

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL E INSTITUCIONAL



KARINE SHAMASH SZUCHMAN

À MARGEM DA ESPERA:
ESCUITA E TRANSMISSÃO DE TESTEMUNHOS DE VIOLÊNCIA

Imagem produzida por Ariane Oliveira

Porto Alegre

2017

KARINE SHAMASH SZUCHMAN

À MARGEM DA ESPERA:
ESCUTA E TRANSMISSÃO DE TESTEMUNHOS DE VIOLÊNCIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Social e Institucional.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Analice De Lima Palombini

Porto Alegre

2017

CIP - Catalogação na Publicação

Shamash Szuchman, Karine

À margem da espera: escuta e transmissão de testemunhos de violência de Estado / Karine Shamash Szuchman. -- 2017.

110 f.

Orientador: Analice de Lima Palombini.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. escuta. 2. transmissão. 3. testemunho. 4. ficção. 5. imagem. I. de Lima Palombini, Analice, orient. II. Título.

KARINE SHAMASH SZUCHMAN

À MARGEM DA ESPERA:
ESCUTA E TRANSMISSÃO DE TESTEMUNHOS DE VIOLÊNCIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Social e Institucional.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Analice De Lima Palombini

Dissertação aprovada em 27 de setembro de 2017.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva
Universidade Estadual de Campinas

Prof^ª. Dr^ª. Simone Moschen
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof^ª. Dr^ª. Gislei Domingas Romanzini Lazzarotto
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Analice De Lima Palombini
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Às mulheres que na espera re-existem

AGRADECIMENTOS

Como toda travessia, a escrita de uma dissertação não se realiza sozinha. Agradeço aos que permitiram a abertura desse caminho e aos que me acompanharam durante esse tempo.

À UFRGS, que me oportunizou ensino, pesquisa e extensão. Esta última, grande responsável pelo desejo de um mestrado através de uma prática guiada por uma responsabilidade ética. À CAPES, por investir em pesquisa em uma instituição pública e afirmar o compromisso com a educação. À minha orientadora, Analice Palombini, pela confiança, paciência e dedicação com que soube guiar meus mergulhos. Às professoras e professores que toparam a instigante tarefa de dialogar com este trabalho. À professora Gislei Lazzarotto por seguir ventando para empinar a pipa e oferecer gestos quando faltam as palavras. À professora Simone Moschen, pelas delicadas contribuições na banca de qualificação e por ter compartilhado no passado uma madeleine, ainda sentida no presente. Ao professor Márcio Seligmann-Silva, pela disponibilidade em seguir dialogando. Ao professor Rodrigo Lages Silva, pelas pistas preciosas escritas no parecer da qualificação.

Ao Coletivo Fila, que soube alargar a espera e ecoar da fila para o mundo. Agradeço sobretudo à Ariane Oliveira pelas imagens feitas, com afeto e dedicação, especialmente para este trabalho. Ao grupo de pesquisa Travessias: Narrações da Diferença, pelo espaço coletivo de frutíferas trocas. Às alunas e alunos da disciplina “O que resta da Ditadura: estudos clínico-políticos sobre a violência”, por fazerem do ensino uma aprendizagem. À Marina, ao Daniel e à Helena, que se aventuraram comigo na desafiadora tarefa da docência, juntando programas, departamentos e teorias, obrigada por seguirem com desejo de inventar. Aos colegas que entraram comigo no mestrado, Sofia e Isoppo, e me acompanharam nas inquietações de cada etapa desse percurso. À equipe e aos participantes do Clínicas do Testemunho, pela sustentação ética em tempos de ruptura.

Ao Alexei, pelo convite em fazer da demeure uma morada e nela compartilhar comigo um teto de afetos e ideias, uma vida. À Esther e Vivian, mãe e irmã, e ao meu cunhado Carlos, agradeço pelo apoio e compreensão. À Nicole e ao Arthur, pela alegria e leveza que trouxeram nesses anos. Ao meu pai, Ruben Szuchman, (*in memoriam*) por tentar capturar o mar. Aos gaúchos que nesse tempo me deram um pouso carioca, Elisa, Alice, Danichi e Gabriel. À Sofia Tessler, pela gentileza em me doar o desenho de uma espera. Às amigas que fiz no G10 do SAJU-UFRGS, que seguem me acompanhando no desafio da interdisciplinaridade. Aos que me leram, trocaram ideias e bolas e me apoiaram de diferentes formas, Bárbara, Sassá, Marina, Luiza, Guto, Petry, Iuri, Bárbara Conte, Aquiles e Giordanna.

“Por muito tempo na história, ‘anônimo’ era uma mulher”.

(Virginia Woolf)

RESUMO

A presente dissertação tem como ponto de partida as experiências da pesquisadora em diferentes projetos que trabalham com a escuta de testemunhos de violência. O objetivo geral desta pesquisa consiste em discutir as possibilidades de escuta e transmissão desses testemunhos, abordando e problematizando os impasses colocados tanto para quem sofreu episódios de violência quanto para quem os escuta na posição de testemunha. A metodologia utiliza-se das noções de constelação e ensaio, por entender que ao abordarem diferentes perspectivas de imagem e narração refletem pontos-chave do conteúdo trabalhado. Inicialmente apresenta-se o campo da experiência da pesquisadora, onde situam-se os testemunhos de violência e, a partir daí, os caminhos que derivaram questões para a pesquisa, ao passo que se introduzem as noções de espera e limiar. A parte seguinte visa debruçar-se sobre os desafios de “como escutar”, na tentativa de operar uma travessia do silêncio mudo ao silêncio narrativo. Em “como transmitir” propõe-se uma reflexão sobre os atributos alçados à catástrofe - inenarrável e inimaginável - destacando vias já abertas, como a ficção e a imagem, para a sua abordagem. Ao final, aponta-se uma ética do contágio, operada por uma ampliação dos sentidos corporais, como possível caminho para aproximar-se das margens, abrir limiares, e deslocar-se entre diferentes esferas. Fundamentada nos mesmos pressupostos que se defende para noção de testemunho – uma narrativa lacunar e ficcional –, a presente pesquisa não visa alcançar a totalidade e a verdade. Sublinha-se o horizonte inconcluso dessa pesquisa e sugere-se novas travessias a serem realizadas.

Palavras-chave: Escuta. Transmissão. Testemunho. Ficção. Imagem.

ABSTRACT

The starting point of this dissertation is the experiences of the researcher in different projects that work with the listening of testimonies of violence. The general objective of this research is to discuss the possibilities of listening and transmitting these testimonies, approaching and problematizing the impasses placed both for those who suffered episodes of violence and for those who listen to them in the position of witnesses. The methodology uses the notions of constellation and essay, due to the understanding that when different perspectives of image and narration are approached, key points of the content worked are reflected. Initially, the field of experience in which the researcher found the testimonies of violence is presented and, from it also the paths that derived the questions for the research, introducing the notions of waiting and threshold. The next part aims to address the challenges of "how to listen" in an attempt to bridge the gap between mute silence and narrative silence. In "how to transmit" it is proposed a reflection on the attributes elevated to the catastrophe - unspeakable and unimaginable - approaching ways already opened, such as fiction and image. In the end, an ethic of contagion is pointed out, operated by an enlargement of the bodily senses, as a possible way to tackle the margins, to open thresholds, and to move among different spheres. Based on the same assumptions as the notion of testimony - a lacunar and fictional narrative - the present research does not aim to achieve totality and truth. The unfinished horizon of this research is highlighted, and new crossings are suggested.

Key-words: Listening. Transmission. Testimony. Fiction. Image.

SUMÁRIO

OBSERVAR A ONDA: UM MÉTODO DE PESQUISA	11
<i>Entre a areia e o mar: o que esperar?</i>	18
NA FILA DA MÃE	
Na margem, um limiar	21
Convite à espera	28
<i>Entre o centro e a margem</i>	33
COMO ESCUTAR? Do silêncio mudo ao silêncio narrativo	
Morte e Narrativa: Escavar e Escrever	35
Sobrevivência e Testemunho: Rondar e Resistir	53
<i>Entre o rio e a foz</i>	68
COMO TRANSMITIR? Da impossibilidade narrativa do sobrevivente à possibilidade de narração da testemunha	
Do indizível à ficção	70
Do inimaginável à imaginação	84
<i>Entre a poça e o mar</i>	97
DO MERGULHO À SUPERFÍCIE	99
REFERÊNCIAS	104



Imagem produzida por Ariane Oliveira

OBSERVAR A ONDA: UM MÉTODO DE PESQUISA

Em uma praia não tão distante, mas nem tão perto assim, um homem está parado de pé na areia diante do mar. Tinha ido até a praia, mas não queria entrar no mar. Tampouco queria se deitar ao sol ou sentar na areia. Não pretendia ele ver ondas ou contemplar o mar, havia só um único e claro objetivo pelo qual estava ali. Para evitar sensações vagas ele esforça-se em precisar os limites do seu objetivo: observar uma onda e só.

Acontece que o Sr. Palomar não conseguia terminar de analisar uma onda quando outra já surgia. Era impossível olhar uma onda, sem ver ondas várias. Como poderia isolar uma onda da onda seguinte ou da onda anterior? Para poder descrever rigorosamente como uma onda se forma e se desfaz, analisar seu movimento de formação e quebra, surgimento e desaparecimento, o Sr. Palomar precisava limitar seu campo de observação, fixar os limites desse quadrado. E afinal, quais são os limites de uma onda? Quando toca na areia ou quando acaba a espuma? E as que não têm espuma? O que dizer então do momento em que ela é engolida por outra onda? O Sr. Palomar agita-se e afasta-se do mar sem alcançar seu objetivo. Se não fosse a impaciência de chegar a um resultado completo e definitivo, o Sr. Palomar poderia encontrar a chave para a padronização da complexidade do mundo.

É pena que a imagem que o Sr. Palomar havia conseguido organizar com tanta minúcia agora se desfigure, se fragmente e se perca. Só conseguindo manter presentes todos os aspectos juntos, ele poderia iniciar a segunda fase da operação: estender esse conhecimento a todo o universo (CALVINO, 1994, p.11)

Ao analisarmos a primeira parte do conto de Ítalo Calvino (1994), podemos rapidamente concluir algo um tanto simples, diríamos até mesmo quase banal: não é possível olhar uma onda sem ver o mar. Mas seria mesmo essa uma conclusão tão evidente assim? Afinal, em quantos momentos nos cegamos para a onda que veio antes, para as rochas fronteiriças ou para a cor da areia? Não teríamos nós, pesquisadores, um tanto de Sr. Palomar ao evitarmos as sensações vagas e buscarmos objetivos claros e límpidos como um mar cristalino? Se o Sr. Palomar abandona a praia ao ter sua imagem desfigurada e fragmentada, fazemos aqui o movimento contrário: é justamente da fragmentação da imagem que advém o ensejo de mergulhar. Assim inicia-se a pesquisa.

Em um percurso que não pretende descartar sensações vagas, territórios nebulosos ou objetivos plurais, a presente pesquisa investe na potência de um caminho não-linear. Enquanto para o Sr. Palomar a captura do objeto fazia-se imprescindível na obtenção de uma análise, descrição e conclusão de sua teoria, não se intenciona aqui tal resultado. Uma vez que

entendemos a absoluta apreensão dos objetos como inalcançável, será através de um constante exercício de aproximação e distanciamento dos objetos e do campo a ser investigado que uma construção teórica tonar-se-á possível. Talvez seja a influência da inclinação do vento, talvez a geografia do lugar, mas as ondas nunca são as mesmas. Algo sempre nos escapa. Por conseguinte, nos afastaremos da meta do personagem de Calvino: o conhecimento apresentado não terá como fim sua extensão a todo universo.

Sua finalidade é justamente não chegar ao fim. O desafio é a busca por um movimento de constante transmissão. Ainda que o mar e o vento possam ajudar, essa é uma passagem cheia de nós: cruzamentos entre corpos. A remetente pode ser uma boca, uma mão. O destinatário um ouvido, ou até mesmo um olho. Alcançar o universo ganha outro significado: costurar outros nós nessa rede de transmissão. O conhecimento que aqui almeja ser transmitido, longe de tratar-se de uma verdade, versa sobre histórias, ou, ainda, histórias de nós. Diferentes fragmentos de vidas que pedem passagem para fazer diferentes travessias: das profundezas para a superfície, do mar para terra, da margem ao centro.

Sem ainda aprofundar-se no conteúdo dessas histórias podemos já afirmar que a transmissão, seja ela de uma informação colhida, de uma experiência própria ou seja de um segredo de outrem, só acontece em um entre, alguém que transmite e alguém que recebe. Nesse sentido nossa reflexão debruça-se em dois pontos cruciais: de um lado, como alguém conta uma história; e do outro, como alguém a recebe, ou simplesmente, como escutar e como transmitir. Afora, claro, as outras tantas indagações que daí derivam-se: o que fazer com o que escuto? Qual o tempo de parada e qual o de transmissão? O ato de contar a alguém é suficiente para fazer um nó nesse entre? Para não incorrer em generalizações, não poderemos responder essas perguntas sem saber do que tratam tais histórias.

Desse modo, não pretendemos que a onda seja um modelo para outros mares senão, justamente, uma fração de uma imagem maior que se modifica conforme a disposição desses fragmentos. A finalidade do presente trabalho, portanto, consiste em criar imagens no intuito de que possam não apenas contar histórias, mas, sobretudo, contribuir para uma rede de transmissão sustentada por um compromisso ético firmado entre herança e responsabilidade. Diante da impossibilidade da representação absoluta de uma paisagem cujos limites não são visíveis a olhos nus, a saída possível é apostar na fragmentação. Criar estilhaços de imagens que abram a possibilidade de paisagens múltiplas, inconclusas, que, sem ter seus limites circundados, convocam o espectador/leitor a arquitetar conjuntamente com o autor os sentidos para aquilo que se vê.

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Apenas a mostrar. Não vou furtar nada de valioso ou apropriar-me de formulações espirituosas. Mas sim os trapos, o lixo: não os quero inventariar, mas, antes, fazer-lhes justiça do único modo possível: utilizando-os. (BENJAMIN, 1982, p.574, apud SELIGMANN-SILVA, 2014, p.17)

Na esteira da crítica à representação, encontramos Walter Benjamin, filósofo alemão associado à escola de Frankfurt, cujos trabalhos apontam para uma ruptura com a tradicional concepção de conhecimento e linguagem. Conhecido por formular suas teorias na contracorrente do sistema político e filosófico de uma época em que o capitalismo restaurava-se em meio à chegada da modernidade, o filósofo alemão busca formular saídas ao pensamento hegemônico. Investiga, dessa forma, outras relações com a linguagem, a imagem, a cultura, visando desviar do atravessamento da representação como sistema geral do capitalismo. Questionando a busca do conhecimento enquanto verdade, Benjamin (1984), em sua obra “A origem do drama barroco alemão”, irá propor, como contraponto à ciência neutra e sistemática - justamente aquela que busca capturar, classificar, analisar, deduzir e replicar -, o tratado filosófico como método de investigação.

Saber e representação, na visão benjaminiana, significam posse e poder. Não é à toa que o autor buscará um método em que a verdade esquiva-se de qualquer tipo de projeção no reino do saber, deixando portanto a representação como secundária ou, ainda, a representação como desvio. O tratado filosófico recusa as falsas totalizações, fazendo uma imersão em cada objeto singular. A descontinuidade é sua lei. A característica que nos interessa destacar aqui é o primado do fragmentário sobre o sistemático. Dessa forma o tratado pode ser comparável ao mosaico: “ele justapõe fragmentos de pensamento, do mesmo modo que o mosaico justapõe fragmentos de imagens” (BENJAMIN, 1984, p.22). Começamos assim, a nos aproximar de uma recepção visual e não discursiva.

Se o registro discursivo segue a cadeia linear e racional de palavras, o registro visual/imagético não obedece à mesma lógica. Sua temporalidade não é pautada pela ordem cronológica dos acontecimentos e sim por um percurso não linear de exposição fragmentária. No momento em que Benjamin quebra a estrutura representacionista do conhecimento, os limites entre exposição historiográfica e literária são colocados em xeque (SELIGMANN-SILVA, 1998).

Ainda no seu texto “Origem do drama barroco alemão”, Benjamin nos concede uma importante pista quanto à relação entre pensamento e imagem. Diz o autor que “as ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas” (BENJAMIN, 1984, p.56).

Com o centro vazio e traçados que partem dos extremos, a constelação estabelece relações entre pontos distantes, fazendo emergir momentos fora do *continuum* cronológico. Se de um lado Calvino usa a metáfora do mar, do outro Benjamin opta pelo ar. Da mesma forma que não podemos ver uma onda sem ver o mar, não seria possível ver uma estrela sem olhar o céu.

Tanto a ideia do mosaico como a da constelação apontam, primeiramente, para a existência de uma figura, uma ideia, muito maior que o fragmento que temos em nossas mãos. Ou seja, não se trata apenas de um conjunto, mas de uma imagem. E ainda, aponta também para a criação de imagens que não são estáticas e, a depender da conexão que fazemos, outra figura surgirá. Aqui um ponto crucial: se no registro discursivo pode haver dúvidas quanto ao papel do leitor na construção do sentido proposto, no registro visual não restam dúvidas, sua participação é imprescindível. Por mais que o autor se esforce, sem um leitor para enxergar tais imagens, ele não poderá construir um mosaico ou uma constelação.

Não poderiam, então, o registro discursivo e o visual, inicialmente contrapostos, estabelecerem uma ligação, como pontos extremos de uma constelação? Ao que nos parece, Benjamin busca vincular, na sua teoria das imagens, o princípio da expressão imagética direta com o da comunicação via leitura. Logo, concordamos com Márcio Seligmann-Silva (1998, p.159) quando este diz que a obra de Benjamin “constitui, nesse sentido, um conjunto de imagens a serem lidas, interpretadas e até decifradas”. Ao debruçar-se sob o paradigma estético, Benjamin inaugura um novo modo de exibição para filosofia ou, de maneira mais ampla, para as ciências humanas. Uma outra escritura da história, arriscaríamos dizer, que não se faz por uma descrição dos fatos do acontecimento, mas por sua exposição.

Neste trabalho, visamos expor ideias, ou melhor, dispor, entendendo este último como um ato que envolve mais do que apenas mostrar. Gesto cauteloso, portanto, que visa contar histórias através de fragmentos de imagens, costurando pontos extremos em um texto-constelação. Se o objetivo é contar sem tudo explicar, a indagação que permanece é como mostrar, como dispor?

A escrita acadêmica exige uma linguagem muito particular. De maneira geral, podemos dizer que os trabalhos acadêmicos são validados à medida que considerados científicos, sendo essa ciência derivada, primeiramente, do campo da razão, da lógica, do empirismo e da objetividade. Ao mesmo tempo, nesse vasto campo podemos encontrar variações dessa linguagem, uma vez que diferentes áreas do conhecimento partem de diferentes pressupostos ontológicos e epistemológicos. Dentro do campo desde onde esta pesquisa é escrita escrevo,

não é raro encontrar autores que colocam em questão essa cientificidade e, uma vez colocada em xeque, cabe a nós, acadêmicos, criar alternativas e conferir reconhecimento a escritas fora desse padrão.

Movimentos como esses podem ser encontrados nos últimos anos em áreas como a da psicologia, onde ainda são produzidas numerosas pesquisas de base quantitativa e mesmo as qualitativas servem-se de uma linguagem um tanto distante da literária. O estudo sobre narrativas – que surge muito antes desse período contemporâneo – atualmente vem sendo resgatado e ganha forças ao somar-se a um crescente movimento de excursão (PASSOS & BARROS, 2009). Fluxos que saem do curso, do caminho mais previsível, e constroem diferentes afluentes para seguir a navegação. Como então produzir diferentes excursões no mundo? Como passar do percurso (um curso a ser percorrido) - para o ex/cursos (um curso a ser criado)?

A fronteira entre o filosófico e o literário parece estar mais nebulosa, ao mesmo tempo em que a filosofia sistemática e a razão técnico-científica encontram-se em crise. Talvez por isso encontramos brechas, suspiros de outras linguagem dentro da Academia (LARROSA, 2003). Brechas necessárias para o que não cabe em alguns mil caracteres; palavras e letras que transcendem aquelas iniciais do alfabeto, indicadores de qualidade dos artigos científicos. Furos nos saberes datados e localizados que passamos a detectar à medida que aumentamos nosso campo de visão e incluímos aquilo que inicialmente não era “objeto de estudo”.

Enquanto pesquisadores, estamos sempre em busca de um método que valide o conteúdo de nosso trabalho, dando contorno e sustentação ao nosso campo problemático. Podemos dizer que, inicialmente, o método é o caminho escolhido para alcançar o objetivo de pesquisa. Mas e se o objetivo é o próprio caminho? Ou melhor, o caminhar? Uma construção que não visa ao fim senão a visibilizar os bastidores de sua obra: os buracos no cimento, a poeira que atrapalha a visão, as ferramentas antigas e fora de moda. Antes mesmo de escolher é preciso abrir caminhos. Abrir o mapa, cartografar territórios, fazer trilhas - por vezes se perder - traçar atalhos e sentir o chão: esta seria a minha investigação. Mas no meio do caminho começam a aparecer muitas pedras e nem sempre consigo saltá-las, os tropeços e deslizos tornam-se frequentes. Uma escrita como descaminho, descompasso?

Na busca por uma língua própria a temática desta pesquisa, que possa ser inserida na linguagem acadêmica e em uma ciência que valide meu método, encontramos o ensaio. Escrever é ensaiar, diz Jean Starobinski (2011) a respeito do pensamento de Montaigne. O autor se refere ao ensaio como uma experiência inacabada, exercícios preliminares, cuja estética é a da miscelânea. O ensaio tem preocupação com a abertura e os sentidos múltiplos,

criando relações inesperadas no seio do presente, derivando para caminhos muitas vezes não previstos ou, ainda, saindo do seu curso. Dessa forma, o ensaísta entra na brecha da razão técnica, juntando-se na zona suspeita da não-cientificidade. Recusando-se a sua definição como um gênero literário e a qualquer fechamento de sentido, o ensaio preocupa-se em manter aberturas e sentidos múltiplos. É construído e exercitado na contramão de um discurso sem falhas e seguro de si. Sem medo da incerteza, faz dela um ingrediente base. Ao encontro do que buscamos – uma forma de expressão e transmissão –, o ensaio é “invenção de uma linguagem própria” (STAROBINSKI, 2011, p.24).

Outro autor que contribui com importantes reflexões sobre o ensaio é Theodor Adorno (2003). Conforme o filósofo, o ensaio é fragmentário como a realidade, descontínuo e sempre parcial diante do total. Não almeja uma construção fechada, ao contrário, deixa sempre à mostra os furos e buracos do saber. Sua preocupação não é com os conceitos em si, mas com as relações que engendram uns com os outros, reunindo elementos separados num todo legível e criando, assim, condições de visibilidade para um ou mais objetos.

O ensaio é a forma da categoria crítica de nosso espírito. Pois quem critica precisa necessariamente experimentar, precisa criar condições sob as quais um objeto pode tornar-se novamente visível, de um modo diferente do que é pensado por um autor; e sobretudo é preciso pôr à prova e experimentar os pontos fracos do objeto; exatamente este é o sentido das sutis variações experimentadas pelo objeto nas mãos de seu crítico. (BENSE, 1947, p.420 apud ADORNO, 2003, p.38)

Ao dispor de modos diferentes objetos já existentes, engendrando diferentes relações, criando novas figuras, não poderia o ensaio aproximar-se da ideia de constelação benjaminiana, ligando conceitos tal qual se ligam estrelas? Afinal, Benjamin também aposta em uma escrita fragmentária como forma de enfrentar o pensamento totalitário de sua época. Mas é também pela impossibilidade de uma comunicação direta que sua teoria da alegoria acentua o ponto de vista da fragmentação da comunicação. Destaca assim, que a língua escolhida para narrar deve ser língua possível.

Uma vez que as questões para a pesquisa surgem a partir dos testemunhos de violência, é imprescindível considerar suas particularidades. A escrita testemunhal também exige cautela para não dissociar forma e conteúdo. Nesse caminho, em um cruzamento entre o ensaio e a escrita de testemunhos, encontramos também o método descrito por Seligmann-Silva (2014, p.22) como “ensaio testemunhal”: “é ao mesmo tempo relato, denúncia, memória, rememoração, trabalho de luto (...) e demanda de justiça”. Aqui os rabiscos, esboços, rasuras e rascunhos são incorporados enquanto parte do método.

Nesta pesquisa, encontrar um método é mais do que encontrar um meio de dizer o que

se passa. A escolha do método aqui sustenta-se na escolha do tema, tornando-os, portanto, indissociáveis. Em outras palavras, é a busca de um corpo para o pensamento flutuante; um território, uma morada, ou até mesmo um ponto de parada, em meio ao mar de ideias que se agitam sob a margem do papel. Nesse caminho, o cuidado com as palavras a serem utilizadas diz menos da mão que as escreveu e mais do leitor, destinatário que, ao encontrá-las, oferece um abrigo indispensável para sua existência. A escolha da linguagem, assim, perpassa uma escolha ética e estética sustentada pelo conteúdo daquilo que se pretende abordar.

Na constante busca por invenção de outras formas narrativas, as questões de pesquisa serão trabalhadas entre constelações, fragmentos e ensaios. Construídas de levezas e de densidades, de atmosferas fechadas e abertas, de respiros e de afogamentos, de terra que fica e água que vai. É, pois, no tempo da experiência, daquilo que perdura no “entre” que essa pesquisa aposta. Entre o corpo que aparece no mar e a impossibilidade de escutá-lo; entre a escuta e a transmissão de um testemunho; entre um mar de imagens e o mar que eu mergulho. Entre cada uma dessas partes um limiar, uma espera.

ENTRE A AREIA E O MAR



O QUE ESPERAR?

Imagem produzida por Ariane Oliveira

Corpo boia.

Corpo é matéria, tem peso, tem volume.

Corpo não afunda, não aceita seu lugar na escuridão das profundezas do mar.

Corpo navega. As ondas o carregam, a margem ele alcança.

O corpo aparece. O corpo resta. Indelével.

No céu, o sol aparecia firme e destemido, sem uma nuvem à volta. Abaixo, na areia, pessoas besuntadas em cremes e óleos se esticavam em posição de fotossíntese. No mar, nada. Nada que seria possível ter visto tão de longe. De longe a água é azul esverdeada. Se formos *verde* perto, parece acinzentada. A cada passo dado em direção ao mar, outras cores vão surgindo enquanto a beleza vai se esvaindo. É preciso *vermelhor* para então perceber que o mar não é tão limpo e cheiroso quanto parecia ser. Mas é somente ao mergulhar que o cheiro forte invade o ar, o lixo começa a aparecer e um vermelho à superfície é possível ver.

Lá no fundo algo esbarra em meu corpo. Sinto os dedos murchos e enrugados, as unhas moles, a pele escorregadia. As pernas bambas começam a ficar dormentes. Uma urgência por sair dali toma conta de mim. O contorno do meu corpo vai ficando borrado, quantos dedos têm aqui? A pele parecia se estender, o fim eu não conseguia ver. Dizem que o mais profundo é a pele.

Com a única força que parece restar, os dedos se agarram na boia que começa a puxar. Alcanço a margem. Já em solo firme consigo respirar, 1, 2, 3... inspiro o ar. Concordo com Joubert, prefiro a claridade da superfície ao afundamento árduo, áspero e irregular da profundidade.¹ Ao me afastar consigo perceber o que antes estava perto demais para ver.

O corpo, frio e preto, jazia na areia quente e branca. A praia está lotada, olhos revirados por todos os lados, mas quem se aproxima? Uma mão se estende. Ou seria uma Mãe?

Mulher, como te chamas? – Não sei.

Quando nasceste, tua origem? – Não sei.

Por que cavaste um buraco na terra? – Não sei.

Há quanto tempo estás aqui escondida? – Não sei.

Por que mordeste o meu anular? – Não sei.

Sabes, não te faremos mal nenhum. – Não sei.

¹ BLANCHOT (2013)

² Vietnã. Poema de Wislawa Szymborska (2011)

De que lado estás? – Não sei.

É tempo de guerra, tens de escolher. – Não sei.

Existe ainda a tua aldeia? – Não sei.

E estas crianças, são tuas? – Sim.²

A Mãe se aproxima:

– Vamos para a margem, lá vou te contar minha história.

História. Lembro-me do cheiro das folhas recém impressas que recebíamos no colégio, era assim que líamos a História do Brasil e do mundo. Em folhas bonitas, quentes e cheirosas. Contudo, ao levantar o nariz dos livros, a bunda da cadeira e os pés do chão, começamos a tomar contato com outras tantas histórias que não ganham espaço nas folhas brancas e na letra padrão. Se na praia foi preciso mergulhar para outras tonalidades ficarem visíveis além da imensidão azul do mar, aqui novamente uma outra aproximação parece ser necessária para que a folha em branco comece a se sujar. Que marcas consigo ver para além das palavras impressas? O que escuto para além do barulho da onda? Deslocar faz-se verbo imperativo se eu quiser sentir o cheiro do mar, tocar nas pedras, engolir água e deixar o sal entrar pelas narinas. Já sei, no entanto, que perto demais é possível se cegar, não há garantias desse mergulho retornar. A margem parece mais segura, lá posso me molhar sem o risco de afogamento.

² Vietnã. Poema de Wislawa Szymborska (2011)

NA FILA DA MÃE

Na margem, um limiar

O fazer fila foram as mulheres que inventaram

Walter Benjamin

A história que a Mãe me conta é a história de uma espera. Seu filho está atrás das grades, e ela não sabe bem por quê. O Juiz disse que é perigoso para a sociedade ele ficar solto ou, como disse o Promotor, ele é um risco para os outros. Em seu bolso encontraram algumas gramas de maconha no dia em que a polícia entrou em sua casa. A Mãe me conta que era madrugada quando sua porta foi derrubada e os policiais começaram a revirar a casa até encontrar seu Filho deitado na cama. Enquanto o levavam sob a acusação de tráfico de drogas, ele gritava que tinha sido enxertado. Desde então o filho está provisoriamente internado, esperando a sentença.

A Mãe vai visitá-lo toda semana. Depois de acordar as 6h no sábado, pegar um ônibus, um trem, outro ônibus, pegar a ficha, esperar 5h para ser chamada, passar pela revista – tira roupa, agacha, mão aqui, mão ali – consegue ver seu filho. Da primeira vez viu em seu corpo alguns hematomas, as costas tortas e os pés inchados, mas sua boca não abria. O Filho se manteve em silêncio, nada disse. Mais algumas semanas se passaram até que ele resolveu contar. Logo que os policiais o levaram foram para um terreno vazio perto de casa e o jogaram no chão. Depois de alguns chutes no estômago sentiu uma dor tremenda em suas costas. Mostrou a jaqueta para a Mãe, ali estava a marca de uma botina. Quando chegou no posto onde fazem o exame de corpo delito, pensou que havia acabado. Engano seu. Contaram ao Médico que os hematomas aconteceram quando ele caiu da van; o Médico assinou o laudo. De lá ele foi levado até o Deca³, de novo na van. Tempo suficiente para mais tortura: saco, choque, unha...e meu estômago embrulhou.

A última coisa que me lembro foi algo sobre um mini jacaré que colocaram em cima do corpo do Filho. Depois disso minha memória parece não ter guardado mais. Ao mesmo tempo em que eu queria ouvir, meu corpo travava, parecia que algo me impedia. Quem sabe não ouvindo, não lembrando, isso deixaria de ser realidade. Outros também queriam dizer que isso não aconteceu, apagar essa história. Quando o Advogado disse que a Mãe poderia

³ Departamento Estadual da Criança e do Adolescente, do Rio Grande do Sul

denunciar tudo isso na ouvidoria, ela disse que uma outra família fez isso e alguns dias depois estavam todos mortos.

Parece até ficção. Mas tão real quanto o poder letal da arma de fogo que o policial carrega é a história da Mãe e do seu Filho. Uma história que passou, mas não se deixa classificar no pretérito, segue acontecendo; faz do gerúndio sua morada e insiste em ser presente. História essa que não é só dela, é também compartilhada por outras mães. Mães que esperam. Sentadas, de pé, encostadas, comendo, conversando ou caladas: mães que aguardam para visitar adolescentes que se encontram provisoriamente fechados em bretes (celas), até que voltem para casa ou sejam transferidos para outra casa preocupada em socioeducá-los. Esperam naquele ambiente aberto, de um teto, uma única parede e bancos de pedra que racham com o peso de uma sacola, até chamarem o número da sua senha para que elas possam entrar. Nesse tempo de espera, escutamos.

No dia de visita aos Filhos, no tempo de espera entre o café e o almoço, no espaço entre o portão e a casa, entre o fechado e o aberto, vamos à Fundação de Atendimento Socioeducativo (FASE) ao encontro das mães da *fila*. Não é uma fila de banco, embora seja preciso ter paciência. Não é fila de supermercado, apesar de carregarem sacolas de comida; não é a fila para conseguir um atendimento médico, ainda que se saia de lá pedindo mais saúde. Durante as mais de cinco horas que esperam, apenas por alguns minutos configura-se uma fila – no momento que começam a chamar as senhas, as mães colocam-se de pé em uma linha reta, uma atrás da outra, conforme o número em suas mãos. É justamente o momento em que estão enfileiradas que marca o fim do nosso encontro; retiramo-nos para retornar outro dia. Ainda assim, batizamos o nome do nosso grupo de Coletivo Fila⁴.

Nessa fila, nesse espaço-tempo de espera, escutamos testemunhos da violência estatal. Escutamos mulheres, mães, avós e namoradas de jovens que estão cumprindo medida socioeducativa, jovens privados de liberdade. Jovens que estão com a adolescência presa, com a vida presa de violência. Mães que têm suas casas e seus corpos invadidos, seus direitos violados. Escutamos a tortura e a violência policial que sofrem hoje.

Como suportar a narração de tamanha dor e sofrimento, não de apenas uma Mãe, mas de várias? Como sustentar nossa presença enquanto testemunhas disso que nos contam? Como afinal escutar tamanha violência do Estado brasileiro? Uma vez que, sob os ouvidos do

⁴ Projeto de extensão formado em 2012, inserido dentro do núcleo PIPA (Programa Interdepartamental de Práticas com Adolescentes e Jovens em Conflito com a lei) da UFRGS. Criado a partir da necessidade de um trabalho interdisciplinar junto às familiares de adolescentes que estão internados provisoriamente na FASE. Enquanto elas aguardam para visitar os jovens, o grupo lhes oferta um acolhimento, na forma de escutas individuais e oficinas coletivas.

Promotor, do Juiz e da Polícia, essas experiências são desmentidas, nosso papel é pavimentar o caminho inverso: dar um lugar de escuta e de reconhecimento para suas histórias. Histórias que cruzam experiências, projetos, tempos e vidas.

Ao ouvir a Mãe contando a história do Filho que fora enxertado⁵, uma Avó começa a falar que sabe como é ser inocente e estar presa. Na ditadura, segundo ela, dois militares chegaram na sua casa e decretaram prisão sem nenhuma justificativa. Levaram-na para uma base militar e a torturaram para admitir tal crime. Ela contou que ficou três meses sendo torturada de forma constante: choque, afogamentos, pau de arara, mini jacaré... No meio da sua narrativa, ela começa a trocar as palavras: "na FASE, torturavam bastante gente sem nenhuma explicação; na FASE eu mal me alimentava".

Ela termina dizendo que ainda há tortura...na base ou na Fase? Às vezes a memória nos engana e as palavras nos traem. O ato falho nos coloca outras questões: como o presente atualiza o passado? Ou seria como o passado ainda é presente? E, ainda, que espaços temos ofertado para a escuta desses testemunhos?

A história de tortura na base não me é estranha. Outros testemunhos da violência vivida durante a ditadura civil-militar brasileira começam a se aproximar. Os traumas oriundos dos crimes lesa-humanidade cometidos durante o Estado de exceção, somados à não responsabilização dos agentes e ao silenciamento existente, têm efeitos não somente psíquicos, mas também sociais e políticos. Na aposta de que essas histórias do passado ainda precisam ser escutadas, retiradas de quatro paredes e socialmente reconhecidas, foi batizado o Clínicas do Testemunho⁶.

Foi nessa clínica que escutei testemunhos da violência estatal. Escutei mulheres, mães e avós que tiveram seus direitos cassados, suas famílias perseguidas, que foram presas, isoladas e violentadas. Mães que tiveram suas casas e seus corpos invadidos, seus direitos violados. Escuto a tortura e violência policial que sofreram há cinquenta anos.

Entre as diversas histórias das mães escuto relatos que confundem o tempo, testemunhos que ultrapassam a dimensão cronológica para situar aquilo que permanece entre tempos: a violência. As diferentes violações narradas se aproximam através da escuta de uma mesma violência: de Estado. Nos diferentes testemunhos escuto o silêncio de quem não tem lugar para falar do que se passa sem que seja suspeitado/desacreditado/desconsiderado. Escuto dor e sofrimento derivados também do não reconhecimento dessas experiências.

⁵ Termo usado nos casos em que a polícia coloca drogas com o intuito de incriminar alguém.

⁶ Proposto pela Comissão de Anistia do Ministério da Justiça como política de reparação psíquica, o projeto visa acolher os testemunhos de pessoas afetadas pela ditadura civil-militar no Brasil, discutindo os efeitos psíquicos, sociais e políticos da violência de Estado no Brasil. Está atualmente em sua segunda edição (2016-2017).

A experiência transborda de um corpo a outro, a afetação alcança outros corpos, de quem viu, presenciou e também de quem ouviu. Surge a pergunta: o que fazer com aquilo que se escuta? Aquele que escuta, que testemunha a narração da dor do outro, também parece compartilhar da impossibilidade de tudo dizer. Como diz Mia Couto (2002, p.19): “sabe-se: a dor pede pudor. Na nossa terra, o sofrimento é uma nudez – não se mostra aos públicos.”. Como então poderia eu transmitir aquilo que escutei?

No encontro literário, a leveza de Mia Couto ao narrar histórias de violência da África concede-nos uma pista-vertebral para a construção desse caminho: diz o escritor⁷ que aquilo que é importante no mundo não é dito em voz alta, é um sussurro; portanto, um convite para que o outro se desloque. Para ouvir é preciso se aproximar, mergulhar na experiência e se permitir afetar. Se da experiência somos lançados para longe do centro, para a margem, em direção a ela navegaremos, atravessando um rio de encontros que possam dar passagem aos sussurros.

O encontro com a violência parece nos desacomodar. O encontro, portanto, produz desvios. Convoca a nos destituirmos de nossas cadeiras, deslocarmo-nos da posição de suposto saber e despirmos-nos das ferramentas “tradicionais”, conduzindo-nos à construção e (re)invenção de outras estratégias de intervenção. Que desvios se produzem no encontro com testemunhos de violência de Estado? A análise desses desvios começa pelo que se passa no entre: o que se passa no encontro entre a rua e a prisão, entre a casa e o exílio, entre o conhecimento acadêmico e a sabedoria das margens. E, sobretudo, entre o dentro e o fora, uma vez que ocupamos essa posição que diz da borda que interpela fronteiras: como operar na margem e não à margem?

Entre os múltiplos cenários das histórias que escutamos, a imagem de um espaço longe do centro e pouco visível é a que ganha força. Um lugar periférico, a partir do qual as histórias emergem e do qual tentam se deslocar. Histórias marginalizadas e silenciadas das quais não se quer notícia, como nos diz Michel Foucault em “A Vida dos Homens Infames” (2006). É na margem da cidade, habitando as periferias, que encontramos as mães – à margem da cidade, à margem do mundo que denominamos como “nosso”. Marginalizadas por políticas, polícias e regras que ditamos como “nossas”, seus testemunhos ficam à margem da

⁷ Palestra proferida da aula magna da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS em setembro de 2014.

história dita oficial.

Como então habitar a margem, abrindo passagem para os deslocamentos produzidos a partir desses encontros? Como ocupar a estreita faixa situada entre areia e mar? Como fazer dessa morada um lugar de passagem, deixando-nos demorar sem, no entanto, lá permanecer? O desafio é como cruzar a marca da exclusão e do silenciamento para a possibilidade de uma fronteira, de uma passagem. Na direção de um alargamento do espaço e do tempo, visamos aumentar a margem para assim possibilitar novos rearranjos, novas intervenções. Nessa transição entre dois territórios, a margem aparece como um entre: um limiar.

Jeanne Marie Gagnebin (2014), filósofa estudiosa da obra de Walter Benjamin, aborda a noção de limiar diferenciando-o de fronteira, uma vez que não tem seus limites definidos e, além de separar dois territórios, permite entre eles uma transição de duração variável. Compreende-se o limiar como uma zona de indeterminação, de espaço e tempo intermediários; um entre, poderia se dizer. Território de transição que não é estático, o limiar permite movimentos, possibilitando, assim, a criação de deslocamentos e desvios. Entretanto, como alerta a autora, é preciso ter cuidado ao habitá-lo, para não fazer da transição um lugar de permanência, lugar de detenção do qual não se consegue sair: uma "situação de paralisia agitada" (GAGNEBIN, 2014, p.46). Para não anular sua potente função, é preciso estudar formas de habitar essas zonas sem por elas sermos capturadas.

Em sua reflexão sobre a profanação, o filósofo contemporâneo Giorgio Agamben (2007) cita o limiar como corte que separa a esfera humana da esfera divina. Através do rito - à exemplo, o sacrifício - seria possível alcançar essa última. Acrescenta o autor que esta é uma passagem aberta para os dois sentidos e, portanto, é possível também restituir à esfera profana aquilo que foi separado através do rito. Uma das formas mais simples seria através do contato: no momento em que a carne (oferecida aos deuses como sagrada) é tocada por um humano, ela é restituída ao uso dos homens. Dessa forma, da passagem divina à humana, bastaria um contágio profano, "um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado" (AGAMBEN, 2007, p.66). O sacrifício, assim, seria o momento em que a vítima atravessa esse limiar.

Basta tocar para tornar humano. Não é ver, cheirar, sentir o gosto ou mesmo ouvir; esses sentidos chegam depois. Primeiro vem o tato. E para tocar é preciso estar perto. Como então aproximar-se e provocar toques que atravessem limiares? Como criar gestos que podem humanizar, contagiar? Gestos que abram passagem entre diferentes esferas, engendrando um *entre*, essa zona de indeterminação como um espaço que, em sua heterogeneidade mesma pode produzir um comum.

Entre as esferas, encontramos a espera. Como zona de aproximação e de contágio, a espera: experiência limiar. Contra o tempo da modernidade que encurta as transições, a espera busca criar uma suspensão na urgência de produzir. Faz do alargamento do tempo um gesto de resistência. O que parece um encurtamento da vida é refletido na maneira que lidamos com a morte: “o tempo não era suficiente para enterrar os mortos, só os cobríamos com areia.” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 84). Visamos, portanto, expandir o tempo para enterrar e prantear os mortos, para tocar e contagiar os vivos.

A espera, no entanto, assim como o limiar, não diz respeito só ao tempo. O espaço também nos provoca a criar outras formas de habitá-lo. Como na fila, a espera não cabe naqueles poucos bancos ao lado de fora dos portões, ela espalha-se por nós que lá estamos escutando as mães que esperam. Como diz Ernest Bloch (2005, p.13), “o afeto da espera sai de si mesmo, ampliando as pessoas, em vez de estreitá-las”. Mas em nós também não cabe tamanha enchente. Buscamos um lugar de passagem, de morada-transição, um limiar para desaguar os afluentes que levamos. Sob os auspícios de fazer do limiar um lugar de detenção, lá não se deve delongar; não se deve perder de vista a outra margem. De que forma, pois, construir uma travessia do limiar e ir de uma margem à outra?

A violência testemunhada pelas margens começa a transbordar dos ouvidos de quem se aproxima. Do que viu e ouviu, o escritor volta com os tímpanos furados.⁸ Como sobreviver à enchente e retornar para dela contar? Uma onda, um rio, um mar... quem acreditaria numa enchente que mata ao molhar? Quem pode dela falar? Quem sobreviveu não esteve submerso nela, provavelmente se afastou, presenciou de lado, de fora da onda. São essas as testemunhas que podemos alcançar. No entanto, estamos dispostos a nos deslocar e a suas histórias legitimar? Para quem busca recolorir as folhas do caderno de história, escutá-las torna-se dever ético.

⁸ “Do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados”. (DELEUZE, 2014, p.14)



Imagem produzida por Ariane Oliveira

Convite à Espera

Num de seus filmes, o cineasta Werner Herzog diz que, muitas vezes, a beleza de um plano está naquilo que é resto, no que acontece fortuitamente antes ou depois da ação. São as esperas, o tempo morto, os momentos em que quase nada acontece.⁹

Olho para a água a nossa volta e me pergunto se seria aquilo o mar ou uma poça de lágrimas.¹⁰

É preciso aprender a ficar submerso
 por algum tempo, é preciso aprender
 a aguentar, é preciso aguentar
 esperar, é preciso aguentar esperar
 até se esquecer do tempo, até se esquecer
 do que se espera, até se esquecer da espera,
 é preciso aguentar ficar submerso
 até se esquecer de que está aguentando,
 é preciso aguentar ficar submerso
 até que o vulcão de água, voluntarioso,
 arremesse você de volta para fora dele.¹¹

É preciso aguentar esperar...até se esquecer da espera. O que há de tão penoso na espera que não possa ser lembrado? Que tempo é esse que deve ser esquecido? Tempo preenhe mas que não se preenche. Entre a terra arrasada e a terra fértil, entre o portão e a casa, entre a sentença e a liberdade, entre o afogamento e o choque, entre a morte e o enterro, entre uma onda e outra; lá está a espera. Como fazer durar o que está nesse entre? Intervalo entre a palavra que pensamos e a palavra que escrevemos. Como sustentar a espera? O que se espera da espera?

A espera coloca-se em um vértice de uma dupla posição. Em uma delas, trata-se de *aguardar*: quem espera ocuparia então uma posição passiva, de alguém que está sujeito à algo, como se não restasse mais nada a fazer, somente a receber. Em outra, é de *desejar* que se trata; uma posição, portanto, ativa, sujeito de algo. Espera-se porque se tem esperança, como diria Ernest Bloch (2005). De um lado angústia, de outro esperança. “Impulsionados

⁹ Retirado do filme Santiago, de João Moreira Salles, 2007, Brasil.

¹⁰ “A sua primeira ideia foi que tinha de algum modo caído no mar. [...] No entanto, ela logo entendeu que estava na poça de lágrimas que tinha chorado quando media dois metros e setenta.” CARROLL (2012, p.31 e 32).

¹¹ Trecho do poema "O dia em que Gottfried Been pegou onda" de Alberto Pucheu.

por uma invencível vontade de andar [...] caminhavam com a fisionomia resignada dos que são condenados a esperar sempre” (BAUDELAIRE, 1995).

A espera também é comumente associada à demora. Jacques Derrida (2015) resgata a origem desta última no latim, *demorari: de e morari*, respectivamente esperar e atrasar. Nesse sentido, há na demora a ideia de uma espera, um atraso ou ainda, um contratempo. Estar *en demeure*, portanto, é estar em atraso. O tempo dessa espera, contudo, não pode ser calculado, capturado em um cronômetro ou encontrado em uma linha do tempo. Como marca de um tempo que não pode ser medido, o autor distingue a demora como anacronia. Por isso, sem encontrar resposta, a questão sempre retorna: quanto tempo?

A contagem do tempo é interrompida quando a morte interpõe-se. Não existe medida em comum com o outro quando se trata do instante da morte. Nesse sentido, o ser à espera, um dos múltiplos usos de *demeure* que Derrida (2015) destaca, estaria então à espera da morte? Se estar *en demeure* é estar em atraso, o atraso incorre na morte? Na busca por responder essas interrogações, um campo novo e árido desenha-se a frente. Mais adiante tais questões serão retomadas mas, por ora, interessa marcar a conexão entre espera e morte. Duas noções transversais ao texto.

Na busca por palavras e imagens que rondam a espera, o encontro com a morte parece inevitável. A narrativa de uma espera (ou pelo menos, dessa que aqui será abordada) atrela-se a uma narrativa de morte. Uma espera pelo reconhecimento de uma morte que já houve ou pelo reconhecimento de uma morte que há de vir; uma experiência de quase-morte ou uma experiência de ser testemunha da morte de outrem. Morte e sobrevivência esperam por palavras e imagens, esperam por um encontro.

Quero falar...Falar! Desabafar! Finalmente querem nos escutar também. Passamos tanto tempo caladas, até em casa. Por dezenas de anos. No primeiro ano que voltei da guerra eu falava sem parar. Ninguém escutava. Então me calei...Que bom que você veio. Passei o tempo todo esperando, sabia que alguém viria. (ALEKSIEVITCH, 2016, p.63)

Um encontro que dê passagem aos segredos, às histórias silenciadas que enunciam o que ainda segue velado, o que ainda não encontra espaço para ser escutado. A espera parece silenciosa, mas o silêncio não é inaudível. “Escuto quando elas falam...Escuto quando estão caladas...Tanto as palavras quanto o silêncio são texto para mim.” (ALEKSIEVITCH, 2016, p.24)

E afinal, quem espera? “Quem é essa mulher que canta sempre esse lamento? [...] só

queria embalar meu filho, que mora na escuridão do mar”¹². Da música à literatura, do mito à ficção, da margem à fila de visita, são as mães – mulheres, sobretudo – que ocupam esse lugar de espera.

Sul do Brasil, século XIX. Bibiana Terra espera por um certo Capitão Rodrigo. Bibiana, tal qual sua avó, aprendeu que sina de mulher era esperar. Ao estourar a Revolução Farroupilha, Rodrigo Cambará parte para a peleia, deixando a esposa a esperar seu retorno. Ele sobrevive à guerra, volta para casa e, no entanto, em um ataque na sua própria aldeia, é morto, e Bibiana resta sem marido. Ela poderia ser descrita como mais uma viúva, mas Bibiana também é guardiã da casa e da família, tem a força dos Terra, do ventre, a força de mãe. Em “O Tempo e o Vento”, o homem é quem vai – vento. A mulher é quem fica – terra. Em oposição à horizontalidade nômade dos homens, terra é raiz, é vertical, é permanência. Na obra de Érico Veríssimo, é através das vidas das mulheres que conhecemos a história das guerras, para as quais vão os homens. Quem fica tem a história, quem espera é quem conta.

França, Europa, século XX. Do outro lado do oceano e um século depois, uma mulher espera por um homem que está preso num campo de concentração nazista. Entre a angustiante espera pelo recebimento de informações, o peso da ausência do marido e o pano de fundo da Segunda Guerra Mundial, Marguerite Duras (1986) narra, entre experiências pessoais e ficção, a busca por notícias de seu companheiro. Militante da Resistência e membro do Partido Comunista francês, ela escreve em seu diário, sem ter “a mínima lembrança de havê-lo escrito” (DURAS, 1986, p.8), sua (des)ordem de pensamento durante essa espera, contornando com palavras *A Dor*. Após ter uma rajada de certeza da morte dele, no dia 21 de abril, ela escreve:

Meu rosto de desfaz, muda. Eu me desfazo, desdobro-me, mudo. Estou sozinha no quarto. Não sinto mais o coração. Lentas ondas de horror, uma inundação, estou me afogando. O medo é tanto que deixei de esperar. Está acabado. [...] Basta de dor. Estou a ponto de entender que não há mais nada em comum entre esse homem e eu. Tanto faz esperar por um outro. Não existo mais. Já que não existo, por que esperar por Robert L.? Se existe prazer no ato da espera, por que não esperar por um outro? (DURAS 1986, p.44 e 45)

Chile, Deserto do Atacama, século XXI. O que há em comum entre arqueólogos e astrônomos? Se o homem olha para o alto para descobrir o passado, há na própria terra muito a ser descoberto. No filme “Nostalgia da Luz” (2010), Patricio Guzmán mostra a busca por um passado recente: de um lado astrônomos pesquisando as galáxias, procurando vestígios

¹² Trecho da canção “Angélica”, composta por Chico Buarque em homenagem a Zuzu Angel, mãe de Stuart Angel, ambos mortos pela ditadura militar.

de estrelas mortas; de outro, mulheres cavando a terra, procurando por restos de seus parentes desaparecidos sob a ditadura de Pinochet. A três mil metros de altitude, há mais de 30 anos Victoria vasculha o deserto de Atacama à procura de seu irmão. Portando não mais do que pás e arados, em um ato que exige cuidado, persistência e demora, ela segue cavando.

Como se espera? Do que é feito o tempo da espera? Para tentar responder essas interrogações será necessário uma quebra na cronologia e um retorno à guerra, a Grécia e a mitologia. Entre 1300 a.C e 1200 a.C, entre gregos e troianos, travou-se a Guerra de Troia. Na famosa Odisseia de Homero, Penélope espera longos anos pelo retorno de Ulisses, ainda que sem saber se ele estaria vivo ou morto. A personagem passa seus dias de espera tecendo de dia e destecendo à noite. A “tela de Penélope”, assim, ganha fama enquanto expressão que designa algo que está sendo feito, mas nunca chega ao fim. Significado compartilhado pela espera: tempo que transcorre como se não tivesse passado. Entre tecer e destecer, não há registro de acontecimento. Nessa relação entre passado, presente e futuro, o que resta? Como disse o cineasta Herzog, o resto não seria a espera, o que está entre o antes e o depois, esse tempo morto em que nada acontece?

Tecer e destecer, entretanto, estão longe de remeter ao vazio de acontecimento. Só é possível destecer depois de ter tecido, o que exige ter linha, agulha, pano. Quando a noite adentra, mesmo que o ato de destecer aconteça, o material resta. Em uma linha análoga a essa, a tarefa de Penélope pode ser lida como um trabalho de memória, em que tanto a lembrança como o esquecimento são processos ativos. O tecido de Penélope, portanto, carrega a força da rememoração na mesma medida em que traz à superfície “os ornamentos do olvido [...] pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento?” (BENJAMIN, 1994a, p.37). Nesse trabalho de tecelagem, a memória seria uma colcha de retalhos, feita entre cortes e colagens. A espera, entre o ato de tecer e destecer, parece então estar costurada aos tortuosos caminhos da memória, recheados tanto de lembrança como de esquecimento.

A generosidade da costura é que ela atravessa os dois lados, indicando que frente e verso são inseparáveis. Pode-se até esconder o avesso, mas no momento em que ele é desfeito não há frente que se sustente – da mesma forma um texto que, feito entre rabiscos e apagamentos, só se estrutura após a existência de um rascunho. Se na colcha de retalhos o que atravessa é a agulha, o que faz corte no papel? Travessia de estilhaço do estilete, que corta e costura, tecendo a trama têxtil do texto. Como produzir registro entre esses cortes, entre o que

resta de tecido, de texto, de palavra?

É este o desafio da espera: criar registro desse tempo em que, aparentemente, quase nada acontece. Uma vez que a tecelagem de Penélope poder ser reconhecida como trabalho de memória, basta seguir esse fio para outra pista aparecer. De volta aos gregos, encontra-se a personificação da memória na deusa Mnemosine, Filha da Mãe-Terra (Gaia) e do Céu (Urano). Entre a terra e o céu é onde a memória surge, é nesse entre que costura registros, rastros, reminiscências. Será no entre – no limiar – que se buscará fazer vida nesse tempo morto.

Tenho uma folha branca

e limpa à minha espera:

mudo convite

tenho uma cama branca

e limpa à minha espera:

mudo convite

tenho uma vida branca

e limpa à minha espera:¹³

¹³ Escrito por Ana Cristina Cesar (2013, p.161) no dia 05 de fevereiro de 1969.

ENTRE



E A MARGEM

Imagem produzida por Ariane Oliveira

A Mãe diz estar esperando há muito tempo. Quanto? Não conta. Seu rosto insistente, sua pele cansada e seus olhos corajosos dão sinais da passagem do tempo. Alguns já foram e voltaram, outros já desistiram, e alguns até se esqueceram porque esperar. Mas as mães não, as mães seguem lá. Há quem diga que as avós - mães ao quadrado - esperam ainda mais. O tempo passa e lá as mulheres permanecem. O homem vai pra guerra, a mulher o espera em casa. Espera uma medalha, espera por notícias, espera por seu corpo. Mas a mulher é mais do que se espera.

Elas não estiveram no campo de batalha, e, no entanto, a guerra está lá. Elas não mataram nem morreram, mas a morte ronda suas cenas. Devem elas narrar a guerra sem morrer? Sobreviver para contar? Temos notícias desses acontecimentos a partir de uma perspectiva descentrada. Como então desviar do centro para margem? E como ocupar a margem sem se colocar numa posição marginalizada? Enquanto mulheres que, tradicionalmente, estariam situadas perifericamente, elas ganham visibilidade ao assumirem o centro da narrativa – no entanto, não o ocupam. Contam histórias desde a margem, deixando o centro vazio. Lá, somente o silêncio. Do que desviam, com o que não podem se deparar?

COMO ESCUTAR? Do silêncio mudo ao silêncio narrativo

Morte e Narrativa: Escavar e Escrever

*Notre héritage n'est précédé d'aucun testament*¹⁴
René Char

Lá está ela. Segue no mesmo movimento. Sua sombra denuncia cansaço, suas mãos suadas e enrugadas marcam a passagem do tempo. Mas seu corpo não amolece. A cada vez que curva-se vemos seus cabelos encaracolados voando na mesma direção da fumaça que sai de sua boca. Em suas mãos somente uma pá, não há fumo queimando. É no encontro do calor de seu corpo com o ar gelado do deserto que se forma o vapor. Curva-se a todo instante, mas não o faz pelo frio que sente. Precisa continuar cavando. E que força tem! Conforme aumenta a terra a seu lado, mais profundo torna-se o buraco a sua frente. Um, dois, três... quantos metros deve cavar? O movimento segue sempre o mesmo ritmo e parece manter-se no mesmo lugar. Ou seriam nossos olhos já cansados que não nos permitem ver uma mudança acontecer? Uma, duas três... A Mãe não está sozinha. Ao olharmos para os lados, vemos outras. Ininterruptamente as mães cavam. Apesar das mãos machucadas, do cansaço e do frio, apesar e contra tudo, elas seguem. Afinal, o que as mantêm de pé? Por que estão ali? O que esperam encontrar? Dizem que um segredo lhes foi contado. Algo ali está enterrado, não irão parar até encontrar. Mas é preciso esperar.

Em 1933 Walter Benjamin escreve “Experiência e pobreza”, texto em que conta sobre a parábola do velho vinhateiro, que, em seu leito de morte, revela a seus filhos a existência de um tesouro oculto junto a seus vinhedos. Depois de muito cavar, os filhos nada encontram. Foi preciso esperar o outono passar, quando aquelas foram as vinhas que mais produziram em toda região, para compreenderem que o tesouro não poderia ter sido encontrado sem o próprio trabalho realizado. Assim, o que o pai lhes havia transmitido não cabia em um testamento, pois era, sobretudo, a transmissão de uma experiência. Com este conto, Benjamin pretende ilustrar o que apontava “entrar em extinção” com a chegada da modernidade. Ao diagnosticar um empobrecimento de experiências comunicáveis, o filósofo pergunta-se: “quem encontra

¹⁴ Nossa herança nos foi deixada sem nenhum testamento. (Tradução livre)

ainda pessoas que saibam contar histórias da forma como elas devem ser contadas?” (1994b, p.114). Após quase um século, perguntamo-nos qual é, afinal, a forma como uma história deve ser contada? Para entender ao que o autor se referiu, precisaremos recapitular o momento histórico sob o qual ele escreveu.

Importante lembrar que Benjamin é conhecido também como um marxista não ortodoxo e, portanto, crítico ao sistema capitalista e a tudo que com ele ganha forma. Em meados do século XX, o desenvolvimento do capitalismo começa a gerar uma aceleração ímpar da técnica, o que acaba por contribuir na dificuldade da transmissão da tradição. No momento em que é possível reproduzir a arte, não há mais a obra única, autêntica, que não pode ser copiada ou recriada, atrofiando, assim, aquilo que Benjamin (1994c) refere como “aura”. O abalo da tradição, portanto, relaciona-se a uma perda da autenticidade. De acordo com o autor,

a autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo que foi transmitido pela tradição, desde sua duração material até seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquiva do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só este testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional (BENJAMIN, 1994c, p.168)

Ao multiplicar a reprodução da obra, a técnica vai substituir a existência única da obra por uma existência serial; por conseguinte, sua aura perde-se ou ao menos diminui consideravelmente, a tal ponto que não nos interessa mais a obra primeira, original. Exemplo dessa mudança é a criação do cinema. Um filme que pode ser reproduzido infinitas vezes, copiado e transmitido em outros lugares, não é mais único, de forma que o aqui e agora da obra se ausenta. O filme, como criação coletiva, supera a obra estática ao obter um alcance de espectadores inigualável.

O filósofo alemão sugere reconstituir a história da arte a partir do confronto de dois polos: o valor de culto da obra e o valor de exposição. Entre os vários períodos históricos em que foi possível pontuar uma transposição desses polos, naquele momento, com a expansão das técnicas de reprodução, com a perda da aura e o abalo da tradição, ocorre também uma passagem de um polo a outro. Se novamente pensarmos no cinema, como exemplo de uma arte que visa atingir às massas, não há como manter-se mais atrelado ao polo do culto: “o valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte” (BENJAMIN, 1994c, p.173). Ao invés de fundar-se no ritual, a produção artística passa a fundar-se na política e, ao afastar-se de seu uso primeiro, aumenta sua *exponibilidade*, ou seja, aumentam as ocasiões para que as obras sejam expostas. A necessidade de recursos que permitam maior

alcance à obra de arte, visando assim atingir um maior número de pessoas, faz parte da transformação do objetivo da arte: expor.

No objetivo inicial da produção artística, o que importava era a existência das imagens, não que alguém as visse. Pelo contrário, Benjamin (1994c) diz que, no começo, as imagens estavam à serviço da magia – como o desenho do alce copiado pelo homem paleolítico nas paredes de sua caverna – e, posteriormente, à serviço do ritual religioso – como as estátuas divinas. Refere-se aos primeiros como instrumentos de magia, sendo apenas ocasionalmente vistos por outros homens, enquanto as últimas eram acessíveis somente aos olhos do sacerdote. À medida que os desenhos saem das cavernas e as estátuas podem ser carregadas de um templo a outro, recebendo novos olhares e ganhando mais atenção, passam a ser considerados obras de arte, não mais objetos de culto: “com a reprodução técnica a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (BENJAMIN, 1994c, p.173). Quebra-se, assim, a obrigação de manter secretas as obras de arte.

Essa saída da escuridão da caverna (como o mito de Platão), compreendida enquanto parte de um movimento da ciência que ilumina a religião, também pode ser vista como um rompimento com o ritual mágico e religioso, tocando diretamente na instância daquilo que por princípio se conserva, a tradição. Uma vez retirado da esfera divina e sagrada e restituído à esfera humana, seria possível pensar esse rompimento como uma profanação?

Para Agamben (2007, p.65), tal noção é compreendida justamente nessa separação entre o divino e o humano: “puro, profano, livre dos nomes sagrados, é o que é restituído ao uso dos homens”. O desafio, entretanto, é não simplesmente abolir a dimensão sagrada, mas fazer dela um novo uso, brincar com ela. Tal como as crianças fazem em um jogo, é preciso brincar com os objetos, emancipá-los da sua finalidade e conferir-lhes uma nova dimensão do uso: uma colher de pau que vira uma varinha, um balde que é usado como tambor ou uma vassoura onde cabem duas pessoas e pode servir de carruagem. Entretempos, o autor ressalta que “a criação de um novo só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante” (AGAMBEN, 2007, p.75).

Todavia, mais cedo ou mais tarde a brincadeira infantil acaba, a vassoura volta a ser usada para varrer e a colher de pau para cozinhar. Os meios puros – como define o autor – mostram-se frágeis, precários e rapidamente capturados para um novo fim. Essa captura é compreendida em relação ao sistema capitalista, uma vez que este desloca a mercadoria para a esfera do consumo, uma esfera na qual todo uso se torna duravelmente impossível. É nesse sentido que Agamben aponta, na contemporaneidade, a decadência do jogo como órgão da

profanação e concorda com Benjamin ao afirmar que, na idade do capitalismo, a nova condição dos objetos, e até mesmo do corpo humano, é precisamente o valor de exposição.

Se o oráculo do século XXI é considerado o *Google* – basta um clique hoje, na internet, para acessar os desenhos do alce nas cavernas –, podemos facilmente concluir que o valor de culto cedeu há muito para o valor de exposição. Quando a obra de arte passa a ser criada já com o objetivo de ser reproduzida, toda função social da arte se transforma. À produção artística não basta mais existir, precisa dar um passo além da criação, é preciso que a arte seja vista. É imprescindível sair da cripta que o ritual impõe, romper com os segredos do culto e ir em direção à cultura. Entretanto, uma travessia do privado ao público nunca está isenta de uma responsabilidade social e política.

Essa saída da caverna e a restituição da arte ao uso dos homens não está livre de um preço, em verdade, um valor de mercadoria, já que só é realizada entremeada pelo capitalismo. A possibilidade de profanar, portanto, é capturada. O "capitalismo como religião" – expressão benjaminiana retomada por Agamben – estreita as possibilidades de profanação, na medida em que impossibilita ao consumidor o uso dos objetos. As mercadorias que as pessoas a todo momento buscam possuir são entregues ao consumo ou à exibição espetacular. Dessa forma, "a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável" (AGAMBEN, 2007, p.71)

Sem pretender retornar ao valor de culto e, ao mesmo tempo, sem seguir o fluxo do valor de exposição, o desafio que vai se delineando é de como alargar o alcance da produção artística sem perder a autenticidade da obra. Como pensar numa profanação que não seja pura e simplesmente uma reprodução? Como desativar o velho uso e criar um novo? Como então resgatar o caráter único das coisas? Se queremos aumentar a *exponibilidade* das obras, das imagens e até mesmo das informações, não basta somente nos preocuparmos com novas técnicas de reprodução enquanto tapamos os olhos para os efeitos gerados a partir de sua recepção. Como uma imagem, uma informação, toca quem a recebe?

A escrita que segue não visa a criação pela reprodução, senão precisamente uma tentativa de produzir uma imagem diferente, quem sabe com um alargamento de aura, na esperança de que, ao ser vista, recebida e compreendida, possa fazer furo em uma cripta. Mas, antes de nos preocuparmos com a finalidade, seguiremos a pista deixada por Agamben: retorno ao jogo enquanto vocação profana, brincar com os meios. O desafio torna-se então a tarefa de profanar o improfanável.

Seguindo o pensamento benjaminiano sobre as transformações da modernidade e o empobrecimento da experiência, Jorge Larrosa (2002) tece novas considerações sobre a perda da experiência, desta vez, a partir das transformações contemporâneas. Conforme o autor, a quantidade de informações produzidas e à que temos acesso alargou-se de tal maneira que a própria possibilidade de experiência foi cancelada. Se, por um lado, observamos um alargamento das fronteiras da comunicação, por outro, nossa mobilidade fica cada vez mais restrita aos muros que criamos ao nosso redor. Como diz Larrosa, aquele que não se expõe é incapaz de experiência. Vivemos correndo contra o tempo, respondendo a uma urgência construída por nós mesmos, produzindo e consumindo informação em uma velocidade tão alta que muitas vezes impede que possamos realmente experimentar aquilo que fazemos. Seguindo esse raciocínio, o autor dirá que a experiência requer um gesto de interrupção.

Enquanto o século XX pode ser caracterizado como um período marcado por interdições de todos os excessos que havia – do sexo à religião –, no capitalismo contemporâneo há um estímulo ao excesso, intimamente ligado ao consumismo, à extravagância das relações materiais que nele se formam. A produção capitalista, constituída pelas trocas de mercadoria e dinheiro, permite às pessoas construir "relações entre coisas", onde os objetos assumem um valor máximo em suas vidas. Vivemos hoje numa época de *espetacularização da imagem* – termo usado por Guy Debord (1997) –, onde tudo aquilo que vemos a nossa volta está exposto numa prateleira, com preço e data, pronto para ser comprado por cidadãos ávidos pelo consumo. Encontramos vidros de felicidade, pílulas do prazer e vitaminas de bem-estar: tudo se torna mercadoria, tudo se torna objeto de consumo, colocado na vitrine e pronto para ser vendido.

À medida que as relações de trabalho vão modificando-se, também a maneira que nos relacionamos com o tempo vai sendo transformada. Já que não podemos dominá-lo, o tomamos como nosso inimigo, procurando armas que visem a sua captura, mesmo que momentânea. Nos sentimos obrigados a responder a essa urgência criada por nós mesmos e permanecemos em constante busca pelo pote de ouro no final do arco-íris. Consumimos textos, revistas, filmes, alimentos, tudo aceleradamente, ansiosos por mostrar o que fizemos, e sem sentir o que fazemos; a preocupação gira em torno da novidade que virá e tornará obsoleto aquilo que temos diante de nós.

A reprodutibilidade técnica que Benjamin conheceu em meados do século XX alastrou-se mundo afora transformando a relação homem-máquina. Hoje, em meados do século XXI, com o aumento do acesso à informação, com a tecnologia de longo alcance,

seguimos experimentando esses efeitos e observando as transformações nas nossas relações, não somente com as máquinas, mas entre os próprios seres humanos. Com o avanço dos recursos tecnológicos, nunca estivemos submetidos à tamanha exposição. Nas redes sociais curtimos, comentamos e compartilhamos aceleradamente, mas podemos dizer que conseguimos comunicar nossas experiências?

O “curtir” do qual falamos aqui exige uma outra relação com o tempo que não apenas um clique no computador. Resgata-se o sentido de curtir derivado de *curtume*, do ato de aplicar ao couro determinados compostos químicos para cessar o processo orgânico do artigo e prepará-lo para o uso como tecido. Ou, ainda, quando queremos que um alimento adquira novo sabor e textura e, para isso, precisamos deixá-lo sob um tempero ou líquido. Em ambos exemplos, diz de uma ação que favorece o tempo gerúndio ao pretérito. Para obter uma transformação na textura ou sabor, é preciso esperar, demorar.

Da mesma forma compreendemos o “compartilhar”. Não somente como uma reprodução instantânea do pensamento alheio, senão como um evento que externaliza algo de si. Aqui, o indivíduo “não somente opõe ou se impõe, ou se propõe, mas se ‘ex-põe” (LARROSA, 2002, p.25) algo que, aparentemente individual, pode tornar-se menos solitário no encontro com o outro. Ao estender-se entre vários receptores, é capaz de alcançar uma compreensão compartilhada. Se por vezes nos perguntamos por que falar em Benjamin, um filósofo que morreu há mais de sessenta anos, em um contexto distante não só temporalmente mas geograficamente e, ainda, apartado da Academia, encontramos aqui marcas da atualidade de seu pensamento: as referências coletivas seguem tornando-se mais raras, o individual ainda e cada vez mais se sobrepõe ao público e a aceleração da técnica contribui para o empobrecimento da experiência.

Mesmo estando em uma época histórica já um tanto distante daquela em que Benjamin escreveu, podemos aproximar algumas das problemáticas por ele enfatizadas. Se recorremos a Benjamin, é por sua figura como historiador do presente, como aquele que vê a história enquanto objeto de construção do tempo-de-agora, marcando uma forte contraposição ao historicismo: a escrita da História como tempo estanque e imóvel. Sob as vestes do materialismo histórico, ocupa-se em encontrar formas de transmitir as histórias dos sem nome (BENJAMIN, 1994d). De tal maneira, a leitura que fazemos não pretende fetichizar o pensamento benjaminiano e torná-lo mais uma mercadoria cultural a ser consumida, o que ele mesmo critica. Almejamos seguir a pista por ele deixada no que diz respeito a uma relação política e subversiva com a cultura. Se o caminho que tem sido chamado de progresso não nos parece sustentar essa relação, retomaremos imagens do passado – não com o intuito de

glorificá-las e a elas nos ater como imagens eternas, senão para, através delas, olhar os momentos de perigo que colocam-se hoje diante de nós.

Retomemos então o contexto da Europa nos anos 30. O século XX entrava em cena carregando o que podemos chamar de “advento da modernidade”. Entre as diversas transformações nas relações dos indivíduos com a cidade, com o trabalho e, de modo geral, com a cultura, salienta-se a separação entre público e privado, exacerbada pela sociedade capitalista. De acordo com Jeanne Marie Gagnebin (2013), já no final do século XIX podemos detectar, ao menos dentre a burguesia europeia, um processo de interiorização, em duas dimensões ao menos: psicológica e arquitetônica. A primeira seria ligada a uma história do si, que vai ganhando força com a ciência psicológica/psíquica, os inícios da psicanálise e os valores individuais e familiares permeados pelo capital. Imbricada a essa interiorização psicológica, está a interiorização espacial, uma crescente valorização da arquitetura pelos “interiores”: a casa particular com seus móveis e “todos aqueles acessórios essenciais que deveriam sugerir uma intimidade que sumiu do mundo público” (GAGNEBIN, 2013, p.59).

Na medida em que a esfera individual sobrepõe-se à pública (os espaços, os bens, os valores privilegiados pelo capitalismo) constata-se uma perda das referências coletivas. É nesse contexto que Benjamin discorre acerca do empobrecimento da experiência (1994b) e do fim da narração tradicional (1994e). O primeiro ponto será por ele abordado especialmente em seu texto “Experiência e pobreza” enquanto o segundo podemos localizar na sua análise da obra de Nikolai Leskov – “O Narrador”. Começemos por este último ponto. A narração tradicional estaria referida, naquela época, a uma forma mítica universal. Benjamin indica seu fim observando, nas novas obras, uma ausência do narrador onisciente, aquele que sabe de tudo e de todos, que conta de uma experiência comum; e, ainda, a ausência de uma história compartilhada pelos que a escutam. O que vemos no romance clássico, gênero literário que marca essa passagem, é a caracterização do personagem como herói e uma consagração à solidão do autor e do leitor. As formas de contar histórias, antes compartilhadas coletivamente, tornam-se produções individuais e privadas, comprometendo a transmissão oral e comunitária. Dessa forma, o filósofo alemão diagnostica a impossibilidade de manter o registro da narração dentro da modernidade, não somente pela forma de contar uma história, mas também pelas formas de escuta – antes coletivas, uma prática comum válida e compartilhada entre todos os indivíduos de uma coletividade. (GAGNEBIN, 2013).

A segunda questão apontada por Benjamin, o empobrecimento da experiência, relaciona-se intimamente com esta individualização das histórias. A perda de espaços coletivos e, assim, de histórias compartilhadas gera um afastamento entre indivíduos de uma mesma comunidade. Seria preciso que todos tivessem vivido a mesma história para escutar, compreender e acolher a experiência alheia como parte de uma história maior, da sociedade da qual se faz parte? Na aposta contrária, buscaremos, ao longo da pesquisa, problematizar tal questão, almejando formular pistas/indícios que nos ajudem a sustentar a produção de um comum, enquanto uma rede de histórias em que o outro se veja implicado e possa também, assim, costurar essa transmissão já um tanto deteriorada.

A despeito da consideração feita pelo filósofo alemão, não podemos deixar de ressaltar um importante acontecimento que influenciou diretamente suas ideias: a volta dos combatentes da Primeira Guerra Mundial. Conforme o seu texto indica (BENJAMIN, 1994b), os combatentes voltaram silenciosos da Guerra, mais pobres em experiências comunicáveis. Por conseguinte, essa experiência que não se consegue mais compartilhar não é uma experiência qualquer. É parte não somente de um acontecimento específico e datado, mas, sobretudo, associado a um excesso de violência, a um trauma e, em última instância, à morte. Dessa forma, não basta buscar o resgate da tradição para suturar as fissuras que se mantiveram na tradição da narração. Como diz Gagnebin (2013, p.62-63):

o que se opõe a essa tarefa de retomada salvadora do passado não é somente o fim de uma tradição e de uma experiência compartilhadas; mais profundamente, é a realidade do sofrimento, de um sofrimento tal que não pode depositar-se em experiências comunicáveis, que não pode dobrar-se à junção, à *sintaxe* de nossas proposições.

Após a Primeira Guerra Mundial, toda a atenção voltada ao indivíduo, visível especialmente nos campos da psicologia e da psicanálise até à psiquiatria, ganha novo destaque. Marcada na esfera bélica pela disparidade destrutiva que a técnica da pólvora e dos aeroplanos trouxe frente à debilidade do corpo humano, o sofrimento experienciado não era passível de ser simplesmente contado – o que mais tarde, após a Segunda Guerra Mundial, foi qualificado como “inominável”.

Frente à experiência do que não se conseguia colocar em palavras, vislumbramos a chegada da psicanálise, concomitante à modernidade, abrindo um campo para o sujeito do inconsciente e possibilitando outras formas de narrar. Ao construir uma outra dinâmica da memória e do esquecimento, possibilita ao sujeito uma saída do seu enclausuramento (GAGNEBIN, 2014). Na esteira das saídas individuais, contudo, em contraposição ao modelo psicanalítico, encontramos o campo da psiquiatria e da patologização do sujeito. Ainda que

somente em 1980 o termo “síndrome do estresse pós-traumático”, SEPT, tenha sido cunhado no terceiro Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (o DSM, como é conhecido pela sua sigla em inglês), observa-se aí uma ciência que toma como ponto de partida o indivíduo e sua sintomatologia privada (ORTEGA, 2011). Tal diagnóstico, caracterizado por sintomas como ataque de ansiedade, depressão e condutas compulsivas, foi amplamente atribuído aos veteranos da guerra do Vietnã. O retorno da guerra é marcado então por uma privatização do sofrimento do sujeito, uma vez que não se abre lugar para uma escuta no coletivo.

Poderia esse sofrimento ser entendido como algo insuportável de ser escutado coletivamente e, por isso, patologizado? Como se, uma vez privado, o sofrimento não dissesse mais respeito ao público? Ou, ainda, considerando o Estados Unidos pós-guerra, pós fracasso do "Tio Sam", poderíamos supor essa patologização como uma resistência à derrota do patriotismo americano? Uma resistência a incluir na história do país as páginas sujas, malcheirosas, aquelas que, ao tentar maquiá-las, acaba-se por rasurar. A inclusão dos acontecimentos força a revermos nossa própria posição: até quando é possível continuar apenas como espectadores? Conferir um lugar de reconhecimento a tais narrativas implicaria em ver-se, se não como protagonistas, ao menos como coadjuvantes dessa história?

Frente ao que parece uma surdez coletiva, perguntamo-nos quais elementos precisam estar em jogo para que um acontecimento passe a ser escutado. Na contramão do estreitamento dessa escuta, a direção indicada é na via de um alargamento de espaços que permitam emergir narrativas de perda, dor e trauma. Quais são as condições sociais necessárias para a proliferação de debates acerca da memória e da história de um país? A história da perda, em um primeiro momento, não parece ter lugar de inscrição na história coletiva da nação. Afinal, como nos diz Benjamin (1994d), somente a história dos vencedores é narrada. As outras parecem ser enterradas, arrisca-se dizer, em vala comum, juntamente com esses mortos sem nome.

Por conseguinte, quando, naquele momento, Benjamin fala em esfacelamento da experiência comunicável, é fundamental examinar a experiência própria da guerra e, portanto, uma aproximação com o tema da morte. Não somente o matar e o morrer – em massa, sublinhamos – mas a marca da sobrevivência, do retorno à casa, do abandono dos corpos, são apenas algumas das que constituem a complexa trama dessas experiências. De toda forma, a relação com a morte faz-se preciosa para a análise das formas narrativas.

Gagnebin (2013) sustenta que o declínio social da narração é somado a um recalque social do morrer, indicando a necessidade de estabelecermos uma outra relação, tanto social como individual, com a morte e o morrer. Como falar da experiência de morte e transpor a barreira de abrir nossas perdas, dizendo do que está ausente? Sublinhamos, portanto, o desafio de contar histórias daqueles que já não estão mais aqui. E, ainda, poder narrar as histórias dos que não têm nomes. Como lembrar dos nossos mortos, que não os famosos? As histórias dos sem-nome parecem ter sido jogadas em vala comum, juntamente com seus corpos. Sem um enterro e um túmulo, ficam então ausentes de inscrição na narrativa social. Conforme a própria autora diz, uma morte pior que a biológica: "o esquecimento, a ausência de nome e de fama, a obscuridade e a indiferença dos vivos amanhã" (GAGNEBIN, 2014, p.15).

Falar dos que morreram, de como morreram, falar da morte e do morrer é uma seara um tanto espinhosa. A morte tornou-se tabu. Ao sepultar os mortos, enterramos também as palavras que os rondam. Criamos uma cripta para morte, um vacúolo de silêncio, onde jogamos nossas dores, segredos e medos, a sete palmos abaixo da terra. Quem sabe quando entramos em contato novamente com essas sensações? Talvez quando voltamos ao cemitério. Lá, afinal, é o lugar onde é permitido lembrar, chorar, homenagear. Lá onde há um túmulo, há um nome, uma inscrição que marca um lugar, não apenas físico, lugar também de reconhecimento: ali uma história houve.

Frequentemente, porém, não se ouve. Dos combatentes que retornaram da guerra, pobres em experiência comunicável, o que resta é o silêncio. A dificuldade de sua escuta relaciona-se, nesse caso, com a dificuldade própria da narração deste tipo de experiência; não são histórias quaisquer, mas experiências traumáticas que, segundo Gagnebin (2006) cortam ao sujeito o acesso ao simbólico, em particular à linguagem e, assim, impossibilitam a linguagem cotidiana e a narração tradicional de assimilar o choque. A marca dessas narrativas, como descreve a filósofa, é serem "simultaneamente impossíveis e necessárias, nas quais a memória traumática, apesar de tudo, tenta se dizer" (GAGNEBIN, 2006, p. 49).

No lastro do sentido freudiano do termo¹⁵, o trauma é pensado enquanto um acontecimento que invade o psiquismo do sujeito sem que ele esteja preparado para isso, configurando-se como um excesso em relação ao seu quadro referencial e, assim, causando o que pode ser chamado de choque. De forma mais sintética, o trauma é também dito como uma "ferida na memória" (SELIGMANN-SILVA, 2000. p.84). Cortadas as possibilidades de

¹⁵ As ideias de Freud acerca da teoria do trauma podem ser encontradas no texto *Além do Princípio do Prazer* (1920/2010).

metaforizar o acontecimento, “todas as palavras que não puderam ser ditas, todas as cenas que não puderam ser lembradas, todas as lágrimas que não puderam ser vertidas, serão engolidas (...) e postas em conserva” (ABRAHAM & TOROK, 1995, p. 272). Essa conserva também pode ser compreendida na imagem da cripta, da qual se utilizam Abraham e Torok, citados acima, para identificar aquilo que está oculto, velado ou mesmo secreto. Nesse sentido, “a pessoa que guarda o resultado dessa conserva incandescente, mas alijada de sentido, torna-se o 'criptóforo', um verdadeiro túmulo de palavras enterradas vivas” (KVELLER, 2017, p.98).

Aquele que passou por um trauma, então, parece ficar ausente de palavras que deem contorno à sua experiência. No entanto, não está mudo. Se o soldado retorna da guerra em silêncio, afirmamos que é um silêncio que precisa ser escutado, que tem o que dizer. Aquele que volta carrega a responsabilidade de dizer em nome de quem lá ficou, daquele que não pode contar o que viveu, pois vivo não está.

Para Shoshana Felman (2014, p.71), é em *Crônica Berlinense* que Benjamin narra “o modo pelo qual o suprimido – a guerra, o cadáver – permanece precisamente no centro. O centro será, assim, um silêncio”. Portanto, se no centro há a morte, ele não poderá ser ocupado. Para falar da morte, somente estando no lugar de terceiro, de quem sobreviveu a ela, de quem saiu do centro e alcançou a margem.

Todavia, não poderia o silêncio também significar um tipo de sobrevivência, uma não-morte? Como a autora bem recorda, a morte de Benjamin foi uma decisão própria de silenciar, não no sentido de calar, senão como um ato de resistência à apropriação das forças fascistas. “Silêncio, Benjamin o sabe bem, é a essência da opressão e da traumatização, mas é também alguma coisa que escapa (resiste) ao senhor” (FELMAN, 2014, p. 50). Uma forma de resistir à apropriação do significado do seu silêncio – da sua morte – pela própria história.

Lembrando que a teoria benjaminiana do empobrecimento da experiência comunicável é datada pelo evento traumático da guerra, Felman propõe o silenciar, não mais como um estado, mas como acontecimento. Se o silêncio está no centro, pois é representado pelo cadáver, este revela-se enquanto corpo da juventude europeia. Desse modo, o acontecimento guerra é uma supressão: a juventude está ausente, foi consumida pela guerra.

Importante marcar que o acontecimento, assim como o trauma, não é apenas individual; ele faz parte desse acontecimento coletivo que foi a guerra e do trauma coletivo que foi, não simplesmente o extermínio da vida, senão o extermínio da morte, uma vez que não se pôde dar aos cadáveres um enterro apropriado. Impossível de fazer-se, o luto é transformado em vergonha (FELMAN, 2014).

Narrativa, morte, trauma e silêncio ligam-se, assim, em uma mesma rede discursiva. Como então quebrar esse silêncio e restituir palavras a essas experiências traumáticas, ligadas à morte? Diante de tamanha barbárie, retornamos à questão inicial: como comunicar a experiência? Nos trilhos das teses benjaminianas, novamente uma pista nos é oferecida: uma leitura do conceito de barbárie como algo positivo, algo que impele a seguir em frente. Seguimos buscando outras linguagens, outras formas narrativas que deem contorno ao esfacelamento da experiência traumática.

Na era da reprodutibilidade técnica, Benjamin nos ensina que nem toda repetição é arte. Não basta reproduzir – isso a técnica faz muito bem – para contar ou, ainda, para tornar transmissível um conteúdo. O “dom de contar”, como ele diz, liga-se ao “dom de ouvir”, uma capacidade que advém da compreensão da escuta silenciosa (FELMAN, 2014).

Retomemos novamente o conto do vinhateiro: o velho que conta um segredo aos seus filhos no momento em que está em seu leito de morte. Fazendo do testamento um mapa do tesouro, os filhos cavam incansavelmente, na esperança de que as profundezas da terra revelassem o segredo. O que o pai lhes ensina, entretanto, é justamente a escutar o que está para além das palavras, escutar os não ditos entre o que foi pronunciado. Através de uma imagem em que morte, segredo, herança e transmissão estão conectadas, Benjamin demonstra a inseparabilidade entre o dom de contar e o dom de ouvir.

Se, aos filhos, foi a insistência do próprio trabalho que revelou o segredo do pai, o que revelará o segredo que buscam as mães do deserto, essas mulheres de que falamos aqui? Por que as mães seguem cavando? O que esperam encontrar sob a terra? Diferentemente dos filhos, essas mães não receberam um testamento, seja em papel, seja vindo das palavras de algum moribundo, nenhum mapa do tesouro que possa indicar o que foi desaparecido. Aqui, o dom do ouvinte precisa ser mais acurado, pois os não-ditos e o silêncio são ainda maior.

Entre essas duas imagens – do vinhedo e do deserto –, uma diferença abissal: enquanto o primeiro é um terreno frutífero, o deserto é por excelência a terra infértil. O que poderia desse solo brotar? Nesse entre, diferentes gerações revezam-se no trabalho de desvelamento dos segredos. Se, de um lado, encontramos os filhos em busca do segredo do pai, de outro, vemos as mães buscando pelos segredos dos filhos. A ação de cavar na terra, quando não na busca por um baú do tesouro, precede uma outra: enterrar os mortos. É isto o que foi retirado das mães: um enterro para seus filhos. Sem um enterro apropriado, ou seja,

um sepultamento que permita um túmulo, um local de inscrição, seus filhos seguem desaparecidos.

O encontro, então, pelo qual as mães esperam é, inevitavelmente, um encontro com a morte. Ainda que já se tenha notícia sobre esta, não é só com palavras que se testemunha a morte, é também com imagens: exige assim a presença de um corpo. Se falamos anteriormente que, junto com os corpos, foram enterradas as palavras, deixando restar à superfície somente o silêncio, o trabalho das mães segue a via inversa: ao encontrarem os corpos, poderão finalmente encontrar palavras e, assim, um lugar de inscrição para seus filhos.

Mas o encontro com as palavras não acontece em um só tempo. Durante este árduo caminho, algumas rachaduras vão acontecendo, à medida que a Mãe compartilha o gesto de cavar – e a dor da perda – com outras mães. A força do compartilhamento rompe com os vacúolos de silêncio imprimidos na memória traumática. No entanto, ainda que os corpos apareçam, não necessariamente os segredos terão sido revelados. Aqui é necessário mais que a insistência do trabalho das mães para que aquilo que está oculto possa vir à superfície.

Para rachar a cripta é preciso descriptografar a morte. Se antes falamos no criptóforo como o sujeito que, após sofrer um trauma, guarda – ou melhor, enterra – suas palavras, será na presença de alguém que possa descriptografar o que está oculto (um “descriptóforo”?) que uma outra linguagem poderá advir. Uma vez que testemunhar a morte exige a presença de um corpo (morto), o retorno às palavras exige a presença de um outro (vivo). Aquele que passou por um trauma, portanto, precisa de alguém que o ajude a descriptografar sua linguagem, alguém que o auxilie a abrir sua conserva e escutar este silêncio que não é mudo; ofertar contorno aos ruídos que se fazem presentes.

Ressaltamos anteriormente que o trauma da guerra vai para além da dimensão individual, não somente por ser uma experiência vivida por vários, senão por tornar-se parte da história da nação diretamente envolvida. Da mesma forma, o segredo da Mãe não diz respeito só a ela. Os corpos dos filhos não desapareceram, foram desaparecidos. É imprescindível que se reconheça a existência de responsáveis por este ato. O trabalho do descriptóforo (daquele que vai descriptografar o trauma) é em seu cerne um trabalho de reconhecimento. Reconhecer, sim, a dor e o sofrimento causados, mas também reconhecer

que a violência foi infligida (a alguém) por outrem. Ainda, é fundamental que o reconhecimento seja feito pelo próprio perpetrador da violência.¹⁶

Este processo, desde a escuta dos ruídos do silêncio até o reconhecimento da experiência do sujeito como verdadeira, requer também uma disposição para descriptografar a si próprio: abrir segredos ocultos de nosso passado enterrado. Afinal, eles podem estar no mesmo deserto. Podemos dizer que exige uma certa disposição para nos despirmos de algumas camadas de terra; um encontro com a nudez, tanto a dos outros quanto a nossa própria. Aproximar-se do sujeito para escutá-lo é também aproximar as histórias, até que, com linhas diferentes, por traçados diferentes, possamos costurar o mesmo tecido, o tecido social.

Na palavra *alétheia*, utilizada pelos gregos para referir-se à verdade, encontramos uma pista valiosa: carrega consigo o sentido de desvelamento (*a*-negação e *lethe*-esquecimento), de tirar o véu.¹⁷ No encontro com os gregos, algumas interrogações se produzem: seria a busca pela verdade uma busca pelo conhecimento do que está oculto? Descriptografar seria sinônimo de desvelar? Bastaria abrir a conserva para restituir a linguagem cortada? Ou, ainda, abrir a caverna para restituir a arte sagrada ao uso dos homens?

Nessa abertura sempre há o risco de uma captura, aquilo que nos impede de fazer um uso durável. Retomemos então a tarefa política colocada por Agamben (2007): profanar o improfanável. Mais do que desvelar os segredos e mostrar os corpos ocultos, é preciso profaná-los. Se para abrir a cripta basta cavar, para desmontá-la – desativar seu velho uso – é preciso mais, é essencial criar novos usos, profaná-la.

Assim como os filhos do vinhateiro, as mães seguem cavando. A busca das mães é uma busca para encontrar o passado – abrir, re-conhecer, desmontar –, um encontro que demanda brincadeiras: como dar um novo uso para o véu? Quem sabe assim o passado então possa ser enterrado. Desta vez, não sob um véu ou sob uma cripta. Junto com o corpo, buscase palavras que reconheçam não somente o que se achou, mas o que se perdeu, aquilo e aquele que desapareceu forçadamente. Assim, um novo enterro pode ser realizado, o morto pode então ser velado e sepultado sob um signo, uma palavra, um nome: um *sèma*. Fazer um luto demanda o reconhecimento de uma perda. Só pode ser enlutado aquele que perdido foi.

¹⁶ No caso, portanto, de violências cometidas por agentes do Estado, será o próprio Estado que deverá fazer esse reconhecimento. Sem adentrar na questão de quem é o Estado, mas partindo da compreensão de que este não é um ente à parte da sociedade, destacamos que o *processo* de reconhecimento – não apenas um gesto ou uma ação – deve incluir os diferentes setores da sociedade.

¹⁷ Utiliza-se a ideia de verdade originária desenvolvida por Heidegger (1979), conforme referida por PALOMBINI (1996).

As mães encontram-se com a morte. Porém, as mães estão vivas. A força do ato de cavar não se finda no encontro com o cadáver. Para uma transmissão possível, ainda que sem testamento e em solo infértil, a pista seguida é a mesma deixada pela transmissão do moribundo: os frutos que advém da escavação. Não será portanto ao abrir das criptas, ao ver a morte, que uma herança se esboçará. A potência da transmissão desta experiência – desenterrar o passado – está na vida de quem cava, de quem pode narrar. Na narrativa que ganha vida e nas palavras vivas que costuram nosso tecido. A palavra viva e rememorativa, como nos diz Gagnebin (2006), torna-se arma na luta contra a morte e a ausência, na luta contra o esquecimento. Segundo a autora, túmulo e palavra se revezam nesse trabalho de memória.

O fato da palavra grega *sèma* significar, ao mesmo tempo, túmulo e signo é um indício evidente de que todo o trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte. (GAGNEBIN, 2006, p.45)

Para não deixar os mortos caírem no esquecimento, cavar torna-se um gesto de inscrição da morte (e dos que morreram) na memória e na história coletiva. A aposta, portanto, é no poder da palavra poética para costurar signo, morte e transmissão em uma mesma cadeia semântica e, sob o tecido, fazer marca, inscrição, rastro, possibilitando assim, uma transmissão.

O encadeamento entre os temas constitui-se a partir da associação entre as palavras que, ademais de letras reunidas, designam gestos: cavar, escavar, escovar, escrever. Da aproximação fonética derivam-se afinidades semânticas que buscam costurar imagens e gestos como elementos fundamentais na transmissão de memórias e histórias de um passado ainda presente.

Ao falarem do trabalho de memória, Benjamin e Freud retomam a metáfora do arqueólogo. Escavar e lembrar. Em “Imagens do Pensamento” (1987, p.239), escreve o primeiro: “quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava”. Já Freud, em seu texto “Construções em Análise” (1996, p.277), resgata a figura do arqueólogo fazendo uma analogia ao trabalho do psicanalista, uma vez que ambos buscam vestígios do passado nas camadas do presente: “ambos possuem direito indiscutido a

reconstruir por meio da suplementação e da combinação dos restos que sobreviveram”. Do ato de cavar que remete ao baú do tesouro, ou seja, a uma promessa de futuro, saltamos para o ato de escavar associado a uma aproximação do passado. Sobre essa aproximação, Gagnebin (2014, p.246-247) alerta para o imprevisível dessa busca, de “quem procura os vestígios do passado nas diversas camadas do presente, sem saber se encontrará somente uns cacos [...] ou uma figura desaparecida”.

A compreensão do passado, pois, é proposta em oposição à representação de uma linearidade contínua do tempo histórico. No passado não encontraríamos figuras intactas e bem conservadas envoltas em uma narrativa limpa, sem rasuras. Os autores chamam atenção para os cacos, os restos e as lacunas como sinais de resistência da nossa história. O que Freud elaborou em relação à história singular e inconsciente do sujeito, Benjamin tenta traduzir em termos de história coletiva e política. Contrário à percepção do historicismo que enxerga a história como vitória, como progresso, Benjamin (1994d) identifica-se mais ao materialista histórico e afirma que sua tarefa seria justamente a de se desviar desse processo ou, ainda, a de escovar a história a contrapelo. Se o historicismo está “baseado numa identificação inconsciente com o discurso do vencedor e, assim, numa adesão não crítica à narrativa do vencedor” (FELMAN, 2014, p.58), a tarefa do materialista histórico seria narrar esta história criticamente? Narrá-la desde a posição dos que são traumatizados, oprimidos pela história? Posto que o vencedor está no centro da história, o desvio de que Benjamin fala seria então o de sair do centro, narrar a história por outro ângulo ou, ainda, desde a margem. Escovar a história a contrapelo: não seria essa também a tarefa das mulheres no deserto?

Por que seguem cavando? Por que seguimos escrevendo? Junto com os corpos, as palavras parecem ter se perdido, desaparecido. Cavamos então para achar, não só corpos, mas palavras que deem um lugar de inscrição a esses corpos. Olhamos para o passado pois, mesmo enterrado, sem túmulo está. Buscamos trazê-lo à superfície e fazer aparecer, pela palavra, o que está desaparecido. Do túmulo, da palavra morta, à escrita, palavra viva. Processo este que não pode ser dissociado do trabalho de rememoração: imagens do pensamento como formas de sepultamento, para então, abrir a possibilidade de novos frutos, futuros.

Conforme diz a Gagnebin (2014, p.224-225), o que deve ser passado à próxima geração não é o trauma, o silêncio, a vergonha, o medo,

trata-se transmitir de geração em geração algo que merece ser narrado, isto é, algo que deve adquirir uma forma estética e linguística e que, graças a isso, é passível de ser apropriado e transmitido, isto é preservado do esquecimento e, nesse sentido, continuar vivo na memória dos homens.

Voltamos a ver as mulheres cavando no deserto. De longe, nenhuma mudança poderia ser vista, o deserto parece igual. Mas bem nos lembra Borges que o deserto não é mais o mesmo¹⁸. Ao cavarem, as mulheres modificam o deserto. Uma mudança nada sutil; afinal, abrir os túmulos não poderia ser considerada uma profanação? As mulheres esperam no deserto, sem, no entanto, ficarem paradas. Fazem do deserto um limiar, ao possibilitarem deslocamentos e desvios no que antes estava intocado. Para não fazer do deserto um lugar de paralisia e, sim, de travessia, profanar é o verbo que deve acompanhá-las.

Lá onde havia a morte, vida há de vir. Do solo infértil a encontros frutíferos, do silêncio mudo a um silêncio narrativo, do vazio do centro aos ruídos da margem: uma travessia ética, estética e linguística. Costurar palavras no tecido e encontrar linguagens para contornar a experiência dizem, assim, da construção de um mapa de transmissão. Um mapa que necessita ser aberto, desmontado e reconstruído para, a partir de seus rastros, fazer marcas. Abrir um tempo de suspensão, um limiar, um tempo de espera no caminho até o baú do tesouro e, ao invés de chegar ao fim, profanar os meios. Um mapa com muitas rasuras e lacunas, um que não indica o local do tesouro e ainda sim pode transmitir uma história. Se o testamento, conforme Felman (2014), como narração póstuma, pode assegurar a transmissão da narrativa do outro, o que pode, como narração em vida, assegurar essa transmissão?

¹⁸ O deserto do Saara (Egito). In: Borges, Jorge Luis; Kodama, María. *Atlas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.



Imagem produzida por Ariane Oliveira

Sobrevivência e Testemunho: rondar e resistir

O que vemos? Não é possível ver com clareza, está escuro. Não parece ser dia nem noite. Talvez logo após o entardecer, talvez logo antes do amanhecer. A luz dos faróis dos carros e das lojas abertas nos permitem ver alguns contornos de múltiplas tonalidades, formas variadas. Estamos a contornar algo. Alguns carros surgem à frente e, tal como eles, estamos na rua, no asfalto. No canto, um pedaço de monumento é mostrado muito rapidamente, e então a paisagem começa a se mover. Vamos avançando pelas praças e calçadas arborizadas da cidade grande. Vemos grandes avenidas, carros, lojas...bem ao fundo, um grande e imponente monumento. Ali não se para. Segue-se. Ainda que se mova, a paisagem parece se repetir. Estão dando voltas? O movimento segue sempre o mesmo ritmo e parece manter-se no mesmo lugar. Ou seriam nossos olhos já cansados que não nos permitem ver uma mudança acontecer?

As mães contornam a praça. Seguem caminhando em ritmo constante, aumentando o som da marcha à medida que mais pernas se juntam a esse gesto. As mães rondam o monumento que há no centro. Gritam de frente para a casa rosa. Há quarenta anos as mulheres gritam de costas para o rio. Chamam-nas de *Madres de Plaza de Mayo*, as mães encontradas rondando a praça argentina da América Sul-atlântica... nenhuma explicação foi encontrada para essa prática?

Após a Primeira Guerra Mundial observou-se uma proliferação dos estudos acerca dos efeitos derivados da experiência de guerra. Fosse no campo dos efeitos psíquicos – a exemplo da análise de Freud dos sonhos de “neurose de guerra” –, fosse no campo dos efeitos sociais, políticos e econômicos – com o impacto ocasionado pela redução significativa da classe trabalhadora e reconfiguração da ordem mundial –, era imprescindível que se encarasse não somente os fatos ocorridos, mas os desdobramentos, à época desconhecidos, que ainda estavam por vir.

Em menos de três décadas outra grande Guerra eclode, e novamente retorna o tema da morte, do trauma e do silêncio, da ausência de palavras e novos desafios à narração. Entretanto, a distância entre as guerras não é apenas marcada pelo tempo cronológico. Esta análise não recairá, diferente da primeira, sobre os soldados que lutaram nos campos de batalha e as táticas de guerra empreendidas, mas sobretudo naqueles que estiveram nos

campos de concentração e extermínio arquitetados pelos nazistas – no evento nomeado *shoah*. Ao passo que o trauma da Primeira Guerra Mundial – o extermínio da morte – é apontado pela impossibilidade de enterrar os cadáveres (FELMAN, 2014), uma das grandes marcas da *shoah* será justamente a “radicalidade” desse extermínio.

Dentre o plano atroz de arquitetar fábricas da morte, sublinha-se, não a industrialização da morte, mas a tentativa empregada pelos nazistas de exterminá-la, apagá-la, esconder todos seus vestígios; um interdito à morte. Tática essa operada, ainda que em proporções bem distintas, em outros regimes totalitários, deixando marcas que não ficam restritas àquele espaço e tempo, dizem respeito não apenas àqueles que estavam lá: “quando um Estado de exceção interdita a própria morte [...] é o próprio laço social que é posto à prova” (INDURSKY & SZUCHMAN, 2014, p.50). Os esforços empreendidos pelos regimes totalitários ultrapassaram o desaparecimento forçado dos corpos. Para além do assassinato desses corpos, visavam a demolição do humano que os habitava, o assujeitamento perpétuo ao algoz, o submetimento à condição de *vida nua* (AGAMBEN, 2008). Na *shoah*, aqueles que estiveram nessa posição foram chamados de “muçulmanos” – *Muselmann* – os não homens, sem história e sem rosto. Nas palavras de Primo Levi (1988, p.132), sobrevivente de Auschwitz,

eles foram esmagados antes de conseguir adaptar-se; ficaram para trás [...] já estão tão vazios, que nem podem realmente sofrer. Hesita-se em chamá-los de vivos; hesita-se em chamar ‘morte’ à sua morte, que eles nem temem, porque estão esgotados demais para poder compreendê-la.

O desaparecimento estende-se, assim, das câmaras de gás aos crematórios, dos traços materiais do rosto à expressão mais subjetiva da face. Do mais externo ao mais íntimo, objetivava-se apagar todo e qualquer rastro, não somente retirar as inscrições das sepulturas, mas ir além, garantir que não houvesse nenhuma sepultura revelando onde jazem os cadáveres; todas as pegadas deveriam ser apagadas, como bem anunciou Brecht (1986). O objetivo nazista era exterminar toda e qualquer possibilidade de resto, nada poderia sobreviver. Nada nem ninguém para contar história, para dar testemunho do horror vivido, o que configurou a *shoah*, nas palavras do psicanalista romeno e também sobrevivente Dori Laub (1995, p.65), como “um evento sem testemunhas”.

A destruição, contudo, não foi absoluta. O fim da máquina nazista não foi o fim de toda vida; houve os que sucumbiram, houve os que se salvaram. Aos últimos, restou a questão: como não ser consumido pela culpa de ter sobrevivido e pelo imperativo de falar em nome dos que não retornaram? E, ainda, para quem contar? Quem então acreditaria nessa *zona cinzenta*? Como encerrar aquela realidade e dela sair para contar, quando aquele parecia

ser o único mundo existente? Um mundo no qual pensar não servia para nada, pois os fatos aconteciam de maneira incompreensível e, ainda que restasse algum raciocínio, não haveria como confiar no próprio pensamento. Nada de humano restava ali. Afinal, era aquilo um homem? (LEVI, 1988).

Ao sobrevivente restava, de um lado, a necessidade de contar o que se passou. De outro, a impossibilidade de tudo falar. Nesse embate excruciante, comumente o que prevaleceu foi o silêncio sobre a verdade. Muitos sobreviventes começaram a falar somente depois de quatro décadas, e, outros, até hoje permanecem em silêncio. De acordo com Laub (1995), o tempo em que a história permanece não contada contribui para uma distorção dela mesma na concepção do sobrevivente, que acaba por duvidar da realidade dos eventos. Como então contar uma experiência que coloca sua verdade em questão? Ao mesmo tempo, como não contar? Subscrevendo as palavras de Laub (1995, p.63): “os sobreviventes não só precisavam sobreviver para que pudessem contar suas histórias; eles também precisavam contar suas histórias para sobreviver”.

Como, no entanto, dar testemunho, uma vez que o próprio teórico afirma que da *shoah* não há testemunhas? Afirmção apoiada na estrutura incompreensível e enganosa inerente ao próprio evento, o que impediria seu testemunho, gerando então um "colapso do testemunho" (*collapse of witnessing*)¹⁹. Conforme o autor, testemunha é aquele que atesta a verdade dos fatos ocorridos durante um evento. Se então a verdade é questionada, como testemunhar? Não se constituindo testemunhas de dentro da própria catástrofe, as experiências não seriam passíveis de seres comunicáveis e, assim, não haveria como saber se de fato aconteceram.

O testemunho desde dentro só poderia existir na sua impossibilidade, já que aqueles que estiveram no centro, de lá não retornaram. As verdadeiras testemunhas seriam, nesse sentido, os que submergiram e não os sobreviventes. Se aqueles não falaram, esses só poderiam falar do lugar de terceiros. Tais asserções são encontradas nos relatos dos próprios sobreviventes, tal como escreve Elie Wiesel: “o passado pertence aos mortos” (1975, p.314 apud AGAMBEN, p. 42); ou mesmo Levi (2016, p.66):

Não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas [...] Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os “muçulmanos”, os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral. Eles são a regra, nós, a exceção.

¹⁹ No original: “not only, in effect did the Nazis try to exterminate the physical witnesses of their crime; but the inherently incomprehensible and deceptive psychological structure of the event precluded its own witnessing, even by its very victims” (LAUB, 1995, p.65)

Levi também define o muçulmano como aquele que fitou a Górgona. Criatura mitológica representada por uma cabeça de serpentes, a Górgona possui o poder de transformar em pedra todo aquele que a olhar. A única forma de sobrevivência faz-se através do desvio do olhar, ou, ainda, de um olhar indireto, como fez Perseu através de seu escudo. Símbolo do que não pode ser visto, a Górgona reflete, assim, a impossibilidade de ver. Quem testemunha, portanto, por aqueles que a fitaram "deve testemunhar pela impossibilidade de testemunhar" (AGAMBEN, 2008, p.43). Aos olhos dos sobreviventes, as condições para que um testemunho ocorra – ter visto a morte e, ao mesmo tempo, estar vivo para contar – refletem a impossibilidade própria do testemunho. Sublinhando esta aporia, Agamben (2008) sustenta que o testemunho carrega consigo uma lacuna, o que coloca em questão a identidade e a credibilidade das testemunhas.

A sobrevivência, pois, pode ela mesma ser uma crise, como diz a pesquisadora norte-americana Cathy Caruth (1995). A autora aponta, por trás dessas experiências de incerteza, para a instauração de uma crise da verdade. Se esta pode gerar-se a partir do trauma individual, seus efeitos, entretanto, vertem para além da vítima.

Such a crisis of truth extends beyond the question of individual cure and asks how we in this era can have access to our own historical experience, to a history that is in its immediacy a crisis to whose truth there is no simple access. (CARUTH, 1995, p.6)²⁰

Para a pesquisadora, a verdade histórica e pessoal que o trauma tem a nos contar está intrinsecamente ligada à recusa de contornos históricos, sugerindo que a crise da verdade instala-se na medida em que se chega a um limite para a definição de verdade, calcada na localização de sua origem dentro ou fora da psique. Nesse sentido, a problemática alastra-se para fora do evento e para além dos sobreviventes; a crise, portanto, é também para quem escuta. Quando Levi escreve que “nossa língua não tem palavras para expressar a aniquilação de um homem” (1988, p.32), força-nos a repensar as noções de experiência e comunicação, tal qual a concebíamos. Posto que a grande vitória do totalitarismo foi deixar suas vítimas sem expressão, sem palavra metáfora que possa comunicar o que se configura como indizível, o desafio aberto pelo trauma incide na busca de um novo modo de escutar e de testemunhar o impossível.

²⁰ Essa crise da verdade se estende para além da questão da cura individual e pergunta como nós, nessa era, podemos ter acesso a nossa própria experiência histórica, a uma história que é, no seu imediatismo, uma crise para quem a verdade não se acessa de forma simples. (Tradução livre)

Duas obras apresentaram uma nova forma de expressão ao discurso da *shoah*, de acordo com Felman (2014). A primeira delas foi o relatório publicado em 1963 por Hannah Arendt, – *Eichmann in Jerusalem* – sobre o julgamento realizado em Israel dois anos antes, e a segunda o filme *Shoah* de Claude Lanzmann, lançado em 1985. A autora sustenta a necessidade de ambas esferas – do direito e das artes – para apreender os contornos da *shoah* e enfrentar o que não pode ser encerrado.

(...) proporei que, entre a excessiva proximidade e o excessivo distanciamento, o Holocausto torna-se hoje acessível, precisamente nesse espaço de resvalamento entre direito e arte. Mas é também nesse espaço de resvalamento que sua plena apreensão continua a nos enganar (FELMAN, 2014, p.150)

Apoiando-nos nos estudos da autora, avaliaremos neste momento a primeira obra, ou antes, o acontecimento que a gerou, o julgamento. Divergente do que aconteceu em Nuremberg, que colocou a guerra no centro, no julgamento de Eichmann o centro eram as vítimas. Arendt critica ferrenhamente essa tomada de posição; argumentava ela que o processo deveria focar no criminoso e que, ao deixar de fazê-lo, produziu uma repetição da história traumática. Felman, no entanto, enuncia que Arendt deixa de ver que, por essa razão, o julgamento cria pela primeira vez a história da vítima.

Este parece ser um ponto crucial nesse acontecimento. Até então, passadas quase duas décadas do fim da *shoah*, não se havia ainda conferido tamanho grau de reconhecimento às narrativas dos sobreviventes como parte de uma história coletiva. As histórias das vítimas eram frequentemente mantidas em segredo, para suas famílias e até para elas próprias, seladas na mudez. O julgamento quebra, portanto, esse silêncio. Enquanto processo criminal iniciado pelo Estado de Israel, o julgamento tece uma "representação única da narrativa anteriormente não ouvida, desconhecida e não narrada das vítimas" (FELMAN, 2014, p.156)

De acordo com a pesquisadora, o julgamento insiste em superar não só o silenciamento aterrorizante do opressor, como também o silêncio de quem sobreviveu e ainda, poderíamos dizer, a perplexidade de quem escuta um evento impensável e incompreensível. Dessa forma, o julgamento luta para criar uma linguagem que ainda não existe, sem, no entanto, deixar de mostrar as falhas e os limites inerentes a essa possibilidade de comunicação.

Mas que posso fazer quando estou acometido pela mudez? [...] Não há outro nome para Auschwitz senão Auschwitz [...] O que é então Auschwitz? Não tenho palavras para expressar; não tenho um nome para isso. Auschwitz é um fenômeno primário. Eu não tenho a chave para destravar. Mas as lágrimas do mundo não falam a sua angústia? E gritos dele não choram seu

sofrimento? E seus olhos não revelam o horror? Eu sou esse mudo (SHIVITTI, H49, E31-2 apud FELMAN, 2014, p.208-209)

O testemunho acima foi escrito por K-Zetnik quase trinta anos após o julgamento. Autor de diversos livros sobre Auschwitz e por isso também chamado a dar seu testemunho em Israel, teve sua fala como réu interrompida por seu próprio desmaio. Seu pseudônimo, que é justamente a ausência de nome próprio²¹, revela também a lacuna de palavras para subscrever o que se experienciou. Seu desmaio, por conseguinte, transforma seu testemunho em um evento teatral. Ao passo que Arendt dirá que este acontecimento representa uma falha de comunicação pelos padrões jurídicos, Felman (2014, p.200) vê nele "os limites do direito em seu encontro com o fenômeno do trauma". O escritor não está preocupado em provar o que viu e viveu, porém, busca transmitir, entre balbucios e desmaios, o que foi sua experiência.

Não há pretensão, portanto, de cobrir ou cortar essas "falhas", já que é somente sob sua existência que se abre a possibilidade de transmissão. Com o desmaio de K-Zetnik como exemplo maior, o que o julgamento exhibe é precisamente a impossibilidade de traduzir o sofrimento das vítimas em uma linguagem já disponível. Se o sobrevivente escreve que não há uma língua para Auschwitz, é porque uma nova língua terá que ser inventada, o que, aliás, o próprio Levi (2016) indica. Dessa forma, o julgamento luta para criar uma linguagem que ainda não existe, um evento narrativo inovador, como diz Felman (2014).

Ao ser oferecido um lugar de fala para os sobreviventes, lugar este na presença do Estado e, em certa medida, de toda população²², o julgamento concede ferramentas para quebrar o silêncio no qual as histórias estavam conservadas, retirando-as da esfera privada. Uma vez que os testemunhos pessoais interessam ao público, ocorre uma reconfiguração da relação privado e público na esfera penal. Nesse sentido, concordamos com Felman (2014, p.167), quando ela sustenta que "o julgamento é, primária e centralmente, um *processo legal de tradução* de milhares de traumas privados, secretos, para um trauma coletivo, público e comunitariamente reconhecido". O julgamento de Eichmann – considerado o julgamento do século²³ – mexe com estruturas coletivas de percepção e altera o vocabulário da memória coletiva, conforme defende a autora. Sob seu ponto de vista, esse foi o evento que possibilitou linguagem às vítimas; uma narrativa não só semântica como autoral, já que as histórias foram

²¹ Na chegada aos campos, os indivíduos eram tatuados com um número e, a partir de então, chamados somente por ele. O nome do autor é modelado a partir das letras alemãs KZ, pronunciadas Ka-tzet, de Konzentrationslager, "campo de concentração". Para mais informações ver Felman, 2014, p.220.

²² O julgamento foi televisionado ao vivo para o mundo todo.

²³ Juntamente com o julgamento de O.J Simpson, realizado em 1995 nos Estados Unidos. Ainda que, segundo Felman (2014, p.23), "talvez a proliferação desse epíteto seja em si mesma um sintoma do século XX".

narradas em nome próprio. Sobre o silêncio deixado pelos que passaram pela catástrofe, a pesquisadora retoma dois conceitos benjaminianos e afirma que, no julgamento, "o sem-expressão converte-se em narração" (FELMAN, 2014, p.43).

Não seria o testemunho então exatamente a nova língua que o julgamento tenta criar? Uma língua que não pode ser encontrada nos dicionários e enciclopédias, não está pré-fabricada e precisa de condições de escuta e reconhecimento para poder ganhar palavras. O testemunho, sublinha-se, só existe enquanto linguagem lacunar, conforme já apontou Agamben e, desta feita, o desmaio de K-Zetnik, que pôde ser excluído do processo jurídico, no processo testemunhal é peça essencial. Questiona-se então os limites da esfera jurídica como espaço de construção de testemunhos, como espaço de escuta das lacunas, balbucios e furos constituintes da linguagem testemunhal. À diferença do depoimento colhido nos tribunais, o testemunho não pode jurar "dizer a verdade e nada mais que a verdade", não está a serviço dos fatos tais como realmente foram.

Por sua falta de objetividade e precisão, o testemunho era comumente considerado prova de menor valor para os processos judiciais. Ouvir as testemunhas como provas fundamentais do processo foi talvez o grande legado do julgamento de Eichmann. Mais do que provas, os testemunhos tornam-se peças chaves na construção da história coletiva, que ganha novas tonalidades, diferentes versões que contrastam com a história dos vencedores (relembrando Benjamin). O "século de catástrofes", portanto, interroga-nos profundamente acerca da possibilidade de existência de uma história "neutra", que ignora a função testemunhal operada pelos sobreviventes de guerra e as diferentes temporalidades postas em cena pelos ditos eventos-limite. A análise desse acontecimento indica, sobretudo, um desvio de olhar para a história tal qual a conhecemos: da escrita em letra padrão para os buracos e gagueiras do testemunho. Ao destacar-se a relevância da escuta às vítimas e da abertura de espaço para a construção dos testemunhos, impõe-se a necessidade de uma profunda reflexão sobre o lugar dos que estavam apenas assistindo ao julgamento – todos os que estivemos de fora do acontecimento. Seríamos nós testemunhas também?

"Uma das razões que podem impelir um deportado a sobreviver consiste em tornar-se uma testemunha". Com essa frase Agamben (2008, p.25) inicia o capítulo "a testemunha", em seu livro *O que resta de Auschwitz*. A chave para a sobrevivência parece ser algo que restou, que não foi totalmente exterminado e precisa ser escutado. Abre-se, assim, uma brecha para pensarmos a posição de testemunha para além da "testemunha integral", olhando para aqueles que desviaram da Górgona. Na busca por ampliar a relação entre testemunha e visão, o

filósofo ainda nos concede outra importante pista, ao analisar os termos existentes em latim para representar a testemunha.

O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (**terstis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso (AGAMBEN, 2008, p.27).

Entendemos, como o autor, que Levi, mesmo não se considerando a testemunha “autêntica”, atravessou o evento e é por isso um *superstes*. Ademais, interessa-nos pensar a testemunha fora do âmbito jurídico, na tentativa de expandir outras formas de relação com o acontecimento, que não apenas visual. Sem descartar o testemunho jurídico, porém alargando a noção de testemunha para além da testemunha ocular (*testis*), seria possível incluir – ainda que de uma posição diferente – aqueles que ficaram de fora do evento no lugar de *superstes*? De acordo com Seligmann Silva (2005, p.81), pensar a história a partir do *superstes* seria “pensar em uma história mais auricular: aberta aos testemunhos e também ao próprio evento do testemunhar”.

Para tanto, é imprescindível um desvio do olhar: desviar da Górgona, do centro, é também desviar a atenção dos que ocupavam o banco de testemunhas para os que estavam assistindo o julgamento, no próprio tribunal ou mesmo do outro lado da tela. Meio século após o julgamento que lançou luz à narrativa dos sobreviventes, faz-se urgente iluminar a posição de quem escuta. Poderia também ser a de uma testemunha? Seria essa a grande inflexão da era testemunhal, fazer com que a posição de testemunha pertença a todos nós? O desafio, entretanto, parece ser construir vias de ingressar nessa posição em um lugar outro que não o de audiência. Diferente de uma plateia que a tudo assiste, podendo rir ou chorar, até mesmo aplaudir e vaiar, mas que, uma vez acabado o espetáculo, não quer que nada atrapalhe seu sono tranquilo. O que fazer com aquilo que escutamos? Uma vez que escutamos, seria possível furtarmo-nos dessa posição de quem não viveu mas ouviu e, portanto, sabe?

Na reconfiguração das esferas públicas e privadas, um vão parece se estender, exigindo a presença de alguma ferramenta de comunicação que possa fazer uma conexão das esferas. Para a construção de um testemunho é sim necessário o reconhecimento de um outro; entretanto, tirar as histórias da redoma individual e privada requer mais do que um salto televisionado. Anteriormente a uma passagem do privado ao público, carece uma parada, um

estágio intermediário. Entre o que fica restrito somente à vítima e aquilo que sai para a plateia, uma ponte deve ser construída. Para Seligmann-Silva (2008, p.66), a narrativa carregaria o desafio de erguer essa ponte, "resgatar o sobrevivente do sítio da outridade". Para o autor, a ferramenta que ajudaria a comunicar a experiência do sobrevivente, envolta em um muro, poderia ser ilustrada pela picareta, a qual contém a força para quebrar esse muro, sair da realidade do *Lager*.

Uma pista interessante para pensar sobre esse abismo que se constitui à frente de quem passou por uma experiência traumática são os sonhos dos sobreviventes de guerra. Após a Primeira Guerra Mundial, a análise dos sonhos dos combatentes que retornaram serviu para Freud rever sua teoria do sonho como realização de desejo. Já os sonhos daqueles que retornaram da *shoah* ajudam na reflexão sobre se e como temos escutados as vítimas de um trauma, uma guerra, um genocídio. Primo Levi (1988) é um dos sobreviventes da *shoah* que relata um sonho em que conta da realidade do *lager* para as pessoas em sua casa. Apesar da felicidade por poder contar o que viveu, percebe que os outros não o escutam, parecem indiferentes ao seu relato, e até mesmo sua irmã vai embora em silêncio. Esse sonho, compartilhado também por outros sobreviventes, aponta importantes reflexões sobre a recepção de um testemunho. Como escutar os testemunhos dos sobreviventes? Como suportar as narrativas de acontecimentos traumáticos? Como então se aproximar do que precisa ser escutado de perto e, ao mesmo tempo, não se afastar do que repugna e pode contagiar?

Essa travessia do silêncio mudo a um silêncio narrativo não é, portanto, realizada solitariamente. É imprescindível a presença de um outro que, ademais de acompanhante, faz-se também testemunha – como a possibilidade de articulação de um lugar terceiro, fora da díade algoz-vítima, alguém que não viveu diretamente. Trata-se, portanto, da testemunha para além daquele que, ao escutar o horror, não dá as costas e vai embora – como no pesadelo de Levi –, mas fica e escuta. Configura-se uma testemunha na possibilidade de levar adiante a narração do outro, buscando estabelecer uma transmissão simbólica.

“Sem testemunho, evidentemente, não se constitui a figura da testemunha” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.67). E não seria o inverso também verdadeiro? Tornamo-nos testemunha na medida em que constituímos um testemunho? Talvez seja possível pensar em um processo concomitante: o testemunho como uma construção que ocorre à medida que se abre uma recepção, um espaço de escuta e reconhecimento da verdade do sujeito. Uma coconstrução, portanto, entre aquele que tem algo a dizer e aquele que pode escutar.

Esta também parece ser a saída encontrada pelos autores que anteriormente apontaram os paradoxos e aporias relativos ao colapso do testemunho. Uma vez que dentro do evento

não se consegue comunicar a experiência, Laub (1995) dirá que será preciso alguém de fora que possa se colocar como testemunha, alguém a quem endereçar esse horror.

To a certain extent, the interviewer-listener takes on the responsibility for bearing witness that previously the narrator felt he bore alone, and therefore could not carry out. It is the encounter and the coming together between the survivor and the listener, which makes possible something like a repossession of the act of witnessing. This joint responsibility is the source of reemerging truth. (LAUB, 1995, p.69)²⁴.

Se por-se a escutar o trauma alheio é arriscar-se a um contágio, também constitui sua única forma de transmissão. É precisamente no momento em que é assegurado ao sujeito a presença de um outro que o escute que se abre a possibilidade dele narrar sua história, e, mais do que apenas informar, pode-se transmitir algo. Juntamente com Caruth (1995, p.11), sublinhamos que a história de um trauma "só pode ter lugar na escuta de um outro".

Da destruição causada pelo totalitarismo, do aniquilamento visado pelos nazistas, restos aparecem, sinais de sobrevivência. Frente à tentativa de aniquilar a linguagem humana, encontramos o testemunho como resto para esse resgate à narrativa e à palavra. Nas palavras de Agamben (2008, p.161), trata-se da língua que “sobrevive em ato à possibilidade – ou à impossibilidade – de falar”. Diante da ferida causada pelo trauma – na língua e na memória –, Seligmann-Silva (2000, p.90) busca compreender o testemunho “como uma forma de esquecimento, uma fuga para frente” em direção à palavra e à libertação da cena traumática. Na mesma esteira encontramos as ideias de Paulo Endo (2008), quando este sugere que o testemunho demonstraria precisamente uma recusa do emudecimento, uma saída do silenciamento. Em contraposição à força de silenciamento e possibilidade de fazer falar, os testemunhos fazem proliferar vozes.

O psicanalista enfatiza também que o testemunho não visa a um objetivo último de elaboração, este pode ser compreendido como aquilo que impele a ir para frente, seguir; transmitir ruídos que possam ser escutados pelas gerações futuras. “Então daí, parte uma nova consequência: o imperativo que emerge das catástrofes é a necessidade que se têm de que ela possa, a partir de então, impor-se como transmissão implicada, sendo o testemunho sua via privilegiada” (ENDO, 2008, p.73)

Na via de uma transmissão que inclua outras pessoas para além das vítimas e sobreviventes, outras gerações e, portanto, outros tempos, o testemunho – ademais do dever

²⁴ Até certo ponto, o entrevistador-ouvinte assume a responsabilidade de suportar ser testemunha, que anteriormente o narrador sentia que suportava sozinho e, portanto, não conseguia realizar. É o encontro e o acompanhamento entre o sobrevivente e o ouvinte, que torna possível algo como um reposicionamento do ato de testemunhar. Essa responsabilidade conjunta é a fonte da verdade reemergente. (Tradução livre)

de validar a existência de um fato – também carrega consigo um dever de memória. Nesse sentido, como expandir as análises e problematizações feitas a partir do evento histórico da *shoah* para além da unicidade do evento-limite? Para Tzvetan Todorov (2000), o acontecimento recuperado pode ser lido de duas formas: literal ou exemplar. A primeira aproxima-se do paradigma jurídico, ao salientar as causas e consequências do ato: como vimos no julgamento de *Eichmann*, mapeam-se todas as pessoas que podem estar vinculadas ao autor inicial do sofrimento das vítimas, e então essas são acusadas. Entrementes, o autor ressalta que, a fim de que o passado se converta em princípio de ação para o presente, é imprescindível trabalhar com a memória exemplar, já que a direção tomada por essa é sair da conduta privada e entrar na esfera pública. A memória exemplar é utilizada como modelo para compreender situações novas, com diferentes agentes, aproveitando “as lições das injustiças sofridas para lutar contra as que se produzem hoje em dia” (TODOROV, 2000, p. 32).

Do século das catástrofes vemos nascer a era testemunhal. A história contada por testemunhos. O que pode então ser transmitido a partir do trabalho com testemunhos? Como temos escutado as constantes vítimas de violências estatais e que espaço temos ofertado para a construção de seus testemunhos? E, ainda, como lidar com os efeitos dos testemunhos em nós?

Em um século pós-traumático o que e como o testemunho pode nos ensinar, não apenas nos campos do direito, da medicina, da história, que o usa rotineiramente em sua prática diária, mas nos campos mais vastos de interação entre o clínico e o histórico, entre o literário e o pedagógico? (FELMAN, 2000, p.14)

Até o momento, marcamos a possibilidade de uma transmissão da experiência da vítima a uma outridade, um outro que a escuta, acompanha, reconhece sua dor e contribui na coconstrução do testemunho. Mas, uma vez quebrada a redoma privada, para onde deriva esse testemunho? Do silêncio antes mudo, podemos contornar seus ruídos, escutar as vítimas e contribuir para a construção de testemunhos. A distância entre quem fala e quem escuta pode ser diminuída. No entanto, resta ainda um caminho entre quem escuta e quem ainda não escutou. Da impossibilidade de narrar do sobrevivente, passamos ao que se configura como uma impossibilidade de transmitir daquele que escutou. Por onde achar uma saída?

A nós mesmos, aquilo que tínhamos a dizer começava então a parecer inimaginável. Essa desproporção entre a experiência que havíamos vivido e a narração que era possível fazer dela não fez mais que se confirmar em seguida. Nós nos defrontávamos, portanto, com uma dessas realidades que nos levam a dizer que elas ultrapassam a imaginação. Ficou claro então que seria apenas por meio da escolha, ou seja, ainda pela imaginação, que

poderíamos tentar dizer algo delas (ANTELME, 1957, p.9, apud SELIGMANN, 2008, p.70).

Chamam-na de 'mãos negativas', as mãos encontradas nas paredes das cavernas magdalenianas da Europa Sul-atlântica [...] nenhuma explicação foi encontrada para essa prática. Assim inicia o curta-metragem de Marguerite Duras, *Les Mains Négatives* (1979). Considerada como uma das principais vozes femininas da literatura do século XX na Europa, Duras trabalhou como romancista, roteirista, poetisa, diretora de cinema e dramaturgia francesa. Neste vídeo observamos imagens das ruas de Paris filmadas por uma câmera em movimento. Um movimento que parece circular, dando-nos a impressão de passarmos mais de uma vez pelos mesmos locais. Além do cenário, aparecem repetições também nas frases pronunciadas durante o vídeo.

Há trinta mil anos os homens gritam de frente para o mar. Em referência às mãos humanas encontradas nas cavernas de Lascaux, a narrativa prossegue descrevendo ora as mãos – azuis e pretas – ora a água, azul, e a luz, branca. Enquanto enxergamos, entre diferentes tons de cinza, as lojas francesas iluminando as calçadas, escutamos palavras que descrevem a força da natureza: *o vento sopra do continente, ele empurra o oceano. As ondas lutam contra o vento. Elas avançam, lentamente, em sua força e, pacientemente, alcançam a caverna. Tudo se choca.* Depois do choque, o que resta? Que marcas humanas ainda permanecem?

Da caverna não vemos nenhuma imagem, apenas imaginamos. O que vemos são os carros a dar voltas nas grandes avenidas. Quando, ao atravessar uma rua, enxergamos um monumento alto e comprido na transversal, entendemos que rondamos a bastilha – local que abrigou a famosa prisão de Paris, a qual foi tomada pelo povo na Revolução Francesa em 14 de julho de 1789 e posteriormente destruída. A Prisão da Bastilha não existe mais. Hoje, no entanto, no centro da praça há outro monumento, referido a outra revolução. A *Colone de Juillet* é uma coluna de bronze erguida como um memorial, juntamente com uma grande sepultura na sua base, que não somente presta homenagem como também torna-se moradia definitiva aos mortos na revolução de 1830. É normalmente aí, na Praça da Bastilha, que se iniciam as principais manifestações sociais e políticas de Paris.

Trinta mil anos... restarão essas mãos...ninguém ouvirá mais, ou verá. De maneira intensa e delicada Marguerite Duras alerta para o esquecimento da história humana. O que sobrevive à passagem do tempo? Como as marcas podem resistir ao apagamento, ao choque

das ondas com a caverna? É da mesma frase que diz da impossibilidade que recolhemos a pista para sobrevivência: é preciso alguém que veja, que escute, alguém que testemunhe.

Como escreveu Agamben (2008), uma das razões para sobreviver é tornar-se testemunha. Se quem viu a Górgona tocou o fundo, esteve no centro, é preciso dele se deslocar. Dessa forma, no vídeo de Duras, ao nos sentirmos parte da paisagem parisiense, no fluxo dos carros que rondam o centro, seríamos nós testemunhas? De frente para o oceano está a caverna e também os homens que gritam, *devant la mer*. Seguindo o som das palavras, deslizamos do mar para mãe. 25

Assim encontramos as mães que gritam. Rondam o centro. Não a bastilha parisiense, mas outro símbolo do poder; não na Europa, mas na América Latina. Chamam-nas de *Madres de Plaza de Mayo*, as mães encontradas rondando a praça argentina da América Sul-atlântica... algumas explicações foram encontradas para essa prática.

Não sabem o que fazer com a gente, querem que a gente desapareça, mas vai custar um pouco. Há 40 anos que estamos presas, há 40 anos que nos dão surras, estivemos presas em celas escuras, com mortos. O pensamento nunca pode ser preso, nem a vontade de lutar.²⁶

Há quase 40 anos, em plena ditadura argentina, um pequeno grupo de mulheres juntava-se na Plaza de Mayo, em Buenos Aires, a mais importante da nação, localizada em frente à Casa Rosada, sede do poder Argentino. Diante do decreto que proibia a reunião de três ou mais pessoas em lugares públicos, as mulheres não puderam ficar paradas. Começaram então a circular ao redor da Pirâmide de Maio, monumento erguido em 1811 para celebrar a luta pela independência da Argentina, e, desde então, não pararam.

Formando um movimento de resistência não-violenta, as Madres de Plaza de Mayo buscavam pressionar o governo, sinalizando que não se calariam frente ao crescente número de desaparecimentos forçados ocorridos durante o regime de Videla. De lá para cá, muita coisa mudou: a pressão aumentou, o grupo expandiu e as Madres que buscavam por seus filhos hoje são Abuelas resgatando seus netos, dos quais mais de cem já foram encontrados²⁷. Ainda assim, a passagem no tempo não corre sempre na mesma direção e por vezes ainda é possível sentir a força do passado querendo puxar o presente para trás: acontecimentos que enunciam o desejo de que elas desapareçam, assim como fizeram desaparecer seus filhos e netos.

²⁵ A palavra francesa para “mar” – mer – possui o mesmo som da palavra francesa para “mãe” – mère.

²⁶ Declaração dada por Hebe de Bonafini, presidenta das Mães da Praça de Maio, na Argentina, após o juiz Marcelo Martínez Giorgi ordenar sua prisão. Disponível em: http://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/04/internacional/1470338015_165709.html

²⁷ Na Argentina, muitos dos bebês recém nascidos de mulheres presas e assassinadas pelo regime foram dados a famílias de militares.

Tentaram sumir com os corpos jogando-os no rio; tentaram apagar a identidade dos filhos de resistentes dando-os a famílias de militares; tentaram calar as Madres colocando-as atrás das grades. Mas os restos aparecem, o corpo boia, a memória retorna, e as mães nunca deixaram de o ser. Mães não se calam, não somem; sobrevivem. Assim como as mãos na caverna, o rondar das mães é visto e seus gritos escutados. *Tu, que tens um nome, uma identidade, eu te amo de um amor infinito...amarei quem quer que ouça que eu grito que te amo.* A identidade das mãos, das mães e dos filhos é assinalada como marca que precisa ser escutada, vista, testemunhada.

Ainda que mudem seus fins, alguns locais parecem possuir certos traços transversais de sua existência.

Levaram nossos filhos, nossos irmãos, nossos pais, nossos avós, nossos bisavós e tataravós, todos no mesmo dia, esse dia longo que persiste em não acabar. [...] Foram mortos pelas mesmas mãos que mudam de corpo.²⁸

Neste belo e sensível trabalho da artista Clara Ianni, uma mulher caminha pelos gramados e valas do cemitério de Perus²⁹. Após uns minutos em silêncio, uma voz feminina começa a pronunciar as frases acima, enquanto a mulher segue sem mexer a boca. Enquanto tais palavras ressoam a mulher caminha pelo monumento que foi construído no lugar da vala descoberta. Após exumarem as ossadas um monumento foi construído em cima. Contrastando com o paredão vermelho, em letras brancas foi escrito: “fica registrado que os crimes contra a liberdade serão sempre descobertos”.

Mas quanto é preciso esperar para que se descubra? Descobertos por quem? O que poucos sabem, entretanto, é que ainda hoje este mesmo cemitério é usado como local para se enterrar os indigentes, muitos deles, vítimas também de violência do Estado.

Mas lembre-se, foram nossos filhos que morreram e não tiveram funeral, que não viraram monumento e nem nome rua. Como eles ousam negar a sepultura dos nossos? Como se proíbe enterrar os corpos sem nome que se acumulam por todos os cantos? [...] Temos que lembrar dos mortos, temos que lembrar dos nossos. Esse trabalho não é um trabalho perdido.

Esta mulher que caminha pelas valas é também mãe. É uma Mãe de Maio. Assim como as Madres, essas mães também pressionam o governo para saber onde estão seus filhos. Assim como as Madres, elas não se calam e também não deixam que nos esqueçamos

²⁸ Retirado do vídeo “Apelo” (2014), de Clara Ianni e Débora Maria Silva, fundadora do movimento Mães de Maio. Disponível em <http://claraianni.com>

²⁹ Localizado na cidade de São Paulo, é utilizado ainda hoje para depósito dos corpos de pessoas assassinadas pelo Estado. Nos anos 1990, mais de mil ossadas foram encontradas nessas valas, a grande maioria eram corpos das pessoas perseguidas durante a ditadura civil-militar brasileira.

da violência que o Estado inflige contra seus familiares. Não, não são argentinas. São mães brasileiras. Maio não é o nome de uma praça, é o mês em que seus filhos foram assassinados por esquadrões da morte da Polícia Militar, nas chacinas de 2006, em São Paulo. Grupo de mães que luta pela memória e justiça dos filhos, o movimento Mães de Maio deságua na mesma foz que o das Madres de Plaza de Mayo.

A correnteza do rio que passa carrega o que encontra nas margens, e seu volume aumenta à medida que acumula os restos de hoje com as ruínas de ontem. Passado e presente desembocam no mesmo cemitério. Como desviar o curso do rio? Como produzir excursões? A ditadura civil-militar se encerrou. A violência de Estado continua. Os movimentos de resistência das mães também. Seguem reexistindo.

As mães rondam, as mães cavam. Gestos que resistem ao choque do mar e buscam fazer aparecer o que a onda tenta levar. Gestos de resistência. O filósofo francês contemporâneo Georges Didi-Huberman, em sua mais recente exposição (*Soulèvements*, 2017), enfatiza a dimensão política dos gestos que se inscrevem na história. Como rastros que permanecem, “los gestos se transmiten, los gestos sobreviven pese a nosotros mismos y pese a todo” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.94)³⁰. O filósofo propõe pensar gestos que possam derrubar uma submissão, como signos de esperança e resistência – *sublevar-se*. Nesse exercício, encontramos o cavar e o rondar. Gestos da espera, desse limiar árido de onde é possível brotar frutos.

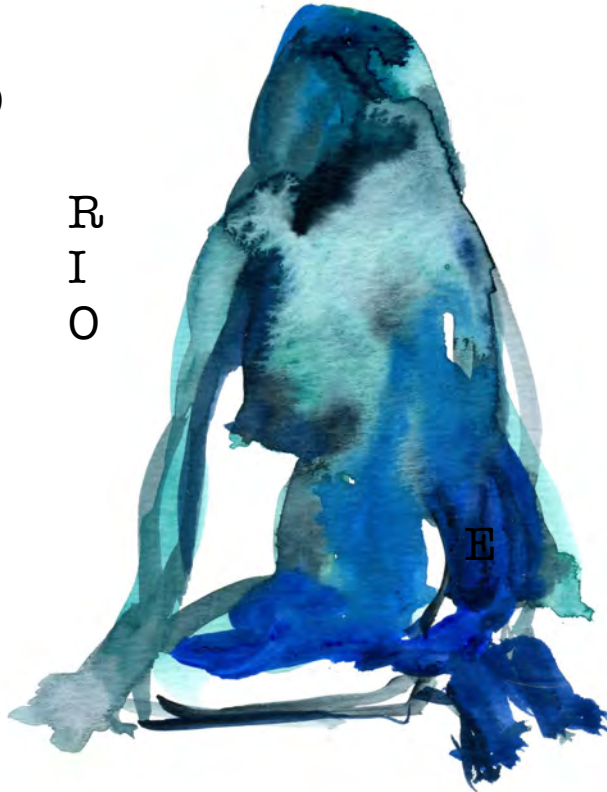
O autor retoma a declaração de Agamben de que “desde o fim do século XIX, a burguesia ocidental havia perdido seus gestos” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.78) para então confrontá-la. Onde estarão esses gestos? Se foram perdidos, como reencontrá-los? Como ver as mãos da caverna que resistem ao apagamento pelas ondas? Imagem que se faz presente no vídeo de Duras, não através das filmagens, mas das palavras. Palavras que formam gestos, gestos que formam imagens.

³⁰ Os gestos se transmitem, os gestos sobrevivem apesar de nós mesmos e apesar de tudo. (Tradução livre)

ENTRE

O

R
I
O



E

A
 Éme corpo fundo de mar
 de quem sair
 para talvez
 não voltar
 mais

F
O
Z

Do rio voltamos ao mar e seguimos esperando. A Mãe diz que espera pelo seu filho. Dias, meses, anos...como se conta esse tempo? Quanto tempo se espera por um corpo? Quantas lágrimas esperam por justiça? Quantos pesadelos esperam por reconhecimento?

A Filha quer uma boneca, mas não qualquer uma, quer aquela que é a guerreira. Todas suas colegas levam bonecas para a aula e competem entre si. Por isso a Filha quer uma boneca que seja lutadora. Todas as manhãs, antes da aula, a Filha canta o hino nacional na escola. Chega em casa ensaiando as palavras, para ver se as havia decorado – *ó pátria amada, idolatrada, salve, salve* –, mas foi obrigada a parar; seus pais não aprovavam esse tipo de música. A Filha ainda quer a boneca, quer ser lutadora. A Filha tem que esperar.

A Filha conta que já visitou uma prisão. Estava com muitas saudades da sua Mãe, que já estava fora de casa há alguns meses, até que um dia sua Avó a levou para visitá-la. Lembra do saco de pipoca que preparou com cuidado para entregar à Mãe e que, após o guarda colocar suas mãos dentro e remexer em tudo, ela jogou no lixo. Depois disso só foi encontrar a Mãe na rodoviária, de onde partiram do Brasil. Tivera que deixar quase todas suas bonecas em casa, a Mãe só lhe deixara levar uma, escolheu a Olga. Anos mais tarde, ao voltarem para casa, algumas ficaram no caminho. A Filha ainda aguarda seu retorno.

COMO TRANSMITIR? Da impossibilidade narrativa do sobrevivente à possibilidade de narração da testemunha

Do indizível à ficção

Só 10% é mentira, o resto é invenção
Manoel de Barros

Sento em um banco e começo a ouvir uma mulher contando (em alto tom, para as outras que estavam a seu lado) que acha que seu filho vai ficar internado mesmo, afinal ele está lá só há uma semana e já marcaram audiência. Já sua filha está super otimista, diz que tem fé que ele vai ser solto. A Mãe continua falando e dirige seu olhar a mim (que estou sentada na sua diagonal). Ela conta que pediu para o seu filho buscar a irmã mais nova no colégio e ficar com ela em casa. O filho disse que precisava sair para fazer umas coisas com o pai (a Mãe explica que é tráfico), ela diz pra ele não ir, mas ele se despede e vai embora. Quando ela chegou em casa sua filha pequena estava lá, mas o filho não. Depois de um tempo a chamaram e disseram que ele estava preso. Eu me levanto e vou até seu lado. Ela abre um lugar pra mim no banco, mas fico de pé.

Considerada um evento-limite, a *shoah* aponta para a impossibilidade de ser reduzida ao meramente discursivo, tornando-se, assim, um desafio a historiografia. Não há descrição possível da catástrofe quando as palavras não estão ao alcance e o pensamento parece bloqueado. Como então dar forma ao que transborda a nossa capacidade de pensar? “Como representar algo que vai além da nossa capacidade de imaginar e representar?” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.79).

Inenarrável e inimaginável. São esses os atributos outorgados a catástrofes para denominar a dimensão impensável do horror. Diante do choque, uma paralisia: o corpo não faz gestos que possam emitir alguma emoção; anula-se quaisquer movimentos possíveis. Diante do choque, um emudecimento: a boca não expelle palavras para expressar o que viu. Quem então se arriscaria a dizer algo quando qualquer palavra parece pouca? Quando qualquer gesto parece insuficiente? Mesmo após o choque, o desafio segue: como descrever o evento sem perder sua intensidade e dimensão? Dar um contorno ao inenarrável e

inimaginável seria retirar o acontecimento da sua esfera única e singular? Incorreríamos no risco de torná-lo classificável, quantificável e passível de ser capturado?

“Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro”. Essa célebre frase escrita em 1949 por Theodor Adorno (1998, p. 26), amplamente debatida especialmente nos campos da historiografia e das artes, alarga-se para além da polaridade dos que concordam versus os que discordam. Ainda que muito tenha sido debatido sobre o significado dessa assertiva e suas interpretações equivocadas, não almejamos aqui encontrar o sentido correto. Fazemos referência a tal ideia para refletirmos não apenas sobre a caracterização da catástrofe no lugar do inenarrável, mas também sobre as possíveis saídas para esse impasse. A resposta seria então não mais escrever? Seria inenarrável o único adjetivo possível? Frente às interpelações colocadas por tantas experiências de destruição em massa em uma escala sem precedentes, intelectuais de campos variados das ciências humanas sentiram necessidade de rever conceitos e buscar novos caminhos.

Na chamada crise do silêncio dos intelectuais, Paulo Endo (2008) assinala a sombra do silêncio que novamente rondava o devir do dizer. Mesmo diante dos limites da linguagem, o autor aponta que “a nova tarefa que se impõe ao pensamento será a de refletir sobre um passado que tendo ocorrido tal como ocorreu, ainda torna possível imaginar, considerar e projetar um futuro” (ENDO, 2008, p.72). Compreende-se aqui intelectuais como todos aqueles que têm um compromisso com a história e a memória coletiva da sociedade em que vivem e que, através do estudo dos acontecimentos passados, almejam lançar alguma luz ao futuro. Dessa forma, o autor nos impele a achar alguma fresta, um ruído nesse silêncio que os ronda, e assumir como tarefa ética a transmissão do passado e a projeção de um outro futuro. A interrogação que segue rondando é como. Como fazer essa transmissão? Como narrar esse indizível e unimaginável?

Toda tentativa de captura que se pretende totalizante acaba por deixar restos do que não pôde ser assimilado, sugerindo que aquilo que aparece como impossível de ser narrado e imaginado é passível de ser rachado. A escuta dos sobreviventes também já antes esteve nesse lugar de impossibilidade; no entanto, à medida que uma aproximação foi se constituindo, o silêncio, antes mudo, pôde ser escutado em seus ruídos. Dessa forma, dizer que o evento é inenarrável não contribuiria para um distanciamento da experiência dos sobreviventes? A serviço de que estaria esse afastamento?

Como visto anteriormente, os desafios que se colocam ao sobrevivente – restituir a linguagem e comunicar a experiência – constituem uma travessia que não se realiza solitariamente. Para quem não passou pela mesma experiência, acompanhar esse caminho não

é somente atestar a realidade dos fatos ocorridos, mas também oferecer-se como testemunha, como “aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro” (GAGNEBIN, 2006, p. 57). Sendo essas questões colocadas não mais para o sobrevivente e sim para os que ficaram de fora do processo – o *testis* –, como então aceitar levar adiante a história do outro quando não há palavras para narrá-la?

Desde o lugar de terceiro, também encontra-se a necessidade e simultânea impossibilidade de tudo dizer, pois tudo não se viu. Entretanto, os desafios constituem-se outros. Enquanto o sobrevivente teve a linguagem cortada, a testemunha de fora do evento seria quem tem acesso a uma língua comum, que pode narrar e ser compreendida; tarefa do narrador benjaminiano. Entretanto, com a queda da narração e da experiência, o que se perde é algo da dimensão coletiva. Entre a experiência do sobrevivente e a recepção da testemunha firma-se um hiato: uma território de fronteiras bem definidas que impossibilita alcançar um comum. Como se as histórias tradicionalmente ouvidas em comunidade agora dissessem respeito apenas àqueles que a viveram sob suas peles. Como então fazer da fronteira um limiar? Como aproximarmo-nos?

Se a expressão de Adorno for lida de forma não totalizante, com um sentido pleno e único, talvez seja possível enxergar ali mesmo a fresta que permite uma passagem. Como indicativo de uma ruptura com as convenções tradicionais, um corte na função da arte, Adorno faz referência à poesia de Paul Celan, que se volta para exprimir seus próprios impasses em tentar conciliar a experiência humana e a linguagem verbal. Para Adorno, o horror extremo, as experiências de aniquilação, não eram passíveis de serem transmitidas em uma poesia que refletia um lugar de representação idealista, com um sujeito lírico plenamente constituído. A poesia de Celan, na via contrária, expressa uma negatividade, o silêncio, uma tensão (GINZBURG, 2003).

Assim como o testemunho do sobrevivente, que é por excelência lacunar e, portanto, constitui-se a partir de sua intrínseca impossibilidade de tudo dizer, a poesia de Celan, ao invés de esconder os impasses da transmissão dessas experiências, faz deles sua possibilidade de existência. Seguindo esse raciocínio, o ato bárbaro a que Adorno se refere poderia ser compreendido como a tentativa de totalizar catástrofe, atribuir-lhe um sentido único e fechado. A arte que visa tapar as lacunas, recobrir os vacúolos de silêncio, capturar os restos e apagar os rastros, seria essa a arte que faria da transmissão uma barbárie.

Se a sentença de Adorno pode ser lida como um axioma, deve ser menos pela ótica da impossibilidade da arte como via de representação para a catástrofe, e mais por salientar que

as condições para pensar e representar mudaram drasticamente após Auschwitz. Ao abordar a relação entre cultura e barbárie, o filósofo lança luz à problemática da transmissão. Transmissão não exatamente da História da guerra, mas das histórias dos sobreviventes. Como, portanto, fazer aparecer esses impasses, essas brechas e, ainda assim, realizar uma travessia? Transmitir e ser compreendido pelo outro? Se um ato poético pode ser também um ato bárbaro, como dar passagem ao passado traumático de uma história coletiva?

Conforme Flavia Trocoli e Carla Rodrigues (2015), no século de duas guerras emudecedoras, para mencionar apenas as fronteiras europeias, catástrofe e escrita ficam atadas inextricavelmente. Sem deixar de sustentar o compromisso com o testemunho, as autoras seguem o pensamento e afirmam que "a tarefa estética e ética do escritor – na literatura, na história e na filosofia – é ressuscitar a linguagem e narrar a morte, a partir da cena intraduzível. Traduzir e testemunhar mostram seu ponto homólogo" (TROCOLI & RODRIGUES, 2015, p.10).

O que resta então a quem nem tudo viu, mas algo ouviu? A tarefa do escritor e do intelectual é atada ao compromisso da testemunha enquanto quem deve levar adiante aquilo que escutou. Ainda que enfatizando a impossibilidade de tudo dizer, sublinhando as lacunas e os restos, o horizonte indispensável é não deixar de dizer, de tentar enlaçar uma transmissão. Se catástrofe e representação estão trançadas, o testemunho localiza-se precisamente em nós. Para desatar um nó é preciso encontrar ao menos duas linhas, o que indica uma possível saída frente à crise da palavra: apostar no testemunho como reconstrução conjunta da linguagem, da história e da memória de nós.

No século seguinte àquele em que Benjamin assinalou um enfraquecimento da figura do narrador, aponta-se a testemunha como aquele que, sem desejar suprir essa função, poderá enlaçar uma história coletiva. Explicar, retratar e representar configuram, assim, tarefas das quais a testemunha não pode se furtar: confrontada ao inenarrável e inimaginável, narrar e transmitir tornam-se dever ético. Ao que parece sem palavras e sem imagens, tentar dizer, tentar imaginar. Tentar.

Entre a testemunha integral dos campos de morte e a testemunha como terceiro, encontramos a experiência de Blanchot (2003) em fins da Segunda Guerra Mundial – “experiência inexperenciada”, que alargará a consigna “impossibilidade de testemunhar a própria morte”, ao afirmar que o testemunho da própria morte é possível enquanto testemunho

de sua iminência. Capturado pelos alemães ao final da guerra e colocado contra um muro para ser executado, ele escapa do que parecia ser inevitável. Cinquenta anos depois, em livro publicado a título de ficção literária, o autor escreve sobre esse episódio, deixando-nos seu testemunho da realidade desse acontecimento.

Inúmeros são os testemunhos que, após ganharem uma publicação, convocam os leitores ao debate sobre o limiar entre ficção e realidade. Discusso essa que não diz respeito apenas ao campo literário, já que, em se tratando de testemunhos, toca diretamente no seu próprio estatuto epistemológico. Para que um relato seja considerado verdade, é comum a afirmação de que não é ficção. Como se o fato de pertencer a essa categoria depreciasse o conteúdo presente, revelando-se até mesmo uma inverdade, uma mentira. Nessa polarização verdade/realidade versus mentira/ficção, onde situar o testemunho?

O texto de Blanchot racha com essa polarização: uma ficção que testemunha a realidade. Mas seria isso possível? A realidade não está localizada no polo oposto ao da ficção, pretendendo ser verdadeira e fiel aos fatos, enquanto a ficção se permite recriar os acontecimentos? Como distinguir, no texto, a verdade da ficção? Estaria Blanchot mentindo? Ao invés de buscar tão logo responder, seguiremos aqui a pista deixada por Derrida (2015), para que possamos demorar nesse limiar entre ficção e testemunho. Afinal, “ela, a literatura, justamente, não se encerra num limite comum, ou melhor, nos confins equívocos dessas duas linguagens?” (DERRIDA, 2015, p.16).

Sem pretender definir os limites, as fronteiras que separam os dois territórios, apostamos nesse entre. Enfatizamos a potência do limiar, uma vez que, enquanto zona de indeterminação, permite a criação de deslocamentos, agenciando diferentes encontros. Que desvios então se produzem no encontro entre testemunho e ficção? Ao compreendermos a produção ficcional como uma tentativa de produzir outra cena, não estaria ela nos colocando sua condição de testemunho? Afinal, assim como o testemunho, a ficção também tem a função de poder narrar algo do que é impossível de ser dito.

O filósofo franco-argelino parte do texto de Blanchot para destrinchar essa relação e fornecer pistas fundamentais concernentes à estrutura própria do testemunho. Afirma Derrida (2015, p.36) que “o testemunho está em parte sempre ligado à possibilidade ao menos da ficção, do perjúrio e da mentira. Se eliminada tal possibilidade, nenhum testemunho será mais possível, e não teria mais, em todo caso, seu sentido de testemunho”. Desse modo, não haveria forma de separar e muito menos retirar a ficção que está no testemunho, já que ela é parte de seus alicerces, de sua fundamentação epistêmica.

Como então sustentar esse limiar? Demorarmo-nos no entre: testemunho e ficção

literária, veracidade e mentira, fidelidade e perjúrio. Derrida (2015) escreve que o testemunho deve deixar-se parasitar pelo que está excluído do seu interior, a possibilidade mesma de literatura. Sem essa possibilidade – como no conceito clássico de atestação no âmbito jurídico – torna-se puramente prova, informação. A concepção de testemunho almejada, conforme abordado anteriormente, não possui como último objetivo a comprovação da veracidade dos fatos e o julgamento de seu algoz. Deixando-nos habitar por esse limiar, pela possibilidade ao menos da literatura, enfatizamos que a estrutura testemunhal é, por conseguinte, lacunar e ficcional.

Ao mesmo tempo em que uma dissolução das fronteiras é imprescindível para sua constituição, o autor expõe as sombras que rondam um testemunho imbricado na ficção. O receio existente em afirmar uma ficção como testemunho – ou até mesmo a negação – provém da ideia de que o testemunho verdadeiro seria aquele que é sério, real e responsável. Concepção que se assemelha à da testemunha integral, perfazendo o imaginário da testemunha e do testemunho exemplar.

Derrida (2015) efetivamente afirma que uma testemunha e um testemunho devem ser sempre exemplares. Mas, se o faz, é por razões outras, que se distanciam de um “testemunho integral”. Seu argumento é propriamente partir da singularidade inicial que há em todo testemunho, para sublinhar seu alcance universal. Há um instante singular, único, que carrega consigo essa impossibilidade de ser substituído, que suporta essa exemplaridade. “O exemplo não é substituível, mas ao mesmo tempo é sempre a mesma aporia que resta, essa insubstituibilidade deve ser exemplar, isto é, substituível. [...] O singular deve ser universalizável, eis a condição testemunhal” (DERRIDA, 2015, p.50)

O âmago do testemunho versa sobre a transmissão de uma experiência pessoal que, de um lado, possibilita ao sujeito abrir uma fresta no enclausuramento das cenas traumáticas, indicando uma passagem que permite retirá-lo da paralisia e da mudez. De outro lado, sua construção dá-se concomitante ao seu compartilhamento, a uma saída da redoma privada, enlaçando experiência pessoal com história e memória coletivas. Como duas linhas, singular e universal cruzam-se para atar o nó testemunhal.

Quando a única via de expressão é a exemplaridade, não há saída possível: a testemunha exemplar é a que fitou diretamente a Górgona e, por isso, de lá não voltou; o testemunho exemplar é o que fica preso ao literal dos fatos e, assim, só constitui testemunho no tribunal. Para que o testemunho sobreviva à morte, resista ao apagamento da singularidade, ganhe maior circulação e produza outros enlaces, o caminho a ser tomado não vai direto ao encontro do que é real nem necessariamente do que é sério. No meio do caminho, alguns

desvios: do olhar mortífero ao escudo protetor; da literalidade do trauma à literatura de testemunho.

Na concepção de literatura de testemunho, é possível reconhecer duas tendências, conforme escreve Valeria De Marco (2004, p.57): “uma, a hegemônica, reserva-a à produção dos sobreviventes, recusa-lhe qualquer aproximação à ficção, examina-a a partir de critérios éticos e nega-se a considerá-la à luz da estética”. A outra, contrária ao sobrevivente como perfil único de autor, discute questões de arte e literatura e, além da ética, adentra o campo da estética. Aproxima-se da noção de memória exemplar (TODOROV, 2000) e do testemunho exemplar (DERRIDA, 2015), ao debruçar-se sobre as aporias da catástrofe e da representação sem se limitar à *shoah*. A segunda corrente, nas palavras da autora, “reconhece no universo concentracionário o espaço subjacente permanente ao Estado moderno e, portanto, não restringe o testemunho aos campos nazistas. Ao contrário, toma a reflexão deles para apurar a análise da sociedade contemporânea” (MARCO, 2004, p.60).

Para Seligmann-Silva (2003), a literatura de testemunho poderia ser designada como literatura do real, sendo este compreendido – ressalta o autor – não enquanto realidade, mas como um evento que resiste à representação. A partir da era das catástrofes, a literatura de testemunho vem à tona e faz com que toda história da literatura precise ser revista e sua relação com o real passe a ser questionada. Todavia, como unir testemunho e literatura, se a literatura sempre esteve autorreferenciada, como espaço de autorreflexão da linguagem, e o testemunho necessita dirigir-se a um outro, um anfitrião?

Autora ucraniana que escreve a partir da “pesquisa na realidade”, Svetlana Aleksievitch (2016) foi ao encontro das mulheres que estiveram no campo de batalha lutando contra o nazismo e, com base na escuta de suas experiências, produziu uma obra literária. O deslocamento da autora, que vai escutar as mulheres em suas próprias casas, constata o que para a pesquisa científica não é tão evidente, que a história está na rua. Assim, depreende a autora que é preciso “unir o discurso da rua e da literatura” (ALEKSIEVITCH, 2016, p.19).

Para unir os discursos, as fronteiras devem se dissolver ou ao menos ficar borradas, já que “esse limite entre a ficção e a 'realidade' não pode ser delimitado. E o testemunho justamente quer resgatar o que existe de mais terrível no 'real' para apresentá-lo. Mesmo que para isso ele precise da literatura” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.379). Para apresentar e também amarrar o testemunho de si ao outro, deve-se sair da sombra que atrela responsabilidade à seriedade e realidade.

Em busca de uma chave de leitura que possa abrir o que se denomina como inenarrável, compartilhamos com Seligmann-Silva (2003, p.376) a compreensão da literatura

“enquanto uma máquina não tanto de ‘representar’ o ‘real’, mas sim de dar forma a ele”. Desviar-se da representação como objetivo a ser alcançado pode abrir novas vias de transmissão, colocando em jogo novamente a possibilidade de ficção. Sem designar o testemunho como não factual, como conjugar ficção e testemunho? Na encruzilhada entre verdade e ficção, surge mais uma questão: como o acontecimento de uma assinatura se inscreve na relação entre ficção e testemunho?

Para refletir sobre a recepção de uma obra, Derrida (2015) resgata a definição de hospitalidade da própria morte – encontrada em *L'Écriture de désastre*, de Blanchot – para daí pensar a hostobiografia, em que o outro, o leitor e receptor, é o anfitrião. O testemunho como uma autobiografia que avança à maneira de uma obra de arte, “talvez fazendo parecer ser uma ficção, e então, enquanto ficção de ficção, como se fosse questão de assumir uma responsabilidade não mais respondendo, e de manifestar a verdade deixando a vocês a responsabilidade de recebê-la através da mentira ou da ficção” (DERRIDA, 2015, p.53).

Na literatura de testemunho encontramos alguns exemplos do que foi recebido como verdade, sem que necessariamente o fosse. Seligmann-Silva (2003) cita o caso da obra *Fragmentos*, escrita pelo autor suíço Binjamin Wilkomirski. Em um primeiro momento recebida como texto de grande qualidade narrativa de um sobrevivente, a obra acaba por ser lida posteriormente como uma grande mentira, no momento em que é revelada a identidade do seu autor: “ele não só não é judeu como apenas conheceu os campos na qualidade de turista e de estudioso da história” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.381). Ainda que com essa revelação, ou justamente por ela, é importante debruçar-se sobre a enorme recepção que o livro teve. Entre memórias e imagens bem construídas, com uma precisão jamais descrita pelos sobreviventes, a força dessa obra – assinala o autor – advém precisamente do fato de ela ser fictícia.

É aqui que o falso testemunho e a ficção literária ainda podem testemunhar, pelo menos a título de sintoma, desde que a possibilidade da ficção esteja estruturada, não sem fratura, nisso que se chama experiência real. Essa estrutura constituinte é uma fratura desestruturante. [...] Aqui, em todo caso, a fronteira entre a literatura e seu outro se torna indecível (DERRIDA, 2015, p.102).

Uma fronteira indecível, onde é preciso demorar-se. Um limiar, portanto. Inúmeros são os livros de testemunho colocados no limiar da ficção. Art Spiegelman, autor da obra

Maus (1987), reclama que seu livro é classificado como ficção. Para ele, o teor literário de uma obra não implica no caráter fictício dela. Não é invenção, mas narração, o que exigiria uma terceira coluna que conjugasse ficção e testemunho (SELIGMANN-SILVA, 2003). A urgência em sair desse enquadramento mostra a ficção novamente ao lado da invenção e, assim, facilmente desliza para a mentira.

“Caro leitor: tudo nesse livro é invenção, mas quase tudo aconteceu” (KUCINSKI, 2014, p.8). Esta é a epígrafe escolhida por Bernardo Kucinski para abrir seu livro *K. – Relato de uma busca*, onde narra a busca de um pai pela filha, desaparecida sob a ditadura civil-militar no Brasil. Com essa frase, o autor nos coloca no lugar de anfitriões e, como diz Derrida (2015), deixa a nós, leitores, a responsabilidade de receber seu texto como verdade ou mentira.

No momento em que o testemunho não pode ser arrancado dessa indecidibilidade, dessa zona de indeterminação, o que significa testemunhar? Quando verdade e mentira, realidade e ficção, não cumprem mais pares antiéticos e estáticos, quando a verdade está sempre em vias de ficcionar e a ficção sempre em vias de veridiccionar, como receber um testemunho? Dito de outra forma, o que significa testemunhar quando a verdade de que falamos não se descola mais da maneira pela qual dizemos? O que significa testemunhar quando é nesse paradigma que estamos situados? (SILVA, 2014).

Rodrigo Lages Silva (2014) propõe compreender a ficção não como algo que se opõe ao real, mas como oposto ao constituído, ao já existente. “A ficção é amiga das forças que habitam o real sempre presente e que de algum modo resistem às formas que lhe dão uma inteligibilidade histórica” (SILVA, 2014, p.579). De acordo com o autor, a ficção seria então uma forma de acessar o que o real ainda não é, mas que a ele concerne inexoravelmente, ou que talvez precise de um testemunho para vir a ser.³¹

Novamente encontramos a ideia de ficção que não visa representar o real senão contorná-lo, buscar uma forma ainda não produzida. Ao criar contornos e formas, a ficção brinca com a produção, inventa novos usos para velhos dispositivos. Não estaria aí o potencial profanatório da linguagem? Ao debruçar-se sobre essa questão, Agamben (2007) aponta diferenças entre essas diferentes formas de brincar com a literatura: a ficção, a ironia, a paródia. Para o filósofo, esta última está mais próxima da profanação, já que sua intenção seria confundir e tornar indiscernível os limites que separam o sagrado e o profano. Há uma proximidade inegável entre a paródia e a ficção: “a paródia tece relações especiais com a

³¹ Tal ideia encontra-se no parecer ao projeto de dissertação “à margem da espera: testemunhos apesar de tudo” escrito por Rodrigo Lages Silva na ocasião da qualificação deste trabalho.

ficção, que constitui desde sempre a contra-senha da literatura” (AGAMBEN, 2007, p.45). No entanto, realça o autor:

A paródia não só não coincide com a ficção como constitui o seu oposto simétrico. De fato, a paródia não põe em dúvida, como faz a ficção, a realidade do seu objeto – este, aliás, é tão insuportavelmente real que se trata, precisamente, de mantê-lo à distância. Ao “como se” da ficção, a paródia contrapõe seu drástico “assim é demais” (ou “como se não”). Por isso, se a ficção define a essência da literatura, a paródia se põe, por assim dizer, no limiar dela, obstinadamente estendida entre realidade e ficção, entre palavra e coisa. (AGAMBEN, 2007, p.46).

Entre as múltiplas caracterizações da paródia, uma em especial merece maior destaque no que tange à discussão de testemunho. Conforme Agamben (2007, p.39), “o objeto que a paródia deveria escrever é rigorosamente inenarrável”. É por essa razão que a paródia brinca com o seu modelo, ridiculariza o sério, transforma em cômico o que é sóbrio; como fundamento da paródia, há algo irrepresentável. Dessa forma, faz uma provocação à consigna que une responsabilidade e seriedade ao que é verdadeiro e real. O conteúdo de uma paródia seria sempre uma mentira? Ainda que dessa maneira profanatória, Agamben (2007, p.47) sustenta que ela – a paródia – “é testemunha daquela que parece ser a única verdade possível da linguagem.

Na paródia, na ironia ou na ficção é possível testemunhar. Nesse paradigma em que a ficção não é compreendida como fabulação ou pura invenção, propõe-se a ficção como uma construção discursiva sobre o passado, reconstituição de histórias que devem ser resgatadas como condição de contemporaneidade. Para escutar o insuportável e narrar o indizível, constituir ficções faz-se alternativa. Em outras palavras: “algumas realidades devem ser convertidas em ficção antes que se possam apreender” (VEENA DAS, 2008, p.346 apud ORTEGA, 2011, p.32).

Nas últimas décadas, a produção testemunhal cresceu de forma rápida e intensa – ou ao menos a demanda por essa literatura aumentou e, assim, muitas obras, mesmo que antigas, vêm sendo publicadas recentemente. Ainda que alguns livros fiquem circunscrito ao caráter verídico em inúmeras obras de testemunho, seja nos livros de sobreviventes da *shoah* – Noemi Jaffe (2012), Ruth Kluger (2005), Jorge Semprun (1995) – seja dos atingidos pela violência da ditadura brasileira – Maria Luiza Castilhos (2008), Bernardo Kucinski (2014), Flavio Tavares (2012) (para citar apenas alguns exemplos), ficção e realidade estão enlaçadas.

Também na publicação dos testemunhos de violência que não circunscrevem um evento específico, mas sim um longo e duro contexto de violência, encontramos o debate sobre o gênero literário em que são classificados.

Uma recente homenagem da Academia Carioca de Letras à escritora Carolina Maria de Jesus e a inclusão de seu livro *Quarto de Despejo* (2014) dentre as leituras obrigatórias para o vestibular de uma universidade federal suscitaram o debate sobre o que é literatura. De “obra testemunhal” até “simples descrição de fatos”, o livro, que descreve o duro e áspero cotidiano da autora em uma favela paulistana no Brasil dos anos 50, foi fruto de discussões que, ademais dos temas que permeiam as páginas de Carolina – racismo, machismo e desigualdade social –, trouxeram à tona a questão da receptividade dos testemunhos de violência.

Na busca pelo diário de uma favelada, escutamos, em uma livraria da cidade onde o livro está esgotado, uma vendedora que propõe uma alternativa, outra obra de testemunho. Mas antes alerta: esse é ficção. Em meio ao apartheid na África do Sul, Futshi Ntshingila narra *Sem Gentileza* (2016), um livro que mostra em pequenos gestos – como clarear o cabelo para não sofrer preconceito por ser crespa e negra ou ter que mostrar a identidade à polícia para comprovar que não era imigrante ilegal – os efeitos da violência sofrida ainda hoje. Sua literatura é dedicada à preservação da memória de mulheres cujas trajetórias foram historicamente ignoradas.

O livro *A guerra não tem rosto de mulher* (2016) também versa sobre trajetórias ignoradas de mulheres. Este, no entanto, aponta uma diferença considerável: a autora, Svetlana Aleksievitch, não foi ela mesma combatente de guerra, não passou pelas experiências descritas em seu livro. No entanto, ocupa-se em publicar o relato direto daquelas a quem ela entrevistou, mantendo em primeira pessoa as narrativas de guerra e de resistência. Entre autoria e narração, entre a primeira e a terceira pessoa, abre-se um campo de possibilidades e desafios, trazendo questões que indagam sobre as formas de narrar.

Nas obras testemunhais como as citadas até aqui, os sobreviventes encontram, através de diferentes formas da literatura, uma linguagem possível para seus testemunhos, rompendo com o silêncio e a mudez que o excesso de violência impõe. Importante destacar que os testemunhos transformados em livros são a minoria; a maior parte não tem seus relatos publicados. Dentre os que sofrem violência estatal no Brasil, raríssimos são os que usam da linguagem literária para compartilhar suas experiências. Ainda que encontremos diversos livros sobre a barbárie do período ditatorial de autoria mesma das vítimas, a grande maioria das obras que versam sobre a brutalidade do Estado contra a população de periferia, em

especial os jovens negros, são escritas por acadêmicos, jornalistas e outros, não pelos próprios jovens. Esses, quando autores, o são de ato infracional. De toda forma, a literatura não é o único meio de compartilhamento. É possível encontrar seus testemunhos no rap, no funk, nos eventos de *slam poetry* (slam peleia) e nas pichações espalhadas pelos muros da cidade. Assim, concordamos com Francisco Ortega (2011), quando este diz que é indiscutível o papel da arte e da literatura na recuperação e socialização da memória.

Pero es precisamente el carácter intransitivo del arte - una característica señalada por Geoffrey Hartmann [...] - el que lo convierte en el lenguaje privilegiado para explorar y afirmar ese modo de conocimiento que es el no-saber, el reconocer los límites de nuestro saber, las cautelas ante las enormes pérdidas de la historia. (ORTEGA, 2011, p.33).³²

Afirmar a necessidade da arte nessa transmissão é fazer aparecer, ao mesmo tempo, os limites de nosso conhecimento. Quem sabe, ao reconhecer as lacunas do nosso saber, ao desatar nós, seja possível realizar uma travessia e transmitir o que estamos escutando.

Não sentei no banco. O banco é delas, é para quem espera. Ainda que um espaço comum possa ser construído, nossos lugares serão sempre distintos. A narrativa de quem estive de fora do evento ainda pulsa como questão ao debate das formas de representação. A ficção, a ironia e a paródia também são recursos para quem que não sofreu diretamente a violência escutada? Ou é preciso citar as palavras conforme pronunciadas pelos sujeitos? Desde esse lugar de fora, como narrar? Sem a pretensão de dar voz aos que já gritam, mas com a inquietação que transborda ao corpo, como transmitir?

Volto da fila tomada por essa sensação que me ataca, que embrulha o estômago, que provoca um formigamento do corpo e das ideias. As histórias que lá escuto desestabilizam saberes e afetos, fazem furo em um discurso redondo; são testemunhos. Ao me deparar com tais histórias, era como se meu bolso estivesse furado³³. As ferramentas práticas-teóricas que estava acostumada a carregar pareciam não se encaixar naquele momento, o conhecimento de que dispunha não conseguia costurar os furos que se alargavam e multiplicavam.

³² É precisamente o caráter intransitivo da arte – uma característica assinalada por Geoffrey Hartmann [...] – o que o converte em linguagem privilegiada para explorar e afirmar esse modo de conhecimento que é o não-saber, o reconhecer os limites do nosso saber, as cautelas diante das enormes perdas da história. (Tradução livre)

³³ A expressão “bolsos furados” foi utilizada por estagiárias do Projeto de Extensão Estação PSI, e pode ser encontrada em SOUZA (2009).

Bolsos furados: assim caracterizava-se o trabalho com a escuta de testemunhos de violência. Diante da insuficiência do nosso saber, o que poderíamos oferecer? Qualquer objeto a ser levado escorregava em nossas mãos, escapava às tentativas de captura. Não havia nada a carregar. Mas o próprio corpo oferecia aberturas; o ouvido como objeto, a escuta como ferramenta. Na fenda que se abre entre quem viveu e quem escuta, oferecemos uma aproximação corporal: ver a fila, sentir o odor do lixo ao redor, provar o café amargo, sentir a dureza dos bancos de pedra, ouvir as mães. Deixarmo-nos contagiar.



Imagem produzida por Ariane Oliveira

Do inimaginável à imaginação

Me gusta creer que la imagen definitiva, la que me interesa comunicar como objeto de memoria, en tanto está cargada de la motivación e intención del trabajo, es visualmente inaccesible y se crea en la mente del espectador, mediante la evocación de su rastro³⁴

Claudia Fontes

Levanto a cabeça e olho pela janela; tudo o que vejo é uma paisagem preta e branca – o chão branco (os campos cobertos de neve) e, dali pra cima, tudo preto – a escuridão. Eram 16h30min. Fecho o livro e guardo-o de volta na mochila. Tento dormir, mas o movimento pendular de minha cabeça – do estofado quente ao vidro gelado – não permite. O ônibus começa a diminuir a velocidade, mais alguns galopes e chegamos. Visto meu casaco, minha manta, luvas e gorro mais as meias e, por fim, as botas para neve. Desço do ônibus e piso em algum lugar da Polônia (que a essas alturas já nem lembrava mais se era norte ou sul).

Caminhamos durante uns cinco minutos (ou seriam quinze?), perpassando aquele ar gelado, sem conseguir ver muita coisa além de algumas árvores. Minha manta ia subindo, o gorro ia descendo, e os postes de luz ficavam para trás. Paramos. Quando todos se aproximaram do guia, foi possível ver algumas pedras grandes no chão e outras pedras maiores que formavam um monumento de uns dez metros de altura. Meus olhos percorriam rapidamente o local atrás de algumas palavras, umas letras ao menos, que ajudassem os viajantes a se situarem. Diante de turistas sedentos por informações, as únicas palavras encontradas, para além das proferidas pelo guia estavam gravadas em uma daquelas pedras – e não podiam ser tocadas nem fotografadas. Ao invés de galerias recheadas de objetos antigos, encontramos pedras; ao invés de murais com longas descrições (ou mesmo breves legendas), encontramos duas palavras: *Nunca mais*. Estávamos em Treblinka³⁵.

Do genocídio armênio à *shoah*, do acidente nuclear de Chernobil ao acidente da mineração brasileira em Mariana, do massacre tutsi em Ruanda aos desaparecimentos e

³⁴ Gostaria de acreditar que a imagem definitiva, a que me interessa comunicar como objeto de memória, na medida em que é carregada com a motivação e a intenção do trabalho, é visualmente inacessível e é criada na mente do espectador, através da evocação de seu rastro. (Tradução livre)

³⁵ Campo de extermínio localizado nos arredores da cidade de Treblinka, na Polônia ocupada pelos alemães. Construído durante a *shoah* com o objetivo de assassinar sistematicamente os judeus poloneses, estima-se que 800.000 pessoas foram mortas ali, de 22 de Julho de 1942 a 19 de Outubro de 1943.

assassinatos de guerrilheiros, camponeses e indígenas na região do Araguaia, presenciamos uma sucessão de catástrofes ao longo do século XX e neste início do século XXI. Para além do carácter bélico e da destruição material provocada por cada um deles, tais eventos apresentam também desafios de ordem teórica e epistemológica às ciências humanas, na medida em que sua dimensão traumática – como salientam Seligmann-Silva (2000) e Felman (2014) – coloca em xeque a noção tradicional de representação. Como buscar explicações quando o próprio entendimento se torna obscuro (LANZMANN, 1995)? Como retratar a dor e o sofrimento extremo, sem que as imagens produzam fascinação pelo horror ou, ainda, a própria dessensibilização frente ao ocorrido (DIDI-HUBERMAN, 2012)?

A partir do século XX é possível detectar na própria história da arte uma mudança no que tange às formas de representação. Com a chegada das vanguardas (cubismo, dadaísmo, surrealismo), observamos uma ruptura com a estética da representação. Se na primeira grande guerra era possível observar uma determinada positividade – zerar para recompor –, após a Segunda Guerra Mundial a questão transforma-se brutalmente. Diante do horror da morte sem corpo, não há recomposição a ser feita. O trauma da guerra deixa sua marca também na arte, que então buscará outras formas de resgatar a memória da barbárie e da violência. Ao invés da recomposição, fazer aparecer a destruição. No momento em que expressão e representação não formam mais um par simétrico, é primordial ressignificar as vias usadas para transmitir o que não tem forma nem nome.

O paradigma histórico então, através da realidade dos acontecimentos que marcaram o século, obrigou a uma revisão das formas de expressão artísticas. A arte pós representativa irá compartilhar das mesmas características do testemunho, a saber, a pretensão de contar concomitante à impossibilidade de dizer. A arte que tem em seu cerne a guerra, o horror e a catástrofe não pode mais furtar-se de sua dimensão ética, na medida em que adentra um campo essencialmente marcado pelo testemunho. Do mesmo modo, não deve descolar-se da dimensão política: tal qual cultura e barbárie – dois lados de uma mesma moeda (BENJAMIN, 1994d) – ética e política são indissociáveis. A arte de testemunho, por conseguinte, desloca-se de uma esfera essencialmente estética para as esferas da ética e da política.

Como toda produção contemporânea, no entanto, essa também corre o risco de ser capturada pela indústria cultural do capitalismo que, ao transformar a imagem em mercadoria, coloca-se a favor de um apagamento: produz tanto estímulo que já não queremos mais ver. Ou, ainda, sacraliza a imagem como representação, como modelo a ser desejado e consumido, paralisando os fluxos de criação, tornando-a estática. Não sendo possível desvincular-se

totalmente do sistema no qual está inserida, como poderia a arte desviar-se desse aprisionamento capitalístico? Como pode a arte profanar?

Elle eût aimé que j'eusse dans ma chambre des photographies des monuments ou des paysages les plus beaux. Mais au moment d'en faire l'emplette, et bien que la chose représentée eût une valeur esthétique, elle trouvait que la vulgarité, l'utilité reprenaient trop vite leur place dans le mode mécanique de représentation, la photographie. (PROUST, 1988, p.95)³⁶

Na esteira da reflexão sobre a arte política, mais uma vez o pensamento benjaminiano vem contribuir. Com uma posição crítica bastante firme, ao capitalismo e a esse sistema de representação “espetacular”, Benjamin (1987) recupera o caráter revolucionário da imagem. Será através da “imagem de pensamento” que o filósofo conduz a ideia de uma imagem cuja força evoca do passado, não apenas um fato transcorrido, mas as sensações e os afetos que a acompanham. A tônica recai, portanto, sobre a intensidade que a imagem é capaz de carregar. “Sem dúvida, a maioria das recordações que buscamos aparecem à nossa frente na forma de imagens visuais” (BENJAMIN, 1994a, p.48-49).

Através do ato de rememoração é que se dão as descobertas dos sentidos latentes do passado vivido que acabam por ressignificar o aqui e agora, o tempo presente. O pensamento revolucionário é o que aponta o futuro e que, no entanto, só é possível com o resgate de um passado a ser ressignificado. Passado e presente, lembrança e esquecimento, cruzam-se nos labirintos da memória, apontando-nos sua inseparabilidade. Conforme abordamos em relação ao tecido de Penélope, o esquecimento parece ser condição para a memória. Ou ainda, como nos diz Gagnebin (2013, p.71) “não é, portanto, porque Proust se lembra que ele conta, mas porque ele só se lembra no mais profundo do seu esquecimento”.

Seguindo as veredas da rememoração e reminiscência, encontramos em Proust (1988) uma via de profanação da arte, na contramão das imagens vulgares, utilitárias e representativas. Em sua busca pelo tempo perdido, o autor mostra a força da rememoração no simples gesto de comer uma madeleine: com o olfato e o paladar atizados, certas memórias do passado vem à tona. Reminiscências resgatadas por um corpo sensível que transforma os seus sentidos simbólicos. De maneira semelhante à rememoração proustiana – em que a memória involuntária é marcada por uma lembrança que irrompe no instante presente – a imagem de pensamento benjaminiana realça a experiência do sujeito.

³⁶ Gostaria que eu tivesse no quarto fotografias de monumentos ou das paisagens mais belas. Mas no momento de efetuar a compra, e embora a coisa reproduzida tivesse um valor estético, ela achava que a vulgaridade e a utilidade retomariam logo o seu posto pelo processo mecânico da reprodução, a fotografia. (PROUST, 1992, p.52). In: PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Em Busca do Tempo Perdido. vol. I. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A, 1992.)

O que a imagem pode trazer como elemento de memória é vivido novamente em sua intensidade. Desse modo, construir uma imagem de pensamento é sair de uma estética da representação para alcançar uma dimensão sensorial. Os sentidos que recheiam essa imagem de pensamento são os sentidos corporais, potentes agenciadores de memórias. Para rachar com o pilar representacional que tende a unificar as diferenças, a chave é experimentar, entrar em contato com. Assim, não seria essa uma ética do contágio?

Diferente da metáfora, marcada por um distanciamento do mundo e uma proximidade da Verdade, a imagem que Benjamin narra aproxima-se da esfera mundana através da experiência do sujeito. Ao implicar um modo de ação do homem sobre o mundo, imerge em um plano político. O valor da rememoração é encontrado não só na recuperação do passado enquanto fatos, senão no sujeito que a protagoniza, indicando a impossibilidade de uma história neutra. Quando narra suas imagens de pensamento, Benjamin evidencia, através de uma experiência pessoal, reflexos do contexto político da época.

Ao sugerir imagens, não havia uma preocupação em decifrar o funcionamento psíquico do pensamento e nem mesmo em saborear a nostalgia de um passado já vivido. Sem pretender estender uma determinada lógica de percepção ao mundo, sem visar conferir uma forma de representação, a imagem de pensamento oferece um abrigo para a experiência. Para o que transborda nossa capacidade de representar, as imagens constituem contornos. Quando o que não tem forma nem nome ganha palavras e imagens, uma via de expressão é aberta, e a experiência que antes estava restrita ao pensamento, à rememoração, ao passado, tem a possibilidade de desprivatizar-se: sair do indivíduo e ser compartilhada.

Como um testemunho que é sempre de si mesmo, mas que nunca deixa de estar em relação ao outro, a imagem de pensamento – guiada pela potência da imaginação – não estaria abrindo uma via para a arte testemunhal? Conforme Seligmann-Silva (2008), ainda que a narrativa testemunhal e a escrita dita imaginativa sejam descartadas por muitos historiadores como fonte não fidedigna, opta-se por apostar na possibilidade de ver na imaginação e em seu trabalho de síntese de imagens uma potente aliada ao testemunho.

Nas suas mais de nove horas de duração, o filme-documentário *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, não possui uma única imagem de arquivo. As imagens que aparecem são frutos das filmagens feitas entre 1976 e 1982 com pessoas que passaram pelos campos de concentração nazistas. De acordo com Felman (2014), o filme apresenta uma nova forma de

expressão ao discurso da *shoah* (juntamente com o julgamento de Eichmann), sendo considerado como um evento artístico e cultural revolucionário. Ainda que situados em campos distintos – direito e artes –, os dois eventos têm como foco os testemunhos dos sobreviventes, não deixando que nos esqueçamos a força dessa forma de expressão e o seu impacto nos espectadores.

Passadas quatro décadas do fim da Guerra, ainda que muitos testemunhos já tivessem vindo à público através de livros, entrevistas e inclusive filmes, não se havia visto uma obra cujo cerne era pura e simplesmente os testemunhos. Sem utilizar da ficção, da paródia ou das imagens documentais que retratam o horror do genocídio, entre suas várias qualidades o documentário tornou-se referência à noção de irrepresentável. A não compreensão do evento é o que guiou o diretor nesse projeto, já que desejar entender a *shoah*, para Lanzmann (1995), tem uma absoluta obscenidade.

Marcada, assim, por ter evitado estetizar o testemunho, a obra retorna ao debate dos limites entre ética e estética na arte pós-representação. Sobre as imbricações entre arte e testemunho, em um comentário tecido a partir do filme, Agamben (2008, p.45) escreve: “não é o poema ou o canto que podem intervir para salvar o impossível do testemunho; pelo contrário, se muito, é o testemunho que pode fundar a possibilidade do poema”. Não é senão a partir do testemunho que se abre a possibilidade de arte, a possibilidade então de escrever poesia depois de Auschwitz. A necessidade da arte para transmissão de experiências calcadas na violência dita como irrepresentável advém, antes de tudo, da imprescindibilidade do testemunho.

Arrancar um testemunho. Assim pode ser sentida a cena em que o diretor, ao entrevistar um sobrevivente, insiste em ouvir uma resposta. Uma insistência que chega até mesmo a constranger o espectador, aquele que testemunha a cena. Insiste em quebrar o silêncio corroborando a ideia de que “we are all victims of this conspiracy of silence”³⁷ (LANZMANN, 1995, p.208). Ao mesmo tempo, reconhece a existência de jeitos bons e ruins de silêncio. Falar em demasia seria um jeito ruim. Haveria no ato de falar demais a mesma obscenidade presente em desejar entender? Esse falar em demasia seria correlato a representar? A busca dessa total compreensão e representação, ao almejar tapar os furos e lacunas, impede a construção de testemunhos e, assim, acaba por silenciar.

Ainda que nem todo silêncio seja ruim, ainda que o silêncio não seja mudo e ainda que possa ter um lugar na não compreensão da violência brutal, naquele momento Lanzmann

³⁷ Somos todos vítimas dessa conspiração de silêncio. (Tradução livre)

insiste em rompê-lo. Apesar de tudo, um testemunho. Se, por um lado, o ensejo de tudo entender carrega algo de obscuro, por outro, é preciso tentar entender. Lanzmann desloca-se até a Polônia para escutar essas pessoas com seu próprio ouvido, para ver os locais onde aconteceu a barbárie com seus próprios olhos; joga seu próprio corpo na busca rumo ao desconhecido. Desviando da leitura de *Shoah* como um filme que sacraliza o lugar da catástrofe como irrepresentável, propõe-se um outro olhar: é preciso sim defrontar-se com a impossibilidade de tudo compreender, de tudo capturar e representar, admitir que tudo não se sabe. Pois é precisamente essa lacuna de saber o que convoca a uma aproximação: ver, ouvir, sentir – para, apesar de tudo, tentar compreender.

Arrancar um testemunho. Pois é preciso continuar. Pois é preciso romper o silêncio. Para não cair no inefável, nesse lugar do impossível de ser dito, descrito e narrado, deve-se escutar. Seguindo essas pegadas, Didi-Huberman (2012) escreve que, apesar e contra tudo, era preciso arrancar uma imagem do inferno de Auschwitz. Comumente apresentados como visões que se contrapõem à respeito da representação da catástrofe, não estariam as ideias de Lanzmann e Didi-Huberman convergindo nesse ponto? Apesar da impossibilidade de tudo compreender, insistem em algo escutar, insistem em algo ver.

Frente à história cruel e bruta, Didi-Huberman (2012) nos presenteia com um delicado trabalho de investigação acerca das quatro imagens enviadas do campo de extermínio. São as fotos que mais se aproximam da morte (pessoas sendo mandadas às câmaras de gás, corpos sendo queimados), tiradas em 1944 por um *sonderkommando*³⁸ e enviadas à resistência polaca de Cracóvia. Para que essas fotos pudessem ser tiradas, vale notar, entre os múltiplos esforços para fazer passar escondida uma máquina fotográfica, o ato do próprio fotógrafo: foi preciso se esconder na câmara de gás. Protegido pela escuridão do lugar da morte, ele consegue fazer aparecer os vivos: o paradoxo da câmara escura.

O que ali se passou era o que ninguém poderia imaginar. Nenhum ser humano seria capaz de representá-lo. Permanecer nessa condição de inimaginável era o plano almejado dos nazistas e o pesadelo dos sobreviventes: depois de sobreviver, ainda enfrentar a incredulidade de quem escutava seus testemunhos. Ainda que conseguisse sair, ser transmitido ao fora, o testemunho corria o risco de ser insensato, incompreensível, desmentido (DIDI-HUBERMAN, 2012).

³⁸ Assim eram denominados os grupos de pessoas que eram selecionados pelos nazistas para executar, a comando desses, tarefas como enterrar os corpos dos prisioneiros mortos e limpar as câmaras de gás. Ficavam isolados dos demais prisioneiros e, após algum tempo, eram exterminados e substituídos por novas pessoas.

É contra esse inimaginável que se dirigiram as fotos dali enviadas – contra o inimaginável enquanto dogma produzido pelo historicismo, como regra absoluta que não pode ser contestada. “As imagens dirigem-se ao inimaginável e refutam-no da maneira mais dilacerante possível” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.33). Como pode uma imagem refutar o horror? Bastariam imagens para declinar esse atributo da catástrofe? De forma análoga aos relatos dos sobreviventes a operar contra o inenarrável (como discutido através do documentário de Lanzmann), estariam as fotografias, para Didi-Huberman (2012), contra o inimaginável? Enquanto o primeiro marca a necessidade de escutar para compreender, o último sugere ver para saber.

Entretanto, é fundamental refletir sobre a forma de ver e escutar. É verdade que não podemos deixar a paralisia tomar conta, é preciso continuar. Mas como? Arrancar um testemunho a todo custo? Romper o silêncio, apesar de tudo? Conforme a compreensão de testemunho anteriormente trabalhada, diferente de um depoimento jurídico que é demandado pelo outro, o processo testemunhal não segue o tempo e a lógica do outro. A desprivatização da experiência de violência ocorre na medida em que uma ponte pode ser construída entre quem viveu e quem escuta, sem seguir um tempo cronológico, sem convencer o outro e, portanto, colonizá-lo – o tempo seguido é tempo outro (INDURSKY & SZUCHMAN, 2014). Portanto, ao arrancar a todo custo um testemunho, não estaríamos tapando as lacunas, hesitações e silêncios, cerne do processo testemunhal?

Quando, ainda durante a guerra, as quatro fotografias saem do campo de extermínio e são enviadas para a resistência em Cracóvia, elas constituem provas. Naquele momento, os que estavam fora daquela zona cinzenta, mesmo que pudessem prever o pior, não poderiam imaginar as câmaras de gás e os crematórios de Auschwitz. Quando a violência cometida não foi ainda descoberta, não foi ainda vista e escutada, precisa-se sim de provas, documentos, arquivos e fotografias que ajudem a escrever o acontecimento na História.

Porém, de que adiantam provas quando não se quer vê-las? Alguns meses antes do envio das fotos tiradas pelo *sonderkommando*, Auschwitz já havia sido fotografada. O documentário “Imagens do mundo e Inscrição da Guerra” (1989), de Harun Farocki, conta que, em abril de 1944, pilotos aliados sobrevoaram a Silésia à procura da fábrica de Buna (produtora de borracha usada para armamentos) e registraram fotografias de reconhecimento. Os telhados dos barracões de Auschwitz, ainda que possíveis de serem vistos nessas fotografias, não foram notados. Somente em 1977, em uma nova análise das fotos, é que foram observados. Naquele momento, os aliados estavam focados nas indústrias

armamentistas para vencer a guerra militar; não estavam buscando a indústria da morte para vencer a guerra ao nazismo. Seria preciso desviar o olhar.

É preciso ver para saber. No entanto, quando já é sabido o que aconteceu, quando já se tem ciência dos fatos ocorridos, bastam provas para se compreender? Para onde então deve ser dirigido o olhar? O mesmo documentário de Harun Farocki que mostra o reconhecimento aéreo também mostra um outro tipo de reconhecimento. Em 1960, na Argélia, as mulheres estão a ser fotografadas pela primeira vez.

Vão receber cartões de identidade. Caras que até aquele momento usavam um véu. Só pessoas íntimas é que viram aquelas caras sem véu – família e moradores. Quando se vê uma cara conhecida associa-se a ela uma parte do passado comum. A fotografia capta o momento, cortando assim o passado e o futuro.³⁹

Há histórias que não cabem numa fotografia ou mesmo em um depoimento. Como ampliar a imagem? Como se utilizar de uma imagem sem fechar o sentido? Precisamos sim de imagens, mas não é de qualquer imagem que é preciso. O próprio Lanzmann se coloca contra a imagem de arquivo, o que não quer dizer toda e qualquer imagem. Enquanto no filme se vê os sobreviventes contando suas experiências, no pensamento não se criam imagens? Não uma imagem total, mas, como diz Didi-Huberman (2012, p.89), uma imagem-lacuna. A imagem total não pressupõe o outro, já está com o sentido fechado. A imagem lacuna precisa de alguém para vê-la, nomeá-la, imaginá-la. São imagens que não dão conta da totalidade do significado do evento, não são símbolos únicos, mas montagens singulares e múltiplas. A imagem de que falamos aqui, tal qual o testemunho, sob pena de perder sua essência lacunar, não pode ser completada, preenchida, nem mesmo arrancada.

Ao invés de arrancar uma imagem ou forçar a imaginação, por que não forjar a imaginação? Forjar como sinônimo de tramar, de tecer, produzir um desvio do buraco negro, uma saída para a impossibilidade de ver e dizer. Criar imagens não significa recorrer ao registro visual. Não é voltar a dizer que o mais importante é o que se vê. Abrir a imagem é se abrir para a imaginação.

Apenas a passagem pela imaginação poderia dar conta daquilo que escapa ao conceito. [...] Mas a imaginação não deve ser confundida com a 'imagem': o que conta é a capacidade de *criar* imagens, comparações e sobretudo evocar o que não pode ser diretamente apresentado e muito menos representado. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.384)

³⁹ Trecho retirado do documentário *Imagens do mundo e Inscrição da Guerra* (1989), de Harun Farocki.

Ainda que o irrepresentável tenha sido bastante convocado em diferentes reflexões e debates, não há como ignorar a quantidade de imagens e palavras que circulam hoje acerca não somente da *shoah*, mas de inúmeros outros genocídios. As informações, documentos e fotos são cada vez mais expostas, tornam-se disponíveis numa quantidade e velocidade que por vezes nem é possível acompanhar. Ainda que a produção e acessibilidade dessas imagens varie conforme o acontecimento, sendo alguns muito mais privilegiados que outros, a questão já transborda a possibilidade ou não de representação. As interrogações recaem então sobre as formas de resistência a serem encontradas frente a esse modelo contemporâneo de exposição. Como lidar com os efeitos gerados a partir dessa proliferação de imagens? Como achar brechas diante do que busca cobrir qualquer lacuna?

“A crise das democracias pode ser interpretada como uma crise nas condições de exposição do político profissional” (BENJAMIN, 1994c, p.183).⁴⁰ A problemática da exposição não é exatamente contemporânea. Conforme discutido anteriormente, há quase um século Benjamin alertava para a mudança da arte, do valor de culto para o valor de exposição. Desde então, não houve um retorno ao primeiro polo, muito pelo contrário, somente intensificou-se a escalada da exposição. Nessa época de ditadura industrial e consumista, tudo é exposto na vitrine, sendo possível tudo mostrar, representar e consumir. No entanto, como disse Lanzmann (1995), se falar demais é uma forma de ficar em silêncio, essa exposição demasiada não seria justamente uma forma de não aparecer?

(...) uma forma de trocar a dignidade civil por um espetáculo indefinidamente comercializável. Os projetores tomaram todo o espaço social, ninguém mais escapa a seus ‘ferozes olhos mecânicos’. E o pior é que todo mundo parece contente, acreditando poder novamente ‘se embelezar’ aproveitando dessa triunfante indústria da exposição política. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.38)

Nesse sentido, a questão não passa mais por ter ou não uma imagem para representar. As imagens existem e é imprescindível refletir sobre como se relacionar com elas. Se os projetores são a metáfora dessa grande luz do capitalismo que ofusca as singularidades, as diferenças e os diferentes – assim como o fascismo que aniquila qualquer palavra dita menor, faz desaparecer qualquer sujeito considerado menor – como pensar em uma política da imagem que faça resistência à grande luz?

Ao fazer alusão aos vaga-lumes como metáfora da sobrevivência de pequenas luzes,

⁴⁰ Uma outra tradução pode ser encontrada para a mesma frase no texto de Didi-Huberman (2014, p.35): “a crise das democracias pode ser compreendida como uma crise da exposição do homem político” (tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex).

Didi Huberman (2014) afirma que esta é uma questão histórica e política. Guiado pelo percurso do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, o autor fala das pequenas luzes como uma “alternativa aos tempos muito sombrios ou muito iluminados do fascismo triunfante” (DIDI HUBERMAN, 2014, p.20). Fazendo-se discretos ao mesmo tempo que continuam a emitir seus sinais, os vaga-lumes tentam escapar como podem à ameaça que atinge sua existência.

Por isso o filósofo chama tanta atenção para o artigo que Pasolini escreve em 1975 – *L’articolato delle lucciole* – onde afirma que os vaga-lumes desapareceram. Já que se trata de uma questão não somente histórica, mas política, a morte anunciada era, na realidade, o fim dos gestos de resistência à grande luz. No entanto, “não foram os vaga-lumes que foram vencidos mas algo central no desejo de ver – no desejo em geral, logo na esperança política – de Pasolini” (DIDI HUBERMAN, 2014, p.59). Trata-se, portanto, de não conseguir mais ver os lampejos e as aberturas, apesar de tudo. Trata-se de deixar-se cegar pela grande luz, sem possibilidade ao menos de piscar, ainda que de maneira intermitente, ainda que entremeada por aparecimentos, desaparecimentos e reaparições do olhar, dos gestos, do desejo de resistir.

Em consonância com o que foi aqui exposto, Didi-Huberman (2014) escreve que a destruição não é absoluta, sempre resta algo. Defende, portanto, a sobrevivência dos vaga-lumes, insistindo na potência de imagens lacunares do futuro que, como contraponto a um horizonte da salvação do fim dos tempos, ressurgem como recurso de desejo e experiência no próprio vazio de nossa conduta política. Assim como Benjamin e Agamben, Didi-Huberman leva a imagem para uma discussão política. Mesmo se os vaga-lumes não voam tão alto, ele aproxima-os das estrelas, da ideia benjaminiana de constelação.

Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma tal constelação? Afirmar isso a partir do minúsculo exemplo dos vaga-lumes é afirmar que em nosso *modo de imaginar* faz fundamentalmente uma condição para o nosso *modo de fazer política*. A imaginação é política. Eis o que precisa ser levado em consideração. (DIDI HUBERMAN, 2014, p.60 e 61)

Essa constelação evocada não se compromete nem com a destruição acabada nem com o início da redenção. É justamente nesse entre que se busca abrir esse espaço de imagens. Dessa forma, Didi-Huberman afasta-se da leitura de Agamben que, segundo ele, sentencia a destruição da experiência e o luto de toda infância, bem como o fez Pasolini com o desaparecimento dos vaga-lumes. Lembra que, mesmo diante do horror da guerra, que faz paralisar e emudecer, foi possível encontrar formas (ainda que frágeis) de narrar e transmitir essa experiência. Nas palavras de Didi-Huberman (2014, p.143) “o valor da experiência caiu de cotação, sem dúvida. Mas a queda ainda é experiência, ou seja, contestação, em seu próprio movimento, da queda sofrida. A queda, o não saber se tornam potências na escrita que

os transmite”.

Não se sabe exatamente o que aconteceu com os vaga-lumes. Teriam sido exilados? As pessoas não os enxergam mais pois estariam cegadas pela grande luz ou, muito pelo contrário, contribuindo para seu alastramento? Algum ponto cego há, ou alguns. Não se trata somente de encontrar essas pequenas luzes, esses lampejos de imagens-resistência, mas encontrar os próprios vaga-lumes. Como pensar a sobrevivência dos signos ou das imagens, quando a sobrevivência dos próprios sujeitos se encontra comprometida?

Somente depois de reconhecermos o que está ameaçado de desaparecer, somos capazes de reconhecer o que pode restar. Resta aquilo que é próprio de uma cultura, os gestos.

Linguagens do povo, gestos, rostos: tudo isso que a história não consegue exprimir nos simples termos da evolução ou da obsolescência. Tudo isso que, por contraste, desenha zonas ou redes de *sobrevivências* no lugar mesmo onde se declaram sua extraterritorialidade, sua marginalização, sua resistência, sua vocação para a revolta (DIDI HUBERMAN, 2014, p.72).

Para escutar e narrar a experiência dos sujeitos que sobreviveram, palavras e imagens podem criar saídas ao inefável. Mas qual a saída desejada? Uma saída a todo custo tende a totalizar os diferentes caminhos encontrados, indicando que haveria uma verdade única. Sem desejar alcançar o horizonte, optamos por explorar os espaços que se abrem antes mesmo da linha de chegada. Através dos limiares, dessas zonas de indeterminação – de suspensão dos saberes – talvez seja possível ver a “potência oculta do menor gesto, da menor letra, do menor rosto, do menor lampejo” (DIDI HUBERMAN, 2014, p.88). Entre a fascinação pelo horror e a dessensibilização frente ao ocorrido, entre um buraco negro sem forma e a representação sem lacuna, entre tudo compreender e nada saber, entre palavras e imagens, como resistir?

A política da imagem também passa pelos gestos. Sob o risco de sacralizar uma imagem – deixá-la em uma esfera intocável aos humanos – a imaginação não deve se desatar da ação. Palavras, gestos e imagens atravessam-se a todo instante. Sem tentar definir seus limites, apostamos nesse enlace para fazer furo no saber consolidado. Esburacar a obscenidade da total compreensão e deparar-se com os bolsos vazios tornam-se tarefas éticas (ainda que acompanhadas de uma estética) para resistir à captura dos saberes a favor da grande luz.

Para resistir ao desaparecimento total ou ao excesso de exposição, não basta apenas ver os vaga-lumes; para lutar contra sua constante ameaça de existência, são indispensáveis gestos. Agir, apesar de tudo?

Volto a sentir o vento gelado em meu rosto, volto ao campo na Polônia, à escuridão que me cegava. O que eu deveria enxergar? O que é para ser visto? O que se passara ali? Contrastando imensamente com Auschwitz e mais ainda com Maidanek⁴¹, onde tudo há, em Treblinka quase nada se vê. Era preciso imaginar.

Também lá havia uma fila, também lá havia espera. Espera entre a vida e a morte. Marcando sua presença, a morte parecia circular naquele campo, naquelas pedras. Como um túmulo sem corpo, jazia aquela pedra com sua inscrição. Segundo a tradição judaica, é após um ano da morte de uma pessoa que sua lápide é inaugurada. O luto dos familiares terminaria com a inauguração dessa lápide, com o nome do falecido, concretizando um lugar de lembrança para os vivos.

Saul, personagem do filme de László Nemes⁴², é um *sonderkommando* de Auschwitz que deseja fazer um enterro para um menino, ao qual chama de filho. Contrariando a maquinaria de execução mortífera, o menino sai da câmara de gás ainda com vida. Saul repara sua existência nos breves instantes em que ele sobrevive, em meio aos corpos já sem vida. Impedindo que o corpo do menino siga o caminho da cremação, Saul o carrega decidido a enterrá-lo. Mais do que um pedaço de terra no chão, o personagem quer realizar o ritual do enterro, com rezas, palavras e formas, que nomeiam um entre um milhão de mortos.

A estrutura do filme contém a força de um pesadelo (DIDI-HUBERMAN, 2015). Não poder enterrar o morto, a ausência de túmulo, este é propriamente o pesadelo. A ausência de palavras para a morte é também ausência de memória, o que configura, como vimos, uma a morte pior que a biológica: a morte por esquecimento. Durante boa parte do filme, o espectador acompanha Saul carregar o corpo morto em seus ombros através de uma objetiva em *close*. Didi-Huberman (2015) propõe ler o personagem como o próprio moribundo. Distinguindo-se do muçulmano retratado por Agamben (2008) como aquele que está impossibilitado de falar, o moribundo de Benjamin (1994b) ainda tem autoridade para transmitir. O gesto do moribundo – que o filósofo sustenta – consiste em inventar filhos e, assim, afirmar um lugar de transmissão genealógica.

A escolha da filmagem provoca um incômodo: é cansativo aos olhos acompanhar tão de perto os gestos de Saul, faz-se inevitável piscar. Gestos esses que parecem um tanto

⁴¹ Auschwitz, Treblinka e Maidanek foram campos de concentração construídos pelos alemães na Polônia ocupada durante a segunda Guerra Mundial. Treblinka foi também um campo de extermínio, construído com o objetivo de assassinar sistematicamente os judeus poloneses. Estima-se que 800.000 pessoas foram mortas ali, de julho de 1942 a outubro de 1943.

⁴² *O Filho de Saul* (2015)

paradoxais quando o vemos em seu trabalho de *sonderkommando* – em que é obrigado a retirar os mortos das câmaras de gás como se objetos fossem – e como um sobrevivente do campo que busca dar lugar a um morto. Entretanto, ao ofuscar as milhares de mortes que acontecem incessantemente ao redor do personagem, a câmera oferece uma troca de lente, um desvio ao olhar. Ao invés de focar na morte e nos mortos, pode-se escolher enxergar a vida de quem a testemunha tão de perto.

Mais uma vez rondar e cavar aparecem como gestos de resistência ao esquecimento e ao apagamento da vida. Se no centro está o cadáver – como na leitura de Felman (2014) sobre Benjamin –, a vida está nas margens.

Mas, nas margens, isto é, através de um território infinitamente mais extenso, caminham inúmeros povos sobre os quais sabemos muito pouco, logo, para os quais uma contrainformação parece sempre necessária. Povos vaga-lumes, quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do “reino”, fazem o impossível para afirmar seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros (DIDI-HUBERMAN, 2014 p.155).

Os gestos do moribundo, daquele que transmite, são gestos de sobrevivência. Para falar dos que morreram, dos que estão ameaçados em sua existência, dos que continuam morrendo cotidianamente, é preciso aproximarmo-nos dos que vivem ao seu redor, ver os lampejos dos gestos que resistem. Gestos da espera, gestos que alargam a sobrevivência que habita às margens.

ENTRE



M A R

Imagem produzida por Ariane Oliveira

Da poça voltamos ao mar e seguimos esperando. A Mãe diz que espera pelo seu filho. Dias, meses, anos...como se conta esse tempo? Quanto tempo se espera por um corpo sem marcas de violência? Quantas lágrimas esperam por justiça? Quantos pesadelos esperam por liberdade?

O Filho quer um tênis, mas não qualquer um, quer um nike. Afinal, não dá pra se vestir que nem *pé rapado*. O Filho faz umas correrias. Vive ali naquele morro desde que se entende por gente, mora com a Avó e a Mãe. O Filho conseguiu dinheiro emprestado com um amigo e comprou seu nike. O Filho anda fazendo umas outras correrias pra pagar o amigo. Não conseguiu correr, foi pego. Disseram que o Filho tinha que entregar as drogas. Levaram o Filho para fazer exame, seu corpo estava roxo. O Filho está no fechado. Disseram que o Filho tinha que tomar drogas. O Filho quer sair. O Filho tem que esperar.

A Mãe conta que já visitou uma prisão. Um tempo depois, descubro que era então uma casa de socioeducação. A Mãe diz que pra ela não tem muita diferença entre essas coisas. O Filho morava com ela, tinha 17 anos quando foi a uma manifestação nas ruas da cidade. Desde lá passou a ser perseguido. Dias depois, prenderam-no sob a acusação de formação de quadrilha. A Mãe foi visitá-lo enquanto estava internado e escutou as torturas que sofreu desde que foi pego. Passadas algumas semanas, o filho foi libertado, mas, desde lá, a Mãe nunca mais o viu. Teve notícias dele aqui e ali, boatos de que ele teria saído do país, que trocara de nome e de sobrenome. A Mãe ainda aguarda o retorno do seu corpo.

Hora de sair do mar. Como voltar à terra? Qual caminho o corpo faz para a terra encontrar? Como retornar ao meu país? Sigo Alice. Enquanto Pucheu nos ensina a ficar submersos, Deleuze nos lembra dos respiros na superfície. O título do primeiro livro de Lewis Carroll seria *As aventuras subterrâneas de Alice*, no entanto Carroll não conserva esse nome. Diz Deleuze (2015) que ele o modifica, pois não deixa a aventura só como subterrânea, já que aos poucos Alice conquista as superfícies, emerge nelas e as cria.

DO MERGULHO À SUPERFÍCIE

Compreender era sempre um erro – preferia a largueza tão ampla e livre e sem erros que era não-entender. Era ruim, mas pelo menos estava em plena condição humana [...] é só quando esquecemos nossos conhecimentos que começamos a saber
Clarice Lispector

Lá fora uma multidão ocupa a rua, parece haver uma festa. Ou seria um manifesto? De repente entram no carro dois meninos, dois guris. Parecem estar fugindo de algo ou alguém. Deixamos eles entrarem, damos abrigo. O carro anda mais um pouco e para. A motorista sai. Segundos depois avisto a polícia chegando por um lado ao mesmo tempo em que os meninos descem do carro pelo outro. Fico sozinha. O policial chega e pede pela minha identidade. Está nítido para mim: os policiais querem plantar uma prova, queriam bater nos guris e agora, como os guris fugiram, querem fazer isso comigo. Ninguém acredita em mim. Grito por alguém, tento chamar atenção. Preciso de uma testemunha. Ninguém parece me ouvir. Estou sozinha.

Como sair do pesadelo? A violência me acorda. Meu sono é interrompido quando lembro os testemunhos escutados por mim, da violência sofrida por outros. Levanto, pois em mim já não cabem mais. Aquele que acorda é chamado a compartilhar seus pesadelos na tentativa de transmitir uma experiência. “O desejo de transmissão seria, portanto, um desejo de abandono de paz, ao menos daquela paz sustentada pela ignorância, pela distância e pelo deslocamento físico pelos lugares determinados e demarcados da cidade, do corpo, do psiquismo” (ENDO, 2015, p.4).

O desejo de transmissão é guiado por uma inquietação, uma vontade de não calar em mim mesma tudo aquilo que já é silenciado (seja pela ausência total de palavras ou pelo excesso delas). Acordar é perder a paz, a tranquilidade. Acordar é estar na realidade, é suportar o imperativo de sobreviver fora da ignorância. Nesse sentido, não só quem transmite, mas mesmo quem recebe deve acordar. Lembra Derrida (2015) que o hospedeiro é também anfitrião da história que recebeu, indicando que quem herda também ocupa um lugar fundamental na rede de transmissão. Mas como transmitir?

Para se transmitir a experiência da qual aqui falamos não basta acordar. É verdade que, após os olhos estarem abertos e aptos a ver, várias ações podem ocorrer. Porém, a

exemplo dos gigantes que acordaram e viram o que se passava a nossa volta, não é qualquer ação que significa transmissão. Reafirmamos a transmissão benjaminiana, na qual, para alcançar o outro, não basta apenas dizer e nem mesmo mostrar, se o outro não puder herdar. Sem reduzir ou simplificar o que exige um intenso trabalho, uma consideração podemos arriscar: para tornar-se herdeiro – a exemplo do velho vinhateiro –, de nada adianta ler um testamento sem que se possa compreendê-lo.

Diante dos excessos da violência, muitas vezes somos chamados a reagir. Como se a reação estancasse o sangue que escorre da ação, corremos para dizer, gritar ou fazer algo. Ficarmos calados seria pedir demais, quando essa é precisamente a condição de assujeitamento a que tantas pessoas foram e ainda são submetidas. Entretanto, na urgência de agir sem antes compreender, não correríamos o risco de tapar o silêncio a todo custo? Depois de acordar e ver, sugere-se escutar os silêncios, restos da barbárie no país em que a democracia ainda é exceção.

Se para saber – estar ciente – bastaria ver, para compreender são exigidos outros sentidos. Lembremos das mulheres na Argélia que, nos anos 60, foram fotografadas pela primeira vez sem o véu. Um véu que cobria o nariz e a boca e deixava os olhos descobertos. Os olhos, para ver, podem ficar distantes. Uma boca, para saborear algo, tem que se aproximar do que deseja experimentar. Se insistimos em tirar o véu, não é apenas para ver; ao descobrir aquilo que estava velado, abre-se um caminho de aproximação.

Para compreender, portanto, é preciso ir além do olhar, é preciso nos deslocarmos. A compreensão exige uma ampliação dos sentidos, não só ver, mas também ouvir, sentir e tocar, constituindo assim o que poderia ser chamado de uma ética do contágio. Uma vez que através do contato é possível aproximar diferentes esferas, esse contagiar nada mais é do que profanar. Para alargar as passagens entre as esferas – não somente da divina à humana, como também entre as diferentes humanas, é preciso nos aproximarmos, tocarmos e, assim, ampliarmos os sentidos, não apenas corporais.

Alargar os sentidos e as esferas também exige um alargamento do tempo e das esperas. Entre ver e agir, tentar compreender. Afirmando, no entanto, que esse entre – os limiares – seriam justamente zonas de indeterminação e suspensão dos saberes sacralizados, como compreender? Como narrar a experiência sem tudo explicar e representar ou, ainda, sem cair na tentação de preencher os bolsos? A saída para a passagem, nesse caso, parece coincidir com o próprio impasse. Reconhecer as lacunas e insuficiências de nossos saberes, conhecimentos e disciplinas tem se desenhado como caminho na tentativa de compreensão. Afinal, de que adianta sair do buraco negro e ir para grande luz se ambos podem cegar?

Ensinados a manter distância do fogo que pode queimar, do mar que pode afogar e do diferente que pode nos ameaçar, aproximar não é tarefa simples. Abrir o tempo, o espaço; abrir as imagens. Abrir os olhos, os ouvidos, o nariz, a boca; abrir a cabeça, abrir o pensamento. Buscar ver, sentir, ainda que não seja possível tudo compreender, querer se aproximar. Um movimento que exige cautela, pois, perto demais, não é possível ver a profundidade em que nos encontramos. O corpo começa a enrijecer, fazendo sempre os mesmos movimentos, como gestos de autômatos que não passam mais pelo pensamento. Sob o risco de nos afogarmos, não podemos todo tempo lá ficar. Como um jogo de zoom, entre aproximação e afastamento, é em um constante deslocar-se que a tarefa se constrói.

Haja vista que um contágio pelos testemunhos tem se mostrado um importante meio de aproximação, precisamos agenciá-los. Escutar e transmitir. Conforme já afirmado, a tarefa ética que cabe aos que se colocam como espectadores da violência deve ser atada ao compromisso da testemunha que leva adiante aquilo que escutou.

Porém, como atar? O que faz o nó? O que amarra a recepção de um testemunho a uma outra transmissão? O que faz alguém sentir-se responsável por aquilo que não fez? Como poder se sentir dentro da rede de herança, transmissão e responsabilidade sem apagar a diferença entre quem é diretamente atingido pela violência e quem não é? Como então pensar em uma responsabilidade coletiva?

Já ao fim de nossa travessia, não será este o momento de navegar por tais questões. No entanto, para contribuir na abertura de novas excursões, procura-se seguir criando outros desvios no curso do rio. Assim, uma pequena pista que pode indicar por onde seguirmos em uma próxima embarcação: após escutar e transmitir, refletir sobre os impasses e passagens do processo de herdar.

Em uma entrevista veiculada pela televisão alemã em 1964, no programa de entrevistas do jornalista Günter Gauss, Hanna Arendt conta do dia em que o parlamento alemão foi incendiado (27 de fevereiro de 1933), seguido de detenções ilegais em que levavam as pessoas à Gestapo e, de lá, aos campos de concentração. Diz ela: *“o que nesse momento desencadeou foi monstruoso e hoje fica com frequência assombrado pelas coisas que vieram depois. Para mim supôs uma comoção imediata e desde esse momento me senti responsável. É dizer, abandonei a ideia de que podia ser simples espectadora”*. Quatro anos mais tarde Arendt (2007, p.151) afirmará que *“existe responsabilidade pelas coisas que uma pessoa não fez”*.

Mantendo-se em condição humana, deixa-se espaço para a não compreensão. Dessa forma, ao invés de mapear os desvios do rio para capturar todos possíveis afluentes, optamos

por voltar ao mar. Mas não é preciso se preocupar, uma travessia inconclusa não significa ficar só à deriva. Na imensidão azul no mar, entre uma margem e outra, muitas boias podemos encontrar. Se formos fundo demais, alguém pode nos puxar.

Uma mulher corre na praia. Sob a areia vemos os rastros de suas pegadas. À sua volta não há nada nem ninguém. Não há paredes, barreiras, nada para lhe parar. Seu acompanhante: o sol. Seu horizonte: o mar. O cheiro de maresia a invade, o vento sopra forte a seu favor, dando-lhe mais velocidade. Levanta seus cabelos, sua frio, sua quente, pelo seu corpo escorrem gotas de suor.

Não corre de desespero, não está fugindo; corre para um encontro. Espera no mar encontrar algo. Queria levar o mar consigo, colocá-lo em seu bolso, capturá-lo em uma foto, um vídeo. Mas ela já tinha pesquisado, o Sr. Palomar já havia tentado, não era possível enquadrar, quantificar nem capturar o mar ou o movimento das ondas. Então ela para, despe-se – da roupa, do frio, do medo. E mergulha. Vai cada vez mais longe, cada vez mais fundo. A luz do sol fica cada vez mais distante... até que lá no fundo encontra algo. Uma memória. A necessidade de revisitá-la é o que a puxa à superfície. Sai do mar.

À casa retorna e encontra a memória. Durante mais de dez minutos contempla, pela tela do computador, as ondas indo e vindo, ondas maiores, ondas menores, umas com mais força, outras com menos. Durante mais de dez minutos só o que aparece é o mar. Mas ela ainda espera encontrar alguém. Começa então de novo, mas não do mesmo ponto, volta um tempo antes de aparecer o mar. Encontra, através de um espelho, aquele que está com a câmera na mão. Não está mais sozinha.

O mar lava a alma, limpa os rastros, leva os restos

Mas a onda vem e vai

O mar deixa voltar, o mar mostra, faz aparecer

A onda leva, a onda traz



REFERÊNCIAS

ABRAHAM, Nicolas; TÖROK, Maria. **A casca e o núcleo**. São Paulo: Escuta, 1995.

ADORNO, Theodor. **Prismas: Crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 1998.

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. Editora 34, Coleção Espírito Crítico, p.15-45, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

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

ALEKSIÉVITCH. **A Guerra não tem Rosto de Mulher**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ARENDT, Hannah. Responsabilidad colectiva. In: **Responsabilidad y juicio**. Barcelona: Paidós, p.151-160, 2007.

ARENDT, Hannah. Entrevista a Gunter Gaus. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=lvbWJ6LpIqE>. Acesso em 20 de julho de 2017.

BAUDELAIRE, Charles. Cada um com sua quimera. In: **O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Imagens do Pensamento In: **Rua de Mão Única. Obras Escolhidas**. Volume II. São Paulo: Brasiliense, p.143-277, 1987.

_____. A Imagem de Proust. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas**. Volume I. São Paulo: Brasiliense, p.36-49, 1994a. (Trabalho original publicado em 1929)

_____. Experiência e Pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas**. Volume I. São Paulo: Brasiliense, p.114-119, 1994b. (Trabalho original publicado em 1933)

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas**. Volume I. São Paulo: Brasiliense, p.165-196, 1994c. (Trabalho original publicado em 1935/1936)

_____. Sobre o Conceito de História. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas**. Volume I. São Paulo: Brasiliense, p.222-234, 1994d. (Trabalho original publicado em 1940)

_____. O Narrador. Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas**.

Volume I. São Paulo: Brasiliense, p.197-221, 1994e. (Trabalho original publicado em 1936)

BLANCHOT, Maurice. **O Instante de Minha Morte**. Prior Velho, Portugal: Campo das Letras, 2003.

BLANCHOT, Maurice. **O Livro Por Vir**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BLOCH, Ernest. **O Princípio Esperança**. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005. (Trabalho original publicado em 1959)

BRECHT, Bertold. **Poemas**. São Paulo: Brasiliense, p.69-70, 1986.

CALVINO, Italo. **Palomar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CARROLL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

CARUTH, Cathy. Introduction. In: **Trauma: explorations in memory**. Baltimore: JHU Press, p.3-12, 1995.

CASTILHOS, Maria Luiza de. **Elvis, Che, Meu Pai: e o golpe de 64**. Porto Alegre: Libretos, 2008.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

COUTO, Mia. **Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra**. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. A Literatura e a Vida. In: **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, p.11-16, 1997.

_____. **Lógica do sentido**. 5ª edição São Paulo: Perspectiva, p.5-12, 2015.

DERRIDA, Jacques. **Demorar**. Santa Catarina: Editora ufsc, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

_____. **Sobrevivência dos Vaga-Lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

_____. **Sortir du noir**. Paris: Les éditions de Minuit, 2015.

_____. **Sublevaciones**. Buenos Aires: MUNTREF Centro de Arte Contemporáneo, 2017. Catálogo de exposição.

DURAS, Marguerite. **A Dor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **Les Mains Négatives**. Marguerite Duras. Paris, 1979.

ENDO, Paulo. **Partilha, testemunho e formas contemporâneas do excessivo**. In: *Psicanálise e Cultura*. São Paulo: Ide, p.70-74, 2008.

_____. Ainda um esforço pela claudicante democracia à brasileira. **Correio APPOA**, v. 246, p. s/p-s/p. Porto Alegre, 2015.

FAROCKI, Harun. *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*. Alemanha, 1989.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino. In: Nestrovski, A. & Seligmann-Silva, M. **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, p.13-71, 2000.

_____. **O Inconsciente Jurídico: julgamentos e traumas no século XX**. São Paulo: Edipro, 2014.

FOUCAULT, Michel. A Vida dos Homens Infames. In: **Estratégia, Poder-Saber**. Ditos e Escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p.203-222, 2006.

FREUD, Sigmund. Construções em análise. In _____. **Obras completas**, v. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, p.275-290, 1996. (Trabalho original publicado em 1937)

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In _____. **Obras completas**, v. 14. São Paulo: Companhia das Letras, p.161-239, 2010. (Trabalho original publicado em 1920)

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed. 24, 2006.

_____. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.

GINZBURG, Jaime. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. **Alea**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 61-69, julho de 2003.

HEIDEGGER, Martin. Sobre a essência da verdade. In: **Conferências e escritos filosóficos/ Martin Heidegger**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p.128-145.

INDURSKY, Alexei Conte; SZUCHMAN, Karine. Grupos de testemunho: função e ética do processo testemunhal. In: Sigmund Freud Associação Psicanalítica (coedição). **Clínicas do testemunho: reparação psíquica e construção de memórias**. Porto Alegre: Criação Humana, p.49-66, 2014.

JAFFE, Noemi. **O que os cegos estão sonhando?: com o Diário de Lili Jaffe (1944-1945) e texto final de Leda Cartum**. São Paulo: Ed. 34, 2012.

JESUS, Carolina Maria de. **O quarto de despejo - Diário de uma favelada**. São Paulo: Ática, 2014.

KLÜGER, Ruth. **Paisagens da memória: autobiografia de uma sobrevivente do holocausto**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

KUCINSKI, Bernardo. **K** - Relato de uma busca. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KVELLER, Daniel. "**Vocês ainda estão vivos?**" Fragmentos sobre trauma, memória e herança. 2017. 190 folhas. Dissertação de mestrado em Psicanálise: Clínica e Cultura - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. [Material não publicado]

LANZMANN, Claude. **Shoah**. Claude Lanzmann. Paris, 1985.

LANZMANN, Claude. The Obscenity of Understanding: An Evening with Claude Lanzmann. In C. Caruth (org.). **Trauma: Explorations in Memory**. Baltimore: John Hopkins University Press, p.200-220, 1995.

LAROSSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, n.19, p.20-28, 2002.

_____. O ensaio e a escrita acadêmica. In: **Educação & Realidade**. Porto Alegre, vol.28, n.2, p.101-115, Jul/Dez 2003.

LAUB, Dori. Truth and Testimony: The Process and the Struggle. In: Caruth, Cathy (Ed.). **Trauma: explorations in memory**. Baltimore: JHU Press, p.61-75, 1995.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____. **Os afogados e os sobreviventes**. 3ª edição. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARCO, Valeria de. A literatura de testemunho e a violência de Estado. **Lua Nova**, São Paulo, n. 62, p. 45-68, 2004.

NEMES, LÁSZLÓ. O Filho de Saul. Hungria, 2015.

NTSHINGILA, Futhi. **Sem Gentileza**. Porto Alegre: Dublinense, 2016.

ORTEGA, Francisco. El trauma social como campo de estudios. In:_____ (org). **Trauma, cultura e história: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio**. Bogota: Universidad Nacional, 2011. p. 17-62.

OTTE, Georg; VOLPE, Miriam Lídia. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. **Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras**. Florianópolis, v. 18, jan. 2000.

PALOMBINI, Analice de Lima. **Fundamentos para uma crítica da epistemologia da psicanálise**. 1996. 106 folhas. Dissertação de mestrado em Filosofia - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1996.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. Por uma política da narratividade. In: PASSOS, Eduardo; KATRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.). **Pistas do Método da Cartografia**. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, p.150-171, 2009.

PROUST, Marcel. **Du côté de chez Swann**. Paris: Éditions Gallimard, 1988.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Palavra e imagem em Walter Benjamin: escritura como crítica do logos. In: **Estudos de Cinema**. São Paulo, ano1, n.1, p.147-157, 1998.

_____. A História como Trauma. In: NESTROVSKI, Artur (org). **Catástrofe e Representação: Ensaio**. São Paulo: Ed. Escuta, p. 73-98, 2000.

_____. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: **História, Memória, Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, p.375-390, 2003.

_____. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. **Projeto História**. São Paulo, nº 30, p.71-98, jan. 2005.

_____. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia clínica**, 20(1), p.65-82, 2008.

_____. Prefácio. In: FONSECA, Tânia Maria Galli; FILHO, Carlos Antonio Cardoso; RESENDE, Mário Ferreira (orgs). **Testemunhos da Infâmia: rumores do arquivo**. Porto Alegre: Sulina, p.11-23, 2014.

SEMPRUN, Jorge. **A escrita, ou A Vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SILVA, Rodrigo Lages. A ficção: uma aposta ético-política para as ciências. **Fractal**, Rev. Psicol., Rio de Janeiro, v. 26, n. spe, p. 577-592, 2014.

SOUZA, Alice De Marchi Pereira de. **INterVENTAR: encontros possíveis entre psicologias e juventudes**. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e filosofia. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Niterói, 2009.

SPIEGELMAN, Art. **Maus**. Nova Iorque: Pantheon Books, 1987.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? **Remate de Males**. Campinas-SP, v.31, n.1-2, p.13-24, Jan/Dez 2011.

SZYMBORSKA, Wislawa. Vietnã. In: **Poemas**. São Paulo: Cia das Letras, 2011. Tradução de Regina Przybycien.

TAVARES, Flávio. **Memória do esquecimento: os segredos dos porões da ditadura**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

TODOROV, Tzvetan. **Los Abusos de la Memoria**. Buenos Aires: Paidós, 2000.

TROCOLI, Flavia; RODRIGUES, Carla. Traduzir Demeure. In: DERRIDA, Jacques. **Demorar**. Santa Catarina: Editora ufsc, p.9-16, 2015.