pelo general Carlos Alberto Cabral Ribeiro, chefe do Estado-Maior da 1ª Região Militar.

Curiosamente – mesmo que nenhuma geração precise de terror para produzir cultura, como assevera Lyra (1995) – foi o estado de exceção causado pela Ditadura Civil-Militar (1964-1985), que serviu de fermento para a ebulição cultural e o estreitamento das relações entre ativismo e intelectualidade no Brasil. Foi época marcada pela indústria do entretenimento que registrou altos níveis; as famílias passaram a adquirir bens de consumo, a exemplo da televisão, sendo que a maior parte delas dispunha de um aparelho de televisão. Ao lado disso, a música registrava os maiores índices de venda já vistos na história do Brasil. No cenário da música despontavam artistas do quilate de Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Roberto Carlos, Rita Lee, dentre outros.

O que fazíamos, então, enquanto a América de língua espanhola estava em ebulição em razão dos regimes de exceção? Renato Franco (2003) em estudo que busca investigar como a cultura e a literatura brasileiras reagiram às atrocidades perpetradas no Brasil durante a Ditadura Civil-Militar (1964-1985), destaca três momentos caracterizadores de cada manifestação. Trata-se de espécie de recenseamento em que, também, procede a breve comentário das características das obras.

O primeiro momento, denominado de “A cultura da derrota” (p.357) confere destaque à exigência da censura de que os laços entre produção cultural e política sejam rompidos. É dentro desse cenário que o escritor fica indeciso entre escrever ou fazer política. É a essa cultura “despolitizada, vigiada e administrada pela censura, desiludida com a derrota das esquerdas” (p.358) que o autor identifica como “cultura da derrota” (*ibidem*). O segundo identifica como “O romance à época da abertura política: reportagem e denúncia” (p.362). Esse momento foi marcado por duas modalidades de romance: o “(impropriamente?)

denominado de “romance-reportagem” (p.363 – aspas do autor) e o romance de denúncia que vieram à luz com o fim da censura, em 1975, ambos inspirados no modelo narrativo das reportagens. O terceiro denominado de “Geração da repressão:” literatura de testemunho (p.364 - aspas do autor). Termo sugerido por Antonio Candido caracteriza-se por se constituir de obras, geralmente de cunho memorialista, escritas por ex-militantes revolucionários que, após serem presos e torturados, lançam mão do testemunho para se oporem ao Regime. E o quarto, “Romance de resistência” (366 - aspas do autor). Este teve lugar após a política de abertura e floresceu com o aparecimento de obras que “superaram a pouca ousadia estética predominante no início da década [com] o universo temático característico da cultura da derrota.” (FRANCO, 2003, p. 366). Esta escrita se destacou pelo valor de atualidade que incorporou, aspecto propiciado por saber reunir elementos do presente (cartazes, manchetes de jornais) e outros procedimentos técnicos tomados emprestados de meios de expressão como rádio, cinema e televisão. Por serem capazes de oferecer respostas literárias tanto às atrocidades do Regime, quanto à modernização econômica e social, autoritária e conservadora (p.367), estas obras angariaram para a si a noção de “romance de resistência.” (*ibidem* - aspas do autor).

O que se observa é neste estudo, e que se mostra deveras importante para a pesquisa do que se escreveu ao longo do período ditatorial em questão, é a não visibilidade da produção em poesia lírica, como se esta não comportasse a função “*testimonial*” (aspas e grifo nossos) que, apesar disso, pode comparecer em todos os gêneros literários, como adverte Jaime Concha (apud ACHUGAR, 1994).

As canções desempenharam importante papel nas manifestações de denúncia e de resistência ao Regime. Parte significativa do que se passou a compor era levada a efeito por editoras de perfil marcadamente político e ideológico de oposição ao governo militar, reunindo tanto editoras já estabelecidas quanto as surgidas naquele período. A Civilização Brasileira editou praticamente toda a produção intelectual de esquerda daquele momento. Flamarion Maués (2005) traça o perfil desses importantes meios de edição durante a Repressão:

Algumas destas editoras mantinham vínculos estreitos com partidos ou grupos políticos, alguns deles na clandestinidade, ou foram criadas por esses grupos. Outras não estabeleciam vinculações políticas orgânicas ou

explícitas, mas, por sua linha editorial, acabavam representando iniciativas políticas de oposição (s.n)²⁴.

O vínculo com partidos políticos e a situação de clandestinidade são as características dos veículos de comunicação que, no Brasil, também floresceram durante o período ditatorial, o que mostra a relação direta entre textos fundadores, tanto de movimento literário quanto de partido político, ou a conversão mútua do ético com o estético, como observou Bosi (2002, p. 122). Da outra parte, o novo poder constituído, investido de ideal reacionário defende, caninamente, a bandeira da segurança nacional, acirra cada vez mais a censura às manifestações artísticas, e radicaliza a proibição, impedindo que os presos políticos escrevam no interior das prisões. Mas havia aqueles que estavam livres. Assim, ao lado da *Revista Civilização Brasileira*, outras publicações como *Violão de Rua* (que foi retomada em 1968 com o nome de *Poesia Viva*), ganharam visibilidade; poetas houve que atuaram isoladamente compondo poesia de participação de franca intervenção ideológica. Como destaca Lyra (1995) essa poesia, espalhada pelo continente brasileiro, tomou a direção de protesto nos seus vários níveis: protesto de procedência regionalista; protesto voltado para o cotidiano; protesto de alcance cosmopolita e protesto de procedência política fruto do enfrentamento direto da situação que a geração encontrou. Deste elenco faria parte a poeta Lara de Lemos se tivesse sido alcançada pela pesquisa de Lyra.

Esse conjunto de contestações resulta em “*uma poesia de rejeição*” (Lyra, 1995, p. 105 – grifos do autor) construída no calor da hora, de linguagem despojada, cujo objetivo maior era o de alcançar a consciência do leitor, convidando-o à participação. São composições que consistem em modo “superior de dizer *não* aos rumos impostos ao país [...]” (p.105 – grifo do autor).

Paradoxalmente, tanto a Segunda Guerra mundial, quanto a Ditadura Civil-Militar, ambos modelos da negatividade da civilização, foram os vetores da expressão poética e seu florescimento, a despeito de todo trabalho de proibições e repressão e do próprio horror que, dada a proporção, desafiara a capacidade da arte em representá-las.

A dureza de tais eventos foi matéria com a qual se moldou sorte de escrita que não passa como o vento, antes, dói como os homens – que não passam – como revela o poeta.

²⁴As editoras estabelecidas eram: Civilização Brasileira, Brasiliense, Vozes, e Paz e Terra; as surgidas naquele período: Alfa-Ômega, Global, Brasil Debates, Ciências Humanas, Kairós, Codecri, Livramento, Vega, entre outras.

3.LITERATURA, RESISTÊNCIA E PROTOCOLOS DE REPRESENTAÇÃO

*“Fui poeta
como uma arma
para sobreviver*

e sobrevivi.”(PEDRO TIERRA)

Escritos da Antiguidade Clássica já oferecem noção para o sentido de resistência. Sófocles é um dos autores que mais bem soube representar o ato de resistir. A representação trágica de *Antígona*²⁵ pode ser considerada como texto exemplar para esta questão. Contudo, podemos entender o significado do termo resistência, não só pela via poética ou pelo que os verbetes de dicionário evidenciam, mas também pelas manifestações físicas de resistência

²⁵ Esta é uma das sete tragédias completas do tragediógrafo Sófocles nascido a 496 a. C. O tema de *Antígona* gira em torno da desobediência da personagem de nome análogo, às leis do rei Creonte, seu tio, com relação ao edito real que proíbe o sepultamento de Polínicos, irmão dela, por haver-se insurgido contra o trono. Antígona, por entender que a imposição da lei não estaria de acordo com o querer dos deuses, pois se tratava de ignóbil injustiça, não desiste do propósito de sepultar o irmão que, tendo o corpo insepulto, é alvo de vergonha. Considerando que, para os gregos, um corpo insepulto significava desonra, o dever de honra de sepultar o irmão, em nome do amor e da lealdade que lhe devota, é o que move a personagem se insurgir. Contracena com Antígona a irmã, Ismene, que se curva ao edito real por três motivos: sentir-se inferior; considerar o poderio real acima do bem e do mal; e estar na condição de fêmea, motivos que a fazem claudicar. As personagens Ismene e Antígona levantam uma gama de questionamentos quanto ao conceito do que seja o ato de desobedecer (que, aqui, entendemos como ato de resistir). Ismene demonstra aparente bom senso ao confessar que reconhece a inferioridade da própria condição e, também, do perigo que é contrapor-se ao poder. Antígona, aparentemente inconsequente, pois ignora todos os perigos apontados pela irmã, lança-se apaixonadamente no cumprimento do desígnio, encontrando, também, argumentos que justificam o descumprimento do decreto real. Desrespeita, portanto, a autoridade porque, segundo ela, há leis não escritas, desde tempos imemoriais e de inspiração divina, que estão acima das leis criadas e ditadas pelos homens. É o que evidenciam os versos que se seguem: “Mas Zeus não foi o arauto delas para mim,/nem essas leis são as ditadas entre os homens/pela Justiça, companheira de morada/dos deuses infernais; e não me pareceu/que tuas determinações tivessem força/para impor aos mortais até a obrigação/de transgredir normas divinas, não escritas,/inevitáveis; não é de hoje, não é de ontem,/é desde os tempos mais remotos que elas vigem,/sem que ninguém possa dizer quando surgiram./E não seria por temer homem algum,/nem o mais arrogante, me arriscaria/a ser punida pelos deuses por violá-las”./(SÓFOCLES, 2001, v 511-523, p. 219).E, assim, cônica de que seu ato se mostrará certo ao olhar de uns, e tresloucado na opinião de outros, o que para ela importa é a glória de poder dar ao irmão um funeral condizente com a sua dignidade. Prefere ser punida pela lei dos homens do que pelas leis dos deuses. O ato de Antígona, que se assemelha ao de Maria Madalena, quando untou os pés de Jesus com caro perfume, traduz-se em ato pleno de amor, respeito, honra e culto, como ensina a tradição judaico-cristã, àquele que é digno dessa libação.Através da lição de resistência a um decreto injusto, Antígona reencena a atitude de rebelião, insubordinação, sendo a metáfora perfeita de resistência ao autoritarismo, o qual sempre resulta em catástrofes manifestadas em eventos extremos, a exemplo de guerras e ditaduras. E, também, que o ato de resistir se configura como aspecto inerente ao gênio humano, quando este se vê diante de editos reais que transgridam “normas divinas, não escritas/inevitáveis” (v. 517-8). O poema trágico *Antígona*, de modo singular, expressa, no *gestus* das personagens, o autoritarismo exacerbado, de que pode se valer aquele que dispõe do aparelho de repressão e, assim, impõe, impunemente o poder contra outrem. *Antígona* comparece, portanto, como a permanência dramatizada da memória da resistência a poderes cruéis e injustos ou ilegalmente constituídos, como é o caso da Segunda Guerra mundial e da Ditadura Civil-Militar que perdurou no Brasil por 21 anos, destacando-se como um dos períodos ditatoriais mais longos na história da América Latina.

adotadas por aquele que se encontra em situação de desvantagem em relação ao opressor. Neste sentido, resistir liga-se estreitamente ao ato ou sentido de sacrifício. A história oferece inúmeros casos de indivíduos que se imortalizaram pela capacidade de resistir, especialmente quando se trata de resistir com a noção de enfrentamento do forte contra o fraco e da justiça contra a injustiça.

Em termos linguísticos, o signo resistência tem origem no latim tardio *resistentia, ae*, derivada do verbo de ação, *resisto, is, stiti, stitum, ere*. Pode significar “parar, voltando-se, fazer alto frente a; resistir, opor-se (HOUAISS; VILLAR, 2001); “não sucumbir; sobreviver; subsistir”(FERREIRA, 1986). Curiosamente, o dicionário Koogan & Houaiss (1999), de língua portuguesa, registra verbete especial para a palavra **Resistência**:

nome dado à atividade clandestina desenvolvida no decorrer da Segunda Guerra mundial por organizações civis e militares dos países da Europa que se opuseram à ocupação do seu território pela Alemanha. Na França estes movimentos foram unificados em 1943 pelo *Conselho Nacional de Resistência* (C.N.R). (KOOGAN, HOUAISS, 1999).

O verbete, como facilmente se pode depreender, destaca que a palavra resistência trata-se de “nome próprio historicamente datado e determinado” (REICHELBERG; KAUFFMANN, 2000, p. 11) como salienta Judith Kauffmann (2000) na apresentação da coletânea *Littérature et résistance* que organizou. Embora o verbete do dicionário Koogan & Houaiss (1999) atenha-se especificamente às ocorrências de resistência durante a Ocupação nazista em países do continente europeu, as atividades clandestinas, organizadas por civis ou militares contra inimigo comum, podem ser entendidas e aplicadas como conceito de resistência em qualquer canto do mundo em semelhantes circunstâncias.

Na ciência política o termo resistência é apresentado a partir de duas acepções: uma que entende resistência como movimento de oposição a invasão estrangeira e, outra, como movimento de oposição a governo tirânico. Estes conceitos são bem apropriados ao perfil do nexo comparativo das considerações que pretendemos levar a cabo nesta pesquisa, vez que ambas noções de resistência constituem-se em reações contra situação de opressão em nível

externo, no caso da ocupação da França pelos nazistas e, interno, a instalação da Ditadura Civil-Militar no Brasil.

Mateucci et al (1986) quando expõem o que entendem por resistência acrescentam ao significado do termo – associado às atividades de oposição ao nazi-fascismo que tiveram lugar no continente europeu – a ideia de que o movimento de resistência pode ser fruto de reação espontânea ou de reação orientada (que, aqui, entendemos como organizada), pela conscientização de grupos insatisfeitos com situação de exceção, a exemplo de nação sendo invadida por estrangeiros, mas que não se resume ao caso específico do continente europeu. O modo como a resistência se efetiva, seja ela exterior ou interior, é outro dado ressaltado pelos citados autores.

Na luta pela liberdade, a resistência pode se dar de modo ativo ou passivo, como referem Nicola Mateucci et al (1986). Nesse sentido, espontaneidade e conscientização são atitudes que apontam para a ideia de haver dois tipos de resistência: passiva e ativa. O não colaboracionismo, por exemplo, é aspecto da resistência passiva que os autores destacam no trabalho que desenvolvem sobre o tema. Já a resistência ativa, em primeira instância, supõe o porte de armas, e pode ocorrer em paralelo a outras atividades menos agressivas. Os autores alistam ações que podem ser consideradas como tais:

A resistência ativa faz obra de propaganda por meio da imprensa clandestina, organiza greves, sabota a economia que trabalha para o ocupante, desenvolve atividades de espionagem a serviço dos aliados, comete atentados contra os alemães como contra os colaboracionistas, tenta destruir as infraestruturas logísticas do inimigo, cria focos de resistência para comprometer, e desviar, portanto, da frente, as tropas alemãs (MATEUCCI, 1986, p. 1115).

A resistência ativa continuam os autores,

É uma guerra conduzida em toda parte com extrema pobreza de quadros, de armas e de dinheiro, e se desenvolve [em] nível tático, no âmbito da estratégia aliada, com o objetivo de paralisar a administração do ocupante e de desmoralizar o exército estrangeiro (MATEUCCI et al, 1986, p. 1115).

Como vimos, a ideia de resistência, esboçada por Mateucci et al (1986) refere-se, pelo menos em princípio, à oposição ocorrida na Europa ao nazi-fascismo. Mas, ao buscar definir resistência passiva e resistência ativa, esta última associada à luta guerrilheira, entendendo-a como reação à dominação estrangeira, os autores não descartam a possibilidade de existir situação de simultaneidade entre guerrilha e guerra civil. Isto porque consideram possível uma guerrilha ser motivada pelo desejo de criação de nova ordem sociopolítica, ao que denominam de empenho político. Para tanto, propõem duas naturezas de empenho político: “a defesa autóctone do solo natal contra o estrangeiro e a ofensiva revolucionária para a instalação de nova ordem social [em] nível mundial” (MATEUCCI et al , 1986, p. 1116), noção que se aplica ao universo europeu. Caso nos limitássemos a adotar a noção de resistência provinda do ponto de vista apenas de tais autores, o sentido do termo não alcançaria o caso brasileiro e, por conseguinte, não atenderia ao objetivo deste estudo. Porém, é a ciência política, através do pensamento do cientista político Rodrigo Borja (1997) que vem ao encontro do foco da nossa discussão. Segundo Borja (1997) por resistência entende-se tanto a oposição a uma invasão estrangeira, quanto a regime autoritário que viola os direitos humanos, o que efetivamente é resistência interna contra governo autoritário e ilegítimo. Este posicionamento contempla a realidade brasileira vigente no período da Ditadura Civil-Militar, vez que o governo pós 1964 ascendeu ao poder por via não constitucional.

Outra contribuição que auxilia a compreensão do que venha a ser resistência ativa e passiva é trazida por Ruth Reichelberg e Judith Kauffmann (2000) quando tratam do tema na apresentação de textos que resultou no livro *Littérature et résistance*:

Resistência, considerada ativa, diz respeito às noções de insubordinação, revolta e rebelião, várias formas de **luta** mais ou menos planejadas por e para uma comunidade organizada. Em sua orientação passiva, resistência define a capacidade do homem para **se manter** equilibrado, perseverar em seu ser, tanto física como moral e psicologicamente. Resistir é manter-se firme, não desistir. Em uma palavra, saber dizer "*não!*" (REICHELBERG; KAUFFMANN, 2000, p. 11 – ênfases e grifo das autoras)²⁶.

²⁶Texto original: “La résistance, envisagée dans une perspective active renvoie aux notions d’insoumission, d’insurrection et de rébellion, formes variées de **lutte** plus ou moins planifiées par et pour une collectivité organisée. Dans son orientation passive, la résistance définit la capacité de l’homme à **se maintenir** sans s’altérer, en persévérant dans son être, tant physique, que psychologique et moral. Résister, c’est se tenir

A conclusão que oferecem Reichelberg e Kauffmann (2000) do que venha a ser resistência passiva é de franca inspiração ao que Albert Camus (1951) na obra *L'homme révolté* atesta como sendo um homem revoltado, ou seja, “Um homem que diz não” (p. 21)²⁷. Funciona como ação embrionária, subjetiva, e se manifesta como o primeiro movimento que aciona o gatilho de todas as ações que podem nascer da revolta. Portanto, a noção de resistência ativa e passiva, proposta pelas referidas autoras, está para além das manifestações de resistência que podem ser observadas exteriormente, porque se mantém ocultada no mais profundo do humano. Isto porque, tanto a resistência ativa quanto a passiva são remetidas para algo de existência anterior, para a pré-existência de sentimento íntimo que se traduz na noção de não submissão, de insurreição e de rebelião a situações de opressão. São convicções que vão se materializar nas mais variadas formas de luta, como a resistência passiva, que é a luta que se trava silenciosamente, escondida nas entranhas do ser humano, fazendo com que persevere no íntimo, preservando a integridade física, psicológica e moral, em meio à situação de esfacelamento em que exatamente, estes valores são negados ou escarneados.

Destarte, a resistência ativa relaciona-se ao universo objetivo e a passiva, ao subjetivo, embora arriscássemos a opinar que, sem a convicção de que é preciso resistir – sentimento que brota das profundezas do ser – as ações de resistência (da revolta e da indignação) – que se manifestam como ativas, não seriam levadas a efeito. A resistência, seja ela de ordem ativa ou passiva, encaminha-se para um único objetivo: dizer “não” (aspas nosas), palavra arrancada pela paixão de não se deixar dobrar. Nascida do leito subjetivo, a resistência tem de se tornar objetiva, audível e, para isso, é necessário passar pela linguagem, pois carece de ser pronunciada e pública.

3.1 Protocolos de representação

Os eventos da Segunda Guerra mundial foram os fatores dos mais importantes na contribuição para mudança de concepção a respeito das artes como sendo a “representação do Belo, do Verdadeiro e do Bem” (REICHELBERG; KAUFFMANN, 2000, p. 199) como

fermement debout, ne pas céder aux pressions. En un mot, savoir dire “non!”. (REICHELBERG; KAUFFMANN, 2000, p. 11). Tradução nossa.

²⁷Texto original: “Un homme qui dit non”. (REICHELBERG; KAUFFMANN, 2000, p. 21). Tradução nossa.

proclamara a teoria estética nos seus primórdios. Os fatos daquela guerra colocaram ponto final nesta concepção, quando as artes viram-se face a face a acontecimentos inusitados – composto de mentiras, horror e mal – que desafiavam a capacidade da linguagem em representá-los, e que a sociedade exigia e confiara às artes a representação. As fraturas da Guerra se impregnaram no imaginário ao longo do período do conflito e se estenderam ao imediato pós-guerra, passando a se constituir na matéria-prima da literatura de resistência, da qual participa a escrita que trata da experiência nos campos de trabalho e de extermínio, quando se fala da Segunda Guerra mundial, e dos porões da Ditadura Civil-Militar (1964-1985) espalhados pelo Brasil. Como personagens vítimas da violência de Estado, presos políticos que eram escritores ou que ali se tornaram, valeram-se dessa experiência, fazendo com que as dificuldades sócio-políticas funcionassem como matéria-prima das suas escritas. Este foi o caso da Resistência Francesa (1940-1945), que uniu forças populares e intelectuais progressistas; também é o caso da resistência à Ditadura Civil-Militar no Brasil (1964-1985), quando reuniu intelectualidade, arte e ativismo para, juntos, resistirem ao autoritarismo.

A relação da literatura com a violência de Estado não é recente, e é testemunhada pela fala poética nos seus diferentes tempos e lugares. No que tange à violência prisional dos campos de concentração e de extermínio, durante a Segunda Guerra mundial, o mundo foi testemunha daquela barbárie e a memória desse tipo de violência permanece viva em razão dos gritos provenientes de toda sorte de expressão, especialmente da arte e, de modo especial da arte literária. A violência de Estado ocorrida no Brasil tem representação em obras como *Os sertões* – exposição levada a efeito por Euclides da Cunha sobre desigual e sangrento embate – escritos de prisioneiros políticos, como *Memórias do cárcere*, testemunho de Graciliano Ramos (2008) referindo-se à sua experiência prisional em determinado momento ditatorial brasileiro, e de escritores presos políticos outros, que se valeram da literatura para resistir e testemunhar, são, apenas, alguns exemplos recorrentes.

Ao tratar do tema literatura e resistência Bárbara Harlow (1993) abre a questão à guisa de denúncia, informando que a literatura de resistência, até àquela época, era amplamente excluída ou ignorada nos departamentos tradicionais de literatura. Registra que os textos de escritores desta tendência literária, se são oriundos da América Central e do Sul, são igualmente excluídos dos programas das escolas americanas. Ressalta, ainda, que mesmo os trabalhos de Literatura Comparada tendem a ser restritos às partes mais setentrionais do Planeta no momento de se buscar material para comparação. Chama, ainda, a atenção para o fato de que a literatura africana ou caribenha, mesmo se redigida em inglês, não faz parte dos

cursos de língua inglesa (HARLOW, 1993, p. 19) em espaços fora desses locais. O texto da autora busca investigar tipo particular de literatura que está intimamente ligado às lutas organizadas por liberdade nacional e movimentos de resistência na África, América Latina e Oriente Médio (HARLOW, 1993).

Parece, no entanto, que a ausência deste tipo de literatura, no meio acadêmico – como reclama a autora – é realidade que se apresenta, de forma ubíqua, em todos os centros do saber, tardios em abrirem as portas para acolher a fala de grupos minoritários que têm a voz abafada pelo poder dominante. Tais grupos podem se tratar de autóctones (como Rigoberta Menchú²⁸ (Guatemala); de escravos, como o escravo Esteban Montejo²⁹ (Cuba); mineiros, a exemplo da mineira Domitila Barrios de Chungara³⁰ (Bolívia); e indivíduos que vivem abaixo da linha da pobreza, como a catadora de lixo, Carolina de Jesus³¹ (Brasil). Estes exemplos têm em comum os autores não dominarem a língua padrão, sendo, por isso, a necessária interveniência do *scriptor* letrado, o qual se ocupa em “traduzir” (aspas nossas) a mensagem para idioma conhecido por aqueles que ocupam o poder), ou podem se constituir de escritores presos políticos, que dominam a língua *standard* do seu país, cuja situação de prisioneiros constitui-se na motivação das suas escritas. Pertencem a esta categoria as autoras do *corpus* selecionado para este trabalho, uma vez que fogem à questão da participação do *scriptor* letrado, pois que possuíam o domínio do idioma com o qual escreveram as respectivas obras.

A representação literária da realidade é tema que nunca se exaure no âmbito das discussões literárias. Aristóteles (384 a.C-322 a.C), ao propor a noção de *mimesis* para entender o processo de imitação da realidade, adotado pela arte literária, toma como objeto desta representação o homem e a sua condição (humana) superior e inferior, como medida para o modo de representar a realidade, ou a expressão da mesma.

Considerando a regra adotada por Aristóteles que se sustenta na “separação” (aspas nossas) das espécies, é dado que aponta para o fato de que os assuntos considerados sérios e sublimes exigem elevado tratamento linguístico, devendo, portanto, ser inscritos sob linguagem rebuscada, e tratem de feitos grandiosos que ocorrem em espaço

²⁸ *Me llamo Rigoberta Menchú y así se me nació la conciencia* é o título da obra de Rigoberta. Trata-se de escrita de testemunho mediado em que o *scriptor* letrado é a antropóloga Elizabeth Burgos.

²⁹ *Biografía de un cimarrón*. Testemunho mediado, em que o *scriptor* letrado é o escritor cubano Miguel Barnet.

³⁰ “*Se me deixam falar...*” testemunho de Domitila uma mulher das minas da Bolívia. Testemunho mediado em que o *scriptor* letrado é a educadora Moema Viezzer. Domitila, a indomável mineira, cuja coragem foi pedra de tropeço para as ditaduras militares que governaram a Bolívia, entre 1964 e 1982, faleceu aos 74 anos, dia 13 de março 2014.

³¹ É autora/personagem da obra *Quarto de despejo*; diário de uma favelada. Testemunho mediado, em que o *scriptor* letrado é o jornalista brasileiro Audálio Dantas.

semelhantermente elevado. Ao passo que as ocorrências do cotidiano, vulgares por natureza, podiam, sem qualquer gravidade, inscreverem-se através de linguagem ordinária, comum. Contudo, na fenda que se instalou entre a representação dos eventos sublimes (de estilo elevado correspondentes ao drama) e o cotidiano (o simples, correspondentes ao cômico – e que o autor denomina de “realismo caseiro” (AUERBACH, 2015, p. 19) – subsite terceiro modo de representar que, não sendo drama, tampouco comédia, ocupar-se-ia em revelar as impressões personalíssimas características às impressões do eu, o que entendemos como sendo o modo lírico de representar. Este (modo lírico de representar) “pressupondo-se o meio-termo de proporção de *sensível-inteligível* como a qualidade estética por excelência,” como entendeu João Adolfo Hansen (1994, p. 46-7 – grifos do autor) na leitura que faz da *Mimesis* de Erich Auerbach (1892-1957), obra publicada em 1946, franca alusão ao conceito desenvolvido por Aristóteles na *Poética*.

O esforço do crítico alemão é voltado para a expectativa de desestabelecer a premissa aristotélica de que “a descrição realista do cotidiano é inconciliável com o sublime, e só teria lugar no cômico ou, em todo caso, cuidadosamente estilizado no idílico.” (AUERBACH, 2015, p. 19). A separação dos estilos, nestes moldes, sugere equação que, para ser sublime, a trama da narrativa tem de apresentar motivo concreto que evolua para conflito que gere inimizade e, por fim, culmine com “luta aberta” (AUERBACH, 2015, p. 19) como ocorre na *Ilíada* de Homero. Em contrapartida, o estilo cotidiano – para o qual traz o relato de personagens da Bíblia – se encontra em narrativas cujo conflito tem origem não em motivos palpáveis, mas no “sossego da atividade cotidiana da casa” (AUERBACH, 2015, p. 19) e giram em torno de ciúmes em relação à primogenitura e à promessa de bênçãos, como ocorre no episódio de Esaú e Jacó que se encontra no livro de Gêneses (27-28). Motivo como este, assegura o estudioso, não tem lugar no estilo homérico. O autor conclui o parágrafo em que apresenta esta equação paradoxal, com a seguinte declaração: “A sublime intervenção de Deus age tão profundamente sobre o cotidiano que os dois campos do sublime e do cotidiano são não apenas efetivamente inseparados mas, fundamentalmente, inseparáveis.” (AUERBACH, 2015, p. 19).

Semelhante conclusão encoraja-nos a opinar que este autor, de algum modo, logrou ressignificar a noção de *mimesis* proposta por Aristóteles, por que a coloca como questão “aberta” (aspas nossas), à medida que buscou senão aglutinar, conjugar o traço vulgar do cotidiano com a marca importante do sublime. Trata-se de nova leitura a respeito da representação, não mais bifurcada por dois caminhos: o sublime e o cotidiano, mas pela

aglutinação de ambos, em defesa da tese de que a separação dos estilos sublime/alto e cotidiano/baixo implicaria tanto a não percepção da dramaticidade da vida cotidiana, quanto a eliminação do dado histórico aí presente.

Valendo-se do dado literário Auerbach (2015) procede à reflexão de como se concebe a questão da representação da realidade nos escritos da literatura ocidental e, de modo simultâneo, problematiza o conceito de realismo (e a sua multiplicidade). Para levar a cabo esta tarefa, procede ao exercício de investigação da condição humana atrelada, de modo intrínseco, ao dado histórico, desenhando linha que parte de textos antigos, como as epopeias homéricas e narrativas do Antigo Testamento e de outros tantos da cultura greco-latina, até atingir autores modernos. A situação de contiguidade que impõe – entre a condição humana e o dado histórico – acaba por trazer à tona a historicidade dessa condição e a representação de suas mutações nos diferentes momentos históricos nas diversas circunstâncias caracterizadoras de tais sincronias.

O estudo deste crítico se sencaminha no sentido de mostrar o cotidiano como algo a um só tempo sério e dramático, notadamente por ser o lugar onde os homens vivem e, onde, por consequência, também habita a sua condição humana, o que vale dizer que a existência humana é moradora legítima dessa casa chamada cotidiano. Para tanto, apresenta a condição humana inventariando-a através da seleção que adotou. Entretanto, os fatos – sérios ou banais de que se compõe a sucessão histórica da trajetória humana – recolhidos de obras literárias são representados com dramaticidade seja ela trágica ou cômica. A análise que este autor faz dos textos selecionados busca explicitar os protocolos de representação, evidenciando que o sujeito cognoscente é que vai conferir sentido às diversas noções de si mesmo – o retrato – que o homem é capaz de fazer, porque é este conhecimento que, como ponte, leva-o a compreender a realidade de povos e épocas pretéritas. Talvez seja a capacidade humana em visualizar e discernir, em tempos idos, os modos diversos de viver e do mundo no qual o próprio homem vive, o que vai redundar no exercício reflexivo, que se constitua naquilo a que Auerbach (2015) chama de “humanidade comum,” ou seja: a condição humana.

Dois aspectos da proposição de representação de Auerbach (2015) nos servirão de guia para as discussões deste capítulo: primeiro, o de que as circunstâncias são responsáveis por caracterizarem as mutações da condição humana e, por consequência o modo de representar. Isto faz com que empreendamos este estudo com o objetivo de capturar a representação ou exposição da realidade de universos *sui generis* de violência (como o são *la Planète de*

cedres,³² o Planeta de cinzas da Segunda Guerra mundial e os porões da Ditadura Civil-Militar que perduraram no Brasil entre 1964 e 1985), localizando-a dentro do universo violência de Estado, que demanda modo peculiar de expressão e, neste caso, o de veemente resistência e testemunho. O segundo aspecto da proposição diz respeito à terceira margem, ou àquilo a que Hansen (1994) na leitura que fez da *Mimesis* de Auerbach (2015) reconheceu como sendo o meio-termo “de proporção de *sensível-inteligível* como a qualidade estética por excelência” (p. 46-7- grifo do autor) o que, por outras palavras, entendemos como sendo o modo lírico de representar. A nossa proposição é a de que os fatos representados nas obras selecionadas, tanto a de Charlotte Delbo, que se constroi valendo-se de narrativa híbrida frequentemente assaltada por fluxos líricos, quanto a de Lara de Lemos, que prima pelo lirismo, sustentam-se no “*sensível-inteligível* como a qualidade estética por excelência” (p. 46-7- grifo do autor) e, por isso, podem ser alçadas para o nível sublime da representação.

No que escreveram Charlotte Delbo e Lara de Lemos observa-se que o real factual, ou seja, o locos prisional, transforma-se em real artístico materializando-se em poesia, e, assim, cumpre o rito da metamorfose da criação. Este fenômeno faz com que o cotidiano terrificante dos aludidos espaços prisionais ascenda para o nível do sublime porque incorpora a si o excepcional, o grotesco. A metamorfose da criação propicia que os fatos que ocorrem nestas prisões sejam raptados pelas impressões do poeta e, depois, devolvidos materializados em poesia, íntegros, mas não mais iguais.

Nestas obras a mímese é concretizada com a aglutinação do traço do cotidiano (este cotidiano, não no sentido de vulgar, mas de habitualmente grotesco), e a marca importante do sublime. Diríamos, parafraseando Erich Auerbach (2015) que a explosão poética que se verifica na escrita das autoras atua profundamente sobre os dois domínios – sublime e cotidiano – fazendo com que estes sejam “não apenas efetivamente inseparados mas, fundamentalmente, inseparáveis” (p. 19).

Czeslaw Milosz (1911-2004) poeta, ensaísta, tradutor e romancista polonês, em primeiro momento argumenta que os eventos nefastos, ocorridos desde a Primeira Guerra mundial, e que inauguraram o século XX, não encontraram o seu bardo. Para ele, “a poesia não estava e ainda não está preparada para compreender a enormidade dos crimes cometidos naquele século.” (MILOSZ, 2012, p. 67). O que significa dizer que o inusitado dos acontecimentos, em especial da Grande Guerra, fez com que a literatura e, em especial a

³² Planeta de cinzas. Como eram denominados os campos de concentração e de extermínio nazistas da Segunda Guerra mundial.

poesia, se visse diante de realidade que desafiava a capacidade de se a representar. No que tange à poesia produzida na Polônia, Milosz (2012) argumenta que o poeta moderno polonês viu-se frente a frente com o inferno do século XX e, não apenas “com o primeiro, mas com um círculo muito profundo do inferno” (p.80). Apesar da sua disposição em afirmar que não houve um bardo para “cantar” (aspas nossas) os horrores do século XX, em razão do que entendeu como “despreparo” (aspas nossas) da poesia, é o próprio Milosz (2012) que discorre sobre esse assunto na obra que escreveu e que, curiosamente, traz o título de *O testemunho da poesia*; seis conferências sobre as aflições do nosso século.

Como destacado poeta polonês, naquilo que se convencionou chamar de Segunda Vanguarda polonesa, a sua poesia se “notabilizou pelo sombrio acento catastrofista nela recorrente” (MILOSZ, 2012, p. 9) o que não seria de se estranhar, uma vez que testemunhou na própria pele a ação do mal totalitário em duas versões: a de Hitler e a de Stálin, como lembra Tomas Venclova.³³ (MILOSZ, 2012, p. 9). Nesta obra o autor trata da especificidade do testemunho neste gênero em especial, apropriando-se do binômio testemunho e literatura de um lado, e a noção de lírica moderna do outro, visando a construir abordagem crítica ao tema (MILOSZ, 2013, p.7-8). Ainda que trate das aflições do nosso século, o fio condutor das seis conferências sustenta-se na esperança, “nada menos do que a esperança, e a poesia como possível fonte de esperança,” frisa Baranczak (1992, p. 133).

A realidade do entorno de Czeslaw Milosz não foi muito diferente da dos poetas brasileiros durante a Ditadura Civil-Militar de 1964-1985. O seu país, a Polônia, também foi vitimado por golpe militar. Tanto na Polônia quanto no Brasil, a poesia de testemunho se configura como importante arma de resistência ao poder ilegitimamente constituído, e tem importante papel na preservação da memória de eventos traumáticos.

De modo semelhante ao que ocorre na literatura polonesa, poucas vezes se levantam a favor do testemunho da poesia no âmbito da América Latina. Todavia, a prática literária nesta parte do mundo, e no Brasil ora em questão, guarda obras líricas de forte teor testemunhal como a desses autores: Lara de Lemos,³⁴ Alípio Freire,³⁵ Pedro Tierra,³⁶ Paulo Cesar Fonteles

³³Esta referência encontra-se na Resenha “Poesia como penitência” à obra *O testemunho da poesia*, referida na introdução da obra traduzida por Marcelo Paiva de Souza: MILOSZ, Czeslaw. *O testemunho da poesia*; seis conferências sobre as aflições de nosso século. Tradução, introdução e notas de Marcelo Paiva de Souza. Curitiba: Ed. UFPR, 2012.

³⁴Lara de Lemos (Rio Grande do Sul). *Inventário do medo; Adaga lavrada; Para um rei surdo*.

³⁵Alípio Freire. (Bahia). *Estação Paraíso*. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

³⁶Pedro Tierra - pseudônimo de Hamilton Pereira- (Tocantins). Com o livro *Poemas do povo da noite* (traduzido para o espanhol), recebeu, em 1977, Menção Honrosa no Prêmio *Casa de las Américas* e obteve mais visibilidade e repercussão. Fonte: Flamarion Maués. “Um livro de oposição: Poemas do Povo da Noite, de

de Lima,³⁷ Oswald Barroso,³⁸ Alex Polari,³⁹ Loreta Kiefer Valadares,⁴⁰ bem como a de poetas que ficaram presos ao exílio, como Ferreira Gullar e, ainda, outros, que também usaram a poesia como arma contra a Ditadura, entre eles, Moacyr Félix e Thiago de Mello. Assim, do mesmo modo que se criaram cárceres ao longo do País, discursos poéticos proliferaram como testemunho desta natureza de barbárie.

Durante eventos-limite como guerras e ditaduras, quando textos literários foram utilizados como ferramenta para suportar o insuportável, fosse como leitura ou criação poética, natureza especial de escrita foi sendo gestada impulsionada pela necessidade de resistir e pelo dever de testemunhar. Espécie de escrita em que o tema é que impõe a forma, movida pelo esforço de articular em palavras o inarticulável, algo que, pelo ineditismo, é vazio de toda palavra, como entendeu Kierkegaard, citado por Roland Barthes (1977, p.14), e que só pode ser traduzido “pela singularidade mística” (BARTHES, 1977, p.14) da arte.

3.1.1 Protocolos de representação da resistência na escrita de Charlotte Delbo

A obra da escritora insere-se no que a teoria e a história da literatura denominam de literatura de resistência, circunscrita ao campo do que Mateucci et al (1986) entenderam como resistência passiva, por se tratar de relato que faz alusão à experiência prisional, registro autêntico de alguém que resistiu e sobreviveu a evento-extremo, tendo, para isso, se utilizando da literatura como arma. No caso específico de Charlotte Delbo, resistência a movimento externo, isto é, ao nazismo, durante a Segunda Guerra mundial.

Grosso modo, poderíamos dizer que a trilogia *Auschwitz et après* é reunião de romances não épicos, ou, ainda, longo poema épico (mas que não narra fatos gloriosos da Resistência), considerando o fato de que as espécies literárias comparecem na corrente da escrita em consórcio, isto faz com que em certas ocasiões a obra se configure como longo

Pedro Tierra.” In: *Revista Espaço Acadêmico* – No. 48 – Maio 2005 – Mensal – ISSN 1519.6186. Ano IV. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/048/48cmaues.htm>. Acesso: 22 abr. 2009.

³⁷Paulo César Fonteles de Lima. (Pará) *Wenn der Tod sich nähert, nur ein Atemzug*. Gedichte. Portugiesisch / Deutsch. Übersetzt und mit einem Essay versehen von Steven Uhly. 192 Seiten Matthes & Seitz 2006. (publicação bilíngue organizada pelo professor Steven Uhly, Alemanha).

³⁸Oswald Barroso. (Ceará). *Poemas do cárcere e da liberdade*. Fortaleza: Edição Mutirão do Povo; Palma: Publicações e Promoções Ltda.

³⁹Alex Polari (Paraíba). *Inventário de cicatrizes*. São Paulo: Teatro Ruth Escobar; Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro pela Anistia, 1978.

⁴⁰Loreta Kiefer Valadares. *Estilhaços: em tempos de luta contra a ditadura*. Salvador/Ba: Secretaria da Cultura e Turismo, 2005. 303 p.

“canto trágico” (HAFT, 1973, p. 190). A escrita é construída seguindo projeto de resgate de memórias individual e coletiva, o que culmina com a reconstituição da memória do mal das prisões e campos nazistas, especialmente Auschwitz. O crítico François Bott (2009) em entrevista com a escritora, registra: “A poesia retoma, nestes livros, vocação muito antiga: dizer uma verdade ao mesmo tempo interior e histórica. A verdade de um sofrimento, de um tormento e a verdade de um sistema de opressão.”(p. 43)⁴¹.

Os protocolos de representação da memória prisional, adotados nesta escrita, fogem à linearidade da narrativa comum. Desse modo, a trilogia *Auschwitz et après* resiste ao fazer tradicional dos modos de narrar e se realiza umas vezes sugerindo a sensação de suspensão temporal, outras vezes escorrendo em constante estado de recorrência, propiciando que os fios da memória se desenvolvam ora em linha reta, outras vezes como em teia, fpropiciando que os tempos passado e presente se cruzem, muitas vezes interdependentemente e, outras, permeados de silêncio. Disso resulta que os três volumes da trilogia não formem sequência cronológico-linear dos acontecimentos, como seria de se esperar, embora aí estejam registrados todos os episódios da viagem: deportação, chegada aos campos e seu cotidiano, a liberação, a readaptação à vida, os traumas. Entretanto, a luz da narrativa não incide diretamente sobre quem conta os fatos, antes, se detém sobre outras personagens. O que faz com que se saiba que a narradora, ao se reportar às demais personagens, estará falando de si mesma e vice versa. Prova disso, é que os detalhes da sua própria prisão não são achados nesta trilogia, mas em obra anterior, *Le convoi du 24 janvier* (O comboio de 24 de janeiro), livro que é dedicado à memória das 230 mulheres deste comboio e para as quais preparou breve biografia, referência aos motivos da prisão e o modo como viveram nos Campos por onde passaram.

A narrativa da autora destaca-se pela forma inusitada com que congrega, de modo simultâneo, marcas de outros gêneros e, diríamos, apresentando-se como discurso em desordem aparente no que tange, tanto à evidência formal do gênero, quanto ao conteúdo. Nicole Tatcher (2009) assim resume ponto de vista a respeito da sequência estrutural da trilogia *Auschwitz et après*:

⁴¹Texto original: “La poésie retrouvait dans ceux livres une vocation très ancienne: dire une vérité à la fois intérieur et historique. La vérité d’une souffrance, d’un supplice et la vérité d’un système d’oppression.” Entrevista com Charlotte Delbo. *Le Monde des livres*, 20 juin 1975, p. 15. (Tradução nossa).

Ela começa por falar de Birkenau no primeiro volume, para narrar a segunda detenção em prisões francesas que havia ocorrido antes. Ela usa e subverte as estruturas narrativas. Seus capítulos, se é que podemos chamá-los assim, não seguem nenhuma ordem visível, sequencial ou tema, são fragmentos de diferentes comprimentos constituídos de meia página ou várias páginas, prosa, verso livre, ou mistura de prosa e verso em um mesmo fragmento, com ou sem título.⁴² (p. 49).

Ou seja, ao se dar início à leitura da escrita tem-se a impressão de se estar diante de texto narrativo. No entanto, esta impressão vai se desfazendo pelo aparecimento de outras dicções, notadamente os poemas em prosa e as incursões líricas que aparecem de súbito, surpreendendo o fluxo narrativo em diversos momentos. Estas aparições, que denominamos “ilhas líricas” (aspas nossas) sugerem a sensação de que a poesia se dá aos “fluxos” (aspas nossas), ou seja, ocorra em meio a enunciados narrativos, aflorando lancinante como continuidade expressiva a partir do ponto de onde o discurso prosaico pareceu tornar-se inarticulável. É fenômeno que comparece com frequência, mostrando que a poesia toma de assalto a fala da prosa por questão de completa impossibilidade desta. Nestes instantes cruciais, a poesia explode silente por onde somente mudez abrigaria recurso plausível. A este propósito é Charlotte Delbo que confessa o motivo que a faz se voltar para escrever em versos. Para ela “[...] a linguagem do poeta, por sua brevidade e concisão, dar a ver. [...] A linguagem do poeta [...] é carregada de sentido, cheia de vida”⁴³ (DELBO, 1972). O que escreveu Charlotte está para além de simples testemunho, porque almeja, não tão somente “dar a conhecer” (aspas nossas) os fatos, mas, “fazer sentir” (aspas nossas) a realidade experienciada. Como revelou Claude Prévost (1965) em entrevista com a escritora, a sua pretensão reside em proceder a “a uma informação em nível mais alto, inédita, ou seja, capaz de fazer sentir a verdade da tragédia, com a mesma emoção e horror.”⁴⁴(p.41-44). Para tanto,

⁴² Texto original: “Elle commence par parler de Birkenau dans le premier volume, pour passer dans les second à la détention dans les prisons françaises qui avait eu lieu avant. Elle utilise et subvertit les structures narratives. Ses chapitres, si on peu les appeler ainsi, ne suivent aucun ordre visible, séquentiel ou thématique, ce sont des fragments de différentes longueurs, une demi-page ou quelques pages, prose, vers libres, ou encore mélange de prose et de vers dans un même fragment, avec titre ou sans titre.” (TATCHER, 2009, p.49). Tradução nossa.

⁴³ Texto original: “la langue du poète, par sa concision et sa puissance, donne à voir. [...] La langue du poète [...] est chargée de sens, chargée de vie.” Charlotte Delbo, “Après la lecture de Spectres mes fidèles” [sic] Causeries inédite, New York, 10 octobre 1972. (Nota de número 6 recolhida de TATCHER, 2009, p. 62). Tradução nossa.

⁴⁴ Texto original: “[...] une information plus haute, inactuelle, c’est-à-dire plus durable, celle qui ferait sentir la vérité de la tragédie en restituant l’émotion et l’horreur.” Claude Prévost. Entrevista com Charlotte Delbo. Entretien avec Charlotte Delbo. *La nouvelle critique*, n. 167, jun. 1965, p. 41-4. (Tradução nossa).

a autora vale-se do grotesco traumático da experiência para criar retórica singular de resistência e de testemunho.

O traço híbrido da narrativa apresenta-se como protocolo que já se manifesta nas primeiras páginas do volume I (ANNR), “Aucun de nous ne reviendra.” O referido capítulo tem início com o poema em prosa “Rue de l’arrivée, rue du départ,” “Rua de chegada, rua de partida,” o qual é movido pelo ritmo sonoro favorecido pela repetição do termo “Há pessoas que chegam,” ganha fôlego narrativo por percurso de umas três páginas, quando retoma o compasso poético e o sustenta por mais quatro páginas. Empregando dicção narrativa francamente híbrida, em razão da intercorrência de gêneros, recupera a narração descritiva permeada de quatro intervalos (de silêncio), indo desaguar na corrente lírica.

Para ilustração, selecionamos o último parágrafo em prosa de determinada página, para mostrar como o leitor, na página seguinte e sem aviso prévio, é surpreendido pela mudança de gênero:

Não há quem entre no campo e logo não descubra o que aconteceu aos outros e que não chore por tê-los deixado na estação porque naquele dia o soldado ordenou aos mais jovens que formassem uma fila à parte
é preciso que haja alguém para drenar os pântanos e espalhar as cinzas de outros.

e eles dizem entre si que melhor seria jamais terem vindo ao campo e jamais [o] saberem⁴⁵. (ANNR, p. 19).

Vós que chorastes dois mil anos
que agonizastes três dias e três noites

5 que lágrimas teríeis vós
por estes que agonizaram
muito mais de trezentas noites e muito
mais de trezentos dias
quanto
choraríeis vós
10 por aqueles que agonizaram tantas agonias
e eles eram inumeráveis

Eles não creem na ressurreição na eternidade
E eles sabem que vós não choraríeis⁴⁶. (ANNR, p. 20).

⁴⁵ Texto original: “Il n’y a que ceux qui entrent dans le camp qui sachent ensuite ce qui est arrivé aux autres et qui pleurent de les avoir quittés à la gare parce que ce jour-là l’officier commandait aux plus jeunes de former un rang à part. il faut bien qu’ il y en ait pour assécher les marais et y répandre la cendre des autres. et ils se disent qu’il aurait mieux valu ne jamais entrer ici et ne jamais savoir.” DELBO, 2007, p. 19. (Tradução nossa).

Observe-se que a passagem em prosa é constituída de períodos cujas entonações e pausas carecem de marcas que são exigência da narrativa, e se sustentam nos dois (falsos) pontos parágrafos e no ponto final, sinais gráficos próprios ao discurso narrativo. Os parágrafos, no entanto, iniciados por letra minúscula, subvertem a norma da gramática, mantendo como indicação tão somente o recuo.

A informação contida neste pequeno texto sugere certa pressa em revelar a realidade do *Lager*, como a antecipar ocorrências futuras. Tanto o texto em prosa quanto o que está em versos registram duas facetas do mesmo eu enunciador: o sujeito onisciente, que conhece o porvir, ao contrário dos que ficaram na estação: “Não há quem entre no campo/e logo não descubra o que aconteceu aos outros [...]” (ANNR, p.19) e o eu lírico que já se precipitara para o futuro manifestando-se em prece lamuriosa: “Vós que chorastes dois mil anos.” (ANNR, p.20).

Tanto a expressão em prosa quanto em verso são detentoras do segredo dos Campos, e mostram que conhecer a realidade dos mesmos se constitui em algo assombroso. Conhecer, na acepção desta passagem, mais precisamente conhecer a realidade dos campos de concentração e de extermínio, passa a se configurar como algo nefasto, conhecimento inútil, como dirá mais tarde a própria Charlotte no volume 2 (UCI), “Une connaissance inutile”. O ato de conhecer em semelhante realidade agrega mais sofrimento, especialmente porque não se pode alertar a quem ficou nas estações sobre o que se acabou de saber. A noção de utilidade também comparece nesta passagem como prestação de serviço grotesco, pois do que se precisam nestes campos são de “trabalhadores” (aspas nossas) para exercerem o ofício de drenagem dos pântanos para torná-los a encher com as cinzas de outros produzidas nos fornos crematórios. Tarefa que se repete com a precisão de um relógio, porque as atividades laborais dos campos são executadas de modo organizado e pensado econômica e matematicamente. Hanna Arendt (1999) menciona que Auschwitz “[...] cobria uma área de trinta quilômetros quadrados na Alta Silésia e era empreendimento com mais de 100 mil prisioneiros, de todos os tipos, judeus e não judeus e trabalhadores escravos, que não estavam sujeitos ao gás.” (p. 105). Auschwitz, campo de extermínio, ironicamente era, também, grande conglomerado empresarial composto de fábricas, depósitos, minas, atividades agrícolas, hospital, padaria, farmácia, laboratórios,

⁴⁶Texto original: “Vous que avez pleuré deux mille ans/un qui a agonisé trois jours et trois nuits/quelles larmes aurez-vous/pour ceux qui ont agonisé/beaucoup plus de trois cents nuits et beaucoup/plus de trois cents journées/combien/pleurerez-vous/ceux-là qui ont agonisé tant d’agonies/et ils étaient innombrables/Ils ne croyaient pas à résurrection dans l’ter-/nité/Et ils savent que vous ne pleureriez pas.”(DELBO, 2007, p. 20 - tradução livre nossa).

sustentado em um custo de mão-de-obra igual a zero, ou seja, o trabalho forçado realizado pelos detentos. Diz, ainda, a autora, que, “[q]uanto às condições das fábricas, a ideia era, claramente, **matar por meio do trabalho**. (p. 93 - ênfases nossas).

Continuando, o eu lírico irrompe em defesa dos oprimidos numa prece, que, ao invés de suplicar, escapa duas nuances de sentimento: abandono e incredulidade diante do que considera silêncio ou impassibilidade por parte de quem já esteve supliciado: Jesus Cristo. Recorre-se, por conseguinte, ao conhecimento proveniente da tradição judaico-cristã, especificamente ao ato sacrificial de Cristo, o Holocausto, por ser este a medida extrema da dor, o único evento ao qual podem ser comparados os horrores que ocorrem na instância dos campos nazistas. Trata-se obviamente de prece, nada obstante o tom ressentido e incrédulo daquele que pede, o que acaba por invalidar, tanto a aliança de amparo e de providência sobrenatural, quanto a promessa de salvação feita pelo Deus dos cristãos. Assim, a estranha prece coloca em xeque as convicções da tradição judaico-cristã, diante daquilo que parece ser o silêncio de Deus:

Eles não creem na ressurreição na eternidade
E eles sabem que vós não choraríeis. (ANNR, 2007, p.20).

Semelhante protocolo é verificável em todos os volumes da trilogia *Auschwitz et après*, e é exemplar para demonstrar a situação de hibridez da narrativa da escritora francesa, no que tange aos recursos discursivos que utiliza. É procedimento que rompe com a retórica própria à prosa, e prenuncia a participação lírica, como o último recurso de verbalização.

Nos três volumes facilmente se verifica que as incursões líricas, quase que invariavelmente, saltam intempestivas na corrente narrativa, de modo que o leitor é surpreendido por pequenos poemas (sem título), o que dá a entender que a continuidade da escrita em prosa só se tornou possível com a participação da poesia. A sensação produzida é a de que o lirismo, que toma de assalto a fala narrativa “desfaz os lacres da linguagem que tentavam encobrir o “indizível” que a sustenta” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p.41-2 – aspas do autor) para, mais do que nomear, “dar a sentir” (aspas nossas) a experiência.

Esta atitude poética na construção da escrita de resistência e de testemunho é fenômeno que remete à consideração formulada por Friedrich Schlegel (1997) ao tentar explicitar os limites da filosofia e o alcance da poesia (traço que as diferencia). Declara o filósofo: “Ali onde cessa a filosofia, a poesia tem de começar.” (p. 150). No caso da escrita de Charlotte Delbo é flagrante a constatação de que ali, onde cessa a narrativa, a poesia eclode.

Os exemplos selecionados inspira-nos a entender os fluxos líricos que se irrompem na fala narrativa, como algo protoexistido, camada profunda que escapa intempestiva, antes mesmo que a razão imponha o seu domínio.

Outro aspecto digno de nota é a destreza da autora em representar a experiência pessoal, sendo capaz de ilustrar aquilo que Adorno (1980) entendeu como o “tomar-forma.” O referido termo concerne às questões de convergência entre forma e crítica. No caso das escritas de violência, refere-se à implicação entre violência, moralidade e ética. Diz respeito, ainda, ao cuidado do poeta com os protocolos de representação, para não banalizar temas que tratam da violência. Entendendo a dificuldade desta proposição, especialmente quando o objeto é a experiência do *Lager*, que se apresenta naturalmente arredia à representação, o momentâneo claudicar da arte redonda no que o Adorno (1988) denomina de melancolia da forma. Para superá-la, no entanto, forçoso é que o poeta reinvente protocolos de linguagem que emprestem forma às experiências vividas.

O componente lírico, na poesia da autora, não se trata de mera universalidade do ato puramente de comunicar, ou daquilo que Adorno denominou de “*volonté de tous*” (p. 194-grifos do autor); antes, o traço de universalidade que ocorre na escrita desta autora promana do mergulho no individuado, considerando-se que “[d]a mais irrestrita individuação a formação lírica tem esperança de extrair o universal.” (p. 194). Ao forjar as “ilhas líricas” (aspas nosas), Charlotte Delbo marca o encontro onde se localiza o aparente paradoxo entre obra de arte e sociedade, alçando-se para anunciar aquilo que a ideologia – considerada por Adorno (1980) como “inverdade, consciência falsa, mentira” (p.194) – julga ou quer esconder.

A escrita de Charlotte Delbo também reclama as lições de Octavio Paz a respeito das especificidades que caracterizam prosa e poesia, especialmente os pontos que as diversificam. No capítulo “Poesia e prosa” na altura em que aponta oposição entre essas duas expressões literárias, o autor assevera:

Mas o prosista busca a coerência e a clareza conceptual. Por isso resiste à corrente rítmica que, fatalmente, tende a manifestar-se em imagens e não em conceitos. A prosa é um gênero tardio, fruto da desconfiança do pensamento ante as tendências naturais do idioma.[...] Seu avanço se mede pelo grau de domínio do pensamento sobre as palavras (PAZ, 1976, p.12).

“Pela violência da razão,” (PAZ, 1976, p. 11) continua o autor, “as palavras se desprendem do ritmo, violência racional que sustenta a prosa, impedindo-a de cair na corrente da fala onde não regem as leis do discurso e sim as de atração e de repulsão.” (p.11). A prosa, por este motivo, amolda-se mais facilmente ao pensamento racional e, muitas vezes, dobra-se à censura e, assim, pode não se constituir na fiel expressão dos sentimentos daquele que a escreveu.

Orientando-nos pelo raciocínio de Paz (1976) afirmamos que as ilhas poéticas, na obra dessa autora, funcionam como oásis na corrente narrativa, como flor que brota da aridez prosaica, quando esta se deixa ser lançada pela razão. Constituem-se em falas que se deslocam para o fundo do poço da intimidade, prospectando e externando marcas de humanidade que a experiência prisional ensinou insistentemente anular. A voz lírica, que escapa à prosa, faz brotar tal singeleza de sentimento que agrega ao eu lírico a experiência coletiva, fazendo com que a representação da experiência, embora personalíssima, também ganhe foros de coletividade.

Deste modo, arriscamo-nos entender as passagens em prosa da escrita de Charlotte Delbo como a tentativa de representar a sua experiência, a qual logra estar para além do plano da informação, pois objetiva alcançar o sentimento da recepção, tomando-a como participante das emoções e dos horrores daquela Guerra. Porém, a autora logra alcançar esta espécie de epifania, na altura em que os fluxos líricos, que escapam à “violência da razão”(PAZ, 1976, p. 11) alcançam o coração do leitor, apresentando-se como a fiel expressão dos sentimentos do seu autor. (PAZ, 1976).

3.1.2 Protocolos de representação da resistência na escrita de Lara de Lemos

A representação da resistência e do testemunho da violência de Estado que se observa na obra de Lara de Lemos é sustentada nos moldes da lírica. Os protocolos utilizados pela autora, no que concerne a esta representação, divergem do procedimento da poeta francesa, pois que adota francamente a performance lírica. Por outro lado, enseja imprimir certa linearidade temporal aos fatos, especialmente em (IM) *Inventário do medo*, em razão da disposição e títulos dos capítulos que se configuram como marcadores de onde e como o conflito começou. O primeiro capítulo, Invasão de domicílio, os poemas reportam-se às circunstâncias e momento da prisão. O segundo capítulo, Tempo de inquisição, é o desdobramento dos processos burocráticos prisionais: interrogatório, investigação, privação de direitos, a tortura, e a resistência a esse conjunto de crueldades. No capítulo três, Celas, que não poderia ter nome mais emblemático, todos os poemas trazem o mesmo nome, “Celas”, acompanhados do numeral que vai do 1 ao 24. Fica em suspense se a poeta passou por 24 celas, se foram 24 dias ou 24 meses de aprisionamento. O último capítulo, Reminiscências, traz como primeiro poema “Para que no haya olvido” (escrito em língua espanhola), franca alusão à participação da memória prisional que extrapola a geo-realidade brasileira.

Da outra obra (AL), *Adaga lavrada*, trabalharemos apenas com o capítulo de nome Anti-canto, por ser o único em meio aos demais, que trata da experiência da prisão. É capítulo que se compõe de nove poemas que conjugam os acontecimentos das celas e da respectiva memória.

No prefácio a (IM) *Inventário do medo*, escrito por Moacyr Scliar, encontra-se a seguinte declaração: “Sentimos que Lara só escreveu esses poemas porque nada mais podia fazer.” A referida declaração evidencia a função da poesia como arma utilizada como último recurso para se dar sentido à vida, para inventar outro destino, quando todas as perspectivas são fechadas, semelhante ao que revelara o poeta Ferreira Gullar (1998) em situação de exílio.

Do mesmo modo que Charlotte Delbo, os protocolos de representação que esta autora utiliza esgarçam as margens da unipessoalidade, pois que a sua experiência é reelaborada pela linguagem poética que universaliza e immortaliza. Embora se trate de obra de franca expressão lírica, as marcas de outros gêneros aí comparecem em consórcio no auxílio de criação de imagens as quais arrancam o depoimento da condição de mero testemunho para a singularidade do sublime, pela habilidade com que transforma o canto em “duradura

linguagem poética,” como colocou Astrid Cabral no Posfácio a *Inventário do medo*. O chamado solidário ecoa ao longo da obra, seja com poemas de homenagem aos mártires, à guisa de epitáfios, dirigidos a Anne Frank, Che Guevara, Lamarca, Stuart Angel; ou o poema dedicado aos filhos Ivan e Paulo Lemos, seja com o cambiamento do pronome “nós” em lugar de “eu” que se sucede ao longo da voz lírica, a autora cria o que Astrid Cabral, nesse mesmo trabalho, chama de um sujeito plural, cujo recurso a torna partícipe e porta-voz de todos os que foram ungidos “com o lodo do repúdio/a baba da ira/[...] com o óleo do exílio/[e]o sal da insídia.” [...] (LEMOS, 1997, p. 21), e realiza o que Scliar já declarara no Prefácio: toda aflição e dor da poeta que eram (e são) aflição e dor de todo o povo brasileiro (LEMOS, 1997, p. 21) repousam na sua obra.

De acordo Cinara Ferreira Pavani (2013) nestas obras, a poeta

[...] faz da palavra instrumento de denúncia e resistência, o que torna sua literatura um testemunho de seu tempo, tanto no que diz respeito às bandeiras femininas, quanto no que se refere aos problemas sociais e políticos da época em que escreveu (p.1).

Atenta aos eventos do seu tempo, o que escreveu Lemos ressalta-se pelo registro dos fenômenos do contexto da sua experiência, pelo grau de intimidade que a escrita estabelece entre o âmbito particular e o universal, experiência à qual empresta forma estética.

As ocorrências do cotidiano constantes da obra são traduzidas em poesia que se faz fascinante – não pelo que de maravilhoso diz, mas pelo que de dor – em silêncio – sangra. Apesar da pretensa linearidade que se quer imprimir com a disposição dos capítulos, as marcas temporais da voz lírica escapam ao relógio, sendo o tempo contado por circunstâncias do cotidiano da prisão: o momento do interrogatório, os intervalos de privação de alimento e água que redundam em fome e sede atroz, bem como a caminhada para os locais de interrogatório ou tortura. O poema “Celas -6” representa a última circunstância:

A hora dos
capuzes negros
é a hora mais negra
dos prisioneiros.

5 Descer às cegas
 pelas escadas
 apalpando paredes
 adivinhandando fissuras

10 pisando superfícies
 escorregadias
 de sangue
 e urina

Às cegas. (IM, p. 32)

Esta experiência pessoal, que se encontra imortalizada neste breve poema, está registrada em entrevista concedida à crítica Cinara Pavani (2009). Na ocasião a poeta declarou que: “[...]. Essas prisões eram horríveis, pela maneira que nos tratavam. Eles nos colocam um capuz no rosto e empurravam numa escada abaixo. Eu não sabia em que eu ia pisar ou cair [...]” (p. 122).

Neste poema, as marcações de tempo e lugar entremostam-se através da sensação que é produzida pelo sentimento de medo, pelos sentidos do tato, de olfato e do “não ver”. O sentido mais importante para a orientação, a visão, é subtraído com a imposição do uso do capuz. As imagens suscitadas pelo poema evidenciam a sensação de mal-estar provocada pelo capuz e o seus efeitos. O medo é evidenciado pelo jogo que se estabelece entre os sentidos denotativo e conotativo de dois adjetivos: negros (que identifica uma cor) e negra (que qualifica uma circunstância), a qual se intensifica com o acompanhamento do advérbio mais: “A hora dos/capuzes negros/é a hora **mais** negra/dos prisioneiros.” (v 1 a 4 ênfase nossa). O tato, sentido ativado pela escuridão do capuz, convoca o corpo para que aprenda o caminho através dos obstáculos (escadas), e de especificidades das paredes e superfícies (prováveis imperfeições e circunstâncias): “Descer às cegas/pelas escadas/**apalpando** paredes/**adivinhandando** fissuras/Pisando superfícies/escorregadias” (v 5 a 10 – ênfases nossas). O sentido de “não ver” (aspas nossas) provocado pela imposição do capuz, convoca olfato e tato para orientadores do caminho: “Pisando superfícies/escorregadias/de sangue/e urina/Às cegas.” (v 9 a 13). Cenário e circunstâncias, denunciados pelo poema, mostram que o preso está sujeito a duas dores: a dor do corpo e a dor moral, a qual pode se somatizar e se

manifestar com reverberações físicas: “depressão, hipocondria, angústia, delírio” (RUDINESCO; PLON, 1998, p. 537) e, mais: o desejo de abandonar o corpo em razão dessas dores, através de profundo aniquilamento.

Trata-se de poema sinestésico pela importante participação sensorial que funciona como coadjuvante na sugestão de sensações. Nesta composição o sentido de direção se encaminha para o nível inferior: “Descer às cegas/Pelas escadas” (v 5 e 6 de “Celas – 6), nível físico que, de alguma forma, vai coincidir com o estado de depressão (aniquilamento) do detento. Experiência de tal modo traumática que, muitas vezes, só é suportada com o auxílio da arte.

É no contexto de ser denúncia e representação de si e do outro, que trazemos a poesia lírica de Lara de Lemos e, a esta, concedendo *status* de voz de denúncia, de resistência e de testemunho da realidade ocorrida nos porões da Ditadura, considerando seu testemunho exemplar “por sua história ser comum a muitos, [...]”(MARCO, 2004, p.47). A obra da autora é o conjunto das impressões subjetivas obtidas em ambiente hostil, o qual é protestado e denunciado pela fala lírica. Sendo assim, a poesia de Lara de Lemos implica o que Adorno (1980) declarou no “Discurso sobre lírica e sociedade:”

[...] protesto contra um estado social que todo indivíduo experimenta como hostil, alheio e frio, opressivo, e imprime negativamente esse estado na formação lírica: [...]. Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de errado e de ruim. Em protesto contra ela o poema anuncia o sonho de um mundo em que seria diferente (p. 195).

Como reiteradamente afirma Adorno (1980) a poesia lírica é composição visceralmente individual, e, por assim o ser, deve ser entendida como algo que se opõe à sociedade, logo, alvo de desconfiança. Entretanto, a mesma sociedade que desconfia exige do poema a “palavra virginal que, em si mesma, é social.” (p.195). Assim entendendo, o conteúdo lírico logra representar o universal, a generalidade, cujo sujeito lírico, pela subjetividade poética, apresenta-se autônomo e com o domínio da própria linguagem. Ao longo do Discurso o autor detém-se no debate a respeito da fragilidade da composição lírica e à situação em meio à tensão entre a subjetividade do sujeito lírico e a concretude do social,

espécie de debater-se do poema lírico, frágil, em meio à sociedade fria e hostil, em luta desigual. Acompanhando a linha de raciocínio proposta por este filósofo, a poesia “mostra-se mais profundamente garantida socialmente ali onde não fala segundo o paladar da sociedade” (ADORNO, 1980, p. 198) mas contra, denunciando, repreendendo e resistindo às opressões.

Conclui Adorno (1980) que o êxito da escrita poética quer ambicione ou não, encontra-se no fato de ser capaz de estar para além da falsa consciência e, dentro da própria fragilidade, encontrar forças para gritar “contra a prepotência das coisas.” (p.195).

3.2 Escrita de resistência, ética e estética nos modos de representar: Charlotte Delbo e Lara de Lemos

Numa circunstância de resistência há os que combatem de forma ativa (com armas) e, também, os que o fazem de forma passiva, por meio de outros recursos (como ideias). O ato de resistir pode se dar como ação de confronto visível, ou subjetivamente. De um modo ou de outro, traduz-se na capacidade de o indivíduo resistir à situação extrema, utilizando-se de toda força subjetiva para sobreviver, mantendo o equilíbrio emocional e mental.

O *Lager* e os porões brasileiros da Ditadura são palcos onde indivíduos, presos políticos, valeram-se da literatura para sobreviver. A literatura, então, foi convocada como auxílio para suportar o insuportável, seja como criação ou recepção.

Em “Chantres de la clandestinité et troubadours de la Résistance,” um dos temas tratados na obra *La résistance en chantant*, Sylvain Chimello (2004) transcreve uma série de situações que trazem a ideia do que é escrever para resistir em estados de exceção. Selecionamos o depoimento de um detento: “Eu começo bem cedo a luta contra os insetos [termo que se refere aos nazistas] e cada semana, nada obstante a fadiga do trabalho, eu componho uma poesia ou uma canção para as tardes de domingo.”(CHIMELLO, 2004, p. 25)⁴⁷.

Também selecionamos exemplos de escritores consagrados. A resposta do poeta Paul Celan (s.d) ao ser questionado sobre o motivo que o levava a escrever poemas estando preso em campo nazista: “Escrevi poemas, por assim dizer, para me orientar, para explorar onde estava e para onde estava destinado a ir, para mapear a realidade para mim mesmo.” (p.38). O

⁴⁷Texto original: “Je commence aussitôt la lutte contre le cafard et chaque semaine, malgré les fatigues du travail, je compose une poésie ou une chanson pour les soirées du dimanche.” (CHIMELLO, 2004, p. 25). Tradução (livre) nossa.

poeta Pedro Terra, preso político brasileiro, durante o período da Ditadura Civil-Militar no Brasil, em entrevista a Flamarion Maués, fez a seguinte declaração: “Era, então, a maneira de poder me olhar no espelho sem enlouquecer.” (MAUÉS, 2005). O também poeta Ferreira Gullar (1998) quando “preso” (aspas nossas) ao exílio por causa da mesma Ditadura, assim se posicionou: “Hoje, ao refletir sobre aqueles momentos, estou certo de que o poema me salvou: quando a vida parecia não ter sentido e todas as perspectivas estavam fechadas, inventei, através dele [do poema], um outro destino (238-9).

Quando se empreende debate sobre o tema Literatura e resistência, uma questão de pronto se impõe: até que ponto, a literatura, enquanto escrita poética, que pertence ao campo da estética, pode agregar a si mesma funções da ética?

Alfredo Bosi (2002) em estudo onde se interroga sobre a possibilidade de a Literatura agregar a si funções que estão no campo da ética, o faz a partir de suposta negação, referindo que, “em nível abstrato, não se deveriam misturar conceitos próprios da arte e conceitos próprios da ética e da política.” (p.119). Recorre aos estudos de Benedetto Croce (apud BOSI, 2002, p.118) o qual considera que a arte estaria ligada, de modo primário, às potências cognitivas, em oposição às potências da vida prática. Na dialética das distinções Croce (apud Bosi, 2002), propõe que a intuição e a razão estejam no campo das potências do conhecimento; o desejo e a vontade no nível das potências da vida prática (práxis). Os pares intuição e razão, bem como desejo e vontade demandam traço distintivo entre si. Assim posto, o que distingue intuição da razão “é a exigência de critério de realidade, peculiar à razão, mas indiferente à intuição” (p.118); e o que diferencia desejo e vontade seria “a exigência de um critério de coerência ética peculiar às ações voluntárias, mas que não registra, em princípio, movimentos da libido” (p.118). Como resistência é conceito ético e não estético, *a priori* a arte não o poderia comportar, pois que pertence às potências ligadas ao conhecimento. Entretanto, é o próprio Bosi (2002) que apresenta justificativa para a assunção do conceito de ética pela arte:

Como sempre acontece, no fazer-se concreto e multiplamente determinado da existência pessoal, fios subterrâneos poderosos amarram as pulsões e os signos, os desejos e as imagens, os projetos políticos e as teorias, as ações e os conceitos. Mais do que um acaso de combinações, essa interação é a garantia da vitalidade mesma das esferas artística e teórica (p.119).

A citação mostra o compromisso da obra de arte com a sociedade, e como o sujeito lírico, através dos tentáculos que lhe possibilita o fazer poético, abarca o substrato social para amalgamar o íntimo e o universal. Aspecto que o crítico brasileiro evidencia, destacando a concretude e a multiplicidade com que a subjetividade – “pulsões e os signos, os desejos e as imagens, os projetos políticos e as teorias, as ações e os conceitos” (BOSI, 2002, p. 119) – na instância poética se apresenta, aglutinando os planos artístico e teórico, o que torna possível à escrita de resistência conjugar o dado ético com o estético.

As passagens da obra das autoras, que se seguirão, são emblemáticas para que se verifique como, na escrita poética, pulsões, signos, desejos, imagens, projetos políticos, teorias, as ações e os conceitos (BOSI, 2002) ali convivem, à medida que congregam os dados ético e estético.

De Charlotte Delbo selecionamos duas passagens: uma se encontra no final do volume 3 (MNJ), que semelha ratificar a mesma reflexão ocorrida nas primeiras cinquenta páginas do mesmo volume. Iniciaremos a leitura pelas duas passagens ulteriores:

O questionamento “Começar de novo...” repete-se ao longo de parágrafos anteriores, como se fosse uma litania:

Começar de novo... Quando Paul é apenas uma sombra em minha memória. Eu morta, quem irá se lembrar do fogo com o qual queria abrasar o mundo para que surgisse o vermelho de uma nova aurora? Perdi o gosto pelos amanheceres. Sem ele, o que importa? Especialmente agora, quando a mentira foi desmascarada.

Começar de novo, que expressão ... Sei que estou de volta. Retomei meu trabalho. Esta é uma profissão maravilhosa. É um belo trabalho: enfermeira. Meus pacientes precisam de mim. Eu não existo sem Paul, vivo com meus pacientes [...]. Volto para nossa casa para dormir. E digo: minha casa. Depois de tantos anos, às vezes me ocorre de imaginar que Paul esteja apenas viajando, que irá voltar. É uma ilusão, eu sei, mas que tenho de ela recorrer. Paul está morto. Repito para mim mesma como aquele que assim o faz, por não ter mais por quem viver. Vivo em estado de sonambulismo e nada me despertará.

Começar de novo, que expressão ... (MNJ , p. 210-11)⁴⁸.

⁴⁸Refaire sa vie... Quand Paul n'est plus qu'une ombre dans ma mémoire. Moi morte, qui se souviendra du feu dont il voulait embraser le monde pour que monte une nouvelle aurore. Je perdu le gout de cette nouvelle

E em duas páginas posteriores, este poema:

Quando a revolução vier
retirarei meu cérebro
da sua caixa craniana
e o sacudirei sobre a cidade
5 onde nevará
uma neve de poeira
de poeira suja
cor de tempo presente
que tingirá de vermelho as bandeiras

10 E se eu muito tardar em fazê-lo
já não mais terei força para tanto. (MNJ, p. 213).⁴⁹

Este poema, que aparece solitário, em meio à página, à semelhança da maioria, não possui título. É de aparição, à primeira vista, descontextualizada pela insensatez da mensagem: “retirarei meu cérebro/da sua caixa craniana” (v 2). Entretanto, pode configurar como respostas a reflexões dos porquês das guerras, do porquê de alguém se “aventurar” (aspas nossas) a entrar para a Resistência.

“Começar de novo” (aspas nossas) pode significar refrão repetitivo que pode simbolizar tanto dificuldade/incrédulidade com relação à (im)possibilidade de transformação ou de superação a situação traumática, quanto ser necessário retirar da memória, semelhantemente ao crânio que se solta da caixa, a neve de poeira suja (as lembranças) as quais perduram no tempo presente, impedindo o trabalho de retomada da vida. É preciso que se busque auxílio para que esta operação seja realizada, pois forçoso é àquele que deseja

aurore. Sans lui, à quoi bon? Et maintenant que le mensonge a été démasqué. /Refaire sa vie, quelle expression... je suis revenue. J'ai repris mon métier. C'est un beau métier. C'est un beau métier: infirmière. Mes malades ont besoin de moi. Je ne vis pas sans Paul, je vis avec mes malades [...]. Je rentre chez nous pour dormir. Je dis: chez moi. Après tant d'années, il m'arrive parfois de faire comme si Paul était en voyage, comme s'il allait revenir. C'est une feinte si éprouvante que je me retiens d'y recourir. Paul est mort. Je me le répète pour faire comme on doit faire quand on n'a plus l'être pour qui on vivait. Je vis en somnambule que rien ne réveillera./Refaire sa vie, quelle expression...” (MNJ, p. 210-11). (Tradução nossa).

⁴⁹Texto original: “Quand la révolution viendra/je tirerai mon cerveau/De sa boîte crânienne/et je le secouerai sur la ville/et il en neigera/une neige de poussière/de sale poussière/couleur du temps présent/qui ternira l'écarlate des drapeaux/Et si elle tarde trop/j n'aurai même plus la force d'en faire tant.”(MNJ, p. 213.). (Tradução nossa).

refazer a vida revestir-se de força e determinação, especialmente porque após a liberação, as “escaras” (aspas nossas) físicas e psíquicas permanecem. Contudo, a força e a determinação são colocadas em dúvida nos dois últimos versos:

E se eu muito tardar em fazê-lo
já não mais terei força para tanto. (v 10 e 11).⁵⁰

A outra reflexão parece estar relacionada a espécie de arrependimento quanto à resistência ao nazismo e, de modo inequívoco, vincula-se ao sentido do poema que acabamos de ler:

Como não se estar desiludido, quando, depois de sofrer tudo o que se sofreu e tanto se sacrificou e tanto se esperou, vemos que de nada serviu, que as guerras continuam, que guerras mais terríveis ainda ameaçam, que a injustiça e o fanatismo reinam, que o mundo ainda precisa mudar? Dizendo isso, eu arrazo. É um eu diferente e estranho para mim mesma, que arrazo. A angústia que os homens não fazem ideia, diante dos cataclismos que estão prestes a cair sobre eles, deve me tocar, pelo menos por causa do meu filho que caminha na vida e que terá que lutar contra os mesmos monstros, contra os monstros que não conseguimos destruir (MNJ, p. 52-3)⁵¹.

Lembremos de que, tanto o poema, quanto a consideração em prosa são escritos 25 anos após o retorno das prisões, tempo suficiente para que a autora se aperceba de que, malgrado o esforço da resistência, eventos como os da sua experiência são passíveis de repetição. O que se observa nestas passagens é que tanto o sujeito da enunciação lírica, quanto

⁵⁰Texto original: “Et si elle tarde trop/j n’aurai même plus la force d’en faire tant.”(MNJ, p. 213.). (Tradução nossa).

⁵¹Texto original: Comment n’être pas désabusée quand après avoir souffert ce que nous avons souffert et tant sacrifié et tant espéré, nous voyons que cela n’a servi à rien, que les guerres continuent, que des guerres plus terribles encore menacent, que l’injustice et le fanatisme règnent, que le monde est encore à changer? Disant cela, je raisonne. C’est un moi distinct et étranger au mien qui raisonne. L’angoisse que les hommes ne formulent pas en face des cataclysmes qui sont près de fondre sur eux devrait me toucher, au moins pour mon fils qui s’avance dans la vie et qui aura à se battre contre les mêmes monstres, contre les monstres que nous n’avons pas anéantis. (MNJ, p. 52-3).(Tradução nossa).

o da narrativa dão-se conta de que os mesmos eventos podem se repetir na esteira histórica, o que fica evidenciado imediatamente no primeiro verso: “Quando a revolução vier” (v 1). Em ambas passagens não mais se verifica a euforia do antes da guerra, quando a autora se apresenta excitada pela ação, pela luta, por seu jogo mortal, exaltada, até ao nível da loucura, tomada de alegria tal, que, da janela do vagão do trem que a estava levando para o outro mundo da deportação, jogara ao vento um bilhete que dizia: “Eu estou sendo deportada” (MNJ, p. 52) como se fosse o dia mais feliz da sua vida. Estava louca! É a conclusão a que chega, expressando-se através de narrativa que, agora, escorre disfórica, como o fio tênue das águas de um riacho, parecendo ir-se escasseando ao peso da compreensão das coisas e do mundo. Culmina com esta constatação:

Acontece então, que, antes eu era jovem, mas depois que passei por uma experiência além da minha idade, sinto-me o tempo todo afadigada, isso é normal? Eu tive juventude? Quando tive idade suficiente para ser jovem, aconteceu a guerra. Não, eu não era jovem. Era tola, ingênua, isso sim⁵²(MNJ, p. 51).

A juventude, então, comparece, não como atributo de idade ou de manutenção da beleza juvenil, antes é mostrada como sendo o resultado não da contagem do tempo, mas da intensidade e gravidade das experiências que se tem. Mais do que aspecto externo é atributo proveniente das experiências obtidas. A experiência prisional caracteriza sorte de sofrimento que é capaz de abolir determinada sincronia da história de vida, como ocorreu à juventude da narradora-personagem.

Em entrevista a François Bott (2009) a autora revela que não aprecia a literatura gratuita ou formal, que ela faz uso da literatura como se utilizaria de uma arma, porque a ameaça desta arma lhe parece maior⁵³. Ao final desta mesma entrevista declara que, “para ela

⁵² Texto original: “Était-ce qu’allors, avant, j’étais jeune et qu’après j’avais une expérience au-dessus de mon âge, et une lassitude, ou une usure? Jeune, l’ai-je été? Quand j’ai eu l’âge d’être jeune, c’était la guerre. Non, je n’étais pas jeune. Sotte, naïve, oui.” (MNJ, p. 51). (Tradução nossa).

⁵³ Texto original na íntegra: “Je n’aime pas la littérature gratuite ou formelle. Je me sers de la littérature comme d’une arme, car la menace me paraît trop grande.” Entrevista a François Bott. *Le Monde des livres*, 20 jul. 1975, p. 15. (Tradução nossa).

é o tema que impõe a forma,”⁵⁴ (p. 46) razão pela qual, diríamos, a sua escrita apresentar-se sob forma desagregada, permeada de silêncios, fragmentada, ritmada por sofrimento surreal, porque espelha experiência semelhantemente surreal. A voz narrativa, neste volume, que mais se detém em reflexões acerca dos fatos do que da narração destes propriamente dita, é acometida de reflexões de tal sorte melancólicas, que beiram o arrependimento e suscitam sentimento depressivo, como mostraram as passagens que destacamos anteriormente.

São reflexões que vêm ao encontro das teses defendidas por estudiosos da *Shoah*, como vimos no capítulo dois, as quais defendem o ponto de vista de que a dinâmica das civilizações modernas é a responsável pela repetição de eventos extremos como as guerras, porque semelhantes eventos dormitam na engrenagem civilizatória, portanto, suscetíveis a repetição. Ademais, não seria repetitivo afirmar que a marca da civilização do nosso século é o avanço científico. Os dogmas da ciência têm orientado o pensamento e o comportamento humanos, por todo o Globo. Acostumamos a perceber a ciência como aquele conjunto de conhecimento que se propõe a trabalhar no sentido de fazer progredir a nação, minimizar problemas que afligem a humanidade, cuja utilidade, não se pode negar, é de grande valia, e faz com que a ciência assuma a pretensão de “bem” (aspas nossas) universal. Entretanto, as “aves-bala,” (aspas nossas) utilizadas nas guerras, as experiências químicas mortíferas “experimentadas” (aspas nossas) em solo considerado inimigo (e, até, nos espaços da própria nação, como acaba de ocorrer na Coreia do Norte)⁵⁵, os “aperfeiçoados” (aspas nossas) métodos – e suas ferramentas – de tortura que são colocados em prática pelos ditadores, por acaso, não foram todos estes concebidos à luz do conhecimento científico? E das tecnologias de ponta? Ingênuo seria supor que violência de Estado e progresso não mantêm entre si, estreita relação de cumplicidade.

Assim posto, quando a revolução vier, a cabeça do eu lírico estará vazia e não mais ouvirá o clamor da luta, porque a lição que aprendera com a Guerra foi a de que o poder “é, simetricamente, perpétuo [pois]: expulso, extenuado aqui, ele reaparece ali; nunca perece; façam uma revolução para destruí-lo, ele vai imediatamente reviver, re-germinar no novo estado de coisas.” (BARTHES, 1997, p. 11).

⁵⁴ Texto original: “Chez moi, c’est le sujet qui impose la forme.” Entrevista a François Bott. *Le Monde des livres*, 20 jul. 1975, p. 15. (Tradução nossa).

⁵⁵ “Coreia do Norte anuncia teste com bomba de hidrogênio e assusta”. Disponível em: <<http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2016/01/coreia-do-norte-anuncia-teste-com-bomba-de-hidrogenio-e-assusta.html>> Acesso: 14 jan. 2016.

Na escrita de Charlotte Delbo é flagrante a influência e, diríamos, até impositiva, do tema sobre o *modus faciendi*. O mesmo ocorre com a escrita de Lara de Lemos, não por adotar escrita híbrida, mas por optar por representar a “desordem” (aspas nossas) político-social, tecendo discurso com a linha de uma poesia que prima por voz lírica, operando a “resistência interiorizada da *lírica*, que entrança os fios da memória com os da imaginação; enfim, procedendo a sorte de resistência que se faz *projeto* ou *utopia* no poema voltado para a dimensão do futuro” como registra Bosi (2002, p. 130-1- grifos do autor), ao tratar do tema literatura e resistência.

No volume 3 (MNJ), “*Mesure de nos jours*”, Charlotte Delbo oferece exemplos de como a literatura, enquanto leitura, pode ser a fala que prepara o indivíduo para suportar toda sorte de sofrimento. Trata-se da passagem em que as mulheres, da mesma cela que a narradora, proferem a leitura de um poema, objetivando levar as colegas a “adivinharem” (aspas nossas) o verdadeiro destino dos seus maridos:

E eu escuto, em meio a um grupo próximo à minha cama, uma que murmura: “René disse a Betty que ele vai ser fusilado, mas os outros combinaram de nada dizerem às mulheres, antes fazê-las crer que serão deportados. Naturalmente ele podia dizer isso para Betty. Mas isso deve ficar em segredo.” Então, uma de nós veio em direção ao meio do dormitório e, em voz alta, dirigiu-se a todas: “Amigas, uma vez que temos algum tempo antes de deitar, deveríamos ler poemas.”

As mais jovens dispõem os bancos. Todo mundo se senta. Era como se fosse a primeira refeição depois do funeral, quando alguém tenta encontrar novas palavras para dizer aos familiares e consegue falar com outros que é preciso comer e beber. Mas, quando quem está lendo o poema diz: “Porque não há nada mais sublime – Do que ter amado aquele ou aquela que morreu – Se é fortalecido pela vida e já não precisamos de ninguém,” cada uma foi capaz de alcançar o sentido das palavras, e, apesar da mentira dos homens e da hipocrisia do comandante que trazia uma toalha de banho, como um relâmpago, o sentimento de morte se revelou e a certeza de que ela já estava bem ali (UCI, p.17)⁵⁶.

⁵⁶Texto original: “Et j’en entends une qui, dans un groupe près de mon lit, murmure: “René a dit à Betty qu’ils devaient être fusilés mais qu’ils avaient tous résolu de n’en rien dire aux femmes, de faire croire qu’ils étaient déportés. Naturellement, à Betty, il pouvait le dire. Seulement il ne faut pas le répéter.” Alors, l’une de nous, s’est avancée vers le milieu du dortoir et à haute voix, s’adressant à toutes: “Les amies, puisque nous avons encore du temps avant le coucher, nous devrions lire des poèmes.” Les plus jeunes disposent les bancs. Tout le monde s’installe. C’était comme le premier repas après l’enterrement quand quelqu’un s’essaie à nouveau aux mots familiers et réussit à parler aux autres du boire et du manger. Mais quand la récitante dit: “Car il n’y a rien qui vous élève – Comme d’avoir aimé un mort ou une morte – On est fortifié pour la vie –Et l’on n’a plus besoin de personne,” chacune a su à l’atteinte de ces paroles que malgré le mensonge des hommes et l’hipocrisie du commandant avec le linge à rendre, chacune a su qu’elle avait eu tout de suite le sentiment de la mort e sa certitude.”(MNJ, p.17). (Tradução nossa).

O excerto pode ser entendido como um miniconto, o que não impede que tenha congregado em si todos os elementos da narrativa: espaço, (a cela), tempo (momento antes de dormir), personagens (as ocupantes da cela), os fatos/ações (o cochicho, a mentira, a proposição para que se leiam poemas, a iniciativa das mais jovens, disponibilizando os assentos para que todas pudessem se acomodar – o que entendemos como situação de reverência à leitura poética –, a revelação da verdade através da leitura dos versos, a reação das mulheres). Como situação de desencadeamento das ações é o cochicho que se faz para uma das esposas, a única para quem a verdade é revelada, ao lado das demais mulheres a quem os maridos quiseram fazer acreditar que estariam indo para a deportação. Esta foi a maneira que encontraram para poupá-las do sofrimento. Nesta cena comparece a figura do comandante que quer sustentar a farsa dos homens (de que eles estariam sendo levados para mais uma deportação e não para o local de fusilamento), e há as personagens de referência, as quais curiosamente são as mais importantes, pois é em torno das quais que a trama gravita: os homens. Há, ainda, a representação do que não está materializado, mas que compõe o cenário: a má expectativa e a forte sensação da presença da morte “que acaba se materializando” (aspas nossas) na expectativa suscitada pelos versos do poema. Nesta perspectiva, o poema funciona como mecanismo de eufemismo, de consolação, atuando nas consciências daquelas mulheres como *pharmakon*, na acepção de remédio, dentre as três que Platão (427-347 a.C) propõe no Fedro: remédio, veneno e cosmético. Trata-se de linguagem *pharmakon*, porque a linguagem vigora como caminho para o diálogo, para a apreensão e descoberta de novos sentidos.

É a este tipo específico de escrita poética, isto é, a que se volta para a representação dos eventos de exceção, que Henri Pouzol (1975) destaca singularidade e importância. Ao conferir relevo à poesia prisional, a esta assim se refere: “não se trata de acidente no caminho da linguagem poética, tampouco pode ser considerada como golpe de genialidade, talvez gratuito, que, de repente, aparece para modificar a matéria poética.” (p.14). Não tão somente para isso, acrescentaríamos à proposição de Pouzol (1975) mas, também, para se modificar o modo de, no futuro, se ler aquele passado específico, para que não se venha a estilizar a dor

com o perigo de se a banalizar. O respeito à dor é postura que se encontra no universo das exigências éticas e não deve ser desprezado pela arte.

De modo especialmente singular comparecem nas composições da poeta Lara de Lemos representações que evidenciam o encadeamento estético com o ético. No capítulo denominado Celas, como oportunamente observa Astrid Cabral no Posfácio a IM, “Lara apresenta flagrantes do presídio através de poemas geralmente curtos, bem em harmonia com a exiguidade dos cubículos.” Ao lado dessa orientação do tema, a retórica, do mesmo modo, volta-se para coincidir com a ética da resistência, seja criando outras retóricas, ou ressignificando as já existentes.

No dizer de Bosi (2002, p. 118) ao “opor a força própria à força alheia” (p.118) a arte assume postura ética, o que não implica estar a diminuir-se, antes, assegura a vitalidade do intercâmbio tanto da arte quanto da teoria. Implica, por isso, oposição entre os valores pessoais do artista a determinados antivalores encontrados no tecido social que, no domínio do artístico, cria-se a postura de resistência. Quanto aos valores, Bosi (2002) registra:

Valores e antivalores não existem em abstrato, isto é, absolutamente. Têm todos, para cada um de nós, e de modo intenso para o artista, uma *fisionomia*. Os poetas os captam e os exprimem mediante imagens, figuras, timbres de vozes, gestos, formas portadores de sentimentos que experimentamos em nós ou pressentimos no outro (p.120 – grifo do autor).

Bosi (2002) arrola elementos que entende como de valor e antivalor, a partir do estabelecimento de pares de oposição. Assim, o equivalente do valor liberdade seria o antivalor despotismo e assim sucessivamente, encadeando-se positivamente. Os valores podem ser encontrados nos objetivos e no fim das ações. São os catalizadores da vida em sociedade e que movem os homens e os artistas. Tanto um quanto outro é captado pela arte que, de modo personalizado, passa a representar aquilo que o autor entendeu como sendo “*fisionomia*” (p.120), (grifo do autor e aspas nossas).

O entendimento de Bosi (2002) para o que denomina de “*fisionomia*”(grifo do autor e aspas nossas), encaminha-se na direção de que os escritores criativos criam personagens – e respectivos tipos– e estes propiciam natureza de “*fisionomia*” (grifo do autor e aspas nossas)

em que o ético e o estético se convertem mutuamente pelo jogo que entabulam entre os contrários – valor e antivalor – e em que o escritor engaja-se no esforço de que a “escrita conquiste a verdade da expressão”(p.122).

É o que ocorre aos poemas “Celas 13” e “Celas 21” a seguir:

Aprisionados no estreito retângulo
vislumbramos o azul
entre as grades de ferro.

5 Breve encanto
– estratégia de hera,
teimosia de musgo. (IM, p. 39)

Neste poema, de apenas meia dúzia de versos, tema, forma e conteúdo se congregam em favor da representação da resistência. O trabalho com as palavras favorece a criação de imagens que mostram o ambiente em nível físico-geométrico e sensível. O par valor e antivalor que aí comparece – prisão e liberdade – são reencenados tendo, para isso, a poeta recorrido à própria situação de encarceramento e a elementos da natureza. Com esta estratégia, a poeta logra construir sorte de “*fisionomia*”(grifo do autor e aspas nossas) que espelha os traços ético e estético presentes no texto, em razão do jogo que impõe aos contrários.

A condição de prisioneira (tema do poema) é incompatibilizada com a de liberdade que o azul (metáfora de céu) representa. O verso quatro, “Breve encanto,” ocorre com duas funções: traduzir a sensação obtida pelo sentido da visão, e “criar” (aspas nossas) a sensação do tato, o que provam, tanto a “estratégia de hera” (v 5- aspas nossas)– ou seja, a capacidade que essa planta tem em prolongar os tentáculos esgueirando-se pelas paredes exteriores, embora as raízes permaneçam presas num mesmo lugar, em analogia à condição a que está submetido o eu lírico da composição: aprisionado “entre as grades de ferro” (v 3 – aspas nossas) –, quanto à teimosia do musgo, o qual, apesar de só poder mover-se lentamente, não desiste de impulsionar-se para a frente, num exemplo genuíno de persistência como modo de sobrevivência. O poema, então, conjuga a complexidade da representação com o esforço do escritor em fazer com que a “escrita conquiste a verdade da expressão.”(BOSI, 2002, p.122).

A nossa preferência recaiu sobre a seleção do poema “Celas 21” por se tratar de soneto que é composição de forma tradicionalmente fixa. A referida preferência tem por objetivo discutir como a autora ressignifica a forma, e a esta empresta sentido para o objeto que quer representar: a imobilidade do espaço prisional, a imutabilidade do cotidiano, a rigidez da realidade das celas.

Eram corpos de trevas e lonjuras
cobertos de brasas e feridas
Pelas noites sombrias eles choravam
pela manhã cinzenta adormeciam.

5 Eram corpos doridos que sofriam,
sem repouso, sem calma, sem estima.
Descalços, nus, pele encardida,
olhos que olhavam sem retina.

10 Lamentos de homens soterrados
em negros cativeiros, sem
o pão e o lume necessários.

Comparsas no medo, desolados
presentiam em pátios silenciosos,
os próximos passos imprecisos (IM, p. 47)

O soneto foi levado para Portugal pelo poeta Sá de Miranda, por ocasião do Renascimento, época de importante florescimento das artes. Muito cultivado em determinadas escolas literárias, que se ressaltaram pelo culto à forma, é composição que comparece em toda esteira da história da literatura, mesmo na modernidade, esta sincronia que se ressalta pela liberdade formal.

Observa-se, nesta composição, que o eu lírico adota posição de afastamento, ao modo de narrador de terceira pessoa que só contempla os fatos. Apesar de lírico, o poema congrega elementos próprios à narrativa como espaço, tempo, personagens e ações. A forma fixa do soneto, neste contexto, sugere a imagem de um cômodo, e a disposição das palavras servem para sugerir a quantidade e o modo como os homens estão dentro da cela: comprimidos e estirados. O distanciamento do eu lírico é acompanhado do também distanciamento temporal, o que marca o emprego dos verbos no pretérito, que dão início às duas primeiras estrofes.

Neste caso, como apropriadamente verificou a crítica Kátia da Costa Bezerra (2009) a memória é convocada para estabelecer elo entre o presente e o passado, sendo o “elemento que lhe possibilita visitar as celas, agora de um ponto mais longínquo, não só para exorcizar o horror vivenciado, mas também para dar um sentido a esse período de sua vida [...]” (p. 89).

As ações obedecem a espécie de linearidade, no que tange às características, pois que expressam ações negativas: “choravam,” “sofriam,” “olhavam sem retina,” “lamentavam”, “pressentiam pátios silenciosos”. A isto se somam as expressões que prolongam o sentimento de mal-estar, à medida que intensificam a sensação de escuridão, com o emprego de palavra e expressões sugestivas: “trevas”, “noites sombrias”, “olhos que olhavam sem retina (sugerindo escuridão), “homens soterrados em negros cativeiros”, “sem o lume necessário.” Mesmo que se faça dia (opondo-se a noite), este é como “manhã cinzenta”, ou seja, sem a claridade necessária.

O distanciamento que o eu lírico impõe, aliado à imagem de imobilidade dos corpos “Eram corpos de trevas e lonjuras” (v 1) – sempre nas mesmas posições, imóveis e estirados como os versos de um soneto – sugerem imagem semelhante à das vitrines, onde o objeto é acessível à visão, mas inacessível ao tato, ou seja, quem está do lado de fora não pode (inter)agir. Entretanto, a vida pulsa nesta vitrine, de modo mórbido e miserável. A condição humana (dos homens) é subtraída pelo emprego da palavra “corpos” (aspas nossas) que emprestam o sentido de ausência de vida (que se repete, por duas vezes, na primeira estrofe), em lugar de “homem” (aspas nossas) que só vai comparecer na terceira, talvez para alertar ao leitor de que se trata de homens, sim, embora semivivos. O conjunto das adjetivações constroi a imagem física e subjetiva dos ocupantes. Desse modo, quase podemos “tocar” (aspas nossas) os corpos e suas feridas abertas e sangrentas (brasas, v 2), o suplício das noites e o aniquilamento dos dias, sujos, famintos, reunidos pelo mesmo estado de degradação física e moral. O medo e a expectativa de algo ruim comparecem como chave que aferrolha o círculo vicioso da desdita dos dias e noites das celas; confirmam esta proposição as iniciais de cada verso do soneto, as quais se revezam em maiúscula e minúscula, formando o desenho do dia a dia de um condenado, como se fosse a composição de um macabro acróstico.

Este é mais um exemplo de como o poeta pode engajar-se na luta pela liberdade, transformando a palavra em arma/documento de denúncia e resistência. Lutar pela sobrevivência física e mental é o *leitmotiv* do escritor que se vê instado a não só representar (nível estético) eventos do próprio tempo, mas denunciar malefícios sociais, criticá-los e

expor juízo de valor (nível ético). É dentro deste contexto que o termo engajamento escape da conotação política e adquira foro literário, passando a identificar escritos poéticos, cuja estética se pautar no combate à repressão e em favor da liberdade. Tratar a poesia nesta perspectiva requer trabalho crítico de base sociológica.

No “Discurso sobre lírica e sociedade” Adorno (1980) refere-se à questão da crítica sociológica, direcionando suas considerações, as quais entendemos como admoestativas, para o cuidado que se deve ter quando da recepção crítica sociológica, exatamente pelo teor de subjetividade que caracteriza o poema. Não que a composição lírica – apresse-se em ressaltar – abstenha-se de exprimir as questões que se encontram no nível da instância pública, mas insiste em que não se deve buscar o conteúdo social fora do poema. De acordo com Adorno (1980) “[e]ssa referência [ao social] não deve levar embora a obra de arte, mas levar mais fundo, para dentro dela. [...]. Pois o conteúdo de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais.” (p. 193).

A advertência ao perigo de se adotar crítica sociológica, sem que o foco esteja no poema, advém do fato de se proceder a leituras críticas que lançam mão da poesia de forma abusiva para ilustrar teses sociológicas, ao que Adorno (1980) chama de “sociologismo grosseiro” (aspas do autor), cujos conteúdos são capturados fora do poema. Adorno (1980) tomando emprestada a frase de Goethe “que diz que o que não entendes tu também não possuis” (p.194) a utiliza como medida não só para o relacionamento estético com as obras de arte, mas para a própria teoria estética. Desse modo, aconselha: “nada que não esteja nas obras, em sua forma própria, legitima a decisão quanto àquilo que seu conteúdo (*Gehalt*), o poetado (*Gedichtete*) em si mesmo representa socialmente” (p. 194 – grifos do autor). A lição que se aprende com esta admoestação é a de que a imanência poética deve ser resguardada no trabalho do crítico.

O ponto de intersecção – entre as argumentações de Adorno (1980) quanto a estar a obra de arte inserida no tecido social, e o que desenvolve Bosi (2002) sobre o consórcio estético e ético na arte (que abordamos no início desta discussão) encontra-se naquilo que Bosi (2002) denomina de “*fisionomia*” (grifo do autor e aspas nossas). A “*fisionomia*” (grifo do autor e aspas nossas), traço imanente da obra de arte, é o produto do real que os escritores criativos captam e exprimem mediante imagens (BOSI, 2002) alteradas, modificadas, estranhadas. É desse material que toda crítica, especialmente a sociológica, deve empreender sua trajetória, valendo-se do que se encontra no mais profundo da obra de arte e não no que lhe é exterior. A posição desses autores ratifica o princípio de que a crítica só pode ser

legitimada com o aval da obra de arte, a qual pode representar aspecto da condição humana em determinada sincronia histórica, à medida que agrega a si a função ética.

Em trabalho em que discute questões ligadas à estética e à ética, Márcio Seligmann-Silva (2012) destaca “em que medida a reflexão moral e a teoria das artes sempre estiveram em diálogo.” (p.23). O autor inicia a discussão referindo que a noção de estética surgiu no século XVIII, sendo então “encarada como uma teoria do belo ou como uma reflexão sobre os limites da arte ou, em certos momentos, sobre os limites das artes” (p.21) como está registrado no tratado *Laocoonte* de Lessing, datado de 1766. Entretanto, continua o autor, a teoria estética não se limita a isto, mas a, também, ser modo de entender o novo homem, o homem moderno, que se faz representar pelas linguagens artísticas, desejando repensar-se, agora inserido em um mundo em que as religiões decadentes, não mais conseguem atribuir sentido à vida. Livre das barreiras demarcadas pela religião, dentre as quais o medo do inferno que desaparece, o homem moderno confia-se às artes “na esperança de criar um novo *design* para si e uma casa em um mundo que, de repente, perdeu suas fronteiras” (p. 22). Com a teoria estética incluiu-se o corpo nos debates filosóficos, fato que favorece a tentativa de se pensar a vida como fenômeno livre das amarras religiosas.

É dentro dessa circunstância que duas visões são modificadas: uma, a respeito das artes, as quais se descentralizam, deixam de referirem-se a si e sobre si mesmas, passando a ser encaradas como espaço de (auto) representação da experiência humana; outra, no que tange à arte não mais ser considerada cópia, passando a ser compreendida como construção de mundos. As obras em estudo estão legitimamente inseridas nestes domínios por reunirem estas dinâmicas quando da representação.

Os novos pontos de vista perspectivados pela literatura, e que se refletem nos temas abordados, traçam os caminhos da representação e culminam por criarem situação de transgressão ao cânone. A desobediência ao cânone é, portanto, traço presente nas composições de resistência e de testemunho, não importando o lugar, tampouco a natureza do conflito. Nesta direção, os textos de resistência e de testemunho comparecem no campo da crítica como elemento contestador ao cânone, o que obriga à crítica a rever postulados quanto ao assunto, especialmente às motivações e princípios com os quais se elegem uma obra como canônica. No entanto, ressalta Judith Kauffmann (2000) preocupar-se com a perfeição estética é um luxo, que só tem lugar em tempos de paz:

Preocupação estética, luxo em tempo de paz, tem pouco peso para a urgência da circunstância. Excluir certos textos, ou seja, relegá-los ao vazio do silêncio – falar em seleções neste caso levanta inquietações perturbadoras – não se estaria contribuindo, pelo menos indiretamente, com o trabalho destrutivo do opressor? (p. 13)⁵⁷.

Para a autora, o valor da escrita de resistência está para além da sua irrepreensibilidade estética, especialmente pelas funções que pode desempenhar, como de denúncia e de testemunho. Adverte, ainda, que no caso de se adotar postura ortodoxa quanto à obediência ao cânone, cria-se a probabilidade de exclusão de textos escritos em tal realidade por não estarem de acordo ao que estabelece o padrão literário. Tal fato agrava-se porque a proibição poderá redundar em ato de colaboração com o opressor, mesmo que involuntariamente. Segundo a autora, as composições de resistência abalaram certos clichês, os quais só serviriam para reduzir os poetas ao silêncio. Admite que tais escritas podem ser caracterizadas como algo que reúne forma e conteúdo, conjugando ética e estética com subversão e política. Assim, um texto literário construído em circunstância de exceção pode designar textos fundadores, tanto de movimento literário quanto de partido político. É nessa altura que o ético e o estético convergem mutuamente, como entendeu Bosi (2002, p. 122) reiterando que a escrita resistente sustenta-se em um *a priori* ético, “um sentimento do bem e do mal, uma intuição do verdadeiro e do falso, que já se pôs em tensão com o estilo e a mentalidade dominantes.” (BOSI, 2000, p.130).

Como oportunamente referiu Scliar no prefácio a IM, Lara de Lemos só escreveu esses poemas porque era o último recurso de resistência do qual pudera se valer. Nestas ocasiões, a palavra, então, firma-se e funciona enquanto *pharmakon*, em duas acepções propostas por Platão (2001): remédio e veneno. Isto porque, quando da sua emissão, a palavra pode verter o que esteja no domínio do bem e do mal, daquilo que seja justo ou injusto, e, o que é mais importante e grave: tornar-se expressão de verdades criadas, procedimento largamente adotado pelos poderes constituídos em estados de exceção, para mascarar verdades.

⁵⁷Texto original: “Le souci esthétique, luxe des temps de paix, n’a guère de poids devant l’urgence de l’événement. Écarter certains textes, autrement dit les livrer au néant du silence – parler de sélection sans l’occurrence suscite d’inquiétantes résonances – n’est-ce pas prendre une part, au moins indirecte, à l’entreprise destructrice de l’opresseur?” (KUFFMANN, 2000, p. 13). (Tradução nossa).

A palavra pode comparecer como contra-palavra que resiste, atacando e, ao mesmo tempo protegendo-resistindo como “escudo/de veneno e ódios” (IM, p. 60) ou, ainda, como franco enfrentamento, como ocorre no poema “Da resistência” (IM, p. 22):

Cantarei versos de pedras.

5 Não quero palavras débeis
para falar do combate.
Só peço palavras duras,
uma linguagem que queime.

Pretendo a verdade pura:
a faca que dilacere,
o tiro que nos perfure,
o raio que nos arrase.

10 Prefiro o punhal ou foice
às palavras arredias.
Não darei a outra face. (IM, p. 22)

O poema tem início com declaração de ação futura: “Cantarei versos de pedras” (v 1) para, em seguida, o eu lírico (re)colocar-se no tempo presente, quando revela a estratégia e as armas de que se utilizará para a luta. A ideia de combate alia-se à de resistência seja com o emprego da negação: “Não quero palavras débeis” (v 2), ou com proposição de ações positivas – pelos verbos de ação falar, pedir, pretender, preferir – que se estendem por todas as três estrofes seguintes, e, especialmente com a decisão contida no último verso: “Não darei a outra face.” O canto lírico, então, brota do seu lugar de enunciação, trazendo no seu corpo aquilo a que Platão (2001) no Fedro entende como veneno, ou a escritura como suspeita, porque não é apropriado ao projeto de sociedade platônica, antes é ameaça ao *status quo* da ordem (da república), porque compromete a sua moral e omite o elogio. Assim sendo, a orientação platônica com relação à escrita poética é a de que

Importa, pois, **vigiar** sobre o que contam estas **fábulas** e recomendar-lhes que convertam em elogios todo o mal que ordinariamente dizem do inferno.

Porque essas narrativas nem são verdadeiras nem tendem a inspirar confiança aos guerreiros. (PLATÃO, 2001, p. 92 – destaques nossos).

Os termos **vigiar** e **fábula**, que destacamos, são empregados com o objetivo não só de rebaixar a escrita poética ao nível da mentira, como de mantê-la sob suspeita. É a mesma estratégia utilizada pelos estados ditatoriais, o que fazem impondo censura e proibição à palavra contrária ao seu projeto. O poema em questão nega-se ao elogio, bem como à dissimulação para revelar a verdade pura: “Prefiro o punhal ou foice /às palavras arredias” (v 10 e 11). Ao “rebaixar” (aspas nossas) o texto poético ao nível de fábula, a retórica platônica quer opor a razão do discurso científico à insensatez da poesia.

O último verso, “Não darei a outra face,” que também pode ser o último gesto de resistência, revisita o mandamento da Nova Aliança (na acepção judaico-cristã) no sentido de não cumpri-lo, cuja desobediência lança mão para usar como recurso de resistência.

Jacques Derrida (1997) retoma o estudo de Platão sobre o *pharmakon*, discutindo a proposição de que verdadeiramente, a escrita na perspectiva da ambiguidade, funciona como *pharmakon*, o que a torna, ao mesmo tempo, remédio e veneno, como mostra a fala de Sócrates, referindo-se aos escritos que Fedro trouxe consigo:

Esse *phármakon*, essa “medicina”, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda sua ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço, podem ser - alternada ou simultaneamente – benéficas e maléficas (DERRIDA, 1997, p. 14 – destaque do autor).

Nesta citação ao *pharmakon* são agregadas três qualidades: encanto, fascinação e feitiço, as quais podem operar simultânea ou isoladamente. No poema em questão, “Da resistência,” podemos opinar que a palavra opera simultaneamente como *pharmakon* na acepção de remédio e veneno. Remédio, por ter possibilitado à autora suportar o trauma do cárcere; veneno, porque é denúncia, não somente de crimes contra seres humanos, mas, da

maldade que se esconde sob o manto da “humanidade” (aspas nossas) que é exibida hipocritamente por certos homens. Esses poemas são, pois, a voz que conta outra história, diversa da publicada pelas organizações de poder, a qual enseja desconstruir, através do jogo que lhes permite o *pharmakon*, como escrita que transcende aquele que a gerou. É veneno, ainda, por se constituir na contra-palavra que refuta a mentira, que resiste, replicando com a mesma dureza ao ataque. Neste poema o contra-ataque está representado, tanto pela fúria, quanto pela qualidade de violência propiciada pelo emprego dos substantivos “pedra,” “faca,” “tiro,” “raio,” “punhal,” “foice,” e, ainda, pela decisão de se manter resistente: “Não darei a outra face” (IM, p. 22).

O que se aprende, com a lição deste poema, é que a palavra de resistência deve transcender a linha que a separa do *logos* ordinário, comum, pois há de se preferir palavra que, embora agregue poder e força, também seja fascinação, potência e feitiço para refutar a opressão.

Ao adotarem a poesia “como arma/ para sobreviver” – como canta o poeta na epígrafe deste capítulo – e sobreviveram –, as duas autoras acabam por se inserirem no elenco dos autores criativos cuja escrita foi capaz de fazer a curva no ponto em que a arte, narcisicamente voltaria para si mesma. Com este movimento, a obra encarna a (auto)representação da experiência humana, ao tempo em que aponta para a esperança de possibilidade de novos mundos. Atitude que implica desejo e modo de entender o homem, e a possibilidade de repensar sobre si mesmo e o sentido da vida.

4. LITERATURA, TESTEMUNHO E PROTOCOLOS DE REVISITA DE MEMÓRIAS

“*Quand je suis rentrée du camp, j’ai rendu témoignage.
Il fallait que quelq’un rapporte les paroles,
les gestes, les agonies d’Auschwitz.*” (CHARLOTTE DELBO)⁵⁸

“*Peço que o vento divulgue
este descaso de pedra
este silêncio de muro
esta tristeza de grades.*” (LARA DE LEMOS)

Embora os estudos a respeito do testemunho tenham ganhado fôlego no após Segunda Guerra mundial, deve-se a Jean Norton Cru os primeiros trabalhos com esta temática, com obra datada de 1930. Tendo lutado na guerra de trincheiras, por mais de dois anos, durante a Primeira Guerra mundial, foi nesta ocasião que ele começou a se interessar pelos escritos testemunhais dos soldados. Mais dado a valorizar o teor documental em detrimento do estético, a classificação estabelecida por Cru (1930) para o testemunho obedeceu à seguinte hierarquia: *Diário, Memórias, Reflexões, Cartas e Romance*. (p.73).

Para o que considera *Diário* junta similares diversos: *diário de campanha, caderneta de estrada, caderno íntimo, notas*. (CRU, 1930). A adição de adjetivos serve para desfazer o equívoco que possa vir a existir com o *diário íntimo*, pois este se compõe de relatos diários e, por isso, deve zelar pela exatidão do dito. No seu ponto de vista, o *Diário* possui exatidão fundamental, especialmente por depender de datas. Para ele, “[a]s datas são um obstáculo à invenção, um apelo à proibidade.” (CRU, 1930, p. 74)⁵⁹.

As *Memórias* se diferenciam do *Diário* porque as datas não exercem o mesmo papel, ou seja, não são essenciais; são colocadas ao acaso e não encimam os capítulos e nem marcam os parágrafos. De acordo Cru (1930):

⁵⁸Tradução: “Quando eu retornei do campo, eu testemunhei. Era necessário que alguém recuperasse as palavras, os gestos, as agonias de Auschwitz.” (BOTT, 2009, p. 44). Tradução nossa.

⁵⁹Texto original: “Les dates sont un obstacle à l’invention, un rappel à la probité.” (CRU, 1930, p. 74). Tradução nossa.

[a]lgumas [memórias] são elaboradas sem notas, sendo a memória o único guia do autor, guia duvidoso que conduz o espírito o mais sincero, aos piores erros. É curioso constatar a confiança que se dá, muitas vezes, à memória (p.77)⁶⁰.

Esta proposição aporta dois problemas: o paradoxo entre o objeto e a matéria da qual se compõe, ou seja, as *Memórias* dependem essencialmente do papel da memória, sendo por isso, passíveis de desconfiança. Outro problema é o desprezo do autor pelo trabalho de memória na construção do testemunho, já que o concebe como relato “fiel” (aspas nossas) das ocorrências, cuja fidelidade é garantida pelas anotações, as quais valeriam como vigias contra a criatividade e a favor daquilo que acredita ser clareza do relato. Nesse caso, as *Memórias* agregam a si pouco valor testemunhal.

As *Reflexões* são por este autor consideradas gênero original, porque as guerras do passado não apresentaram escritos semelhantes. Compõe-se de pensamentos, meditações, estudos psicológicos, bem como a filosofia e a crítica sobre a guerra (CRU 1930). Do mesmo modo que as *Memórias*, as *Reflexões* independem do registro de datas, antes se ocupam de anotar séries de fatos organizados mais pela natureza do que pela sucessão. Esse tipo de escrito se ressalta, não só por conter dados sobre o exército, opiniões e queixas dos combatentes, mas por trazer parte construtiva que diz dos regulamentos da paz, suas garantias e a fundação de uma nação. Quanto às *Reflexões* conclui que “[n]ada demonstra melhor a sabedoria, a previsão, as visões proféticas, dos filósofos do fronte.” (p.78)⁶¹.

As *Cartas*. Estas se assemelham ao *Diário* em razão de manterem cronologia. Entretanto, diferem dos demais gêneros por se revestirem de duas especificidades: não são escritas visando à publicação, e todas as cartas com as quais Cru (1930) trabalhou pertenceram a soldados mortos, os quais não as divulgaram, e o escritos tampouco sofreram qualquer tipo de correção. Toda alteração (correção, anotação e comentário) foi feita *a posteriori* por familiares ou amigos, geralmente civis despreparados os quais acabavam por

⁶⁰Texto original: “Les unes sont été rédigées sans notes, la mémoire étant le seul guide de l’auteur, guide douteux qui conduit l’esprit le plus sincère aux pires erreurs. Il est curieux de constater la confiance que l’on accorde trop souvent à la mémoire.”(CRU, 1930, p. 77). (Tradução nossa).

⁶¹Texto original: “Rien ne démontre mieux la sagesse, la prévision, les vues prophétiques, des philosophes du front.” (CRU, 1930, p. 80). (Tradução nossa).

traírem as ideias do autor. Para as *Cartas* tem a dizer: “A preocupação literária, se não é sempre abolida, faz-se menos presente do que nos outros gêneros” (CRU, 1930, p. 80)⁶².

Por fim, o *Romance*. O ponto de vista de Cru (1930) é o de que jamais houve em outras guerras a figura da “testemunha-romancista” (p.81). De acordo o autor, o romance é gênero a um só tempo híbrido – pois que o autor pode desaparecer, deixando-se falar pelo narrador – e “[...] falso, literatura com pretensão a testemunho, onde a liberdade de criação, legítima e necessária ao romance estritamente literário, desempenha papel nefasto naquilo que pretende oferecer como evidência (p.83)⁶³.

A classificação proposta por Cru, curiosamente não apresenta registro do gênero lírico.⁶⁴ No entanto, se se observa com mais atenção o elenco que propõe, verifica-se haver algo de contraditório, considerando o destaque que dá ao soldado em sua solidão, em lugar de (como acontece às tradicionais narrativas) apresentar, com grandiloquência, o trabalho coletivo das batalhas. Nota-se clara preferência pelo traço individual, particular, em lugar do coletivo. Ao optar pelo testemunho individual, subjetivo, do soldado no isolamento do fronte, em texto que, certamente, se centra em um eu, subjetivo, portanto, somos levados a inferir que apesar das argumentações em favor do trato narrativo, o que se ressalta como testemunho vai estar assentado sobre bases líricas. Semelhante observação é evidenciada pelos exemplos que são a própria recolha de Cru (1930) pois confere relevo aos detalhes cotidianos, procedimento usual à poesia de circunstância. Poesia de circunstância que, no dizer de Maria Conceição Paranhos (2000) é aquela que tem por motivação a meditação do cotidiano, traço que segundo a mesma “constitui uma das mais fascinantes vertentes do fazer lírico.” (p.1). O que se verifica nos argumentos de Cru (1930) é que, ao valorizar o dado cotidiano presente nos diários, ele “reduz” (aspas nossas) o sublime das batalhas levando este aspecto para o plano da experiência particular.

Além da exclusão do gênero lírico, claramente evidenciada na exposição de Cru (1930) na descrição que faz das *Memórias*, nota-se que seus estudos sobre o tema não vislumbram a memória como vetor da fala testemunhal, tampouco o trabalho estético com a linguagem a favor do testemunho. Para ele, ao testemunho é proibido ultrapassar a barreira da objetividade

⁶²Texto original: “Le souci littéraire, s’il n’est pas toujours aboli, est évidemment moins présent que dans les autres genres.”(CRU, 1930, p. 80). (Tradução nossa).

⁶³Texto original: “[...] faux, littérature à pretension de témoignage, où la liberté d’invention, légitime et nécessaire dans le roman strictement littéraire, joue un rôle néfaste dans ce qui prétend apporter une déposition.” (CRU, 1930, p. 83). (Tradução nossa).

⁶⁴Embora, com assinala Vera Lins (2013) na Europa, desde o no final do século XIX, já se pode registrar o poema de Rimbaud “*Le dormeur du val*” como documento de testemunho.

e ganhar a vereda subjetiva. Por esta razão, o autor não comungaria com a epígrafe de Charlotte Delbo (2007) na altura em que confessa: “Hoje eu não estou certa de que o que escrevi seja verdade. Eu estou certa de que é verídico” (DELBO, 2007, p. 7)⁶⁵ nem com Lara de Lemos (2007) ao escolher como epígrafe a fala de Graciliano Ramos (2008) que semelhante confissão faz: “Essas coisas verdadeiras podem não ser verossímeis.” (p.14).⁶⁶

Supõe, Cru, (1930) duas naturezas de testemunho – a real e outra que é “literatura com pretensão de testemunho” (p. 83) – o que se nota quando o autor se refere a “romance estritamente literário” (p. 83 – aspas nossas), sendo, por isso, documento sem valor de verdade. Por outro lado, pela objetividade que logra conferir aos fatos, aspirando à exatidão dos mesmos, o testemunho, na perspectiva deste autor, reduzir-se-ia a *testis* (testemunha que vê, mas que não participa dos fatos), não fosse a alusão que faz à memória do corpo na cena do testemunho: “Quem não compreendeu com sua própria carne não pode lhes falar” (CRU, 1930, p.7)⁶⁷ o que está ilustrado nesta epígrafe, dentre as cinco que selecionou para o livro *De témoignage*.

A convocação do corpo significa experiência que combina a testemunha – como terceira pessoa, aquela que vê – com aquela que vive a experiência com o próprio corpo, o que vai refletir em testemunho de primeira pessoa. Com isso, fica em evidência que a vivência da guerra não se realiza apenas em nível do que se vê, mas também no do corpo que sente, a experiência na própria carne.

Muitas das reflexões que tiveram lugar no após Segunda Guerra mundial, especialmente no que diz respeito à *Shoah*, no que tange à matéria testemunho, são tributárias dos estudos realizados por Cru (1930) que, àquela época, já ensaiava questões que só foram atentadas posteriormente, a exemplo da memória do corpo, ou seja, a linguagem que promana das marcas inscritas no corpo do supliciado.

⁶⁵Texto original: “Aujourd’hui je ne suis pas sûre que ce que j’ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c’est véridique.” (DELBO, 2007, p. 7). Tradução nossa.

⁶⁶Citação completa: “Essas coisas verdadeiras podem não ser verossímeis. E se esmoreceram, deixá-las no esquecimento: valiam pouco, pelo menos imagino que valiam pouco. Outras, porém, conservaram-se, cresceram, associaram-se, e é inevitável mencioná-las. Afirmarei que sejam absolutamente exatas? Leviandade.” Graciliano Ramos. *Memórias do cárcere*. 2008, p.14.

⁶⁷Texto original: “Celui qui n’a pas compris avec sa chair ne peut vous en parler.” (CRU, 1930, p.7). Tradução nossa.

4.1 Testemunho e *testimonio*⁶⁸

Dois vastos campos na área do testemunho compõem os estudos da teoria da literatura: testemunho e *testimonio*. O primeiro, oriundo da realidade da Europa e América do Norte, de modo dominante debruça-se sobre as questões ligadas à Segunda Guerra mundial e o seu desdobramento em todos os territórios ocupados pelos nazistas. Como destaca Valéria de Marco (2004) este campo se sustenta sobre interpretação do século XX como processo histórico e social de sistemática exclusão de uma raça inteira, em se tratando da *Shoah*, tendo sido Auschwitz o principal palco da catástrofe.

Embora escritos sobre a *Shoah* produzidos no Brasil apontem para novo campo nas Letras, o que se tem produzido sobre tal acontecimento, como chama a atenção Seligmann-Silva (2007) é, ainda, pouco representativo, considerando a importância do evento. A pouca produção parece dizer que os testemunhos da *Shoah* não encontraram terreno muito fértil em terras brasileiras. Segundo o autor, apesar de o Brasil ter enviado combatentes, durante a Segunda Guerra mundial, para pelear contra os nazistas e, também, nada obstante o significativo trabalho, junto ao consulado brasileiro na Alemanha realizado por Araci Rosa,⁶⁹ não menos que a esposa do escritor João Guimarães Rosa, não se pode dizer que haja presença marcante deste fato na nossa cultura, o que resultou em dois aspectos, digamos, negativos: os sobreviventes que aqui chegaram não encontraram recepção acolhedora para os respectivos testemunhos, e o escritor brasileiro, que se dedicou a escrever sobre o tema acabou por não encontrar respostas para questão cultural da importância da *Shoah*.

⁶⁸Aqui cabe nota para o uso do termo *Testimonio* (grafado em espanhol). Utilizamos este termo acompanhando o raciocínio do pesquisador Márcio Seligmann Silva. Segundo o mesmo, embora se faça referência à obra de Carolina Maria de Jesus como sendo *Testimonio*, boa parte da literatura brasileira tem sido deixada de lado dentro da teoria do *Testimonio* que se deu nos países latino-americanos de língua espanhola. Neste mesmo período no Brasil se esteve a pensar na teoria do romance e suas implicações com o realismo. Deve-se a este motivo a opção do autor em manter o termo *testimonio*, considerando que ainda existe importante desafio para o teórico da literatura em iluminar o teor testemunhal da literatura brasileira. É como está posto na nota 32 à Introdução do livro por ele organizado: *História, memória, literatura*; o testemunho na era das catástrofes. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 424.

⁶⁹Araci de Carvalho Guimarães Rosa. Trabalhava no Consulado brasileiro em Hamburgo. Em 1938 entrou em vigor no Brasil a célebre circular secreta 1.127, que restringia a entrada de judeus no País. Ela resolveu ignorar a circular e, à revelia das ordens do Itamaraty, continuou a preparar os processos de vistos para os judeus. Como despachava com o Cônsul Geral, ela colocava os vistos em meio à papelada para as assinaturas. Cônsul adjunto à época, seu futuro segundo marido, João Guimarães Rosa, não era responsável pelos vistos, mas a apoiava. Em Israel, no Museu do Holocausto, há uma placa em homenagem a esta excepcional brasileira. O seu nome consta da relação dos 18 Diplomatas que ajudaram a salvar judeus durante a Segunda Guerra. É a única mulher que consta desta lista. Na vigência do AI 5, já morando no Brasil, soube de um compositor que estava sendo perseguido pela Ditadura Militar. Não só o ajudou como deu abrigo a ele e aos seus amigos. Extraído de René Daniel Decol. Uma certa Araci, um certo João. *Gol* (de bordo) agosto 2007.

Ainda que escassa,⁷⁰ a produção sobre a *Shoah* no nosso País mostra-se abundante em qualidade. Tentando estabelecer organização para tais escritos, Seligmann-Silva (2007) sugere diferenciação mais histórica às que já existem, à guisa de classificação cuja diversidade recaia na pessoa dos próprios autores. Desse modo, propõe identificar os escritos produzidos no Brasil como testemunho primário, ou as “testemunhas primárias” (2007)⁷¹ ou seja, as pessoas/testemunhas emigradas da Europa durante ou após a Segunda Guerra – e que apresentam as experiências vividas em primeira mão. E testemunho secundário, ou as [testemunhas] “secundárias,” as quais tratar-se-iam dos ‘não sobreviventes,’ isto é, a “segunda geração dos emigrados.” (SELIGMANN-SILVA, 2007 – aspas do autor).⁷²

Nesta diferenciação comparecem obras que transitam entre o que se considera relatos elaborados por “testemunhas primárias” e “testemunhas secundárias.” (SELIGMANN-SILVA (2007). Há, porém, caso singular de testemunho a um só tempo de primeira e de segunda mão. Exemplo dessa modalidade é o testemunho de A. S. Sheinowitz (1995). Dono de memória prodigiosa, pois que resgata fatos ocorridos aos dois anos e meio de idade, com o propósito de juntar sua experiência à da família, o autor empreende a viagem-narrativa que tem como resultado a reunião de memórias no livro *De terre et de larmes (De terra e de lágrimas)*. Na referida obra, a figura do autor-narrador-personagem recai sobre uma mesma pessoa: a de A. S. Scheinowitz, escritor radicado no Brasil desde 1967. O livro teve a primeira publicação em 1995, pela *Foxmaster*, Bélgica, e a segunda, em 2012, por *Éditions Aurore*, ainda sem tradução para o português.

⁷⁰*Quero viver... Memórias de um ex-morto* (1972), de Joseph Nichthausen/ é apresentada como sendo “o primeiro relato escrito em português e aqui no Brasil.” (NICHTHAUSER 1972: p. 6) dentre os sobreviventes dos campos nazistas. Extraído de Marcio Seligmann-Silva. Literatura da *Shoah* no Brasil. Copyright © 2007 Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG ISSN 1982-3053. http://www.ufmg.br/nej/am/into/index_n1.html.

⁷¹Dentre os autores considerados “testemunhas primárias” este crítico destaca: Boris Schnaiderman/*Guerra em surdina*; Joseph Nichthausen/*Quero viver... Memórias de um ex-morto* (1972); Ben Abraham/*E o mundo silenciou* (1972); Konrad Charmatz/*Pesadelos, como é que eu escapei dos fornos de Auschwitz e de Dachau* (memórias) (1976); Olga Papadopol/*Rumo à vida* (1979); Alexandre Stolch/*Os Lobos* (1983); Sonia Rosenblatt/*Lembranças enevoadas* (1984) e I. Podhoretz/*Memórias do Inferno* (s.d.). Recentemente foram publicadas as obras de: Aleksander Henryk Laks e Tova Sender/*O Sobrevivente. Memórias de um brasileiro que escapou de Auschwitz* (2000) e Sabina Kustin/*A vida e a luta de uma sobrevivente do Holocausto* (2005). Transcrito de Marcio Seligmann-Silva. Literatura da *Shoah* no Brasil. Copyright © 2007 Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG ISSN 1982-3053. http://www.ufmg.br/nej/am/into/index_n1.html.

⁷²Dentre os textos literários escritos por não sobreviventes, além de um romance de Roberto Drummond e de Samuel Reibschied com seu livro *Breve Fantasia*, com contos que fazem referência à *Shoah*, Regina Igel destaca o livro *A vida secreta dos relógios e outras histórias* (1994), de autoria de Roney Cytrynowicz – também autor de um livro de história sobre a *Shoah* denominado *Memória da Barbárie* (1990). O livro de contos de Roney, nascido em São Paulo em 1964, é representativo da “segunda geração” de emigrados. Transcrito de Seligmann-Silva. Literatura da *Shoah* no Brasil. Copyright © 2007 Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG ISSN 1982-3053. http://www.ufmg.br/nej/am/into/index_n1.html.

Além da narrativa em si, como é próprio à escrita testemunhal, o autor agrega elementos paratextuais. Um deles é o posfácio, do qual se utiliza para proceder a espécie de *making off*, explicando o método que adotou para chegar às testemunhas, os diálogos que ocorreram “por trás” (aspas nossas) da cena do livro, e ponderações. Ainda, como aspecto inerente ao relato testemunhal, informa as fontes fidedignas que consultou, e as acosta como anexo ao livro. Nas páginas seguintes, à guisa de explicação, o próprio autor fornece pistas de metodologia de leitura: “A memória é complexa. Em certos momentos é o homem quem fala. Em outros, é a criança. O leitor o verá facilmente. Mas, pode-se separar o homem da criança?”⁷³ (SCHEINOWITZ, 1995, p. 11) pergunta, como a advertir do entrelaçamento de escritas de memórias (as que ouviu, as que testemunhou, e as que testemunhará) que se poderá verificar na obra.

Tais aspectos apontam para autêntico relato de testemunho, podendo ser classificado simultaneamente como primário e secundário. Testemunho primário, porque o narrador participou diretamente dos fatos (embora em idade muito tenra); e, secundário, porque, em muito, a narrativa se tece pelo relato que o narrador ouviu no seio da família: “Cada página [dos documentos a que teve acesso cujos pais foram personagens/testemunhas] é lida e relida, cada indício é passado ao crivo do que meus pais me contaram ao longo dos anos.” (SCHEINOWITZ, 1995, p. 236)⁷⁴.

Em se tratando de cronologia do autor, este aspecto o colocaria no rol dos testemunhos primários: o autor tinha cerca de dois anos e meio de idade quando a Bélgica foi ocupada e os pais obrigados a se evadirem do País. Todavia, parte da narrativa é construída sob a perspectiva do testemunho secundário (ao qual o autor reúne provas para corroborar a comprovação), uma vez que foi escrita a partir do que foi colhido das lembranças dos pais e do irmão mais velho, sendo o autor já adulto. O relato, portanto, é a substância que se associará às lembranças recuperadas dos dois primeiros anos e meio da sua infância, aos dados de pesquisa que envolvem depoimento de sobreviventes, ou seja, foi estabelecido consórcio de memórias. Assim, a performance narrativa faz com que, em certos momentos, fale o homem e, em outros, o menino “traduzido” (aspas nossas) pelo homem, nada obstante realizarem-se como vozes inseparáveis, envolvendo relatos históricos, impressões pessoais e reflexões do evento e da própria condição humana.

⁷³Texto original: “La mémoire est complexe. A certains moments, c’est l’homme qui parle. A d’autres, c’est l’enfant. Le lecteur le verra facilement. Mais, peut-on séparer l’homme d’enfant?” (SCHEINOWITZ, 1995, p. 11). (Tradução nossa).

⁷⁴Texto original: “Chaque page est lue et relue, chaque indice est passé au crible de ce que mes parents m’ont raconté au fil des années.” (SCHEINOWITZ, 1995, p. 236). (Tradução nossa).

No entanto, Seligmann-Silva (2007) adverte que a diferenciação (“testemunhas primárias” e “secundárias”) não é simples e nem encerra juízo de valor, embora o testemunho, que pressupõe proximidade ou visualidade, afirme sua “primeiridade” (aspas nossas). Estes escritos, especialmente os que dizem respeito ao relato de imigrantes, apresentam-se diversificados e se mostram, desde postura claramente “antiliterária” a escritos dotados de tom e estilo literários. Assegura o crítico que a ficção e a crítica, a respeito de fatos históricos com as características dos genocídios como o é a *Shoah*, trazem em si mesmas limitações ligadas à ética na representação, e o “colapso do testemunho” diante da realidade traumática vivenciada (SELIGMANN-SILVA, 2007 – grifo do autor).

O outro campo, *testimonio*, diz respeito aos estudos da realidade latino-americana, à respectiva, também, experiência histórica, ao cenário de exceção que deu lugar às guerrilhas, ao “desaparecimento” (aspas nossas) de pessoas, às prisões e aos porões de tortura. Ambos os campos são marcados definitivamente pela natureza de eventos que os gerou.

No âmbito da América Latina, como destaca a pesquisadora Valéria de Marco (2004) a “literatura de testemunho” (aspas da autora) apresenta o que se poderia entender como subdivisão, pois se verificam duas linhas que apontam para, também, duas acepções para o conceito, embora ambas tenham em comum a afirmação do vínculo entre produção literária e a expressão da história contemporânea. Mesmo que estas duas acepções eventualmente possam aparecer em mesmo texto, adverte, ainda assim vão estar sustentadas em pressupostos diferenciados, porque uma acepção vai estar voltada para o exame de textos que registram e interpretam a violência das ditaduras da América Latina durante o século XX e, outra (que emerge na década de 1980, a partir do testemunho de Rigoberta Menchú), que se debruçara exclusivamente para a literatura hispano-americana (MARCO, 2004).

A década de 1960-1970 na América Latina foi marcada por profusão de textos literários, cujo objetivo maior era narrar, ao feitio de relato-denúncia, o terror que grassava nesta parte do continente americano por ali terem se instalado regimes de exceção, os quais traziam para a população civil medo, violência, ameaça de morte, “desaparecimentos” (aspas nossas) e morte. Tratava-se de estado de violência sistemática que se institucionalizava de modo interativo, em especial na Hispano-América, com leis e métodos próprios e similares, como similares eram os resultados do estado de exceção. A violência chegava pela via da imposição do silêncio, da intolerância à diversidade de pensamento, pela via do medo, dos desaparecimentos misteriosos, das valas comuns, da tortura e da morte nos cárceres/porões.

Em 1970, ensejando traduzir toda esta efervescência como sintoma do que acontecia na América de língua espanhola, as vozes oprimidas afluíram para a Casa das Américas veiculadas pelas composições que concorriam ao Prêmio Anual Latino-Americano *Casa de las Américas*,⁷⁵ que as acolheu com o propósito de valorizar e divulgar aquela natureza de produção para, em seguida, instituir a modalidade *testimonio*.

Desse modo, o *Prêmio Anual Latino-Americano Casa de las Américas* – e por Casa das Américas entenda-se Ministério da Cultura de Cuba – foi na verdade, um bem-sucedido Projeto da Revolução Cubana que tinha como propósito estimular “a construção da verdadeira história de opressão da dominação burguesa na América Latina, feita a partir da experiência e da voz dos oprimidos.” (MARCO, 2004, p. 45). O referido *Prêmio* exigia dos participantes, além de qualidade literária, fontes fidedignas de informação, documentação e “conotação política.” (ANDRE, 2002, p. 14 – aspas da autora). A ideia girava em torno de, ao ser praticada, teorizada e divulgada, de forma militante por Miguel Barnet,⁷⁶ seria sustentada pelo poder institucional, o que lhe poderia render o estatuto de cânon. Fazia-se necessário, no entanto, encontrar-se tanto definição para estes novos escritos, quanto o esboço de forma poética, em razão da vasta diversidade que se verificou nos relatos testemunhais, pois extrapolavam os limites da tipologia na qual, até ali, estavam sendo considerados. De modo espontâneo, tais escritos começaram a ser denominados de literatura de testemunho.

No que tange à especificação dos textos foi acatada a proposição de M. Galich (1995) segundo a qual o gênero devia se apresentar como “[...] um livro onde se documente de fonte direta, um aspecto da realidade latino-americana atual.” (REVISTA CASA DE LAS AMERICAS, 1995, p. 124)⁷⁷. Como se pode perceber, a preocupação repousava sobre o relato dos fatos e sua comprovação, uma vez que o que se estava a ressaltar era o compromisso ético sobre a verdade dos fatos, embora a totalidade da obra também estivesse sujeita à apreciação estética.

⁷⁵Dentre as produções recebidas para seleção ao *Premio Casa de las Americas*, temos notícia do livro do poeta brasileiro Pedro Terra que concorreu ao Prêmio em 1978, submetendo o livro *Poemas do povo da noite*. Irrepreensível no que tange ao conteúdo de resistência e de testemunho, a obra foi apenas contemplada com Menção Honrosa. Este livro foi escrito durante o período em que o poeta esteve encarcerado, foi publicado, primeiro na Itália e, depois, no Brasil em 1979. Entretanto, a obra brasileira que se afigura como emblemática ao “gênero” *Testimonio* (social) é atribuída a Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo*; diário de uma favelada, tendo sido referido na Revista Casa das Américas, de número 03, em 1960.

⁷⁶A *Biografía de un cimarrón* (1966) (Biografia de um escravo) – seguida de imediata aclamação da crítica e difusão em vários países – consagrou Miguel Barnet como pioneiro da narrativa de testemunho na hispano-américa.

⁷⁷Texto original: “[...] un libro donde se documente de fuente directa, un aspecto de la realidad latinoamericana actual.”(REVISTA CASA DE LAS AMERICAS, 1995, p. 124). (Tradução nossa).

Vêm de Miguel Barnet (1983) os primeiros conceitos de teoria para este “gênero,” com destaque para a neutralidade do eu por parte do *scriptor letrado*, o qual deveria apurar a própria habilidade, enquanto tal, para perceber as sutilezas do autor da escrita de quem é o seu mediador:

E aqui nos aproximamos de outro ponto que considero imprescindível para a execução da novela-testemunho: a supressão do eu, do ego do escritor ou do sociólogo; ou se não a supressão, para ser mais justo, a discrição do uso do eu, na presença do autor e seu *ego* nas obras... Despojar-se de sua individualidade, sim, mas para assumir a do seu informante, a de sua coletividade, que este representa. Flaubert dizia: “Madame Bovary c’est moi.” O autor no romance testemunho deve dizer junto com seu protagonista: “Eu sou a época” (p.23-4 – grifo e aspas do autor).

O trabalho de mediação a ser realizado pelo *scriptor letrado*, mediador, tutor, escritor solidário ou narrador “de ofício” provém de prática discursiva não literária, isto é, da entrevista etnológica. Trata-se de atividade que requer equilíbrio entre os discursos literário e científico, o que, de acordo Barnet (1983) demanda não só a eliminação do ego do mediador, quanto a instauração da sintonia com a sensibilidade do informante e conhecimento da coletividade que representa. A alusão à declaração de Flaubert evidencia a simbiose que deve existir entre a trilogia autor-*scriptor*-coletividade. A testemunha (autor) é parte indistinguível do todo, porque “[...] o singular representa o plural, não porque ele substitui ou compreende o grupo, mas porque a falante é uma parte indistinguível do todo.” (SOMMER, 1996, p.146).

Por ser criação proveniente de camadas subalternas, muitas vezes o autor do testemunho não domina a norma culta; essa é a realidade que, na maioria das vezes, pressupõe a participação do *scriptor letrado*, espécie de *ghostwrite*. Mesmo sendo escrita de natureza tal, ao *testimonio* é agregado o valor de compromisso político, uma vez que a fala do subalterno vai se constituir na crítica e no contra-argumento do discurso oficial, ou seja, do relato histórico.

Os tópicos para o esboço da mediação são colocados a partir da suposição do encontro entre dois narradores com papéis claramente definidos:

[...] o editor/organizador elabora o discurso de um outro; este outro é um excluído das esferas de poder e saber da sociedade; este outro é representativo de um amplo segmento social ou de uma comunidade e, portanto, por sua história ser comum a muitos, ela é exemplar (MARCO, 2004, p.47).

Talvez o termo “emblemático” em lugar de “exemplar,” empregado pela autora, seja mais apropriado ao sentido a que se remete, para não criar equívoco com a conotação do termo “exemplar” do modo como propõe Achugar (1992). Porque a acepção de exemplar, no entender de Marco (2004) vai na direção de que o singular representa o plural, uma coletividade que passa pela mesma experiência; já a proposição de Achugar é no sentido de que a experiência do mártir é exemplo a ser seguido. O certo é que ambos, editor/organizador e o outro (a testemunha), constituem-se nos pilares dessa estrutura. Os pré-textos, cuja função é alimentá-la, são os testemunhos imediatos – que se compõem de depoimentos, cartas, diários, memórias e autobiografias – ao lado de outros escritos considerados não ficcionais como as biografias, testemunhos etnográficos e historiográficos. Espera-se que do consórcio entre os dois discursos: o do editor, considerado narrador “de ofício” e o da testemunha (narrador que não integra os espaços oficiais de produção do conhecimento), obtenha-se como produto texto literário, porque fruto das tensões existentes entre duas linguagens, a poética e a comum e entre os dois níveis de real, o factual e o ficcional. É nesta dimensão que a escrita de testemunho se inscreve, não como “transposição imediata do “real” para a literatura: mas a *passagem* para o literário [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.386 - aspas e grifo do autor).

O emprego do termo “literatura de testemunho” (aspas nossas) é questionado mais tarde pelo crítico Seligmann-Silva (2005) que se apressa a corrigir a si mesmo, por tê-lo empregado com acepção que considerou inadequada em ocasiões anteriores. Procede à retificação em ensaio no qual abre parágrafo com o título “Testemunho e literatura” (aspas nossas), buscando desfazer o equívoco que julgou conter a expressão “literatura de testemunho” (aspas nossas). A “correção” (aspas nossas) vem acompanhada das seguintes argumentações:

Para evitar confusões, devemos deixar claro dois pontos centrais: a) ao invés de se falar em “literatura de testemunho,” **que não é um gênero**, percebemos agora uma *face da literatura* que vem à tona na nossa época de catástrofes e que faz com que toda a história da literatura — após duzentos anos de auto-referência — seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o “real.” Nos estudos de testemunho deve-se buscar caracterizar o **“teor testemunhal” que marca toda obra literária**, mas que aprendemos a detectar a partir da concentração desse teor na literatura e escritura do século XX. Esse teor indica diversas modalidades de relação metonímica entre o “real” e a escritura; b) em segundo lugar, esse “real” não deve ser confundido com a “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o “real” que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do *trauma*, de um evento que justamente resiste à representação (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 85 – grifo e aspas do autor, ênfases nossas).

A citação deixa escapar diversos aspectos: o primeiro, que não pudemos deixar de atentar, é a admoestação quanto a que não se deva guardar equívocos a respeito de que não existe gênero que se possa denominar “literatura de testemunho” (aspas nossas), do contrário, se estaria a reduzir a literatura. A outra advertência, que se verifica no mesmo ensaio, diz respeito ao olhar do crítico, o qual não deve vislumbrar o real com os mesmos olhos “realistas”/“naturalistas” (p. 85- aspas nossas) com que o fizeram os escritores daquele período, os quais, como não é diferente de hoje, orientaram-se pela visão de mundo de então, determinada pelos eventos da própria sincronia. Portanto, as experiências-limite que ocorreram no século XX deram lugar a outros questionamentos, que não aqueles do século imediatamente anterior, quanto aos postulados com os quais se pensavam e se faziam literatura, notadamente na representação da realidade histórica. Retomando as especificidades do *testimonio*, Seligmann-Silva (2003) refere que, no campo estético, a “literatura de testemunho” (aspas nossas) não se filia à concepção de arte pela arte, pois reivindica conexão com o mundo extraliterário. É observação que pode ser pista para que se entenda que a relação da escrita de testemunho com os aspectos não literários é responsável pelo distanciamento do *testimonio* com as formações líricas. Todavia, arremata o crítico: “[a] memória do testemunho desconstrói a história oficial, e a presença do estético pode cumprir um papel ético.” (p. 57). A isso Gustavo García (2003) implementa:

Se o acabamento formal, com recursos de estilização literária, permitir atribuir ao testemunho um efeito mais incisivo na contrariedade ao discurso hegemônico, o valor ético da narração pode justificar a incorporação de componentes artísticos (p.44).

Depreende-se da citação que, embora o *testimonio* seja expressão cuja forma pode entrar em confronto com a tradição canônica, por ser “forma nova de se criar literatura,” (GARCIA, 2003, p. 12) não rejeita ser construído em moldes artístico-estéticos; o que finalmente é a resposta ao questionamento de Czeslaw Milosz (2012): “[...] cabe então perguntar, como que em nome de todos aqueles que pereceram, se não lhes seria devido o monumento de uma poesia muito mais perfeita, que nos comovesse doutro modo, não apenas no nível factual[?]” (p.117). E então, lembrando a expressão “Uma máquina para emocionar” de Le Corbusier (2004) o poema-documento, pleno do dado factual, pode apresentar-se vazado em linguagem esteticamente tratada, na qual se pode perfeitamente vislumbrar o valor ético.

Na América Latina, continente que se ressalta pela incidência recorrente de ditaduras, ou seja, continente com vasta ocorrência de eventos-limite, os escritos de resistência (denúncia e testemunho) pertencem majoritariamente ao gênero narrativo, e têm na obra da índia maia-quiché guatemalteca de nome Rigoberta Menchú,⁷⁸ o mais emblemático registro. A exemplo desta obra, muitas outras foram compostas através do trabalho de mediação em que o autor, geralmente, não domina a língua culta: daí porque demandar a participação do *scriptor* letrado para “redigi-la” (aspas nossas). Três fatores, dois de causa e um de efeito, teriam propiciado o trabalho de mediação do *testimonio*: falta de competência linguística quanto à língua *standard* do país; o avanço tecnológico que possibilitou a gravação das narrações para posterior edição estruturada por um *scriptor* letrado, e o alcance de públicos mais distantes. Como explica a própria autora/testemunha, Rigoberta Menchú, a obra de sua autoria careceu de mediação pelo fato de a mesma só ter “aprendido” (aspas nossas) a língua oficial informalmente: “Custa-me muito falar castelhano, já que não tive colégio, não tive

⁷⁸*Me llamo Rigoberta Menchú y así se me nació la conciencia* é o título da obra de Rigoberta que é uma índia maia-quiché guatemalteca, ativista política, que, na obra testemunhal, fala pela etnia maia-quiché. Possui 23 títulos de doutor *honoris causa*, outorgados por diferentes universidades americanas e europeias, um Prêmio Nobel da Paz obtido em 1992, e o título de representante mundial das lutas indígenas.

escola [...] é difícil, quando se aprende unicamente de memória e não em um livro. Então, para mim é um pouco difícil.”⁷⁹ (BURGOS, 1992).

No que escreveu sobre testemunho Rhina Landos Martínez Andre (2002, p. 9-10) chama a atenção para o fato de que os primeiros escritos com esta temática – literatura e testemunho – na América espanhola deram-se na língua das regiões onde estava acontecendo o conflito por duas razões: tornar o relato objetivo e autêntico, e fazer com que a comunicação fosse acessível às pessoas das camadas mais populares. Nesta perspectiva, como compreendemos, o testemunho se constitui não tão-somente no relato-denúncia, mas em narrações de heroísmo que se dão na ambiência das lutas revolucionárias com o objetivo de influenciar propositivamente no estado de ânimo dos envolvidos em uma batalha; ao mesmo tempo ensaja dar conta da participação na luta e o andamento do processo revolucionário. Este é aspecto que pouco ou não se observa no testemunho dos sobreviventes da Segunda Guerra mundial, o que é perfeitamente compreensível, pois a circulação/divulgação dos escritos não se deu em tempo, digamos, “real” (aspas nossas) em relação ao evento como aconteceu aos relatos da América-Hispânica igual aos construídos na língua regional. Esse traço orienta para que se entenda o testemunho na América Latina, também, “como estratégia de luta.” (ANDRE, 2008, p. 10 – aspas da autora).

Os trabalhos de pesquisa a respeito do *testimonio* suscitaram outras tentativas de conceituação que partiram de estudiosos do tema, a exemplo de John Beverley (1990) que destaca dois aspectos: o de que no escrito testemunhal, narrador e protagonista recaem sobre a mesma figura, e ser a narrativa-testemunho curta, contada em primeira pessoa. Margaret Randall (1992) por seu turno, destaca cinco especificidades do testemunho: que o mesmo mantenha estreita relação com outros gêneros – narrativa ficcional, autobiografia, novo jornalismo – (observe-se que omite o gênero lírico); que apresente fortes traços da oralidade; que a respectiva enunciação provenha de *locus* político; que ao testemunho se apense material secundário como forma de legitimar o relato e, por último, o dado que considera de suma importância: apresente qualidade estética. No que tange à não comprovação é exemplar a obra da escritora argentina Alicia Kozameh (1987)⁸⁰. Embora não se trate de poema-testemunho, o

⁷⁹ A mi me cuesta mucho todavía hablar castellano ya que no tuve colegio, no tuve escuela [...] es difícil cuando se aprende únicamente de memoria y no aprendiendo em un libro. Entonces, si, me cuesta um poco. (BURGOS, 1992). (Tradução nossa).

⁸⁰ Alicia Kozameh: Escritora argentina. O primeiro romance, *Pasos bajo el agua*, foi publicado em 1987. A experiência como presa política tornou-se constante pano de fundo para sua obra literária. Apesar da característica biográfica dos textos, pode-se dizer que a obra conta a história de milhares de cidadãos oprimidos e mortos pela "guerra suja". Também representa mudança no gênero de narrativas carcerárias. Diferente de outros escritores que narraram a experiência nos cárceres da ditadura militar argentina, Alicia criou textos que,

que escreveu, na condição de prisioneira política, trata-se de narrativa que se ressalta pelo forte teor ficcional e a não comprovação dos fatos, aspectos que, em tese, não validam o testemunho enquanto tal, antes o colocam em situação de suspeição.

Ao tratar das especificidades que caracterizam as modalidades testemunho/*testimonio*, Seligmann-Silva (2005) opina, ainda, que o momento histórico influenciou, de modo importante, as decisões para o registro das grifes testemunho/*testimonio*. Por conseguinte, enquanto o testemunho buscava novas possibilidades de articulação com o registro histórico, tentando, inclusive, desamarrar-se das peias do estruturalismo e do pós-estruturalismo, o *testimonio*, de cunho mais documental e de denúncia (o que lhe empresta caráter mais de política partidária do que de cultura), mantém-se ainda influenciado pela “tradição de gêneros “clássicos” (aspas do autor) da representação, tais como a reportagem, a biografia, a hagiografia, a confissão e o testemunho bíblico.” (p.31).

Mesmo que as semelhanças estabelecidas nos diversos aspectos da abordagem do testemunho (como ocorre aos escritos teóricos oriundos da Alemanha, Estados Unidos e França) devam ser levadas em consideração, ambos testemunho/*testimonio* se diferenciam pelos motivos que os gerou e pela abordagem das análises que se queiram dar a um e outro.

Nada obstante se estar a repetir, com certa constância, sobre a novidade (em termos de aparecimento) do gênero *testimonio*, Jaime Concha (apud ACHUGAR, 1994) chama a atenção para a existência de uma anterioridade para ocorrência de produções que aportam o que chama de “a função *testimonial*” (aspas nossas) e que são construídas dentro dos parâmetros atuais (denúncia, demanda por justiça, contra-argumento da história). Para tanto, destaca dois autores: Bartolomé de Las Casas (1471-1566) e José Martí (1853-1895). Las Casas (2014), que foi um frade espanhol, notabilizou-se por denúncias contra os conquistadores em relação aos abusos contra os indígenas do Novo Mundo, especialmente com a obra *Historia de Las Indias*, datada de 1562. José Martí (2014) foi poeta, escritor, orador e jornalista. É reconhecido em Cuba como o grande mártir da independência em relação à Espanha. O poeta e resistente, José Martí, morre lutando em 19 de maio de 1895 após seu pequeno contingente de revoltosos deparar-se com as tropas espanholas no vilarejo

ao mesmo tempo, são fictícios e verídicos sobre a própria vida e de outras mulheres nos cárceres daquela guerra. Afirma: "o que escrevo é uma forma de ficcionalização de realidade que não é somente minha, mas realidade conjunta." No entanto, a obra de Alicia não é composta apenas por narrativas sobre experiências carcerárias e de exílio, ela também cria textos que são verdadeiras metáforas de tais experiências. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Alicia_Kozameh>. Acesso: 17 mar. 2012.

de Dos Ríos. É mutilado pelos soldados, exibido à população e, depois, sepultado em Santiago de Cuba (MARTÍ, 2014).

No Brasil, como afirma Seligmann-Silva (2005) o conceito de testemunho começou a despertar interesse após a segunda etapa do que chama “Guerra dos 30 anos” (refere-se à Primeira e à Segunda Guerra mundial e o interstício) que marcou o século XX. Todavia, as questões ligadas ao testemunho só vieram a aparecer nos debates acadêmicos nos anos 1970. A este respeito, Valéria de Marco (2004) observa que não só os estudos começaram a aparecer em torno dessa época, como a expressão “literatura de testemunho” (aspas da autora) só começou a ser debatida nos meios literários, com mais intensidade, a partir dos anos 1990. E, mesmo que se trate de tema ainda pouco explorado e, por isso, apresentar-se tanto ou quanto impreciso, nos últimos anos o leitor já identifica o termo “literatura de testemunho” (aspas da autora), relacionando-o às questões entre literatura e violência [de Estado], em lugar de associá-lo à visão do texto literário como testemunho do seu tempo.

Jaime Ginzburg (2012a) é mais específico ao opinar que a inquietação com a presença da violência na cultura brasileira está associada diretamente com a Ditadura Militar e seu impacto. Entretanto, foi o cenário político internacional, notadamente o terrorismo e os conflitos pós-coloniais, que propiciaram que se lançasse novo olhar a respeito das funções da violência. Ao tratar da presença da violência na literatura brasileira, o autor procede a espécie de recenseamento. Durante este exercício identifica obras que se encontram circunscritas na tradição canônica que se apresentam como verdadeiros elogios à violência. Traz como exemplo escritos do padre José de Anchieta, destacando a homenagem que faz a Mem de Sá, quando a este empresta caracteres sagrados, estratégia de que se vale para justificar a destruição dos índios, os quais demoniza. Também comparecem no cenário de elogio à guerra o conjunto de *Cartas em defesa da escravidão* atribuído ao escritor José de Alencar. O mesmo ocorre com específica literatura praticada no Rio Grande do Sul, que se mostra bem afeita a temas ligados à destruição. Reportando-se a Hegel (1993) na altura em que exprime o conceito para a poesia épica, Ginzburg (2012b) chama a atenção para o fato de que a épica, por efetivar a síntese entre as características de nação e os elementos que constituem o herói, tanto pode “falsear conflitos existentes em favor de uma imagem de conjunto harmoniosa” (p. 47), quanto não considerar “a presença de cenas de violência um fenômeno especificamente perturbador [...]” (*idem*).

É dentro deste contexto que os escritos de Adorno se opõem às considerações de Hegel, no que concerne ao elogio à violência na modalidade épica. Como modo de corrigir este

“deslize” (aspas nossas) que parece haver no conceito de Hegel (1993) para este gênero literário, Adorno (1995) propõe que se elabore “perspectiva histórica renovada” (p.44) com vistas a que se aprenda a refutar toda forma de violência, ou seja, para impedir que Auschwitz não se repita.

4.2 Testemunho enquanto *testis* e *superstes*: o olho que vê, e o corpo que sente: Charlotte Delbo

A poesia sempre esteve presente nos inícios dos grupamentos humanos, testemunhando fatos sociais dos mais ordinários aos mais vultosos e sublimes, ensejando representar o cotidiano, a dor, a vitória e a condição humana, comparecendo na experiência dos indivíduos desde as canções de ninar, rezas de cura, cantos sacros e à grandiosidade das odes. De acordo com Octavio Paz (1976) “não há povos sem poesia, mas existem os que não têm prosa.” (p.12). A proposição mostra o caráter imanente da expressão poética com a história dos indivíduos, sendo o poema este testemunho.

Émile Benveniste (1995) em estudo evolutivo da significação das palavras, quando da passagem do grego para o latim, procede a inventário do signo linguístico testemunho. A partir do que desenvolve, podemos compreender o ato de testemunhar por duas acepções: a testemunha de terceira pessoa, que vê, mas não participa dos fatos (*testis*), e a testemunha “sobrevivente” que não só os vê, mas também os sofre (*superstes*). Etimologicamente, esclarece o autor, “*testis* é aquele que assiste como um ‘terceiro’ (**terstis*) a um caso em que dois personagens estão envolvidos” (p. 278 – aspas do autor). Ilustra a proposição valendo-se de episódio escrito em sânscrito, que remonta à concepção de testemunho no período indo-europeu comum, que pressupõe terceira pessoa. Diz o enunciado: “todas as vezes em que duas pessoas estão presentes, Mitra está lá como uma terceira pessoa; assim, o deus Mitra é por natureza a ‘testemunha’” (p.278 – aspas do autor). *Testis*, portanto, tem na “lei do olho” (aspas nossas) o princípio, respaldando-se nas provas e evidências.

O outro aspecto, *superstes*, pressupõe participação e o consórcio entre o olho e a experiência, ou seja, contemplar e vivenciar em situação de simultaneidade. De acordo com Benveniste (1995) *superstes* tem significação proveniente da forma *superstitio*, a qual deveria ser o seu abstrato, significando “sobrevivente” (aspas do autor). Pelo que argumenta, o sentido de *superstes* está para além de sobrevivente “e em certos usos bem confirmados”

[significa] “testemunha” (p. 275 – aspas do autor). Entretanto, não se trata de mero sobrevivente, pois testemunha, enquanto *superstes*,

[...] não é somente “subsistir muito mais longe que” não é somente “ter sobrevivido a uma desgraça, à morte,” mas também “ter passado por um acontecimento qualquer e **subsistir muito mais além desse acontecimento,**” portanto, de ter sido “testemunha” de tal fato (BENVENISTE 1995, p. 278 - aspas do autor e ênfases nossas).

Como se pode verificar, a *superstes* é conferido não só o estatuto de terceira testemunha (como aquela dos paradigmas da historiografia e da cena do tribunal: a personagem que testemunha os fatos sem deles participar), mas da personagem/testemunha que participa/vive os fatos. E, neste caso, testemunho implica tanto proximidade, quanto capacidade de julgar. Se considerarmos que “aquele que passou por perigo, prova, período difícil, e sobreviveu encontra-se no nível de *superstes*” (p.277) porque subsistiu “*muito mais além* desse acontecimento” (p.278 – grifos nossos), a noção de *superstes* liga-se estreitamente à ideia de resiliência que ensejamos tratar neste trabalho.

Ainda insistindo nas origens do testemunho, buscamos apoio nos estudos do crítico uruguaio Hugo Achugar (1992):

Originalmente “testemunho” vem do grego “mártir,”[*martyros*] “aquele que dá fé de algo” e supõe o fato de se haver vivido ou presenciado um determinado fato. Entre os gregos, de fato, o uso de mártir conota sofrimento ou sacrifício e atende basicamente ao fato de ser **fonte de primeira mão**. Ao passar ao latim, sobretudo com o advento da Era Cristã, mártir adquire o significado hoje vigente daquele que dá testemunho de sua fé e sofre ou morre por isso. Aqui, é, pois, quando o termo adquire o sentido de conduta exemplar. A vida do mártir é oferecida em narração biográfica **como um exemplo a respeitar e eventualmente a seguir; quer dizer, a narração de sua vida é oferecida como uma conduta moral exemplar e exemplarizante** (p. 59 – ênfases nossas).

No conceito proposto vislumbram-se outras duas questões capitais e inerentes ao testemunho: a primeiridade, “aquele que dá fé de algo” (aspas nossas), isto é, fonte de primeira mão, referindo-se ao olho que primeiro viu; e a conduta exemplar “como um exemplo a respeitar e eventualmente a seguir, ou seja, a narração de uma vida que é oferecida como conduta moral exemplar e exemplarizante.” (ACHUGAR, 1992, p. 59). Entretanto, mesmo na qualidade de olho que primeiro viu, essa testemunha gravita no universo da terceira pessoa, observadora, e que não “está no fato” (aspas nossas), ao contrário do que ocorre a *superstes*, como vimos na acepção oferecida por Benveniste (1995). Ou seja, aquele que testemunhou, na carne, a experiência e a sobreviveu, aquele que subsistiu além do acontecimento. Testemunho, na acepção proposta por Achugar (1995) deixa-se entrever tanto pelo espectro de religiosidade (não só em razão do trato confessional próprio aos relatos testemunhais: como aquele que dá testemunho da própria fé), quanto pelo jurídico, pois vai testemunhar, em primeira mão, situação vista, ou vivenciada. No âmbito de religiosidade temos o exemplo bíblico do Apóstolo Paulo o qual, além do testemunho que consta das cartas que enviara aos fiéis, as quais atestavam-lhe a fé cristã, trazia no próprio corpo o que denominava de “as marcas do Senhor Jesus” (Carta aos Gálatas 6:17b), alusão às marcas físicas das torturas sofridas por causa da profissão de fé, que, em última instância, “falavam” (aspas nossas) com valor de testemunho. No âmbito jurídico o testemunho está sempre relacionado a clamor por justiça, por manutenção da memória, na raiz das quais se encontram questões políticas e sociais.

A escrita da escritora francesa Charlotte Delbo está inserida no campo da teoria da literatura pelo qual se entende o testemunho pelos moldes como foi concebido na Europa e América do Norte (USA e Canadá), ou seja, a denúncia das ocorrências ligadas ao nazismo durante a Segunda Guerra mundial, e ao esforço de interpretação do século XX como processo histórico e social de sistemática exclusão (MARCO 2004). Porém, no que tange ao nível do testemunho, não só a obra desta escritora, como a da poeta brasileira Lara de Lemos transcende a ideia de testemunho provinda do grego, como fonte de primeira mão, como exemplo a ser seguido, como está posto na contribuição que nos deu Achugar (1992, p. 59) porque se reduz-se à condição de apenas *testis* (o olho que vê). O testemunho de que se revestem as obras, objeto desta pesquisa, está para além de exemplo a ser seguido; antes, é exemplar porque “a voz que fala no testemunho [...] é metonimicamente representativa do grupo pelo qual fala,” como está posto na acepção do crítico Alberto Moreiras (2001, p. 356),

ou ainda, porque “[o] autor no romance testemunho deve dizer junto com seu protagonista: “Eu sou a época,” como referenciou Miguel Barnet (1983, p. 24).

No tomo I da trilogia (ANNR), Charlotte Delbo empreende o testemunho valendo-se da simbologia da viagem. Principia o depoimento com o poema em prosa de título “Rue da l’arrivée, rue du départ” / “Rua de chegada, rua de partida”:

Há pessoas que chegam. Elas buscam os
olhos na multidão daqueles que esperam aqueles
que os esperam. Eles se cumprimentam e
dizem: estamos cansados da viagem.
5 Há pessoas que partem. Elas dizem até
logo aos que não partem e be-
jam suas crianças.
Há uma rua para aqueles que chegam e
uma rua para os que partem.
10 Há um café de nome “Seja bem vindo” e
um café que se chama “Até a volta.”
Há pessoas que chegam e há pessoas que partem.

Entretanto, é uma estação onde os que ali chegam
são justamente aqueles que partem
uma estação onde os que chegam jamais
chegam, onde os que partem jamais
retornam.
é a maior estação do mundo. (ANNR, p.9)⁸¹

Trata-se de poema-prosa constituído de 12 linhas poéticas. O ritmo é embalado pela musicalidade que possibilita a repetição da palavra “Há” (Il y a) e a expressão “Há pessoas” (il y a des gens). A voz em terceira pessoa posiciona-se como testemunha que tem a primazia do olhar, à semelhança de *testis*, porque ainda não participa, com o próprio corpo, dos fatos. A imagem, que os versos constroem, parte daquele que narra e descreve de ângulo privilegiado, o contínuo afluir de toda a gente da Europa em direção às estações de trem. Através do

⁸¹Texto original: “Il y a des gens qui arrivent. Ils cherchent des/yeux dans la foule de ceux qui attendent ceux/qui les attendent./Ils les embrassent et ils disent qu’ils sont fatigués du voyage./Il y a des gens qui partent. Ils disent au/revoir à ceux qui ne partent pas et ils em-/brassent les enfants./Il ya une rue pour le gens qui arrivent et/ une rue pour les gens qui partent./Il y a un café qui s’appelle “A l’arrivée” et/ un café qui s’appelle “Au départ”./Il y a des gens qui arrivent et il y a des gens/qui partent./Mais il est une gare où ceux-là qui arrivent/son justement ceux-là qui partent/une gare où ceux qui arrivent ne sont jamais/arrivés, où ceux qui sont partis ne son jamais/revenus./c’est la plus grande gare du monde.” (DELBO, 2007, p.9). Tradução nossa.

recurso metafórico-metonímico: “porque a estação não se situa geograficamente e nem no tempo,”⁸² como destaca Nicole Tatcher (2009, p. 49), é a estação que figura como todas as demais do continente europeu para onde irão confluir e, ao mesmo tempo, desaguar os comboios de carga humana para os campos de trabalho forçado ou de extermínio, na constelação de campos nazistas que se produziu naquele continente. O poema mantém ritmo descritivo-narrativo e reencena o movimento desta que é “a maior estação do mundo” (p.9), que guarda a incerteza daqueles dias: “[...] uma estação onde os que chegam, jamais/chegam,/onde os que partem, jamais/retornam” (p.9).⁸³

Os 12 versos funcionam como *zoom* de câmara fotográfica que enseja dar a ideia do todo, como a preparar a recepção para, depois, deter-se em detalhes compostos de pequenos quadros aos moldes de tomadas cinematográficas. Tudo denota movimento: o olhar de busca e expectativa dos que chegam: “Há pessoas que chegam. Elas buscam os/olhos na multidão daqueles que esperam aqueles/que os esperam.” (v 1-3); o cumprimento e a queixa: “Eles se cumprimentam e/dizem: estamos cansados da viagem.” (v 3 e 4); a despedida dos que partem, mas que deixam suas crianças e as beijam antes do “até breve” (aspas nossas): “Há pessoas que partem. Elas dizem até/logo aos que não partem e bei-/jam suas crianças.” (5 a 7). A câmara assemelha deslocar-se do interior da estação e ganha as duas ruas que representam o movimento de mão dupla: ir e vir, não sem antes atentar para os nomes dos estabelecimentos (cafés) que, de modo emblemático, parecem corroborar com o movimento de ida e vinda de passageiros. Os nomes dos ‘cafés,’ “Sejam bem vindos” e “Até a volta” ratificam o movimento de chegada e de partida da estação.

Como de hábito, subitamente, o sujeito da enunciação retoma tom narrativo e realiza algo que poderíamos entender como espécie de conclusão do poema, sugerindo a ideia de que as ações que têm lugar naquela estação, não são as habituais como as que ocorrem em tempos de paz. A conjunção “entretanto” (aspas nossas) que inicia a narrativa que se segue ao poema, desconstrói a ideia de normalidade dos fatos que ali têm lugar:

Entretanto, é uma estação onde os que ali chegam
são justamente aqueles que partem

⁸²Texto original: “une gare, qui n’est pas située géographiquement ou dans le temps.” (TATCHER, 2009, p. 49). (Tradução nossa).

⁸³Texto original: “[...] une gare où ceux qui arrivent ne sont jamais/arrivés, où ceux qui sont partis ne son jamais/revenus./.” (ANNR, p. 9). (Tradução nossa).

uma estação onde os que chegam jamais
chegam, onde os que partem jamais
retornam. (ANNR, p.9).

O conjunto, formado pelo poema-prosa e a parte narrada (que comparece à guisa de conclusão), culmina por representar o início da guerra e, de modo escatológico, antecipa tanto o destino daqueles passageiros, quanto o final da narrativa deste volume, pois a autora o encerra com a constatação de que: “Aucun de nous ne reviendra” (ANNR, p. 182)/ “Nenhum de nós retornará.” No entanto, parece arrepender-se de ter empregado sentença tão inexorável, pois imediatamente, na página seguinte (que não é numerada), registra esta única expressão: “Aucun de nous n’aurait dû revenir.”/”Nenhum de nós deverá retornar,” como a lembrar-se (e corrigir) que ela mesma escapou/retornou. A referida página figura como espécie de adendo. Observe-se que entre o emprego de uma e outra expressão – (“Nenhum de nós retornará” e “Nenhum de nós deverá retornar”) –, tensiona dimensão temporal. O tempo presente da primeira: no momento em que tomara consciência da gravidade de Auschwitz e soube que de lá ninguém escaparia (mas, que agora é passado), e o tempo futuro, da segunda expressão que corresponde ao pós-guerra, que agora vigora na dimensão de tempo presente, mas, quando da primeira enunciação instalava-se na dimensão de futuro.

Até esta altura, o testemunho se desenrola em nível de *testis*, o olho que, apenas, vê, porque o narrador se posiciona fora dos acontecimentos, mantendo a intempestividade do relato:

De cinco em cinco eles tomam a rua da chegada.
É a rua da saída eles não sabem. É
a rua que só se toma uma vez.

Eles caminham em ordem. – de tal modo
que ninguém possa reclamar.

Alcançam um edifício e suspiram.
Enfim chegaram.

E quando alguém grita para as mulheres ordenando que se dispam elas despem as crianças primeiro tomando cuidado para não as acordar de súbito. Depois de tantos dias e noites de viagem elas estão nervosas e tontas.

E elas começam a se despir diante das
crianças tanto faz
e quando lhes dá a cada uma uma toa-

lha elas se preocupam perguntando-se se a água do chuveiro
estará morna porque as crianças estão com frio.

e quando os homens por uma outra porta
entram no banheiro nus também elas
escondem as crianças contra si.
E talvez seja quando descubram a verdade.

E então de nada serve que o saibam
agora porque eles não podem avisar
aos que esperam no cais das estações
àqueles que rodam nos vagões lotados
atravessando todos os países para chegarem aqui
[...]

Toda uma orquestra será vestida com as saias
plissadas das meninas. O comandante quer
que se toquem as valsas vienenses domingo de
manhã.⁸⁴ (ANNR, p. 16-7)

Valendo-nos da analogia com os elementos do drama, podemos ler esta passagem como se estivesse a se desenvolver em quatro atos: o malogro da viagem; a provável revelação do malogro; o conhecimento inútil, e a ironia “pesada” (aspas nossas). A câmara continua a seguir os passageiros que ganham a rua de chegada, mas que também é a rua de saída. O primeiro ato encena o malogro da viagem e se sustenta no paradoxo estabelecido pelas ruas (de entrada e de saída), mas que vão dar em mesmo lugar, isto é, ‘na não saída,’ (aspa nossa), porque todos os caminhos vão levar a campo de trabalhos forçados ou de extermínio, o que significa dizer que ninguém escapa àquela guerra. O malogro, por sua vez, fica evidenciado na falsidade da hospitalidade representada pelas câmaras de gás disfarçadas de banheiros, e pela oferta de toalhas – lembrando que esses hábitos são indicadores de hospitalidade ao estrangeiro pelo conforto de um banho após longa viagem. É ironicamente imagem que nos reporta ao episódio da Odisseia na oportunidade em que Ulisses, ao retornar a Ítaca (após longa viagem), tivera os pés lavados num gesto de hospitalidade. O segundo ato guarda a

⁸⁴Texto original: “Par cinq ils prennent la rue de l’arrivée./C’est la rue du départ ils ne savent pas. C’est/la rue qu’on ne prend qu’une fois./Ils marchent bien en ordre – qu’on ne/puisse rien leur reprocher./Ils arrivent à une bâtisse et ils soupirent./Enfin ils sont arrivés./Et quand on crie aux femmes de se désabiller/elles désabillent les enfants d’abord en /prenent garde de ne pas les réveiller tout à/fait. Après des jours et des nuits de voyage ils/sont nerveux et grognons./et elles commencent à se désabiller devant/les enfants tan pis./et quand on leur donne à chacune une ser-/viette elles s’inquiètent est-ce que la douche/sera chaude parce que les enfants prendraient/froid/et quand les hommes par une autre porte/entrent dans la salle de douche nus aussi elles/cachent les enfants contre elles./Et peut-être alors tous comprennent-ils./Et cela ne sert de rien qu’ils comprennent/maintenant puisqu’ils ne peuvent le dire à/ceux qui attendent sur le quai/à ceux qui roulent dans les wagons éteints/à travers tous le pays pour arriver ici/[..]/On habillera un orchestre avec les jupes/plissées des fillettes. Le commandant veut/qu’on joue des valsas viennoises de dimanche matin.” (ANNR, p. 16-7). (Tradução nossa).

provável revelação do malogro, pois evidencia uma dúvida: “[e] talvez seja quando descubram a verdade” (ANNR, p. 17) porque o horror, quando demasiado, provoca incredulidade semelhante àquele que se cega de tanto ver. Esta era a realidade da Europa e do mundo: cegos diante dos relatos de que, bem antes de deflagrada a Guerra, já havia campos de concentração em solo alemão, e a prática da morte misericordiosa. A incredulidade se dava em razão de considerarem os alemães povo ultra civilizado, portanto incapaz de cometer semelhante atrocidade. A dúvida, no entanto, é momentânea, como mostrará o terceiro ato: conhecimento inútil. Este vem após um momento de silêncio, como se as personagens: homens nus e mulheres despidas – que protegem, com os próprios corpos, os olhos das crianças – se dessem conta do que realmente estava acontecendo. Com o conhecimento da verdade e, uma vez presos nos Campos, de que lhes valeria ter conhecimento da realidade, se não podiam avisar aos que ficaram nas estações? tampouco aos que ainda estavam circulando pelo continente (muitos por 18 dias seguidos), amontoados em vagões lotados para chegarem até ali? Mais outro silêncio. O narrador fecha esta página, como o último ato de um sucesso teatral que, de pronto, não se percebe haver relação entre os anteriores, porque se falam de saias plissadas, meninas, valsas vienenses, domingo, dia de descanso. No entanto, as saias foram colhidas das mocinhas que se despiram para o “banho” (aspas nossas) nas duchas de gás, para vestir outras garotas que serão obrigadas a tocarem na orquestra que se localiza na contraparede das câmaras de gás, para regalo ao comandante do Campo, nas *matinéés* de domingo.

Em seguida, como a explicar o que são as referidas câmaras, neste primeiro volume, a narradora antecipa conhecimentos dos quais só saberia em experiências ulteriores, depois de ter passado pelas prisões de Paris e ter adentrado aos portões dos campos de morte onde:

Por todo o dia e por toda a noite
todos os dias e todas as noites as chami-
nés fumegam com este combustível de todos os
países da Europa (ANNR, p. 18)⁸⁵.

⁸⁵Texto original: “Et tout le jour et toute la nuit/tous les jours et toutes les nuits les cheminées/fument avec ce combustible de tous les/pays d’Europe”./ (ANNR, p. 18). (Tradução nossa).

É a revelação que faz à página seguinte, intempestivamente, com a ânsia de quem não pode esperar (formalmente) pelo clímax da história (que linearmente iria comparecer bem mais à frente). Um desses conhecimentos é a existência das câmaras de gás e dos fornos crematórios. São “monumentos” (aspas nossas) indispensáveis aos estranhos assentamentos, às inusitadas cidades sem nome, sem igreja, mas que, todas, giram em torno de um monumento que fumeja dia e noite sem cessar.

O que evidenciam esses trechos, é que o discurso de Charlotte Delbo escapa ao “esquema que a maioria dos testemunhos se utiliza”⁸⁶ (TATCHER, 2009, p. 48) ou seja, nega-se a ser ela mesma a estrela-personagem da narrativa e, por isso, imprime ao que escreve estatuto de coletividade. Especialmente nos trechos selecionados, quando se coloca na condição de narrador observador. O protocolo de representação, por ela utilizado nesta trilogia, segue a ética dos traumas sofridos, indo resultar no que Nicole Tatcher (2009, p. 49) denomina de “*désordre narratif*” (desordem narrativa).

Ao narrar episódios da vida cotidiana, próprios a um campo de trabalhos forçados ou de extermínio, a narradora não se cansa de frisar que, ali, o tempo fora abolido em razão da experiência traumática. Em momentos de completo aniquilamento, por mais paradoxal que seja, o que impulsiona as prisioneiras é a violência dos *kapos*⁸⁷ que as empurram a golpes de chicotes e a pauladas, vez que desejos, esperanças e vontades secam-se junto ao corpo desnutrido, muitas vezes desfazendo o sonho/desejo de sobreviver. Em “Auschwitz, ninguém sonhava, delirava-se.” (UCI, p. 90).

Após os episódios em que é a lei do olho que prevalece, o testemunho se lança para nível de *superstes*, como poderemos verificar no excerto abaixo. Isto é, no sentido daquele que não somente testemunhou com a própria carne, mas que sobreviveu a uma desgraça, à morte e subsistiu “*muito mais além* desse acontecimento,” (BENVENISTE 1995, p. 278 - aspas e grifos do autor e ênfases nossas). É o que representa a citação a seguir:

Eu estava sedenta após dias e dias, sedenta a ponto de perder a razão, sedenta a ponto de não mais poder engolir, porque não havia mais saliva dentro da minha boca, a sede era tanta, que não mais podia falar, porque ninguém pode falar quando não mais tem saliva na boca. Meus lábios

⁸⁶Texto original: “[...] schéma quasi général suivi par la majorité des témoignages.”(TACTCER, 2009, p. 48. (Tradução nossa).

⁸⁷Nome dado aos “funcionários” nazistas que fazem guarda nos Campos ou nos locais de trabalho. Também eram chamados pela sigla SS.

estavam rachados, minhas gengivas inchadas e a minha língua mais parecia um pedaço de pau. Com as gengivas e a língua inchadas ficava impedida de fechar a boca, e eu mantinha a boca aberta como se estivesse estática, como uma desvairada, as pupilas dilatadas e os olhos esbugalhados. Pelo menos, foi o que elas me disseram depois. Elas haviam pensado que eu tinha ficado louca. Eu não escutava nada, e não via nada à minha frente. Elas também pensaram que eu havia ficado cega. Mais tarde, eu gastei muito tempo para lhes explicar que não tinha ficado cega, mas que realmente não via nada, porque todos os meus sentidos tinham sido abolidos pela sede.

Carmen, na esperança de encontrar em meu olhar alguma centelha de razão, tinha que repetir por diversas vezes: “Tem água. Amanhã você bebe.”

A noite se mostrou interminável. Era como algo atroz o fato de que eu ainda sentia sede à noite, e eu me perguntava, ainda, como eu havia conseguido aguentar até o início daquela noite.

De manhã, eu me deixei guiar amparada pelas minhas amigas. Continuava muda, assustada e perdida – era sobretudo elas que não queriam que eu me perdesse, porque em mim não havia mais reflexo e, se não fosse por elas, teria tropeçado em uma SS, caído sobre uma pilha de tijolos, não teria me metido na fila, e, assim, eu mesma teria provocado a minha morte. Só a ideia de água me mantinha acordada. Eu procurava por água por todo lado. A visão de uma poça, deslizamento onde houvesse um pouco de lama, fazia-me perder a cabeça e elas me seguravam, porque eu queria me jogar em cada poça de lama que via. Eu desejava beber água da mesma forma como os cães o fazem.⁸⁸ (UCI, p. 42-4).

A questão da sede também foi tratada no volume 1 (ANNR) para a qual é dedicado um capítulo. A repetição mostra que se trata de fato recorrente na realidade dos Campos. No primeiro volume, a sede é relacionada à infância da autora, quando ouvia as histórias dos exploradores do deserto, e aborda a questão do tempo. Ali, a sede permanece por três dias e, também, é caracterizada como a sede do sol e a sede do vento quente (ANNR, p.114) mas, que é saciada quando os exploradores encontram um oásis. No Campo não há oásis, mas há a

⁸⁸Texto original: “J’avais soif depuis des jours et des jours, soif à en perdre la raison, soif à ne plus pouvoir manger, parce que je n’avais pas de salive dans la bouche, soif à ne plus pouvoir parler, parce qu’on ne peut pas parler quand on n’a pas de salive dans la bouche. Mes lèvres étaient déchirées, mes gencives gonflées, ma langue en bout de bois. Mes gencives gonflées et ma langue gonflée m’empêchaient de fermer la bouche, et je gardais la bouche ouverte comme une égarée, avec, comme une égarée, les pupilles dilatées, les yeux hagards. Du moins, c’est que m’ont dit les autres, après. Elles croyaient que j’étais devenue folle. Je n’entendais rien, je ne voyais rien. Elles croyaient même que j’étais devenue aveugle. J’ai mis longtemps à leur expliquer plus tard que je n’étais pas aveugle mais que je ne voyais rien. Tous mes sens étaient abolis par la soif. Carmen, dans l’espoir de voir revenir à mon regard une lueur d’intelligence, a dû me répéter plusieurs fois: “Il y a de l’eau. Demain, tu boiras.” La nuit a été interminable. C’était atroce, ce que j’avais soif, la nuit, et je me demande encore comment j’ai vécu jusqu’au bout de cette nuit-là. Le matin, accrochée à mes camarades, toujours mouette, hagarde, perdue, je me suis laissé guider – c’étaient surtout elles qui veillaient à ne pas me perdre, car pour moi, je n’avais plus ne moindre de reflexe et sans elles j’aurais aussi bien buté dans un SS que dans un tas de briques, ou bien je ne me serais pas mise en rang, je me serais fait tuer. Seule l’idée de l’eau me tenait en éveil. J’en cherchais par tout. La vue d’une flaque, d’une coulée de boue en peu liquide, me faisait perdre la tête et elles me retenaient parce que je voulais me jeter sur cette flaque ou sur cette boue. Je l’aurais fait à la gueule des chiens.” (UCI, p. 42-3). (Tradução nossa).

sede em diferentes matises: “Há a sede da manhã e a sede da tarde. Há a sede do dia e a sede da noite.”⁸⁹ (ANNR, p. 114).

Na aludida passagem observamos que a narrativa divide-se em quatro estágios, os quais giram em torno de um único fato: a sede, cuja sensação que já perdurara por dias e dias, neste recorte, a autora se detém no tempo correspondente a um dia e uma noite. O excerto que se assemelha a miniconto, o foco é único: os efeitos de sede prolongada e como uma pessoa sedenta responde a esses efeitos, a ponto de sublevar a condição humana à de animal: “Eu desejava beber água como os cães o fazem.” (UCI, p. 44).

Embora a passagem gire em torno da sede, o cenário é composto por tudo que compõe um Campo de mulheres: as detentas, a *Kapo* que faz a segurança de um grupo daquelas e o ritual do cotidiano: marcha para os serviços forçados. Toda a dinâmica do Campo volta-se para o mesmo problema: a sede. A sede tem poder para anular todos os demais: “se não fosse por elas teria tropeçado em uma SS, caído sobre uma pilha de tijolos, não teria me metido na fila, e, assim, eu mesma teria provocado a minha morte.” (UCI, p. 44). A descrição se dá por duas perspectivas: a do narrador que assume posição de primeira pessoa, o qual descreve os efeitos físicos e psicológicos, ao lado do narrador de terceira, quando é reproduzida a fala das amigas, as quais lêem os mesmos efeitos, manifestados exteriormente, como se estivessem a ler um texto de linguagem não verbal. Então, dois quadros são realizados: um que pinta as impressões daquele que está vivendo o problema na própria carne, e, outro, proveniente de quem o vive pela experiência só de olhar.

Mesmo que a narrativa coloque a sede como o foco central do narrado, nas brechas podemos vislumbrar fatos como o emprego da disciplina, ou seja, pode-se morrer por ter esbarrado na SS que faz a guarda, por tropeçar na pilha de tijolos, por não estar alinhado na fila ou qualquer outro fato banal que, em tempos normais, sequer seriam notados, mas os quais, neste contexto, evidenciam total poder de um homem sobre a vida de outro, e acaba por banalizar tanto a vida quanto a morte.

O enunciado: “Há pessoas que dizem “Tenho sede.” Entram num bar e pedem uma bebida”⁹⁰ (UCI, p. 49) que fecha o capítulo de onde extraímos a passagem acima, ressalta dois aspectos da memória do testemunho: marca de tempo, por separar o tempo do narrado do tempo da experiência, por mostrar os limites da linguagem cotidiana, e como esta é

⁸⁹Texto original: “Il y a la soif du matin et la soif du soir. Il ya la soif du jour et la soif de la nuit.” (ANNR, p. 114). (Tradução nossa).

⁹⁰ Texto original: “Il y a des gens qui disent: “J’ai soif.” Ils entrent dans un café et ils commandent une bière.” (UCI, p.49). (Tradução nossa).

insuficiente para “fazer sentir” (aspas nossas) Auschwitz. Fica evidente que a experiência incide sobre o idioma, provocando alteração ao nível de sentido, fato que coloca a própria linguagem sob suspeita. Referindo-se à língua francesa – especificamente ao sentido que empresta à palavra sede – para a narradora, depois de Auschwitz a palavra sede não possui o mesmo sentido de quando se a tem, e se a pode saciar. Como apropriadamente destaca Gary D. Mole (2000) “Numa linguagem cotidiana, a palavra “sede” não pode oferecer o mesmo significado para aqueles que foram deportados [...]”⁹¹ (p. 57- aspas do autor). Desse modo, o idioma é alterado pela experiência de Auschwitz e, para emprestar sentido ao signo, necessário é romper com a significação ordinária das palavras em busca daquela que não só propicie que se sinta Auschwitz, mas que se o sinta como experiência de evento sublime pela singularidade do grotesco que aportou para si.

Reportando-nos às conceituações de testemunho propostas por Cru (1939) no início deste capítulo, verificamos que o que escreveu Delbo não poderia estar no nível do *Diário* (e às adjetivações que a este estão associadas (diário de campanha, caderneta de estrada, caderno íntimo), porque lhe faltam as datas, as quais, no entender daquele autor funcionam como inibidoras de subjetividade e, ao mesmo tempo, auxiliam na obtenção de objetividade porque podem funcionar como “[...] obstáculo à invenção, um apelo à probidade.” (CRU, 1930, p. 74).⁹² Flagram-se neste posicionamento dois interessantes aspectos: o testemunho apartado da imaginação criativa, ao que Cru (1930) chama de “invenção” (aspas nossas), e a preocupação, já àquela época, com a questão da probidade da testemunha.

O que escreveu Delbo também escaparia da modalidade *Memórias*, porque a escrita da autora guia-se essencialmente pelo trabalho de reminiscências. Os capítulos não são encimados por datas e não obedecem sequência linear de acontecimentos, exatamente porque a memória é o grande vetor da narrativa. Na visão de Cru (1930) dar confiança ao fio da memória é o mesmo que se deixar conduzir ao erro, o que agrega à memória pouco valor testemunhal, pois considera as anotações vigias contra a criatividade e a favor daquilo que considera ser clareza do relato.

E as *Reflexões*? Embora a escrita de Charlotte Delbo não se proponha como tratado sobre a guerra, a descrição dos efeitos manifesta-se como reflexões seguras sobre a prática das guerras, especialmente sobre a impossibilidade de se erradicar este mal da face da Terra.

⁹¹Texto original completo: “Le langage quotidien tel le mot “soif” ne peut avoir la même signification pour ceux qui ont été déportés, même se tout semble “en l’état.” (MOLE, 2000, p.57). (Tradução nossa).

⁹²Texto original: “[...] obstacle à l’invention, un rappel à la probité.”(CRU, 1930, p. 74). (Tradução nossa).

No que tange às *Cartas*, Cru (1930) as desconsidera veementemente, enquanto documento de testemunho, por duas razões: ser escritas sem a pretensão de publicação, e por sofrerem alterações por aqueles que as encontraram com os soldados mortos, as quais, no seu entender, acabam traindo a ideia do autor.

Enfim, o *Romance*, o qual é condenado visceralmente, quanto à validade de verdade, porque segundo Cru (1930) é “[...] falso, literatura com pretensão a testemunho, onde a liberdade de criação, legítima e necessária ao romance estritamente literário, desempenha papel nefasto naquilo que pretende oferecer como evidência [de testemunho].”(p.83).⁹³

Entretanto, sugere-se que estar à margem de qualquer cânone, só válida e reputa a obra de Delbo como testemunho autêntico de quem viveu a guerra e a experimentou na própria carne. E neste ponto, a escrita de Charlotte Delbo, além de superar a classificação de Cru (1930) – para quem ao testemunho é proibido ultrapassar a barreira da objetividade e ganhar a vereda subjetiva, encurtando, assim, o alcance da escrita testemunhal – realiza a experiência *superstes*, aspecto que, nas considerações deste estudioso, apenas lhe assomou à consciência: a narração-descrição dos efeitos da guerra sobre o corpo, guiada pelas reminiscências que organizam a sequência da matéria narrada, a partir de hierarquia íntima que impõe a marca de um fato passado. Consideramos que os protocolos de representação aliados ao conteúdo do representado, na escrita desta autora, enriquece a matéria do debate sobre textos de cunho testemunhal e, como observa Seligmann-Silva (2003), faz referência não só ao “estabelecimento de nova área de estudo, mas, mais do que isso, ao *estabelecimento de uma nova abordagem da produção literária e artística.*” (p.7 – grifo do autor).

Como oportunamente destaca Thatcher (2009) o testemunho desta autora não se desenvolve sustentado pela sucessão de episódios, mas pela observação dos efeitos dos mesmos sobre as detentas. Por isso, embora o cotidiano dos Campos ocorra de modo absolutamente rotineiro (despertar, fila para café, chamada, formação de colunas cinco por cinco, caminhada para os locais de trabalho, as tarefas exaustivas, chicotadas e pauladas, formação de colunas cinco por cinco de novo, retorno, chamada, relaxamento da segurança, recolhimento aos blocos), o que escreve não segue esta ordem, mas a dos efeitos dos fatos sobre o sentimento e o corpo. É evidente que o objetivo da autora não é tão somente dar conhecimento do que se passou em Auschwitz, tampouco esforçar-se para fazer com que se compreenda o que ali se passou; antes, como declarou ao ser entrevistada por Claude Prévost

⁹³Texto original: “[...] faux, littérature à pretension de témoignage, où la liberté d’invention, légitime et nécessaire dans le roman strictement littéraire, joue un rôle néfaste dans ce qui prétend apporter une déposition.” (CRU, 1930, p. 83). (Tradução nossa).

(1974), o objetivo é fazer sentir Auschwitz como se fosse a primeira vez, reencenando a mesma gama de sentimentos dos quais fora tomada quando lá esteve. Escrevi, confesara: “não para informar, mas para dar sentido mais alto, ou seja, tornar a informação mais durável, naquilo que faça com que a verdade e a tragédia sejam sentidas com a mesma emoção e o mesmo horror.”⁹⁴ (PREVOST, 1965, p. 41-44).

Assim posto, a qualidade de testemunho de que se reveste a obra de Delbo está para além do fazer ver (que gravita no nível de *testis*), porque insta a fazer com que o leitor sinta Auschwitz na própria pele, propiciando, através das imagens que cria, que com a autora adentre na experiência em nível de *superstes*.

4.3 Testemunho enquanto *testis* e *superstes*: o olho que vê, e o corpo que sente: Lara de Lemos

Se o que escreveu Charlotte Delbo escapa à classificação de Cru (1930) a escrita de Lara de Lemos mais longe ainda se encontra do padrão adotado por aquele autor. Se bem lembramos, o gênero lírico sequer lhe entra em considerações, embora a marca lírica compareça bem claramente na seleção que faz do que levanta do cotidiano da vida dos soldados no fronte, ao invés de destacar as grandes batalhas, quando a experiência coletiva enseja apagar a singular. Por outro lado, o que escreveu a poeta brasileira poderia estar inserido no que se denomina *testimonio*, se fossem considerados apenas dois elementos dos que caracterizam a teoria do *testimonio*. Um de ordem tópica: o país (Brasil) estar localizado na América Latina e, outro de ordem temática, na acepção do *testimonio* que se volta para o exame de textos que registram e interpretam a violência das ditaduras da América Latina durante o século XX. (MARCO, 2004).

Contudo, se nos apegarmos estritamente ao que rezam os postulados do *testimonio*, não encontraremos guarida para a escrita desta poeta, porque o gênero lírico ficou “fora do cânone” (aspas nossas), passou ao largo dos pressupostos que foram criados para se construir a estética *testimonio*, por assim dizer, em razão de não trazer em si mesma a estrutura narrativa (primeira característica daquilo que se convencionou chamar de *testimonio*), tampouco demandar mediação. O segundo problema, decorrente do primeiro, é o fato de o

⁹⁴Texto original: “non pour renseigner, mais pour etteindre une information plus haute, inactuelle, c'est-à-dire plus durable, celle qui fera sentir la vérité de la tragédie en restituant l'émotion et l'horreur.” (PREVOST, 1965, p. 41-44). (Tradução nossa).

sujeito autor do poema lírico vir “mascarado” (aspas nossas) pelo eu lírico, o qual não estabelece necessariamente, coincidência com o eu empírico. E isso se mostra como questão de difícil solução, vez que *a priori*, o *testimonio* demanda voz autoral “sem máscara” (aspas nossas), coincidência entre autor e narrador, bem como a presença de elementos paratextuais que atestem veracidade aos fatos. Obrigatoriedade que, definitivamente, não pode ocorrer na poesia, por esta não se sujeitar à comprovação, pois confia-se à verdade poética.

Quando das suas reflexões a respeito do testemunho, enquanto ocorrência na América Latina, Alberto Moreiras (2001) parte do exame de uma publicação (tardia) de David Stoll que enseja invalidar a alegação de veracidade do relato da índia maia-quiché Rigoberta Menchú, ícone do *testimonio*. A discussão se encaminha no sentido de evidenciar que, mais do que o estatuto de veracidade, o que sustenta a recepção de textos-testemunhos (no caso, o de Menchú) é o mérito literário. Esta declaração se constitui em mais motivo para que se afaste a obra de Lemos do local do *testimonio* e, ao mesmo tempo reacenda o nosso propósito de situar a obra da poeta brasileira na instância de “outro *testimonio*” (aspas nossas), pelas especificidades de forma, conteúdo, aspectos que desenham as circunstâncias que incidiram tanto sobre a condição humana da autora, quanto no seu modo de representar.

Se atentarmos, ainda, para o que diz Moreiras (2001) no que concerne aos testemunhos – que têm direitos a uma superioridade literária serem mais bem-sucedidos, embora o dado que os atraia não esteja na dimensão literária – podemos entender a obra de Lara de Lemos como espécie de contramão ao *testimonio* como fora concebido na América de língua espanhola, não no sentido de que o local de interesse esteja no dado testemunhal, mas porque nos comove de modo muito mais perfeito por aquilo que não está no nível factual, do modo como preconiza Milosz (2012). Isto porque o testemunho de Lara de Lemos realiza a aglutinação dos dados testemunhal com o literário, os quais se sustentam na fiabilidade da verdade poética, considerando que “a verdade de um texto literário é a sua tropologia, a sua ficcionalidade.” (MOREIRAS, 2001, p. 250).

A função *testimonial* (CONCHA, apud. ALZUGARAT, 1994) é outro fator que nos encoraja na manutenção do argumento de que obras líricas podem estar circunscritas a “outro *testimonio*” (aspas nossas). Função *testimonial* (*idem*) é o que propõe Jaime Concha, quando dos seus estudos sobre Bartolomé de las Casas, obra onde já se podia verificar “testemunho por excelência do drama da conquista” (*idem, ibidem*). Como a obra de Bartolomé de las Casas não se encontra estritamente dentro dos parâmetros da estética do *testimonio*, o crítico

defende o ponto de vista segundo o qual a “função *testimonial*” (aspas nossas) pode coexistir nos diversos gêneros literários e envolvida pelas idiossincrasias da representação.

A presente discussão aponta para o entendimento de que a composição testemunhal esgarça as margens que se interpõem entre o fato e a ficção. E, como adverte Seligmann-Silva (2003) “põe essa dicotomia em movimento, deslocando nossos conceitos herdados e acomodados em “gavetas” organizadas segundo um padrão que há muito não corresponde às crises do nosso presente.” (p.44- aspas do autor).

A experiência exibida pela representação lírica de Lara de Lemos é testemunho que tem início em nível de *testis* e culmina com o de *superstes*. O poema em destaque, “Getsêmani,” é dedicado ao resistente Stuart Angel e traz na epígrafe a interrogação “Que necessidade temos de mais testemunhas?” expressão que se encontra no livro de Mateus 26-65, alusão à condenação sumária de Jesus Cristo, sem o julgamento devido, semelhante ao modo como o Regime Ditatorial procedeu com o jovem resistente. O título, do mesmo modo, é referência ao lugar onde o Profeta foi preso e teve início os conflitos que culminaram com a Sua morte. É um dos poemas do capítulo Anti-canto do livro *Adaga Lavrada*:

Sofreste perseguição
sem trégua
em Getsêmani.
5 Eles chegaram armados
de espadas e varapaus
em Getsêmani.
Prenderam-te como
a um ladrão
em Getsêmani.
10 Cuspiram-te no rosto
pisaram-te na carne
em Getsêmani.
Sem culpa ou crime
foste réu de morte
15 em Getsêmani.
Não houve ressurreição
nem justiça
em Getsêmani. (AL, s.n)

Adotando dicção narrativa, o sujeito da enunciação assume a perspectiva de *testis*, a “lei do olho” (aspas nossas) ou seja, aquele que “dá fé,” testemunha, de fora, determinada

cena. É, basicamente, o que Benveniste (1995) entende como “aquele que assiste como um ‘terceiro’ (*terstis) a um caso em que dois personagens estão envolvidos.” (p.278 - aspas e asterisco do autor).

A linguagem imagética orienta para situação de comparação, o que se evidencia com a disposição dos versos em dísticos, separados por espécie de refrão, que subsiste entre as estrofes e, ao mesmo tempo, mantém-se ao lado. Situação de analogia que também se sustenta no tema. A autora vale-se de dois episódios pertencentes ao universo religioso cristão: a Agonia e a Paixão de Cristo, que é o modelo universal da representação de sacrifício. No corpo do poema inscreve-se a história de dois mártires: Jesus Cristo e Stuart Angel, composta daquilo que os fieis chamam de os 12 passos da cruz, fato que a autora, pelo recurso da alegoria, fala de um para dizer o outro. Os 12 passos da cruz correspondem, por sua vez, à sequência de todo o protocolo da polícia política para indiciar, prender, torturar e matar, porque “A partir da culpa/(falsa ou verdadeira)/tortura-se o acusado.” (IM, p. 20).

A imagem de agonia e de dor é insistentemente fixada na memória do leitor pelo ritmo do refrão: “em Getsêmani” que impõe espécie de deslocamento territorial e, também, ideológico, vez que Getsêmani, jardim situado no Campo das Oliveiras, em Jerusalém, passa a ser *paideuma* de todos os locais de supliciação em qualquer parte do mundo. Contudo, a questão da comparação não esbarra tão somente nestes aspectos, mas no que é de maior importância: o réu ser inocente e ter sido condenado à morte sem direito a julgamento.

Os últimos versos “Não houve ressurreição/nem justiça” (16 e 17) é o marco diferencial entre o Getsêmani de Cristo e o padecimento de Stuart Angel.

Se no campo nazista o dia a dia é marcado pelas chamadas, que, às vezes, se prolongam por toda a noite, apenas pelo capricho do *Kapo*, nas celas brasileiras, as noites podem ser invadidas por longas séries de tortura para arrancar confissões, do mesmo modo, por capricho do inquisidor. Ali, também o tempo é abolido “[...] passa ao sabor da espera” (IM, p.48, v 2) empurrado pela expectativa dos interrogatórios sempre seguidos de tortura. É o que está representado no poema “Tempo malsinado:”

Dá-se o dito
por não dito
dá-se o dado
por não dado

5	Dá-se o dado por perdido dá-se o braço por torcido
10	Dá-se o vidro por partido dá-se o grito sufocado
10	Dá-se o medo desmedido dá-se o corpo dizimado.(IM, p. 63)

A imagem visual deste poema representa, tanto o aspecto físico de uma prisão, isto é, as células onde pessoas passam a viver encarceradas, quanto a duração dos interrogatórios: longos e repetitivos. O ritmo reencena o embate, pois ali, há de se ter respostas para as perguntas, porque o que não se sabe, inventa-se, como canta a poeta no poema “Simple investigação” (AL, s.n). A reiteração, marcada pelo verbo “dar,” (aspas nossas) por sua vez, também é a representação das intermináveis repetições das mesmas perguntas para tirar a prova da veracidade do dito. O jogo de verdade-mentira que se entabula entre o interrogado e o inquisidor é, do mesmo modo, representado pela repetição da expressão “Dá-se” (aspas nossas) que inicia todas as quatro estrofes de que se compõe o poema, que encaminha para o sentido não só de suspeição, mas de que a última palavra (a verdade) é sempre a do inquisidor, com quem está o poder. Desse modo, não só a verdade do dito, quanto da violência e de tudo o mais que ocorre durante o interrogatório vai ter a versão oficial dos meios de comunicação do Sistema.

Os efeitos das torturas que acompanham as sessões dos interrogatórios são, nesta poesia, apresentados de forma gradual, na sequência com que os fatos vão se agravando: a palavra ignorada: “Dá-se o dito/por não dito/dá-se o dado/por não dado” (v 1-4); a palavra tomada como mentira e a violência como resposta a isso: “Dá-se o dado/por perdido/dá-se o braço/por torcido” (v 5-8); o recrudescimento da violência que envolve a intimidação com a utilização de objetos, e a consumação da agressão física: “Dá-se o vidro/por partido/dá-se o grito/sufocado” (v 9-12); e, finalmente, o desfecho de interrogatório violento que culmina com extremo medo e vitimização do interrogado, que pode resultar em desfalecimento temporário ou morte: “Dá-se o medo/desmedido/dá-se o corpo/dizimado.” (v 13-6).

A representação deste testemunho é construída a partir da acepção de *superstes*, porque está para além do testemunho enquanto *testis*, que se respalda nas provas e evidências, porque as marcas, que não podem escapar ao olhar, vão mostrar olho e corpo interagindo de modo simultâneo na cena do testemunho.

No entanto, os supliciamentos, que têm lugar no interior dos presídios, não se limitam à prática da tortura em meio aos interrogatórios. O aniquilamento pode ser provocado por motivação subjetiva, a exemplo da sensação de medo: “Caso insista o acusado/em negar crimes funestos/é praxe instigar-lhe/o medo.” (IM, p. 18); falsa acusação: “Infâmias não proferidas/ideais de fé frustrados,/sonhos um dia sonhados/serão crimes sem saída” (IM, p. 20) ou, ainda, por punição provocada pela privação de alimento e de água, como podemos verificar no poema “Celas -5”:

A fome surge na ânsia
da boca, no âmago das vísceras,
no sangue agüado.

5 A sede é seca,
a garganta arde,
a saliva amarga.

Vergo-me sob o peso
do corpo exaurido. (IM, p. 31)

As duas estrofes superiores, que representam os efeitos da fome e da sede, são os dois pilares que mantêm corpo e mente em estado de equilíbrio, quando a fome é satisfeita e a sede saciada. Neste caso, a privação de alimento e de água é infligida ao detento de modo intencional com vistas a atingir objetivo específico, isto é, o enfraquecimento do corpo para tirar proveito sobre a mente. O conjunto de sensações, que a referida privação provoca, atua sobre o corpo do supliciado semelhante ao peso do conjunto de forças reunidas nos aparelhos ideológicos e de repressão de Estado, com os quais arremete-se sobre o corpo do pretense acusado com o objetivo de fazê-lo vergar à potência do poder que é imposto com o enfraquecimento da força física: “Vergo-me sob o peso/do corpo exaurido.” (v 8 e 9).

Por isso, mentirosas sempre foram as declarações dos presidentes que ascenderam ao poder durante a Repressão, de que: tortura? No Brasil não havia, tampouco presos políticos! As notícias que corriam a este respeito não passavam de difamação:

Não há tortura em nossas prisões. Também não há presos políticos. [...] Essa intriga, na sua desfaçatez, busca gerar discórdia entre nações democráticas, amigas e aliadas, estancar o fluxo de investimentos no país, em uma palavra, enfraquecer o Brasil e com isso enfraquecer a comunidade de nações livres. Provém, inequivocamente, de grupos esquerdistas, inclusive infiltrados em órgãos estrangeiros e em agências internacionais que, muito bem dirigidos por chefia perfeitamente identificada, agem em oníssonos, nos vários quadrantes do globo (JORNAL DO BRASIL, apud GASPARI, 2002, p. 287)⁹⁵.

A tortura, embora desmentida, passou a fazer parte da ordem do dia dos interrogatórios. Com pretexto de manter a segurança nacional, este ato, que deveria ser instrumento de última instância, passou a ser adotado como rotina de interrogatório.

No anexo II do livro *Brasil: nunca mais*, os autores abrem a discussão com esta declaração:

“A tortura deixou para sempre de existir” dizia Victor Hugo, em 1874. Infelizmente, o século XX demonstra que o escritor francês se equivocou. Segundo dados da Anistia Internacional, a tortura física, moral e psicológica é hoje sistematicamente aplicada – ou pelo menos tolerada – por governos de 60 países (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1986, p. 281).

Esta observação foi referida em 1985, portanto, há mais de três décadas. E, a cada golpe de estado que tem tido lugar ao redor da Terra, parece que o equívoco daquele escritor

⁹⁵Dois dias depois da divulgação dessa nota foi preso o geólogo Marcos Penna Sattamini de Arruda, de 29 anos. Ao ser torturado com o choque elétrico, sofreu convulsão, perdeu a fala e os movimentos da perna e do olho esquerdos. Os oficiais passaram a chamá-lo de Frankenstein. Elio Gaspari. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia da Letras, 2002, p. 288.

torna-se mais evidente. E o mais grave: atualmente em mais de um terço dos países signatários da Carta Magna dos Direitos Humanos que votaram na Assembleia Geral da ONU, no dia 10 de dezembro de 1948, ironicamente “[...] a tortura é parte dos métodos interrogatórios da polícia e das forças militares, sendo praticada para se obter informações, humilhar, intimidar, aterrorizar, punir ou assassinar prisioneiros políticos comuns.” (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1986, p. 281).

Segundo os autores de *Brasil: nunca mais*, os métodos de interrogatório e o sistema processual com base na Doutrina de Segurança Nacional, empregados durante a Ditadura Civil-Militar que teve início em 1964 no Brasil, parece ter inspiração na Inquisição Medieval por diversos motivos: por ser instigadora da delação entre parentes; por ter reduzido o número de testemunhas; por aceitar delações anônimas. Ao lado disso, o procedimento durante os interrogatórios eram, também, semelhantes aos adotados na era medieval, especialmente no que tange às “[...] principais manhas que o Inquisidor deve empregar contra as manhas dos hereges.” (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1986, p. 286-7).

Ao trazer para o debate questões alusivas à tortura, Elio Gaspari (2002) refere que, ademais, seria muita ingenuidade acreditar que os generais Emílio Médiçi e Orlando Geisel criaram os Destacamentos de Operação de Informações (DOIS) sem terem atentado que esta sigla estabelecesse relação fônica e de sentido com o tempo presente do modo indicativo do verbo *doer*.⁹⁶ A premeditação do nome da sigla, ao lado da declaração do general Adyr Fiúza de Castro, “porque ‘dói,’” (aspa do autor e nossas), revelam dois atos falhos e é prova de que a tortura não só era do conhecimento dos generais, como por eles gestada e autorizada para que os inquisidores a utilizassem como ferramenta nos interrogatórios, visando a colher confissões.

Em entrevista à crítica Cinara Pavani (2009) a poeta Lara de Lemos teria se referido ao tratamento na prisão:

Um dia eu perguntei para eles: “Por que vocês não me matam de uma vez?”
Eles riram de mim e perguntaram: “Como a senhora quer morrer?” Eu respondi: “De uma vez só, da maneira mais rápida possível, pois eu estou

⁹⁶ Em nota de pé de página este autor informa: Segundo o general Adyr Fiúza de Castro, primeiro chefe do CIE (Centro de Informação do Exército), batizando-se assim o destacamento “ficou uma sigla muito interessante para ele, porque ‘dói’”. Elio Gaspari. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 175, nota 1.

cansada desse tratamento.” E depois que eles nos reduzem a nada praticamente, eles nos deslocam para outra prisão [...]. (p. 121-2).

O testemunho de Lara de Lemos insere-se no que se encontra nos parâmetros atuais de denúncia, demanda por justiça e contra-argumento da história, ainda que o requerimento não esteja objetivamente manifesto. Esta referência encaminha para a compreensão de que a acepção moderna de mártir está mais próxima do que define a testemunha enquanto *superstes*, do que do testemunho como *testis*, apesar de que, não se pode separar os dois elementos (testis e *superstes*) do testemunho, da mesma forma como não se pode isolar a historiografia da memória, porque um elemento completa o outro e, apesar disso, relacionam-se em situação de conflito (SELIGMANN-SILVA, 2005).

O certo é que a historiografia não pode ser construída com o “olho que vê” (aspas nossas), isoladamente, mas com o consórcio da visão, da audição e da capacidade de julgar, aspectos que são interligados pela palavra que é, por excelência, a matéria prima do ato testemunhal.

A obra de Lara de Lemos definitivamente configura-se como “outro *testimonio*”⁹⁷ (aspas nossas) divergente do que se produziu na Espano-América, e que, no Brasil, ficou fora do recenseamento literário da Repressão.

4.4 A memória do testemunho: o dever de não esquecer e os protocolos de visita de memórias

Trazer à memória obras como a das autoras selecionadas é tarefa que deve ser construída no presente, contudo, com os olhos pousados nos restos do passado. A imagem do *Angelus Novus* – que Walter Benjamin (1994) se apropria para ilustrar o movimento de apreensão ou de não desapego do passado: o anjo que se lança para o futuro, mas que mantém os olhos fixos nas ruínas do passado – convida para que se as leiam como imagem emblemática dos insucessos e do balbucio estancado na boca dos vencidos. É nesta

⁹⁷ Este “outro testemunho” é diferente do que Rafael E. Saummel-Muñoz propõe num trabalho intitulado *El otro testimonio: literatura carcelaria en América Latina*. In: *Revista Iberoamericana*. Nos. 164-165 (1993): 497-507, uma vez que, semelhante ao que ocorre às demais teorias do *testimonio*, o *corpus* que este autor seleciona é constituído de textos do gênero narrativo escritos por presos comuns, sem mediação. Este modelo não se aplica ao “outro *testimonio*” na acepção que queremos emprestar ao testemunho da poesia, tomando como obra exemplar a de Lara de Lemos.

encruzilhada que vamos encontrar as falas testemunhais que clamam por escuta, pela validade do relato, por justiça e sobrevivência da memória.

O esquecimento, embora possa configurar como contraditório, pode funcionar como nexos de rememoração – vez que mesmo as memórias tornadas indisponíveis “não estão realmente desaparecidas,” como entende Paul Ricoeur (2003, p. 6) – e/ou matéria jurídica, quando se reivindica o esquecimento em favor da manutenção da paz social. Deste modo, o esquecimento pode se dar por decreto ou proscricção. O esquecimento decretado pode vir pela anistia, prescrição e graça. Entretanto, “uma fronteira intransponível separa esse ‘misericordioso esquecimento’ das atrocidades e crimes, atacando os direitos do homem,” como adverte Harald Weinrich (2001, p.13 – aspas do autor). Neste caso, questiona Ricoeur (2003): “não será a prática da anistia [dever de esquecimento] prejudicial à verdade à justiça? Por onde passa a linha de demarcação entre a anistia e a amnésia?” (p. 7). Tanto a expressão destacada por Weinrich (2001) quanto as interrogações de Ricoeur (2003) apontam para mesma inquietação: o esquecimento vir a se constituir na banalização da memória traumática provocada por violência de Estado. A advertência e as interrogações mostram que o dever de não esquecer é de cada um, e não se deve esperar esta iniciativa por parte do Estado. O passado traumático deve ser denunciado, todavia, sem responder com a mesma violência daquele que o gerou. O respeito ao outro propicia que “[o] dever de memória não se limita a guardar o rastro material, escrito ou outro, dos fatos acabados, mas entretém o sentimento de dever a outros, dos quais diremos mais adiante que não são mais, mas já foram.” (RICOEUR, 2007, p. 101).

É dentro deste contexto que a memória comparece como reivindicativa de estatuto de verdade, aspecto que se encontra presente no contexto do testemunho, quando compreendido na acepção jurídica e histórica, pois é fala que se nutre de eventos passados, reivindica verdade, justiça e rejeita o olvido. Ricoeur (2003) entende que há fatos cruciais que clamam por política de memória, como anistia e o confronto com crimes imprescritíveis (p.1), a exemplo de genocídio, tortura, pena de morte em nome da eugenia ou da segurança nacional. São fatos que, objetivamente, apelam por política de memória e, subjetivamente, demandam o dever de memória, que é ação moral. Nesta perspectiva, a memória não só dá a conhecer, como é ciência humana de cuja matéria o passado pode ser presa do *oblivio*, condição a que está sujeita toda a experiência humana.

O dever de memória, que emprestou ao testemunho o sentido de justiça, principia na França, nos inícios dos anos 1950. Como salienta Luciana Quillet Heymann (2007) os

sobreviventes da Segunda Guerra mundial achavam-se aptos “para exercerem o dever de memória, não apenas em sua dimensão de culto aos mortos, de dever de lembrança e homenagem, mas em termos de efeitos concretos nos domínios políticos e de justiça.” (p. 20). É nesta altura que o testemunho se insurge como memória que emerge do passado, logra atualizá-lo, ao tempo em que exige verdade, justiça e o dever de não se esquecer.

Inspirando-se nesta atitude francesa em relação aos fatos da Segunda Guerra mundial, o *testimonio* passou a se apresentar como uma das possibilidades com as quais, na América Latina, colocou-se em prática o dever de memória. Lembrar, nesta América, como oportunamente refere Beatriz Sarlo (2007, p. 45) trata-se de “uma atividade de restauração dos laços sociais e comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência de Estado.”

Ao abordar este assunto Seligmann-Silva (2003) não se detém em reflexões sobre a memória revisitada. As suas considerações voltam-se para o fato de que o relato testemunhal não se trata de mera rememoração, de relação com o passado à guisa de historiografia. No seu entendimento, a escrita do testemunho “revela a linguagem e a lei como constructos dinâmicos, que carregam a marca de uma passagem constante, necessária e impossível entre o “real” e o “simbólico,” entre o “passado” e o “presente.” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 82 – aspas do autor). A preocupação do crítico recai sobre o traço que mais caracteriza o testemunho, isto é, o drama que se estabelece entre necessidade e impossibilidade do lembrar o que, afinal, se traduz no grande desafio aos textos que se querem como tal. Junte-se a este fato a pretensão de verdade, por parte da testemunha, mesmo que o relato possa ser acolhido (ou não) como acontecimento exequível. Como escuta, adverte Seligmann-Silva (2003) “tendemos dar voz ao mártir, como modo de responder à sua necessidade de testemunhar, de tentar dar forma ao inferno que ele conheceu – mesmo que o fantasma da mentira ronde as suas palavras.” (p. 380). Entretanto, a escrita-testemunho não arroga para si mesma o estatuto de verdade (embora preserve sua verdade tropológica), porque não está condicionada à comprovação. O “desencontro” (SELIGMANN-SILVA, 20005, p. 82) que pode se insinuar entre o “real” (*idem*) e o relato, enseja ser desfeito “pela linguagem da poesia e da literatura, que busca esse encontro impossível [...] pela capaciade “trópica” da [língua(gem) poética] de unir e criar pontos aparentemente isolados uns dos outros.” (*idem, ibidem* – aspas do autor).

A memória do testemunho parte do pressuposto de que não se pode ignorar a experiência íntima, pessoal do passado. Neste contexto, a tarefa da memória é valer-se do presente e nesta sincronia (re)por o passado, ensejando-lhe vivência de atualização. A escrita imagética do testemunho lança mão do palimpsesto propiciado por ruínas, cicatrizes de

escaras, rastro e esboços e, ao invés de empreender caminho linear, à semelhança da historiografia tradicional, deixa-se escorrer por sinuosas veredas como imagens-ação – ou memória-pura como propõe Bergson (1990) as quais, uma vez fragmentadas, desdobram-se em infinitas (re)leituras e (re)escrituras da memória revisitada.

Num dos últimos capítulos do volume 2 (UCI) intitulado *Le Misanthrope*,⁹⁸ Charlotte Delbo relembra o modo como adquirira a brochura da obra, tendo pago pela mesma toda a ração de pão que a alimentaria no jantar (porque em Auschwitz havia pessoas de certos comandos que podiam transitar pelo Campo mais livremente e vendiam tudo o que puderam furtar de outros: cigarros, roupa de baixo, pedaço de carne assada... e, inusitadamente apareceu alguém vendendo a brochura *Le Misanthrope*... e ao preço de um franco). Além do inusitado de ver, naquele lugar, um livro, a surpresa maior era de que alguém tivesse levado consigo uma obra literária para um Campo como o de Rawensbrück. “Será que alguém já pagara tão caro por um livro?” (MNJ, p. 123) ponderara. Após informar o modo como adquirira a brochura, a narradora “retira-se” (aspas nossas) do campo de Ravensbrück, interioriza-se nos espaços de si mesma para proceder a esta reflexão: “Desde que cheguei a Auschwitz, fiquei com medo de perder a memória. Perder a memória é perder-se de si mesmo, é não ser mais você mesmo.”⁹⁹ (UCI, p 124).

Lara de Lemos, no primeiro poema do capítulo Celas, “Celas –1,” do livro *Inventário do medo*, para não perder o elo de identidade que pode religar o passado ao presente e consigo mesma, declara: “Viajo em barcos fantasma/onde o tempo retrocede em busca/da alma.” (IM, p. 27).

Em ambos os casos a memória do testemunho é convocada com a função específica de assegurar a manutenção da identidade para que o detento reúna forças e se mantenha equilibrado, perseverando em seu ser, tanto física como moral e psicologicamente. A memória, então, é requerida para (re)composição do passado em tempo presente, através de protocolos de revisita de memória.

Em termos empíricos, nesse sentido, a memória pode ser entendida como espaço de armazenamento de experiências passadas, bem como a irrupção de reminiscências tanto positivas, quanto negativas, que tomam de assalto ou não, o pensamento humano. Ainda que

⁹⁸De autoria de Molière, *Le Misanthrope* é drama do teatro clássico francês, cujo tema gira em torno de um homem revoltado com a hipocrisia da sociedade, que ama uma mulher, a qual é tanto a causa do seu desconforto social, quanto o paradoxo irônico dele mesmo.

⁹⁹Texto original: “Depuis Auschwitz, j’avais peur de perdre la mémoire. Perdre la mémoire c’est se perdre de soi-même, c’est n’être plus soi. (UCI, p. 124). (Tradução nossa).

esse entendimento esteja no nível empírico, já aponta para a questão de memória que pode ser revisitada de modo voluntário e/ou involuntário.

Em termos genealógicos teogônicos, a memória é observada por Hesíodo (séc. VIII-VII a.C) – poeta grego da cidade de Ascra, Boécia – como sendo filha de Urano (céu) e de Gaia (terra), mãe das musas. Na Teogonia de Hesíodo (2007) Mnemosine é a que canta o início do mundo, o nascimento dos deuses e referenda o aparecimento da humanidade. É, portanto, a personificação da memória, aquela que preserva do esquecimento eventos, coisas e experiências, contrastando-se a Lete, divindade feminina (WEINRICH, 2001). Lete é, também, nome de rio do submundo que confere esquecimento às almas dos mortos, os quais bebiam-lhe as suas águas a fim de abandonarem a existência anterior e, em outro corpo, iniciarem vida nova. Os antigos diziam que o rio Lete fazia correr as águas ao lado de Mnemosine, a fonte da memória (p. 24). Por este rio Caronte fez deslizar embarcação para o interior do Hades. A proximidade, mesmo em paralelo, entre o rio Lete e a fonte Mnemosine implica situação de relação entre lembrar e esquecer.

Tzvetan Todorov (2000) em estudo que trata da condição humana em situações-limite, expressa ponto de vista segundo o qual os indivíduos guardam as experiências mediante dois tipos de memória, às quais denomina de literal e exemplar.

A memória literal caracteriza-se pela repetição incessante dos fatos no esforço inconstante de lembrar, “permanecendo intransitivo e não levando mais além de si mesmo” (p. 30). É tipo de reminiscência passível de ocasionar espécie de ocultamento do passado.

A memória exemplar, por sua vez, ocupa-se em transformar o passado em objeto de questionamentos e, mesmo que não obtenha respostas, busca significados de aprendizagem na recordação dos episódios. Utiliza-se do tempo presente para, nesta sincronia, inscrever o passado: “[o] passado transforma-se portanto em princípio de ação para o presente.” (TODOROV, 2000, p. 31). A memória questionadora ultrapassa os limites de matriz da história, dinamiza-se, ressaltando-se como objeto inexaurível pronto a sugerir lições, dentre as quais a de impedir novas injustiças.

A memória, na obra destas autoras, é reclamada como arma para resistir, pois que as lembranças funcionam como guardiãs de identidade pessoal, sendo o elo que (re)liga o passado ao presente da testemunha e esta a si mesma, à medida que propicia equilíbrio moral e psicológico, impedindo-a de que venha a se perder em meio às experiências do presente. É o que evidencia esta passagem da obra de Charlotte Delbo:

Lá, nós tínhamos todo o nosso passado, todas as nossas memórias distantes que vieram de nossos pais, nós nos armamos de nosso passado para nos proteger, nós o colocamos entre o horror e nós para nos mantermos inteiras, para guardar nosso verdadeiro eu, nosso ser. Nós nos espelhávamos no nosso passado, na nossa infância, naquilo que formou nossa personalidade, nosso caráter, nossas preferências, nossas ideias, para nos reconhecer a nós mesmas, para nos guardar, para não nos deixar aniquilar. Nós nos grudamos em nós mesmas.¹⁰⁰(MNJ, p. 49-50).

A citação acima torna flagrante a situação de escapismo, no tempo, para onde a imaginação se lança em busca de recursos para proteção à perda da identidade e recurso para resistir a toda sorte de aniquilamento a que está sujeito todo detento. Neste caso, a rememoração não se limita unicamente ao tempo de existência da autora-narradora-personagem, antes são anteriores a si, pois o repositório de lembranças é composto de outras, ainda mais remotas, que lhe chegaram através do relato dos pais. Manter-se firme no presente implica sustentar-se no conjunto de memórias ancestrais que compõem a tradição da família, a formação do caráter, e, finalmente, na memória da identidade pessoal que diz de uma pessoa ser ela mesma e não outra. O esforço de memória, neste caso, é no sentido de manter ativo o arquivo das lembranças, pois é a memória que vai funcionar como divisor de águas – entre o “antes e o depois de Auschwitz” (aspas nossas), no caso de Charlotte Delbo, e o “antes e o depois da experiência prisional” (aspas nossas) de Lara de Lemos – e, também, operar como escudo de proteção à identidade pessoal. Em ambas passagens é notória a tensão que se estabelece entre a iminência de esquecer, com o risco de perder-se de si mesmo, e a necessidade de lembrar como único meio de sobrevivência.

A experiência prisional cria caminhos paralelos por onde correm o rio Lete – cujas águas o testemunho recusa-se a beber – e a fonte Mnemosine, paradoxo que provoca o movimento pendular de lembrar e esquecer. Quais teriam sido os protocolos de “sistema de auxílio de memória” (YATES, 2007, p.49) que a narradora da trilogia *Auschwitz et après* teria

¹⁰⁰Texto original: “Là-bas, nous avons tout notre passé, tous nos souvenirs lointains qui venaient de nos parents, nous nous sommes armées de notre passé pour nous protéger, nous l’avons dressé entre l’horreur et nous pour nous garder entières, pour garder notre moi véritable, notre être. Nous puisions dans notre passé, dans notre enfance, dans ce qui avait formé notre personnalité, notre caractère, nos goûts, nos idées, pour nous reconnaître en nous-mêmes, pour nous garder, pour ne pas nous laisser entamer, pour ne pas nous laisser anéantir. Nous nous sommes cramponnées nous-mêmes.” (UCI, p. 49-50). (Tradução nossa).

se valido para, umas vezes falar pelo canto da lira, outras tragicamente e, ainda outras, narrar-descrever-refletir (sobre) Auschwitz? Que estratégias teria se utilizado a poeta brasileira para, por intermedio da lira, cantar a desdita da Ditadura?

A preocupação com as questões atinentes à memória pode ser verificada em autores desde a era pré-socrática, a exemplo de Simônides de Ceos. Artista da memória, foi o poeta que se notabilizou pela capacidade de criar imagens singulares, o que lhe valeu o título de “inventor do sistema de auxílio de memória” (YATES, 2007, p.49). A ele é também dado o crédito daquele que primeiro comparou os métodos da poesia com os da pintura, “denominador comum com a invenção da arte da memória” (p.48), cuja supremacia repousa no sentido da visão (*testis*).

Há uma anedota que envolve o gênio mnemônico de Simônides, a qual se conta em dois estágios: no primeiro, Simônides é apresentado como o primeiro poeta a cobrar pelos serviços poéticos. Foi assim que o boxeador Scopas, após a vitória, o contrata para escrever hino de louvor ao fato. Conta-se que o boxeador não teria ficado satisfeito com a composição de Simônides porque o poeta teria utilizado dois terços do hino laudatório aos gêmeos desportistas, Castor e Pólux, dedicando só um terço a Scopas. Argumentou-se que por esta razão, o poeta só deveria receber um terço pelo trabalho: os outros dois terços deveria cobrá-los aos deuses gêmeos. No segundo estágio, conta-se que, em meio ao banquete, Simônides é inesperadamente chamado para o lado de fora, por dois jovens que desejam lhe falar com urgência. É nesse ínterim que se dá o desabamento do teto do local onde acontece a festa da vitória de Scopas (WEINRICH, 2001). Como único sobrevivente da catástrofe, coube a Simônides “evocar” (aspas nossas) os rostos das pessoas a partir dos *loci* onde as mesmas se encontravam assentadas durante o banquete, no momento da catástrofe. A narrativa imagética de Simônides deveria (re)apropriar-se do evento passado e religá-lo ao presente, em especial, conservando os traços do passado. Simônides, ao construir a escrita imagética do evento, acabou inscrevendo-o na história como sendo o mito fundador da *ars memoriae*, ou mnemotécnica.

Do mesmo modo que uma catástrofe se constituiu na causa que teria levado Simônides a restabelecer o retrato das pessoas a partir dos *loci* onde, antes, estiveram assentadas, a catástrofe Auschwitz e a Ditadura Civil-Militar no Brasil também foram os motivos que levaram as escritoras francesa e brasileira a, de modo semelhante, criarem, elas mesmas, protocolos (técnicas) de auxílio de memória, que lhes possibilitassem (re)apropriarem-se do passado para religá-lo ao presente e, sobretudo (re)ligarem-se a si mesmas. É o que ocorre na

passagem do volume 2 “Une connaissance inutile:”/“Conhecimento inútil,” e no poema “Celas –1” que veremos logo adiante:

Procurei inventar todos os tipos de exercícios para fazer funcionar minha memória: lembrar-me de todos os números de telefones que sabia, de todas as estações de uma linha de metrô, de todas as lojas da rua Caumartin, entre o Ateneu e o metrô Havre-Caumartin. Eu tinha conseguido, à custa de esforços infinitos, memorizar cinquenta e sete poemas. Estava com tanto medo de que escapassem da minha memória, que os recitava todos para mim mesma todos os dias, um após o outro, durante a chamada. Eu tive tanto trabalho para decorá-los! Foi-me necessário, às vezes, dias para lembrar de um único verso, de uma única palavra que se recusou a retornar. E agora, de repente, eu tinha um livro para ler, e o texto todo.

Eu memorizei o *Misanthropo*, um fragmento a cada noite, e o repetia no dia seguinte pela manhã, durante a chamada. Logo, eu sabia toda a peça de cor, a qual durava quase o mesmo tempo que a chamada. Até o momento de sairmos eu já tinha o livro todo na ponta da língua¹⁰¹ (UCI, p. 124-5).

Observe-se que os eventos que a autora selecionou para rememorar e, assim estimular a memória, compõem o universo do cotidiano da vida de antes de Auschwitz (números de telefones, nomes de estações de metrô, de lojas), e a estes soma, com maior esforço, a memorização dos poemas, aspecto que não faz parte do cotidiano do “antes” (aspas nossas), mas que entra no rol da necessidade de manter a memória em atividade. Desse modo, o ato de (re)apreender coisas de cor, acaba se constituindo em meio de evasão, à medida que cria realidade ao lado de outra – a experiência da leitura ao lado da do Campo – como ocorre nos longos momentos da chamada: “Logo, eu sabia toda a peça de cor, a qual durava quase o mesmo tempo que a chamada.”(UCI, p. 125).

Ao reapropriar-se de situações vividas, religá-las ao presente e, ao mesmo tempo, criar mundo paralelo para onde se evade, a mnemotécnica criada por Charlotte Delbo acaba por

¹⁰¹Texto original: “Et j’avais inventé toutes sortes de exercices pour faire travailler ma mémoire: me rappeler tous les numéros de téléphone que j’avais sus, toutes les stations d’une ligne de métro, toutes les boutiques de la rue Caumartin, entre l’Athénée et le métro Havre-Caumartin. J’avais réussi, au prix d’efforts infinis, à me rappeler cinquante-sept poèmes. J’avais tellement peur de les voir s’échapper que je me les récitais tous chaque jour, tous l’un après l’autre, pendant l’appel. J’avais eu tant de peine à les retrouver! Il m’avait fallu parfois des jours pour un seul vers, pour un seul mot, qui refusaient de revenir. Et voilà que d’un seul coup, j’avais toute une brochure à apprendre, tout un texte. J’appri le *Misanthrope* par coeur, un fragment chaque soir, que je me répétais à l’appel du lendemain matin. Bientôt j’ai su toute la pièce, qui durait presque tout l’appel. Et jusq’au départ, j’ai gardé la brochure dans ma gorge.” (UCI, p. 124-5). (Tradução nossa).

forjar outro real apondo-o ao que está inserida. É construção de real que se faz de maneira voluntária e perfeitamente consciente da existência desses dois mundos, como descreve Wilhelm Dilthey (1945) em estudo sobre o ato de fantasiar de Goethe: “E cria, na mesma vida, já voluntariamente, um segundo mundo em que o homem aspira a ver-se livre dos vínculos que a realidade impõe: [...]” (p. 148). A este fenômeno denomina de fantasia poética, processo imaginativo que se encontra amalgamado à textura da alma.

O protocolo de revisita de memórias adotado por Lara de Lemos apoia-se na metáfora da viagem e na criação de espaços paralelos ao real onde a poeta encontra-se inserida:

- Viajo entre túneis de sono
Como um cão vadio à procura
do dono
- 5 Viajo em barcos fantasma
onde o tempo retrocede em busca
da alma.
- Viajo consultando arquivos
e a memória ilumina rostos
redivivos.
- 10 Viajo procurando portos
e me encontro no país
dos mortos. (IM, p. 27)

A construção do poema sustenta-se na ideia de movimento: viagem. O termo “viajo” (aspas nossas) repetido no início das estrofes funciona à semelhança de mantra encantatório, à medida que empreende o ritmo da viagem rememorativa. Entretanto, não se trata de deslocamento para a frente, para o futuro, ou para espaços que dizem respeito ao mundo físico, exterior, mas dinâmica de retorno interior, a locais recônditos na memória onde estão depositadas as lembranças “numa busca desesperada por elementos que lhe permitam sobreviver até a libertação.” (BEZERRA, 2004, p.87). É para lá que a voz lírica se lança em busca da lembrança de episódios e pessoas que a façam (re)ligar-se a si mesma, para, daí, retirar estratégias de sobrevivência no espaço prisional. Os termos “túneis de sono” (v. 1), “barcos fantasma” (v. 4), “rostos redivivos” (v. 8 e 9) e “e me encontro no país/dos mortos” (v. 11 e 12) são indicativos de que outro mundo à parte do factual está sendo forjado, espaço que

passa a vigorar de modo subreptício (“túneis de sono” – aspas nossas) ao da realidade vivenciada.

O primeiro terceto destaca a ideia de desintegração da identidade e de não pertencimento, evidenciada pela comparação de cão em busca de dono. A quem pertencem aqueles que ousaram dizer não à violência de governo autoritário? Quem os busca e os defende? Nestas circunstâncias, quando a cidadania e a soberania são solapadas, quando o estado totalitário arroga para si todos os direitos de propriedade sobre o indivíduo, incluindo o de como pensar, e respectivas convicções, quem pode livrar os indivíduos resistentes?

É cercado por semelhante realidade, especialmente por solidão circular que ameaça desintegrar a identidade pessoal e social, que o aedo – por trazer na boca o canto do testemunho – prova que em conflitos como guerras e ditaduras, além destas, outras batalhas são travadas, como a luta entre a necessidade do dizer e a impossibilidade do lembrar; entre a opção de resistir ou se render (ao barqueiro Caronte), e deixar imergir o testemunho nas águas do esquecimento, ou torná-lo o canto de Mnemosine. A escrita do testemunho será sempre tributária desta dualidade, vez que se inscreve em interstícios, em zonas enfeitçadas onde se dá o rito de passagem do factual para o ficcional.

Outra batalha que se trava em meio à luta entre o dever de lembrar e o de não esquecer, consiste na missão do poeta em captar o real no átimo do seu instante, ou seja: “Testemunha[r] o açoite/antes que anoiteça” (AL, s.n). É compromisso intrínseco à literatura e em especial ao testemunho, como se evidencia no poema “Para que no haya olvido:”

Tiempo sumidero.
El poema chispea
breve relámpago
en las tinieblas.

5 Árduo intento
de retener por milénios
el pájaro em su último
vuelo. (IM, p. 55)

É composição de 8 versos que abre o último capítulo do livro *Inventário do medo* (1977). Segundo Astrid Cabral, no Posfácio à obra em questão, a inclusão de poemas em

língua espanhola justifica-se pelo fato de a autora ter alargado as fronteiras, pois se desloca do espaço geopolítico do Brasil e vai ao encontro de diversas vítimas da tirania em outros espaços geográficos.

O poema principia com referência negativa ao signo “tempo” (aspas nossas), em razão da adjetivação: *sumidero* (grifo nosso). O termo, tanto em língua espanhola quanto na portuguesa, preserva mesmo elenco de sentidos: abertura por onde algo escoar, some; escoadouro; lugar onde se perdem constantemente os objetos. Traz, ainda, a acepção em nível de acidente geográfico, sumidouro como curso subterrâneo de rio, através de rochas. Mesmo que não se trate de figura de linguagem, o termo *sumidero* (grifo nosso) – na realidade geográfica – aponta para ocorrência que subjaz e a movimento para baixo, correspondendo a algo que escorre para baixo, imagem assemelhada às águas do rio Lete que fazem escorrer a barca para o Hades do esquecimento. É na instância desse tempo, que pode sumir com a experiência, mas que é fisgado pela memória do texto poético, que vigora o testemunho.

No corpo deste pequeno poema inscreve-se a tensão entre os pares opostos esquecer/lembrar, se se considera que o tempo – treva do esquecimento – pode ser surpreendido com a centelha da poesia (memória) que, como relâmpago, retém a experiência rápida e passageira como rápido e passageiro é voo de pássaro. Também aí se encontra referência à função do poema em garantir a permanência do testemunho: “Árduo intento/de reter por milénios/el pájaro em su último/vuelo” (v. 5-8), ou seja: a luta que se trava entre a necessidade e (im)possibilidade do lembrar: “Árduo intento” (v. 5), o que, afinal, é tarefa e desafio do relato testemunhal.

O poema enseja condensar as reflexões de Benjamin (1994) a respeito da fugacidade das ações e o trabalho da memória em capturá-las no átimo do próprio relampejo/acontecimento. A escrita poética comparece como a possibilidade de se capturar as chispas do relâmpago, que ambiciona eternizar tais centelhas (o passado), na cena que não mais se repetirá.

Em entrevista a François Bott (2009) Charlotte Delbo revelara possuir duas memórias: a dos dias normais e a do Campo¹⁰² (BOTT, 2009). Trata-se de revelação que se encontra ao longo do último volume da trilogia:

¹⁰²Texto original completo: “Charlotte me disait qu’elle avait deux mémoires: celle des jours ordinaires et celle du camp.” (BOTT, 2009, p. 41). Tradução nossa.

E agora, quando estou de volta, tudo o que era antes, todas as minhas lembranças de antes tudo se dissolveu, desfez-se. Dir-se-ia que eu usei as minhas lembranças **lá embaixo**. De antes nada me resta. [...] Hoje, minhas lembranças, meu passado estão **lá embaixo**. [...] Todo o esforço que fizemos para impedir nossa destruição, para perseverar em nós mesmas, para sustentar nosso ser de antes, todo este esforço só teve utilidade lá embaixo. [...] Minha vida começou **lá embaixo**. [...]

Alguém retomou a conversa. “Quando eu estava **lá** eu sonhava que estava em casa e, desde que voltei sonho que estou **lá**.

[...]”¹⁰³ (MNJ, p 51 e 201- destaques nossos).

Ou seja, uma memória de “antes e outra de depois de Auschwitz” (aspas nossas). Vimos, há pouco, que a memória de antes de Auschwitz constituiu-se na arma com a qual a escritora logrou manter-se equilibrada psicológica e mentalmente ao longo da experiência nos campos de concentração e de extermínio. Contudo, ao se libertar do cativo, a memória de antes dá lugar à memória dos fatos “lá de baixo” (aspas nossas), do inferno vivenciado no *Lager*, e passa a ser a matéria prima do seu testemunho. Verificamos que as memórias de antes lhe serviram de combustível, ajudando-a sobreviver, embora se esgotassem quando do retorno. No devido lugar, outras foram se impondo e apontam para a experiência malsinada, em sentido e direção voltadas sempre baixo. Tal aspecto faz-nos lembrar de que, assim como a Paixão de Cristo tornou-se o paideuma de sofrimento extremo no imaginário judaico-cristão – alegoria que diz sempre daquele que é supliciado injustamente, e se encontra inserido no universo do bem e da luz, isto é, daquilo que está em cima ou acima – o oposto (inferno), também é signo convocado pela escrita-testemunho como símbolo de sofrimento, sempre situado em plano inferior. A esta acepção corresponde o advérbio “embaixo” (aspas nossas) constante da passagem transcrita, e todos os seus correlatos de sentido que se reportem a lugar onde ocorre todo o tipo de sofrimento, bem como consequência inexorável: a morte. O advérbio de lugar “embaixo” (aspas nossas) – que sugere a ideia de sepultura ou de outro

¹⁰³Texto original: “Et depuis que je suis rentrée, tout ce que j’étais avant, tous mes souvenirs d’avant tout s’est dissout, défait. On dirais que je l’ai usé là-bas. D’avant il ne me reste rien. [...] Aujourd’hui, mes souvenirs, mon passé, c’est là-bas.[...] Tous les efforts que nous avons faits pour empêcher notre destruction, pour persévérer dans notre nous, pour maintenir notre être d’avant, tous ces efforts n’ont servi que pour là-bas. [...] Ma vie a commencé là-bas. [...] Quelq’un reprenait: “Quand j’étais là-bas, je rêvais que j’étais à la maison et, depuis que je suis rentrée, je rêve que je suis là-bas. [...]” (MNJ, p. 51 e 201). (Tradução nossa).

mundo abaixo e, também, marca a anterioridade da experiência – ratifica, inequivocamente as duas modalidades de memórias: a de antes e a de depois de Auschwitz.

Aristóteles (2012) ao tratar da memória, em *Parva naturalia*, inicia a discussão sobre o assunto a partir do que compreende por objetos de memória. A instância do futuro é descartada, enquanto tal, porque não é possível de ser recordada, antes, pode se expor a conjecturas e expectativas; tampouco o presente é objeto de memória, afirma, porque não há memória no presente, só percepção sensorial. Para o filósofo, tanto o futuro quanto o passado são intangíveis à percepção. Conclui, assim, que a memória pertence ao passado. Nas suas teses destaca a incompatibilidade entre o ato de lembrar e o de ver (o mesmo objeto), pois se tratam de duas ações que não podem ocorrer de modo simultâneo: “de fato, quando alguém faz uso da recordação, sempre diz em sua alma que ouviu, experimentou sensação ou pensou naquilo” (p. 76), apresentando o feito condicionado a uma situação temporal plantada em dada anterioridade.

Neste trabalho apresenta o tempo como “fantasma” (aspas nossas), e a imagem como afecção (*pathos*), isto é, “algo que experimentamos passivamente, que nos *afeta*.” (ARISTÓTELES, 2012, p. 77- grifo do autor). A memória envolve imagem mental, mesmo que se trate de objetos do pensamento. Tal envolvimento faz supor que a memória “pareceria pertencer incidentalmente à faculdade intelectual, mas essencialmente [pertence] à faculdade de percepção sensorial primária” (p. 77), o que evidencia que a memória transita pelos domínios da alma e da imaginação. Ainda neste capítulo, procede à indagação “de como é possível recordar algo que não está presente na medida em que somente a afecção está presente, mas o fato ausente [?]”(p.78). Embora o termo afecção tenha sido colhido da área da medicina,¹⁰⁴ cujas adjetivações apontam para sentidos não saudáveis, como falta de normalidade psíquica, na filosofia o termo corresponde a nada menos do que a memória em “estado duradouro” (aspas nossas), imagem de algo, afecção.

Em *Matéria e memória* (1990) Bergson, ao tratar da relação entre corpo e espírito, retoma a questão da memória, asseverando sobre a existência de duas maneiras de revisita-la. Propõe que esta revisita, ao que ele chama de *reconhecimento* (grifo do autor) seja possível pelos processos que denomina “memória hábito” (que se encontra no nível da ação) e “memória pura” (nível de representação) espontânea, antifisiológica, autônoma.

¹⁰⁴Por afecção, na psicologia, entende-se a condição mórbida caracterizada por alterações no modo de perceber ou de interpretar; falta de normalidade psíquica. Sinônimos: achaque, doença, enfermidade, mal, moléstia, morbo e padecimento.

A “memória-hábito” (imagens-ação), como a designação evidencia, encontra-se no domínio do reconhecido em função do hábito. O autor esclarece: “é como um acontecimento de minha vida; contém, por essência, uma data, e não pode conseqüentemente repetir-se.” (BERGSON, 1990, p.61). Trata-se de estratégia de memória que se apreende com as experiências, com as coisas do mundo e o compartilhamento com o outro. A memória-hábito encontra-se no nível das ações que praticamos sem que, para isso, precisemos nos lembrar de como realizá-las, pois as repetimos automaticamente. Neste nível de memória está o caminhar, o olhar, os atos do cotidiano.

A “memória-pura” (imagens-lembrança) por sua vez, realiza-se de modo espontâneo e independente do trabalho do intelecto, perspectiva atitude situada em tempo presente, pois, mais do que reconhecer por hábito um evento passado, ela o recria através da mobilização dos mecanismos sensório-motores. Neste estágio, a memória atua como matriz e criadora do passado, refletindo sobre as condições psíquicas da reelaboração deste. São as imagens-lembrança que permitem captar o movimento do signo, o mesmo que mostra as ruínas do passado, tornando possível que este se organize na memória.

Nesta perspectiva, apesar dos estudos de Bergson (1990) estarem pautados na ciência e os de Marcel Proust (2006) no mito, o que Bergson (1990) conceitua como “memória pura” vai ao encontro do elemento catalizador daquilo que Proust (2006) entendeu como “memória involuntária,” (aspas nossas), ou seja, a espontaneidade, o risco de surpreender-se com aparição de imagens irrompidas em camadas superpostas acionadas por estímulo provindo de emoção, fragrância, cor, gesto, contorno, gosto... ou pelas sensações provocadas pelo consórcio da atuação dos sentidos e, ainda, fruto do acaso.

A questão da sobrevivência da imagem – (*durée*, “*duração*”- aspas e grifo do autor), como denominou Bergson (1990) termos que reatualizam o sentido de memória em “estado duradouro” (aspas nossas), como concebeu Aristóteles (2012) – está no cerne da problemática da memória. Ricouer (2003) traz para o debate as ponderações de Bergson (1990) na altura em que trata da memória e respectiva relação com as imagens, quando então introduz a noção de *reconhecimento* (RICOEUR, 2003, p. 2 – grifo do autor) como “certeza real da ausência do passado” (*idem*), considerando que mesmo “não estando mais lá, [o passado] é *reconhecido* como tendo estado” (*idem, ibidem* – grifo do autor). Pretensão de verdade, adverte, e mesmo assim, pode ser posto em dúvida. Entretanto, só a memória pode assegurar que alguma coisa aconteceu antes que “declarássemos lembrar-nos dela.” (RICOEUR, 2003, p.3).

Certamente, que as autoras deste estudo se valeram dessas duas modalidades de memória (memória-hábito e memória-pura) para suporte de resistência à vida prisional, se se consideram os protocolos de auxílio de memória adotados por Charlotte Delbo, pois rememorou, voluntariamente, fatos que se encontram no domínio do cotidiano: números de telefone, nomes de estações e de lojas, mas também recordou, pela mobilização dos mecanismos sensório-motores, fatos do domínio da memória-pura: “Nós nos espelhávamos no nosso passado, na nossa infância, naquilo que formou nossa personalidade, nosso caráter [...] ¹⁰⁵(MNJ, p. 50). O mesmo ocorre a Lara de Lemos. Nos versos “Viajo consultando arquivos/e a memória ilumina rostos/redivivos” (IM, p 26, v. 7-9) está a confissão de ter sido assaltada por lembranças perdidas de pessoas do seu afeto e, desse modo, restabelece o nexos que a liga àquelas lembranças e a si mesma. Este protocolo de salvaguarda propicia a manutenção dos vínculos afetivos e, conseqüentemente, neutraliza o aniquilamento do torturado.

A experiência prisional das autoras em destaque é fato que lhes mudou a vida e estabeleceu, numa mesma vida, “um antes e um depois-de” (aspas nossas), caso queiramos perceber essas experiências pela ótica da sinédoque. Entretanto, sabemos que é o conjunto de infinidade de acontecimentos (que mudaram algo – ou tudo – na vida das mesmas) que compõe a experiência do *Lager* e das celas brasileiras. As estratégias de auxílio de memória adotadas pelas escritoras evidenciam a ação conjunta de memórias hábito e pura.

A prisão do filho de Lara de Lemos (Adail Ivan de Lemos) encontra-se inserida na gama de fatos a que aludimos, e se evidencia no poema “Caçada:”

O dia e sua cilada
surgiram de surpresa.

5 No instante iníquo
não consegui rastear
a fuga. Sabia-te indefeso
à mira, ao tiro.

Despedaçaram-te.

10 Em cega fúria de fera
empunho meu escudo
de veneno e ódios.

¹⁰⁵Texto original: “Nous puisions dans notre passé, dans notre enfance, dans ce qui avait formé notre personnalité, notre caractère [...]” (UCI, p.50). (Tradução nossa).

Retomo-te em meus dentes
e prossigo. (IM, p. 60)

A leitura da imagem gráfica do poema sugere instante longo, sendo que a disposição das estrofes mostra o decorrer das ações como se fossem o desenrolar do drama que encerra. A palavra de ordem deste poema é sobressalto, sentido fornecido pelos termos “cilada” (v. 1), “surpresa” (v. 2) e “instante iníquo” (v. 3), que é o tipo de sensação que abre o poema. Embora lírica, a composição apresenta dinamismo que beira o frenesi, em face da gravidade do conflito e dos elementos da narrativa que a si agrega: personagens, espaço, tempo e ação, cujo dinamismo causa espécie de aflição à recepção. Os sobressaltos comparecem junto às más notícias: “não consegui rastear/a fuga” (v. 4 e 5), “Sabia-te indefeso/à mira, ao tiro.” (5 e 6) e ganham maior vulto com o verso solitário que comparece como a expectativa do mal maior: “Despedaçaram-te.” (v 7). A opção por semelhante termo sugere a ideia de morte por supliciamiento, prática não incomum nas celas da Repressão. Figura, também, como a representação cabal do desamparo, tanto do indivíduo em meio aos seus conflitos particulares quanto sócio-políticos.

A caçada atinge o ponto máximo nos versos 8 a 12: “Em cega fúria de fera/empunho meu escudo/de veneno e ódios./Retomo-te em meus dentes/e prossigo” (v 8-10), quando à condição humana são agregadas características de animal: cega fúria (entendendo que o verbo cegar anula a capacidade de raciocínio, quando a luta poderia ser travada no plano das ideias, com as armas da linguagem, esta que é possibilidade exclusiva do ser humano), e “Retomo-te em meus dentes” (v 11). Estes recursos intensificam e, ao mesmo tempo, extrapolam o sentimento humano de maternidade, quando da necessidade de proteger/resgatar a cria, o que, em última instância, reflete-se como ato desesperado de amor. Este poema sugere-se, por esta razão, como voto de amor e resistência.

A marca de tempo: “O dia e sua cilada” (v. 1) parece dizer que a peleja perdurou ao longo de um dia. Luta, entretanto, que se travou com “[...] escudo/de veneno e ódios.” (v. 9 e 10), que não é arma de ataque, mas pode ser letal. A eficiência dessa sorte de “arma” (aspas nossas) é observada no resultado positivo revelado nos últimos versos: “Retomo-te em meus dentes/e prossigo.” (v 11 e 12).

A teoria bergsoniana sustenta-se no fato de que matéria se constitui no conjunto de imagens oriundas de tempo e lugar onde estamos inseridos, e a memória delimita-se como o

resgate desse processo, porque é ela que nos torna ciosos dos fatos. A “*durée*”/“*duração*,” (aspas e grifo do autor) que, por sua vez, é o movimento interno ao qual estamos submetidos incondicionalmente, é tempo que não se divide, porque escoia continuamente, ali, onde a memória prolonga o passado no presente.

O conjunto de imagens deste poema situa e insere o eu lírico em lugar e tempo determinados, marcado por evento similar ao que, no pensar de Bergson (1999), provocou alteração no curso da vida. É a memória que resgata o tempo, bem como a tomada de consciência desse tempo, e assegura-lhe “*duração*” (aspas e grifo do autor). A matéria poética, por conseguinte, constitui-se na “*duração*” (aspas e grifo do autor), ou seja, na materialização da permanência de fatos passados, cuja existência é prolongada em tempo presente. A “*duração*” (aspas e grifo do autor) é, por assim dizer, a margem que, embora esgarçada, logra represar passado e presente num processo de aglutinação. É ela que dá passagem para a inteligência da matéria (imagens), abrindo brechas para os atos sensíveis: garantia da permanência do passado no presente. Ao ser capturado pelo tempo presente, o passado sustenta a sua “*duração*” (aspas e grifo do autor) e, assim, recupera a condição de presente que foi. Desse modo, ao estarmos a falar de “*duração*” estamos, sem dúvida, falando da capacidade que a literatura tem, e no caso a escrita-testemunho, de perenizar o passado, (re)apresentando-o sempre atual, constituindo-se na própria “*duração*” (aspas e grifo do autor) da memória do relato testemunhal. É a “*duração*” propiciada pela poesia, que eleva a experiência pessoal, representada neste voto de amor e resistência, ao plano de universalidade, à medida que une experiência íntima com a pública, quando o testemunho ganha o estatuto de exemplar.

Charlotte Delbo oferece passagem exemplar de revisita de lembranças que foram desatadas sem que, para isso, tivesse que recorrer a técnicas de auxílio de memória; antes, a memória involuntária rege-se soberana. Trata-se de passagem que se encontra no capítulo intitulado “Les manequins” do volume 1 (ANNR) e representa fato que certamente “mudou algo” (aspas nossas) na vida da autora-narradora-personagem, durante o tempo em que permaneceu no *Lager*:

“Olhe. Olhe.”

A princípio, duvida-se do que se vê. É preciso distingui-los da neve. Eles lotam o lugar. Nus. Dispostos uns sobre os outros. Brancos de um branco azulado sobre a neve. A cabeça está raspada, os pelos do púbis

eretos, duros. Os corpos estão congelados. Brancos com as unhas marrons. Os dedos dos pés esticados é algo ridículo, em verdade. De um ridículo terrível.

Boulevard Courtais, Montluçon. Eu esperava por meu pai nas Novas Galerias. Era verão, o sol ardia no asfalto. Um caminhão parou e homens desceram para descarregá-lo. Traziam uma entrega de manequins para a vitrine. Cada homem carregava um manequim debaixo do braço. Os manequins estavam nus com as articulações à mostra. Os homens carregavam-nos e os colocavam deitados perto da parede na calçada quente. Eu olhava. Eu estava perturbada com a nudez dos manequins. [...] Eu nunca imaginei que os manequins pudessem estar nus e sem cabelos. Eu jamais imaginei que existissem manequins fora da vitrine, fora da luz elétrica, fora da sua pose. [...] Agora também eu olho. Eu olho para este cadáver que se mexe e que me é insensível. Agora eu cresci. Eu posso olhar para manequins nus sem sentir medo¹⁰⁶(ANNR, p.29, 30 e 33).

Esta passagem sustém-se na ação de olhar, ou seja, é acionada por estímulo provindo do sentido da visão, *testis*. O verbo olhar, empregado no imperativo, é ordem, mais do que apelo, para que se olhe com mais atenção os fatos que serão narrados no segundo parágrafo. Espécie de chamada, como nas técnicas de jornalismo. O que vemos no primeiro parágrafo em destaque pertence a uma vivência do tempo presente. Entretanto, sem aviso, a não ser pelo principiar de outro parágrafo, um fato da infância é buscado pela memória involuntária e rouba a cena do que se queria narrar e, por longos instantes, toma o lugar daquele presente, quase que o anulando, haja vista o quanto a autora se detém em narrar algo que poderíamos entender como um à parte, parênteses, suspensão de pensamento, digressão... parecendo que se esquecera do assunto principal, ao qual só retomará ao final da narrativa, quando fica claro o motivo da digressão.

Ao tratar de questões atinentes à voluntariedade e involuntariedade do ato de buscar lembranças perdidas, Proust (2006) é veemente ao afirmar que o intelecto não tem potência

¹⁰⁶Texto original: “Regardez. Regardez.” D’bord, on doute de ce qu’on voit. Il faut les distinguer de la neige. Il y en a plein la cour. Nus. Rangés les uns contre les autres. Blancs, d’ un blanc qui fait bleuté sur la neige. Les têtes sont rasées, les poils du pubis droits, raides. Les cadavres sont gelés. Blancs avec les ongles marron. Les orteils dressés sont ridicules à vrai dire. D’un ridicule terrible. Boulevard de Courtais, à Montluçon. J’attendais mon père aux Nouvelles Galeries. C’était l’été, le soleil était chaud sur l’asphalte. Un camion était arrêté, que des hommes déchargeaient. On livrait les mannequins pour la vitrine. Chaque homme prenait dans ses bras un mannequin. Les mannequins étaient nus avec les articulations voyantes. Les hommes les portaient, les couchaient près du mur, sur le trottoir chaud. Je regardais. J’étais troublée par la nudité des mannequins. [...] Je n’avais jamais pensé qu’ils existaient nus, sans cheveux. Je n’avais jamais pensé qu’ils existaient en dehors de la vitrine, de la lumière électrique, de leur geste. [...] Moi aussi je regarde. Je regarde ce cadavre qui bouge et qui m’est insensible. Maintenant je suis grande. Je peux regarder des mannequins nus sans avoir peur.” (ANNR, p.29, 30 e 33). (Tradução nossa).

para evocar imagens de ocorrências passadas de modo deliberado. Ideia, no entanto, que já se encontrava presente nas premissas de Aristóteles (2012) na altura em que referiu ser plausível à memória “pertencer incidentalmente à faculdade intelectual, mas essencialmente à faculdade de percepção primária” (p. 77); o que vale dizer que a memória não é percepção sensorial, tampouco de pensamento. É, antes, “estado ou afecção de uma ou outro no decorrer do tempo.” (p. 76). Esta parece ser a razão pela qual Proust (2006) é levado a afirmar que a rememoração escapa ao domínio da inteligência, como mostra o excerto:

É assim com o nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços da nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele oculto, fora do seu domínio, fora do seu alcance, em *algum objeto material* (na sensação que nos daria esse objeto material) que nós nem suspeitamos (p.71- grifos nossos).

A expressão em grifo (“algum objeto material”) desencoraja a inferência de que as lembranças estejam condicionadas a se desatarem mediante determinados eventos considerados de grande importância. Todavia, o desenlaçar das reminiscências estaria, sim, condicionado a espécie de reconhecimento que atua como desencadeador de lembranças, por sua vez, veiculado pelo estímulo de um, ou pela reunião de sentidos. Na passagem ilustrativa, podemos observar que são os manequins o “objeto material” (aspas nossas) no qual se oculta o passado e as sensações que a este estão ligadas, e são elas (as sensações), que o desatam das sendas da consciência, fazendo com que se prolongue no presente. A flecha, desferida do tempo presente, foi acionada por duas analogias: uma de forma (produzida mediante o sentido da visão, pela imagem física dos cadáveres nus que acionam a lembrança dos manequins nus); e outra de conteúdo (gerada pela sensação de medo – na infância – contra o não-medo, na idade adulta). As ideias contidas nesta passagem: “Agora eu cresci. Eu posso olhar para manequins nus sem sentir medo” (ANNR, p.33) são as mesmas que fecham o capítulo e escondem situações simultâneas de ironia e de autocensura, se se considera que o termo “cresci” (aspas nossas – que poderia equivaler a alguém ter adquirido maturidade), no contexto propiciado pela autora corresponde a se ter acostumado com a banalidade do mal (a realidade dos Campos), a ter perdido o sentimento de compaixão, característica da condição

de humanos que somos: “Agora também eu olho. Eu olho para este cadáver que se mexe e que me é insensível.” (ANNR, p.33).

Por conseguinte, em razão de o passado estar fora do domínio do indivíduo, pode atender ao chamado do presente pela força da sensação que se encontra impregnada em algum objeto material e, por isso, escapa à hierarquia das importâncias. Na passagem em foco, o inusitado da cena (os corpos nus) é que reclama suporte de resistência à medida que apela para a revisita de memórias perdidas. A referida cena não comporta simplicidade e nem leveza, antes, é imagem que os olhos resistem em acreditar em razão do grotesco que representa. Quando uma lembrança é alcançada pelo presente, o estímulo pode ter sido desferido por evento brutal, como este, ou pela singeleza de uma cena do cotidiano, como mostra a passagem mais emblemática da obra de Proust (2006, p. 71): a experiência trazida pelo sabor de um simples biscoito (*madeleines*) embebido de chá. É neste instante, provocado por evento inusitado ou cotidianamente grotesco, que a memória desvencilha-se do presente em direção ao pretérito, em busca de lembranças perdidas, ou seja, daquilo “que já não está lá, mas esteve,” como entende Ricoeur (2003, p.2) quando trata da questão da recuperação de memórias.

Nas obras das autoras, o passado, em contraponto com o presente, corresponde efetivamente a duas memórias: memória (de tempos normais) de antes, e memória (de tempos de exceção) experiência pós prisional, quando, em ambas, é impressa a marca da experiência com a qual passam a conviver. As duas memórias têm papel preponderante tanto como testemunhas que subsistiram “ *muito mais além* desse acontecimento” (BENVENISTE 1995, p. 278 - aspas do autor e grifos nossos) quanto para salvar a experiência traumática do *oblivio*.

Partindo do mote “a memória é do passado” proposição de conceito de memória formulado por Aristóteles, Ricoeur (2003, p. 2) traz para o palco da discussão três modos de abordagem: a memória como matriz da história; a memória como canal da reapropriação do passado histórico [...] (p.1); e a “representação do passado como memória” (p.2). A ordem do título – memória, história, esquecimento – explica o autor, deve-se ao fato de entender, primeiramente a memória enquanto tal, a história como ciência humana, e o esquecimento como dimensão da condição histórica de seres humanos que somos. (RICOEUR, 2003).

O referido trabalho, embora tenha título análogo ao livro (chama a atenção o autor), desloca o ponto de vista que, antes, era o da elaboração da escrita da história, e se lança para a questão da recepção desta. Segundo o autor, o que deseja colocar em jogo é a memória “já não como simples matriz da história, mas como reapropriação do passado histórico por uma

memória que a história instruiu e muitas vezes feriu.” (p.1). Por memória *instruída* entende-se o ponto de intercessão entre a história enquanto trabalho literário, e a leitura como meio de recepção privilegiada. A memória é, então, instruída pelos processos de escrita e de leitura (RICOEUR, 2003).

Para tratar da ideia de representação do passado como memória, Ricoeur (2003) interroga-se, e ao mesmo tempo responde, sobre o sentido da preposição *de*, contida na frase “a memória é *do* passado” (p. 2), como a determinou Aristóteles. Indaga-se, então:

[q]ue sentido dar a essa simples preposição “de”? Este: uma recordação surge ao espírito sob a forma de uma imagem que, espontaneamente, se dá como signo de qualquer coisa diferente, realmente ausente, mas que consideramos como tendo existido no passado. Encontram-se reunidos três traços de forma paradoxal: a presença, a ausência, a anterioridade. Para o dizer de outra forma, a imagem-recordação está presente no espírito como **alguma coisa que já não está lá, mas esteve** (p. 2- ênfases nossas).

A expressão em destaque evidencia a permanência da lembrança como espectro, espécie de imagem que remete ao “tendo existido” (RICOEUR, 2003, p. 2). Assim, a representação do passado como memória estabelece-se como enigma que se encontra no motivo da busca permanente de recuperação (revisita) de “alguma coisa que já não está lá, mas esteve,” (*idem*) e gravita ao lado da antinomia ausência/presença, enigma que se reporta à questão já formulada por Aristóteles (2012) e que não é demais repetir: “como é possível recordar algo que não está presente na medida em que somente a afecção está presente, mas o fato ausente[?]”(p.78). É a esta ausência que Ricoeur (2003) chama de “tendo estado” (p.2). Assim posto, a memória assegura o veredicto de que o passado, ainda que não esteja lá, “é *reconhecido* como tendo estado” (p. 2 – grifo do autor). Espontaneamente, a memória vai criando imagem a partir da recordação, a qual – como cicatriz ou ruína (signo de qualquer coisa) – é imagem presença de uma ausência que aí está e que precisa ser revelada. O passado presentifica-se nesta imagem, valendo como signo da própria ausência a qual, “não estando mais, é tida como tendo estado” (p.2). Cabe à memória o desafio de reencontrar o “tendo estado” (p.2) que vigora na corrente do passado e que se entremostra fugidio, como marcas do que foi, e que não mais é.

Ao tratar do “tempo perdido” conceito desenvolvido por (PROUST, 2006) o crítico Seligmann-Silva (2003) afiança que as memórias aparentemente olvidadas ou fragmentadas, em razão de estados de exceção como guerras e ditaduras, podem ser (re)inscritas, pois “as ruínas da memória, em parte soterradas, **guardam o esquecido**, que choca aquele que se recorda com o segredo que ele (isto é, o esquecido) encerrava.” (p. 410-11– ênfases nossas). A expressão em destaque corresponde ao que Proust (2006) já havia entendido como sendo a sensação que se encontra impregnada ao objeto material responsável pelo desenlace das lembranças adormecidas.

Deste modo, em sequência, o poema da escritora brasileira selecionado para a análise propõe-se como exemplo de memória revisitada e reconstituída. Trata-se do poema “Celas – 24” que fecha o capítulo de nome homônimo do livro *Inventário do medo*:

Quando tudo for passado
a memória reconstruirá cada momento
com a fidelidade de um retrato.

5 Herdeiros deste legado
perceberemos de súbito,
que estamos vivos. (IM, p. 50)

A palavra “súbito” (aspas nossas) que comparece nestes versos, curiosamente foi referida no poema que abre o livro denominado “De súbito é o susto.” O signo “súbito” (aspas nossas), nas duas composições, sugere repetição de mesma circunstância, ou seja, mudança repentina de uma realidade a outra: o susto de se estar sendo detido e o de ter sobrevivido às condições de uma prisão. A primeira estrofe representa a promessa de testemunho e a segunda, o triunfo por se estar vivo para proceder ao mesmo. A composição, por isso, se sustenta em duas ideias-chave: reconstrução e herança. A memória, ratificada nos princípios aristotélicos de que pertence ao passado, neste poema é convocada para imortalizar fatos nos moldes da *ars memorie*.

Cada fato, momento e circunstância que, reunidos, compuseram o evento-limite, como assegura a fala lírica nos versos: “a memória reconstruirá cada momento/ com a fidelidade de um retrato.” (v. 2 e 3) serão reconstituídos e deixados como memorial para as gerações

vindouras. O poema faz-se cumprimento ao apelo de que o testemunho deve estar acima das paixões que suscitam vingança e ressentimento especialmente diante do “dever de esquecer” (aspas nossas), que é a anistia em favor da paz social. Entretanto, se se considera que existe evento mais nobre do que a vingança, este certamente é o ato de lembrar, não como acusação, mas como dever de memória para que se evite que males como os estados de exceção voltem a se repetir.

À fala poética é confiada a reconstrução do passado. As escritoras assumem a performance de “artista da memória” (WEINRICH, 2001) nos moldes de Simônides (YATES, 2007, p.49) que reconstituiu cada face – “com a fidelidade de um retrato” (LEMOS, 1997, p. 50 - v 3) a partir dos *loci* onde cada pessoa se encontrava no momento da catástrofe. O testemunho das autoras logra reconstituir cada face de um passado, que ainda não está longínquo, mas que pode ser apagado, caso não haja quem o reconstitua. A poesia produzida por presos políticos constitui-se na memória dos eventos nefastos que tiveram lugar nestas sincronias históricas, sendo o olho que primeiro “deu fé” (aspas nosas) da terrificante realidade dos campos nazistas e das celas brasileiras, e o corpo que traz em si mesmo as marcas da experiência traumática. A escrita-testemunho, então, obriga à verdade dos fatos que “retorne inteira à luz da compreensão, imaculada, geratriz, vencendo sempre a escuridão do esquecimento e a morte.” (STEINER, 2001, p. 50).

É o que ambiciona a escrita de Charlotte Delbo e Lara de Lemos no exercício de resistência e de testemunho no qual inscrevem singular experiência, marcando as suas vidas em um antes e em um depois de.

5. ESCRITA POÉTICA, TRAUMA E RESILIÊNCIA

“[...] escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas.” (THEODOR ADORNO)

Pela escrita, consegui o que procurava... O que me vai guiar, não é o que vivi, mas o tom no qual o conto.” (JEAN GENET)

A palavra (verbo) é entidade concreta, independente e autônoma. É constatação que se encontra presente desde os escritos sagrados, tanto nas lições sobre a criação do mundo: “E disse Deus haja luz. E houve luz,” enunciado que se encontra no Gênesis (1:3), quanto às que tratam da encarnação do Verbo: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus e o Verbo era Deus” (JOÃO 1:3). Os referidos enunciados trazem a verdade irrefutável de que a linguagem é que confere existência a eventos, pessoas e coisas. Nesta perspectiva entende-se que não há existência fora da linguagem, que o mundo é linguagem e o homem – parte deste universo – também é constituído de linguagem. Desse modo, levar a cabo reflexões a respeito da linguagem implica discutir a própria condição humana.

Os conflitos vivenciados pelas autoras se deram a conhecer porque as testemunhas transformaram em *signo* (linguagem) a experiência, antes recalcada e resistente à representação, em face da memória traumática.

Por isso, é com razão que Fischer (1994) assevera que a liberdade não se encontra na saída dos campos. E nem na liberação das celas. Endossando ainda mais esta proposição Boris Cyrulnik (2005b) afiança: “Quando a morte se afasta, a vida não volta. É preciso procurá-la, reaprender a andar, a respirar, a viver em sociedade” (p. 15) porque “[...] mais tarde se descobre com espanto que, mesmo quando se deixa os agressores, se [os] levam atrás, na nossa memória.” (p.21).

Os fatos ocorridos nos espaços prisionais – sejam estes o *Lager* ou as celas – extrapolam a expectativa do unimaginável, e se instalam no nível do espantável: “que só há uma palavra para o espantável”¹⁰⁷ (ANNR, p. 21), palavra, aliás, que “resta suspensa, cortada, no intolerável silêncio” (UCI, p. 31-2)¹⁰⁸. A realidade da circunstância prisional pretérita impregna-se à memória e ali permanece como afecção, no sentido proposto por Aristóteles (2012): memória em “estado duradouro” (aspas nossas), imagem de algo, pois permanente se

¹⁰⁷ Texto original: “qu’il n’y a qu’un mot pour l’épouvante”. (ANNR, p. 21). (Tradução nossa).

¹⁰⁸ Texto original: “qui reste suspendu, coupé, dans le silence intolérable.” (UCI, p. 31-2). (Tradução nossa).

torna ao se impregnar na sincronia do presente, cuja “cicatriz nunca está garantida.” (CYRULNIK, 2005b, p. 16). É o que se verifica nos poemas que analisaremos a seguir:

[...]
15 Meu coração perdeu a compaixão
perdeu a razão de viver
a vida me foi restituída
vejo-me diante da vida
como diante de um vestido
que não cabe mais em mim. ¹⁰⁹(MNJ, p. 19)

Os versos mostram a dificuldade do sobrevivente em readaptar-se ao mundo “de antes” (aspas nossas) da circunstância prisional com o qual se reencontra. Os problemas de inadaptação não se limitam a questões que estão no nível da exterioridade, ao convívio com os demais, mas à convivência do indivíduo consigo mesmo: “Eu não conseguia me reacostumar comigo mesma. Como me reabilitar a um eu que se encontrava tão distante e que eu já não tinha certeza de que um dia existiu?” ¹¹⁰(MNJ, p. 14). A avaria é encontrada no universo dos sentimentos, e se manifesta na perda da compaixão e no aniquilamento que suspende o desejo pela vida e influencia negativamente o processo de readaptação consigo e com o outro. O curso da vida de “antes de Auschwitz” (aspas nossas) continuou, entretanto, a experiência “pós Auschwitz” (aspas nossas) faz com que o eu lírico se veja fora da vida, como atestam os últimos versos do poema: “como diante de um vestido/que não cabe mais em mim.” (MNJ, p. 19). Assim sendo, a voz lírica mostra-se presa do sentimentos de medo, indecisão, inaptidão e inadaptação, os quais, reunidos, são responsáveis pela manutenção da memória traumática que continua atrelada ao passado e às respectivas circunstâncias. Observemos que quando este passado vigorou na corrente do presente, a memória “de antes de Auschwitz” (aspas nossas) funcionou como combustível de esperança e equilíbrio, contribuindo com a luta pela sobrevivência. Depois da Liberação, aquele passado de esperança dá lugar a espécie de desmemória, e instala a descostura mental, o medo e a sensação de que não é possível readaptar-se ao mundo e a si mesmo:

¹⁰⁹ Texto original: “[...]Mon coeur a perdu sa peine/il a perdu sa raison de battre/la vie m’a été rendue/et je suis là devant la vie/comme devant une robe/qu’on ne peut plus mettre.” (MNJ, p. 19). Tradução nossa.

¹¹⁰ Texto original: “Je ne parvenais pas à me réhabiliter à moi. Comment me réhabiliter à un moi qui s’était si bien détaché que je n’étais pas sûre qu’il eût jamais existé?” (MNJ, p. 14). (Tradução nossa).

Com dificuldade, através de grande esforço de minha memória –, mas, por que dizer: esforço de memória, já que eu não tinha nenhuma memória? – **com esforço que eu não sei dizer o nome, eu tentei lembrar o que se faz para reaprender como as pessoas vivas vivem. Andar, falar, responder a perguntas, dizer onde se vai e onde se quer ir. Eu tinha esquecido.** (MNJ, p. 11).[...] Eu não conseguia me reacostumar comigo mesma. Como me reabituara a um eu que se encontrava tão distante e que eu já não tinha certeza de que um dia existiu? Minha vida de antes? Eu tive uma vida antes? E minha vida de depois? Eu estava vivendo um depois, para descobrir o que é depois? Eu estava flutuando em um presente sem realidade. [...]. ¹¹¹(MNJ, p. 11 e 14- ênfases nossas).

Percebe-se que a memória é convocada, mais uma vez, para propiciar equilíbrio psicológico, no que tange a dar direção à vida, a orientar-se a si mesmo. O que não ocorre, porque as lições inúteis aprendidas nos campos nazistas aboliram a memória de “antes de Auschwitz” (aspas nossas). Especialmente na passagem destacada, não ocorre processo de reconhecimento entre “o antes e o depois de Auschwitz” (aspas nossas), em nenhuma das instâncias das relações humanas, como destacamos: **“com esforço que eu não sei dizer o nome, eu tentei lembrar o que se faz para reaprender como as pessoas vivas vivem. Andar, falar, responder a perguntas, dizer onde se vai e onde se quer ir. Eu tinha esquecido.”** (MNJ, p. 11, ênfases nossas). A desmemória parte da instância linguística, alcança o universo das ações cotidianas e relacionamentos (andar, falar, responder a perguntas, tomar iniciativa), voltando a se interiorizar como espécie de estranhamento do indivíduo consigo mesmo. A personagem é presa de esvaziamentos temporais que intensificam, ainda mais, a sensação de não mais pertencer ao contexto ao qual está inserida e nem a si mesma: “Eu não conseguia me reacostumar comigo mesma” (MNJ, p.14).

Nesta perspectiva parece faltar a interdependente relação temporal que marca “O antes e o depois” (aspas nossas) das experiências pessoais, o que se constata nesta

¹¹¹Texto original: “Avec difficulté, par un grand effort de ma mémoire, – mais pour-quoi dire: effort de la mémoire, puisque je n’avais plus de mémoire? – par un effort que je ne sais comment nommer, j’ai essayé de me souvenir des gestes qu’on doit faire pour reprendre la forme d’un vivant dans la vie. Marcher, parler, répondre aux questions, dire où l’on veut aller, y aller. J’avais oublié.” (MNJ, p. 11). (Tradução nossa).[...] “Je ne parvenais pas à me réhabituer à moi. Comment me réhabituer à un moi qui s’était si bien détaché que je n’étais pas sûre qu’il eût jamais existé? Ma vie d’avant? Avais-je eu une vie avant? Ma vie d’après? Étais-je vivante pour avoir un après, pour savoir ce que c’est qu’après? Je flottais dans un présent sans réalité.” (MNJ, 11 e 14). (Tradução nossa).

interrogação: “Eu tive uma vida antes? E minha vida de depois? Eu estava vivendo um depois, para descobrir o que é depois? Eu estava flutuando em um presente sem realidade.” (MNJ, p. 11).

A vida que é restituída ao sobrevivente é por ele percebida como algo que, embora lhe pertença, lhe é estranha, não mais lhe “cabe” (aspas nossas), em razão da memória traumática que apaga os liames de familiaridade, os quais o religam a si mesmo e ao espaço das próprias vivências.

Situação análoga verifica-se no poema “Celas – 23” de Lara de Lemos:

Eis que me retornam
vestes, sapatos,
óculos, relógios.

05 Bolsa povoada
de lenços, moedas,
inúteis estojos.

Despojada até aos ossos
não sei o que fazer
de meus despojos. (IM, p.49)

Neste poema observa-se que as referências ligadas ao íntimo, à identidade pessoal e à própria vida são representadas por objetos que fazem parte do cotidiano do mundo “de antes” (aspas nossas) do encarceramento, os quais são metaforizados na última estrofe, passando a corresponder a despojos em nível subjetivo, o que é possibilitado pelo jogo que a autora entabula entre os termos “Despojada” (v 7) – que é ser desapossada privada/esvaziada de alguma coisa que lhe pertence por meios ilícitos/ilegais – e “despojos” (v 9), que são os restos, fragmentos, sobras de uma batalha, que são recolhidos pelo inimigo, mas, aqui, correspondem às sobras, especialmente àquilo que o inimigo não conseguiu saquear da vítima. Da luta que se trava nos espaços prisionais “quando se perde o próprio/calendário” (AL, s.n), e quando não se sabe se se é “verme ou gente?” (IM, p. 11), o que sobrou ao ex-detento não é suficiente para que enfrente a vida e a esta readapte-se. Assim, os objetos essenciais, à vida “de antes” (aspas nossas), afiguram-se como meros acessórios despossuídos de valor e importância.

A relação de objetos que são conferidos pelo eu lírico revelam a mudança de perspectiva entre o que se foi e, agora, o que não mais se sabe ser, constatação que suscita

indecisão: “não sei o que fazer/de meus despojos” (IM, p.49), e despreparo diante da vida em liberdade, não por não se desejar estar livre, mas por consequência das transformações interiores causadas pela experiência prisional. Os versos da última estrofe: “Despojada até aos ossos/não sei o que fazer/de meus despojos.” (IM, p.49) resumem a ideia de não readaptação que se observou na escrita de Charlotte Delbo, e que ocorre nas instâncias pessoal e social, cuja não mais reciprocidade é metaforizada pelos objetos que são resgatados pelo eu lírico. As vestes e os acessórios que lhe foram restituídos não mais cabem naquela que fora “despojada até aos ossos” (v 7), depois do conhecimento, também inútil, que obtivera com as lições do cárcere.

O poema “Degredo” comparece na cena do testemunho para representar questão igualmente importante, que é a permanência da memória de passado traumático vigorando na instância do presente:

Em lugar de documentos
**deixaram-me a marca
amarga no rosto**

05 Nela me reconheço
a cada dia.

**Única identidade
a que pertencço
inteira** (AL, s.n – ênfases nossas).

A composição entabula jogo metafórico entre coisas do mundo físico, objetivo que atestam a identidade pessoal (como documentos) e aspectos do mundo não físico, subjetivo que, embora sejam alcançadas pelo olho, aí estão para dizer daquilo que identifica uma pessoa na instância íntima: “deixaram-me a marca/amarga no rosto/Única identidade/a que pertencço/inteira (v. 2 e 3; 6,7 e 8). A composição evidencia a instalação da neurose traumática: “[...] a marca/ amarga no rosto” (v. 3 e 4) na qual, por processo de regresso sem cessar perdura a dor de tempos pretéritos e, nesta dor se reconhece a cada dia: “Nela me reconheço/a cada dia.”(v 4 e 5). A marca com a qual o sobrevivente passa a ser reconhecido não se faz por espontaneidade, mas por imposição: “Em lugar de documentos/deixaram-me a

marca/amarga no rosto” (v 1 a 3), e se manifesta por espécie de degredo, aqui entendendo como a identidade de antes da prisão sendo banida e, em seu lugar, outra sendo inscrita com a insígnia do trauma, o que faz com que a representação do passado se estabeleça como uma realização no presente.

Tanto as passagens da obra de Delbo, quanto os poemas de Lemos tornam evidente que a Liberação (dos campos nazistas e das prisões brasileiras), por si só, não é suficiente para trazer de volta a capacidade de ser e se sentir livre. É o que mostra a cena do testemunho, que congrega na temporalidade presente os efeitos da experiência passada, à medida que a pereniza num agora, conjugando passado e presente em um mesmo *topos*. Seligmann-Silva (2008) quando trata desse tema, refere que se a cena do testemunho, de fato acontece,

[...] é sempre e paradoxalmente externa e interna ao evento narrado. Interna porque em certo sentido não existe um "depois" absoluto da cena traumática, já que esta justamente é caracterizada por uma perenidade insuperável. Por outro lado, o testemunho é externo àquela cena traumática na medida em que ele cria um local meta-reflexivo (p.80 – aspas do autor).

Quando se verifica que o objetivo das autoras não é tão somente narrar o trauma, mas proceder à reflexão sobre a experiência prisional, vez que em meio ao contar, criam espaço meta-reflexivo, também, à proporção que representam os efeitos psicológicos e morais das ações que lhes foram infligidas, ambas fazem com que a cena do testemunho seja exibida dentro do que lhe é paradoxal, ou seja, sua realidade interna e externa. Entretanto, a “perenidade insuperável” (aspas nossas) à qual refere Seligmann-Silva (2008) liga-se à construção de testemunho *a posteriori*, cuja escrita é pretexto para resistir à dor “de um passado que não passa” (p. 69) e cuja crítica só se faz possível pela “chave freudiana do trauma” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 85 – grifo do autor), como (re)construção de espaço simbólico de vida.

O trauma psíquico, evento que foi desenvolvido desde os primeiros estudos sobre a histeria, é por Freud (1987) conceituado “como corpo estranho que, muito depois de sua entrada, deve continuar a ser considerado como agente que ainda está em ação” (p. 44). Como refere Freud (1987): “Nas neuroses traumáticas, a causa atuante da doença não é o dano físico insignificante, **mas o afeto do susto** – o trauma psíquico. (FREUD, 1987, p. 43 - ênfases

nossas). Do que se depreende que a noção de trauma psíquico está estreitamente ligada à teoria da histeria e implica, tanto ocorrência de choque violento, ou seja, de trauma, no sentido de efração (que é ruptura, invasão arrombamento) “sobre o aparelho psíquico, quanto consequências sobre o conjunto da organização psíquica.” (p. 19), isto é, ocorrências condicionadas à situação de causa e efeito.

Contudo, a ideia de trauma retorna de outro modo entre os anos 1915 e 1920, em razão dos casos de neurose pós-guerra. Mesmo nos estudos que Freud devotou ao trauma, considerando a nova realidade do pós Primeira Guerra mundial e suas consequências nefastas, nota-se que a análise focaliza situações de soldados no fronte, não contemplando outras vítimas da guerra. Entretanto, a nova realidade ditada pelos estragos psíquicos deixados por aquela Guerra, o forçaram a redirecionar a teoria da etiologia das neuroses a partir da visão clínica.

Assim, as neuroses provenientes de acontecimentos violentos, como as guerras, foram denominadas de neuroses espontâneas para diferenciá-las das traumáticas. Freud (1976) também observou que, em casos específicos, as cenas traumáticas eram, via de regra, revividas em sonhos pelos sujeitos, como meio de alcançar a cura de modo espontâneo. A este respeito esclarece:

É como se esses pacientes não tivessem findado com a situação traumática, como se ainda estivessem enfrentando-a como tarefa imediata ainda não executada; e levamos muito a sério esta impressão. Mostra-nos o caminho daquilo que podemos denominar de **aspecto econômico** dos processos mentais. Realmente, o termo ‘traumático’ não tem outro sentido senão o sentido econômico. [...] Assim, a neurose poderia equivaler a uma doença traumática, e apareceria em virtude da **incapacidade de lidar com uma experiência** cujo tom afetivo fosse excessivamente intenso (FREUD, 1976, p. 325- aspa do autor e ênfases nossas).

Segundo Laplanche e Pontalis (1992) quando de concepção econômica, o trauma relaciona-se à ausência de *ab-reação*. Por *ab-reação* entende-se descarga emocional através da qual o sujeito sente-se livre do efeito ligado à recordação de acontecimento traumático. Isso permite que não se torne ou não continue sendo patogênico (p.1).

A representação literária dos campos nazistas e das celas brasileiras, alusiva aos citados eventos, concorrem entre si agregando o *status* de caminho daquilo que Freud (1976) denomina de “aspecto *econômico*” dos processos mentais, e que Laplanche e Pontalis (1992) entenderam como ausência de *ab-reação*, ou seja, manutenção ou duração da memória do acontecimento traumático. Semelhante conceituação levou-nos a inferir que a matéria poética, em movimento de criação, pode funcionar como instrumento de descarga emocional capaz de libertar o sujeito do efeito nefasto ligado à recordação de fato extremo. A arte, então, se colocaria no meio do caminho do trauma, impedindo que a situação traumática seja consumada, evitando, com esta interposição, que se estabeleça no indivíduo o estado de “**incapacidade de lidar com uma experiência** cujo tom afetivo fosse excessivamente intenso” (FREUD, 1976, p. 325- ênfases nossas) o que, em última instância, traduz-se no trauma estabelecido e se equivalendo à neurose (traumática).

A expressão em destaque pode corresponder ao processo de escrita durante a circunstância em que o autor-narrador se vê diante da incapacidade de lidar com a experiência (traumática) inusitada. É nesta altura que a linguagem comum se mostra insuficiente para destravar a língua do trauma, e outra, a poética, é convocada para modelar pensamentos e ações, considerando que “[...] o afloramento da palavra [poética] traz no seu bojo de som e ideia a encenação de todo o drama da existência que, só de modo fragmentário e incompleto, pode ser expresso por outros signos.” (SEIXAS, 1997, p.20).

A passagem abaixo representa situação de memória traumática caracterizada por rememorações repetitivas:

Eu não estou viva. Estou trancada dentro das **lembranças e suas repetições**. Eu durmo mal e a insônia não me é um peso. À noite, tenho o direito de não estar viva. Eu tenho o direito de não fingir e vou ao encontro das outras. Eu estou no meio delas, sou uma delas. Elas são como eu, silenciosas, mudas e desprovidas de vida.¹¹²(MNJ, p. 53 – ênfases nossas).

¹¹²Texto original: “Je ne suis pas vivante. Je suis enfermée dans des souvenirs et des redites. Je dors mal et l’insomnie ne me pèse pas. La nuit, j’ai le droit de n’être pas vivante. J’ai le droit de ne pas faire semblant je retrouve les autres. Je suis au milieu d’elles, l’une d’elles. Elles sont comme moi, muettes et dépourvues.” (MNJ, p. 53). (Tradução nossa).

Os termos destacados evidenciam o trauma ainda em processo de busca de representação, o que facilita o trabalho de captura da consciência pela recordação. O que se tem como resultado é o regresso, sem cessar, não do real, “mas a representação de um real que os domina [os escritores]” (CYRULNIK, 2005b, p. 222). No caso de Charlotte Delbo a lembrança que a assalta incessantemente é a das companheiras que não escaparam ao *Lager*. Esse tipo de imagem, como entende Cyrulnik (*idem*), não é vestígio mnésico, mas, porção de real que representa a infelicidade e atua como símbolo. Em outras palavras: trata-se da memória assaltada pela neurose traumática.

Ao tratar da questão Cyrulnik (2005b) refere que o devir das síndromes traumáticas é variável, pois podem persistir por apenas seis meses, constituírem-se em quadros crônicos que culminam por organizar a personalidade, ou, ainda, pode ocorrer o sepultamento das mesmas, com a possibilidade de reaparecerem muito tempo mais tarde. Toda esta variedade está relacionada com sofrimento irremediável, embora estas síndromes sejam passíveis de ser transformadas quando entram em cena suportes de resiliência, os quais têm o objetivo de fazer com que não se caia no poço da infelicidade.

As avarias psíquicas derivadas de circunstâncias provocadas por estados de exceção não são consideradas afecções clínicas, mas ocorrências de ordem traumática. Ainda assim, a atenção de Freud (1976) não esteve voltada para outro segmento humano vitimado e avariado pela guerra: os prisioneiros com os seus relatos de experiência, os quais narravam, ao devido modo, histórias totalmente caracterizadas por duas dores: a dor do corpo e a dor moral, esta com reverberações físicas em razão da mistura de sensações: “depressão, hipocondria, angústia, delírio” (RUDINESCO; PLON, 1998, p. 537) e, mais: o desejo de abandonar o corpo em razão dessas dores, através de profundo aniquilamento.

Estas seriam, de modo geral, as respostas que certos indivíduos dariam de si mesmos a situações traumáticas como as que vimos nas análises, à proporção que se deixariam afogar no aniquilamento, vez que nem sempre há os que transpõem a linha da “**incapacidade de lidar com uma experiência** [traumática].”(FREUD, 1976, p. 325- ênfases nossas).

No entanto, há os que reagem de forma propositiva. Qual seria o fator que desencadeia reação tão singular? Tentar responder a esta indagação é o objetivo que deu existência ao conceito de resiliência.

O *Longman Dictionary of Contemporary English* oferece referência para resiliência direcionada a humanos. Diz o verbete: “habilidade para voltar rapidamente para o seu usual

estado de saúde ou de espírito depois de passar por doenças, dificuldades, etc.: resiliência de caráter.¹¹³” Entretanto, outras qualidades próprias ao termo como “resistência ao choque” (aspas nossas) e “elasticidade” (aspas nossas) no sentido de resistir ao máximo, não são descartadas se se emprega o termo referindo-se a humanos. Mesmo na área da psicologia, a adoção do termo é recente e surgiu de movimento chamado Psicologia Positiva, que se qualifica como sendo “tentativa de levar os psicólogos contemporâneos a adotarem visão mais aberta e apreciativa dos potenciais, das motivações e das capacidades humanas” (SHELDON; KINGS apud YUNES, 2003, p. 75). Ou seja, propõe mudança de paradigma aos estudos do comportamento humano, cujo foco é convidado a deslocar-se das patologias para evidenciar os aspectos “virtuosos” (aspas nossas) do ser humano: isto é, a capacidade extraordinária de resistir. A Psicologia Positiva mostra-se, por esta razão, como o rito de passagem do viés negativo para o positivo, sugerindo que os estudos sobre as questões salutogênicas são importantes tanto ou quanto o são as patogênicas.

D. P. N. Pinheiro (2004) refere que o termo resiliência foi empregado, pela primeira vez, no ano de 1966. Os estudos buscavam compreender como certas crianças, adolescentes e adultos conseguiam superar adversidades. Para esta compreensão procediam à descrição, tanto das forças psicológicas quanto das biológicas que julgavam ser responsáveis pela superação das adversidades sofridas. Foi nessa época que tiveram lugar outros trabalhos com o objetivo de identificar o papel do desenvolvimento da capacidade de ser resiliente e, também, da criação de estratégias que favorecessem a resiliência.

No que elaboraram Junqueira e Deslandes (2003) vigoram duas tendências para o que consideram resiliência: uma que confere ao termo o sentido de adaptação e, outro, de superação. Resiliência com o sentido de adaptação também pode ser verificada em escritos de autores como Cecconello e Koller (2000) e Grotberg (2005). Para estes a capacidade de ser resiliente é encontrada no nível da competência de adaptação adquirida nas relações que estabelecem vínculos afetivos e de confiança. A afirmativa aponta para o entendimento de que o indivíduo, bem adaptado, seria um resiliente.

O mesmo termo com sentido de superação é visto nos estudos de Boris Cyrulnik, cuja acepção vai frontalmente de encontro à proposta de Cecconello e Koller (2000) e Grotberg (2005), pois aquele autor entende resiliência como sendo a capacidade extrema de, não só resistir, mas de superar a adversidade, de modo criativo, tendo como resultado algo positivo.

¹¹³Textooriginal: “the ability to return quickly to your usual health or state of mind after suffering an illness, difficulties etc.: resilience of character”. (Tradução nossa).

Assim, resiliência está para além da capacidade de dizer “não,” (aspas nossas), de ser capaz de se manifestar contrário a algo seja de modo ativo ou passivo, como vimos, nos níveis de resistência, mas de superar-se e criar condição para manter ou recobrar o equilíbrio.

As pesquisas que têm em foco a questão da resiliência mostram-se como vasto campo de investigação do sofrimento humano nos mais variados contextos. Para esta excepcional qualidade, que guardam certos indivíduos, surge a questão: que tipo de dispositivo as situações extremas são capazes de disparar “na memória íntima” (CYRULNIK, 2005b, p. 206) de pessoas, para que reajam de forma, também, análoga, excepcionalmente criativa? Quanto a esta capacidade extrema de luta pela sobrevivência, não podemos deixar de nos interrogarmos se, ao procrastinar a própria morte, por mil e uma noites inventando histórias enfileiradas de finais sempre adiados – não teria Sherazade sido instigada, na “memória íntima” (*idem*) para capacitar-se a ponto de transformar o próprio drama em poesia?

Por entender que a produção poética revela-se como a capacidade extrema de, não só resistir, mas de superar a adversidade – por isso supera o mero resistir com o sentido restrito de adaptar-se – é que adotamos para esta discussão a ideia de resiliência proposta por Boris Cyrulnik¹¹⁴ para caracterizar a escrita das autoras analisadas neste trabalho.

Durante o período da Segunda Guerra mundial e os 21 anos em que perdurou o Regime Militar no Brasil, número considerável de escritores presos políticos recorreu à literatura como sendo o último recurso de sobrevivência. Assumir comportamento resiliente funciona como ferramenta para sobreviver ante a adversidade. Mesmo após a Liberação, pessoas que passam por espaços prisionais carregam as “escaras” (CYRULNIK, 2006, p. 5) físicas ou psíquicas porque estas não desaparecem com o estado de liberdade.

Entende-se, pois, que as fraturas das guerras e das ditaduras, bem como as “escaras” (CYRULNIK, 2006, p. 5) que se formaram ao longo desses conflitos, não se curam de imediato, e convocam os feridos de corpo e da alma para a execução de mais outro trabalho que transcende a instância da resistência: a resiliência. É neste contexto que o signo Resiliência,¹¹⁵ originalmente utilizado na física e na engenharia para determinar

¹¹⁴Neuropsiquiatra, psicanalista e etólogo, Cyrulnik encontra-se entre os mais importantes estudiosos do tema, em nível mundial, no que tange à teorização e à prática da resiliência. Na França, o pesquisador é diretor de ensino da “Clínica do Apego” e presidente do *Observatoire International de la Résilience*, na Universidade de Toulon.

¹¹⁵Estudos do pesquisador Alain Vuillemin (s.d), que investiga a escrita poética “proibida” de escritores presos políticos do leste europeu, chamam a atenção para o fato de que, naquele continente, os escritos de resiliência, de sofrimento – como a prosa e a poesia elaboradas sob os efeitos da Segunda Guerra mundial – ressurgiram entre 1947 e 1979 em países daquela região europeia que experimentaram situações de campos de concentração, como os *Gulag* da Rússia. Lança luz sobre o poeta búlgaro Lubomir Guentchev, que nos anos

comportamento de “coisas” (aspas nossas), comparece no cenário literário como espécie de catacrese para “emprestar nome” (aspas nossas) a ações humanas que, pelo grau de desumanidade, afiguram-se como inapreensíveis à representação.

Para fazer entender o conceito de resiliência, Cyrulnik (2006) recolhe, em diversos momentos da história, casos de indivíduos lesados física e psicologicamente por determinadas circunstâncias. Entre estes indivíduos encontram-se vítimas da Segunda Guerra mundial – dentre os quais os escritores Jorge Semprún e Primo Levi. Aludindo a outras circunstâncias também reportou-se a Hans Christian Andersen, como aquele que “nasceu na prostituição de sua mãe, na loucura de seus pais, na morte, na orfandade precoce, na miséria doméstica, na violência social.” (CYRULNIK, 2005a, p. 4-5). A ele destina a seguinte pergunta: “Como não ficar morto quando se vive desta maneira?” (p. 5). Além desses, o autor traz testemunhos de pacientes e de si mesmo, como vítima traumatizada por aquela guerra. Com esses exemplos, o autor enseja mostrar que a resiliência não se relaciona às qualidades pessoais, e chama a atenção para o fato de que há pessoas que, diante de situações adversas, conseguem ser resilientes, superam traumas; enquanto outras, não. Ou seja, há pessoas que “sobrestimam a resiliência que lhes propõe um estaleiro de esperança, ao passo que as outras se submetem à infelicidade o como se fosse um destino.” (CYRULNIK, 2006, 29). Por situações adversas podemos considerar as de cunho social, como a pobreza extrema; biológico, a violência física; e natural, as catástrofes. A estas se somam as de caráter político como os estados de exceção marcados pelo autoritarismo das guerras e das ditaduras. O conceito de resiliência é empregado por certos estudiosos no sentido de compreender como indivíduos (ou grupos) adaptaram-se ou superaram-se em situação adversa, extraindo forças de onde não havia, desenvolvendo-se e se transformando, onde –em estado normal – impossível seria. A teoria da resiliência parte do paradoxo, ou seja, diante de determinada situação caótica, o indivíduo ser capaz de superá-la com criatividade, nada obstante a existência de opostos: “o horror e a poesia, o desespero e a esperança, a tortura gelada e o calor humano.” (CYRULNIK apud CZERNY, 2007, p. 149).

O diálogo de Charlotte Delbo (2007) com prisioneira recém-chegada à *Auschwitz* (16 dias) é fato oportuno para ilustrar o sentido de resiliência que propomos para este trabalho:

1950, tendo sido perseguido pela polícia e pela justiça búlgara, em razão do que escrevia, teve a obra confiscada. Resiste à censura totalitária recopiando, a mão, o livro *Écrits Inédits* (2007)/ Escritos inéditos.

"Oh, nossas chances são iguais, vai ...

–Para nós não há esperança. "

E sua mão faz um gesto e seu gesto imita a fumaça subindo.

"É preciso lutar com toda sua coragem.

Por que ... Por que lutar, deveríamos todas nós..."

O gesto da sua mão termina. A fumaça subindo.

"Não, é necessário lutar."

Como podemos esperar sair daqui? Como alguém sairá jamais daqui?

Seria melhor nos jogarmos na cerca elétrica imediatamente".

O que dizer a ela? É pequena, frágil. E eu não tenho o poder de me convencer a mim mesma. **Todos os argumentos não fazem sentido. Eu luto contra a minha razão. Luta-se contra toda razão.**

A chaminé fume. O céu parece mais baixo. A fumaça se alastra pelo campo e pesa e nos oprime e é o cheiro de carne queimada. (ANNR, p. 27 – ênfases nossas)¹¹⁶

A ideia-chave do diálogo é o espírito de desesperança de uma, em oposição ao de luta por sobreviver da outra, sendo que a desesperança é perfeitamente compatível com a circunstância: “ Como podemos esperar sair daqui? Como alguém sairá jamais daqui?” (p.27). Apesar do grotesco da paisagem que não escapa ao olhar – a chaminé que arde ao combustível humano, o odor de carne humana sendo queimada junto com a fumaça que toma o campo, as cercas elétricas... – uma das interlocutoras encontra equilíbrio psicológico para entender que “Todos os argumentos não fazem sentido” (p. 27) mas, ainda assim, escolhe lutar “contra toda razão.” (p. 27).

Verifica-se, nesta passagem, situação completamente adversa, em que nada faz sentido lutar. O caso ilustra a afirmação de Cyrulnik (2006) ao mencionar que a noção de ser resiliente não esbarra na adaptação, antes, na superação. O autor entende esta capacidade como ponto de partida para transformação do meio ou de si próprio, através da construção de novo projeto pessoal. Adverte que resiliência não se trata de receita de felicidade, não é caminho fácil, pois se constitui de estratégia de luta contra a infelicidade, podendo funcionar como elemento que favorece alcançar o prazer de viver, apesar de situações hostis.

¹¹⁶Texto original: “Oh, nos chances sont égales, va...Pour nous iln’y a pas d’espoir.”Et sa main fait un geste et son geste évoque la fumée qui monte. “Il faut lutter de tout son courage. –Pourquoi... Pourquoi lutter puis que nous devons toutes...”Le geste de sa main achève. La fumé qui monte. “Non, Il faut lutter..”– Comment espérer sortir d’ici. Comment quelqu’un sortira-t-il jamais d’ici. Il vaudrait mieux se jeter dans les barbelés tout de suite.“Que lui dire? Elle est petite, chétive. Et je n’ai pas le pouvoir de me persuader moi même. Tous les arguments sont insensés. Je lutte contre ma raison. On lute contre toute raison. La cheminé fume. Le ciel est bas. La fumé traîne sur le camp et pèse et nous enveloppe et c’est l’odeur de la chair qui brûle”. (Tradução nossa).

Segundo Cyrulnik (2006) para que seja iniciado o processo de resiliência é necessário que, também, se dê início ao trabalho de “historização” (CYRULNIK, 2005b, p. 151) aqui entendido como relato, testemunho, isto é, de “recomposição do passado” (CYRULNIK, 2005b, p. 221), o que se dá com a retomada dos fatos, pois é preciso narrar novamente os acontecimentos e aos mesmos conferir sentido. De acordo Cyrulnik (2005b) embora o contexto das situações traumáticas apresente-se como fato nebuloso, o acontecimento absoluto (o trauma) inscreve-se na memória “com uma precisão extraordinária [...] captura a nossa consciência e cega-nos pela precisão dos pormenores” (*idem*, p. 146). Daí a importância de se narra o trauma, de se proceder à sua “historização” (CYRULNIK, 2005b, p. 151), porque o ato de contar estabelece nexos de sentido para o acontecimento, recompõe o passado, e cria vínculo com o outro. É o que ocorre ao poema “Carta a quem de direito,” da poeta brasileira:

Inda que lances sobre nós
teu saibro
teu cuspe incandescente
tua m/ira.

05 Inda que exercites sobre nós
teus ácidos
tua suspicácia
tua força

10 inda que levantes
paredes tumulares
e te divirtam en-
sanguentados jogos

15 inda que manipules
nossos fusos horários
nosso dízimo
nossa sede

20 temo por ti. Como
explicar-te a força de Davi
a queda de Golias, o não-cessar
do tempo?

O título do poema de pronto orienta para situação de divulgação de notícia, exposição de ponto de vista, de testemunho. Toda a composição se ampara numa situação de paradoxo

propiciada pela repetição da expressão adverbial “inda que” (aspas nossas). O eu lírico coloca-se na posição daquele que opõe a sua força à de outrem que tem nas mãos o poder de ferir: “Inda que lances sobre nós/teu saibro” (v 1 e 2); vigiar: “teu cuspe incandescente/tua m/ira.” (v 3 e 4); suspeitar: “tua suspicácia” (v 7); dominar: “tua força” (v 8); matar: “inda que levantes/paredes tumulares (v 9 e 10); torturar: “e te divirtam en-/sanguentados jogos” (v 11 e 12); e privar do sono, de valor, e de água: “inda que manipules/nossos fusos horários/nosso dízimo/nossa sede” (v 13 a 16). A mensagem é endereçada a sujeito coletivo, que, sem dúvida, é o Estado, especialmente se se faz atenção à epígrafe do poeta Jorge de Lima que a autora selecionou para o poema: “Pobres os que não têm perspectiva e são fortes de ódio para dominar” que, semelhante ao poema, ancora-se no paradoxo. O ritmo e a expressão “inda que” (aspas nossas) só cessam ao esbarrarem na última estrofe que altera, de repente, o ritmo e o sentido dos opostos:

temo por ti. Como
explicar-te a força de Davi
a queda de Golias, o não-cessar
do tempo?

20

A oposição que recai entre o forte e o fraco (o Estado e o indivíduo), o grande e o pequeno (Golias e Davi) é exposta e finalizada com ponto de interrogação, recurso que intensifica situação de oposição aparente, considerando que ao invés de interrogar, o sentido que oferece é o de constatação de que ocorrerá a queda do estado totalitário, como certo é o não cessar dos dias e o correr do tempo. Neste poema, o edifício de palavras ameaçadoras, construído nas quatro estrofes, é desfeito com a última, que equivale ao pilar de sustentação. Por ser a estrofe que reage a todas as ameaças desferidas nas anteriores, apesar disso, mantém-se firme e vislumbra algo positivo em meio às circunstâncias desfavoráveis, o que faz com que funcione como tutor de resiliência.

Por tutores de resiliência entende-se alguém ou um meio favorável que alcance o indivíduo traumatizado, coloque-se na brecha do trauma, e o lance para seguir em frente ou mudar de direção. De acordo Cyrulnik (2006) “É o contexto afetivo e social que propõe ao lesionado alguns tutores de resiliência ao lado de quem poderá se desenvolver.” (p. 5). A

escrita poética, e, em especial esta que é resistência e testemunho, configura-se como objeto especial de tutor de resiliência, por possibilitar transformação e/ou mudança de direção, logrando a superação da dor da ferida.

Para Cyrulnik (2006) contar, narrar, “cantar” (aspas nossas) no caso da poesia, o ocorrido se constitui em “trabalho de atribuição de sentido” (p. 27). Ao assim proceder, continua o autor, o dono do relato o metamorfoseia por meio de dupla operação: coloca os acontecimentos fora de si e os situa no tempo, vindo a ser o relato a luz que ilumina a neblina “provocada por um trauma” (p.27).

A atribuição de sentido está intimamente relacionada à de religamento. Aquilo que ficara impregnado pelo trauma é que vai alimentar as representações de lembranças e vão se constituir na identidade do traumatizado. Diante desse fato, Cyrulnik (2006) chega à conclusão de que só os grandes resilientes é que compartilham o trabalho de religação através dos sucessivos relatos, projeto necessário para a conquista de sentidos. Citando L. Marin, conclui: “É a esse preço que o passado, o ausente, o morto, podem retornar ao mundo presente dos vivos, na cena do texto e da imagem, na cena da representação e como re-presentação” (MARIN apud CYRULNIK, 2006, p. 28).

De acordo Cyrulnik (2006) quando da historização/relato, a representação do tempo de quem sofre golpe traumático já não é mais a mesma. Ocorre este fato porque o golpe pode instalar a morte na alma e a pessoa volta à vida com a sensação de existir entre duas mortes. Neste caso, pode vir a ser representação de si, quando a identidade e o próprio existir entram em questão. Este é fenômeno que se observa em um dos poemas de Charlotte Delbo:

E eis que estou de volta
Ainda que vocês não saibam,
vocês,
que de lá de baixo alguém retorna

05 Retorna-se de lá de baixo
e até de mais longe

*

Eu retorno de um outro mundo
deste mundo

10 **que eu não deixei**
e eu não sei
qual é o verdadeiro
diga-me eu retornei
do outro mundo?

15 Para mim
eu estou ainda lá embaixo
 e eu morro
 lá embaixo
 cada dia um pouco mais
morro eu novamente
 20 **a morte de todos os que morreram**
 e eu não sei mais o que é verdadeiro
 do mundo de lá
 do outro mundo de lá de baixo
 agora
 25 eu não sei mais
 quando sonho
 e quando
 não sonho mais
 [...] (UCI p. 183-4 – ênfases nossas)¹¹⁷

Este poema aparece, de súbito, nas últimas oito páginas (das quais toma duas), em meio à voz narrativa que impera no livro 2 (UCI). Manifesta-se como aparição, confrontando o veredicto que está no título do volume 1, “Aucun de nous ne reviendra”/NNR), “Nenhum de nós retornará,” por ser a constatação de que é possível alguém escapar com vida de um campo nazista. Incredulidade e confusão, entre as duas instâncias de real, o “de antes” (aspas nossas) e o “de depois” (aspas nossas) de Auschwitz, perduram ao longo do poema. A conjunção aditiva que principia o poema, além de atuar com a função sintática que é ligar, dar continuidade, coesão e coerência ao discurso, simboliza a necessidade de religação do sobrevivente com a realidade que se mostra à sua frente, e o conseqüente rompimento com o espaço prisional. Entretanto, o que se verifica no poema, é que as declarações de retorno e de vida são imediatamente desmentidas como mostram os versos destacados: “**Eu retorno de um outro mundo/deste mundo/que eu não deixei**” (v. 7 a 9), “estou ainda lá embaixo” (v. 15) e “**morro eu novamente/a morte de todos os que morreram**” (v 19 e 20). Não se pode deixar de constatar a dificuldade que se estabelece para que o sobrevivente construa a ponte que o leve a outros para que possa, definitivamente, romper com a memória de passado traumático e, assim, “tecer sua resiliência.” (CYRULNIK, 2006, p. 148).

¹¹⁷Texto original: “/Et je suis revenue/Ainsi vous ne saviez pas,/vous,/qu’on revient de là-bas/On revient de là-bas/et même de plus loin/ Je reviens d’un autre monde/dans ce monde/que je n’avais pas quitté/et je ne sais/lequel est vrai/dites-moi suis-je revenue/de l’autre monde?/Pour moi/je suis encore là-bas/et jemeurs/là-bas/chaque jour un peu plus/je remeurs/la mort de tous ceux qui sont morts/et je ne sais plus quel est le vrai/du monde-là/de l’autre monde-là-bas/maintenant/je ne sais plus/quand je rêve/et quand/je ne rêve pas/[...]”. (UCI, p. 183-4). (Tradução nossa).

Neste poema o eu lírico guarda (e revela) o conhecimento daquilo que as gentes ainda não sabem (o de ser possível escapar de Auschwitz), embora também revele incredulidade quanto a estar (de volta) e, ao mesmo tempo não estar (de volta), como alguém que partiu e, que, também, ficou. O sujeito da composição torna evidente que “uma parte de sua vida matara-se nela” (CYRULNIK, 2006, p. 4), pois que ficara “lá embaixo” (aspas nossas), no *Lager*. Estar viva é, também, “(re)morrer” (aspas nossas) com os que ficaram (mortos) e, assim, tempo, espaço e identidade se apresentam em desordem, estabelecendo relação de reciprocidade com a nebulosa circunstância e historização de si.

Como refere Cyrulnik (2006) as “escaras” (p.5) do corpo funcionam como metáforas para a escara da alma. Sobre si mesmo, confessa: “*Auschwitz* como uma escara na origem de mim...” (p.8). As escaras provocadas pelas circunstâncias prisionais podem ser fatais ou – em não se as deixando necrosar, com adoção de atitude resilitiva – podem mudar a direção do caminho ancorada na esperança. As “escaras” (p. 5) são consequências de trauma psíquico ou físico, que provocam a perda do tecido afetivo. Com necrose e escaras, o sujeito passa a “carregar a morte dentro de si” (*idem*). Por este motivo, “[t]odo traumatizado é obrigado a mudar,” assevera, citando T. Gutton; e acrescenta: “senão fica morto”(p. 8).

Vimos que a palavra, enquanto verbo, constitui-se no princípio de toda criação. Segundo Octavio Paz (1986) “[a] primeira atitude do homem diante da linguagem foi de confiança [...]” (p. 35) por não se ter verificado entre palavra e coisa situação de falsidade. É à palavra que os escritores presos políticos sobreviventes de catástrofes, como guerras e ditaduras, confiam os seus testemunhos através da escrita do trauma que não ficou resolvido com a liberação. A escrita de resistência e testemunho é o elemento que atravessa o percurso do trauma para funcionar como descarga emocional, o “grito” (SEIXAS, 1997, p. 32 – aspas nossas) de libertação da memória traumatizada.

Os relatos dos prejudicados por eventos extremos caracterizam-se por dor física e moral, e o sobrevivente responde deixando-se aniquilar ou reagindo de modo criativo como recurso de superação. Verificar esses aspectos suscitou interesse pelos estudos relativos à resiliência, que busca ressaltar os aspectos salutogênicos do indivíduo, em lugar das patologias.

Cyrulnik (2005b) considera resiliência a inaudita capacidade de construção humana. Para ele “[a] memória resiliente assemelha-se à dos romancistas que vão ao terreno detectar fatos precisos a fim de alimentarem a sua ficção.” (CYRULNIK, 2005, p. 221). A memória da

violência é este terreno para onde as poetisas retornaram incessantemente, vasculhando e detectando os fatos que alimentam a escrita de ambas.

Resiliência é esta capacidade de superação que se encontra presente na escrita de resistência e testemunho, que tornou possível continuar a se escrever poemas “depois de Auschwitz” (aspas nossas). Pela escrita resiliente, as autoras logram narrar o trauma com o tom da magia da representação, metamorfoseando-o em matéria poética.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Combati o bom combate, acabei a carreira, guardei a fé.” (APÓSTOLO PAULO)

“A guerra era uma anomalia social tão poderosa que chegava a neutralizar o medo essencial do homem, que é o medo da morte.” (GOMES, 2008, p. 94). Esta reflexão vem do narrador do livro *Assassinos da liberdade*, professor e jornalista João Carlos Teixeira Gomes (2008), quando da tarefa de “análise para melhor compreender os mecanismos psicológicos do homem diante da violência” (*idem*) levada a cabo pela personagem Gabriel De Rienzi. Na verdade, continua o narrador, a personagem não tinha a intenção de escrever suas reflexões: desejava, apenas, tentar compreender as reações psíquicas dos homens responsáveis por “estimular a irracionalidade instintiva até suas últimas consequências.” (*idem*).

Tentar compreender “reações psíquicas” (aspas nossas) talvez seja o primeiro estímulo que incentive, cada vez mais, estudiosos de todas as áreas do conhecimento a se dedicarem à investigação das questões relativas à violência de Estado manifestada por conflitos como guerras e estados ditatoriais. Recuperar documentos que testemunham as catástrofes, criticá-los e torná-los conhecidos do público, é estratégia de que se pode lançar mão para manter viva a memória traumática de tais eventos, modo de preparar as novas gerações para se posicionarem contra a opressão e, principalmente, “tornar a história uma forma presente de resistência e de registro digno dos mortos, muitos sem nome conhecido e sem túmulo.” (CYTRYNOWICZ, 2003, p.16).

Quem sabe se não fomos nós, também, tocados pela vontade de compreender as ‘reações psíquicas’ a que se refere a personagem de *Assassinos da liberdade*?

No decorrer das argumentações deste trabalho procurou-se oferecer, em primeiro lugar, notícias sobre as autoras e suas obras e contextualizar o cenário político de exceção circunscrito às mesmas. Para tanto, procedeu-se a reflexões a respeito dos eventos extremos, notadamente o holocausto, mostrando, à luz do pensamento de diversos autores, que se trata de evento passível de repetição, porque é ocorrência legítima dentro dos padrões do processo civilizador, porque enseja “*despojar a avaliação moral do uso e exibição da violência e emancipar os anseios de racionalidade da interferência de normas éticas e inibições morais.*” (BAUMAN, 1998, p. 48 - grifos do autor).

Ainda, na introdução foram trazidas para o debate questões alusivas à educação como espaço onde se ensinariam às crianças, desde cedo, a se posicionarem contra toda sorte de opressão, apelo formulado por Adorno (1995). Voltando à zona ocupada na França, dissertamos sobre as manifestações de resistência provindas da literatura, capitaneadas pelos poetas Paul Éluard, Louis Aragon e Pierre Emmanuel. Assim, em meio ao terrível conflito, os escritores encontraram meios para testemunhá-lo, fazendo com que a escrita poética cumprisse a sua função social, ainda que, por vezes, clandestinamente. É neste contexto que surge vasta publicação, com destaque para as cidades de Lyon e Marseille como pontos privilegiados da resistência intelectual. Como evento cuja repetição é possível, Auschwitz, nome que avoca para si os horrores da Segunda Guerra mundial, forçou a que se buscassem padrões de ética, para que “Auschwitz não se repita” (GAGNEBIN, 2003, p. 104). Na contextualização do cenário brasileiro, evidenciou-se como a Segunda Guerra mundial foi favorável ao País porque colocou em xeque a doutrina fascista e nazista, o que contribuiu para a queda do Estado Novo. A partir daí buscamos mostrar como a democracia brasileira, há pouco conquistada – dezenove anos – fora solapada por Golpe de Estado que resultou em vinte e um anos de estado totalitário, o mais longo das Américas. Considerou-se que a poesia escrita por presos políticos alusiva às experiências prisionais nos chamados ‘anos de chumbo’ carecia de ser estudada e divulgada no âmbito acadêmico, em razão da significativa qualidade poética. Mostrou-se que as ações de resistência no Brasil tiveram a iniciativa de intelectuais, os quais passaram a compor textos de protesto social e a chamada poesia de participação. É nesta perspectiva que os escritores criativos passaram a ter papel preponderante no sentido de impor resistência ao regime. Mostrou-se que nesta mesma época, a América de língua espanhola estava em ebulição em razão dos regimes de exceção que grassavam no continente latino-americano. Buscamos explicar como a cultura e literatura brasileiras reagiram à Repressão, destacando três momentos específicos, bem como o desempenho das canções como veículo de denúncia.

No capítulo que tratou de questões alusivas a literatura, resistência e protocolos de representação, mapeou-se a história da palavra resistência, desde a ficcionalização em Antígona, personagem da tragédia de Sófocles, que dramatiza o sentido deste signo; foi explicitado em que consiste as modalidades resistência ativa e passiva e, dentro deste capítulo explanação foi levada a efeito sobre a questão da representação, a partir do conceito de *mimesis*, proposto por Aristóteles, e ressignificado por Erich Auerbach (2015). A análise do

corpus foi realizada através de abordagem comparativa, as quais foram compreendidas pela tópica da representação literária, e enquanto estilo de cada autora.

Mesmo tratamento foi adotado no capítulo alusivo à literatura, testemunho e protocolos de revisita de memórias. Explanou-se sobre as origens e vertentes do testemunho, localizando primeiras aparições no século XIX em poema de Arthur Rimbaud e, depois, na Primeira Guerra mundial, quando foi jogada luz sobre textos de soldados do fronte que testemunhavam as batalhas. Também se considerou oportuno proceder à discussão a respeito da (im)propriedade do emprego da expressão “literatura de testemunho” (aspas nossas), nos termos que Seligmann-Silva sugere. Discussão foi levada a efeito no que tange às acepções de *testis*, e *superstes* que o termo agrega a si, junto ao esforço de evidenciar, quando das análises, que a obra das autoras encontra-se nos domínios de *superstes* porque a experiência de ambas conjuga olho e corpo. Continuando, discutiram-se pontos que tratam da memória (revisitada) do testemunho, notadamente como as reminiscências, de modo voluntário e involuntário, passam a se constituir em substância poética.

O último capítulo concentrou-se nas questões da escrita do trauma, em especial, sobre como a escrita poética pode atuar na interrupção ou impedimento do trauma. Considerada como elemento que propicia descarga emocional, a escrita do trauma é, por isso, compreendida como tutor de resiliência, pois que aciona a capacidade excepcional do ser humano em superar-se, após ter sobrevivido a experiências terríficas, como as do *Lager* e das prisões, tornando-se capaz de encontrar saída criativa, quando a vida está em perigo e sujeita à morte.

Não é demais repetir que a Segunda Guerra mundial, além de ser considerada marco sobre o qual se pautaram as bases éticas e políticas do pós-guerra, foi, também, o elemento que determinou as estratégias para maior dimensão e sofisticação de outros mecanismos de implantação da violência. O que significa dizer que o nazismo e seus característicos requintes de crueldade oferece-se como *paideuma*, a matriz dos males futuros, haja vista a importação de seus métodos em eventos-limite como as ditaduras militares que tiveram lugar no continente latino-americano.

Tanto a *Shoah* de proporções transcontinentais e a Ditadura Civil-Militar no Brasil, de proporção nacional, nada obstante as suas especificidades, inclusive de espaço e de tempo, são eventos que se ressaltam pelo duplo impacto histórico e literário. Do lodo do *Lager* nasceu a escrita marcada pelo trauma de Charlotte Delbo, a qual enxergou, além de si mesma, pessoas de outras nacionalidades as quais imortalizou na atemporalidade da sua poesia. Da

penumbra das prisões brasileiras ergueu-se Lara de Lemos que, mediante os poemas-testemunhos, logrou compor e testemunhar a *fisionomia* dos ‘anos de chumbo,’ que se caracterizaram pela repressão, tortura, ameaça de morte e morte.

Trazer à luz semelhantes experiências, ter acessado o portal das profundezas da consciência e dos sentimentos dessas escritoras, conhecê-las intimamente, e não só ter ouvido falar da experiência, antes ter visto e sentido “as palavras, os gestos, as agonias” (BOTT, 2009, p.44) dos Campos e das prisões, arranca de nós a seguinte indagação: com que direito divulgamos essas experiências? Entretanto, o receio de estar a profanar a “memória íntima” (CYRULNIK, 2005b, p. 2006) das autoras logo se transforma em questão retórica, por entendermos que o texto poético falto de recepção incompleto é. Afora isso, talvez o crítico arrogue para si este direito, entendendo que cada uma das palavras com que procede à leitura dos episódios inomináveis, os quais, de tão repetitivos, quedaram banalizados enquanto memória do mal, seja possível construir herança de conhecimento para as gerações posteriores, com vistas a evitar a ignorância e a indiferença. Fatores que (não devemos esquecer), em boa medida ajudaram a construir a Segunda Guerra mundial e a Ditadura Civil-Militar no Brasil. Por conseguinte, o esquecimento, a inércia, a indiferença, a não participação cidadã na construção político-social se constituem em adubos que alimentam o ventre no qual é gestada esta natureza de conflito.

Do mesmo modo que as questões existentes entre literatura e violência não se esgotam, e sempre se farão presentes em todas as pautas de discussões da literatura nas instâncias histórica, teórica e crítica, as questões atinentes a testemunho, resistência e resiliência, que podem estar guardadas no corpo da escrita poética, não se esgotam nos limites das abordagens que foram levadas a efeito nesta pesquisa.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA SAGRADA; Antigo e Novo Testamento. Trad. João Ferreira de Almeida. Ed. Ver. Corr. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

ACHUGAR, Hugo. (Org.). *En otras palabras, otras historias*. Montevideu: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Publicaciones, 1994.

_____. Historias paralelas/historias ejemplares: la historia y la voz del otro. In: J. BEVERLEY e H. ACHUGAR (Eds.). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Lima, Pittsburg: Latinoamericana Editores, 1992.

ADORNO, Theodor W. *Educação e emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. 6 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

_____. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1988.

_____. Discurso sobre lírica e sociedade. In: TORRES, R. R. (Org.) *Textos escolhidos – Walter Benjamin; Max Horkheimer; Theodor W. Adorno e Jurgen Habermas*. São Paulo: Abril S. A Cultural e Industrial, 1980. (Col. Os Pensadores).

_____. Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. [Trad. Guido Antonio de Almeida]. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ANDRE, Rhina Landos Martínez. *El testimonio. Roque Daltron y la representación de la catástrofe*. 2002. 363 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ANDRADE, Manuel. *Pierre Seghers: o mais célebre editor do século XX*. Blogspot, 2012. Disponível em: <<http://assessoriajuridicapopular.blogspot.com.br/2011/08/pierre-seghers-o-mais-celebre-editor-de.html>>. Acesso em: 10 abr. 2014.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Posfácio Celso Lafer. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. *Eichmann em Jerusalém; um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARISTÓTELES. *Parva naturalia*. [Trad. textos adicionais e notas Edson Bini]. São Paulo: Edipro, 2012. (Série Aristóteles. Clássicos Edipro).

_____. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil: nunca mais!* Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BARANCZAK, Stanislaw. The ecstatic pessimist. In: _____. *Breathing under water and other East European essays*. Cambridge: Havard University Press, 1992.

BARNET, Miguel. *La fuente viva*. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1983.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- BENVENISTE, Émile. *O vocabulário das instituições indo-europeias*. Volume II: Poder, Direito. Religião. [Trad Denise Bottmann e Eleonora Bottmann]. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1995. (Col. Repertórios).
- BERGSON, Henry. *Matéria e memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 7 ed. [Trad. Paulo Neves]. São paulo: Martins Fontes, 1999.
- BEVERLEY, Jonh. El testimonio en la encrucijada. In: *Revista Iberoamericana*, nos. 164-165, Julio/Dici., 1993. Univ. de Pittsburgh.
- BEZERRA, Kátia da Costa. Lara de Lemos: o tenso recordar da Ditadura Militar no Brasil. In: *Graphos*. Revista da Pós-Graduação em Letras. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba/UFPB, v. 6. N. 2/1, 2004.
- BORJA, Rodrigo. *Enciclopedia de la política*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- BORWICZ, Michel. *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie*. Paris: Gallimard, 1973.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BOTT, François. Charlotte Delbo. In: *Revue: Témoigner entre histoire et mémoire. Bulletin n.105*. Bruxelles (Belgique), Fondation d'Auschwitz - Mémoires d'Auschwitz ASBL, Éditions Kimé, octobre-décembre 2009.
- BRASILEIRO, Antonio. *Antologia poética*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado/COPENE, 1996.
- BURGOS, E. *Me llamo Rigoberta Menchú y así se me nació la conciencia*. Ed. 20, México: 1992.
- CABRAL, Astrid. Posfácio. In: LEMOS, Lara de. *Inventário do medo*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1997.
- CAMUS, Albert. *L'homme revolté*. Paris: Gallimard, 1951.
- CASA DE LAS AMÉRICAS. La Habana, Cuba, n. 200 jul/set 1995, p. 124.
- CECCONELO, A. M; KOLLER, S. H. Competência social e empatia: um estudo sobre resiliência com crianças em situação de pobreza. *Estudos de Psicologia*, 5(1), 71-93. 2000.
- COSTA LIMA, Luiz. O século de ontem. *Mais!*, 28 jan., 2001.
- CHARBIT, Denis. Les revues littéraires de la Résistance: une lueur dans la nuit. In: REICHELBERG, Ruth; KAUFFMANN, Judith (Orgs.) *Littérature et résistance*. Presses Universitaires de Reims Champagne-Ardenne, 2000. Actes du Colloque Littérature et Résistance. (Collection Littérature et Seconde Guerre Mondiale).
- CHIMELLO, Sylvain. *La résistance en chantant 1939-1945*. Paris: Autrement, 2004.
- CONCHA, Jaime. In: ALZUGARAT, A. El testimonio en el revista Casa de las Américas. In: ACHUGAR, H. (Org.). *En otras palabras, otras historias*. Montevideo: Universidad de la Republica; Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación: Departamento de Publicaciones, 1994.
- CRU, Jean Norton. *Du témoignage*. 3 ed. Paris: Gallimard, 1930.
- CYRULNIK, Boris. *Falar de amor à beira do abismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *O murmúrio dos fantasmas*. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

_____. *Resiliência: a inaudita capacidade do ser humano*. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

CYTRYNOWICZ, Roney. Introdução. In: SELIGMANN-SILVA, Marcio. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Unicamp, 2003.

CZERNY, Josete. Falar de amor à beira do abismo. *Revista Brasileira de Psicanálise* • Volume 41, n. 4, 2007.

DECOL, René Daniel. Uma certa Araci, um certo João. *Gol* (de bordo) agosto 2007.

DELBO, Charlotte. *Auschwitz et après I. Aucun de nous ne reviendra*. Paris: Minuit, 2007.

_____. *La Mémoire et les jours*. Paris: Berge International, 1985.

DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DILTHEY, Wilhelm. Goethe y la fantasía poética. In: *Vida y poesia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1945.

DOSSIER CHARLOTTE DELBO. Disponível em: <http://www.auschwitz.be/en-nl/images/_bulletin_trimestriel/105-thatcher.pdf>. Acesso em: 09 set. 2014.

ELIOT, T. S. *A essência da poesia*. Rio de Janeiro: Artenova, 1971.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*, nova edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FISCHER, Gustave-Nicolas. *Le ressort invisible: vivre l'extreme*. Paris: Seuil, 1994.

FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Unicamp, 2003.

FREUD, S. Estudos sobre a histeria. *Obras Completas de Sigmund Freud*. 2 ed. ESB: Rio de Janeiro: (1895/1995), v. II.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Após Auschwitz” In: Márcio Seligmann-Silva (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

GARCÍA, Gustavo V. *La literatura testimonial latinoamericana*. Madrid: Pliegos, 2003.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GINZBURG, Jaime. A violência na literatura brasileira: notas sobre Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. In: SELIGMANN-SILVA. Márcio; Ginzburg, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot. *Escritas da violência: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina*. 1 v. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012a.

GINZBURG, Jaime. Violência e forma em Hegel e Adorno. In: SELIGMANN-SILVA. Márcio; Ginzburg, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot. *Escritas da violência: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina*. 2 v. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012b.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Assassinos da liberdade*. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2008.

GROTBERG, Edith Henderson. Introdução: Novas tendências em resiliência. In: MELILLO, A; OJEDA, E. N. S. e colaboradores. *Resiliência: descobrindo as próprias fortalezas*. Porto Alegre: Artmed, 2005.

- GUERIN, Alain. *Cent poèmes de la résistance*. Espagne: Omnibus, 2008.
- GULLAR, Ferreira. *Rabo de foguete*. Os anos do exílio. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- HAFT, Cynthia. *The theme of nazi Concentration Camps in French literature*. The Hague/Paris, Mouton, 1973.
- HANSEN, João Adolfo. “*Mimesis: Figura, Retórica e Imagem*.” In: *V Colóquio UERJ – Erich Auerbach*. Rio de Janeiro: Imago, 1994, pp. 45-69 (Série Diversos).
- HARLOW, Barbara. *Literatura de resistencia*. [trad. Xoán Vila Penedo]. Santiago de Compostela: Editions Laiovento, 1993.
- HEGEL. *Estética*. Lisboa: Guimaraes, 1993.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. [trad. JaaTorrano]. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- HEYMANN, Luciana Quillet. O dever de mémoire na França contemporânea: entre memória, história, legislação e direitos. In: GOMES, Angela de Castro (Coord.). *Direitos e cidadania: memória, política e cultura*. Rio de Janeiro: FGV, 2007.
- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário eletrônico Houaiss de língua portuguesa 1.0*. Editora Objetiva, 2001.
- JUNQUEIRA, M. F. P. S., DESLANDES, S. F. Resiliência e maus tratos à criança. *Cadernos de Saúde Pública*, n. 19, p. 227-235, jan-fev. 2003.
- KOZAMEH, Alicia. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Alicia_Kozameh>. Acesso em: 17. març. 2012.
- _____. *Pasos bajo el agua*. Buenos Aires: Contrapunto, 1987.
- LAPLANCHE e PONTALIS. *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- LAS CASAS, Bartolomé de. Disponível em:
<<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/BartLCas.html>> Acesso em: 28 mai. 2014.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. trad. Ubirajara Rebouças, 6. ed., São Paulo: Perspectiva, 2004.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. 4 ed., Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996. (Col. Repertórios)
- LE MOS, Lara de. *Inventário do medo*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1997.
- _____. *Adaga lavrada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Massao Ohno, 1981.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Ré. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- _____. *A trégua*. Trad. Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LINS, Vera. *O poema em tempos de barbárie e outros ensaios*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.
- DICIONÁRIO *Longman Dictionary of Language Teaching and Applied Linguistics*. Longman. 1992.
- LOUIS JOUVET. Disponível em:<<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/LuiJuvet.html>>. Acesso em: 02 abr. 2014.
- LYRA, Pedro. *Sincretismo: a poesia da geração 60: introdução e antologia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MARTÍ, Jose. *Dicionário político*. Marxists Internet Archive. Disponível em:

<https://www.marxists.org/portugues/dicionario/verbetes/m/marti_jose.htm> Acesso em: 28 mai. 2014.

MATEUCCI, Nicola. Resistência. In: BOBBIO, Norberto; MATEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. [trad. Luís Guerrero Pinto Caçais et al]. Brasília: Editora da UnB, 1986.

MAUÉS, Flamarion. *Um livro de oposição: Poemas do Povo da Noite, de Pedro Terra*. *Revista Espaço Acadêmico* – No. 48 – Maio 2005 – Mensal – ISSN 1519.6186. Ano IV. <http://www.espacoacademico.com.br/048/48cmaues.htm>. Acesso em: 06 abr. 2014.

MILOSZ, Czeslaw. *O testemunho da poesia*; seis conferências sobre as aflições de nosso século. [trad., introdução e notas de Marcelo Paiva de Souza]. Curitiba: Editora UFPR, 2012. (Pesquisa; n 211).

MOLE, Gary. In: REICHELBERG, Ruth; KAUFFMANN, Judith (Orgs.) *Littérature et résistance*. Presses Universitaires de Reims Champagne-Ardenne, 2000. Actes du Colloque Littérature et Résistance. (Collection Littérature et Seconde Guerre Mondiale).

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis, Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

PARANHOS, M.C. Castro Alves e a busca da poesia. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/castroalves.pdf>>. Acesso em: 01 out. 2012.

PAGE, Christiane. Introduction: Réception de l'oeuvre de Charlotte Delbo en 2014. In: _____. (Org.). *Charlotte Delbo, oeuvre et engagements*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.

PAVANI, Cinara. *O íntimo e o público na obra de Lara de Lemos*. 2009. 126 f. Pesquisa (Pós-Doutorado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_____. Inventário de uma vida. Escrita e resistência em Lara de Lemos. *Anais do XIV Seminário nacional Mulher e Literatura e V Seminário Internacional Mulher e Literatura*. 2013.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *O arco e a lira*. 2 ed. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Col. Logos).

PINHEIRO, D. P. N. A resiliência em discussão. *Psicologia em Estudo*, v. 9, p.67-75. 2004.

PLATÃO. *A República*. Bauru: Edipro, 2001. (Série Clássicos).

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix. s.d.

POUZOL, Henry. *Ceux voix toujours présentes. Anthologie de la poésie concentrationnaire*. Presses Universitaires de Reims, F.N.D.I.R.P Sainte Savine, 1995.

PRÉVOST, Claude. Entretien avec Charlotte Delbo. *La nouvelle critique*, n 167, juin, 1965.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido; no caminho de Swann*. 3 ed. [Trad. Mário Quintana]. São Paulo: Globo, 2006. v.1.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

RANDALL, Margaret. ¿Que és y cómo se hace un testimonio? In: BEVERLEY, John y ACHUGAR, Hugo (eds.) *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Número especial de la *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año 15, n.º 36, Lima, segundo semestre de 1992.

REICHELBERG, Ruth; KAUFFMANN, Judith (Orgs.) *Littérature et résistance*. Presses Universitaires de Reims Champagne-Ardenne, 2000. Actes du Colloque Littérature et Résistance. (Collection Littérature et Seconde Guerre Mondiale).

R. G. Collingwood. *A ideia de história*. Lisboa: Editorial Presença, 1972.

REVISTA CASA DE LAS AMÉRICAS. La Habana, Cuba, n. 200 jul/set 1995.

RICOEUR, Paul. *Memória, história, esquecimento*. Budapest: 2003. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia>. Acesso em: 28 mai. 2014.

_____. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RUDINESCO, E.; PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHEINOWITZ, A. S. *De terre et de larmes*. Verviers (Belgique): Editions Foxmaster, 1995. Dictionary

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCLIAR, Moacir. Orelha do livro. In: LEMOS, Lara de. *Inventário do medo*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1997.

SEIXAS, Cid. *O lugar da linguagem na teoria freudiana*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado 1997. (Col. Casa de Palavras. Série Ensaios; 16).

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Literatura da Shoah no Brasil. In: *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG* ISSN 1982-3053. <http://www.ufmg.br/nej/am/intro/index_n1.html>. Acesso em: 20. set. 2014.

_____. Do assassinato como uma das Belas Artes de Thomas de Quincey ou quando a ética se torna uma questão de gosto. In: *Memória e resistência; percursos, histórias e identidades*. SARMENTO-PANTOJA, Augusto; OLIVEIRA, Maria Rita Duarte de; NOGUEIRA DE SOUZA, Rosângela do Socorro; CHABABO, Ruben. (Orgs.). Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.

_____. Narrar o trauma. A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: *Revista de psicologia clínica*. Rio de Janeiro: vol 20. N 1 – p. 65-82, 2008.

_____. Novos escritos dos cárceres: uma análise de caso. Luiz Alberto Mendes, *Memórias de um sobrevivente. Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília: 2007, n. 27.

_____. O testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Projeto História*, São Paulo, (30), p.71-98, jun. 2005.

_____. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Unicamp, 2003.

_____. (Org.). *História, memória, literatura*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

_____. A literatura do trauma. *Cult* – Revista Brasileira de Cultura. São Paulo, n. 23, Jun. 1999.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. [trad. do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury]. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SOMMER, Doris. No secrets. In: G.M. Gugelberger (ed.). *The real thing*. Durham: Duke University Press, 1996.

STEINER, Georges. *Nenhuma paixão desperdiçada* (ensaios). Rio de Janeiro: Record, 2001.

TATCHER, Nicole. Le témoignage d'une femme de lettres. In: *Revue: Témoigner entre histoire et mémoire. Bulletin n.105*. Bruxelles (Belgique), Fondation d'Auschwitz - Mémoires d'Auschwitz ASBL, Editions Kimé, octobre-décembre 2009.

TAVARES, Flávio. *Memórias do esquecimento*. São Paulo: Globo, 1999.

TRAVERSO, Enzo Traverso. “Du refoulement au dévoilement”. In: *Le Nouvel Observateur*. La mémoire de la Shoah. 60 ans de témoignages, de commentaires, de réflexions philosophiques et toujours la même incompréhension. Hors série n. 53. Paris, décembre 2003/janvier 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.

VUILLEMIN, Alain, Résistance, dissidence, résilience en Europe centrale et orientale à travers deux intellectuels francophones: Lubomir Guentchev en Bulgarie et Georges Astalos en Roumanie. In: STANTCHEVA, L., Roumiana; VUILLEMIN, Alain. (Orgs.), *L'oubli et l'interdit: littérature, résistance, dissidence et résilience en Europe Centrale et Orientale (1947-1989)*, Institut d'études Balkaniques, Académie Bulgare des Sciences (Bulgarie), Editura Limes (Roumanie), Rafael de Surtis (France).

WEINRICH, Harald, *Lete: arte e crítica do esquecimento*. [trad. Lya Luft]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

YATES, Frances Amelia. *A arte da memória*. [trad. Flavia Blancher]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

YUNES, M. A. M. *Psicologia positiva e resiliência: o foco no indivíduo e na família*. *Psicologia em Estudo*, v. 8, 75-84. 2003.