

Entre a voz usurpada e a febre por contar: o sobrevivente como testemunha nas obras de Moacyr Scliar e de Michel Laub

Between the usurped voice and the craving for telling: the survivor as a witness
in the works of Moacyr Scliar and Michel Laub

CHRISTINI ROMAN DE LIMA

Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade de Passo Fundo, especialista em Literatura Brasileira e Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Doutoranda em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

RESUMO Este artigo procura analisar o conto de Moacyr Scliar, “Em minha suja cabeça, o Holocausto”, e o romance de Michel Laub, *Diário da queda*, tendo como ponto de partida o sobrevivente dos campos de concentração, o seu testemunho e as consequências para a geração precedente.

PALAVRAS-CHAVE Holocausto; testemunho; narração; silêncio; Moacyr Scliar; Michel Laub.

ABSTRACT This article analyzes the tale of Moacyr Scliar, “In my dirty head, the Holocaust” and the novel by Michel Laub, *The Diary of the Fall*, taking as its starting point the survivor of the concentration camps, his testimony and its consequences for the coming generation.

KEYWORDS Holocaust; witness; narrative; silence; Moacyr Scliar; Michel Laub.

COM O FIM DA SEGUNDA GUERRA, A NOTÍCIA SOBRE O EXTERMÍNIO DE MILHÕES DE judeus pelos nazistas se propagou mundo afora. Informações sobre a deportação e os assassinatos já circulavam pela imprensa mundial antes mesmo do término da guerra; entretanto, só após a conclusão do conflito confirmou-se a existência dos campos de concentração e as atrocidades cometidas. É por meio dos sobreviventes e de seus relatos, assim como da investigação histórica, que os fatos perpetrados puderam ser conhecidos. Desde então, o evento tornou-se campo de trabalho de historiadores e estudiosos, multiplicando-se, assim, as formas de tentar entendê-lo.

O testemunho e a rememoração da barbárie, contudo, não contemplam apenas o registro histórico, mas figuram também como temas literários. A literatura sobre a temática abrange diversos gêneros como diários, memórias, biografias, novelas, romances, contos, poemas, entre outros. Ao longo dos anos subsequentes ao término da guerra, produziu-se uma incessante quantidade de publicações sobre o evento. Primo Levi, Elie Wiesel, Imre Kertész, Claude Lanzmann, Paul Celan, Art Spiegelman, W. G. Sebald, são alguns dos escritores que o abordaram – seja como testemunhas ou não.

No Brasil a temática da *Shoah* não é muito revisitada. Márcio Seligmann-Silva assinala sua presença como “extremamente marginal” nas letras do País. Todavia, alguns autores ousaram em sua incursão, tais como João Guimarães Rosa, Samuel Rawet, Moacyr Scliar, Michel Laub e Naomi Jaffe.

Guimarães Rosa escreveu os chamados “contos alemães”, onde relata a experiência de Cônsul Ad-junto em Hamburgo, no norte da Alemanha – de 1938 a 1942 –, experiência essa em que o autor mi-neiro elaborou sob a forma literária nos contos “O mau humor de Wotan”, “A velha” e “A senhora dos segredos”, contos pouco analisados e discutidos em sua fortuna crítica. Nesses contos – presentes em *Ave, palavra*, livro publicado postumamente em 1970 –, Guimarães Rosa escreve sobre o conflito que está em vias de se efetivar. É em “A velha” que a *Shoah* ganha maior espaço, uma vez que o autor apresenta – por meio da perspectiva em primeira pessoa – o drama de uma velha senhora, Dame An-gélica, a qual procura salvar a filha, também idosa e teuto-hebreia, “mischling, ‘mestiça de primeiro grau” (ROSA, 1970, p. 117), da perseguição antisemita. Essa senhora, percebendo a ameaça – as “hitlerocidades” – que o regime nacional socialista representava aos judeus, busca em uma possível as-cendência brasileira da filha – fruto de um relacio-namento extraconjugal com um brasileiro – a jus-tificativa para a emigração. A ameaça aos judeus é descrita pelo narrador já no início do conto:

(...) tumulto diário de casos, o Consulado invadin-do-se de judeus, sob mó de angústias, famintos de partir, sofridos imensos, em desengano, públi-co pranto e longo estremecer, quase cada rosto prometendo-se a coativa esperança final do sui-cídio. Vê-los, vinha à mente a voz de Hitler ao rá-dio – rouco, raivoso. Contra esses, desde novem-bro, se implacara mais desdobrada e atroz a per-seguição, dosada brutal. Viesse a guerra, a pri-meira ordem seria matá-los? (ROSA, 1970, p. 114).

Tal como Guimarães Rosa, o escritor judeu bra-sileiro Samuel Rawet, nascido na Polônia, também concebe a temática sob o prisma literário. Rawet

não é testemunha direta dos campos, uma vez que sua família emigrara para o Brasil no ano de 1936, antes de iniciar a guerra, entretanto, a *Shoah* está presente na obra *Contos do Imigrante*, publicada em 1956, por meio de “O Profeta”, “A prece” e “Ré-quiem para um solitário”. O primeiro conto, “O Profeta”, é narrado em terceira pessoa – seguindo o fluxo de consciência do protagonista. O Profeta – alcunha do protagonista, não nomeado no texto – é um sobrevivente dos campos de concentração que chega ao Brasil em busca de parentes, todavia, o ambiente familiar e a comunidade são-lhe inós-pitos. A personagem é assombrada pela memória do horror, e as lembranças são uma das causas de sua não integração. A família, a princípio, o vê co-mo uma “coisa curiosa”, depois o exclui e, por fim, o silencia com o descaso. “A prece” aborda o dra-ma de Ida, uma refugiada que parte para o Brasil após perder marido, filhos e tudo o que possuía na guerra. Esse conto também trata de exclusão, de acolhimento e do choque entre alteridades. O con-to “Réquiem para um solitário” aborda a “memó-ria envergonhada”, ou seja, a culpa daqueles que não passaram por Auschwitz, mas que perderam parentes, amigos ou conhecidos. O protagonista é um imigrante judeu que prospera no Brasil, mas que sofre com a culpa por ter abandonando sua primeira família na Europa e, em consequência, à mercê do extermínio nos campos.

O porto-alegrense Moacyr Scliar, por seu tur-no, desenvolve o tema na obra *A Guerra no Bom Fim* e no conto “Em minha suja cabeça, o Holo-causto” – sobre o qual este artigo se aterá junta-mente com o romance de Michel Laub, *Diário da queda*, de 2011. A novela *A Guerra no Bom Fim* foi publicada no ano de 1972 e contempla a trajetória de formação de Joel, um judeu pertencente à pri-meira geração de imigrantes nascidos no Brasil. Em sua primeira edição, a obra é composta por

quatro partes. Posteriormente é modificada, sendo mantida apenas a parte inicial. A história tem início no ano de 1943, em meio à Segunda Guerra, e a perseguição antisemita está presente em vários momentos da trama. A *Shoah* é também aludida em várias passagens, mas principalmente no desfecho dado à personagem Samuel, pai do protagonista, que é, segundo imaginado por Joel, morto e transformado em churrasco pelos filhos do vizinho alemão.

De outro lado tem-se a narrativa de Naomi Jaffe que mescla o testemunho direto e indireto do evento no romance *O que os cegos estão sonhando?*, publicado em 2012, em que retrata a tentativa de assimilar o que foi Auschwitz para os descendentes dos sobreviventes. A obra é composta por três vozes femininas que dialogam entre si. A primeira voz apresentada é a da sobrevivente de Auschwitz, Lili Jaffe, que, aos dezenove anos, escreve um diário – após a libertação, relatando como se estivesse em tempo presente – sobre a prisão da família, os onze meses que passou no campo, o resgate pela Cruz Vermelha na Suécia e a volta à cidade natal. A segunda voz é a da filha de Lili que, nascida no Brasil, tenta entender e refletir sobre o absurdo por que passou a mãe, assim como o processo de esquecimento em que ela, Lili, se reclusou ao longo da vida. E, por último, há a voz da neta que, distante dos acontecimentos, quer se aproximar dos fatos para entender a si e a sua origem.

Dentro deste panorama da temática sobre a *Shoah* a partir do viés da representação por autores brasileiros, o artigo em questão se pautará no aspecto do testemunho, detendo-se na análise do conto de Moacyr Scliar, “Em minha suja cabeça, o Holocausto”, e do romance de Michel Laub, *Diário da queda*, tendo como ponto de partida as personagens sobreviventes dos campos de concentração e as consequências de seus testemunhos.

A febre por contar

O conto “Na minha suja cabeça, o Holocausto” pertence ao livro *O olho enigmático*, publicado no ano de 1986, pela editora Guanabara. Nele Scliar retrata Mischa, um homem que resistiu aos campos e aportou em uma comunidade judaica brasileira – não especificada – quatro anos depois do término da guerra. A história é exposta pelo olhar infantil de um menino de onze anos que se defronta com o sobrevivente, uma vez que muitos refugiados da Europa chegam ao país em busca de ajuda de parentes e amigos. Entretanto, ao contrário de todos, o que o garoto sente pelo homem é mal-estar e antipatia.

O conto é narrado no presente do indicativo, a partir de 1949, porém, a perspectiva apresentada é de um tempo futuro, o que pode ser constatado pela antecipação da chegada de Micha:

Estamos em 1949; as lembranças da Grande Guerra são ainda muito recentes. À cidade chegam refugiados da Europa; vêm em busca de parentes, de amigos que possam ajudá-los. Meu pai faz o que pode pelos infelizes. Exorta-me a imitá-lo, sabendo, contudo, que pouco pode esperar de quem tem a cabeça tão suja. Ele não sabe o que ainda lhe aguarda. Mischa ainda não apareceu (SCLIAR, 1986, p. 20).

A perspectiva futura dos acontecimentos indica que se trata de uma rememoração dos fatos que serão expostos. O narrador abre a história com a frase “na minha suja cabeça, o Holocausto é isso: (...)”. Esse narrador busca, por meio do relato, problematizar a experiência de ter se defrontado na infância com o extremo do antissemitismo – o Holocausto – e de como essa experiência foi traumática, gerando o sentimento de culpa, apresentado

ao final do conto, por ter sua cabeça povoada por questionamentos e suspeitas em torno do sobrevivente e do seu testemunho.

O narrador se descreve como um menino pequeno, magro e sujo: camiseta manchada, calças imundas, pés, mãos e rosto encardidos. Mas, para o narrador, a sujeira externa não se compara à sujeira interna: só pensa coisas ruins, é debochado, diz palavrões – “Língua suja, suja cabeça. Mente imunda. Esgoto habitado por sapos e escorpiões venenosos” (SCLIAR, 1986, p. 19). A sujeira do garoto é comparada e contrastada ao perfil do pai, que é o oposto do menino: um homem bom, que só pensa em coisas puras e diz palavras amáveis, é muito religioso e ajuda a comunidade. O pai perdera irmãos nos campos, portanto é também uma vítima da “solução final” almejada para os judeus por Hitler.

O texto não especifica quando a família do menino chega ao Brasil, mas, como o pai perdera irmãos durante a Segunda Guerra, conclui-se que ele não nascera no país e que o garoto deva ser o primeiro integrante da família nascido ali – como o protagonista de *A Guerra no Bom Fim*, Joel. Deste modo, até o aparecimento de Mischa, o antissemitismo não tinha um caráter concreto, não era uma ameaça real para a criança protegida pela comunidade e nascida longe do conflito que exterminou em torno de seis milhões de judeus na Europa. Muito provavelmente mantinha-se na esfera das conversas entre os adultos e dos tios que não chegara a conhecer.

A partir da chegada do homem que passou pelos horrores de um campo de concentração e que causa comoção e solidariedade em toda comunidade, o menino inicialmente rechaça-o por ciúmes, depois o confronta porque ele invade o seu espaço e, principalmente, mesmo que não de forma consciente, porque Mischa reafirma a posição de “ou-

tro” que o judeu representa, de estrangeiro dentro do país em que vive, alavancando, assim, a angústia identitária que sempre esteve presente na trajetória judaica.

Jeanne Marie Gagnebin (2012) pontua, seguindo o pensamento de Georg Simmel, que o estrangeiro introduz no seio do grupo autóctone uma alteridade duradoura que às vezes se desdobra por várias gerações. Ela destaca ainda que:

Como os pobres e os “inimigos interiores”, escreve Simmel entre aspas, assim o estrangeiro é um elemento perturbador no seio do grupo porque ele, simultaneamente, membro desse grupo, mas igualmente o seu exterior e o seu oposto (...). Sua presença incomoda não tanto por lembrar a existência da alteridade, mas antes, seja ele bem ou mal integrado no seio do grupo, porque o estrangeiro lembra ao grupo que *ele poderia ser um outro*, que sua identidade não está tão assegurada assim. (GAGNEBIN, 2012, p. 170)

Deste modo, o garoto, ao repudiar o “estrangeiro” que invade seu espaço e desperta a atenção de seu pai e da comunidade, ao hostilizá-lo – mesmo que não exteriorize publicamente esse sentimento – coloca-se também no lugar de algoz de Mischa e, portanto, próximo à posição nazista. Isso incide no que Kurt Lewin (1978) denomina como auto-ódio judaico, ou seja, ao se tornarem objetos sistemáticos de discriminação, a forma encontrada de defesa dos judeus é o ataque a si mesmos – esse ataque pode ser manifestado como fenômeno individual, grupal ou social. Tânia Maria Baibich-Faria (2001) refere que o auto-ódio caracteriza-se como uma “cópia carbono” do antissemitismo, uma vez que a atitude de defesa reverte-se em agressão a si (ou à comunidade) por obra da identificação com os valores e as atitudes do perseguidor.

Mischa, por sua vez, corporifica o elemento desviante a que todo judeu era associado no contexto europeu – dentro, sobretudo, da política nazista de *Blut und Boden*, defesa do solo da pátria e do sangue da raça ariana –, de inimigo interior que pode ser facilmente transformado em bode expiatório (GAGNEBIN, 2012, p. 171).

Na cultura judaica o bode expiatório é uma vítima sacrificial que deveria ser apartada do rebanho e deixada só na natureza como parte das cerimônias do *Yom Kippur*, o Dia da Expição. Segundo René Girard (1990) a vítima sacrificial, que pode ser tanto humana como animal, tem a função de impedir que a violência, tida como interna à sociedade, atinja repercussões que ameacem a sua própria sobrevivência, acarretando em uma situação de colapso. O bode expiatório, segundo o autor, deveria identificar-se com a sociedade, mas não poderia ser parte ou elemento fundamental dela, e, assim, o seu sacrifício não traria repercussão na sociedade em questão, não geraria vingança.

O filósofo italiano Giorgio Agamben (2010), por sua vez, traz à luz o *homo sacer*, um indivíduo que se torna sacrificável por sua vida ser destituída de valor, ser uma vida que não merece viver. Sua condição humana é minimizada a ponto de todos os direitos civis lhe serem negados. Ao lhe serem negados os direitos civis, ao ser abandonado pela lei, sua morte não acarretaria em crime, não seria passível de punição. A sujeição da vida a um poder de morte leva a uma zona de indistinção entre a vida sacra e a vida destituída de valor. Agamben (2010) refere que essa personagem é enigmática e contraditória porque, ao mesmo tempo em que lhe é afirmada uma sacralidade, a sua morte é autorizada e não suscetível à condenação.

A soberania do homem em relação à sua vida, tal qual o filósofo, equipara-se à fixação de uma fronteira em que, para além dela, a vida deixa de

ter valor jurídico “e pode, portanto, ser morta sem que se cometa homicídio” (AGAMBEN, 2010, p. 135). A partir disso, conceitua-se uma nova ordem jurídica de “vida sem valor” ou “indigna de ser vivida”, a qual, mesmo que em direção oposta, equipara-se à “vida nua do *homo sacer*”. Tais aspectos conduzem ao ponto em que a vida perde a relevância política, ela é meramente “vida sacra”, passível de eliminação impunível. “Toda sociedade fixa esse limite, toda sociedade – mesmo a mais moderna – decide quais sejam os seus ‘homens sacros’” (AGAMBEN, 2010, p. 135).

Portanto, o *homo sacer* encontra-se, juntamente com o refugiado e o apátrida, em um conceito limite que o conduz ao campo. Consoante Agamben (2010), os campos singularizam-se por serem um espaço de exceção onde a lei é integralmente suspensa, onde fato e direito são confundidos sem resquícios, o campo é o espaço em que tudo é “verdadeiramente possível”. O autor postula ainda que quem entrasse por seus portões transitava por uma zona em que exceção e regra, lícito e ilícito eram indiferenciáveis. Até conceitos de direito subjetivo e de proteção jurídica perdiam o sentido dentro do *Lager*. Ao se tratar de judeus, antes mesmo de perpetrada a “solução final”, a partir das leis de Nuremberg, já lhes haviam sido negados os direitos civis e efetuado a completa desnacionalização desses indivíduos. O campo se torna o “mais absoluto espaço biopolítico que jamais tenha sido realizado” a partir da privação dos estatutos políticos de seus habitantes, os quais se reduzem “integralmente à vida nua” (AGAMBEN, 2010, pp. 166-167).

De acordo com Hannah Arendt (1999), a tentativa de extermínio do povo judeu pelos nazistas, ou seja, a “solução final” engendrou a concepção de superfluidade da existência humana – a vida sem valor de que trata Agamben. Esta superfluidade, conforme Arendt, foi racionalizada e arqui-

tetada tendo como ponto de partida a morte jurídica do homem, quando lhe eram negados os direitos civis, passando pela morte moral, onde as pessoas eram reduzidas a um corpo faminto e animalizado, e ancorando na destruição física, com as câmaras de gás e os crematórios.

No conto de Scliar, Mischa, o sobrevivente dos campos, é intolerável ao menino, o que é condenado pelo narrador. Entretanto, o fato de ser uma perspectiva futura demonstra que o narrador, ao rememorar seus sentimentos em criança, assume o lugar do pai, pai este que desaprovava o comportamento indisciplinado do filho – “meu pai se horroriza” (SCLIAR, 1986, p. 19), “Meu pai faz o que pode pelos infelizes. Exorta-me a imitá-lo, sabendo, contudo, que pouco pode esperar de quem tem a cabeça tão suja” (SCLIAR, 1986, p. 20).

Desse modo, ao repreender-se por julgar e novamente condenar – mesmo que de forma imaginária – o judeu que fora liberto dos campos, que se salvara do crematório, o narrador não mais precisa do pai como exemplo de conduta e moral, seu superego assume a função e execra a intolerância, o descaso e o questionamento do menino:

Uma das instâncias da personalidade tal como Freud a descreveu no quadro da sua segunda teoria do aparelho psíquico: o seu papel é assimilável ao juiz ou de um censor relativamente ao ego. Freud vê na consciência moral, na auto-observação, na formação de ideais, funções do superego. Classicamente, o superego é definido como o herdeiro do complexo de Édipo; constitui-se por interiorização das exigências e das interdições parentais (LAPLANCHE, 2001, pp. 497-498).

A atitude do narrador, de reprimir e criticar os seus sentimentos e pensamentos infantis, é percebida pela acentuada distinção das características

negativas, por frisar a sujeira de que era constituído. O narrador sustenta que para ele o Holocausto não se restringe ao extermínio e aos campos, para ele o Holocausto é a negação, a falta de sensibilidade para com a vítima e a brutalidade de sua imaginação que revitimiza o sobrevivente ao negar-lhe o direito de contar. Para o narrador, o Holocausto é o que ele faz a Mischa.

No entanto, a censura de tais pensamentos do menino só acontece por parte do narrador, sendo que a criança não confessa a ninguém o que sente pelo estrangeiro:

Estas indagações, guardo-as para mim. Não me atreveria a fazê-las a ninguém; e também não falo das coisas que a minha suja cabeça fica imaginando. Minha suja cabeça que não para; dia e noite, sempre zumbindo, sempre maquinando... (SCLIAR, 1986, p. 21).

O narrador salienta ainda que era a vergonha da família, do bairro, do mundo. Era considerado pelas pessoas do local, segundo frisa, como perverso e de mau-caráter. Quando Mischa aparece magro, encurvado e dormindo nas soleiras das portas (pois não deveria ter mais ninguém que pudesse ampará-lo), carregando em si a marca de sua condenação – que é ao mesmo tempo a marca de sua sobrevivência: “o seu número do campo de concentração” (SCLIAR, 1986, p. 20) tatuado visivelmente no braço –, suscita sentimentos de piedade e empatia na comunidade judaica, principalmente no pai do menino. O homem é acolhido e torna-se parte do grupo: “Meses se passam. Mischa agora é gente nossa” (SCLIAR, 1986, p. 20). Mas o garoto não se comove.

Além disso, um aspecto acentua a animosidade do garoto para com Mischa, mais que os ciúmes iniciais provocados pela atenção do pai e os

cuidados que todos lhe despendem: o homem conta histórias, mais especificamente, conta as histórias do campo de concentração:

Convidam-no, ora para uma casa, ora para outra.
E convidam-no por causa das histórias que conta,
no seu português arrevesado. Ninguém conta histórias como ele. Ninguém descreve, como ele, os horrores do campo de concentração, a imundície, a promiscuidade, a doença, a agonia dos moribundos, a brutalidade dos guardas. Não há quem não chore ao ouvi-lo... (SCLIAR, 1986, p. 21).

A exposição dos horrores vividos pelo homem povoava a cabeça da criança de dúvidas, dúvidas estas que se transformam em desconfianças, desconfianças que evoluem para a negação do relato. O questionamento da criança ocorre em função da matéria narrada – rememorada pelo sobrevivente – que produz em si uma dor que se aproxima minimamente da violência por que o homem passou. A criança não consegue ter o distanciamento, e essa falta de distanciamento induz a uma identificação, que logo será refutada. A identificação inicial, suscitada pela emoção que a matéria narrada desperta, faz com que ela reelabore a violência, voltando-se contra aquela personagem em seu imaginário.

As questões que perturbam o garoto, inconscientemente, dizem respeito a: como pode ser possível narrar o inenarrável, os horrores vividos? Como é possível retratar o que está além da compreensão humana?

Theodor Adorno é um dos que reflete sobre a impossibilidade de narrar após o evento de Auschwitz: “tratá-lo discursivamente seria um sacrilégio” (ADORNO, 2009, p. 302), registra. Essa reflexão em torno do narrar o inenarrável encontra-se em *Dialética negativa*, ensaio escrito em 1966, onde ele pondera se o ato de narrar não encobriria

a unicidade do ocorrido com uma penumbra – como a “música de acompanhamento com a qual os SS adoravam encobrir os gritos de suas vítimas” (ADORNO, 2009, p. 302) –, com o distanciamento e a fruição da contemplação do espectador que se associa à frieza burguesa.¹

Adorno assinala que à vítima faltaria o afastamento que possibilitaria o testemunho lúcido. Porém, em ensaio posterior a *Dialética Negativa*, o filósofo alemão, segundo demonstra Shoshana Felman (2000, p. 47), redefine o argumento sobre não ser possível escrever poesia após Auschwitz, pontuando que a arte seria o único meio capaz de igualar-se à impossibilidade do pensamento histórico, ou seja, só a arte poderia atender a função do pensamento do pós-*Shoah*, de “satisfazer as incriveis exigências do sofrimento, da política e da consciência contemporânea”:

Não tenho nenhum desejo de amenizar o dito de que escrever poesia depois de Auschwitz é um ato de barbárie (...). Mas a resposta de Enzensberger de que a *literatura tem de resistir a este veredito*, também permanece verdade (...). Agora é virtualmente apenas na arte que o sofrimento pode ainda achar sua própria voz, consolação, sem ser imediatamente traído por ela (ADORNO *apud* FELMAN, 2000, p. 47).

Primo Levi, por sua vez, destaca que não podemos compreender Auchwitz, mas ainda assim temos o dever de conhecê-lo:

Muitos, pessoas e povos, podem chegar a pensar, conscientemente ou não, que “cada estrangeiro é um inimigo”. Em geral, essa convicção jaz no fundo das almas como uma infecção latente; manifesta-se apenas em ações esporádicas e não coordenadas; não fica na origem de um sistema de

pensamento. Quando isso acontece, porém, quando o dogma não enunciado se torna premissa maior de um silogismo, então, como último elo da corrente, está o Campo de Extermínio. Este é o produto de uma concepção do mundo levada às suas últimas consequências com uma lógica rigorosa. Enquanto a concepção subsistir, suas consequências nos ameaçam. A história dos campos de extermínio deveria ser compreendida por todos como sinistro sinal de perigo. (LEVI, 1988, pp. 7-8)

Márcio Seligmann-Silva (2005, p. 114) declara que para os sobreviventes da *Shoah* a narração, mesmo que penosa, é necessária: “ela é tecida tanto como uma forma de se ‘libertar’ do passado como também se desdobra como um doloroso exercício de construção da identidade”. De outro lado, Levi (1988) aponta que o testemunho dos que voltaram dos campos é limitado, parcial, pois os que testemunharam eram justamente aqueles que conseguiram se manter, de certa forma, distantes do evento, não foram totalmente arrastados por ele. Não obstante, à maioria dos sobreviventes resta o silêncio, silêncio irrevogável, irreparável. Aos que falam, como no caso da personagem de Scliar, o relato pode ser um lenitivo para o trauma.

Conforme Primo Levi (2004), alguns sobreviventes testemunham porque são estimulados a fazê-lo, porque quem os recebe intui e tenta compreender, mesmo que de forma aproximada, o que eles passaram. Assim, o trabalho da memória parece indissociável de uma nova organização da vida dos que retornaram. No caso do sobrevivente retratado por Moacyr Scliar, a memória do trauma e da dor encontra terreno propício para o relato, para depurar o sofrimento, no amparo e receptividade da comunidade em que aporta, na qual cria uma rede de solidariedade afetiva com seus integrantes. O testemunho, neste caso, também pode

ser uma condição de sobrevivência. Primo Levi escreve ainda, em *É isto um homem?*, que:

a necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares (LEVI, 1988, p. 8).

No conto “Em minha suja cabeça, o Holocausto”, o fato narrado é tão impactante, que a criança não consegue concebê-lo como passível de ser evocado em forma de linguagem, ou seja, lembrado e, portanto, nega-o. Isto se objetiva na imaginação do menino, quando cria em suas fantasias uma personagem que confrontará o sobrevivente: Avigdor. Ao confrontar o sobrevivente, a criança buscaria o “valor probante” (NICHANIAN, 2012, p. 45) de seu depoimento e, ao deparar-se com a incompreensibilidade do evento, refuta não o evento em si, como o fazem os negacionistas, mas a sua testemunha. Uma vez dotado de entendimento, o adulto que se torna, busca reparar sua posição infantil, condenando-a.

De todo modo, na fantasia do garoto, Avigdor é o duplo de Mischa. Avigdor seria, portanto, um refugiado que sobreviveu aos campos de concentração e que chegaria ao bairro em que o garoto morava, porém, e o mais importante para o menino, Avigdor não contaria histórias: “Fico imaginando: um dia aparece no bairro um outro refugiado, Avigdor. Também ele veio de um campo de concentração; mas, à diferença de Mischa, não conta histórias” (SCLIAR, 1986, p. 21).

A duplicidade de Avigdor e de Mischa seria verificada pelo número tatuado – os dois teriam o mesmo número. Mischa, a partir do confronto, reduzir-se-ia a apenas “um esperto ucraniano que se fez tatuar e inventou a história para explorar os

judeus” (SCLIAR, 1986, p. 22), uma vez que nem judeu seria. Este então seria expulso com fúria da comunidade e acabaria sem nada – como efetivamente ocorreu durante a política nacional socialista alemã. Não obstante, a vingança devaneada não se basta em tirar tudo daquele. O menino, em sua mente, terminaria o que o campo não alcançou êxito: Mischa, ao buscar retirar cirurgicamente o número tatuado, “tem um choque, e morre, durante uma lenta agonia...” (SCLIAR, 1986, p. 23).

O garoto reproduz, com isso, o primeiro algoz do sobrevivente. Em sua imaginação ele volta a punir o homem pelo sofrimento que as histórias lhe causam. Mischa tem de padecer novamente para afastar de si a dor dos “outros”, “outros” que para o menino conceber como iguais a si seria problemático, porque extremamente doloroso. Estes “outros” são os cordeiros sacrificiais que tirariam a sujeira do mundo, a sujeira do menino – são os bodes expiatórios. Tal aspecto é representado, não pela mente amedrontada da criança, mas sim pelo sonho que tem depois de ouvir a história que Mischa conta das barras de sabão. O sonho aponta para a culpa que o acompanhará e o levará a narrar o que futuramente conceberia como Holocausto:

Um dia Mischa conta ao meu pai sobre as barras de sabão. Disse que viu no campo da morte pilhas e pilhas de barras de sabão. Sabe com que era feito esse sabão? – pergunta. Com gordura humana. Com gordura de judeus. À noite sonho com ele. Estou nu, dentro de uma espécie de banheira com água fétida; Mischa me esfrega com aquele sabão, me esfrega impiedosamente, gritando que precisa tirar a sujeira da minha língua, da minha cabeça, que precisa tirar a sujeira do mundo. Acordo soluçando, acordo em meio a um grande sofrimento. E é a este sofrimento que, à falta de melhor termo, denomino: Holocausto (SCLIAR, 1986, p. 23).

A voz usurpada

Do outro lado da equação há o quinto romance do também porto-alegrense Michel Laub, *Diário da queda*, publicado no ano de 2011. A obra é construída em primeira pessoa por um narrador que se identifica ao autor do texto. Ela é arquitetada em capítulos muito curtos e numerados – capítulos encadeados por excertos –, o que aproxima sua forma a uma lista de itens fragmentados que podem ser vistos como as reflexões do protagonista em torno de seu passado e do passado de sua família – mais especificamente de seu pai e de seu avô – que têm em Auschwitz a sombra que os acompanha.

Michel Laub nasceu no ano de 1973 e vive atualmente em São Paulo. Escritor e jornalista, publicou seis romances. É judeu, estudou em escola judaica e passou a infância e adolescência no Rio Grande do Sul dos anos 1980. A biografia de Laub estimula a identificação da obra com o gênero autobiográfico. Como o autor, o narrador e protagonista é judeu e gaúcho, a Porto Alegre dos anos 1980 também é palco de sua formação pessoal, a escola em que estudou é judaica e, tal qual ele, o narrador é um escritor de quase 40 anos de idade que narra (rememora) a partir do tempo presente.

Philippe Lejeune (2008), em *O pacto autobiográfico*, aponta que a autobiografia é uma narrativa em prosa retrospectiva, em que o narrador deve ser uma pessoa real. O leitor, com isso, espera que o horizonte de verdade seja condizente entre o real e o ficcional. O pacto, conforme Lejeune, permite ao leitor estabelecer a diferença entre autobiografia e ficção somente com dados exteriores ao texto, o que requereria um conhecimento da realidade biográfica verificável que apoiasse a identidade postulada conjuntamente entre autor, narrador e protagonista.

Lejeune (2008) destaca, além disso, que o “pacto autobiográfico” é uma espécie de contrato entre o leitor e o autor de uma autobiografia, que se manifesta já na capa do livro:

É, portanto, em relação ao nome próprio que devem ser situados os problemas da autobiografia. (...). É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de autor: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito (LEJEUNE, 2008, p. 23).

À parte isso, a autobiografia é apenas sugestiva no romance *Diário da queda*, uma vez que na divulgação do romance (BRENDLER, 2011) assinou-se que “nenhum dos avôs de Laub foi prisioneiro, mas ele tem um primo cujo avô foi mandado a um campo de concentração. ‘São situações que rendem ficcionalmente. Não existe objeto literário numa mera reprodução da vida’”, declara Laub.

O título *Diário da queda* é mais um dos elementos que suscitam essa ambiguidade em relação à questão. Diário é um dos gêneros “dos discursos do eu”, ele também vincula a autoria com o sujeito da enunciação, sujeito esse que se remete a outrem – no diário pessoal, sem fins de publicação, pode ser até o próprio “eu” que escreve – e carrega em si marcas características como o uso da primeira pessoa e o registro do dia.

Em outra entrevista, Michel Laub explicita sua intenção consciente em relação ao aspecto sugestivo de autobiografia do livro:

tem a questão da primeira pessoa, que é meio misteriosa, porque é sempre mais fácil o leitor acreditar em alguém que está narrando como se

fosse parte da história, e também as brincadeiras que ponho ali para confundir mesmo, tipo inserir dados biográficos e tal (LAUB, 2011b).

O romance, portanto, joga com as características dos gêneros: traz elementos da biografia do autor, mas ficcionaliza o “eu” agente do discurso, faz alusão em seu título ao diário, no entanto o texto apresenta aspectos mais próximos do memorialismo que de diário. Laub trabalha o passado em índices desconexos – que se atrelam na medida em que o texto flui, na medida em que o texto se constrói – em que a memória é o condutor desses fragmentos: é a memória que organiza o discurso, selecionando, repetindo, adiando ou desviando os aspectos e detalhes importantes da trama, como uma espécie de confissão ao leitor, realizada de forma gradual.

Santo Agostinho, em *Confissões* (2011), descreve a memória como um palácio que guarda as imagens que entram por suas portas. Estas imagens permanecem escondidas, à espera do chamado que as fará se apresentarem. Do mesmo modo, a concepção do tempo também é abordada por Santo Agostinho:

O que agora transparece é que não há tempos futuros nem pretéritos. É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras [...]: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras. [...] aquilo que é futuro já possui existência, ou que o passado subsiste ainda (AGOSTINHO, 2011, p. 280).

O tempo passado é o tempo da memória. Paul Ricoeur (2007) destaca que a reminiscência acontece

por meio de práticas de memorização e rememoração, e elas devem ser distinguidas uma da outra:

Com a rememoração, enfatiza-se o retorno à consciência despertada de um acontecimento reconhecido como tendo ocorrido antes do momento em que esta declara tê-lo sentido, percebido, sabido. A marca temporal do antes constitui, assim, o traço distintivo da recordação, sob a dupla forma da evocação simples e do reconhecimento que conclui o processo de recordação (RICOEUR, 2007, p. 73).

A memorização, segundo o filósofo, consiste em formas de aprender que abrangem os saberes e habilidades fixados pela memorização.

A obra de Michel Laub articula-se em torno de três limiares: o primeiro, o do não desvencilhamento do passado traumático do avô, apesar de sua tentativa de fuga; o segundo, o da procura do pai por um passado inacessível e de sua prisão em um eterno presente gerado pelo esquecimento; e o terceiro, o da visão apaziguadora que a memória proporciona ao filho, libertando este passado de uma continuidade sem saída e com isso, possibilitando o devir da personagem.

As histórias rememoradas, mesmo que os capítulos sigam uma ordem em seus títulos², se entrecruzam. Isso acontece porque as três histórias não se desvencilham e são complementares. A intriga segue a trajetória do filho – narrador e protagonista –, do pai e do avô e de seus incidentes limítrofes que ecoam uns nos outros dentro da vida dos homens dessa família. Portanto, a trama segue a repercussão de eventos traumáticos da vida dessas três personagens. Esses eventos podem ser considerados como “uma espécie de rito” (p. 140) de passagem que transformam a vida dos atores envolvidos.

O discurso apresenta uma neutralidade chocante. O autor do diário expõe o enredo impactante em sentenças longas, descritivas, em estilo direto e seco, sem sentimentalismos, nem metáforas que adornem ou tragam qualquer aspecto emotivo para o que expõe. Objetivo e direto, o narrador exhibe memórias contundentes de sua vida mescladas à memória cultural de Auschwitz.

As personagens principais não são nomeadas, tal fato condiz com a intenção de Laub de apagar as fronteiras que marcariam explicitamente o romance como ficcional ou não. Mas, além disso, aponta para a história subjetiva que é ao mesmo tempo universal – não apenas a história pessoal do autor, mas a de qualquer pessoa que se relacione com os dramas apresentados por ela, seja por experiência ou por empatia.

A trama apresenta o relato escrito das três personagens: os cadernos do avô, as memórias do pai e o diário do filho, sendo este último o próprio romance em questão. O avô escrevera dezesseis cadernos, cada um com cem páginas – como uma espécie de enciclopédia – que retratavam (através do não dito) as lembranças dolorosas que ele almejava esquecer.³

Já o pai, depois de ser diagnosticado com Alzheimer, escreve arquivos com as memórias afetivas de sua vida. Diferentemente do avô, o pai busca registrar e compartilhar suas lembranças, bem como exorcizar o silêncio e a indiferença que sentira durante sua formação. O filho, por sua vez, reelabora tanto os cadernos desse avô quanto as memórias do pai para escrever o seu diário. Consequentemente, *Diário da queda* segue a estrutura narrativa própria aos cadernos do avô, com fragmentos numerados, a exemplo das enciclopédias, e aborda em seu conteúdo a reflexão desabrida, mas impassível, sobre as faltas – as quedas – do protagonista, próprias às memórias do pai.

A narrativa de Laub discute o aspecto do trauma do avô que ricocheteia no trauma de seu pai e no seu – são camadas traumáticas que vão se descontinando ao passo da leitura. Este, o trauma, é o ponto fulcral das vidas das três personagens. O texto equipara a violência limite, que não deixa margem para escapatória, às pequenas violências cotidianas e familiares, como o *bullying* e a agressão doméstica. Entretanto, o trauma do sobrevivente de Auschwitz é apresentado em toda sua magnitude através da violência do silêncio paralisante.

O sobrevivente dos campos encontra-se no romance de Michel Laub imerso em estado de profunda melancolia. Freud, em *Luto e melancolia* (2010, pgs. 172, 173 e 186), conceitua:

A melancolia se caracteriza, em termos psíquicos, por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima, que se expressa em recriações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição.

E continua:

O complexo da melancolia se comporta como uma ferida aberta, de todos os lados atrai energias de investimento (...) e esvazia o Eu até o completo empobrecimento.

A partir disso, o avô é a testemunha que não narra, que foi emudecida. Dentro desse contexto, a escrita do neto busca dar voz não à experiência traumática daquele, mas às consequências do trauma na vida das três personagens. Nesse sentido, o *Diário da queda* também é testemunhal, uma vez que representa literariamente “o que restou de Auschwitz” (AGAMBEN, 2008): silêncio, morte e sui-

cídio e a desestrutura que advém disso. Tal aspecto é exposto por meio de uma narrativa que dá voltas em torno do ciclo de violência que ronda as vidas nela intrincadas.

A obra de Laub não se pretende idealista, nem contemplativa; ao contrário, visa a questionar o impacto da violência – de Auschwitz – em sua geração: “escrever sobre isso é fundamental em um tempo em que se põe em questão o sentido do próprio ato de escrever” (GUINSBURG, 2012, p. 209). Jaime Guinsburg declara, em relação ao ato de barbárie que seria fazer poesia após Auschwitz, que:

O impacto dessas afirmações leva à exigência de uma reflexão sobre as relações entre produção cultural e barbárie, que ganharam complexidade e relevância no século XX.

A primeira afirmação, escrita por Adorno, faz referência ao estatuto de produção poética em um contexto que não abarca mais condições para o estado contemplativo, intrinsecamente associado à poesia lírica, em vários autores fundamentais para a tradição do gênero. Em um tempo de necessidade de permanente alerta, em que as condições de relacionamento social foram aniquiladas pela guerra, pela mercantilização e pelo aumento das intervenções violentas dos Estados na vida social, fazer poesia se constitui numa condição incongruente com o sistema. Permitir-se a contemplação passiva após Auschwitz significa, em certa medida, naturalizar o horror vivido, esquecê-lo ou trivializá-lo. A banalização dos atos desumanos praticados nos campos de concentração é a legitimação necessária para que eles se repitam constantemente. (GUINSBURG, 2012, p. 209-210).

O enredo do romance caracteriza a história pessoal do protagonista que se inicia antes dele ter completado treze anos, quando da cerimônia de

seu *Bar Mitzvah*. O *Bar Mitzvah* é o rito judaico de iniciação ao mundo adulto, que se distingue pela expressão hebraica que tem por significado “filho do dever”. O drama se instaura quando ingressa em um grupo de garotos que agride outro colega não judeu – um góí. Na comemoração do aniversário de treze anos do garoto, deixam-no cair propositalmente de costas no chão, machucando-se seriamente. A cena da queda passa a acompanhar o protagonista, não apenas enquanto o garoto convalescia em um colete ortopédico – uma vez que fraturou uma vértebra –, mas durante toda a trajetória daquele.

O menino chamava-se João. João era bolsista na escola, pertencia a uma família humilde, o pai era cobrador de ônibus e complementava a renda vendendo algodão-doce na praça; sua mãe morreu de câncer de mama, embora, em verdade, suicidara-se com uma dose excessiva de remédio por não suportar as dores. O pai o educara sozinho desde então.

A escola em que estudavam era semelhante a muitas outras. Sendo judaica, a diferença consistia na questão identitária. Os alunos, segundo o narrador, passavam a infância ouvindo sobre antissemitismo, alguns professores dedicavam-se exclusivamente ao tema: o antissemitismo era a explicação dada às atrocidades nazistas, que remetiam às polonesas, ecos das atrocidades cometidas pelos russos, entre tantas outras, “uma espiral de ódio fundada na inveja da inteligência, da força de vontade, da cultura e da riqueza que os judeus criaram apesar de todos os obstáculos” (LAUB, 2011a, pp. 11-12).

João pertencia e não pertencia ao grupo, encontrava-se dentro e fora ao mesmo tempo e, deste modo, estava sujeito à violência. Portanto, os colegas de turma maltratavam, perseguiram e agrediam-no em função de sua condição de não judeu e de sua classe social. Ele jamais confessou ao pai

que era perseguido, nem atribuía a isto o fato de ser góí. Entretanto, depois de sua festa de aniversário e da queda, o pai de João mostra-se consciente da discriminação que o filho sofria.

A perseguição em torno do góí não se restringia ao evento da queda. Ele era isolado, humilhado e agredido pelos outros meninos anteriormente e de forma constante. João era enterrado, cercavam-no em um bando de dez ou quinze crianças que entoavam em coro, depois de encherem sua boca com areia: “come areia, góí filho de uma puta” (LAUB, 2011a, p. 22). O narrador sente-se culpado por também ter sido agente da violência cometida – em um primeiro momento devido à indiferença, depois por ter repetido os versos, mas, principalmente, por ter tomado parte diretamente na queda.⁴

João não reagia às agressões, não esboçava nenhum sentimento ou sofrimento, no seu rosto “não se via nada – nenhuma dor, nenhum apelo, nenhuma expressão” (LAUB, 2011a, p. 19). A não reação é mais um dos fatores que desencadeavam a violência contra si – tal qual o bode expiatório que não gera vingança nas sociedades ritualísticas, João era passível de sacrifício.

Depois da queda, o protagonista aproxima-se do garoto. João começa a frequentar sua casa até que os dois decidem deixar a escola. A trama de Laub passa constantemente por inversões de papéis: na nova escola é o narrador quem será estigmatizado. Perturbado por se tornar agente da violência, ele questiona sua identidade. Essa, a identidade judaica, depois da queda de João, torna-se a causa de seus tormentos, de seus pesadelos: em seu cotidiano juvenil, os judeus não eram mais os perseguidos e sim os perseguidores.

A nova escola, conseqüentemente, representaria a procura pelo afastamento do fardo de ser judeu, conforme considerava. Ele queria viver onde não se restringisse à questão judaica, ou a Auschwitz,

ou a *É isto um homem?*. O garoto precisava da experiência de não mais estar protegido pelo grupo. Queria saber o que o amigo sentira, queria se colocar na posição de “outro”.

Demorou até que perguntassem sua origem na nova escola. Entretanto, ao primeiro comentário de João sobre a queda e sua responsabilidade nela, o protagonista passa a ser hostilizado pela nova turma: é apelidado e recebe bilhetes jocosos e ofensivos com referência ao Holocausto e ao nazismo. Mas – tal qual João na primeira escola – prefere não tomar nenhuma atitude inicialmente.

A amizade entre os dois desmorona. O narrador não sabe até que ponto João participava da discriminação que sofria e dos bilhetes que recebia. A partir de tal dúvida, resolve revidar e também escreve bilhetes para João, tais quais os que recebia, mas usando a morte de sua mãe para atingi-lo. A morte da mãe é o grande trauma da vida de João. Por fim, decide trocar de escola mais uma vez, passa a beber e sua vida segue, conforme expõe, uma sucessão de perdas – perdas que partem da queda de João, com o qual não mais falou.

A história da violência contra o menino góí, apresentada de forma não linear, não seria retomada se a doença do pai não o fizesse repensar seus passos. O drama de João é visto pelo narrador como o reflexo da história do avô. A morte da mãe está para o primeiro, como Auschwitz está para sua família.

O avô, um sobrevivente dos campos de concentração, não é nomeado na obra. Ele chegara ao Brasil depois da guerra,

num daqueles navios apinhados, como gado para quem a história parece ter acabado aos vinte anos, ou trinta, ou quarenta, não importa, e resta apenas um tipo de lembrança que vem e volta e pode ser uma prisão ainda pior que aquela onde você esteve (LAUB, 2011a, p. 09).

O avô sobreviveu a Auschwitz,
porém nunca se libertou do campo

O narrador salienta que não gostaria de discorrer sobre o tema Auschwitz, uma vez que o cinema, os livros, as testemunhas e sessenta anos de reportagens, ensaios e análises se encarregaram de fazê-lo em profundidade. Todavia, é sobre isso que irá tratar, pois o assunto é medular à narrativa, sem ele não poderia falar de si e, em consequência, do pai e do avô.

Quando criança, até deixar a escola judaica, não via o Holocausto como algo pessoal, algo que tivesse consequência direta em sua vida. É seu pai, após a primeira briga séria que tiveram, quem conta sobre o avô e Auschwitz e sobre os cadernos que ele escrevera⁵.

O avô morre quando seu pai tem quatorze anos. A imagem que guarda dele se deve a meia dúzia de fotografias, nas quais o avô nunca apareceu sorrindo. Sua avó também não falava muito dele, exceto de descrições que não ultrapassavam vinte ou trinta itens. O velho passara os últimos anos trancado no escritório escrevendo os cadernos que foram achados depois de sua morte e traduzidos pelo pai do narrador. Nos cadernos não há sequer uma menção sobre sua vida, sobre a família, sobre a história antes do campo de concentração, sobre o próprio campo ou como foi que se libertara. Ele não menciona como deixou a Europa, nem como foi a chegada ao Brasil e, muito menos, refere-se à família que formara ou a qualquer sentimento que pudesse ter. Nada, um vazio preenchido em letras miúdas.

As anotações que fez nos dezesseis cadernos, os itens de sua enciclopédia, referem-se ao oposto do que viveu e sentiu. Elas correspondem-se às coisas com as quais o avô se deparava à medida que surgiam no caminho de imigrante judeu recém-chegado ao sul do Brasil. Portanto, o narrador vai

montando, reconstruindo, a história da chegada do avô a partir dos excertos, das menções nos cadernos. A primeira anotação, por exemplo, trata do leite: “alimento líquido e de textura cremosa que além de conter cálcio e outras substâncias essenciais ao organismo tem a vantagem de ser muito pouco suscetível ao desenvolvimento de bactérias” (LAUB, 2011a, p. 24).

A reconstrução desses itens, aliados às coisas contadas, coisas que ele sabe sobre o avô, induzem a que o narrador recupere a história daquele a partir de sua chegada ao Brasil. Assim, calcula que: o avô chega em Porto Alegre e hospeda-se em uma pensão humilde chamada Sesefredo, convalesce com febre tifoide, provavelmente contraída em um copo de leite. Ele tem grandes dificuldades com o idioma, pois só fala alemão. Antes da guerra era professor de matemática, mas não retoma a carreira em função da língua. Ao conhecer a futura esposa, não tem a aprovação do sogro, rico e germanófilo, entretanto, casam-se, vão morar em um quarto e sala humilde, e a avó deixa de falar com os pais desde então. Ela converte-se ao judaísmo e recebe um nome hebraico. Como a maioria dos imigrantes judeus, ele aceita um emprego de caixeiro-viajante, por meio do qual percorreria dezesseis cidades em uma semana, vendendo máquinas de costura. O negócio prospera, e o caixeiro abre uma pequena loja. O casal tem um único filho.

A família da avó morrerá de forma natural ou de acidente, e a do avô, toda ela, expirará em Auschwitz. O sobrevivente jamais fez alusão a qualquer um deles. Passara seus últimos anos trancado no escritório e não permitia que ninguém entrasse. Recluso em sua própria dor,

(...) ele passou a estar no escritório o dia inteiro, as jornadas sem fim para completar o que no projeto original deveria ser muito mais do que

dezesseis volumes, e imagino o meu avô com planos de cobrir uma enciclopédia inteira, como o mundo deveria ser relacionando cada linha de cada página de cada um dos muito mais que dezesseis volumes ao fato de que ele precisava e desejava e só podia dali para a frente ficar sozinho, a minha avó deixando a comida na porta, e às vezes ele dormia lá dentro, e uma vez meu pai se surpreendeu com o tamanho da barba dele, e várias vezes o meu pai ouviu-o falando sozinho, e uma vez meu avô começou a gritar até que a minha avó chamasse dois enfermeiros e a partir daquele dia ele precisou tomar remédios que além de terminar com os gritos não fizeram muita diferença porque ele continuou o tempo todo isolado (LAUB, 2011a, p. 80).

Os remédios não teriam efeito diante da sombra que sempre o acossou. O avô se suicida num domingo, perto das sete horas da manhã: fora derrotado pelas memórias. Os campos nazistas executavam ainda a longo prazo: mais uma vítima sucumbira. Portanto, a marca vai além dos cadáveres das estatísticas oficiais, a morte seguiria o sobrevivente, reverberaria sua mancha em seus descendentes.

O protagonista de *Diário da queda* não tem o mesmo nome do pai, o qual não tem o mesmo nome do avô, não são as mesmas pessoas. Mas os três enfrentam “a descoberta que todo mundo em algum momento precisa fazer”: a “inviabilidade da experiência humana”; “meu avô diante do portão de entrada de Auschwitz, meu pai diante do meu avô sobre a escrivaninha, e o fato de isso tudo ter parecido equivalente na época, Auschwitz para meu avô e o meu avô morto para o meu pai e o último bilhete que recebi de João” (LAUB, 2011a, p. 140).

O pai passara a se conformar com a tragédia, aprendera a nunca demonstrar fraqueza, no entanto, chorara escondido toda a vida, de raiva, de

vergonha. Raiva e vergonha pelo descaso, raiva e vergonha porque o seu nascimento não fez diferença na vida e na morte daquele. O silêncio sobre o drama existencial desse homem que passara pelo *Lager* se impôs com uma força brutal. O pai busca uma justificativa para o abandono, para os últimos anos daquele e para o fim que dera a vida. Para tanto, agarra-se ao testemunho de Primo Levi.

Primo Levi registra cada detalhe do campo e, para o pai do protagonista, as memórias de *É isto um homem?* tornaram-se as memórias do homem do escritório, memórias a que jamais teve acesso. E é a partir disso que constrói a relação com o filho. Até a primeira briga que tiveram – quando o protagonista decidiu sair da primeira escola –, mais da metade das conversas que tinham se restringia aos campos de concentração e às barbáries cometidas aos judeus. Quando criança, o garoto chega a sonhar com perseguições, chaminés e todas as histórias que ouvia do pai.⁶

As histórias a que o pai se agarrara levaram o menino a questionar sua identidade, porque ele se identificava como alguém capaz de proceder tal quais os algozes referidos pelo pai. A história do povo judeu e de seu sofrimento é, assim, comparada pelo garoto à história da perseguição de João e isso é usado para questionar o seu pertencimento à tradição de que faz parte.

Para o narrador, ele, o seu pai, as histórias sobre o Holocausto, a “obrigação de cada judeu no mundo de se defender usando qualquer meio, o inimigo que você nunca deixará de enfrentar, em quem você nunca mais deixará de pensar porque agora ele está numa cadeira de rodas” (LAUB, 2011a, p. 71), todos, de alguma forma, foram culpados pela perseguição ao góí em sua infância.

Entretanto, depois de tomar conhecimento dos últimos dias do avô, a raiva desaparece. Foi a única vez em que o pai falou sobre a morte desse. De

outro lado, o protagonista, quando adulto, não se refere mais a João, ou ao início na nova escola, ou aos bilhetes que recebera e que mandara para o antigo amigo. A história é pretérita, no entanto, não mais o abandonara. Assim como Auschwitz está para o avô e o cadáver do avô está para o pai, “a queda” seguiu-o em seus casamentos frustrados, no problema com a bebida, e em uma quase agressão à esposa: fantasmas com o quais convivia desde que deixou João supostamente para trás. O narrador também compreende que o avô jamais deixou de pensar em Auschwitz.⁷

No quadro formado pelo pai e pelo avô, evidenciam-se dois paralelos no *Diário da queda*; de um lado, Alzheimer, de outro, Auschwitz: o esquecimento como castigo e o esquecimento que poderia ser libertário. Para o primeiro, o esquecimento se configura como uma ameaça, como a perda da identidade, uma vez que a pessoa afetada pela doença vai gradativamente sendo privada das memórias, chegando ao total esquecimento – perdendo-se de si mesmo. Paul Ricoeur (2007, p. 435) define: “tratando do esquecimento definitivo, atribuível a um apagamento de rastros, ele é vivido como uma ameaça: é contra esse tipo de esquecimento que fazemos trabalhar a memória, a fim de retardar o seu curso, e até imobilizá-lo”.

O esquecimento perene figura, assim, como nocivo e inquietante, à medida que se constitui, causando um sofrimento profundo. O diagnóstico clínico da Doença de Alzheimer (DA) apresenta os seguintes termos:

Caracteriza-se clinicamente por distúrbio progressivo de memória, inicialmente episódica (recente), e de outras funções cognitivas, afetando o funcionamento ocupacional e social. (...).

O transtorno da memória afeta os processos de aprendizado [fixação das coisas] e evocação.

Ocorre diminuição na aquisição de novas informações, com piora progressiva até que não haja mais nenhum aprendizado novo. Embora haja certa preservação da memória remota em estágios iniciais, a perda da memória torna-se global na evolução da DA. (...).

O indivíduo torna-se progressivamente incapaz de desempenhar atividades da vida diária (trabalho, lazer, vida social) e de cuidar de si mesmo (...). Na doença avançada, observa-se a tríade afasia, apraxia e agnosia, caracterizada pela perda significativa da linguagem, da capacidade de desempenhar tarefas e de nomear pessoas e objetos (...) (FORLENZA et al., 2011, p. 590)

Para o segundo, a persistência da memória de Aushwitz também se configura como extremamente nociva e inquietante – uma vez que inviabiliza o prosseguimento da vida normal – e, portanto, também muito dolorosa. A persistência das vivências traumáticas configura-se como a constante repetição do evento penoso no presente desse sujeito. A ininterrupta repetição do trauma impede a elaboração da violência sofrida, ou melhor, impede uma “conscientização do acontecimento traumático” (RICOEUR, 2007, p. 452). Ao se tratar de trauma, o diagnóstico especifica:

O conceito de evento traumático era originalmente descrito no DSM-III como experiências catastróficas, raras e extremas, que diferia das experiências comuns (...). Apenas eventos muito específicos e de clara repercussão sobre pessoas ou grupos eram considerados no DSM-III como experiências traumáticas: tortura, combate militar, aprisionamento em campos de concentração, desastres naturais, acidentes automobilísticos, estupro, agressão física, violência doméstica, entre outros. (...).

O TEPT [Transtorno de estresse pós-traumático] é definido como uma síndrome que ocorre após um evento traumático (...). O evento traumático é persistentemente revivenciado na forma de imagens, pensamentos, percepções, sonhos ou recordações angustiantes, além de intensa reatividade psicológica ou fisiológica. Esses sintomas fazem parte do critério de “re-experimentação”. A esquiva persistente de estímulos associados com o trauma – evitar pensamentos, sentimentos, conversas, locais ou pessoas, e o entorpecimento da resposta, sensação de distanciamento, redução do interesse em atividades significativas, – devem estar presentes desde o trauma, e constituem os sintomas do critério de “evitação” (...) (CORCHS et al. 2011, p. 808, 809).

Assim, os efeitos da sobrevivência dos fatos ou de sua ausência, da distância em relação a eles, de sua permanência ou de sua duração conformam-se de formas distintas para as duas personagens. Todavia, em ambas estabelecem-se relações conflitivas frutos da memória perpétua e do esquecimento integral. Em consequência disso, tem-se o paradoxo do enredo: um homem que tenta esquecer e não consegue; e outro que busca lembrar e está fadado ao esquecimento. O protagonista, por sua vez, segue os dois percursos, mas rompe com a aporia a que tais caminhos levam.

Ele inicia a redação do diário quando toma conhecimento da gravidez de sua esposa – após o diagnóstico da doença do pai. É para o filho, ainda não nascido, que escreve. Através dele, almeja converter os espectros do passado, para que não sejam apenas condenação.

A narrativa, destarte, equivale-se ao que Ricoeur (2007) define como “rito social do sepultamento”, ou seja, a escrita histórica – no caso em questão, literária – que trata da ausência dos que

não mais existem, dos mortos. O processo de escrita, nesse contexto, se equivaleria ao sepultamento, ao ato de enterrar, o qual não se limita ao momento do enterro, sendo que a sepultura permanece e permanece o seu gesto: “seu trajeto é o mesmo do luto que transforma em presença interior a ausência física do objeto perdido. A sepultura como lugar material torna-se, assim, a marca duradoura do luto, o resumo do gesto de sepultura” (RICOEUR, 2007, p. 377).

Desse modo, a escrita seria o gesto de sepultamento do passado traumático da família. Porém, é só através da distância do tempo e dos fatos que um esboço de “perdão” pode emergir, o que se delinea por meio das 152 páginas do *Diário da queda*.

Em *É isto um homem?*, Levi relata que a morte começava na escolha dos sapatos, referência direta ao momento de chegada ao campo de concentração, em que a escolha do sapato correto acarretaria em sobrevivência ou infecção que levaria a óbito. Entretanto, dizer que a morte começava na escolha dos sapatos também significa dizer que a morte tem início com a chegada aos campos e não mais abandona quem entrou por seus portões. Portanto, quem na verdade são os afogados e os sobreviventes? Não teriam todos sido afogados nessa inviabilidade da experiência humana de que trata Laub?

Primo Levi morreu aos sessenta e oito anos, em Turim, Itália, depois de ter escrito treze livros, boa parte sobre o Holocausto, e ter sido traduzido em várias línguas, e ter retomado sua carreira de químico, e casar e ter filhos, e receber prêmios e virar celebridade literária na Europa e no mundo, e fico imaginando se era nessa escolha, um número maior que o pé, um número menor, talvez o número exato por sorte rara e invejável entre o milhão e meio de prisioneiros que passaram pelo campo, que ele estava pensando quando abriu

a porta do apartamento e caminhou até a escada e nela caiu numa ocorrência que quase nenhum de seus biógrafos julga ter sido accidental (LAUB, 2011a, p. 77).

Theodor Adorno é contundente:

O sofrimento perenizante tem tanto direito à expressão quanto o martirizado tem de berrar; por isso, é bem provável que tenha sido falso afirmar que depois de Auschwitz, não é mais possível escrever nenhum poema. Todavia, não é falsa a questão menos cultural de saber se ainda é possível viver depois de Auschwitz, se aquele que por acaso escapou quando deveria ter sido assassinado tem plenamente o direito à vida. Sua sobrevivência necessita já daquela frieza que é o princípio fundamental da subjetividade burguesa e sem a qual Auschwitz não seria possível: culpa drástica daquele que foi poupado. Em revanche, ele é visitado por sonhos tal como o de não estar mais absolutamente vivo, mas de ter sido envenenado com gás em 1944, e de depois disso não conduzir coerentemente toda a sua existência senão a partir da pura imaginação, emanação do louco desejo de alguém há vinte anos assassinado. (ADORNO, 2009, p. 300)

Quem sofre tem o direito de berrar, mas talvez tenha perdido o direito de viver depois dos campos, uma vez que é marcado pelo estigma de ter resistido, marcado fisicamente com o número, psicológica e moralmente pelos horrores. Alguns calam fundo em sua dor, outros usam o testemunho para poderem continuar, para – talvez – seguir em frente. Primo Levi berrou alto, ecoou longe, deu à sua “febre por contar” a voz dos que não conseguiram voltar para fazê-lo ou aos que, mesmo regressados, ficaram submersos em sua degradação –

como o avô, no diário de Michel Laub –, mas até Levi parece ter sucumbido.

Um entrecho sem conclusão ou “o que resta sem resto”

Os homens que ressurgem dos escombros da Segunda Guerra Mundial, mais especificamente, que emergem de seus próprios destroços depois de libertarem-se dos campos de concentração, passam por fenômenos diferentes e opostos que podem ser definidos como, de um lado, uma febre por contar e, de outro, a incapacidade de rememorar a dor, o trauma e a culpa por ter sobrevivido. Estes dois aspectos são problematizados nas narrativas de Moacyr Scliar e Michel Laub. Tanto Scliar quanto Laub não são testemunhas dos *Lagers*, entretanto apresentam em suas obras o drama do sobrevivente e as consequências do testemunho e do evento traumático não apenas para esse, mas também para comunidade em que aporta e para as gerações procedentes.

À parte isso, a reflexão sobre o testemunho é problematizada no contexto dos enredos desenvolvidos tanto no conto de Scliar quanto no romance de Laub. Deste modo, os autores elaboram o que Paul Ricoeur (2007) denomina como a “memória ferida” e a “memória impedida”. Segundo o filósofo, cabe à “memória ferida” – coletiva ou individual – o trabalho de luto e o trabalho da lembrança – “É sempre com perdas que a memória ferida é obrigada a se confrontar”:

o que faz o luto pender para a melancolia? O que faz do luto um fenômeno normal, embora doloroso, é que, “quando o trabalho de luto se conclui, o ego fica outra vez livre e desinibido”. É por esse aspecto que o trabalho de luto pode ser comparado com o trabalho de lembrança. (...) pode-

se sugerir que é enquanto trabalho da lembrança que o trabalho de luto se revela custosamente, mas também reciprocamente, libertador. O trabalho de luto é o custo do trabalho da lembrança; mas o trabalho da lembrança é o benefício do trabalho do luto. (RICOEUR, 2008, p. 93)

Os autores aqui analisados tocam, em seus textos, as feridas deixadas pelo nazismo, feridas essas que transcendem as vítimas. Segundo Ricoeur (2008, p. 100), o processo da memória é pensado em dois aspectos: de um lado há a memória como “reconciliação com a própria perda”; de outro há o “dever de memória” que pode ser elaborado por outrem – “o dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si” (2008, p. 101). Esses dois aspectos estão presentes tanto no conto de Scliar, em que a personagem relembra os horrores vividos para se reconciliar com o passado traumático, quanto no romance de Laub, onde o neto reconstitui a voz de seu avô, um sobrevivente dos campos.

De outro lado, o filósofo francês propõe ainda o conceito de dívida da memória, dívida que não deve ser confinada ao conceito de culpabilidade:

A ideia de dívida é inseparável da de herança. Somos devedores de parte do que somos aos que nos precederam. 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. Pagar a dívida, diremos, mas também submeter a herança a inventário (RICOEUR, 2008, p. 102).

O Diário da queda reelabora e discute a questão da dívida. Já o conto “Em minha suja cabeça, o Holocausto” retrata essa dívida que todos têm

para com o passado histórico. O conto remete à reflexão e ao questionamento dos acontecimentos que viabilizaram os campos. A partir disso, o dever da memória se faz indispensável para que Auschwitz não mais se repita, contudo não no sentido de vitimização da sociedade pós-catástrofe – “a vítima aqui é outra, outra que não nós” (RICOEUR, 2008, p. 102).

Há que se pensar no dever da memória não como porta-voz da demanda de justiça das vítimas, mas como um elemento de reflexão para o não esquecimento, para o não apagamento dos fatos. Nesse sentido, à memória cabe o parâmetro da responsabilidade, responsabilidade que conduz ao paradoxo: o recordar é uma responsabilidade, mas, ao mesmo tempo, é algo de extrema fragilidade. A necessidade de narrar se choca com sua possibilidade ou impossibilidade.

De outro lado, há o esquecimento, o qual também se caracteriza como violência. A política do esquecimento, a anistia, consiste no princípio grego de reconciliação democrática que proibia a recordação das desgraças – como forma de interromper a violência dos conflitos. Entretanto, expõe Ricoeur (2008, p. 472), a culpabilidade, mesmo que não originária, é para sempre radical: “É essa aderência da culpabilidade à condição humana que, ao que parece, a torna não só imperdoável de fato, mas imperdoável de direito... Arrancar a culpabilidade da existência seria, ao que parece, destruir essa última completamente”. Perdoar seria sancionar a impunidade e, portanto, acarretaria em injustiça para com a vítima. Vladimir Jankélévitch discorre sobre a polêmica relativa às prescrições dos crimes hitleristas:

Todos os critérios jurídicos geralmente aplicáveis aos crimes de direito como em matéria de prescrição são aqui postos em xeque (...): “crime “in-

ternacional”, crime contra “a essência humana”, crime contra “o direito de existir”, tantos crimes desmesurados; esquecer esses crimes gigantescos contra a humanidade seria um novo crime contra o gênero humano (Jankélévitch *apud* RICOEUR, 2008, p. 479).

A memória, assim, tem o encargo de reconhecer e dar a conhecer as injustiças e os horrores cometidos. A memória dos sofrimentos, com os quais o presente se funda, não deve ser deixada de lado, os destroços da história não podem ser esquecidos. Não há como conceber o futuro sem voltar os olhos para as ruínas com as quais ele constrói a sua base – Walter Benjamin, em “Sobre o conceito da História” (tese de número nove), salienta que o progresso é construído nos escombros da barbárie.

Mas como narrar os horrores? Essa é a pergunta que ainda permanece depois de setenta anos decorridos. O historiador Vidal-Naquet (*apud* MATE, 1991, p. 416), argumenta que não se deve procurar a singularidade dos campos no fenômeno da industrialização da morte. Para ele, o “essencial é a negação do crime dentro do crime mesmo”. O intento genocidiário visa não deixar rastros – ou apagá-los –, tal propósito se conflui ao sistema burocrático que não alcança culpáveis, o que origina a diluição das responsabilidades. Hannah Arendt (1994, p. 33) pontua: “a burocracia, ou o domínio de um sistema intrincado de departamentos nos quais nenhum homem, nem um único nem os melhores, nem a minoria nem a maioria, pode ser tornado responsável, e que deveria mais propriamente chamar-se domínio de Ninguém”.

Nesse sentido se dá a aporia em que se acha a narrativa depois de Auschwitz, aporia que ocorre no cruzamento entre o “dever da memória” e a “memória impedida/ ferida”, ou seja, entre o dever de não calar, de não deixar que o intento

genocidiário triunfe, e a impossibilidade de falar, de representar o irrepresentável.

O intento genocidiário não se propõe apenas ao extermínio de suas vítimas, mas também dos fatos. Marc Nichanian (2012, p. 15, 16) questiona: “e se for o grito da testemunha que desaparece, se o acontecimento consistir na morte da testemunha (...)?” Ele destaca que a impossibilidade de testemunhar está intimamente integrada na estrutura do testemunho, “obviamente, é preciso fazê-lo para além do grito inarticulado da experiência pura. De fato, estamos no a posteriori dos acontecimentos genocidiários do século XX, isto é, numa situação na qual a testemunha deve absolutamente testemunhar. Entretanto ocorre que aquilo de que deve absolutamente testemunhar é sua própria morte como testemunha”.

Giorgio Agamben (2008) explana que o testemunho contém em sua parte essencial uma lacuna, pois os sobreviventes testemunhavam algo que não podia ser testemunhado e por meio desse testemunho, que assume o lugar do outro, se pode escutar o não dito. Mas como explicar o inexplicável, aquilo que escaparia à compreensão? – “Todas as tentativas de explicação (...) fracassaram radicalmente”, anota Jean Améry (*apud* AGAMBEN, 2008, p. 21). O filósofo italiano (AGAMBEN, 2008, p. 43) afirma que o testemunho vale essencialmente pelo que lhe falta, ele abarca em seu centro algo incomunicável que retira a autoridade dos sobreviventes.

As “verdadeiras testemunhas”, as “testemunhas integrais”, são as que não puderam testemunhar, aponta Agamben (2008, p. 43), pois “tocaram o fundo”, essas são as personagens apresentados por Levi como os muçulmanos ou os submersos:

Os sobreviventes, como pseudotestemunhas, falam em seu lugar, por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta. (...). Quem assu-

me para si o ônus de testemunhar por eles, sabe que deve testemunhar pela impossibilidade de testemunhar. Isso, porém, altera de modo definitivo o valor do testemunho.

Jean-François Lyotard (*apud* AGAMBEN, 2008) observa ironicamente a aporia da experiência limite do testemunho dos sobreviventes e o vestígio testemunhal que sobra dessa experiência – ele busca em seu discurso refutar os argumentos negacionistas:

Chegamos a saber que alguns seres humanos dotados de linguagem foram colocados em uma situação tal que nenhum deles pode dizer algo sobre o que ela foi. A maioria deles desapareceu naquele tempo e os sobreviventes raramente falam a respeito. Quando falam, o seu testemunho alcança apenas parte ínfima de tal situação. Como saber, então, se tal situação de fato existiu? Não poderia ser o fruto da imaginação do nosso informante? Ou a situação não existiu como tal. Ou existiu, e então o testemunho do nosso informante é falso, pois nesse caso ele deveria ter desaparecido ou deveria calar... Ter realmente visto, com os próprios olhos, a câmara de gás seria a condição que conferiria a autoridade para afirmar que ela existia, persuadindo assim os incrédulos. Mas se deveria também provar que matava no momento em que ela foi vista. A única prova admissível de que matava é dada pelo fato de se estar morto. Mas, estando morto, não se pode testemunhar que se está assim por efeito da câmara de gás (Lyotard *apud* AGAMBEN, 2008, p. 44).

Por sua vez, Shoshana Felman (*apud* NICHANIAN, 2012) trata do testemunho resgatado pela arte, fazendo com que a própria arte transforme o “acontecimento sem testemunhas” em História,

ou seja, resgata esse acontecimento para a memória universal, torna-o um fato a priori. Nichanian (2012, p. 44), todavia, pergunta se a arte seria capaz de “refutar” a “denegação” que almeja obliterar a testemunha. O autor estabelece a diferença entre “denegação” e “renegação”:

Existe uma enorme confusão, mais uma, entre denegação e renegação (déni). Para tentar ser claro, a denegação é sempre a do carrasco e de seus cúmplices. Ela nega o acontecimento que implementou. A denegação genocidiária é uma denegação redobrada e paradoxal, uma vez que o acontecimento negado é a própria denegação, situada no cerne do acontecimento pela lei do arquivo. A renegação (déni), pelo contrário, é sempre da vítima e de todos aqueles que com ela se identificam (...). A vítima e todos aqueles que com ela se identificam, se não podem negar o acontecimento (pelo contrário, não param de falar dele veementemente), conseguem, mesmo assim, negar que tenha sido o que foi: a morte da testemunha e, logo, a impossibilidade, para sempre, de falar dele como um fato histórico. Por sinal, é por isso que, hoje em dia, os carrascos de ontem se identifiquem tão prontamente com a vítima. Assim conseguem negar a realidade da Catástrofe para a vítima. Eles mesmos tomam o lugar das testemunhas que queriam eliminar. (Nichanian, 2012, p. 44)

As primeiras notícias sobre os campos nazistas, segundo Primo Levi (2004), começaram a ser difundidas no ano de 1942; eram vagas, mas convergiam quanto ao massacre de proporção tão ampla e de crueldade tão extrema que o público tendia a rejeitar essas notícias em razão de seu próprio absurdo. Refere que essa rejeição fora prevista com muita antecipação:

muitos sobreviventes (...) recordam que os SS se divertiam avisando cinicamente os prisioneiros: “Seja qual for o fim dessa guerra, a guerra contra vocês nós ganhamos; ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito. Talvez haja suspeitas, discussões, investigações de historiadores, mas não haverá certezas, porque destruiremos as provas junto com vocês. E ainda que fiquem algumas provas e sobreviva alguém, as pessoas dirão que os fatos narrados são tão monstruosos que não merecem confiança: dirão que são exageros da propaganda aliada e acreditarão em nós, que negaremos tudo, e não em vocês. Nós é que ditaremos a história dos *Lager*” – campos de concentração (LEVI, 2004, p. 09).

As obras analisadas neste artigo incluem-se nessa problemática, uma vez que retratam o sobrevivente e seu testemunho. De um lado há a vítima que é questionada – mesmo que apenas na imaginação da criança, no conto de Moacyr Scliar – e, portanto, revitimizada, porque em seu depoimento buscam-se fatos, a “verdade” que poderá ser confrontada à outra “verdade” – confronto representado por meio da personagem imaginada, Avigdor. O relato do sobrevivente, de Mischa, se reduziria, assim, a um “valor probante” (NICHANIAN, 2012, p. 45), destinado a oferecer provas. Do outro lado há a vítima que foi aniquilada pelos campos, apesar de sobreviver a eles. Para essa, o narrar assim como o viver já não faz sentido diante da catástrofe a que submergiu. O testemunho, neste caso, se reduz ao silêncio incontornável, só passível de voz se mediado por outrem – na obra de Michel Laub, os descendentes e Primo Levi.

Em contrapartida, o fato de tematizar a dor não vivida, ou a dor menor como metonímia de uma dor que extrapola a compreensão do sofrimento

real, é visto por alguns analistas como uma forma de exploração – em nome de boas intenções – da dor e do sofrimento das vítimas silenciadas pela História (SCHØLLHAMMER, 2015). Explora porque transforma o horror vivido em produto mercantil que, a partir do distanciamento estético, torna-se passível de fruição e contemplação indifferente por parte do espectador, o qual se integra à frieza burguesa, admirando o horror e a nulidade da existência sem angústia (ADORNO, 2009).

O filósofo e cientista social esloveno Slavoj Žižek (2014, p. 59,60) destaca: “Como Hegel já sabia, há algo de violento no próprio ato de simbolização de uma coisa, equivalendo à sua mortificação. É uma violência que opera em múltiplos níveis. A linguagem simplifica a coisa designada, reduzindo-a a um simples traço”. Portanto, mesmo que o filósofo se refira ao ato de linguagem em si, pode-se aferir disso que o narrar a catástrofe, transformá-la em registro escrito, poderia se equivaler a redução do evento.

As questões sobre ser possível ou não fazer poesia – literatura – depois de Auschwitz geram ainda polêmica, uma vez que não se esgotou o debate em torno de si – o que tem seu lado positivo e negativo; positivo, uma vez que não está engavetado na memória histórica, como muitos crimes humanitários ocorridos ao longo desses dois séculos (XX e XXI), mas negativo por ser uma ferida que não cicatriza – como violência brutal e insanável que é –, tanto para os diretamente envolvidos, como, principalmente, para toda sociedade (supostamente civilizada e democrática).

Nesse contexto, a literatura apresentada neste artigo não anseia por tomar o lugar da testemunha integral dos acontecimentos e nem quer atingir a representação da “experiência pura” ou, muito menos, sublimá-los, mas contribuir, por meio da própria testemunha, para elaborar uma escrita que trate da violência, Tateando, assim, no anseio por

quebrar o efeito de arquivo, dos relatos empilhados na gaveta da História – na medida em que isto for possível. E, a partir disso, tanto Laub quanto Scliar, por meio da forma literária, versam não sobre a “verdade” inquestionável do evento, mas sobre o como a catástrofe repercute além do evento em si, como atinge um raio muito maior de alcance, Scliar expressando-se a partir de seu tempo – 1986 (ano de publicação do conto) – e Laub, contemporâneo a este artigo.

O que resta dessa reflexão é que o silêncio destruidor talvez possa buscar redenção, de algum modo, no testemunho e na escrita que rompem com a cadeia dos efeitos genocidiários. Não deixar que o inimigo triunfe, seguindo a frase de Walter Benjamin, é não deixar que tudo acabe no vazio do não dito ou, pior, do negado. Falar – ou deixar falar – pode ser mais doloroso que calar, mas pode ser a única forma de negar o triunfo do projeto de aniquilamento dos homens e dos fatos perpetrados. Porém o debate, as questões e a história não têm aqui sua conclusão, ao contrário, sobram reticências a serem preenchidas.

NOTAS

1 “Na expressão ‘isso não é de modo algum tão importante’ que com certeza se adora se associar à frieza burguesa, o indivíduo ainda pode se aperceber sem angústia da nulidade da existência. O desumano aí, a capacidade de se distanciar e de elevar transformando-se em espectador, é por fim justamente o humano contra o qual são hostis seus ideólogos. (...) Mas a atitude de espectador expressa ao mesmo tempo a dúvida acerca de como tudo isso pode afinal existir, uma vez que, apesar de tudo, o sujeito, tão importante para si mesmo em sua cegueira, não possui outra coisa senão essa indigência e esse caráter efêmero próprio ao animal em todas as suas emoções. Sob o encanto, os vivos possuem a alternativa entre a ataraxia involuntária – esteticismo por fraqueza – e o embrutecimento daquele que está envolvido” (ADORNO, 2009).

2 A estrutura do romance *Diário da queda* se dá por meio da sua divisão em onze capítulos. Entretanto, a obra pode ser segmentada em três partes: a primeira, a partir dos três primeiros capítulos: “Algumas coisas que sei sobre meu avô” (com 38 excertos), “Algumas coisas que sei sobre meu pai” (com 31) e “Algumas coisas que sei sobre mim” (também 31 excertos). Depois há uma pausa – com “Notas (1)” (não numerada) – que intercala os capítulos iniciais com a segunda parte, o meio da obra: “Mais algumas coisas que sei sobre o meu avô” (22 excertos), “Mais algumas coisas que sei sobre meu pai” (com 28) e “Mais algumas coisas que sei sobre mim” (com 26). O meio é também intervalado por pausa – representada pelas “Notas (2)” e “Notas (3)” (ambas não numeradas). Por fim, a terceira parte, com os capítulos: “A queda” (35 excertos) e “O diário” (com 40 excertos).

3 “Aparentemente meu avô queria escrever uma espécie de enciclopédia, um amontoado de verbetes sem relação clara entre si, termos seguidos por textos curtos ou longos (...). (...) não é difícil perceber que os registros obedecem à ordem na qual ele se deparou com cada um desses lugares, objetos, pessoas e situações. Dá para acompanhar a sequência como uma história, mas, porque os verbetes são evidentemente mentirosos, num tom grosseiramente otimista, isso é feito de maneira inversa” (LAUB, 2011a, pp. 24-25).

4 “Porque é claro que eu usava aquelas palavras também, as mesmas que levaram ao momento em que ele bateu o pescoço no chão, e foi pouco tempo até eu perceber os colegas saindo rápido, (...) sem olhar para trás e nem pensar que era só ter esticado o braço, só ter amortecido o impacto e João teria levantado, e eu nunca mais veria nele o desdobramento do que tinha feito por tanto tempo até acabar ali, a escola, o recreio, as escadas, o pátio e o muro onde João sentava para fazer o lanche, o sanduíche jogado longe e João enterrado e eu me deixando levar com os outros, repetindo os versos, a cadência, todos juntos e ao mesmo tempo, a música que você canta porque é só o que pode e sabe fazer aos treze anos: como areia, como areia, come areia, góí filho de uma puta” (LAUB, 2011a, p. 22).

5 “quando li o material é que finalmente entendi o que ele havia passado. Foi então que essa experiência passou a ser não apenas histórica, não apenas coletiva, não apenas

referente a uma moral abstrata, no sentido de que Auschwitz virou uma espécie de marco em que você acredita com toda a força de sua educação, de suas leituras, de todos os debates que você já ouviu sobre o tema, das posições que defendeu com solenidade, das condenações que já fez com veemência sem por um segundo sentir nada daquilo como se fosse seu (LAUB, 2011a, p. 15).

6 “de repente você não consegue mais acompanhá-lo, se sentir tão afetado por algo que aos poucos, à medida que você fica mais velho, aos treze anos, em Porto Alegre, morando numa casa com piscina e tendo sido capaz de deixar um colega cair de costas no aniversário, aos poucos você percebe que isso tudo tem muito pouca relação com a sua vida” (LAUB, 2011a, p. 36).

7 “Meu avô ia comprar pão e jornal: Auschwitz. Meu avô dava bom-dia para minha avó: Auschwitz. Meu avô se trancava no escritório e sabia que meu pai estava do outro lado da porta, o filho trocando os dentes e ficando um pouco mais alto e você poderia estar junto quando ele usa uma palavra nova, e muda o jeito de terminar uma frase, e ri de algo que você não esperava que ele entendesse tão cedo, e olha para você e você se enxerga no rosto dele com oito e dez e catorze anos, mas você não está ali porque o tempo correu e não houve um único instante em que você fez algo além de pensar naqueles nomes todos, um a um dos que estavam com você no trem e no alojamento e na estação de trabalho e em todos os momentos da temporada em Auschwitz com exceção do dia em que tiraram você de lá” (LAUB, 2011a, p. 99).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARENDT, Hannah. *Eichmman em Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

- _____. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- BAIBICH-FARIA, Tânia Maria. "O Auto-ódio na literatura brasileiro-judaica contemporânea", 9p. Disponível em: <http://www.afirse.com/archives/cd3/tematica1/074.pdf>. Acesso em: dez. 2015.
- BRENDLER, Guilherme. *Michel Laub se rende ao judaísmo pela primeira vez*. São Paulo: Folha Ilustrada, 19 março, 2011. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/890674-michel-laub-se-rende-ao-judaismo-pela-primeira-vez.shtml>. Acesso em: 30 maio, 2015.
- CORCHS, Felipe; et al. "Transtorno do Ajustamento, Transtorno do Estresse Agudo e Transtorno do Estresse Pós-traumático" in MIGUEL, Euripedes Constantino; GENTIL, Valentim; GATAZZ, Wagner Farid (ed.). *Clínica psiquiátrica*. Barueri, SP: Manole, 2011.
- FELMAN, Shoshana. "Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar" in NESTROVSKI, Artur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.
- FORLENZA, Orestes Vicente; et al. "Demências" in MIGUEL, Euripedes Constantino; GENTIL, Valentim; GATAZZ, Wagner Farid (ed.). *Clínica psiquiátrica*. Barueri, SP: Manole, 2011.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Da relação ao outro: familiaridade ou indiferença?" in SELIGMANN-SILVA, Márcio; GUINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (orgs.). *Escritas da violência*, v.1: o testemunho. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, pp. 161-173.
- GINSZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.
- GIRARD, René. "O sacrifício" in GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Editora da UNESP, 1990.
- LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário da psicanálise*. Laplanche e Pontalis; 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LAUB, Michel. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011 (a).
- _____. *Memória em cacos: conversa com Michel Laub*. Portal Literal, 2011 (b). Disponível em: <http://www.literal.com.br/acervodoportal/memoria-em-cacos-conversa-com-michel-laub-6544/>. Acesso em: 29 mar. 2015.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- _____. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LEWIN, K. "O ódio a si mesmo entre os judeus, 1941" in LEWIN, G. W. (org). *Problemas de dinâmica de grupo*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- MATE, Reyes. *Memórias de Auschwitz*. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2005.
- NICHANIAN, Marc. "Para uma poética do 'resto' (*reliquat*)" in SELIGMANN-SILVA, Márcio; GUINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (orgs.). *Escritas da violência*, v.1: o testemunho. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, pgs. 13-49.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- ROSA, João Guimarães. "A velha" in *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- SCLIAR, Moacyr. "Na minha suja cabeça, o Holocausto" in SCLIAR, Moacyr. *O olho enigmático; contos*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. "Para uma crítica do realismo traumático". SOLETRAS: Revista do Departamento de Letras. Portal de publicações eletrônicas. Rio de Janeiro: UERJ, n. 23, 30 out., 2012. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/>. Acesso em: 30 mar., 2015.
- ZIZEK, Slavoj. *Violência*. Seis reflexões laterais. São Paulo: Boitempo, 2014.

Recebido em 05/10/2015

Aceito em 07/01/2016