

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Ian Anderson Maximiano Costa

CONSTELAÇÕES DE VOZES:

**Ouvir, testemunhar e (re)montar em Charlotte Delbo, Elena Poniatowska e Svetlana
Aleksiévitch**

Belo Horizonte
2026

Ian Anderson Maximiano Costa

CONSTELAÇÕES DE VOZES:

**Ouvir, testemunhar e (re)montar em Charlotte Delbo, Elena Poniatowska e Svetlana
Aleksiévitch**

Tese final apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para receber o título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Orientador: Dr. Marcos Antônio Alexandre

C837c

Costa, Ian Anderson Maximiano.

Constelações de vozes [manuscrito] : ouvir, testemunhar e (re)montar em Charlotte Delbo, Elena Poniatowska e Svetlana Aleksievitch / Ian Anderson Maximiano Costa. – 2026.

1 recurso online (495 f. : il.) : pdf.

Orientador: Marcos Antônio Alexandre.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 486-495.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Delbo, Charlotte. – Medida de nossos dias – Crítica e interpretação – Teses. 2. Poniatowska, Elena, 1932- – Noche de Tlatelolco – Crítica e interpretação – Teses. 3. Aleksievich, Svetlana, 1948- – Meninos de zinco – Crítica e interpretação – Teses. 4. Literatura comparada – Francesa, mexicana e ucraniana – Teses. 5. Literatura comparada – Mexicana, francesa e ucraniana – Teses. 6. Literatura comparada – Ucraniana, francesa e mexicana – Teses. 7. Memória na literatura – Teses. 8. História e Literatura – Teses. 9. Trauma psíquico na literatura – Teses. 10. Mulheres e literatura – Teses. I. Alexandre, Marcos Antônio, 1966-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 809



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *CONSTELAÇÕES DE VOZES: Ouvir, testemunhar e (re)montar em Charlotte Delbo, Elena Poniatowska e Svetlana Aleksievitch*, de autoria do Doutorando IAN ANDERSON MAXIMIANO COSTA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - POSLIT/FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Silvana Maria Pessoa de Oliveira - POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Júlia Morena Silva da Costa - UFBA

Profa. Dra. Sílvia Ines Carcamo de Arcuri - UFRJ

Belo Horizonte, 27 de fevereiro de 2026.



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Antonio Alexandre, Professor do Magistério Superior**, em 03/03/2026, às 16:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sara Del Carmen Rojo de La Rosa, Professora do Magistério Superior**, em 03/03/2026, às 17:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Júlia Morena Silva da Costa, Usuário Externo**, em 03/03/2026, às 17:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Silvana Maria Pessoa de Oliveira, Professora do Magistério Superior**, em 03/03/2026, às 21:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sílvia Ines Carcamo de Arcuri, Usuário Externo**, em 03/03/2026, às 21:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4983018** e o código CRC **298609C2**.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Shirley e minha irmã Izabelle! Acredito que sem as duas eu não conseguiria terminar essa tese. Passei por um quadro depressivo durante o segundo ano do doutorado em que pensei em desistir de tudo. Elas me ajudaram muito!!! Aliás, sem minha mãe eu não teria chegado à universidade e não seria o primeiro da minha família a conseguir um diploma. Depois um mestrado e agora um doutorado. Olhando para trás, às vezes, é difícil de acreditar que cheguei até aqui. Eu vim de uma família humilde, sem posses e nem muito estudo. Minha mãe é faxineira (voltou a estudar) e meu pai sempre foi motoboy. Contudo, sempre prezaram o estudo!!! Agora, no momento em que irei defender, minha irmã já vai ter se formado em Medicina Veterinária também pela UFMG!!!

Ao Marcos Alexandre. Estou com ele desde a monografia, o mestrado e agora o doutorado. Não existe ninguém como o Marquito na UFMG. Não há quem não goste dele. Uma pessoa única, autêntica, combativa, performática e, principalmente, representativa para muitos. Ele é exemplo. Ele sabe ser firme, mas sempre com ternura. Também o agradeço pelas constantes palavras de incentivo. Ele também disse que não era para desistir e que acreditava na minha capacidade.

Esse último sentimento é realmente uma dificuldade muito grande para mim. Lendo Mark Fisher entendi muito como as angústias mentais têm origem em quadros impessoais e políticos. Ele fala da própria experiência de dificuldade em conseguir empregos, desemprego constante e da convicção de que não conseguiria ter uma profissão. Sensações que também experimento. Isso se expressava, ele diz, num sentimento difuso de “não prestar para nada”.

Fisher começou a ler essas sensações por meio de uma perspectiva sociopolítica e não na visão de escolas de psiquiatria dominantes que acreditam apenas no mau funcionamento da “química cerebral”. O trabalho do terapeuta David Smail, *As origens da infelicidade*, foi primordial para descrever esses desajustes como projeções de classes que são quase inabaláveis: “Para aqueles que foram ensinados desde o nascimento a se verem como inferiores, a aquisição de qualificações ou renda raramente será suficiente para apagar – em suas próprias mentes ou na mente dos outros – o sentimento primordial de inutilidade que os marca tão cedo na vida. Alguém que sai da esfera social a qual estaria “designado” a ocupar estará sempre sujeito ao perigo de ser dominado por sentimentos de vertigem, pânico e horror [...]” (Fisher, 2020, p. 139-140).

O outro lado dessa lógica também é perversa, o “voluntarismo mágico”. A crença “de que está dentro do poder de cada indivíduo se tornar o que quer que seja”. Essa é a nova religião oficial da década. A conclusão é bem simples: se por acaso você fracassar ou tropeçar em alguma pedra no meio do caminho, a culpa é exclusivamente sua. Essa é uma tática bem-sucedida, aponta Fisher, que a classe dominante vem se utilizando, ela pressupõe a “responsabilização” total do Outro: “Cada membro individual da classe subordinada é encorajado a sentir que sua pobreza, falta de oportunidades, ou desemprego é culpa sua e somente sua” (Fisher, 2020, p.140).

Ainda, essa gramática neoliberal brutal não poderia deixar a educação incólume. O cenário é catastrófico. A educação é em si um mercado. Por exemplo, são inúmeros os cursos de graduação e pós-graduação à distância que surgem a cada minuto sem nenhum tipo de controle e

fiscalização numa pura lógica do lucro. De outro lado, a educação deixou de ser uma forma de ascensão social, se é que algum dia ela o foi. A expansão das vagas nas universidades, uma política de reparação histórica absolutamente necessária (e de que sou, diga-se de passagem, fruto), não foi e não é acompanhada de políticas públicas de igual expansão de oportunidades e redistribuição de renda fora dos muros escolares. Sendo que, no limite, formou-se e se forma uma mão de obra escolarizada que foi nivelada para baixo no mercado de trabalho. Um imenso exército de reservada que aceita vagas que não correspondem a sua área de formação. Isso é necessário já que vivemos em contexto de pura sobrevivência. Essas pessoas sabem se comportar devido aos mais de onze anos de educação e, principalmente, ao medo constante de se ver desempregada. O aumento da mão de obra aumenta, por seguinte, o nível das exigências. Contudo, esse processo também não é acompanhado pelo aumento dos salários, esses permanecem num mesmo patamar.

Na pós-graduação, o panorama também não é dos melhores. Segundo dados do Plano Nacional de Pós-graduação (2025-2029) entre 20 e 25% dos egressos da pós-graduação não conseguem uma posição profissional adequada, mesmo após cinco a dez anos da titulação. Nos países da OCDE este valor é de 2 a 3%. Quanto potencial desperdiçado, podemos imaginar. Dizem ainda que a coisa em 2030 tende a piorar com um aumento exponencial da concorrência. Por isso, vemos vagas nas universidades serem tão concorridas e disputadas como cargos para magistratura. Para enfrentar esse cenário, uma das possibilidades apresentadas pelo próprio Plano é criação de novas competências nos alunos. Entre elas, a capacidade de empreender. Criar nos pós-graduandos habilidades interativas e digitais que se coadunem com os novos tempos. Essa é uma proposta, se é que podemos chamá-la assim, totalmente absurda. Revela nossa total incapacidade de imaginação de novos mundos e novas possibilidades. Quicá, por isso, a literatura seja cada vez mais necessária. Como criar novas habilidades empreendedoras nas ciências humanas quando muitas vezes nosso único material é o livro? Além disso, como diversos intelectuais apontam, o empreendedorismo não pode ser uma política para nada porque ele não é uma escolha. Antes, ele é a exacerbação da não possibilidade de escolha. Ele faz de cada um o potencial competidor do outro. Não existe solidariedade e muito menos a possibilidade de construir comunidades. Ele é antes de tudo uma forma de violência. Diante dessa conjuntura, qualquer crítica da universidade e qualquer possibilidade de transformação desse espaço, passa, antes, por uma crítica social profunda. Passa, antes, pela possibilidade de *igualdade radical*.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa que permitiu o desenvolvimento da pesquisa. Apesar do valor baixo pelo tamanho da exigência e dedicação, a bolsa foi fundamental, com ela pude ajudar algumas pessoas. Por isso, agradeço. Aliás, agradeço ao Povo brasileiro, sem os muitos programas sociais eu não teria chegado até aqui.

Agradeço aos professores de excelência do Pós-lit que ofereceram disciplinas fenomenais que frequentei no doutorado: Teresa Virgínia Barbosa, Marcos Antônio Alexandre, Sabrina Sedlmayer, Eduardo de Assis.

À Sara Rojo e à Júlia Morena por terem aceitado participar da banca de qualificação e oferecerem sugestões preciosas e generosas. Agradeço, por aceitarem participar dessa banca, à professora

Silvana Pêsoa, de quem lembro com saudades das aulas de literatura portuguesa na graduação, a professora Laurenny Lourenço, das aulas de espanhol. Agradeço ainda à professora Sílvia Inês Cárcamo de Arcuri e à professora Cristiane Côrtes.

a troca
quando a gente dialoga
a dor do outro
a gente troca

a dor do outro
quando a gente dialoga
ameniza um pouco
a nossa

se apenas monologa
logo
cada um na sua toca
a dor que estoca
sufoca
Cuti

Você que não lembra
a passagem do outro mundo
eu lhe digo que eu poderia falar de novo: tudo aquilo
que retorna do esquecimento retorna
para encontrar uma voz.
Louise Glück

O passado desapareceu, foi ofuscado por um turbilhão quente e se escondeu, mas a pessoa ficou. Ficou em meio à vida cotidiana. Tudo ao seu redor é costumeiro, menos a memória. Eu também me transformo em testemunha. Testemunha daquilo que as pessoas se lembram, e de como se lembram, do que querem falar, e do que tentam esquecer ou afastar para o canto mais distante da memória.

Svetlana Aleksievich

Não diga que eles não nos ouvem
eles nos ouvem
querem compreender
obstinadamente
meticulosamente
uma margem deles quer compreender
uma fronteira sensível à margem deles mesmos
é seu eu profundo
sua verdade
que permanece longe
que foge quando acreditamos alcançá-lo
que se retrai e se contrai e escapa
não será porque lhes dói
onde já não dói em nós
que eles se retiram e se recolhem...

Charlotte Delbo

En la literatura de América Latina es muy importante oír, hacer hablar a la gente, tomar en cuenta a otros, tomar en cuenta lo que nos es muy distinto, lo que de plano no entendemos. No creo en la escritura a partir de uno mismo, aunque uno siempre escribe a partir de sí mismo.

Elena Poniatowska

RESUMO

O trabalho que aqui se anuncia parte de uma troca aventada por Jorge Semprún em *A escrita e a vida*, qual seja, ele inverte a aporia do testemunho, a experiência de morte dos campos não era indizível, mas “invivível”. O grande problema posterior não era o dizer, mas o escutar. Por isso, para que a transmissibilidade fosse afetiva e efetiva o testemunho deveria ser visto como “objeto artístico”, um espaço de criação e recriação. Deriva-se daí, uma premissa que poderia ser expandida para ser pensar os diferentes testemunhos. A partir dessa postulação, entendemos que Charlotte Delbo, Elena Poniatowska e Svetlana Aleksiévitich produzem obras testemunhais em que a forma que atravessa a oralidade e ganha corpo na escrita é vista no limiar entre uma “ética da escritura” e uma “estética da montagem”. O testemunho é aqui analisado por meio da sua transversalidade. Para além da *Shoah*, ele é uma modalidade disseminadora para lidar com os acontecimentos transnacionais do século XX. Nesta pesquisa, ele atravessa os relatos das mulheres da resistência francesa sobreviventes, presas pelo regime de Vichy e deportadas para Auschwitz e também a voz de uma judia que Delbo conheceu num sanatório para convalescentes do *Lager*; os relatos dos estudantes sobreviventes do Massacre de Tlatelolco no México e das suas Mães e Irmãs que os buscavam pelo DF no turbulento ano de 1968; e os relatos dos “soldados meninos” sobre a “guerra colonial” no Afeganistão e de suas Mães sobre a perda, vozes que falam quando o regime soviético chegava nos seus estertores. Esses eventos não são comparados em suas singularidades e unicidades, antes são analisados como produtos de poderes de exceção que se valem das chamadas “zonas selvagens”. Nas três obras tomadas como objetos *Medida de nossos dias* (1971), *La noche de Tlatelolco* (1971) e *Meninos de Zinco* (1989) o testemunho é uma força da escuta. Antes de tudo ele é um ato de fala, uma relação dialética entre o dizer e o escutar. Testemunhar é sair de si para encontrar o Outro, essa ponte é feita, em grande medida, pela “terceira testemunha”. Ela é uma variante do *constela(dor)* e suas constelações. Uma ação e um produto. Essa figura é proposta por meio da obra de Walter Benjamin, representa uma “explosão” da imagem do colecionador e sua inscrição no “interior”. O termo *constela(dor)* é um neologismo formado pelo par “constelar” + “dor” e diz de um habitante do século XX que registra, recolhe e difunde as *memórias coletivas* dos que foram tragados pelas dores do autoritarismo. Seu refúgio é o Outro. Ele faz aquilo que o Anjo da História foi impossibilitado pelas tempestades do progresso. Ele para e escuta. Seus materiais não são objetos, mas os corpos, as vozes humanas. Por meio delas ele enfrenta as encruzilhadas entre representação e catástrofe e produz *pranchas dialéticas* que operam as constelações que remontam o caos.

Palavras-chave: Constela(dor)a; Testemunho; Escuta; Montagem; Delbo; Poniatowska, Aleksiévitich.

ABSTRACT

The work that is being announced here is based on an exchange put forward by Jorge Semprún in *Writing and Life*, which is that he inverts the aporia of testimony: the experience of death in the camps was not unspeakable, but “unlivable”. The big problem afterwards was not telling, but listening. For this reason, in order for the transmission to be affective and effective, the testimony had to be seen as an “artistic object”, a space for creation and re-creation. This gives rise to a premise that could be expanded to include different testimonies. Based on this postulation, we understand that Charlotte Delbo, Elena Poniatowska and Svetlana Aleksievitch produce testimonial works in which the form that crosses orality and takes shape in writing is seen on the threshold between an “ethics of writing” and an “aesthetics of montage”. Testimony is analyzed here through its transversality. Beyond the Shoah, it is a disseminating modality for dealing with the transnational events of the 20th century. In this research, he examines the accounts of surviving women from the French resistance, imprisoned by the Vichy regime and deported to Auschwitz, as well as the voice of a Jewish woman whom Delbo met in a convalescent sanatorium in the Lager; the accounts of student survivors of the Tlatelolco Massacre in Mexico and their mothers and sisters who searched for them in Mexico City during the turbulent year of 1968; and the accounts of “child soldiers” about the “colonial war” in Afghanistan and their mothers about their loss, voices that speak as the Soviet regime was coming to an end. These events are not compared in their singularities and uniqueness, but are analyzed as products of powers of exception that make use of the so-called “wild zones”. In the three works taken as objects *The Measure of Our Days* (1971), *Massacre in Mexico* (1971) and *Zink boys* (1989), testimony is a force of listening. Above all, it is an act of speech, a dialectical relationship between saying and listening. To testify is to step out of oneself to meet the Other, and this bridge is made, to a large extent, by the “third witness”. It is a variant of the constela(dor) and its constellations. An action and a product. This figure is proposed through the work of Walter Benjamin, and represents an “explosion” of the collector’s image and its inscription in the “interior”. The term constela(dor) is a neologism formed by the pair “constelar” + “dor” and refers to a 20th century inhabitant who records, collects and disseminates the collective memories of those who were swallowed up by the pain of authoritarianism. His refuge is the Other. He does what the Angel of History was prevented from doing by the storms of progress. He stops and listens. His materials are not objects, but bodies, human voices. Through them he confronts the crossroads between representation and catastrophe and produces dialectical planks that operate the constellations that reassemble chaos.

Keywords: Constela(dor)a; Witnessing; Listening; Assembly; Delbo; Poniatowska, Aleksievitch.

RESUMEN

El trabajo que aquí se anuncia parte de una troca aventada por Jorge Semprún en la *Escrita y la vida*, cuál sea, él invierte la aporía del testimonio, la experiencia de muerte de los campos no era indecible, pero “invivable”. El gran problema posterior no era el decir, pero el escuchar. Por eso, para que la transmisibilidad fuera afectiva y efectiva el testigo debería ser visto como un “objeto artístico”, un espacio de creación y recreación. Deriva de ese pensamiento, una premisa que podría ser expandida para se pensar los diferentes testimonios. Por medio de esa postulación entendemos que Charlotte Delbo, Elena Poniatowska e Svetlana Aleksíévitch producen obras testimoniales en que la forma que atraviesa la oralidad y gana cuerpo en la escrita es vista en la frontera entre una “ética de la escritura” y una “estética de la montaje”. El testimonio es aquí analizado a través de su transversalidad. Más allá de la Shoah, él es una modalidad diseminadora para lidiar con los acontecimientos transnacionales del siglo XX. En esta investigación, él atraviesa los relatos de las mujeres de la Resistencia francesa sobrevivientes, presas por el régimen de Vichy y deportadas para Auschwitz y también la voz de una judía que Delbo conoció en un sanatorio para convalecientes del *Lager*; los relatos de los estudiantes sobrevivientes del Masacre de Tlatelolco en México y de sus Madres y Hermanos que los buscaban por el DF en el turbulento año de 1968; y los relatos de los “soldados muchachos” sobre la “guerra colonial” del Afganistán y de sus Madres sobre la pérdida, voces que hablan cuando en régimen soviético llegaba en sus estertores. Esos eventos no son comparados en sus singularidades y unicidades, antes son analizados como productos de los poderes de excepción que se valen de las llamadas “zonas salvajes”. En la tres obras tomadas como *objetos Medida de Nuestros Días* (1971), *La noche de Tlatelolco* (1971) y *Los Muchachos de Zinc* (1989) el testimonio es una fuerza de la escucha. Antes de todo él es un acto de habla, una relación dialéctica entre el decir y el escuchar. Testiguar es salir de sí para encontrar el otro, esa ponte es hecha, en gran medida, por el “tercer testigo”. Ella es una variante del *constela(dor)* y sus constelaciones. Una acción y un producto. Esa figura es propuesta por medio de la obra de Walter Benjamin, representa una “explosión” de la imagen del coleccionador y su inscripción en el “interior”. El termo *constela(dor)* es un neologismo formado por el par “constelar” + “dor” y dice de un habitante del siglo XX que registra, recoge y difunde las *memorias colectivas* de los que fueron tragados por las dores del autoritarismo. Su refugio es el Otro. Él hace aquello que el Ángel de la Historia fue imposibilitado por las tempestades del progreso. Él para y escucha. Sus materiales no son objetos, pero los cuerpos, las voces humanas. Por medio de ellas él enfrenta las encrucijadas entre representación y catástrofe y produce *planchas dialécticas* que operan las constelaciones que remontan el caos.

Palabras-clave: Constela(dor)a; Testimonio; Escucha; Montaje; Delbo; Poniatowska, Aleksíévitch.

RÉSUMÉ

Le travail annoncé ici est basé sur un échange proposé par Jorge Semprún dans *L'écriture et la vie*, qui consiste à inverser l'aporie du témoignage : l'expérience de la mort dans les camps n'était pas indicible, mais « invivable ». Le grand problème par la suite n'est pas de raconter, mais d'écouter. C'est pourquoi, pour que la transmission soit affective et efficace, le témoignage doit être considéré comme un « objet artistique », un espace de création et de recreation. Cela donne lieu à un postulat qui pourrait être élargi à différents témoignages. Sur la base de ce postulat, nous comprenons que Charlotte Delbo, Elena Poniatowska et Svetlana Aleksievitch produisent des œuvres testimoniales dans lesquelles la forme qui traverse l'oralité et prend forme dans l'écriture se situe au seuil d'une « éthique de l'écriture » et d'une « esthétique du montage ». Le témoignage est ici analysé à travers sa transversalité. Au-delà de la Shoah, il s'agit d'un moyen de diffusion permettant d'aborder les événements transnationaux du XXe siècle. Dans cette recherche, il passe en revue les récits des femmes survivantes de la résistance française, emprisonnées par le régime de Vichy et déportées à Auschwitz, ainsi que le témoignage d'une Juive que Delbo a rencontrée dans un sanatorium pour convalescents du Lager ; les témoignages des étudiants survivants du massacre de Tlatelolco au Mexique et de leurs mères et sœurs qui les recherchaient dans le district fédéral au cours de l'année tumultueuse de 1968 ; et les témoignages des « enfants soldats » sur la « guerre coloniale » en Afghanistan et de leurs mères sur leur perte, des voix qui s'expriment alors que le régime soviétique était à l'agonie. Ces événements ne sont pas comparés dans leur singularité et leur caractère unique, mais sont analysés en tant que produits de pouvoirs d'exception qui utilisent ce que l'on appelle les « zones sauvages ». Dans les trois œuvres prises comme objets *Mesure de nos jours* (1971), *La nuit de Tlatelolco* (1971) et *Els nois de zinc* (1989), le témoignage est une force d'écoute. Il s'agit avant tout d'un acte de parole, d'une relation dialectique entre le dire et l'écouter. Témoigner, c'est sortir de soi pour aller à la rencontre de l'Autre, et ce pont est fait, en grande partie, par le « troisième témoin ». C'est une variante du constela(dor) et de ses constellations. Une action et un produit. Cette figure est proposée à travers l'œuvre de Walter Benjamin et représente une « explosion » de l'image du collectionneur et de son inscription dans l'« intérieur ». Le terme constela(dor) est un néologisme formé par le couple « constelar » + « dor » et désigne un habitant du XXe siècle qui enregistre, collecte et diffuse les mémoires collectives de ceux qui ont été engloutis par la douleur de l'autoritarisme. Son refuge est l'Autre. Il fait ce que l'Ange de l'Histoire a été empêché de faire par les tempêtes du progrès. Il s'arrête et écoute. Ses matériaux ne sont pas des objets, mais des corps, des voix humaines. À travers eux, il affronte le carrefour de la représentation et de la catastrophe et produit des planches dialectiques qui opèrent les constellations qui réassemblent le chaos.

Mots-clés : Constela(dor) ; Témoignage ; Écoute ; Montage ; Delbo ; Poniatowska, Alexievich.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Eisenstein e a montagem	57
Figura 2 - "Gabinete de curiosidades"	69
Figura 3 - Prancha 77	75
Figura 4 - Travail, Famille, Patrie	110
Figura 5 - Maréchal, nous voilà.....	110
Figura 6 - Il était une fois un Maréchal de France	111
Figura 7 - Encontro entre Hitler e Petáin em 1940.....	113
Figura 8 - Judeus presos no "Vel d'hiv"	116
Figura 9 - Judeus presos no "Vel d'hiv"	116
Figura 10 - Ciclismo no "Vel d'hiv"	117
Figura 11 – Manifestação de Agosto.....	142
Figura 12 - Soldados armados.....	144
Figura 13 - Tanques nas ruas	144
Figura 14 - A praça e o edifício.....	150
Figura 15 - Os apartamentos no Chihuahua.....	152
Figura 16 - "Mudos testemunhos"	155
Figura 17 - "Mudos testemunhos"	155
Figura 18 - Chiffonniers (trapeiros).....	157
Figura 19 - "Brigadistas"	162
Figura 20 - Edição Síria	174
Figura 21 - Edição Alemã	174
Figura 22 - "Soldados-meninos"	180
Figura 23 - Marat Kazei.....	182
Figura 24 - Zina Portnova	183
Figura 25 - Quadro de Pavlik Morozov.....	184
Figura 26 - Jovens pioneiros no "túmulo" de Pavlik Morozov	184
Figura 27 - Svetlana no Afeganistão.....	217
Figura 28 - Deportadas do comboio das 230 mulheres	229
Figura 29 - Treblinka, 1966.....	279
Figura 30 - O Homem que Voou ao Espaço de seu apartamento, 1981-1986	281
Figura 31 - Edição Italiana.....	288
Figura 32 - Inas Abu Maamar segura o corpo da sobrinha Nely.....	314
Figura 33 - Mãe segura seu filho ferido	316
Figura 34 - Edição em português de <i>A Mãe</i> , Górkí	319
Figura 35 - <i>A Mãe</i> de Pudovkin	319
Figura 36 - <i>A Mãe</i> de Pudvokin	320
Figura 37 - Edição Brasileira.....	322
Figura 38 - Edição Alemã	322
Figura 39 – Edição em Inglês	323
Figura 40 - Edição Russa	323
Figura 41 - Edição Portuguesa.....	324
Figura 42 - Edição em Inglês	324
Figura 43 – Zoia Kosmodemiánskaia.....	331

Figura 44 – Capa da tradução de <i>Zinc Boys</i> para o inglês	336
Figura 45 - Mãe que protege as imagens do filho	337
Figura 46 - Madonna del Granduca	366
Figura 47 - "Las madres apoyan sus hijos"	380
Figura 48 - Mulheres manifestam na Câmara de Deputados.....	382
Figura 49 - Violência que se abate sob o corpo-criança	383
Figura 50 - "Delegación 3"	385
Figura 51 - Zona de Interesse	397
Figura 52 - <i>Mesure de nos jours</i>	405
Figura 53 - <i>Mesure de nos jours</i>	406
Figura 54 - A Praça de Tlatelolco.....	438
Figura 55 - Florencio López Osuna	441
Figura 56 - Lecumberri	447
Figura 57 - Lápides de papel.....	457
Figura 58 - Testemunho-poema de Denise	466
Figura 59 - Um jantar brasileiro	477
Figura 60 - Sentem para Jantar.....	478
Figura 61 - Parede da memória	479
Figura 62 - "Evidências"	480

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO – “SOBREVIVÊNCIAS”	17
1. “CONSTELAÇÕES SOBRECARREGADAS DE TENSÕES”	42
1.1. Escrita arúspice.....	43
1.2. Montagens, desmontagens e remontagens.....	52
1.3. O narrador e a morte.....	59
1.4. O colecionador e o <i>constela(dor)(a)</i>	60
1.5. Pranchas/Imagens dialéticas	73
1.6. Rememoração	81
2. HISTÓRIA, MEMÓRIA E TESTEMUNHO: AUSCHWITZ, MASSACRE DE TLATELOLCO, GUERRA DO AFGANISTÃO	83
2.1. Estados de exceção	93
2.2. Colaboracionismo de Vichy: os campos, a resistência e o testemunho	106
2.2.1. Ida.....	126
2.3. Regime Priísta: 68 e o México diazordacista	135
2.3.1. Memórias coletivas	154
2.4. Brêjniev e os “anos não tão tediosos”	164
2.4.1. Uma guerra colonial e suas testemunhas.....	171
3. ESCUTAR E MONTAR O OUTRO: A TERCEIRA TESTEMUNHA	187
3.1. Testemunhar depois dos campos	223
3.2. Testemunho ou <i>testimonio</i> ? <i>La noche de Tlatelolco</i>	249
3.3. “Só um soviético consegue entender um soviético...”	271
3.4. <i>Constela(dor)as</i>	298
4. VOZES DE MULHERES	301
4.1. “Relatos-preces”	317
4.1.1. Váliuchka.....	325
4.1.2. Iura	329
4.1.3. “Meu raio de sol”	334
4.1.4. Sacha	335
4.1.5. Soldado Juravliov ou simplesmente Sacha.....	340
4.1.6. Andriucha e a “vida de homem”.....	344
4.1.7. Kólia ou nossos filhos.....	347
4.1.8. “Apareça no meu sonho, filhinho. Venha fazer uma visita” ...	350
4.1.9. Svétotchka.....	352
4.1.10. A chave de fenda.....	357
4.1.11. O cemitério	359

4.2. “Madonas afegãs”	366
4.3. Trauma como herança genética?	373
4.4. Em busca dos filhos e do irmão	375
4.4.1. Margarita Nolasco e Mercedes Oliveira de Vázquez	384
4.4.2. Elvira B. Concheiro	395
4.4.3. Celia Espinoza de Valle.....	398
4.4.4. ¡Hermanito!: Diana Salmerón de Contreras e Julio	401
4.5. Zonas de acolhimento	404
4.5.1. Gilberte.....	411
4.5.2. Mado e o <i>filho-memória</i>	415
4.5.3. Poupette	420
4.5.4. Palimpsestos: ~~Germaine...~~ Sylviane... ~~Germaine...~~ Sylviane	423
4.6. Contar-se é contar-nos	426
5. REMONTAGENS DO TRAUMA.....	428
5.1. O Pós-Tlatelolco: o trauma, a perseguição e a tortura.....	435
5.1. Soldados soviéticos traumatizados e a escrita como túmulo	448
5.2. Retornar é possível?	458
CONSIDERAÇÕES FINAIS – Testemunho, montagem e verdade	470
REFERÊNCIAS.....	485

APRESENTAÇÃO – “SOBREVIVÊNCIAS”

“Quando as teias de aranha se juntam elas podem amarrar um leão”
Provérbio africano

Essa tese tem como objetivo estudar o testemunho na sua relação com a escuta e sua posterior montagem e remontagem. Nessa linha, ela recupera campos de forças autoritários que pareciam mortos no século XXI. No contexto pandêmico, muitos teóricos apontaram uma virada de *siglo* e o surgimento de novos paradigmas. Contudo, os desdobramentos posteriores – recessão, guerras e fascismos –, mostraram muitas sobrevivências. Antes de tratar delas e da inscrição do testemunho nesse espaço temporal complexo, gostaria de começar pela importância da escuta em tempos sombrios. Sem dúvidas ela está em baixa diante do “realismo capitalista”.

Ninguém mostrou tão bem os efeitos do neoliberalismo na cultura, na política e na sociedade quanto Mark Fisher (2020). O sistema “realista” do capitalismo apresenta-se como único sistema político e econômico viável, imaginar seu fim seria como imaginar o próprio fim do mundo. Nessa ideologia, não há alternativa. Seu poder de disseminação está nas diversas formas em que se apresenta: “comunismo liberal” de empresas verdes, “teoria da prosperidade” ao lado do fim da estabilidade e do trabalhismo, “stalinismo de mercado” que combina endeusamento do mercado e “metas” burocráticas de desempenho, adoecimento mental como distúrbio puramente individual, impotência reflexiva, imobilidade e produção de consumidores-espectadores.

A luta de classes passa a ser performada em um novo ordenamento. Com o fim do trabalhismo, ela é uma luta entre as classes mais desfavorecidas enquanto o 1% torna-se cada vez mais rico. Como disse o multibilionário norte-americano Warren Buffet: “É verdade que há uma guerra de classes, mas é a minha classe que está fazendo a guerra e ganhando”¹. Ocorre uma espécie de deslocamento paradoxal: a consciência de classe, negativa, é desempenhada pelas elites. Agora elas já não são vistas como “abutres”, mas como paradigmas que se quer alcançar, modelos do “próspero”. Perdeu-se qualquer espírito de solidariedade e coletividade. O inimigo do “pobre” é o outro “pobre”. A responsabilidade pelo seu fracasso é exclusivamente sua. Essa visão tem como corolário a desvalorização atroz do Estado e sua posterior captura pelos interesses privados.

Como mostra Fisher (2020) essas formas de imobilizações da crítica atingem em cheio a cultura. Ela passa a experimentar uma repetição do mesmo que tem na *precorporação* seu mote. Tudo que é potencialmente subversivo e dessa maneira impulsionador dos desejos e das transformações já está pré-moldado: “a formatação e a moldagem prévia dos desejos, aspirações e

¹ Retirado de: Safatle, Vladimir. *A esquerda que não teme dizer seu nome*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2025. p.39.

esperanças pela cultura capitalista” (p. 18). Esse “realismo capitalista” converte todos os objetos da cultura em valor monetário. Ele “resume e consome toda a história anterior” (p. 12). O resultado disso é uma sensação de repetições e ruínas. Sabe-se que o “neoliberalismo é ruim”: basta acreditarmos nisso no fundo dos nossos corações, para na prática, a partir dessa absolvição da consciência, seguirmos livres “para continuar participando da troca capitalista” (p. 26-27).

Nesse cenário, as escutas que gozam de *relevância vazia* são aquelas dos coaching. As últimas décadas do século XXI trouxeram uma mudança inédita, o fim da esfera pública e dos intelectuais e o surgimento de uma massa anônima dos chamados influenciadores. O alcance desse grupo não está relacionado ao que “refletem”, mas sim ao número dos que os seguem nas redes sociais. Atualmente, eles são os próceres da “ideologia da prosperidade”. Em torno dessas figuras, constroem-se espaços de escuta – se é que podemos chamar disso – que formatam os desejos ao do “consumidor-empREENDEDOR-espectador”. São momentos curtos e frágeis, não se pode perder muito tempo, que encenam o “realismo capitalista”.

Ao reverso desses protótipos temos a escuta como lugar de encontro do humano com o diferente e o igual. Escuta que se produz na sua dialética. Esse é o modelo desta tese. A escuta como espaço cultural. Nesse caso, lembro-me, primeiro, da função dos *griots* africanos. Em si ela já mostra como ouvir vem ao lado do escutar. Esses dois gestos representam um papel fundamental em sociedades marcadas pela oralidade.

Como os *griots* apresentam e representam a história? Para contar eles se imergem num tempo fluído que não respeita os limites da trama cronológica. O *griot* percorre a urdidura da descontinuidade que desvela um ser humano inteiro agindo sobre a natureza de modo intemporal. Por sua vez, isso pressupõe uma escuta atenta ao todo: “O que ele diz e reconstitui merece ser escutado em perspectiva e não pode ser de outra forma” (Obenga, 2010, p. 72). Alguns deles são verdadeiros trovadores que encenam as diferentes tradições orais diante de uma plateia reunida para celebrar casamentos, lutos, festas... Suas funções, entre a fala e a escuta, são inúmeras: *griots* músicos, *griots* embaixadores e *griots* genealogistas.

De outro lado, o ouvir como artefato cultural também se apresenta na própria literatura que transita entre o oral e a escrita. Nelas vemos o que podemos chamar de “cenas da escuta”. Em Homero, tanto na *Iliada* quanto na *Odisseia*, ela se constitui na figura do *aedo* que estabelece o contato direto com as Musas pela invocação – “Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida” (Homero, 2013, p. 109) –, para a partir daí contar aos seus ouvintes. A escuta como guardiã dos heróis na memória coletiva: *fama*.

No *Livro das mil e uma noites* temos uma trajetória contrária. Ela é primeiro uma história escrita que foi apropriada posteriormente pela oralidade. Nela, a escuta está imersa na trapaça da

morte. Shahrazad, uma mulher de grande cultura e inteligência, casa-se com o rei autoritário Shahriyar. Para aplacar sua sede morte de mulheres, ele prometeu se casar a cada noite com uma diferente e depois matá-la na manhã seguinte, ela elaborou a estratégia de desfiar, noite após noite, um novelo de histórias que, no começo, deixam o rei assustado, mas, depois, passam a envolvê-lo e conquistá-lo. A escuta como força e estratégia.

Grande Sertão Veredas, de Guimarães Rosa, está constituído nesse diálogo interminável entre Riobaldo e o interlocutor misterioso. Nessa relação, ele narra enquanto o outro exerce o papel do ouvinte. Esse segundo é uma ausência que se semeia no silêncio da escuta. Quando aparece é nas marcas discursivas do próprio Riobaldo. Nessa perspectiva, o sertanejo conta para desafogar-se do peso que carrega, para desanuviar-se da “neblina” de Diadorim: “Diadorim é a minha neblina...”.

Conta-se para enfrentar o trauma.

Os papéis da escuta são múltiplos. Ela funciona de maneira variada conforme o tempo e os suportes pelos quais é veiculada. Ela comporta dois paradoxos: o primeiro, é sincrônica e dessa forma irrecuperável sem os meios de gravá-la; segundo, ela está na origem, na gênese do discurso. No testemunho, por exemplo, ocorre essa passagem do oral ao escrito, muito se perde (isso é inegável), mas mesmo nesse atravessamento ela não deixa de se manifestar como uma sobrevivência. Algo resta. Por tudo isso, a escuta significativa em oposição à falsa escuta contemporânea imediatista é uma atividade cultural que permite a reconstituição dos sujeitos, o acolhimento, o rompimento do esquecimento, a construção da estratégia da sobrevivência.

Alexandre Nodari, em *A literatura como antropologia especulativa*, propõe ainda uma perspectiva teórica para se compreender a escuta na sua ligação com a literatura e a antropologia. Ela funciona, de um lado, como força que expande os entrecruzamentos recursivos entre o eu e outro diante do “empobrecimento existencial (de possibilidades)” do homem moderno. Esse cada vez mais diminui o espaço experienciável, “não cria mundos, ele empobrece o mundo para uniformizá-lo” (Nodari, 2024, p. 32). De outro lado, ela pode funcionar, mesmo que indiretamente, como leitura das posições móveis adotadas por Charlotte Delbo, Elena Poniatowska e Svetlana Aleksievitch.

O crítico diferencia entre “lugar de escuta” e “lugar da escuta”. O primeiro, “designa a posição de um *sujeito* (aquele que ouve, que está disposto a ouvir)”, o segundo, por sua vez, “é um *lugar* em que a escuta tem lugar, o lugar *dela* – ou seja, o lugar da escuta seria a condição de todo lugar de escuta” (Nodari, 2024, p. 24, grifos do autor). O lugar possibilita o espaço de projeção desse sujeito. Contudo, esses conceitos não surgem assim sem um substrato, trata-se de pensá-los a partir de uma transversalidade entre literatura e antropologia. Ele parte, por exemplo, do

ensaísta Jerome Rothenberg e seu projeto de “tradução total” das *Horses-song* de um indígena navajo, Frank Mitchell. Para tanto, não produz algo límpido como se fosse produzido em estúdio, ele grava todos os ruídos, captura a canção em *performance coletiva*. O resultado não é a transposição da fala do cantor, antes é a posição desse ouvinte estrangeiro. Ele traduz não um lugar de fala, mas um lugar de escuta, o seu próprio. Contudo, isso é feito a partir de um lugar da escuta diferente da sua língua, ele traz algo estranho: “ele transporta (trans-põe) esse lugar de escuta estrangeiro para o inglês, sua língua nativa” (Ibid., p. 25).

Esse ato produz todo um curto-circuito. Não é reproduzir o lugar de escuta do outro, mas a partir do seu lugar de escuta como enunciador modificado pelo contato, provocar uma dessemelhança na língua inglesa. Essa por meio dessas ligações já não é um “si mesmo”, modifica-se, torna-se estrangeira: “A língua nativa se torna estrangeira, e o espaço do poema (a tradução/performance do canto) se torna um lugar *da* escuta, que demanda que seus leitores ocupem um lugar (estrangeiro) *de* escuta [...]” (Ibid., p. 25).

A abertura proporciona um contato de estranhamento que sempre produz novos lugares da e de escuta. Essa abertura provoca uma instabilidade na construção autocentrada e autotética dos sujeitos, produz descontinuidades. A língua carrega uma estrangeiridade, um outro, para a própria cultura e acaba por modificá-la. Alexandre Nodari (2024) faz desse gesto de Jerome Rothenberg uma forma de se pensar o literário:

[...] num gesto aparentado ao de Rothenberg, fazer da teoria (literária, mas não só) um lugar da escuta, um espaço de audição de outras falas, outras poéticas, estranhas a nossos ouvidos, obrigando-nos a ocupar um lugar de escuta estrangeiro em nossa própria língua, obrigando-nos a ouvir com outros ouvidos, escutar com outra escuta, a nossa fala sobre a fala e sobre escuta (Ibid., p. 26).

Essa perspectiva pressupõe um movimento que o crítico chama de “obliquação”. É o sujeito que numa posição transversal também se torna objeto, não é somente uma passagem do “eu” ao “tu”, mas “ser *ao mesmo tempo e conjuntamente*”. A partir do pensamento de Lévi-Strauss, ele mostra como um dos norte da antropologia é a ideia de que o observador também se transforme em parte da observação. Isso pressupõe pensar na capacidade do sujeito de se “objetivar” como outro sujeito. A posição única é precária, o sujeito nunca igual a si mesmo, ele é puro diferimento, troca de posição constantemente. “Ser sujeito é diferir de si” (Nodari *apud* Lévi-Strauss, 2024, p. 34-35).

Nessa linha, o “eu atual”, configurado como sujeito, é apenas um dentro um conjunto aberto de “possíveis eus”. Esses, por sua vez, configurados como objetos. Tanto a antropologia quanto a literatura, dirá Nodari, compartilham esse diferimento (o não ser-idêntico-ao-ser)

(Nodari, 2024, p. 38). Contudo, a primeira escrutina os mundos possíveis, já a segunda “cartografa mundos inexistentes”. Essa caracterização não comporta um sentido negativo. Pelo contrário, esses extramundos podem ser lidos na óptica do “eu atual” e dos “eus possíveis”. Naquele temos um “real” não ficcional e relacional como apenas uma das múltiplas possibilidades. Quando essa forma instável é mergulhada no imaginário, o real e suas regras são desrealizados, descem as profundezas na qual convivem, diz Nodari, o efetivo e o possível, o existente e o inexistente, e volta como um outro: “Por isso, escrever e ler ficções é alterar-se, mudar a própria posição existencial, re-situar a própria existência diante de uma nova inexistência descoberta” (Nodari, 2024, p. 39).

A literatura é uma antropologia especulativa porque ela está pensado constantemente nessas trocas de posições contingenciais. O mundo neoliberal não é o fim, ele é apenas uma forma, a pior, de habitar o cosmos. Não a única. O eu descobre em si um outro ou muitos outros: *“se o outro dos outros sou eu, esse eu, após a experiência maior de outrar-se, já é desde sempre outro”* (Ibid., p. 50, grifos do autor). Assim como o mundo se desdobra em extramundos possíveis.

Dessa teoria, podemos tirar aqui como conclusão, muito humilde, diga de passagem, a ideia de que o lugar de e da escuta revela esse outrar-se como constitutivo dos sujeitos. Pensando nas escritoras desta tese, o ato da escuta leva ao contato com o estranho, a dor, e essa, por sua vez, produz a desterritorialização do que era nativo. Revela o outro em mim. A cada voz escutada, o “eu atual” transforma-se em um “eu possível”. Nas constelações de vozes, o sujeito se objetiva “como um outro sujeito” e vice-versa, isto é, ele se subjetiza “como um eu”.

Viva a escuta!

O historiador britânico Eric Hobsbawm criou uma maneira particular e profícua de entender o tempo a partir das chamadas “Eras”. Elas deslocam as datações exatas dos calendários, elas mostram que o tempo não é composto de simples “folhinhas” que viramos todo final de ano. Isso é ainda mais significativo em relação ao século: seu início e seu final podem avançar sob os outros. Em grande medida, todas as tradições, inclusive o hábito de circunscrever o tempo, são invenções.

As “Eras” pensam a história como um processo acidentado marcado por recuos e volteios. Por isso, por exemplo, o século XIX, para Hobsbawm, é um corte tríptico. Tem início em 1789 com a Revolução Francesa, essa, por sua vez, transforma a Europa em rastilho de pólvora até 1848. Essa primeira divisão temporal corresponde à “Era das Revoluções”. Uma segunda etapa, “Era do Capital”, de 1848-1875, corresponde à formação de um século XIX

confiante: da *Belle Époque*, da burguesia e seu mundo material e principalmente da consolidação do capitalismo. A última “Era” desse século é a dos “Impérios”. Tempo que coloca fim aos sonhos liberais e constitucionais de uma Europa exultante com o avanço da ciência, do progresso material e convencida da sua centralidade no mundo. Esse tempo de chauvinismo, racismo e beligerância começa em 1875 e termina em 1914 com o início da “Grande Guerra”.

Esse foi o “longo século XIX” que irá se contrapor ao que o historiador intitula de “Breve século XX”. Este determina os anos que vão da eclosão da Primeira Guerra Mundial ao colapso catastrófico da União Soviética, 1914-1991. Essa seria uma “Era dos Extremos” formada, por sua vez, pela “Era da Catástrofe”, 1914-1945, com duas guerras mundiais, com a guerra total e os ubíquos soldados *gueules cassées* (“caras quebradas”). Como também, uma “Era de Ouro”, 1947-1973, marcada por Guerra Fria, independências nas ex-colônias, Estado de bem-estar social (*Welfare state*). Por fim, o que já não era mais uma “Era”, mas um “Desmoronamento”. Tempo de crise, incerteza, fim da União Soviética e início de uma espécie de anúncio da hegemonia neoliberal.

Foi por meio desse potente e transversal pensamento sobre os tempos que a historiadora Lília Schwarcz (2020) propôs no breve ensaio “Quando acaba o século XX” outra configuração ou marco *fin de siècle*. Para ela a pandemia do Covid-19 pôs fim ao século XX e seu sonho de uma sociedade conectada. A utopia tecnológica resultou num mundo assolado por crises econômicas, sanitárias e ambientais nunca antes vistas. A sociedade global foi colocada de “pernas para o ar” com medidas de isolamento que visavam conter o alastramento da doença em oposição aos discursos negacionistas de governantes despreparados e irresponsáveis. De outro lado, mesmo com a vacina e o fim do quadro pandêmico, os traumas deixados por essa doença mortífera tendem a permanecer para as próximas gerações. Contudo, ficam as perguntas, será que o século XX foi de fato “breve” como postulou Hobsbawm? A pandemia colocou um ponto final no século XX como propôs Schwarcz?

Tendemos a acreditar no contrário. Em muitos sentidos ela foi uma oportunidade para o crescimento da ultradireita e extrema-direita na Europa e na América Latina. O discurso da ciência foi acompanhado por verves fascistas e negacionistas. Em outros aspectos, ela também foi uma conjuntura de acirramento da brutalidade tão característica do século XX: os casos de violência doméstica de gênero dispararam. Nos estertores do contexto pandêmico, uma guerra despontou na Europa entre Ucrânia e Rússia. Para muitos, uma sobreposição no presente dos conflitos irresolutos da União Soviética. Para outros, como os EUA, Pútín e seu poder autocrata queriam refazer os domínios soviéticos e por corolário a Guerra Fria. Elementos que só nas aparências pareciam mortos revelaram-se como sobrevivências e latências que nos atormentam.

Até agora, como expressou Shoshana Felman (2014), “[...] não emergimos ainda totalmente de uma história traumática (ou de um trauma) cujo próprio padrão é característico do século anterior” (p. 116).

Os eventos catastróficos do século XX ainda reverberam no século XXI. Por vezes, apenas como “argamassa” para difusão de “fake news”: *memória vilipendiada e manipulada*. No dia oito de janeiro de 2023, o Brasil sofreu um ataque as suas instituições democráticas por um grupo significativo de civis “descontentes” com os resultados legítimos da última eleição presidencial.

Numa ação violenta e golpista, esses “terroristas” tentaram invadir e tomar a sede dos três poderes constitucionais. Foram impedidos e numa demonstração de força da democracia foram quase todos presos legalmente e imputados criminalmente. Em 2025, investigações confirmaram uma tentativa de Golpe de Estado orquestrada pelo grupo derrotado nas eleições. Ainda nesse mesmo ano, em ato inédito na história do Brasil, militares foram colocados nos bancos dos réus do STF.

Na época, a prisão dos “terroristas” provocou em grupos de extrema-direita reações de “comoção”, “revolta” e “injustiça” por aqueles que tinham sido “encarcerados” por simplesmente defenderem à “pátria” da presença de “comunistas”. Uma retórica também do século XX. Aliás, na América Latina e na América do Norte o discurso anticomunista sempre foi sinônimo de *status quo*, sempre rivalizou e ultrapassou os poucos partidos comunistas que existiram e ainda existem. É uma arma permanente de deslegitimação.

Voltando, na onda de descontentamento pela “situação” dos presos, um deputado utilizou o parlamento como tribuna antidemocrática. O senador Flávio Bolsonaro comparou a situação dos judeus sendo levados pelos nazistas por meio das ferrovias da morte com a prisão dos golpistas do dia oito de janeiro. Nas suas palavras:

A gente via pessoas com medo, querendo fugir do nazismo e sendo direcionadas para dentro de estações de trem de forma pacífica com a falsa promessa de fugir do regime nazista. [...] Enquanto elas estavam dentro das estações, eram ligadas as câmaras de gás e as pessoas morriam aos milhares. Muito parecido com o que aconteceu aqui, nas prisões dos dias 8 e 9 de janeiro. 'Vamos aqui, entra no ônibus, vamos te botar na rodoviária para você voltar para a sua casa.' O destino foi o presídio².

O trauma da *Shoah* se converte, como esses grupos não se cansam de dizer, numa “narrativa” e por isso moldável. Eles mudaram sua estratégia, o genocídio não é mais negado como já o foi, ele pode ser agora utilizado e manipulado a seu favor. O sofrimento de milhares de inocentes é comparado ao de golpistas.

² Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2023/09/27/instituto-brasil-israel-repudio-flavio-bolsonaro.htm>. Acesso em: dez. 2025.

O Instituto Brasil-Israel, como guardião da memória, reagiu veementemente ao comentário, uma “distorção negacionista que fere as vítimas” e diziam mais: “Flávio decide entrar em resoluções assustadoras, sendo desrespeitoso e ofensivo com a memória. Fala de mulheres grávidas e crianças a caminho da câmara de gás e dos crematórios nazistas para compará-los aos infratores condenados pelo vandalismo em Brasília”³.

Esses grupos de extrema e ultradireita são adeptos das torções do *logos*. Por exemplo, para eles o golpe civil-militar de 1964 foi uma “Revolução”. Eles parecem se aproveitar de certo desvio que grassa e tem origem na própria realidade brasileira. A bola da vez é a tentativa de reedição da Anistia de 1979. Essa absolveu e ainda absolve os crimes cometidos pelos agentes de Estado que praticaram tortura durante o regime militar. A “nova Anistia” quer a “liberdade” e o “perdão” daqueles que planejaram o golpe e atacaram o Congresso Nacional e o STF em 2022. É verdade que a palavra “anistia” tem “amnestia” em sua origem etimológica, isto é, esquecimento. Entretanto, o que ela pressupõe é um projeto de justiça que reconstitui o corpo social. No entanto, aqui é ela subterfúgio para impunidade – no passado e na sua tentativa de reedição no presente.

E ao contrário, o pleno governo democrático em que vivemos é que é uma “ditadura” que afrenta a tão propalada “nossa liberdade”. Nessa linha, um regime de exceção que se vale de categorias biopolíticas para perseguir suas vítimas é semelhante a um governo republicano que defende suas instituições através do devido processo legal.

Esse cenário é global. Em Israel funciona um governo de extrema direita capitaneado pelo primeiro-ministro Benjamin Netanyahu. Seu regime estimula a guerra e não mede esforços para destruir o Hamas mesmo que isso represente a limpeza étnica total na faixa de Gaza. Para isso, tem como uma das suas ferramentas, os usos e abusos da memória dos judeus. O Estado como mecanismo de poder é o dono do trauma. Ele costuma se valer, recorrentemente, da memória da *Shoah*. Em 2014, num discurso no Museu Yad Vashem de História do Holocausto de Israel, Netanyahu comparou o Irã aos nazistas. Por sua vez, num Congresso Sionista, em 2015, o alvo voltou-se para os palestinos. Segundo ele, Hitler não queria exterminar os judeus, mas apenas expulsá-los. Foi o mufti de Jerusalém à época, Haj Amin al-Husseini, um palestino, quem teria convencido o ditador alemão⁴ a exterminá-los.

Ele não está sozinho. Donald Trump voltou ao poder nos Estados Unidos com uma retórica muito mais agressiva. Seus primeiros meses foram marcados por deportações em massa, xenofobismo, censura e guerra comercial. Ele deseja rememorar os “grandes anos” dos Estados

³ Ibid.

⁴ Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2015/oct/21/netanyahu-under-fire-for-palestinian-grand-mufti-holocaust-claim>. Acesso: 10 mar. 2025.

Unidos. Para isso, o mundo deve ser dividido entre “fortes” e “fracos”, uma linguagem que revive o darwinismo social no século XXI. Nesse segundo lugar estão os países da América Latina, os que precisam da “verdadeira” “América”.

Sua visão é colonialista. Fez ameaças de dominar o Canal do Panamá. Propôs a Netanyahu, seu aliado, a construção de uma espécie de resort de luxo em Gaza, um duplo da Riviera italiana. Posteriormente, em vídeo feito por inteligência artificial e publicado oficialmente pelo presidente, o projeto recebeu um nome: “Trump Gaza”. Para isso, os palestinos seriam realocados em diversas localidades. Evento que seria uma reedição da *Nakba*, a “catástrofe”. O trauma de expulsão de mais de 700.000 mil palestinos da Palestina em 1948.

As catástrofes se sobrepõem nesse século XX. Em certo sentido, a memória da *Shoah*, a catástrofe para os judeus, foi manipulada e mobilizada pelos sionistas na formação de Israel e na expulsão dos palestinos. O que gerou, por sua vez, uma nova catástrofe, a *Nakba*.

É diante desse cenário de *memórias feridas* que o testemunho e suas formas constelatórias nos livros *Medida de Nossos Dias* (1971), *La noche de Tlatelolco* (1971) e *Meninos de Zinco* (1989) são ainda mais necessários e oferecem vozes de resistência. Os testemunhos são uma força sobrevivente, humana e temporal, que nos lembram do caráter inegociável das memórias dos traumas históricos. O testemunho é cada vez mais essa “modalidade crucial de nossa relação com os acontecimentos de nosso tempo” (Felman, 2014, p. 17). Seja esse tempo o século XX ou suas sobrevivências no século XXI. Alguns críticos e historiadores, como Shoshana Felman (2000) e Annette Wieviorka (2006), falam de uma “Era do testemunho”.

Não obstante, o que é o testemunho? Nas suas inscrições etimológicas latinas ele é *testis* e *superstes*: na sua primeira forma, fala de um “terceiro” que vê algo e por isso é capaz de fornecer seu testemunho numa situação de litígio; na segunda, a testemunha é o sobrevivente, o que atravessou o limiar da morte, mas voltou e pode dizer dessa passagem. Os testemunhos surgem a partir dos relatos dos soldados sobreviventes das duas guerras mundiais. Todavia, ele se configura como modalidade de memória, trauma e limite por meio dos sobreviventes da *Shoah*. Esse evento forneceu a forma complexa e apórica dos testemunhos: o dizer na sua impossibilidade, o dizer na sua falta e insuficiência. O testemunho não oferece um discurso totalizador, não fornece uma explicação completa para o *Lager*: ele é fragmentário, atrasado e antipositivista.

Não obstante, ele é uma forma de reconstituição dos sujeitos. Falar e dessa forma encontrar uma escuta atenta é um primeiro passo para que o sujeito saia da prisão individual do não lugar dos campos e encontre uma *comunidade*. Testemunhar é sair de si para encontrar o Outro: “[...] a *designação* para testemunhar é, paradoxalmente, uma designação para transgredir os

limites daquela posição isolada, para falar intercedendo pelos outros e para outros” (Felman, 2000, p.16, grifo do autor).

Nesse sentido, acreditamos que não se deve carregar todo peso dos testemunhos nas suas impossibilidades. A expressão “apesar de tudo” de Didi-Huberman (2020) designa essa aposta: testemunha-se apesar da fragmentação e dos limites da linguagem. Testemunho é resistência, não é inimaginável, antes é imaginável, mesmo que precariamente, por meio dos que falam. Ele representa, conforme aponta Seligmann-Silva (2022), uma “ética da escritura”. Levar ao paroxismo a aporia e dizer que Auschwitz é um fenômeno sem testemunhas é desrespeitar os que exerceram o testemunho como uma espécie de “dever” e “forma de vida” como Primo Levi⁵.

O testemunho é duplo: escritura, mas também uma manifestação oral: “O testemunho é, em outras palavras, uma prática discursiva, em oposição à pura *teoria*. *Testemunhar* [...] é realizar *um ato de fala*, ao invés de simplesmente formular um enunciado” (Felman, 2000, p.18, grifo do autor). Testemunho como limiar entre a pena e a voz. *Medida de Nossos Dias* (1971), *La noche de Tlatelolco* (1971) e *Meninos de Zinco* (1989) unem esses dois níveis, a escrita como resultado, forma de apresentação, o “dar a ver”; por sua vez, os testemunhos são também *imagens da escuta*, a fala é anterioridade, evoca um espaço de encontro de rostos. Para se exteriorizar como fala o testemunho pressupõe o ouvir. Ele é uma relação dialética entre o dizer e o escutar. É necessário que o ouvinte diga para o que fala que ele é “sua testemunha”. Ele não está sozinho. Entretanto, nesta tese, o ouvir nunca é plácido, ele é circunscrito por ruídos, falhas, interrupções, conflitos. Em suma, montagens.

Não obstante, o testemunho como maneira de lidar com os restos das catástrofes múltiplas do século é uma forma transversal que não se reduz a *Shoah*. Aqui ele atravessa fronteiras: a França autoritária de Vichy e o Colaboracionismo com o Nazismo nos relatos de mulheres sobre Auschwitz; o México autoritário do PRI e os relatos de estudantes e mães sobre o Massacre na Praça de Tlatelolco em 1968; a União Soviética e os testemunhos dos soldados-meninos, suas esposas e mães sobre uma “guerra colonial” e traumática no Afeganistão. Nesses testemunhos estão inscritas as múltiplas possibilidades de cruzamentos geográficos da dor catapultadas por um XX violento.

⁵ Paul Ricœur (2007, p. 101) propõe alguns sentidos para o entendimento desse “dever de memória”. Primeiro, ele é um dever de justiça que se coloca entre o trabalho de luto e o trabalho de memória, ele extrai das lembranças traumatizantes seu valor exemplar. A partir delas se constitui um projeto: “e é esse mesmo projeto de justiça que dá ao dever de memória a forma do futuro e do imperativo”. Segundo, a justiça não é justiça a si mesmo, ela alcança o Outro. Ela comporta outro imperativo, o da alteridade: “O dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si”. Do dever deriva ainda uma forma de dívida que dever ser encarada como herança e não como culpabilidade. Nessa perspectiva, o dever não se limite a guarda, mas ao sentimento de dever aos que já se foram: “dos que não são mais, mas já foram”. É uma forma de lápide. Por fim, esses outros a quem se deva fazer justiça e se está em dívida de memória são as vítimas: “dentre esses outros com quem estamos endividados, uma prioridade moral cabe às vítimas”. Essas formas do “dever” estão em Delbo, Aleksievitch e Poniatowska.

O testemunho pode ser uma força comparativa. No romance *Las cartas que no llegaron*, Mauricio Rosenconf mistura ficção e testemunho e produz uma narrativa que liga os traumas da *Shoah* e da ditadura militar no Uruguai. Uma família de poloneses judeus desembarca na região rio-platense fugindo da Gestapo. No país hispânico esse casal exilado e seus dois filhos vivem uma zona de suspensão e deslocamento constante, muitos dos familiares tinham ficado na Polônia e foram enviados para os campos. Eles estão pendentes eternamente de cartas com notícias desses parentes que nunca chegariam. Além disso, posteriormente, um dos filhos morre e o outro é preso pela ditadura. Em contrapartida, esse último recria já na vida adulta, as cartas que pensou, mas nunca pode escrever no tempo em que foi preso num calabouço pelas autoridades militares do Uruguai. Nessas cartas, que também nunca chegaram, “Moishe” tenta resgatar sua relação com os pais e suas raízes. O romance mescla tempos e espaços, mostra como o autoritarismo costuma subverter fronteiras.

Nessa linha, durante a feitura deste texto deparei-me com uma discussão teórica internacional que liga os mecanismos coloniais genocidas aos mecanismos genocidas utilizados na Europa durante o Nazismo. É um debate que remonta a Aimé Césaire (1950) em *Discurso sobre o colonialismo* e Hannah Arendt em *Origens do totalitarismo* (1951). O martinicano fala de uma “estrutura em bumerangue”. Os europeus, ele nos diz, tão bem acostumados ao seu modo de vida burguês e autossuficiente foram tomados de surpresa pelo nazismo. Contudo, se tivessem abertos os olhos veriam que aquelas práticas já eram utilizadas em outros lugares contra povos não brancos:

Surpresa e indignação. E as pessoas dizem: “Que estranho! Mas, ah! É o nazismo, vai passar! E Esperam e esperam; e se mantém caladas diante da verdade: que é uma barbárie, mas a barbárie suprema, aquilo que coroa, aquilo que resume o caráter cotidiano das barbaridades; que é nazismo, sim, mas que antes de serem suas vítimas, foram cúmplices; que esse nazismo, toleraram antes de sofrê-lo; absolveram-no, fecharam seu olhos e o legitimaram, porque, até então, havia sido aplicado apenas a povos não europeus; cultivaram esse nazismo, ele é sua responsabilidade; e ele gotejava, escorria, penetrava antes de engolir em sua água avermelhadas, por todas as fendas, a civilização ocidental e cristã (Césaire, 2020, p. 18).

O que eles tinham ignorado e silenciado nas colônias volta, como no regresso do bumerangue, para atingi-los. Já Arendt, na segunda parte de seu livro, mostra como o “Imperialismo” teve como substrato a burocracia e o racismo que foram gestados entre povos não europeus: “O racismo como instrumento de domínio foi usado nessa sociedade de brancos e negros antes que o imperialismo o explorasse como ideia política” (Arendt, 2012 p. 280). Isto é, antes que assumisse uma feição política na própria Europa.

Nas colônias, a raça substitui a nação. Depois, com a implosão desta última, o que sobra é o componente genético. A biopolítica converte-se em forma de governo. Isso provoca uma seleção entre os que estão incluídos e os apátridas. Esses últimos não têm mais um Estado para protegê-los, contam unicamente com seu status de humanos. O que por si só é insuficiente nesse cenário racista. Esses são os alvos.

Destaco ainda três autores: Sven Lindqvist (2023), Seligmann-Silva (2021, 2023) e Ariella Aïsha Azoulay (2024). O primeiro, em seu livro *Exterminem todos os malditos*, mostra como a origem do genocídio europeu está nas ações coloniais. O extermínio foi uma prática das nações europeias: Países Baixos, Inglaterra, França e Alemanha. O *Lebensraum* (espaço vital) alemão surge em 1897 e está ligado ao extermínio de etnias “atrasadas” para abrir espaço para a colonização. Joseph Corand produz *Coração das Trevas* a partir do contato com relatórios de operações de limpeza levadas a cabo por agentes britânicos. O épico *Apocalypse Now*, de 1979, é exemplar nessas sobreposições: colonialismo e genocídios – Vietnã e Congo. Não por acaso, Coppola percorria freneticamente o set de filmagem com o livro de Conrad nas mãos.

Por sua vez, o termo “campos de concentração” foi inventado em 1896 por espanhóis em Cuba. Depois, anglicizado pelos ingleses na Guerra dos Bôeres. Logo em seguida, antes de internarem os judeus nesses locais, os alemães utilizaram contra os povos hereros.

É um processo que se estende no tempo e no espaço. Nos EUA, a “Marcha para o Oeste” dizima povos autóctones e toma suas terras. Na Argentina, o processo de genocídio indígena é realizado pelo governador da província de Buenos Aires, general Rosas. Os “ares europeus” tão propalados por Buenos Aires foram “conseguidos” seguindo o roteiro da metrópole.

Esse cenário de semelhanças não apaga a singularidade e o ineditismo de Auschwitz na Europa. Contudo, foi gestado sob um substrato conhecido: “Auschwitz foi a aplicação industrial e moderna do extermínio sobre o qual a supremacia da Europa desde muito tempo repousava” (Lindqvist, 2023, p. 220).

É interessante pensar nesse olhar que ignora e virá para o lado. Lindqvist (2023) destaca que essas ligações entre ideologias genocidas e racistas não era algo desconhecido. Não era conhecimento o que faltava. Por exemplo, os instruídos dos seus devidos países sabiam o que ocorria na Argélia, no Vietnã e no Afeganistão:

Da mesma forma, os franceses instruídos nas décadas de 1950 e 1960 sabiam o que as tropas francesas faziam no Vietnã e na Argélia.

Da mesma forma, os russos instruídos na década de 1980 sabiam o que as tropas faziam no Afeganistão, e os sul-africanos e americanos instruídos por volta dessa mesma época sabiam que as “tropas de apoio” faziam em Moçambique e na América Central.

Da mesma forma, os europeus hoje sabem que crianças morrem quando o chicote da dívida estala sobre os países pobres (p. 233).

Não é possível se justificar pela ignorância em relação a algo que se repete como uma compulsão. Aimé Césaire fala da responsabilização. Por sua vez, para Lindqvist (2023, p. 19) o que faltava era a “coragem de olhar para aquilo que sabemos e tirar conclusões”. Ele inicia e termina o livro com essa frase.

No Brasil, Seligmann-Silva (2021) faz essa ligação entre a *Shoah* e a memória colonial. Ele propõe uma “virada decolonial do saber histórico” a partir do testemunho. Sua forma aberta faz a ponte entre a recuperação de vozes sobreviventes que foram suplantadas por máquinas de morte tanto aqui como acolá. Ele emerge das ruínas e do naufrágio da verdade positivista e representacionista. Em ensaio recente, “A volta do bumerangue ou a virada pós-colonial dos estudos da Shoah”, Seligmann-Silva (2023) retorna à imagem do bumerangue. Ele apresenta como as reflexões em torno da *Shoah* foram arejadas ao serem ligadas aos debates sobre o colonialismo e o imperialismo. Formou-se um campo comparativo profícuo que envolve autores europeus, africanos e latino-americanos.

O crítico brasileiro oferece suas próprias contribuições, destaco duas. Primeiro, ele mostra como os atos dessas forças de morte não se restringem ao colonialismo e a *Shoah*, são espectros que ainda pairam sobre nós. Essa virada não está fazendo o luto de algo morto, pelo contrário, os bumerangues continuam ativos. As políticas de esquecimento continuam atuantes. Ele faz um comentário semelhante ao de Aimé Césaire e Lindqvist. Quando se fecha os olhos, essas práticas podem voltar contra si mesmo e atuar aqui no presente: “Existe uma dialética simples aqui: a uma sociedade que não consegue inscrever a história de suas barbáries, cabe a repetição, em bumerangue, dessa mesma e eterna história da violência” (Seligmann-Silva, 2023, p. 22).

Em segundo, Seligmann-Silva (2023) salienta como essas ligações entre traumas não são feitas só pelos teóricos, mas pelas próprias testemunhas. Isso é exemplificado com dois sobreviventes dos campos, realço a segunda, Charlotte Delbo. Em determinado momento do livro *Auschwitz e Depois*, a escritora francesa cola e monta notícias de violência colonial ocorridas na Argélia e no Vietnã. Ela rompe a estrutura do tempo e propõe um “bumerangue” que atravessa o *Lager* e alcança as formas de tortura produzidas pela França na Guerra da Argélia e o napalm utilizado pelos norte-americanos na Guerra do Vietnã.

Ariella Aïsha Azoulay (2024) em *História potencial* como que une essas perspectivas ao defender como o imperialismo não foi só uma estrutura coetânea. Ele é uma força trans-histórica, atuante ainda hoje, que atravessa o colonialismo, o *Lager*, a *Nakba* dos palestinos, a crise migratória contemporânea. Ele funciona como os obturadores das máquinas fotográficas:

esconde-se enquanto age. O obturador é sinédoque de uma “tecnologia colonial”. Ele é um mecanismo retrátil por meio do qual o mundo é capturado. Contudo, no momento em que o enclausura, suas ações já são imperceptíveis. Nesse espaço da invisibilidade, ele distancia as coisas, separa, isola, remove, esquece, exclui, suprime, ignora. Ele age por uma série de subprodutos: de governos diferenciais, separação entre pessoas apátridas e objetos para os museus, cidadanias imperiais, progresso, novo.

Em contraposição ao imperialismo ela propõe a sua “desaprendizagem”. Esse é um vocábulo impreciso: possui muitos sentidos. Sua porosidade reside nessa indeterminação. Desaprender é recusar a violência, envolver-se com os outros, reparar a dissociação entre pessoas e objetos, desaprender a temporalidade imperialista, resistir à operação dos obturadores no tempo, espaço e no corpo político. Isso tem como fito abrir a história e construir outra potencial: “A história potencial é uma forma de estar com outros, vivos e mortos, através do tempo; contra a separação entre passado e presente, entre pessoas colonizadas e seus mundos e posses, entre história e política” (Azoulay, 2024, p. 71).

Apesar do caráter panorâmico e incompleto, reproduzo esse debate porque ele constrói um espaço comparativo que nos permite aventar a possibilidade de propor uma tese entre regimes e contextos tão diferentes como a *Shoah* e Vicky e o autoritarismo no México e na União Soviética. Ele não apaga as singularidades. Não digo que essas relações entre colonialismo e morte estejam diretamente marcadas em Charlotte Delbo, Svetlana Aleksievitch e Elena Poniatowska. Quando elas aparecem, são indiretas e não necessariamente relacionadas ao *corpus*. Delbo foi uma militante anticolonialista, muitos dos seus livros, como veremos, foram publicados no contexto da Guerra da Argélia. Ainda nessa perspectiva implícita, a doutrina da *guerre révolutionnaire* utilizada pelo exército Francês nas colônias foi exportada para a América Latina.

De outro lado, a invasão do Afeganistão foi de fato uma incursão colonial. Nas vozes dos soldados-testemunhas isso é claro, estavam indo para ensiná-los o que era o socialismo e, por conseguinte, levar a civilização aos camponeses que viviam entre vilarejos (*Kichlak*) e montanhas: “Estávamos no papel dos alemães – como me disse um rapaz. Acho que é assim...É assim...É assim que nos veem...” (Aleksievitch, 2020, p. 45). Por meio da sua ajuda “solidária” introduziriam vasos sanitários, casas de concreto, mesas de escritório, tratores e carros.

No caso do México isso é ainda mais complexo. O que ocorreu na Praça de Tlatelolco foi algo absolutamente inaudito. O regime do Partido Revolucionário Institucional – PRI alinhou-se aos norte-americanos no contexto da Guerra Fria e exportou deles um modelo de estado policial repressivo. Um protótipo feito especialmente para os países da América Latina. Não era utilizado

contra os próprios norte-americanos, com a exceção dos indígenas no século XIX e da população negra com as Leis de Jim Crow no século XX.

O que esse debate proposto por Aimé Césaire, Hannah Arendt, Sven Lindqvist, Seligmann-Silva, Ariella Aïsha Azoulay e outros coloca é a possibilidade de pensar numa estrutura transnacional violenta que surge junto da Modernidade. É uma máquina memoricida que assume diversas máscaras nos espaços onde performa. Essa colonialidade que está no seu substrato não é só aquela dos séculos XV e XIX. Longe disso, é uma forma permanente de produção de práticas de outrização. Agentes metropolitanos não são somente aqueles que agem externamente representando interesses de multinacionais e bancos internacionais, pelo contrário, são internos. O legado perverso dos distintos colonialismos foi sua incorporação como prática de condução do poder pelos agentes e as elites nacionais.

Em resumo, esse espaço comparativo não produz alinhamentos ou medidas entre genocídios, mas veem os encontros entre modos, práticas e ideologias. Por sua vez, isso permite evocar o reverso, isto é, não os regimes, mas as vítimas, a forma como elas enfrentam essas forças conjugadas. O testemunho é fundamental nessa perspectiva. Todavia, vai além. Passa pela maneira em que essas vozes são apresentadas. É nessa linha em que são comparadas obras como *Medida de Nossos Dias*, *La noche de Tlatelolco* e *Meninos de Zinco*. Elas apresentam formas inovadoras, constelatórias, para dar a ver os traumas da Modernidade. Não fala apenas uma testemunha, mas muitas.

Utilizemos um exemplo. Lembra-se do filme *Shoah* como paradigma da pluralidade de vozes. Contudo, o diretor Claude Lanzmann privilegia os testemunhos masculinos. As mulheres são vozes escassas. Ainda, ele próprio canonizou sua obra como a forma absoluta e estabeleceu um discurso ortodoxo sobre a irrepresentabilidade. Nesse processo, o filme *Ziva Postec, La monteuse derrière le film Shoah* (2018) mostra como o cineasta apagou o papel de Ziva Postec na montagem das mais de 350 horas de gravações e entrevistas. O documentário de Catherine Hébert explora o papel estético de Postec na organização desse material bruto. O diretor apagou essa força criativa e sacralizou o seu filme. Numa entrevista dado ao *El País*, Postec diz que Lanzmann a impediu de dar entrevistas e falar sobre seu trabalho: “Quando o filme teve sua estreia, não fez nenhuma menção ao meu trabalho, e impediu que alguns jornalistas me entrevistassem”⁶.

Nessa linha, Charlotte Delbo, Elena Poniatowska e Svetlana Aleksievitch valem-se dessa mesma multiplicidade de vozes do filme *Shoah*. Entretanto, produzem novas sensibilidades. O

⁶ EZQUIAGA, Miguel. Ziva Postec, la desconocida montadora que dedicó seis años a editar el gran documental del Holocausto. *El País* (Site). Publicado em: 24 dez. 2021. Disponível em <https://elpais.com/cultura/2021-12-24/ziva-postec-la-desconocida-montadora-que-dedico-seis-anos-a-editar-el-gran-documental-del-holocausto.html>. Acesso em: mar. 2025.

irrepresentável, sem perder de vista suas aporias, é enfrentado pela montagem que faz a passagem da oralidade para a escrita, constrói uma *prancha* de apresentação constelatória dos testemunhos. Além disso, elas não se escondem como Lanzmann escondeu o papel de montadora de Ziva Postec. Elas próprias são testemunhas. Por isso, elas são inovadoras. Além disso, os testemunhos são direcionados ao papel exercido pelas vozes femininas. *Meninos de Zinco* e *La noche de Tlatelolco* exaltam o protagonismo e a resistência das Mães dos soldados e das Mães dos estudantes. Por seu turno, em *Medidas de Nossos Dias* predomina o drama de 11 mulheres da Resistência Francesa para retomar a vida depois de Auschwitz. Nos seus relatos semeia-se a dor de algo que não passa e a beleza do companheirismo sensível que as manteve vivas e que se preservou ao longo do tempo.

As dores não respeitam fronteiras espaciais e temporais. Propor relações entre o testemunho em Charlotte Delbo, Elena Poniatowska e Svetlana Aleksíevitch não é estabelecer comparações entre as dimensões singulares de cada evento, incomparáveis e irrepetíveis em si. Antes é saber das diferenças contextuais que separam Auschwitz, o Massacre de Tlatelolco e a Guerra do Afeganistão. Contudo, os três regimes, em suas particularidades, constituem-se como formas de exceção. Eles são, a sua maneira, eventos catastróficos.

Entretanto, como definir a “catástrofe”? É um termo polissêmico, vem do grego e significa “virada para baixo”. Em outra acepção, é “desabamento” ou “desastre”. É também a expressão que traduz o hebraico “Shoah” ou o árabe “Nakba”. Ainda pode ser esclarecida como: “A catástrofe é, por definição, um evento que provoca um trauma, outra palavra grega, que quer dizer ‘ferimento’. ‘Trauma’ deriva de uma raiz indo-europeia com dois sentidos: ‘friccionar, triturar, perfurar’; mas também ‘suplantar’, ‘passar através’” (Nestrovski; Seligmann-Silva, 2000, p. 8).

A catástrofe é plural e contraditória. Cair e por isso perfurar e ao mesmo tempo atravessar (suplantar) essa situação. Ela parece se adiantar ao próprio testemunho. Limitar os movimentos no desabar (impossibilitar), mas *apesar de tudo* falar e ouvir (passar através). Nessas encruzilhadas, a catástrofe afasta e exige uma representação: “A catástrofe costuma trazer em si um problema de representação” (Carvalho *apud* Nestrovski; Seligmann-Silva, 2000, p. 8). Tendo isso como pano de fundo, nosso principal objetivo é mostrar como essas três escritoras produzem uma “representação constelatória”. Entendem o testemunho como um coro de vozes: “El testimonio como construcción de memorias implica multiplicidad de voces [...]”⁷ (Jelin, 2000, p. 96).

O testemunho passa pela interlocução entre ética e estética: local do resgate do humano do ambiente de indiferenciação da *zona cinzenta* e local do testemunho como *prancha* sobre a qual

⁷ “O testemunho como construção de memórias implica multiplicidade de vozes” (Todas as traduções que integram a Tese são de minha responsabilidade).

se debruça e se monta. Elas propõem uma maneira de (re)montar a dor por meio da articulação de diversas vozes em “constelações”. São histórias de sofrimentos que remontam o caos. Uma “forma” se constitui, como assinala Didi-Huberman (2018), como resposta a uma dor, um *pathos*.

Para isso, criamos a partir de um neologismo, “constelar” + “dor”, a figura das *constela(dor)as*: aquelas que param, escutam e reúnem a dor insuportável do Outro e aceitam o desafio de levar isso adiante. Constroem “teias”. Como elas próprias são, de maneiras diferentes, sobreviventes das violências do século XX, ouvem, dizem e montam sobre algo que as atravessa. Na abertura da sua dor elas encontram a do Outro. Essa dor não está morta e se diz de si mesma. Não estamos diante da *vuestra* boca morta, antes de uma boca muito viva. Por isso, por diversas vezes, sai o montador e o que se ergue são suas *(re)montagens*: essas vozes que se nomeiam. Essas estruturas representam, como indicado na epígrafe desta introdução, *constelações resistentes* (teias que se juntam) e (amarram até leões).

A figura da *constela(dor)a*, formada pelos corpos celestes (os astros) e os corpos telúricos (as dores), dialoga e surge do limiar do *coleccionador*. Essas duas formas participam de um diálogo contemporâneo no mundo das artes que fazem o “balanço das perdas” das catástrofes. São movimentos que se apoiam na memória e que contestam os arquivos, embaralham oficialidades, remontam o trauma, colecionam e recolecionam as ruínas (Seligmann-Silva, 2023, p. 21).

Charlotte Delbo (1913-1985), Elena Poniatowska (1932-) e Svetlana Aleksievitch (1948-) são escritoras do século XX quase totalmente desconhecidas no Brasil. Quicá a última seja mais conhecida pelo recebimento do Prêmio Nobel em 2015. Já Delbo possui apenas um livro traduzido⁸. Por sua vez, Poniatowska recebeu o prêmio Cervantes em 2013, mas possui apenas dois livros traduzidos⁹ para o português. Elas representam o drama da violência nas suas determinadas sociedades no século XX.

Delbo foi uma militante comunista e membro da Resistência francesa presa pela polícia de Vichy, enviada para prisões francesas e posteriormente para Auschwitz. Sua trajetória mostra como o regime do Marechal Pétain contribuiu de maneira direta para a “solução final” da *Shoah*. Resistentes e judeus franceses eram deportados e padeciam nos campos. Seu comboio, o de 24 de janeiro de 1943, foi o “único transportado sob a etiqueta “política” para o campo de mulheres de Auschwitz-Birkenau, da França” (Pollak, 2023, p.395). Esse Estado Colaboracionista recebeu

⁸ *Auschwitz e depois* foi publicado pela editora Carambaia, em 2021.

⁹ No Brasil, por exemplo, temos apenas duas obras traduzidas: o romance *A pele do céu*, em 2003, publicado pela editora Objetiva e o gênero indefinido – mistura ficção, biografia e epistolografia – que é *Querido Diego, sua Quiela*, de 2019, publicado pela editora Mundaréu. Por um lado, o intervalo entre as publicações é considerável. Do outro, são livros que juntos não constituem o imenso painel constelatório que é sua obra. São, em alguma medida, laterais.

poderes plenipotenciários e foi apagado no pós-guerra pela memória “glorificadora” da “França resistente” do general Charles de Gaulle: “El mito de la resistencia de De Gaulle era militar, patriótico y masculino”¹⁰ (Gildea, 2016, p.13).

Essa visão criava uma forma de justificativa que eximia a França de lidar com uma herança incômoda, “[...] como se Vichy tivesse sido imposto à força por um pequeno grupo de criminosos a uma população que a ele se opunha ferozmente” (Schwarz, 2021, p.182). Fatalmente, essa amnésia criou zonas irresolutas no espaço público, latências que se manifestariam de maneira intempestiva posteriormente.

Vichy é uma verdadeira pedra no sapato das Luzes francesas. Não por acaso, na contemporaneidade, a principal força de oposição à Macron na França é uma candidata ligada à extrema direita e à memória de Vichy, Marine Le Pen. Nas eleições de 2024, a extrema-direita chegou a vencer o primeiro turno das eleições parlamentares. No segundo turno, o Reagrupamento Nacional (RN) de Marine ficou na terceira posição.

Ela é filha de Jean-Marie Le Pen, criador do Front Nacional na década de 1970, um grupo de políticos extremistas que possuía relações ambíguas com Vichy. Muitos dos seus membros colaboraram ativamente no regime. Le Pen foi um oficial de inteligência acusado de utilizar tortura na Guerra na Argélia.

Jean-Marie Le Pen nunca escondeu sua filiação histórica. Ele defendeu o marechal Pétain, a quem via como um grande chefe de Estado que havia defendido os franceses e cujo retrato exibia em manifestações do partido. Ele também parecia cultivar um certo prazer em manter uma ambiguidade quanto à sua posição em relação ao nacional-socialismo e à Shoah. Em setembro de 1987, questionado por jornalistas sobre a contestação da existência das câmaras de gás pelos negacionistas, Jean-Marie Le Pen respondeu: ‘Não estudei especificamente a questão, mas acredito que seja um pormenor na história da Segunda Guerra Mundial (Ibid., p. 272).

Charlotte não viu os desdobramentos desses recalques, mas sempre foi atenta ao seu contexto, dizia que escrevia porque a ameaça parecia muito grande, as forças destruidoras dos fascismos não estavam mortas depois da derrota alemã. Foi uma ativista intensa na Guerra da Argélia, suas principais obras, mesma aquelas sobre os campos, foram escritas sob o calor das revelações de torturas praticadas pelo exército francês sob os corpos coloniais.

Do outro lado, Elena Poniatowska é uma escritora emigrante. Sua família, de origem polonesa, estabeleceu-se na França. Ela nasceu em 1932 em Paris. Contudo, emigrou para o México aos dez anos com a mãe, Paula Amor de Ferreira Yturbe, e a irmã, Kitzia. Fugiam da Segunda Guerra Mundial. Não nasceu, mas se fez mexicana. Sua obra é uma grande reflexão

¹⁰ “O mito da resistência de Gaulle era militar, patriótico e masculino”.

sobre a violência no México sob a égide do Partido Revolucionário Institucional (PRI). Seus personagens, entre a ficção e o testemunho, como em *Hasta no Verte Jesús Mío*, falam de como a Revolução de 1910 não resolveu o problema da fome e das terras.

Quando da entrega do Prêmio Cervantes, em 2013, Elena deu uma entrevista ao *El País* em que assinalava uma espécie de desilusão com a política mexicana: “O PRI foi um poder prepotente e que agiu como um ditador, sendo um partido. Se impôs e assusta. O PAN e o PRD não inventaram uma nova forma de fazer política, nem atuaram de forma muito diferente do PRI”¹¹. Conclusão, não existiria alternativa política no México. Todas pareciam resultar em violência contra estudantes, mulheres e jornalistas. Ciudad Juárez é o pináculo dessa brutalidade, lugar onde mais de quatrocentas jovens foram assassinadas: “Neste país, 400 mulheres foram assassinadas com total impunidade em Ciudad Juárez. É aterrador. E a questão das mulheres em geral, no México, é aterradora”¹². Em *2666*, de Roberto Bolaño, essas mulheres mortas rondam a narrativa como corpos insepultos. Em grande medida, o México ainda é uma sociedade marcada pelo “malinchismo” e pela violação dos direitos humanos.

“2 de octubre no se olvida”. Essa é uma expressão permanente na memória dos mexicanos que se lembram do Massacre da Praça das Três Culturas orquestrado pelo aparato civil e militar do PRI como forma de colocar fim as manifestações estudantis pacíficas de 1968 e garantir a realização dos Jogos Olímpicos. Contudo, de modo correlato ao de muitas ditaduras na América Latina, os responsáveis não foram presos e julgados, transformou-se numa grande ferida aberta.

O recalque é o caminho para a repetição. Em 2014, um grupo de 43 estudantes da escola Ayonitzinapa foram sequestrados e mortos por meio de um conluio entre criminosos, narcotraficantes e forças públicas. Até hoje não se sabe o que de fato aconteceu. Quase meio século depois de Tlatelolco o governo participava novamente da eliminação de estudantes.

No entanto, no ano de 2024 ocorreu um fato significativo, Claudia Sheinbaum foi eleita a primeira mulher presidente do país. No seu discurso de posse ela destacou esse feito inédito e o descreveu como parte da memória histórica de luta feminina: “Não chego aqui sozinha. Chegamos todas. Com nossas heroínas que nos deram a pátria, nossas ancestrais, nossas filhas e nossas netas. (...) Conseguimos mostrar que México pode realizar eleições pacíficas”¹³. Em sua primeira coletiva de imprensa, ela tocou na memória traumática de Tlatelolco, se disse “filha de 68” e destacou o papel criminoso do Estado: “Há 56 anos (...) foi perpetrada uma das maiores

¹¹ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/04/21/cultura/1398105261_052392.html. Acesso: dez. de 2025.

¹² Ibid.

¹³ Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2024/06/03/claudia-sheinbaum-vence-eleicao-no-mexico-e-se-torna-1a-mulher-a-assumir-presidencia-no-pais.ghml>. Acesso: mar. De 2025.

atrocidades que já ocorreu no México na segunda metade do século XX, foi ordenada pelo então presidente (Gustavo) Díaz Ordaz...”. Ao final, pediu desculpas públicas – “Que seja, portanto, um pedido público de desculpas...” – e exaltou o “nunca mais”¹⁴.

Por sua vez, Svetlana Aleksievitch é uma escritora bielorrussa que testemunha sobre os traumas soviéticos do século XX. Seu projeto “Vozes da Utopia” foi produto do nomadismo pelo “gigantismo territorial” para escutar sobre a história minúscula: àquela que incide diretamente na vida de pessoas comuns.

Depois das duas guerras mundiais e da matança em massa, o estudo do bélico exige uma nova forma. Ele escapa do grandioso e do heroico. Diante dos conflitos imensos a Guerra do Afeganistão é minúscula. Então, como abordá-la sem cair na “normalização” cimentada por essas “grandes catástrofes”. Ela propõe *uma ética da representação* que passa pelo efeito da Guerra não só para o soldado, mas para sua mãe e esposa.

Depois das grandes guerras do século XX e das mortes em massa, para escrever sobre guerras contemporâneas (pequenas) como a do Afeganistão são necessárias outra ética e outra atitude metafísica. Deve-se exigir o pequeno, o pessoal e individual. O indivíduo. Único para alguém. Não como o governo se relaciona com ele, mas como ele é para a mãe, para a esposa. Para o filho. Como vamos resgatar uma visão normal? (Aleksievitch, 2020, p. 30).

Enquanto não se recuperar uma visão pacífica e antibélica, o retrato da guerra deve ser o mais humano possível. Nesse sentido, a guerra não é um épico que se tornará depois em história oficial e dessa maneira vai ser gravada num manual escolar. Ela é algo único, pessoal e intransferível. Ela não termina com a deposição das armas, permanece nas famílias.

Ela fala e monta também como uma soviética. Por vezes, seus interlocutores só aceitam dizer por que compartilham essa identidade comum. Seus livros promovem uma radiografia da ideologia comunista. A União Soviética aparece de inúmeras formas, mas quase sempre marcada pela catástrofe. Talvez o traço mais significativo seja sua “mitologia guerreira” produto de uma sociedade bélica. Nela todo seu aparato deve ser mobilizado para manufatura de *corpos vazios* prontos para se sacrificarem pela pátria. Mães e professores devem educar seus filhos e alunos para morrerem na guerra. Ser um herói do panteão soviético era mais honrado do que morrer de uma vida bem vivida. O exemplo-mor era do herói pioneiro Marat Kazei. O jovem de treze anos, com uma granada nas mãos, se jogou contra os nazistas como um “Kamikaze”. Educação para e pela morte. Por isso, Aleksievitch renomeia o “socialismo real” de “militarismo socialista”.

Essa sociedade era fruto de um regime político estrito que ao seu final, na *perestroika* de Gorbatchov, se regionalizou. Isto é, a desagregação soviética produziu um grande número de

¹⁴ Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/mundo/presidenta-do-mexico-oferece-desculpa-publica-por-massacre-estudantil-de-1968/>. Acesso: mar. de 2025.

outros países na Europa Oriental com presenças de líderes autoritários. Esse é o caso da Bielorrússia (Belarus) comandada a vinte e seis anos por Aleksandr Lukashenko, foi eleito em 1994. O país tornou-se independente em 1991. Ele não passou pela conjuração do passado soviético como os outros. Antes, marcou-se pela continuidade. No discurso do Nobel, de 2015, Aleksiévitich destacou como a oportunidade aberta com o fim soviético foi perdida: “O tempo da esperança foi substituído pelo tempo do medo” (Aleksiévitch, 2016, p. 383).

Ela é uma das principais críticas do regime, é membro do Conselho de Coordenação da oposição bielorrussa. Por isso, vive constantemente sob a ameaça, é chamada frequentemente para prestar depoimento. Numa de suas últimas entrevistas concedidas ao *El País* dizia da possibilidade de ser presa: “[...] qualquer momento podem bater na porta e vir me prender”¹⁵. E por isso, clamava pela ajuda europeia: “Precisamos da ajuda do mundo civilizado”.

Nesse mundo de sobrevivências, os três objetos desta tese mostram suas incidências, não tratam de temas mortos, o luto ainda não foi feito de modo cabal. Além disso, suas formas são inovadoras, para enfrentar a representação produzem uma que seja constelatória e que por isso ressaltam as singularidades.

Como método de organização desta tese, destaco e esclareço, em primeiro lugar, a divisão dos itens. Como já é um trabalho de longa extensão, preferi não multiplicar o número de capítulos e subcapítulos. Por sua vez, esses últimos são atravessados por cisões marcadas com três asteriscos (***). Eles não abrem novos assuntos, mantêm, mesmo que algumas vezes parcamente, o alinhamento com os temas principais dos subtópicos. Por outro lado, esses três asteriscos representam alguns dos desvios e digressões característicos desta tese.

À primeira vista esses percursos podem parecer desalinhados ao *corpus*. Contudo, tratamos aqui de uma comparação nova, poucos são os trabalhos, no Brasil, que estudam essas escritoras em sua individualidade. Juntas, é algo completamente impossível. Por isso, buscamos criar espaços de diálogos. Por exemplo, antes de refletir especificamente sobre Svetlana Aleksiévitich, busco mostrar sua ligação, mesmo que indireta, com a força dos testemunhos do Gulag na União Soviética e sua igualmente forte estética da montagem. O mesmo é feito com as outras escritoras. Em Charlotte Delbo, destaco o papel complexo dos testemunhos depois do retorno dos campos, destacando outros escritores. Imediatamente, trato especialmente da forma como Delbo constrói um projeto literário anticolonial. Ela era uma dramaturga antes da deportação, utiliza essa

¹⁵ Disponível em: <https://brasil.elpais.com/internacional/2020-08-24/svetlana-aleksievitch-a-qualquer-momento-podem-bater-na-porta-e-vm-me-prender.html>. Acesso: dez. 2023.

experiência para dar continuidade a sua escrita depois de Auschwitz. Sua escritura irá funcionar como maneira de recuperação da identidade e inscrição do trauma dos outros.

Em relação a Elena Poniatowska, destaco como suas obras evocam e ao mesmo tempo ultrapassam a noção do *testimonio* como foi posto na América Latina. Depois, mostro a complexidade de *La noche de Tlatelolco*. A escritora expõe os limites da catástrofe: mesmo com a constelação de vozes o Massacre da Praça das Três Culturas continua sendo inexplicável.

Destaco esses exemplos, mas isso é feito ao longo de toda a tese. De alguma forma, essa construção recorda o procedimento da montagem: uma junção de partes mais ou menos conexas e desconexas. A montagem nunca é algo límpido.

Em segundo lugar, busquei aproveitar boa parte dos relatos reunidos nos livros, mas não foi possível me valer de todos e nem da sua completa inteireza. Por exemplo, no capítulo 4, “Vozes femininas”, utilizei todos os testemunhos das Mães que apareciam em *Meninos de Zinco* e *La noche de Tlatelolco*. Da mesma forma com os relatos das companheiras de resistência sobreviventes. Contudo, isso não é viável a todo o momento. Escolhi essa forma, pois seria difícil propor uma metodologia de escolha estrita. Algo que não é explicitado nem pelas próprias escritoras. A única forma de escolha é a da montagem. E, por seu turno, ela é em si arbitrária. Não existe um método científico e positivo pronto para ser explicado e aplicado. A montagem possui algo da experimentação, da invenção e do melhor encaixe.

Em terceiro, nos valem, como modelo, das formas criadas por Susan Buck-Morss em *Mundo de sonho e catástrofe* e Enzo Traverso em *Melancolia de esquerda: marxismo, história e memória*. O primeiro livro é formado por uma escrita fragmentária que lança mão de um material de múltiplas áreas do conhecimento, bem como de fatos e imagens. Essas últimas fazem parte, para a crítica, de um experimento “[...] em métodos de cultura visual, pois tenta usar imagens *como* filosofia, apresentando, literalmente, uma forma de ver o passado que desafia concepções comuns quanto ao que o século XX realmente foi” (Buck-Morss, 2018, p. 20, grifo do autor). Isso tudo tem como objetivo criar “[...] uma série de constelações construídas a partir de fatos históricos, especulações teóricas e imagens visuais” (Buck-Morss, 2018, p. 117).

No outro, o crítico produz um livro ensaístico que se alterna entre os conceitos e as imagens. Sua trajetória parte da memória, da melancolia e da cultura marxista. O século XXI assinala uma mudança de paradigma do *télos* para uma memória das derrotas como luto. “Em suma, sirvo-me de múltiplas fontes, analisando-as como “imagens de pensamento” [Denkbilder], conforme o conceito de Benjamin” (Traverso, 2021, p. 18).

Nesses sentidos, em menor medida, tentamos produzir uma forma que seja lida em vários níveis: a escrita, a teoria e a imagem. Por isso, os capítulos são atravessados por fotografias que se

articulam aos temas propostos. As fotografias, como ressalta Susan Sontag (2004), também fornecem um testemunho. As imagens abrem novos espaços de pensamento, criam “constelações” entre a teoria e o contexto histórico. Tal como zonas de comparação. Em segundo, essa tese é formada por essas vozes de memórias das derrotas: tesouros de sofrimentos.

Por fim, explico a forma em que os grifos foram utilizados. Para o grifo dos autores, utilizei o *itálico*. Já para grifos de minha autoria preferi utilizar o **negrito**.

Este trabalho é dividido em cinco capítulos. O primeiro, “Constelações sobrecarregadas de tensões”, é o mais ensaístico. Nele perscrutamos de maneira livre e indiciária a obra de Walter Benjamin em busca de um pensamento que nos paramenta para enfrentar os testemunhos. O escritor possui o que chamamos de “escrita arúspice” capaz de ver nas entranhas do século XX os horrores do porvir e uma maneira de enfrentá-los, de remontar o caos. Uma obra que produz um pensamento sobre a visibilidade da história por meio das montagens e remontagens. Na porosidade do limiar, tema caro ao autor, vemos o colecionador como figura que “explode” e deságua na forma do “*constela(dor)*”. Esse é um habitante do espaço público que recolhe vozes (dores) e exerce o “*pathos* da proximidade”. Como exemplos dessas figuras, o próprio Benjamin e o historiador da arte alemão, Aby Warburg. Ainda neste capítulo, discutimos as potências da rememoração e sua constituição como uma forma da história que lê o acabado (sofrimento) como inacabado e o inacabado em acabado (felicidade). Em suma, nele delineamos os precursores teóricos da figura do *constela(dor)* e suas *constelações*. Ou, melhor, a gênese das *constela(dor)as* e suas *constelações*.

O capítulo dois, “História, memória e testemunho: Auschwitz, Massacre de Tlatelolco, Guerra do Afeganistão”, possui um objetivo mais histórico. Inicialmente pensamos o testemunho nos debates em relação à memória e à história. Para isso, utilizamos Dominick LaCapra (2009, 2023), Paul Ricœur (2007) e Aleida Assman (2013). Nesses diálogos, o testemunho se aproxima e se afasta da história.

Num segundo momento, propomos comparar esses três eventos como regimes de exceção a partir de Agamben (2004). Entretanto, antes fazemos uma discussão sobre os termos teóricos zona selvagem (Buck-Morss) e totalitarismo (Hannah Arendt) por entender que essas três formas – o regime de exceção, a zona selvagem e o totalitarismo – dialogam entre si. Nessa mesma linha, algumas outras questões teóricas proliferantes são comentadas. Na segunda parte, apresentamos os contextos específicos em que essas obras são inseridas. Isso é feito, em parte, com o apoio das vozes testemunhais dos livros. Entendemos que o testemunho coloca problemas ao campo histórico – o trauma, por exemplo.

Analizamos a constituição do Colaboracionismo na França a partir de Vichy e suas ligações com os campos de concentração – Drancy, Vélodrome d'Hiver e Auschwitz. Num subtópico, discutimos um primeiro relato de *Medida de nossos dias*, da judia Ida que Delbo conheceu num sanatório para convalescência de deportados. No segundo tópico, apresentamos o Regime Priísta como sistema autoritário que se constituiu como legado institucional da Revolução Mexicana (1910) e sua atuação durante o ano de 1968. Para depois, por meio das vozes de *La noche de Tlatelolco*, recuperarmos os imaginários, os projetos, a cultura e a memória dos estudantes.

No terceiro subtópico, apresentamos o governo do secretariado do Politburo Brêjniev e sua gerontocracia no poder. A intervenção nos partidos comunistas do Afeganistão e, por conseguinte, o insucesso da invasão colonial. Ela marcou em muitos sentidos o início dos conflitos extremistas do século XXI. Num segundo momento, por meio das vozes de *Meninos de Zinco*, vemos o lado nada heroico da guerra. Por fim, o capítulo é circundado por imagens e alguns fragmentos teóricos dispersos. O desiderato é que eles se entrecruzem com as imagens e, por sua vez, com o próprio texto.

No capítulo três, “Escutar e montar o outro: a terceira testemunha”, discutimos de maneira mais direta os objetos. Antes fazemos uma discussão extensa sobre a relação entre testemunho e a escuta. Os diferentes modos em que o ouvir se configura. A escuta na encruzilhada entre a reconstrução dos sujeitos e o perpetuar da tirania. Para isso, encetamos uma densa análise da relação entre testemunhar, ouvir e montar em cada contexto particular. O testemunho depois dos campos e a atuação de Charlotte Delbo, suas ações iniciais como *constela(dor)a* na reconstituição das biografias das resistentes, a publicação dos seus livros num contexto de violência colonial na Guerra da Argélia e *Medida dos Nossos Dias* como uma obra entre o poético e o testemunhal: escrita de reunião e escuta das amigas resistentes.

De outro lado, Elena Poniatowska e sua ida até as prisões para escutar os relatos dos estudantes e *La noche de Tlatelolco* como livro que implode as separações entre testemunho e *testimonio*. Por sua vez, Svetlana é inserida num debate sobre o testemunho, o coletivo e a montagem no contexto soviético. Recuperamos os testemunhos sobre o Gulag por meio de Soljenítsin e Chálámov. E, numa segunda parte, os traços conflituosos da escuta e do testemunho em *Meninos de Zinco*. O objetivo do capítulo é propor uma “terceira testemunha” que é atravessada pelos eventos e que também se constitui como o ouvinte que leva adiante a dor insuportável do Outro.

No capítulo quatro, “Vozes de mulheres”, mergulhamos nos testemunhos de mulheres das três obras. Antes, fazemos novas digressões em torno das protocenas do testemunho no

teatro clássico. Na tragédia *Eumênides*, o testemunho é posto como lugar do masculino. Assim como na etimologia latina na qual *testis* é testemunho e também o termo que designa o testículo. Convocamos outras imagens da poesia e tragédia, Hécuba e Antígona, que, por meio do “teor testemunhal”, contestam essas zonas de misoginia – são contraimagens.

Por sua vez, essas imagens que abrigam a dor – mães, irmãs, esposas.... – se multiplicam e se desdobram temporalmente e espacialmente. Alcança as Mães dos soldados soviéticos que defendem a memória dos seus filhos. Na Guerra do Afeganistão, as mulheres são vistas ora como Madonnas, símbolo da *pietas* – as Mães ocupam esse lugar; ora como símbolo das Meretrizes – as que foram para o Afeganistão e se “entregaram” aos oficiais. Alcança as esposas e o trauma que se herda pelas gerações seguintes. Alcança as Mães dos estudantes mexicanos que buscam pelos seus filhos. Reescrevem a tragédia das Praças no contexto latino-americano. Ainda, como no caso do testemunho das francesas, a maternidade surge como lugar de rememoração e homenagem as mulheres que se foram.

Por fim, esses testemunhos subvertem essa crença que associa o cuidado ao feminino. Esse não é um espaço inócuo. Nessas vozes, esse é um lugar do qual se parte para se encontrar o político. Na emoção, o eu se difrata em um nós. Essas mulheres constroem uma zona de acolhimento em meio ao cinzento.

No último capítulo, “Remontagens do trauma”, fazemos, primeiro, uma discussão pormenorizada sobre o trauma a partir de Freud. Ele é movente, oscila entre o individual e o coletivo. Ainda, possui um desiderato ético: um acordar para a dor do outro. Ele será montado diante de três eixos: o pós-Tlatelolco, os embates em torno da Resistência francesa e o trauma de guerra. Nessas três formas vemos uma espécie de constituição do limite da escuta e, paradoxalmente, sua necessidade. O trauma não parece se mover, antes se fixa. O depois dos eventos limites não se transforma em recordação. Ele perdura.

Além disso, esse capítulo reverbera, indiretamente e derradeiramente, o recurso do colecionismo e da remontagem de vozes praticados durante toda esta tese de modo duplo: pelas escritoras do *corpus* e pela crítica.

1. “CONSTELAÇÕES SOBRECARGADAS DE TENSÕES”

Alcançável, próximo e não-perdido permaneceu em meio das perdas este único:
a língua. Ela, a língua, permaneceu não-perdida, sim, apesar de tudo. Mas ela
teve que atravessar as suas próprias ausências de resposta, atravessar um
emudecer, atravessar os milhares de terrores e o discurso que traz a morte. Ela
atravessou e não deu nenhuma palavra para aquilo que ocorreu; mas ela
atravessou este ocorrido. Atravessou e pôde novamente sair, “enriquecida” por
tudo aquilo.

Paul Celan

Não é preciso dizer que o passado ilumina o presente ou o presente ilumina o
passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo que o Outrora encontra o Agora
num relâmpago para formar uma constelação.

Walter Benjamin

A montagem, [...] é o que faz ver.

J. L. Godard

Desmontar e remontar até a intensidade.

R. Bresson

1.1. Escrita arúspice

A escrita de Walter Benjamin é constelatória. Ela é ensaística e fragmentária. Ao mesmo tempo em que ela se adianta, ela retrocede. Movimento e contramovimento. É o narrador que está em “vias de extinção” na contração, mas ainda sobrevive no “relaxamento inquieto” da diástole. É a fotografia como a técnica que pode dar um caráter exato e quase mágico às criações que não é possível à pintura, mas na volta ela já é outra coisa, revela o que não está para ser visto, o “inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional” (Benjamin, 2012, p. 101). É a técnica e seu “débil esclarecimento em questões morais” nas mãos do elogio da guerra nas correntes fascistas e é como contrafluxo uma técnica como potência capaz de reestabelecer “relações mútuas” com a natureza. É o caleidoscópio que não é uma *rua de mão única*, mas de muitas vias: *Luvas, Material Escolar, Armas e munição, Ampliações, Antiguidades, Mendigos e ambulantes, Oculista, O telefone, Partida e regresso, Si parla italiano, Imagens do pensamento, Belo horror, Weimar, Caçando borboletas, Cervejaria, Moscou, O despertador do sexo, Escavando e recordando*. Essas formas caminham juntas na sua disjunção como estrelas disformes e múltiplas de uma constelação. É errância. É uma *escrita de fuga*, nunca se dá por inteiro. Uma escrita que cria um “espaço de imagens” que ao invés de ordenar o mundo, o desordena, o constrói como espaço onde não “há lugar para qualquer ‘sala confortável’”. Ele é o mundo da rememoração, dos vencidos, do “pessimismo organizado”. Um cosmos que é “atualidade pura” modificando o presente no passado e vice-versa. Nessa “sala desconfortável” a “justiça dialética” é alcançada quando “nenhum dos seus membros deixe de ser despedaçado” (Ibid., p. 35). É uma maneira de destruir para construir: “[...] justamente em consequência dessa destruição dialética, esse espaço continuará sendo espaço de imagens, e algo de mais concreto ainda: espaço do corpo” (Ibid., p. 35). Explodir e erigir constelações de corpos-outras. Aliás, essas “explosões” são constantes na escrita: da técnica, do romance, da social-democracia, da melancolia intestinal. Ações do montador: desmontar e remontar. Recriar o mundo a partir de “novas semelhanças” capazes de resgatarem seu caráter mágico de ler astros e os acasos por meio da linguagem. As luzes e seus clarões, quiçá dos vagalumes como quer Didi-Huberman (2011) e não as do iluminismo, são recorrentes: astros, estrelas, “iluminações profanas”.

Escrita adivinha. No ensaio “A doutrina das semelhanças” Benjamin lembra do mimetismo como forma de estabelecer ligações. Possui um caráter mágico capaz de perceber semelhanças “das quais não temos consciência” e vemos só a “ponta do iceberg” (Ibid., p. 118). Formas que parecem se perder com o homem moderno. Os antigos liam o corpo sideral e visceral, isto é, os astros e suas constelações e as vísceras e os órgãos animais. São arúspices. Leem vísceras e predizem correlações, o futuro. Benjamin, homem moderno, resgata essa prática,

não lê vísceras animais, mas lê as vísceras expostas nas quais é possível ver o presente e o futuro da história europeia do século XX. Como ele próprio assinala, esse mimetismo mágico passou do sacerdote e do vidente para a linguagem e a escrita: “Em outras palavras: a clarividência confiou, no decorrer da história, à escrita e à linguagem as suas antigas forças” (Ibid., p. 122). É por meio delas que ele nos “alerta” para os perigos catastróficos porvir e ao mesmo tempo nos paramenta para entendê-los. Escrita arúspice.

Os alertas são muitos. Não por acaso, um deles leva justamente o título “Alarme de incêndio”. Nele Benjamin adota um veio mais político e combatente e retoma o espectro da luta de classes. Essa poderia levar ao erro quando vista como um resultado progressivo no qual a burguesia sucumbe por meio das suas contradições internas. A situação era muito mais urgente e premente. O prazo da história era muito mais curto e não se tratava de um combate em cujo desfecho “[...] as coisas irão bem para o vencedor, mal para o vencido” (Benjamin, 1994, p.45). O que estava em risco era o destino coletivo. Se a burguesia não fosse derrotada – as grandes potências – em tempo hábil o que nos aguardaria era um mundo de vácuos, de inflações e de guerras de gases:

E se a eliminação da burguesia não estiver efetivada até um momento quase calculável do desenvolvimento econômico e técnico (a inflação e a guerra de gases o assinalam), **tudo está perdido**. Antes que a centelha chegue à dinamite, é preciso que o pavio que queima seja cortado. Ataque, perigo e ritmo do político são técnicos – não cavalheirescos (Ibid., p. 45, grifos nossos).

Os fragmentos de *Rua de mão única*, do qual parte esse “sobressalto”, foram escritos no período entreguerras, entre 1923 e 1926. Ele prenuncia uma guerra ainda mais traumatizante e mortífera do que a Grande Guerra. O tom é imperioso, se nada for feito “tudo está perdido”. Política é urgência Benjamin parece querer dizer. “Ataque, perigo e ritmo” evocam uma bomba dançante prestes a cair não de modo “cavalheiresco”, mas de modo destruidor. É a partir desse pequeno texto e do caráter revolucionário evocado que Michel Löwy procura ler as teses “Sobre o conceito de história” de Benjamin. O vê antes de tudo como um produtor de “avisos de incêndio”:

O capítulo “Feurmelder [“Alarme de incêndio”] de Rua de mão única é um dos textos mais impressionantes de Walter Benjamin. Mas, em certo sentido, toda sua obra pode ser considerada como uma espécie de “aviso de incêndio” dirigido a seus contemporâneos, um sino que repica e busca chamar a atenção sobre os perigos iminentes que os ameaçam, sobre as novas catástrofes que se perfilam no horizonte. As teses de 1940 são a expressão densa e concisa desse procedimento e dessa inquietação (Löwy, 2005, p. 32).

Nessa linha, o materialismo histórico proposto por Benjamin é uma resposta ao tempo em que vive, as teses foram escritas sob o impacto do Pacto Molotov-Ribbentrop entre União Soviética e a Alemanha Nazista, bem como um legado, uma forma de ler a história que seja capaz de desordenar os tempos e reconstruir (rememorar) os vencidos. Como assinalam os críticos – Lowy (2005); Gagnebin (2012) – ele vê a história como abertura, uma possibilidade, nada é inevitável e por meio do *tempo-de-agora* (*Jetztzeit*) nada está morto. Contudo, ronda as “teses sobre o conceito de história” um diagnóstico pouco alvissareiro sobre o Ocidente e quanto ao próprio destino de Benjamin. De um lado, os “inimigos que não têm cessado de vencer” com seus regimes de exceção e, do outro, uma esquerda presa a uma visão imobilizante e que em muitos sentidos compartilha de um postulado historicista mobilizado pelos fascistas: a história como progresso, a técnica como corruptora da natureza, a opção pelo esquecimento e por corolário a aposta no futuro.

Nesse sentido, o pessimismo que se assoma na sua obra e nessas teses seria resultado de um reconhecimento exasperante de uma batalha que parecia perdida. O destino trágico da biografia de Benjamin concretiza esse prognóstico. Seu suicídio foi resultado daquilo que Hannah Arendt (2012) viu surgir com o fim dos Estados Nacionais, a condição de apátrida. Isto é, os que perderam todos os seus direitos constitucionais e contavam unicamente com a condição humana como forma de proteção. São os que possuem o que Agamben (2010) chamou, mais tarde, de “vidas nuas” e que, portanto, são corpos matáveis. Foram justamente esses corpos – de judeus, de ciganos, de armênios, de namíbios, de resistentes – os que foram massacrados. Na América Latina das ditaduras e na União Soviética de Stálin foram utilizados instrumentos um pouco diferentes, a condição de “sem direitos” era constituída por uma suposta traição à pátria, faziam parte desse grupo os “subversivos” e os “inimigos da pátria”, respectivamente.

O suicídio foi pressionado pelos tentáculos do nazismo e pelo colaboracionismo de Vichy na França. Aliás, o regime do Marechal Pétain “abasteceu” os campos nazistas com deportações massivas. O ato de tirar sua própria vida também pode ser entendido como uma forma de resistência extrema, uma recusa de ser mais uma vítima das forças de exceção. Ao mesmo tempo, o ato indicava a situação de desespero com que se defrontavam os “apátridas”. Uma escolha de Sofia: entre tirar sua própria vida ou ser entregue aos nazistas.

Contudo, essa figuração da predição não é uma forma de resignação. Benjamin vê na possível derrota, como indica em “Alarme de incêndio”, uma espécie de hecatombe da “humanidade europeia”. Por isso, ele muda o campo de batalha, essa guerra deveria ser enfrentada também nos interstícios da cultura. “Sobre o conceito de história” é uma trincheira

nessa luta, uma *epistême da memória*, uma forma de rememoração redentora não da tradição da barbárie cultural, mas da transmissibilidade das vozes e dos corpos-outros, dos vencidos.

Não obstante, como sugere Lowy (2005), esses “avisos de incêndio” e as tentativas de apagá-lo ou controlá-lo percorrem toda sua obra. No ensaio “O surrealismo – O último instantâneo da inteligência europeia” o cenário projetado por Benjamin é ainda muito mais catastrófico e premonitório. Novamente ele volta a criticar a tática da esquerda, principalmente a social-democracia e seu otimismo alienante que via o futuro como uma espécie de poeta parnasiano, um belo caminho pela frente polvilhado de anjos onde todos são ricos e vivem como livres.

Essas imagens encobriam o real estado das coisas. Por isso, ele enxerga no surrealismo uma forma de embriaguez como fuga do fascínio e uma maneira do ver. “Iluminações profanas”, como ele diz, que rompem com o sagrado, veem o que estava por desaparecer, os “objetos que começam a extinguir-se” (Benjamin, 2012, p. 35). Diferente dos “parnasianos” e sua “poesia primaveril” eles veem o que está “oculto”, são sismólogos da cultura e da política. Ao otimismo eles respondem com o “pessimismo absoluto”. A partir dele, e de um texto de Naville, Benjamin propõe “organizar o pessimismo”, uma posição que consiste em:

Desconfiança acerca do destino da literatura, desconfiança acerca do destino da liberdade, desconfiança acerca do destino da humanidade europeia, e principalmente desconfiança, desconfiança e desconfiança com relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre as classes, entre os povos, entre os indivíduos. **E confiança ilimitada na I. G. Farben e no aperfeiçoamento pacífico da Força Aérea.** Mas e agora, e então? (Ibid, p. 34, grifos nossos).

“Organizar o pessimismo” é ver a história com desconfiança. O destino possível da literatura, da liberdade e da humanidade ameaçado diante dos poderes ilimitados (confiantes) da I. G. Farben e da Luftwaffe. Não por causalidade, as ameaças partem de forças alemãs, uma potência militar e uma potência industrial. Uma junção que forma um *capitalismo bélico* ou um *capitalismo-necro-militar*. De um lado, a Força Aérea (Luftwaffe) representada por uma imensa águia que sobrevoa o espaço com a cruz gamada nazista sob suas garras. O trecho parece composto pelos sacerdotes que liam nos céus seus augúrios. De outro lado, os rastros da *Shoah*. Isto é, a empresa que detinha todo monopólio químico no Reich e era responsável pela produção do Zyklon B utilizado nas câmaras de gás.

A I. G. Farben atuou diretamente nos campos de concentração utilizando mão de obra dos prisioneiros. Tinham uma fábrica em Buna-Monowitz, dentro do complexo de morte de Auschwitz, sob a direção de Pannwitz, um engenheiro químico da empresa. Essa antevisão dos perigos químicos é recorrente: a guerra de gases soma-se agora a “confiança ilimitada” na

produção da I. G Farben. Desconfiança acerca dos poderes químicos sob os corpos e desconfiança acerca dos autoritarismos sob o saber. A antevisão das fogueiras nazistas que queimam livros e sábios: as literaturas e os pensamentos vanguardistas “degenerados”. A expatriação e o exílio, quando não exterminação, de intelectuais judeus, como ele, responsáveis pelo pensamento moderno.

Além, essa onda avassaladora do progresso, não carrega somente os instrumentos de morte, mas também qualquer forma de “entendimento mútuo” entre: classes, povos e indivíduos. Dessa maneira, a pobreza de experiência tende a se expandir bem como a perda da relação dialética entre o dizer e o escutar. Para Benjamin, essa desconfiança como forma de “organizar o pessimismo” não era uma pura e simples visão catastrófica, antes era uma arma para construir outros mundos (de imagens) possíveis: “Organizar o pessimismo significa simplesmente extirpar a metáfora moral da política, e descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem” (Ibid., p. 34).

Márcio Seligmann-Silva (2023) em *Walter Benjamin e a guerra de imagens* mostra como esse espaço imagético – *Bildraum* – é uma força que atravessa a obra desse escritor alemão, um lugar tomado por potências decoloniais, anarquivadoras, de recuperação da relação entre técnica e natureza. Sua forma plural e disseminadora permite ler nossa contemporaneidade assolada por outras formas de destruição da humanidade e da natureza.

Movimento e contramovimento. Benjamin não nos deixa órfãos. Constata e oferece uma forma de pensamento inquietante (aberto): “Mas e agora, e então?”. Assim também é no ensaio “Teorias do fascismo alemão” sobre Ernst Jünger. Nele o escritor constata um “misticismo bélico” que vê e defende a guerra como manifestação de força, destino e apoteose. Para eles o uniforme militar é um símbolo sagrado. Como destaca o historiador Eric Hobsbawm, o fenômeno da Primeira Guerra Mundial produziu uma massa de ex-soldados que acreditavam que ter sido um *frontsoldat* representava um sentimento de orgulho e uma experiência formativa. Muitos desses homens iriam formar os membros atuantes da extrema-direita no entreguerras:

[...] os ex-soldados que haviam passado por aquele tipo de guerra sem se voltar contra ela às vezes extraíam da experiência partilhada de viver com a morte e a coragem um sentimento de incomunicável e bárbara superioridade – inclusive em relação a mulheres e não combatentes – que viria a formar as primeiras fileiras da ultradireita do pós-guerra (Hobsbawm, 1995, p. 34).

É justamente esse cair no colo do fascismo o que Benjamin mostra. Primeiro, ele expõe a cegueira desse movimento. Onde eles viam uma “ideologia guerreira”, isto é, a guerra como espaço de heroísmo e formação de caráter, havia apenas a “guerra material”. Os “miseráveis emblemas do heroísmo” eram substituídos pela luta dos gases. Ele continua: essa “nova teoria da

guerra” produzia uma estética autotética correspondente – e muito mais destrutiva – a *l’art pour l’art* para a guerra. Contudo, o que se formou a partir dessa ode à guerra não foi uma ideologia inofensiva e anódina, mas as hostes fascistas intimidadoras “[...] que longe de diminuir-se em sua técnica, revela agora os seus traços fisionômicos mais ameaçadores” (Benjamin, 2012, p. 74).

Benjamin não deixa de tocar no contexto especificamente alemão, a fermentação dessa extrema direita “guerreira” na República de Weimar. Bem como, a manipulação dos imaginários por meio da derrota na Primeira Guerra Mundial. O futuro da Alemanha é visto como sombrio enquanto ela estiver sob o jugo do olhar dessas górgonas: “A Alemanha não pode aspirar a nenhum futuro antes de destruir os traços de medusa das feições que vem aqui ao seu encontro” (Ibid., p. 75).

As vítimas dessa “nova ideologia” não são apenas o homem como também o pensamento. Ao final, Benjamin deixa seu novo “aviso de incêndio” que reverbera os anteriores. Urge derrotá-los – os fascistas – para reestabelecer ou ordenar as relações entre técnica e natureza, do contrário: “Se o corretivo falhar, milhões de corpos humanos serão – **inevitavelmente** – despedaçados e devorados pelo gás e pelo aço [...]” (Ibid., p. 75, grifo nosso). O trecho, que continua a apontar a distância da técnica como forma de *religar*, é também profético. Todas as advertências têm como alvo, presente ou futuro, os corpos. As górgonas não foram derrotadas a tempo e o “saldo” do século XX foi de milhares de corpos despedaçados pelo aço das guerras e de milhões devorados pelos gases dos campos.

Em muitas dessas advertências o escritor alemão parece unir uma teoria aberta e uma práxis “imobilizante” do perigo, como se a junção dessas duas forças produzisse uma ação que poderia descarrilhar as locomotivas da história, frear a tempo e impedir o pior. Não obstante, gostaria de focar ainda nesse *pensamento-vaticínio* que nos inquieta e nos arma na sua fragmentação. De certa forma, podemos ler o projeto das *Passagens* como uma *arqueologia das fantasmagorias*. Na introdução à edição alemã da obra, Rolf Tiedemann destaca como essa ação de desrecalque do que estava escondido se revela na relação entre o sonho e o despertar. Benjamin mira o olhar para o que nunca tinha sido visto antes, o “encoberto”, para conjurá-lo, retirar suas finas camadas de fascínio:

O século XIX é o sonho do qual se deve despertar: um pesadelo que pesará sobre o presente enquanto permanecer intacto seu fascínio. As imagens do sonho e o despertar desse sonho comportam-se, segundo Benjamin, como a expressão e a interpretação; para ele, somente a interpretação das imagens dissolveria o fascínio (Tiedemann *apud* Benjamin, 2018, p. 22).

É uma interpretação que se expressa nas metáforas da escavação e das ruínas, revolver a terra para mostrar o húmus, a decomposição do que está vivo. Essa ação não é nada mais nada

menos do que a imagem do despertar. Benjamin compara e assume essas atividades como figurações da potência do montador. Ele é um manipulador das imagens da história, contudo, caminha a contrapelo, reconstitui a partir dos restos, mas não para montar o todo, antes quer mostrar. Numas das inúmeras citações utilizadas – *prancha N* – ele indica o “lado pedagógico” desse projeto: “Educar em nós o *médium* criador de imagens para um olhar estereoscópico e dimensional para a profundidade das sombras históricas” (Borchardt *apud* Benjamin, 2018, p. 760-761).

Esse *pensamento das imagens* é recorrente nos escritos benjaminianos. Ele é esse estímulo dialético capaz de cindir o campo da história da arte e se constituir numa potência heurística plural e disseminadora, produtora de ligações entre tempos, espaços e memórias. No trecho, a imagem é um *médium* capaz de mostrar, ou despertar, ela toma parte nesse jogo de luzes e sombras. Entretanto, fica a dúvida: de qual sonho despertar? Do sonho da “Era do Capital” – como expressa Hobsbawm – do século XIX. Esse mundo da *Belle Époque* e da sua confiança inabalável nas promessas do mundo material, da *art déco* e da expansão dos mercados carregava em si os germes de forças congestionadas e represadas – imperialismo, chauvinismo, fetichismo, mercadorias, racismos – que atuariam sobre o século XX.

Isso fica mais claro a partir dos dois “Exposés” – Paris, a capital do século XIX – propostos como introdução das *Passagens* – o primeiro de 1935 e o segundo de 1939. Eles, como indica Tiedemann (2018), nos oferecem um esboço de temas e materiais que formariam essa constelação multiforme. No primeiro, Benjamin apresenta essas “passagens” como armações de ferro e vidro que funcionavam como símbolos desses imensos espaços de comércio em Paris. Elas são fruto da modernidade. Suas condições, ou antecâmaras, são o “comércio têxtil” e os “primórdios das construções de ferro”.

Por meio de uma espécie de “doutrina das semelhanças”, Benjamin analisa outros desdobramentos desse mundo onírico. Como, por exemplo, os panoramas e a invenção de Daguerre, a fotografia. Estamos diante quase de uma “história da técnica”. Logo depois surgem as “exposições universais” como forma: “[...] lugares de peregrinação ao fetiche mercadoria” (Benjamin, 2018, p. 58). É exatamente na de 1867 que essas exposições alcançam seu esplendor, o mundo das mercadorias manifesta todo seu poder: “A fantasmagoria da cultura capitalista alcança seu desdobramento mais brilhante na exposição universal de 1867. O Império está no auge do seu poder” (Ibid., p. 61). É interessante como Benjamin produz uma *imagem paradoxal*, um *poder fantasmal* que está no seu auge.

Esse é também o tempo do “intérieur”, o espaço do privado da burguesia, atulhado dos seus rastros nos objetos: colchas, quadros, mobiliários, talheres, porcelanas. Voltando às

armações de ferro, sob as arcadas das passagens ira circular a figura do flâneur e com ele “[...] a intelectualidade encaminha-se para o mercado” (p. 64). Tal passeante exerce o poder do olhar.

Essas imagens de Paris no século XIX terminam com as reformas do barão Haussmann. Produto de um ideal autoritário, higiênico e exclusivista seus objetivos eram alargar as avenidas para dessa forma evitar a formação de barricadas; e, nesse movimento, expulsar a pobreza das zonas centrais. Seu pensamento transcendeu fronteiras, foi inspiração do prefeito Pereira Passos nas reformas do Rio de Janeiro no início do século do XX. Conhecida, por sua vez, como ditadura do “bota-abaixo”. Haussmann provocou uma imensa onda especulativa, favoreceu o capitalismo financeiro e um regime de exceção: “Haussmann tenta reforçar sua ditadura, colocando Paris sob um regime de exceção” (Ibid., p. 67).

Benjamin termina apontando como essas formas modernas no seu auge já manifestam sua concretização como ruína: “O desenvolvimento das forças produtivas fez cair em ruínas os símbolos do desejo do século anterior, antes mesmo que desmoronassem os monumentos que os representavam” (Ibid., p. 69). Esse é momento em que o caráter onírico das construções de ferros, da claridade do vidro, da fotografia, das exposições universais e do flâneur brilham já anunciando o seu ocaso, sua conversão em elementos do fetiche da mercadoria e da morte. Como se Benjamin visse que por trás de toda dessa luminosidade já incidiam as trevas, o espectral como *sintoma* do porvir.

A nosso ver, a segunda “Exposé” de 1939 tem como foco esse aspecto. Ela repete quase todos os argumentos da anterior, mas acrescenta ao final uma conclusão. Nela Benjamin comenta o caso do revolucionário Louis-Auguste Blanqui (1805-1881). Na prisão de Taureau, às vésperas da Comuna de Paris, ele escreve um livro, *A Eternidade Conforme os Astros*, que entende a história como um eterno retorno. Ele cria, segundo Benjamin, uma visão do inferno e do retorno das coisas que se adianta ao *Zaratustra* de Nietzsche. Essa história que se repete para Blanqui é a do progresso, uma forma de “fantasmagoria da própria história”. Como se esse progresso tão propalado constituísse num fundo imemorial que corta todas as figurações do antigo e do novo. É uma “atualidade eternizada” que semeia e atualiza sua carga de destruição nos tempos. A partir dessas premissas, o alemão comenta:

O século não soube responder às novas virtualidades técnicas com uma nova ordem social. É por isso que a última palavra coube às mediações enganosas do antigo e do novo, que estão no coração de suas fantasmagorias. O mundo dominado por essas fantasmagorias é – para usarmos a expressão de Baudelaire – a modernidade (Ibid., p. 90).

O século XIX não soube constituir novas ordens sociais que correspondessem ao desenvolvimento técnico assim como também não o conseguiu seu herdeiro, o século XX. Nesse

sentido, essas “virtualidades” oníricas se constituem como *permanências de dor e catástrofe*, as separações entre o antigo e o novo são enganosas. Esse fundo fantasmagórico é a modernidade. Como não ver nessa estrutura recursiva um paralelo entre as forças técnicas utilizadas nos primórdios das construções de ferro como “[...] contribuição para renovar a arquitetura no espírito da Grécia Antiga” (Ibid., p. 54) e depois também como ferro utilizado, no testemunho de Levi, nas construções “modernas” das câmaras de gás:

A empresa Topf & Söhne, de Erfurt, especializada em construções de ferro (ainda há plaquetas nos fornos de Buchenwald; não nos de Auschwitz por que foram explodidos), aceita a encomenda de um crematório capaz de destruir mil cadáveres por hora. As instalações são projetadas, construídas, testadas na presença do engenheiro-chefe da empresa; entra em funcionamento no início de 1943 e trabalha em ritmo pleno até outubro de 1944. Façam as contas (Levi, 2015, p. 88).

Benjamin percebe antecipadamente um capitalismo necrológico, a mercadoria e seu fetiche passam a serem ferramentas e máquinas de produzir mortes. Para mostrar – ou ver – essas associações é necessário um pensamento dialético – como ele indica na “Exposé” de 1935 – capaz de incrustar no sonho o despertar: “A utilização dos elementos do sonho no despertar é o caso exemplar do pensamento dialético. Por isso, o pensamento dialético é o órgão do despertar histórico” (Benjamin, 2018, p. 70).

Escrita que ensina a olhar e despertar. Escrita *Avant la lettre*. Escrita que diagnóstica e anuncia o século XX e suas forças traumáticas, repressivas, opressivas e destruidoras de corpos. Ao mesmo tempo nos fornece uma teoria constelatória das imagens, da memória e da história para melhor ver. Como destaca Seligmann-Silva (2003), a teoria da história de Benjamin é uma teoria da memória. Ele estava à frente da sua época, pois também antecipa as discussões e estudos sobre o testemunho, seu pensamento aberto permite vê-los como “construções de outras vozes”, uma forma de reconstituição dos “sujeitos vencidos” diante dos “extremos” do século. Isso irá pressupor vê-los, os testemunhos, em sua fragmentação, na transformação do narrador numa imagem literal da sobrevivência: “[...] creio que ele é o pensador que melhor pode instrumentalizar-nos na leitura dos textos de testemunhos” (Seligmann-Silva, 2003, p. 388).

Os testemunhos são os restos que sobram dessa fantasmagoria da modernidade. Tendo em vista esse poder arúspice, adiante utilizaremos dessa clarividência benjaminiana para ler o testemunho e formular a figura do *constela(dor)* – ou das *constela(dor)as* desta tese – como um montador(a) de sofrimentos inscritos no que parece esquecido: nos fragmentos, nas ruínas, nas vozes.

1.2. Montagens, desmontagens e remontagens

O mostrar no pensamento benjaminiano está diretamente ligado à montagem. Essa forma é onipresente na sua escrita: como teoria, Benjamin, a vê como pináculo da técnica. No ensaio sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” ele fala de uma “era da obra de arte montável”. Como uma prática, ela se revela nas *Passagens* como obra de um montador. Suas ações consistem na reunião de citações: “Este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à montagem” (Ibid., p.761). E na reunião dos restos, ela é trapeira, reconstitui o que é dado como “sem valor”:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os (Ibid., p.764).

Nadar contra a corrente. Forma de ver, mostrar e se posicionar perante a história. O montador e sua montagem atuam como destruidores de tempos e dos enclausuramentos. É uma prática de muitas vias. Pode-se montar e remontar tudo: citações, trapos, revistas, jornais, filmes. Por corolário ela é uma *atividade anarquizadora*. Nessa forma subvertida e subversiva os caminhos não são retilíneos, são mais como os sendeiros do jardim de Tsu'i Pên no conto borgeano: pontos de fugas, bifurcações, encruzilhadas.

Nessa medida, nas linhas seguintes, correndo o risco dos excessos, traçamos uma relação híbrida entre a montagem como força instauradora da oralidade, que, por sua vez, atravessa o tema da narração, nos leva à situação dialética da fala e da escuta – o dom de narrar e o de ouvir. Como destacou Jeanne Marie Gagnebin (2014), a situação de narrar, uma tradução do verbo *Erzähler*, refere-se a uma prática geral e não exclusiva da teoria literária. Narrar é uma função antropológica, ela é uma problemática que diz de uma concepção de história aberta aos sujeitos em relação, ou seja, por meio dela acessamos o cultural e o político.

Por fim, dentro desses liames, a montagem surge – ou urge – em momentos de perigo, quando o mundo parece querer se esfarelar sob o impacto de bombas e de massacres indiscriminados, ela visa recolher os cacos, formar o que Didi-Huberman (2018) chama de “remontagens do tempo sofrido”, ou nas *sobrevivências* (*Nachleben*) de Aby Warburg, produzir uma *fórmula de páthos* (*Pathosformel*) que recupere a pós-vida. Em outras palavras, uma história dos sofrimentos por meio da montagem. Ações de *constela(dor)es* que buscam remontar um mundo desmontado.

O *conhecimento através da montagem*, como assinala Didi-Huberman (2020, p. 174), foi um processo estético e, diríamos, também político fecundo na leitura, ou legibilidade, da história do

século XX: Warburg e o seu atlas *Mnemosyne*; Walter Benjamin e sua obra fragmentária, principalmente seu livro das *Passagens*; George Bataille e sua revista *Documents*; Kulechóv e as duas forças do cinema, o plano e a montagem; Sergei Eisenstein e sua *montagem intelectual*; Dziga Vertov e o *Cine-olho*.

A montagem vai desde sua assunção pelas vanguardas europeias até sua recepção no campo literário. Benjamin no ensaio “A crise do romance” retoma essa trajetória a partir do dadaísmo, este em sua crítica – na verdade, “luta fanática” contra a – da obra de arte tradicional, aliou-se à vida ordinária através da montagem. Por meio dela, ocorreu um estranhamento e uma ruptura que permitiram ao dadaísmo acessar o *autêntico*: “Ele foi o primeiro a proclamar, ainda que de forma insegura, a hegemonia exclusiva do autêntico” (2012, p. 57). Contudo, no que consistiria esse autêntico? Voltaremos nesse tópico mais adiante, mas desde já adiantemos que Benjamin, mesmo que de maneira implícita, neste ensaio como em outros, direciona o autêntico à oralidade e à experiência, um *dispositivo épico* que “faz explodir” a estrutura silenciosa do romance.

Em oposição e correlação aos elementos representacionais da pintura clássica o dadaísmo montava naturezas-mortas por meio de bilhetes, pontas de cigarro e carretéis. Os restos. Esses elementos montados todos juntos – “colocados numa moldura” – faziam desmontar o tempo. Eram os objetos do autêntico, mesmo que reduzidos, que reconstituíam uma organicidade: o “[...] mínimo fragmento da vida diária diz mais que a pintura” (Ibid., p. 138).

Continua Benjamin, por meio da sua estrutura móvel e errante, da vanguarda do início do século XX a montagem foi apropriada como recurso pelo cinema. Se antes no dadaísmo ela possuía um alcance reduzido, na sétima arte ela se vê difundida: “Em seus melhores momentos, o cinema esforçava-se por habituar-nos à montagem” (Ibid., p. 57).

Em *Teoria da vanguarda*, Peter Bürger (1993, p. 122-134) estabelece uma linhagem da montagem que é também múltipla. Primeiro, esclarece o conceito: “A montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra”. E, depois, diz como ela desempenhou um papel diferente nas artes plásticas, na literatura e no cinema. No último, a montagem de imagens é vista como um recurso técnico e operatório básico. É com a pintura que ela “adquire um *status* de princípio artístico” (grifo do autor). Os cubistas são os responsáveis por essa inovação, são eles que destroem o sistema representacional ocidental erguido desde o Renascimento. Nos *papiers collés* de Picasso e Braque pedaços da realidade, criando zonas de ilusionismos, deslocam o “real” e destroem uma mimesis natural.

Diferente de Benjamin (2012), Bürger (1993) recusa terminantemente a montagem cinematográfica e a fotomontagem. Para ele, a montagem como projeto vanguardista dá-se a partir dos cubistas: “Uma teoria da vanguarda tem que partir do conceito de montagem tal como

derivou das primeiras *collages* cubistas”. Esses materiais heterogêneos rompem a estrutura da obra e produzem um sentimento de inorganicidade. É como se uma união entre a mão e a obra fosse quebrada e por meio dessa brecha surgisse um vácuo entre o homem e a natureza. Com a montagem, a obra nega-se a síntese, permanece no “olho do furacão”, na tensão dialética sem resolução.

Ainda segundo Bürger (1993), isso provoca uma mudança na própria recepção. Essas obras são atravessadas pelos choques. Por meio deles, não se pede que o receptor/leitor crie uma impressão geral e produza sentidos. Ela resiste a esses imediatismos. Antes, o que se espera é uma renúncia à interpretação e uma mudança de olhar, o receptor volta-se, agora, para os aspectos construtivos: “A atenção dos receptores já não se dirige para um sentido da obra captável na leitura das suas partes, mas sim para o princípio de construção”.

Entrementes, não podemos nos esquecer da utilização da montagem pelo *teatro épico* brechtiano como lembra o próprio Benjamin em “O autor como produtor”. Nessa dramaturgia ele funciona como elemento disruptivo de interrupção da peça e do tempo. O dramaturgo rompeu com a estrutura aristotélica ao modificar o “contexto relacional” entre público e palco, texto e representação e diretores e atores. Segundo Benjamin (2012, p. 143), a *montagem descontinuada* foi a que “levou Brecht a caracterizar seu teatro como *épico*”, pois ela “combate sistematicamente qualquer ilusão por parte do público”.

No presente da enunciação de “A crise do romance”, ao final dessa *microhistória da montagem*, o crítico chegava ao seu objeto, a saber: o desaguar da montagem na literatura: “Agora, ela tornou-se pela primeira vez utilizável para a literatura épica” (Ibid., p. 57). Nas *Passagens*, como vimos, a montagem é adotada no compasso da “montagem literária”. O objetivo de Benjamin é mostrar como o romance *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin, provoca uma crise nesse gênero ao associá-lo à forma épica e à sua estrutura narrativa. Essa ruptura é feita pela montagem: “A montagem faz explodir o “romance”, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter eminentemente épico” (Ibid., p. 57).

Nessa perspectiva, ainda que de maneira indireta, Benjamin promove uma aproximação entre narração e montagem. Essa segunda dá a ver a potência da primeira: a montagem rompe com a forma do romance ao resgatar os elementos orais da épica. Esta última, no início do ensaio, é associada ao mar: “Não há nada mais épico que o mar” (p. 55). O mar é o lugar do intempestivo e da turbulência, resumindo, da experiência. Numa praia, prossegue Benjamin, o “poeta épico” pode *recolher* uma concha deixada pelos (restos) do mar e *escutar* as ondas: “Pode-se, por exemplo, deitar na praia, *ouvir* as ondas e *recolher* as conchas por elas deixadas na areia” (Ibid., p. 55).

A imagem reconstitui alegoricamente a figura do narrador e seu trato com a linguagem oral, fonte de conhecimento e comunicabilidade. O texto dialoga diretamente com outro ensaio largamente conhecido: “O narrador”. Nele, como bem lembrou Didi-Huberman (2011), o narrador não “está morto”, ainda persiste, mesmo que seja como *vestígio* ou *sobrevivência*: “O que Benjamin descreve é, sem dúvida, uma destruição efetiva, eficaz; mas é uma *destruição não efetuada*, perpetuamente inacabada, seu horizonte jamais fechado” (p. 121, grifos do autor).

No ensaio, Benjamin expressa essa queda pelos termos “em vias de extinção” e “perda”, o que nos permite pensar em algo que ainda subsististe em seu desvanecer, algo que confere “[...] uma nova beleza ao que está desaparecendo” (2012, p. 217). Ao tomar Döblin e seu romance como objetos da narrativa, o crítico mostra como essa estrutura sobrevive.

No ensaio o “narrador”, essa figura se constitui de maneira intercambiável. Isto é, o narrador é o que conta de boca em boca suas experiências vividas, bem como também lega o que *escutou*. A transmissibilidade está alicerçada no Outro, o narrador comunica não só aquilo que viveu: “O narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros” (Ibid., p. 217). Como o “poeta épico” e sua associação ao mar, o “narrador” recolhe experiências como são recolhidas as conchas deixadas na areia e, num segundo movimento, escuta esses elementos, como ouve a *força intempestiva e violenta* das ondas, preservando-os do esquecimento.

Para a tradição do narrador, a escuta se constitui como um “dom de ouvir” que nessa Era do progresso contínuo está ameaçado e que, nesse choque, atinge toda uma “comunidade de ouvintes”. Pois a atividade de contar funciona quanto mais ela é repetida, isto é, o narrador escuta e transmite continuamente. Nesse ofício praticado por todo ser humano, o narrador fia ou tece no momento em que exerce o papel da escuta. A imersão no Outro é total, quanto mais o ouvinte esquece-se de si mesmo e adentra a experiência alheia mais essa é inscrita na memória: “Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido” (Ibid., p. 221).

Pouco assinalado pela crítica, Benjamin evoca uma figura que convoca o corpo na sua narração: a boca e sua voz, os gestos “artesaniais” das mãos no trabalho, a morte que confina com a legitimidade. Além, o que é narrado deve passar/atravessar os corpos: “Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (p. 221). Numa estrutura que espelha antes o interno, mistura-se com as vísceras, para depois ser expelida e alcançar o externo. Essa *ação visceral* não é realizada somente no próprio corpo, expande-se para o corpo do Outro, quanto mais se apodera desse *outrem*, mais “[...] escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las” (Ibid., p. 221). O “dom de ouvir” se converte no “dom de narrar” na medida

em que uma rede é tecida entre o “EU” e “Outro”: “Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo” (Ibid., p. 221).

Em “A crise do romance”, Benjamin fornece o resumo da atividade do “narrador”, ou, do “poeta épico” depois da experiência: “[...] escuta, sonha e recolhe” (Ibid., p. 55). No repouso, ele recupera, rememora, reconstitui tudo o que viveu ou escutou de si e do outro. E como alicerce de toda essa forma narrativa, a “tradição oral”. Em contrapartida, encontramos o romance que invoca a “perigosa mudez do homem interior” em substituição ao homem em comunicação: “O romancista segregou-se do povo e de suas atividades” (Ibid., p. 55). O romance alijou-se da tradição oral e sua transmissibilidade, o narrador desse gênero retira-se da experiência e afunda-se no indivíduo isolado que não pode mais “falar exemplarmente”.

Para retirar o romance dessa incomunicabilidade, Döblin busca recuperar, por meio da montagem, aquele elemento *autêntico* que mencionamos anteriormente como desiderato dos dadaístas. O livro e, por conseguinte, seu suporte eram: “[...] a morte das linguagens autênticas” (Benjamin *apud* Döblin, 2012, p. 56). Nessa configuração, a autenticidade está longe do seu caráter verificador nos arquivos, antes é um elemento não de verdade, mas verídico. Um vestígio ou sobrevivência da narrativa que mobiliza a fala, a escuta, o recolhimento (ato de catar) e os sonhos. Por meio desses veículos somos “[...] encharcado[s] até os ossos pela espuma da linguagem verdadeiramente falada” (Ibid., p. 57).

Para Benjamin, a *montagem como documento* em Döblin age de dois modos, a saber: como “artefato explosivo” que faz “estourar” a estrutura linear e estilística do romance e como elemento que confere autoridade a ação épica por meio das multiplicidades dos recortes. Na intercessão entre esses dois polos, a montagem é o mecanismo de abertura de “[...] novas possibilidades, de caráter eminentemente épico. Principalmente na forma” (Ibid., p. 57). Os fragmentos que compõem a montagem não são organizados de maneira arbitrária: “A verdadeira montagem baseia-se no documento” (Ibid., p. 57). Eles devem responder ao objetivo de reconstituir uma tradição oral e autêntica ligada à “vida diária”.

Contudo, os documentos não se referem aos produzidos por uma autoridade idônea e ocular como quer a escola metódica, no qual a história, como querem os historicistas, é reconstruída “tal qual como foi”. São, antes de tudo, recortes heterogêneos e dissimiles que de maneira dialética funcionam, na obra de Döblin, como sobrevivências: “Os versos bíblicos, as estatísticas, os textos publicitários são usados por Döblin para conferir autoridade à ação épica. Eles correspondem aos versos estereotipados da antiga epopeia” (Ibid., p. 57). Não são os documentos positivos que representam a *fama* dos grandes heróis.

Nessa configuração, a montagem é um ato duplo e sucessivo de desmontar e remontar, quais sejam: num primeiro lance tira-se (desmonta) algo da sua forma original – versos bíblicos... – para fazê-los “explodir” (remontar) em outro local. Todas essas ações são marcadas pelas ligações e diferenças. Isto é, o ato de desmontar não é tão radical a ponto de fazer com que os objetos percam totalmente suas inscrições referenciais, ao mesmo tempo, a remontagem não é tão fraca a ponto de não constituir algo novo: diferencial.

Nessa forma, como no narrador que é absorvido pela escuta, a montagem é uma *apresentação* em que o montador se esquece de si e o que toma a palavra é a própria montagem: “Tão densa é essa montagem que o autor, esmagado por ela, mal consegue tomar a palavra” (Ibid., p. 57). A montagem é o que mostra.

O ato de montar recusa a forma cabal: não quer ser contida. Estranhamento. Suspensão. Abertura. Multiplicidade... Ela é dupla, paradoxal e dialética, apresentação e representação. Isto é, ela deixa os rastros do montador. Ela é também um gesto, mobiliza o corpo, é uma ação das mãos. Seu exemplo é o montador – mais adiante o *constela(dor)* – que está diante da sua mesa de trabalho, como o cineasta Eisenstein na imagem abaixo. Ele olha atentamente, o cotovelo esquerdo está apoiado na mesa e a mão direita carrega uma tesoura que recorta – montagem também é fissura – os microfilmes.

Figura 1 - Eisenstein e a montagem



Fonte: <https://blogfca.pucminas.br/ccm/eisenstein-e-cortes-de-bazin/>. Acesso: nov. de 2024.

A ação gestual de Eisenstein exige um olhar apurado e calmo mergulhado no mínimo. Contudo, essa quietude esconde a inquietude. Por trás do minúsculo, por exemplo, podemos ver ferver todo o *pathos* da dor e da revolução de um *Encouraçado Potemkin*. Montagem e o perigo. Montagem é lidar com os “incêndios” da história de que Benjamin nos avisa. José Carlos Avellar (2002) conta que Eisenstein via a emergência da montagem na história por meio da relação entre os momentos de calma e de exasperação, como se nas conjunturas de equilíbrio, ou de “Pax”

como diria os romanos, ela fosse menos requisitada, já nas circunstâncias de desequilíbrio ela é mais necessária:

[...] estudando a história dos aumentos e diminuições de intensidade do uso da montagem através da história das artes, chegou à conclusão de que a importância do método e da estrutura de montagem diminui invariavelmente em épocas de estabilização social, em época em que as artes se dedicam antes de qualquer outra coisa a refletir a realidade. E que inversamente, nos períodos de uma reconstrução ativa da vida, a montagem ganha entre os métodos de construção da arte uma importância e uma intensidade que não cessam de crescer (Avellar *apud* Eisenstein, 2002, p. 11).

Como podemos ler essa assunção? Um sismógrafo? As interpretações possíveis são muitas: uma maneira de compreender, ver melhor, sair do trauma. Ou, como indicado no próprio texto, uma forma de *reconstrução ativa da vida*. Reconstruir um mundo de cacos. Em *Atlas ou o gaio saber inquieto* Didi-Huberman (2018) mostra como o atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg – sua obra constelatória, excessiva, multiforme, provisória, de montagem – produziu no contexto da Primeira Guerra Mundial uma maneira de compor uma “amostra do caos da história”. Ele produz cortes, como Eisenstein, pequenas incisões nas tramas do caos, ele quer entender melhor aquele espaço que afundava. Entre o deslocamento do mundo no choque das bombas que dançam pelo céu, a remontagem produz um intervalo, um “esforço de reconstrução” que visa desvelar um “espaço de conhecimento”: “É que o conhecimento por montagens ou por remontagens convida sempre a uma reflexão sobre a *desmontagem dos tempos* na trágica história das sociedades” (Didi-Huberman, 2018, p. 190, grifos do autor).

Não nos parece por acaso que nesse mesmo capítulo que Didi-Huberman (2018) comenta esse esforço de remontagem de Aby Warburg, a imagem de Walter Benjamin seja recorrente. Ele, por sua vez, também produz uma forma de “reconstrução” diante do trauma dessa pobreza de experiência. A rememoração redentora nas “teses”, a narração como sobrevivência em “O narrador”, a *montagem documentária* em Döblin.

A montagem responde à guerra e à destruição do mundo devolvendo sua multiplicidade. Restitui um pouco da inteireza das coisas através do que sobrou. Em outro texto, *Remontagens do tempo sofrido*, Didi-Huberman (2018), esse pensador dos movimentos de fuga da montagem, diz do poder dessa, também nas suas relações com a dor (da *Shoah*), de formar constelações entre o documental (e seu tempo sincrônico) e o testemunho (e seu tempo complexo). Ela visa formar relações entre singularidades, liames dialéticos para que o “tempo sofrido” não seja memória saturada e por isso esquecida. Ela fornece uma maneira que repõe o ver: que ele seja uma reminiscência que vibra nesse entroncamento entre os tempos que são os relampejos do Tempo-Agora.

Em outro sentido, podemos pensar nas imagens do trauma e a ação da montagem. Esse consiste no esfacelamento dos sujeitos, um estado de repetição da dor que é recalcada, mas que nem por isso é impedida de se manifestar. O sujeito está preso. Sua vida está em suspensão. Dessa maneira, reconstruir pela montagem pode significar fazer o luto, forma ativa de ver e aplacar a melancolia. O testemunho representa esse papel de remontar o sujeito marcado pelo atravessamento do limiar da morte. Recuperar, na medida do possível, pela fala e a escuta.

1.3. O narrador e a morte

A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode relatar
Walter Benjamin

Superstes. Essa expressão latina representa uma das formas em que o testemunho se constitui no século XX, a do sobrevivente. Segundo Émile Benveniste (*apud* Didi-Huberman, 2018, p.238), a palavra designa aquele que “sobreviveu a uma desgraça, à morte”, o que exerce a ação de “subsistir além”, ter passado por determinado acontecimento e “de ter sido o testemunho disso”. O testemunho estabelece um contato com a morte. A testemunha volta dessa experiência “além” para dizer dessa impossibilidade, ela conta sabendo que não conseguirá transmitir tudo.

A partir deste contato na sobrevivência entre a morte e a vida podemos lembrar-nos da figurada paralela e ao mesmo tempo dissimile do narrador no ensaio benjaminiano – “O narrador”. Este retira toda sua autoridade do contato com a morte: “É da morte que ele deriva sua autoridade” (Benjamin, 2012, p. 224). O texto apresenta a *imagem do moribundo* no leito de morte como momento fulcral do narrador no qual se une o saber e a sabedoria como elementos a serem transmitidos.

Todo homem por morrer, até mesmo o “pobre-diabo”, confere a tudo que diz, desde suas expressões até seus olhares, um halo de autoridade e respeito. O moribundo é um homem da soleira, ou do umbral, com um pé “aqui” e o outro “além”. Ele está quase por deixar esse mundo, mas ainda se mantém, para transmitir. A morte representa o ápice e o fim de toda uma experiência articulada e formada pelo corpo da vida. A situação é paradoxal, como o narrador está por perder essa “bagagem” pela morte, ela assume todo seu valor. A morte é a sanção e o perigo da perda.

O fim confere uma, para usar a imagem de Benjamin, “ideia de eternidade”. E essa, por sua vez, “teve na morte sua fonte mais rica” (Ibid, p. 223). A morte é uma espécie de sobrevivência, narra-se apesar do desaparecimento, narra dentro do seu perecimento, do paradoxal ocaso – das “vias de extinção”. Contudo, Benjamin já enxerga outra relação com a

morte, seu rosto muda por meio das sociedades burguesas e suas relações higiênicas e privadas que visam afastar seu “espetáculo”: “Se essa ideia está se atrofiando, temos que concluir que o rosto da morte deve ter assumido outro aspecto” (Ibid., p. 223).

Quiçá essa seja uma mudança dupla e longa durante o século XX. Emudecem a morte e o narrador. A morte não é mais a “ideia de eternidade”, mas o rosto do terror e do horror. Ela não é um limiar que possibilita a autoridade, mas o interrompimento da fala. Nisso, o narrador dá lugar a testemunha. Como forma de pergunta é isso o que parece sugerir Seligmann-Silva (2003):

Em suma, como se articulam narração e testemunho? Quem narra testemunha o quê: a sua pertença à tradição, o seu tempo e o seu espaço? Quem testemunha narra? Ou será mais verdadeiro afirmar o contrário: o testemunho vem – acontece – no local da narração, para substituí-la? O testemunho, portanto, é muito mais *lacuna* que propriamente moldura, muito mais *índice* do que símbolo? [...] (p. 20, grifos do autor).

O testemunho não carrega toda uma tradição como o narrador, mas seus frangalhos. O limite do limiar não é potência que o contato da morte com uma vida que se esvai em transmissibilidade, antes é a figura biopolítica do muçulmano dos campos e sua relação com o pós-vida na vida, o não homem no homem.

1.4. O colecionador e o *constela(dor)(a)*

Todas essas velharias têm um valor moral
Charles Baudelaire

O colecionador é uma figura do limiar para Walter Benjamin. Ele aparece no ensaio “Eduard Fuchs, colecionador e historiador”, de 1937, como uma imagem entre dois mundos, a saber: entre o materialismo histórico e o moralismo do século XIX. O exemplo e objeto desse ofício para Benjamin é Eduard Fuchs, um homem que atua conforme um “feixe de impulsos”, pioneiro na fundação de um arquivo (incomum para seus moldes coetâneos), “único da sua espécie”, que documentava a “história da caricatura, da arte erótica e dos quadros de costumes” (2019, p. 126).

Fuchs anuncia uma nova leitura cultural. Foi precursor da inscrição do materialismo histórico na teoria da arte. Sua atividade como colecionador responde a essa característica: “[...] o que fez desse materialista um colecionador foi a intuição mais ou menos clara de uma situação histórica na qual se viu inserido. Era a situação do próprio materialismo histórico” (p. 126). Essa situação correspondia a uma interpretação da história que questiona o caráter fechado das várias áreas do saber e propõe o passado como coisa viva, nada do que algum um dia existiu está morto. Antes, numa relação dialética, esse passado, como um fragmento, estabelece uma “constelação

crítica” no presente. Nessa configuração, cabe ao historiador abandonar uma postura tranquila e contemplativa do historicismo para se incumbir do desassossego de um *tempo complexo* em oposição ao *tempo vazio*.

O historicismo propõe uma “imagem eterna do passado”. Já o materialista histórico tem diante de si um *passado móvel*, ele é uma “experiência única” a cada momento em que é rememorado. A tarefa do historiador é acionar “[...] no contexto da história a experiência que é para cada presente uma experiência originária [...]” (p. 129). Assim rompe-se com o contínuo da história. No contexto da crítica materialista na obra de arte, o objeto não é visto como acabado, mas na sua “pós-vida” que nos alcança, ou, “se faz sentir até o presente” (p. 129).

Essa compreensão materialista da história e por corolário do objeto artístico como rupturas da linearidade encontram-se em Eduard Fuchs. Contudo, como expressa Benjamin, ele não está “acima de qualquer crítica”. Ao lado dessa visão “[...] coexistem uma ideia antiga, dogmática e ingênua da recepção com a sua forma nova e crítica” (p. 129). Se a arte deve ser vista para além da fixidez e do caráter acabado, por sua vez, a recepção, para Fuchs, deve ser para nós aquela produzida entre seus contemporâneos. Mobilidade e permanência se tensionam. Não obstante, Benjamin contemporiza essa falha, pois ao “[...] lado desta encontramos, sem mediação, o ponto de vista dialético e de horizonte mais amplo que reconhece a importância de uma história da recepção” (p. 129). No geral, Fuchs se orientava por essa nova perspectiva dialética entre passado e presente para a obra de arte. Benjamin não deixa de frisar esse caminho: “Todo o esforço de aproximação de uma obra de arte será vão se o seu conteúdo histórico sóbrio não se tornar objeto de um conhecimento dialético” (p. 130).

Logo adiante, o crítico passa a anunciar o quadro em que é produzida a atividade de colecionador de Eduard Fuchs. O contato do colecionador com o meio operário, sua atuação na imprensa, a introdução de cores nas ilustrações, a atuação como editor de uma revista dedicada à sátira política e o interesse pela história da caricatura. Isso tudo é realizado *pari passu* ao crescimento do Partido Social-Democrata na Alemanha. Esse, por seu turno, propunha uma difusão de massa da cultura: que ela fosse mais próxima ao povo. Contudo, na leitura benjaminiana, essa premissa não foi acompanhada pela *práxis*, foi um saber, uma “ciência do espírito”, desligada dos fatos sociais, políticos e econômicos. A técnica foi reproduzida como técnica, seus laços históricos foram cortados.

Novamente, Fuchs encontrava nessa conjuntura um “lugar próprio”, diríamos, de indefinição: “[...] a sua grandeza reside na reação a essa situação, o seu lado problemático no fato de ainda participar dela” (p. 133-134). A obra do colecionador busca responder a essa era da *reproduzibilidade técnica*, “[...] orientou-se desde sempre pelo princípio de que o seu trabalho se devia

dirigir às massas de leitores” (p. 134). Ao mesmo tempo, bebeu dessa época de formação e sua ignorância do caráter destrutivo da técnica: “As energias que a técnica desenvolve para lá desse limiar são destruidoras” (p. 139). Como se a história social e política fossem alijadas e transformadas puramente em “história da cultura”. Para Benjamin, essa forma é enganosa e aparente, não representa um avanço do ponto de vista dialético: “Porque lhe falta o momento destrutivo que assegura o pensamento dialético e a autenticidade da experiência do historiador dialético” (p. 138).

A “história da cultura” afasta a obra do presente. Vê-la como consumada e fechada. Ela adota um ponto de vista objetivo que afasta de si, toma distância, dos seus objetos. E por isso, na visão de Benjamin, ela não é capaz de ver a inscrição da cultura na violência como viva: atingiu o passado e está atingindo o presente. Adiantando às teses “Sobre o conceito da História” ele dirá: “Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie. Nenhuma história da cultura fez ainda justiça ao que de essencial há nesse fato, e dificilmente pode esperar fazê-lo” (p. 137).

Benjamin continua no vai e vem na constituição transitória de Fuchs. Sob esse fundo da “história da cultura” ele foi intempestivo, “entrou por zonas de fronteira”, rompeu com concepções classicistas da arte. Rejeitou a bela aparência, a harmonia e a unidade do diverso. Abordou temas como o retrato deformado e a representação pornográfica. Nele a “ciência histórica” aparece como uma constelação, um conjunto de fios, que “[...] representam a penetração de um passado na textura do presente” (p. 139). Não como pura relação de causa e efeito, mas através da *intervenção dialética* que recupera alguns dos fios perdidos, de “forma imperceptível e súbita”, por meio do *processo histórico da atualidade*. Um exemplo dessa forma constelatória é encontrado numa espécie de *pathos do texto*: no seu fundo ressoa, sobrevive, uma oralidade. No presente da grafia alfabética está entalhado um passado oral, ou, épico: “Se mais exemplos não houvesse, poderia constatar-se isso na marca patética que muitas vezes aproxima o texto da oralidade” (p. 140).

Essa extemporaneidade de Eduard Fuchs está alicerçada na caricatura. Vista como uma arte menor, nas mãos do colecionador ela possui “valor documental” e de “autoridade”. Ele rejeita o chamado “gosto de beleza”. Suas coleções de caricaturas exploram o *pathos* na história. Fuchs tinha um forte “interesse pelos ingredientes mais drásticos”. Em suma, o feio e grotesco: “O grotesco é a mais elevada potenciação da imaginação sensível [...]” (Fuchs *apud* Benjamin, 2012, p. 143).

Do outro lado, Fuchs ainda é caudatário do pensamento do século XIX. Por vezes, suas noções de arte e criatividade possuem “conotações biológicas”, fazem parte de uma “[...] época

para a qual a última palavra da psicologia da arte era representada pela “pantografia”, com autoridades como Lombroso e Möbius” (Benjamin, 2019, p. 144-145). Lombroso serviu a criminalística racial dos séculos XIX e XIX. Segundo ele, através dos traços fisionômicos era possível descobrir aqueles que eram propícios à prática de crimes. Por meio, por exemplo, do tamanho do nariz e da boca. Ou ainda, por meio do tamanho do crânio era possível descobrir tendências criminais atávicas. São os chamados estudos de frenologia. Rapidamente, essa teoria foi apropriada por correntes eugenistas e racialistas¹⁶.

Além disso, o colecionador comparte de uma visão, que parte do escritor francês Victor Hugo, de um progresso de aperfeiçoamento intelectual e democrático de todas as classes. Também não deixa de ser influenciado pelo moralismo burguês baseado na *História Universal* de Schlosser. Eduard acreditava numa fusão entre sua visão moralista da história e o materialismo histórico. Pressupunha, sua “ilusão” conforme diz Benjamin, que a revolução burguesa era a base da revolução proletária. Essa hermenêutica conservadora também se reverbera nos costumes: nas práticas eróticas. Para ele, eram condenáveis as formas de conduta sexual que não manifestassem o lado “criativo dessa lei da vida”.

Ao mesmo tempo, de maneira paradoxal, era capaz de defender a orgia como prática humanizadora: “[...] o prazer da orgia é uma das mais valiosas tendências da cultura [...] Temos de ter presente que a orgia é uma das características que nos distinguem dos animais, que, ao contrário os humanos, não conhecem a orgia [...]” (Fuchs *apud* Benjamin, 2019, p. 156). Ele questiona as normas tradicionais. Adota outros objetos de estudo como a moda, pois acreditava que ela era transversal ao histórico, ao social e ao erótico e funcionava como “instrumento de dominação”.

Nesse momento, Benjamin se aproxima de uma descrição da “arte do colecionador” a partir de Fuchs. Antes já havia assinalado sua aproximação aos modelos literários de Balzac, ao orgulho dos seus personagens colecionadores: “[...] orgulho dos tesouros incomparáveis que guardam com o incansável cuidado” (Benjamin, 2019, p. 150). A primeira lição desse ofício é o cuidado. A segunda é a quantidade. O colecionador é um açambarcador, um compilador. Eduard Fuchs “[...] tem um prazer rebelesiano pela quantidade, que se evidencia até nas exuberantes repetições dos seus textos” (p. 152).

Indo além, a terceira, o colecionador é um perscrutador. Benjamin utiliza a imagem de um “descobridor” com uma “varinha de vedor”: “O colecionador dispõe, na sua paixão, de uma varinha de vedor que o transforma em descobridor de novas fontes” (p. 161). “Vedor” deriva do

¹⁶ No livro *Espectáculo das raças*, Lilia Schwarcz (1993) mostra os desdobramentos dessa tese de Lombroso nas muitas correntes racialistas que predominaram no Brasil no pós-abolição. Os traços raciais eram estigmas exclusivos da mestiçagem e que condenavam o país. Para isso, propunham como solução o branqueamento.

latim “Vedere”, isto é, “ver, olhar”. O colecionador possui uma varinha que lhe proporciona ver, nos versos da canção de Caetano Veloso, “No que não estava à vista”. Mira além. É um olhar apurado que descobre novas fontes. Essa qualidade se coaduna com a seguinte: “Os grandes colecionadores distinguem-se quase sempre pela originalidade da sua escolha dos objetos” (p. 161). O ato de olhar liga-se ao resgate dos restos. Para Fuchs, os museus eram espaços de guarda das “artes representativas”, dos objetos faustosos, enquanto os outros, “os mais modestos”, eram relegados. Vejamos em suas palavras:

“É um fato”, diz Fuchs, “que esse tipo de coleção está hoje condicionado pelas disponibilidades de espaço de museus. Mas esse condicionalismo em nada altera o fato de que, por essa via, obtemos uma ideia muito incompleta da cultura do passado. Só a vemos nos trajes faustosos dos dias de festa, mas raramente nos mais modestos fatos de trabalho” (Fuchs *apud* Benjamin, 2019, p. 161).

A quarta, o colecionador é um catador. Sua função é supletiva, deve resgatar o passado da sua incompletude ao ver aquilo que estava embaçado diante dos “trajes faustosos dos dias de festa”. Os restos da história, os “fatos”, ordinários, “de trabalho”. Os objetos do homem comum que não ficaram registrados nos “trajes faustosos” do historicismo. Benjamin (2012, p. 162) vai além, o objetivo de Fuchs (e por metonímia do colecionador) “[...] é a de restituir à obra de arte a existência na sociedade [...]”, da qual tinha sido destituída por sua transformação em mercadoria afastada dos “seus produtores e daqueles que a poderiam compreender”, *sobrevivia* em sua função reificada de produto.

Para o crítico, o maior feito de Fuchs foi “[...] o de ter encetado a libertação da história da arte desse fetiche do nome do mestre” (p. 162). Primeiro, essa história da arte “liberta” é aquela latente: dos objetos comuns, dos restos. Em suma, dos trajes modestos dos dias de trabalho. Segundo, ela não corresponde a uma produção artística individual (um mestre), “[...] mas sempre do modo como o mundo e as coisas eram vistas nessa altura pela totalidade da população” (Fuchs *apud* Benjamin, 2019, p. 163).

No final do seu ensaio Benjamin não poderia ser mais claro na atividade de Fuchs (e numa epistemologia sobre o ofício do colecionador) do que ao apresentá-la como um olhar para os escombros: “[...] a sua força [de Fuchs] reside precisamente no olhar que lança aos objetos desprezados e apócrifos” (Benjamin, 2019, p. 164). Eduard exerceu o labor de colecionador “com uma paixão a raiar os limites do maníaco”, através dessa prática formou “imagens do homem na história”.

No final, como o próprio Benjamin indica, esses restos formados por objetos “desprezados e apócrifos” criaram uma nova compreensão da história, substituíram o “culto dos chefes” pelos “anônimos”:

Até os últimos livros, é possível detectar o empenho apaixonado com que Fuchs perseguiu essas imagens. “A glória final dos coruchéus chineses”, escreve ele, “não é a de neles se espelhar uma arte popular anônima. Não há livro de heróis que dê testemunho dos seus criadores”. Se essa observação voltada para o anônimo e para aquilo que o rastro das suas mãos deixou não contribuirá mais para a humanização da humanidade do que o culto dos chefes que agora uma vez mais se lhe quer impor, isso, como tantas outras coisas sobre as quais a lição do passado foi em vão, só o futuro, ainda e sempre, nós poderá ensinar (Ibid., p. 164).

O tom é final é pessimista. Benjamin vê, no seu mundo contemporâneo, a ascensão dos fascismos incensados pelo culto aos seus líderes na Itália e na Alemanha como uma ameaça aos anônimos. Ao mesmo tempo não abandona essa “humanização da humanidade” e sua lição de passado para o futuro.

Continuemos nessa *arqueologia do colecionador*. A epígrafe de Baudelaire que abre essa seção é retirada da *prancha* H das *Passagens* dedicada inteiramente ao “coleccionador”. O texto prossegue e expande o caso específico de Eduard Fuchs. Benjamin irá oferecer uma gama de citações e definições fragmentárias para o colecionador e o ato de colecionar. A que estampa o início fornece uma visão panorâmica, qual seja, o colecionador como figura na qual essas “velharias” relegadas ao esquecimento encontram seu “último refúgio”. Ele lida com esse mundo dos restos das mercadorias desses imensos pontos comerciais representados pelas “exposições universais” e pelas “galerias”.

O ato de colecionar é uma arte e possui um caráter mágico. É uma forma única que se desdobra em duas. No primeiro aspecto, ele estabelece relações, os objetos são desarmados das suas “funções primitivas” para “[...] travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante” (Benjamin, 2018, p. 347). Isso é “decisivo na arte de colecionar”.

O colecionador exerce atos sucessivos: o próprio *coleccionismo* das coisas, isso por si só não basta, ele muda a ordem dos objetos e retira seu *valor de uso*, *recolecciona*: “Pode-se partir do fato de que o verdadeiro colecionador retira o objeto de suas relações funcionais” (Ibid., p. 351). Nesse “travar nexos íntimos” prima a “doutrina das semelhanças” e suas “correspondências mágicas” entre as coisas. A “arte de colecionar” é responsável por criar esse espaço do mimetismo no qual os objetos se encantam e se imobilizam na relação: “O mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida)” (Ibid., p. 348).

Essa nova forma que brota da imobilização não é para Benjamin só uma maneira de reordenação de objetos, ela é um *microcosmo epistêmico*. Por isso, o teórico a confere o status de “sistema histórico novo” capaz de superar o caráter “[...] irracional de sua mera existência através da integração [...]” (Ibid., p. 348). Essa agregação pressupõe um ato anterior de recolha e um posterior de proximidade: “Colecionar é uma forma de recordação prática e de todas as manifestações profanas da “proximidade”, a mais resumida” (Ibid., p. 348). O caráter mágico e essa proximidade não pressupõem uma ascese, em outras palavras, um sagrado. É uma “iluminação profana”, os objetos perdem sua aura nesses novos vínculos.

Podemos analisar essa arqueologia da seguinte forma, o novo entendimento da história proposto por Benjamin nas “teses” é uma ação de memória e de *práxis*, essa crítica do progresso levada a cabo pelo materialista dialético corresponde ao exercício da coleção: formar novas “relações íntimas” por meio das coisas que foram abandonadas pela história, criar uma “estética da proximidade” com os “vencidos”, formar imagens que se “imobilizam”.

Ação paradoxal, ao mesmo tempo em que é essa força profana que exerce essa “recordação prática” é também um mundo presente em cada objeto que escapa aos olhares profanos: “[...] para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana” (Ibid., p. 350). Arranjo surpreendente que assombra a história e suas configurações tradicionais do tempo. Assusta o profano da mente historicista, pois é um novo entendimento, nada do que já aconteceu é abandonado, o mundo está presente em cada um de seus objetos.

Benjamin continua sua exploração do colecionismo. Como nos atos do montador – a quem se assemelha diretamente –, o colecionador se configura por meio da ação corporal e do saber. O colecionador utiliza seus olhos e suas mãos: “É importante o lado fisiológico do ato de colecionar” (Ibid., p. 356). Ele manipula os objetos, exerce sua perícia tátil: “Colecionadores são pessoas com instinto tátil” (Ibid., p. 351). Do outro lado, o saber é visto como traço original do estudo: “Colecionar é um fenômeno primevo do estudo: o estudante coleciona saber” (Ibid., p. 357).

Não obstante, essa maneira excessiva de juntar tudo o que encontra pela frente, o ato de catador, é corolário da forma como o colecionador vê o mundo em sua proliferação: “O grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em se encontram as coisas no mundo” (Ibid., p. 358). Isso também traduz uma figura inquieta e obsessiva que nunca está contente com sua coleção: “No que se refere ao colecionador, sua coleção nunca está completa; e se lhe falta uma única peça, tudo que colecionou não passará de uma obra fragmentária” [...]

(Ibid., p. 358). Contudo, mesmo que ele deseje e junte, a coleção nunca estará completa, sempre faltará a peça definitiva, o “livro dos livros” da biblioteca de Babel. Ela irá permanecer na sua incompletude, no seu caráter de “obra fragmentária”.

Todavia, aqui devemos retomar Eduard Fuchs e sua inscrição limiar. Observamos anteriormente que a imagem do colecionador representado por ele é marcada pela bifurcação, pelo limítrofe e por uma abertura dúplice. Fuchs foi um precursor do materialismo histórico, mas também, como homem de seu tempo, estava preso ao moralismo e ao pensamento biológico determinista do século XIX. Entretanto, essa brecha como forma de se colocar entre dois mundos não é só dele, é uma característica intrínseca do colecionador. Ele é, como marcamos nas linhas pregressas, um catador que se debruça sobre os “trajes modestos” da história, se interessa pelo mágico das semelhanças íntimas entre os objetos, faz dessa atividade um saber, aproxima e imobiliza o que parece cada vez mais se afastar. Ele propicia um “sistema histórico novo”. Intenta remontar o espaço em sua dispersão e mesmo que não o consiga forma um arranjo surpreendente no qual o mundo reverbera em cada objeto da sua “obra fragmentária”.

Apesar disso, é ele também um produto do século XIX e desse mundo das passagens comerciais. No “Exposé de 1935”, o colecionador é um símbolo do mundo privado, do espaço do *intérieur*.

O *intérieur* é o refúgio da arte. O colecionador é o verdadeiro habitante do *intérieur*. Ele se incumba de transfigurar as coisas. Sobre ele recai a tarefa de Sísifo de despir as coisas de seu caráter de mercadoria, uma vez que as possui. No entanto, ele lhes confere apenas um valor afetivo, em vez do de uso. O colecionador sonha em alcançar não apenas um mundo longínquo ou passado – porém, ao mesmo tempo melhor, no qual os homens, na verdade, estão tão pouco providos daquilo de que necessitam como no mundo cotidiano –, mas também um mundo em que as coisas estão liberadas da obrigação de serem úteis (Ibid., p. 63).

O colecionador é dúbio. É o que salva a arte do fetiche das mercadorias nessa “Era do Capital” e o faz ao se recolher ao mundo privado. Ali o valor de uso é substituído pelo valor afetivo. Do outro lado, o colecionador como “verdadeiro habitante do *intérieur*” é o burguês dono de capital, vive de rendas, que pode dedicar seu tempo livre ao amor aos objetos. O *intérieur*, dirá Benjamin, é um espaço que “sustenta as ilusões”, o “invólucro do homem privado” que se opõe ao local de trabalho. “Invólucro” é uma capa protetora que veda, fecha e enclausura. Nada entra e nada sai. Fecha-se para a abertura do mundo. Em outro sentido, o *intérieur* é um espaço de ordem. Não por acaso, lembra o teórico alemão, os romances policiais iniciais tratam de criminosos produtos da sociedade industrial que intentam desordená-la: “Os criminosos dos primeiros romances policiais não são gentlemen nem apaches, e sim pessoas privadas pertencentes à burguesia” (Ibid., p. 63).

Ainda, essa incumbência de transfigurar as coisas é um trabalho interminável, uma “tarefa de Sísifo”. O colecionador não consegue levar a cabo a transformação cabal do valor de uso em valor afetivo e efetivo. Retornemos a *prancha* H do colecionador, conforme os movimentos e contramovimentos benjaminianos, e veremos como essa sua *posição limítrofe* é na realidade uma *posição intermediária*. Isto é, o colecionador no seu caráter inacabado anuncia a forma porvir, o que irá lhe substituir. Benjamin, misturado a uma citação de Marx, apresenta um *tipo positivo* (misterioso), “sucessor” ou “continuador” do colecionador, que de fato liberta as coisas da sua função mercadológica, isto é, do seu valor de uso:

O tipo *positivo* oposto ao colecionador que, ao mesmo tempo, representa seu aperfeiçoamento à medida que realiza a libertação das coisas da servidão de serem úteis, deve ser apresentado segundo esta formulação de Marx: “A propriedade privada tornou-nos tão tolos e inertes que um objeto é nosso apenas quando o possuímos, portanto, quando existe para nós como capital ou quando é...*utilizado* por nós” (Ibid., p.355, grifos do autor).

A dubiedade do colecionador o prende ao mundo com que ele quer romper. Ele pode ser o precursor do materialista histórico bem como uma manifestação do colonialismo e da técnica de morte. Pensemos em duas imagens específicas de colecionadores, a saber: uma do “gabinete de curiosidades” do século XIX e outra proposta pelo escritor Gonçalo Tavares na figura do personagem Joseph Walser. O colecionador do “gabinete de curiosidades” é o homem do interior que guarda os objetos exóticos, os animais empalhados e os espólios das colônias: máscaras africanas, vasos pré-hispânicos, crânios. Quando não homens vivos. Os naturalistas Spix e Martius vão ao Brasil e trazem para a Europa um casal de indígenas vivos. Os protótipos desses colecionadores são os “aventureiros” e os “ricos diletantes”. Viajam o mundo, quase sempre países tropicais, em busca de materiais para suas coleções, em busca de novos espécimes. Exercem o puro exotismo e o estereótipo. O colecionador é a personificação do aventureiro Tintim “aposentado”, monta no recolhimento sua coleção a partir dos espólios das viagens. Quiçá da sua viagem ao Congo belga onde ele não vê homens, mas representações de bestas primitivas através dos pincéis de Hergé. Esse modelo de colecionador do “gabinete de curiosidades” é uma figura plena do imperialismo colonial.

São muitas as gravuras que reproduzem esses espaços de espólio. Na de Ferrante Imperato, um homem do século XVI, vemos uma profusão de formas. Livros empilhados bem como esqueletos de animais reais e imaginários. O livro tornou-se o primeiro tratado que trazia representações pictóricas da atividade de colecionar de um naturalista. Foi publicado em 1599. Ele corresponde, não é coincidência, com o auge das conquistas coloniais. Imperato era um comerciante de Nápoles, viajava o mundo, enriquecia e trazia objetos, formas e cadáveres.

Estamos diante de uma coleção particular de um burguês. Ele expõe seu espaço interior. E, como podemos ver na gravura, era um local igualmente visitado por burgueses. Estamos diante da antecâmara dos museus, sua passagem do particular para o coletivo. Contudo, ela está alicerçada na violência colonial. O que se reverbera, em profusão, é o morto. O “Gabinete de curiosidades” é símbolo da “vitória” sob os “vencidos”. É a inscrição do projeto de progresso catastrófico de dominação do homem e da natureza.

Figura 2 - "Gabinete de curiosidades"



Fonte: Imperato, Ferrante. *Dell'Historia Naturale*. 1599. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Ferrante_Imperato#/media/File:RitrattoMuseoFerranteImperato.jpg. Acesso: 10. Marc. 2025.

No outro flanco, o colecionador Walser do romance *A máquina de Joseph Walser*. O livro forma com outros três – *Um homem: Klaus Klump*, *Jerusalém* e *Aprender a rezar na era da técnica* – uma tetralogia criada pelo escritor Gonçalo Tavares e intitulada *O Reino*. Um domínio pós-Auschwitz circunscrito pela força na qual os regimes de exceção são a regra. Os romances são assaltados por situações de guerra permanente. A técnica e suas máquinas são produtoras de perigos. Nesse mundo Joseph Walser é um homem alheio, trabalha numa fábrica manipulando uma máquina, pela qual é intrinsecamente ligado, que decepou seu dedo – elas têm um “apetite” voraz. Lidar com elas é como estar em guerra: “Fala-se em máquinas de guerra, mas nenhuma máquina é pacífica” (Tavares, 2010, p. 17). Qualquer aproximação de Walser ao Outro é para não amar: “[...] qualquer aproximação a outra existência, não sendo ainda para eliminar, era já, e desde há muito, para não amar” (Ibid., p. 129, grifos do autor). Nem a guerra interrompe sua atividade de

coleccionador, pelo contrário, com os destroços de tanques e máquinas militares “[...] a sua coleção tinha mais possibilidades de se tornar incomum” (Ibid., p. 31).

Walser colecionava pequenas peças metálicas que encontrava ao léu pela cidade conflagrada, passava suas tardes de domingo imerso na sua organização e catalogação. Tinha começado essa reunião há oito anos. Era composta já de inúmeras peças ordenadas por mais de cinquenta prateleiras. Em cada uma delas era presa uma etiqueta de identificação. Num caderno preto anotava os novos ingressos. A forma de reunião era metódica, recolhia somente peças únicas: “[...] separadas, portanto, de qualquer outra parte e todas as suas dimensões – comprimento, altura e espessura – teriam de ser menores que dez centímetros” (Ibid., p. 74).

Joseph no meio desse mundo metálico encontrava ordem. Um espaço microscópico que reverberava o mundo da técnica. Era uma coleção “absurda”, mas que o reconfortava. Ali o personagem exercia o que chamava de “investigação”, isto é, pensava na proveniência da peça da vez. De qual equipamento militar ela teria se desprendido? Naquelas peças organizadas nas fileiras das prateleiras ele via uma forma de trazer os restos férreos das máquinas para mais perto de si. Walser é um homem reificado, sua coleção o reflete: é um homem máquina, orgulhava-se de ser sozinho e individual, não amava. São peças aparentemente inofensivas, mas que provinham da catástrofe.

Nos dois casos, esses modelos de colecionadores se afastam do arquétipo de Eduard Fuchs e da *Prancha H das Passagens*. Contudo, mesmo nesses dois últimos o colecionador é uma figura incompleta, o “aperfeiçoamento”, citado no trecho anterior de Benjamin, indica uma forma aberta que, por sua vez, diz de algo positivo, indefinido, que virá. Esse “aperfeiçoamento” do colecionador não possui um sentido evolucionista, é uma manifestação de um habitante de um espaço fluído, poroso. Nesse sentido, o melhor termo que exprime essa fissura e abertura é pensar no colecionador como uma imagem do limiar. Esse termo é caro na poética benjaminiana.

Segundo Gagnebin (2014), o escritor queria diferenciá-lo da ideia de “fronteira”. Esta é uma forma de criar um traço em torno de algo para delimitá-lo e circunscrevê-lo: “A fronteira contém e mantém algo, evitando seu transbordar, isto é, define seus limites não só como os contornos de um território, mas também como as *limitações* do seu domínio” (Gagnebin, 2014, p. 35, grifos da autora). O colecionador é o oposto, representa justamente o transbordar que não se consegue conter, o romper das fronteiras. Do outro lado, ainda nos termos de Gagnebin, o “limiar” fala de algo mais amplo: “[...] registro de movimento, registro de ultrapassagem, de “passagens”, justamente, de transições; em alemão, registro do *Übergang*” (Ibid., p. 36).

Na *Prancha O, da Prostituição e do Jogo*, das *Passagens* encontramos uma definição do “limiar”, recortemos um trecho: “O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos

na palavra *schwellen* (inchar, intumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados” (Benjamin, 2018, p. 816). Limiar não delimita, marca um estado de transição e fluxo. Algo que incha e intumesce e explode em outra forma. Todavia, permanece a dúvida: Qual? Indefinida. Continua Gagnebin: “Assim, esquece-se facilmente que o limiar não significa somente a separação, mas também aponta para um lugar e um tempo intermediários e, nesse sentido, indeterminados, que podem, portanto, ter uma extensão variável, mesmo indefinida” (2014, p. 37).

O colecionador é esse habitante do tempo intermediário. Se o que virá é uma incógnita, pretendemos aqui precisá-la, propomos como “aperfeiçoamento”, como resultado da “explosão”, como mudança e transição: a imagem do *constela(dor)* e das constelações. Uma ação e um produto. Ele/Ela não representa um corte definitivo com a figura do colecionador, guarda muitas das suas características: o “instinto tátil”, o olhar para o que é “desprezado e apócrifo”, o vestir os “trajes dos fatos modestos de trabalho”, capaz de “travar relações íntimas”, o “*ethos* profano da proximidade”. A “fronteira” é porosidade: tempo de troca. Ele ainda é um colecionador, mas coleciona vozes (testemunhos).

As passagens são formas persistentes e sobreviventes, não se apagam totalmente. Entretanto, o *constela(dor)* não é um “habitante do intérieur”, é um habitante do século XX que registra as *memórias coletivas* dos que foram tragados pelos regimes de exceção. Seu refúgio é o Outro. Ele faz aquilo que o Anjo da História foi impossibilitado pelas tempestades do progresso. Ele para e escuta. Seus materiais não são objetos, mas os corpos, as vozes humanas. Ele é o vetor no qual o testemunho encontra uma escuta e abre-se a outros gêneros. Ele reinventa. Ele é dialético, mas não dúbio. Não é produto do imperialismo e nem da técnica. Muitas vezes – pois ele/ela é múltiplo/a – ele próprio é uma sobrevivência das violências daquele século, ouve e diz de algo que o atravessa. Na abertura da sua dor ele/ela também encontra a do Outro. Em seu gênero feminino, o desta tese, as *constela(dor)as* abrem espaços para que outras mulheres também inscrevam suas histórias: mães, esposas, irmãs...Elas contestam a semelhança latina entre *testiculus* (como forma do órgão masculino) e *testis* (testemunho). Elas também criam um espaço de *pranchas complexas*.

O neologismo que utilizamos para compor seu nome é indicativo da sua atuação. Ele é formado pela junção do verbo “constelar” e o substantivo “dor”. Junção de dois corpos: celestes (estrelas) e telúricos (dores). O dicionário Aulete oferece três possíveis definições para o primeiro termo: “v./1. Ficar ou fazer ficar cheio de estrelas, constelações/2. Produzir reflexos cintilantes que lembram as estrelas/3. Fig. Conferir, distinção; HONRAR” (Aulete, 2023).

Nessas acepções “constelar” é produzir movimento e exercer uma espécie de “costura” entre coisas, remete ao *constela(dor)* – fazemos questão de sempre destacar o segundo elemento entre parênteses – e sua atividade de montador, produtor de constelações. O *ethos* da proximidade encontra do outro lado, o gesto estético. Contudo, formar “reuniões” do quê? Quais? Das “vozes de dor” que escuta. Ele se desloca até a dor, seu movimento é também errância e inquietação, para que ela se manifeste. A fala (o testemunho) não é, como Neruda afirmou em *Canto General*, pela “vuestra boca muerta”. Essa é uma dor que não está morta e se diz de si mesma. Sai o montador e o que se ergue são suas (re)montagens.

“Produzir cintilações que lembram”. Termo que se aproxima dos “lampejos” benjaminianos. Uma forma de rememorar os que já se foram, suas cintilações. Esse quadro se completaria se também fornecêssemos possíveis designações para o *acabamento inacabado* do ato de “constelar”, as constelações:

sf./1. Qualquer grupo de estrelas próximas entre si; esp.: conjunto de estrelas que aparecem sempre próximas entre si, no céu, sendo ger. designado com um nome e associado a um desenho imaginário/2. Cada uma das 88 subdivisões da esfera celeste (ou o conjunto das estrelas nela visíveis) criadas pela União Astronômica Internacional/3. Fig. Grupo de pessoas notáveis (constelação de economistas; constelação de artistas)/4. P.ext. Reunião de elementos ligados entre si ou que formam um conjunto coerente (constelação de argumentos)/Constelação zodiacal 1 Astron. Cada uma das divisões do zodíaco (Aulete, 2023, grifos nossos).

Brilhos. Conjuntos. Formações provisórias. Sempre é possível desfazê-las e remontá-las. Proximidade. Imagens do saber (constelações de artistas). Ligações íntimas (reunião de elementos ligados entre si). Caráter mágico, as 88 subdivisões da esfera celeste e as divisões do zodíaco. Junção entre o *mundo sideral* dos astros e das esferas celestes e o *mundo evisceral* das dores dos testemunhos e das escutas.

“Constelações”. Forma da escrita em Benjamin e também termo que se manifesta como força onipresente. No mencionado ensaio “Doutrina das semelhanças” o escritor alude, antes de o homem moderno perder seu caráter perceptível das “correspondências mágicas”, as “constelações estelares” e suas faculdades miméticas. Elas detinham o poder de estabelecer semelhanças e ao mesmo tempo pareciam indicar as direções da metamorfose do mimetismo no mundo coetâneo.

No cosmos mágico antigo, os “processos celestes” eram capazes de fornecer guias aos homens, eles forneciam modelos de imitabilidade para suas ações: “[...] tanto individual como coletivamente, e de que essa imitabilidade contivesse prescrições para o manejo de uma semelhança preexistente” (Benjamin, 2012, p. 119). Essas inscrições de semelhança passavam como relâmpagos pelos homens, instantes: “Sua percepção, em todos os casos, está ligada a um relampejar” (Ibid., p. 119). Elas, prossegue, apresentam-se aos olhos como “constelações”: “Ela

se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório quanto uma constelação de astros” (Ibid., p. 119). Na modernidade, o que se perdia era justamente essa ligação entre o astral e o terrenal: “[...] nossa percepção não mais dispõe daquilo que antes nos permitia falar de uma semelhança entre uma constelação e um ser humano” (Ibid., p. 119).

Contudo, a astrologia, como indicou Benjamin, fornecia as direções da mudança. Nesse sentido, o caráter mágico recai sobre a linguagem em sua manifestação escrita e falada: “Não obstante, possuímos também um cânone, que nos aproxima de uma compreensão mais clara da obscuridade ligada ao conceito de semelhança não sensível. Este cânone é a linguagem” (Ibid., p. 119). Ela é a substituta, herdeira. As formações estelares descem dos céus e encontram o chão das palavras.

O texto não parece indicar uma morte, antes um “limiar”, uma transição. A potência de formar “constelações” é uma sobrevivência. Quiçá ela não seja tão completa quanto o modelo de semelhança dos antigos que forneciam espelhos de imitabilidade. Mas com o *constela(dor)* ela é capaz de produzir, no solo da terra convulsionada por guerras e massacres, coro de vozes, forças de memória, formas de resistência. Quiçá ele seja esse “tipo positivo”, anunciado por Benjamin nas *Passagens*, que liberta as “coisas da servidão de serem úteis”. Liberta, ou para utilizar outra palavra, “redime” as coisas das forças de esquecimento do capitalismo necrológico.

1.5. Pranchas/Imagens dialéticas

O mundo intelectual do século XX é formado, a contrapelo, por *constela(dor)es* e suas constelações como formas abertas, fragmentárias, montáveis, remontáveis, dialéticas. Aby Warburg e Walter Benjamin são dois desses modelos. Transfigurações modernas do mitológico titã “Atlas” e do “judeu errante”.

Atlas é o portador da potência e do sofrimento. Carrega sob seus ombros o peso do mundo que comprime suas carnes, mas esse suportar não é incólume, suspende uma esfera de saber. Este, por sua vez, recebe inúmeras inscrições: saber trágico, saber impuro, saber proliferante. É uma forma paradoxal que faz do *trágico* “[...] algo como um tesouro de saber” e também um *jogo* capaz de “[...] relacionar ordens de realidades incomensuráveis [...]”, produtor, ou, “[...] inventor das constelações [...]” (2018, p. 117). Une o *ethos* (a ética) e a estética.

Do outro lado, é o mito refigurado na imagem do “judeu errante” do século XX. Seus domínios não são mais o do herói titã. Sofrem sob seus corpos as cargas dos choques do antissemitismo e do extermínio do século XX. Constroem seus espaços de saberes trágico e proliferantes comprimidos pela loucura e o exílio. Benjamin, por exemplo, a partir de uma vida adulta inscrita na pobreza e na fuga errante do Nazismo e de Vicky:

Atlas, em tal mundo, torna-se o *pária* por excelência. Não se trata mais do titã com residência permanente junto aos deuses no ponto mais ocidental do Ocidente, mas o judeu errante que, incessantemente, corre do Leste para o Oeste sobre os caminhos do exílio, caçado pela polícia, atravessando fronteiras, perturbado nas alfândegas (Ibid., p. 179, grifo do autor).

No outro espectro, o historiador da arte alemão Warburg e sua loucura demolidora e construtora que reflete uma Europa em guerra. Ele considerava essa última como uma “catástrofe originária” que poderia ser combatida a partir das ideias. Por meio delas, era possível criar um *pensamento das imagens* para combater outras imagens. Isto é, através da montagem de imagens, abrir as fronteiras da cultura, reconhecer sua porosidade bem como entender as *sobrevivências* como formas de “migração” entre os limites impostos. Isso, em suma, em oposição às imagens de fechamento da propaganda, do chauvinismo e do antissemitismo.

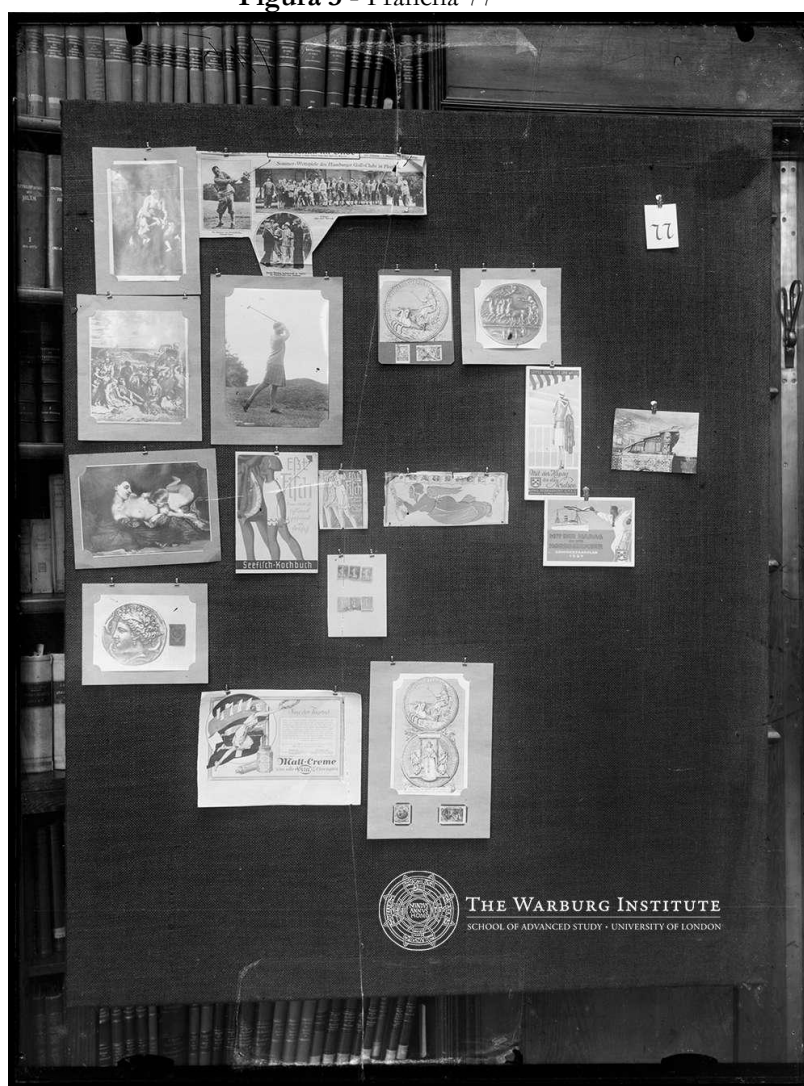
Na fragilidade da posição de sofrendores eles produzem no século XX um pensamento exigente. Seus objetos são os fragmentos e os restos, as amostragens do caos moderno. Benjamin produz sua teoria das “imagens dialéticas” como potências que relampejam por um triz e produzem fugazes zonas de memória. Warburg e sua teoria das sobrevivências (*Nachleben*) por meio das suas manifestações em fórmulas de *páthos* (*Pathosformel*).

Eles elevam o desastre como caos que se pode remontar, entendem a história humana como um jogo constante entre as forças dos *astra* (o sideral, o universal, o saber) e dos *monstra* (evisceral, violência, estilhaços). Nessa visão, todo saber é constituído como uma resposta à dor e ao trauma: “Portanto não existe forma que não seja – explicitamente ou não, secretamente ou não – resposta a uma guerra, a uma dor histórica e a sua porção de *pathos*” (Ibid., p. 191). Dessa forma, se assemelham ao *constela(dor)* que apresentamos anteriormente, o que produz suas “relações íntimas” (entre vozes) como uma forma de resposta, união e contraponto ao dilaceramento da dor, constrói outras maneiras de representação (constelatórias) – mesmo que limitadas – que rompem com as impossibilidades. Formas da dialética que tensionam o prosaico e o poético, o fechamento e a abertura, a escrita e a imagem, o testemunho e o ouvir. Ele é o elo da sobrevivência, como vimos agora a pouco, da relação entre o sideral (das constelações da semelhança) e o evisceral (das catástrofes) que recaem na linguagem.

Os *constela(dor)es* constroem, como Benjamin e Warburg, “tesouros de sofrimentos” (*Leidschatz*). Pensam o saber como uma “história de sofrimentos do mundo”. Essa perspectiva não pressupõe uma espécie de “olhar masoquista” perante a história, antes é entender a dor como afecção e potência, ela é uma força que rompe as fronteiras do tempo, é uma persistência que quer se alastrar. Por tudo isso ela pode edificar outros “espaços de pensamento”.

Essa maneira de legibilidade é expressa por Aby Warburg no seu projeto incompleto e constelatório intitulado *Bilderatlas Mnemosyne*. Um espaço de memória no qual o historiador dispõe num pano preto pranchas e imagens da cultura de tempos diversos. Ele é um trabalho sempre provisório e sempre retomado. As pranchas são modificáveis, moventes e heterogêneas. Ele é uma “[...] forma visual do saber, uma forma sábia do ver” (Ibid., p.18). Em uma *prancha* Warburg pode dispor, de maneira impura e dialética, de imagens de fígados da Antiguidade e representações mitológicas do Atlas. Em outras, misturas de figuras astronômicas, imagens mitológicas de Perseu, o desenvolvimento do antissemitismo e fotografias.

Figura 3 - Prancha 77



Fonte: The Warburg Institute

Na imagem acima temos um exemplo dessas *pranchas dialéticas*, a “Prancha 77”. Trata-se da “versão final”, se é que podemos falar de acabamento, desse trabalho sempre em “andamento”. Elas são numeradas e fotografadas para serem depois “demolidas” e “reconstruídas”. No canto superior direito uma tesoura presa aguarda para recortar. O disparate é evidente, quadros

renascentistas, efígies em moedas e fotografias de jogadores de golfe. Todos misturados. Nesses últimos, Warburg via em certos gestos contemporâneos, como o da jogadora fotografada e paralisada no momento em concentra toda força e graciosidade para rebater a bola de golfe, sobrevivências dos gestos violentos das Mênades matando Orfeu.

O Atlas é, conforme expressa Didi-Huberman (2018), uma obra imaginativa em busca de montagens. Warburg trabalha com mais de mil imagens sempre montadas e remontadas de modo anacrônico. Os tempos se tocam, as sobrevivências cindem a concepção linear de passado-presente-futuro. As forças de *pathos* – sejam elas mitológicas, políticas e de violência – circulam entre os tempos, reconfiguradas, mas presentes.

Segundo Didi-Huberman (2018), o *Atlas Mnemosyne* foi proposto como uma espécie de retorno dos desastres que a Grande Guerra tinha causado na psique de Warburg. A guerra foi um conflito “destruidor de almas”. O historiador teve que permanecer uma larga temporada na clínica de Kreuzlingen. Na volta, como um resgate do pensamento e da própria tragédia da história, realiza esse projeto proliferante. Ele não coloca fim à inquietação, mas a transforma em método: “[...] ele consitui a genial reformulação dessa inquietação, sua recomposição prática e teórica, sua recondução sob novas formas, sua *remontagem*” (Ibid., p. 257, grifos do autor).

Por sua vez, esses panos pretos estendidos de um ponto ao outro como representações de *pranchas* são fundamentais. Eles não são simples suportes, são “espaços operatórios”. Possibilitam o olhar: locais onde a montagem e a remontagem são vistas. Eles são a zona do encontro com o Outro: heterogeneidades, misturas e impurezas. Espaço constelatório: recolhe “[...] o despedaçamento do mundo em *planos de pensamento* ou em pranchas, em *mesas de orientação* interpostas” (Ibid., p. 257, grifos do autor). Pranchas onde a memória se manifesta. Por meio delas Warburg quer ler a história não só da arte como da cultura. O projeto *Mnemosyne* foi isso, qual seja, um feixe de *pranchas dialéticas* em movimento e tensão que buscam “[...] *remontar um mundo desmontado* pelos desastres da história, reatar os fios da memória para além dos episódios, renovar sua cosmografia intelectual [...]” (Ibid., p. 263, grifos do autor).

De outro lado, nessa leitura constelatória da história através do mural de *constela(dor)es/as* do século XX, Walter Benjamin propõe uma escavação, revolver e revirar o solo da história e descobrir suas impurezas, fazer com que do próximo se revele o estranho, promover articulações. Num dos textos fragmentários, biográficos, literários e filosóficos da *Rua de mão única*, “Trabalhos de subsolo”, Benjamin – usa da primeira pessoa – é um “arqueólogo do subsolo” que “raspa” um pouquinho a terra de Weimar e descobre, numa sobreposição temporal e espacial, uma “igreja” representante das culturas mesoamericanas:

Trabalhos de subsolo

Em sonho vi-me em uma região ermã. Era a praça do mercado de Weimar. Ali eram feitas escavações. Eu mesmo raspei um pouquinho na areia. Então apareceu a ponta de uma torre de igreja. Extremamente alegre pensei comigo: um santuário mexicano do tempo do pré-animismo, o Anaquivitzli. Acordei rindo. (Ana = ἀνά; vi = vie; witz = igreja mexicana [!]) (Benjamin, 1994, p. 26).

Benjamin é um *constela(dor)*. Sobre as armações de uma Europa vitoriosa e moderna – Weimar foi lugar do “ovo da serpente” e também de manifestações culturais, como o cinema expressionista – produto, em grande medida, dos espólios do colonialismo do século XVI e do imperialismo do século XX, ele restitui e reconstitui culturas que foram dizimadas. O pré-animismo das culturas maias e astecas, o Anaquivitzli. É uma visão decolonial. Na exuberância cultural ele vê a dor, o Outro. Não tudo, mas só uma “ponta”. É uma restituição parcial. Contudo, tudo já vem sob o signo do hibridismo: o pré-animismo dos santuários e o santuário como igreja do cristianismo colonizador. Descobrir relações mesmo que no mundo dos sonhos. Entretanto, tudo pode parecer um jogo, ele acorda rindo do que tinha imaginado como se tudo não passasse de um devaneio.

Não obstante, o projeto de Benjamin que mais se aproxima dos movimentos constelatórios do *Bilderatlas Mnemosyne* de Warburg é seu também incompleto livro das *Passagens*. Ele é arranjado à maneira de um *dicionário de pranchas*, cada letra corresponde a um tema que se difunde em muitas direções: *A – Passagens, Magasins de Nouveautés, Calicots; B – Moda, C – Paris antiga, catacumbas, demolições, declínio de Paris; D – O tédio, eterno retorno; L – Morada de sonho, museu pavilhão termal; P – As ruas de Paris...* Para completar essa incidência de temas, é construído outro dicionário subsidiário acrescido dos vazios do inacabamento: *a – Movimento social; b – Daumier; c –; g – A Bolsa de Valores, história econômico...*

Como vimos, seu método é ligado à montagem: coleções de citações “sem aspas” e comentários esparsos. O objetivo era fazer com que novas constelações fossem criadas a partir do “mundo material”, as coisas em sua tangibilidade deviam ser “mostradas” e “citadas” em oposição a sua limitação dada pela interpretação e a teoria. Essa nova apresentação exige uma leitura transversal, o leitor não deve começar e ir até o fim, deve embaralhar as pranchas, começar da O e ir até a H e assim por diante. Adianta-se ao *Rayuela* de Cortázar¹⁷.

É também um *projeto movente* desde sua concepção. Segundo Rolf Tiedemann (2018), a intenção inicial de Benjamin era produzir um ensaio com o título de “Passagens Parisienses: uma Feeria Dialética”. Deveria ser uma indagação filosófica sobre o “mundo material”: “A intenção de Benjamin foi desde o início – e assim permaneceu ao longo dos anos – uma intenção

¹⁷ O romance de Júlio Cortázar, traduzido no Brasil por *Jogo da Amarelinha*, permite ao leitor fazer seu próprio trajeto de leitura. Pode seguir a sugestão fornecida pelo escritor ou traçar outros itinerários. Como se, emulando o jogo, o leitor jogasse um pedrinha e onde ela caísse dali ele começaria a leitura.

filosófica: ‘pôr à prova’ ‘até que ponto se pode ser ‘concreto’ em contextos histórico-filosóficos” (Tiedemann *apud* Benjamin, 2018, p. 17). O primeiro esboço desta fase é nomeado “Passagens Parisienses” e apresentava um índice de temas: as ruas e lojas de departamento, as exposições universais, o flâneur, a prostituição, o jogo, o colecionador. Benjamin queria produzir a partir da obsolescência das inovações e invenções uma história da modernidade por meio dos seus restos: “É esta que ele queria extrair dos fenômenos mais insignificantes *intentione recta* – determinando-lhes a fisionomia: ao exhibir os farrapos, como montagem de resíduos” (Ibid., p. 19).

Ainda dentro desse ensaísmo inicial novos temas vão surgindo e se agregando, como o mundo dos sonhos e sua relação com o surrealismo. Nessa linha, o espaço onírico surge como uma forma do inconsciente e dessa maneira é uma zona ignorada e inexplorada. Outros como a crítica do mito produzido pelo capitalismo no mundo moderno. Entrementes, esse trabalho é interrompido em 1929. Benjamin retoma o projeto nos idos de 1934 e ele já não seria mais um ensaio.

Seu desiderato muda a partir do contato com o materialismo histórico, essa “história material” do século XIX não poderia ser escrita sem o pensamento de Marx, principalmente, do *Capital*. Entretanto, esse liame com o marxismo será estabelecido por Benjamin através da leitura de Lukács, *História e Consciência de Classe*. A partir desse momento essas “passagens” seriam também uma teoria do fetichismo: “O destino da cultura no século XIX nada mais era do que precisamente seu caráter de mercadoria que, segundo Benjamin, se manifestava nos “bens culturais” como *fantasmagoria*” (Ibid., p. 29, grifo do autor). Projeto por fazer, cambiante, montado e remontado constantemente.

Todavia, é por ser inacabado que o projeto é proliferante. Apesar de Benjamin querer só “mostrar”, suas pranchas produzem “espaços de pensamento”. Na *Prancha N*, “Teoria do conhecimento, Teoria do Progresso”, o escritor propõe um pensamento sobre as “imagens dialéticas” que se completa nas “teses”. Antes, nessa mesma prancha, ele indica os métodos da sua leitura da história e das imagens em oposição ao progresso. Sua forma de operação é guiada pelo que os outros chamam de desvios e que para Benjamin é reflexão: “O que são desvios para os outros, são para mim os dados que determinam a minha rota” (Benjamin, 2018, p. 759).

Este trabalho, o de Benjamin, deve ser uma “constelação do despertar”. De quê? Do progresso. Para isso, a “teoria do conhecimento”, anunciada no título, não deve ser obsessiva, obsedante ou homogênea, “[...] o conhecimento existe apenas em lampejos” (Ibid., p. 758). Dessa maneira, ele dá um pé atrás, reconhece os redemoinhos temporais nos saltos do “hoje” no passado e vice-versa: “[...] queremos reconhecer, nas formas aparentemente secundárias, e perdas daquela época, a vida de hoje, as formas de hoje” (Ibid., p. 761).

Nessa nova forma temporal, misturam-se imagens e postulações teológicas. É uma filosofia dos sujeitos, dos que foram varridos pelo esquecimento. Neste sentido, resgatar o passado em sua atualidade é resgatar memórias de homens e mulheres. Esse “trazer de volta” e “levar” deve se constituir, para Benjamin, como uma *apocatástase histórica*. Ao contrário da *catástrofe* e sua caída – “virada para baixo” (*Kata + strophé*) –, a apocatástase é uma elevação, uma admissão de todas as almas no Paraíso. Ela é uma volta, uma restituição. Ela não é outra coisa do que as *sobrevivências* (*Nachleben*), de Warburg, que representam: “[...] a indestrutibilidade da vida suprema em todas as coisas” (Ibid., p. 763).

Dessa maneira, o materialista histórico construtor dessa “teoria do conhecimento” substitui o progresso pela atualização: “Precisamente aqui o materialismo histórico tem todos os motivos para se diferenciar rigorosamente dos hábitos de pensamento burgueses. Seu conceito fundamental não é o progresso, e sim a **atualização**” (Ibid., p. 764, grifo nosso). Atualizar os tempos é abandonar a rota linear em direção ao Futuro, o *télos*, e voltar-se ao passado, ou, para ser mais preciso, deixar que ele nos atinja. Essas premissas são justamente aquelas de um pensamento das “imagens dialéticas” formadoras de constelações:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, **formando uma constelação**. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – **não é um progresso**, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: **não-arcaicas**), e o lugar onde as encontramos é a linguagem (Ibid., p. 766-767, grifos nossos).

As imagens dialéticas constituem um pensamento transgressivo e extremamente inovador. O passado que encontra o presente e o presente que vai até o passado representam ações integrais. São movimentos de progressão e regressão, linhas ou retas pelas quais movimentamos para frente e para trás. O que Benjamin propõe é construir uma espécie de “terceiro”, cinde o tempo (passado-presente-futuro), a “imagem dialética” não é um “tempo”, mas um “espaço”, quase tátil e corporal, do “lampejo”. Estamos diante de uma “quarta dimensão” espacial e temporal. São “estrelas” que cruzam o sideral provocando fissuras no espaço-tempo. Nesse milésimo, os tempos são trastocados, o presente não é mais presente bem como com as outras configurações, suas relações não são mais “puramente” temporais e contínuas, mas dialéticas. Nessas tensões são formadas constelações, diríamos mágicas. Por sua vez, essas “constelações” se imobilizam, mas não como sinônimos de letargia, antes são imobilidades inquietas e “não arcaicas”, “imagens autênticas” da “atualização”, da rememoração. Poderíamos pensar, com Shoshana Felman (2014), que essas imagens dialéticas formam a estrutura de um imenso luto da

história, o luto da dor dos “vencidos” por meio de uma *ação complexa* de montagem e desmontagem dos tempos.

Na tese XVII dos conceitos de história Benjamin volta nessas “imagens dialéticas”. Elas, como método da historiografia materialista, opõem-se ao tempo teleológico “vazio e homogêneo” da história universal propalada pelo historicismo. São produtos do montador – “constelador” – e seu “princípio construtivo”:

A história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo: ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio. A historiografia materialista, por outro lado, tem em sua base um **princípio construtivo**. Pensar não inclui apenas o movimento dos pensamentos, mas também sua **imobilização**. Quando o pensamento para, bruscamente, numa **constelação saturada de tensões**, ele lhe comunica um choque, através do qual ela se cristaliza numa mônada (Benjamin, 2012, p. 251, grifos nossos).

Aparecem os temas semelhantes, a imobilização e as constelações. Contudo, a montagem como gesto de trabalho é evidente: “princípio construtivo”. Ação de montar (construir/edificar) e desmontar (destruir). Parar, novamente, é interromper o *télos*, o caminho que leva ao regaço das catástrofes. Ela é uma parada exigente, violenta (brusca) e que por isso explode em constelações que não são, por sua vez, plácidas e tranquilas, mas “carregadas/saturadas” de tensões, isto é, dialéticas. O produto final recebe uma forma corolária das “imagens dialéticas”: a mônada. Essa substância produto dos elementos minúsculos que descobre “o cristal do acontecimento total”.

É interessante ver como a teoria da montagem em Eisenstein estabelece diálogos com essas “imagens dialéticas”. Para o cineasta esse recurso estético não é outra coisa do que constutor de imagens. A representação “A” que se une a representação “B” pela justaposição e produz uma imagem no leitor: “Para criar uma imagem, a obra de arte deve se basear num método idêntico, a construção de uma cadeia de representações”¹⁸ (Eisenstein, 2002, p. 22).

Essa forma “montada” do “conhecimento” que lampeja e se imobiliza em constelações dialéticas buscar responder ao progresso como modelo da catástrofe: “O conceito de progresso deve ser fundamentado na ideia de catástrofe. Que “as coisas continuam assim” eis a catástrofe” (Benjamin, 2018, p. 784). Para romper com esse *status quo*, das coisas que continuam assim, propõe outras formas de representação da história, um *pensamento das imagens* para além de qualquer iconografia: “[...] não renunciar a nada que possa demonstrar que a representação

¹⁸ Didi-Huberman completa esse quadro ao dizer que o cineasta compara a montagem com o deus Dionísio, a personifica “[...] na medida em que, despedaçado, desmembrado, fragmentado, ele ainda assim se transfigura numa criatura rítmica, “epifânica, uma criatura que renasce de qualquer corte e que dança a despeito do *agon* (o conflito), do *pathos* (o sofrimento) e *threnos* (o lamento) que ele suscita e personifica com a sua história” (2018, p. 125).

materialista da história é imagética [*bildhaft*] num sentido superior que a representação tradicional” (Ibid., p. 768).

1.6. Rememoração

A rememoração recebe algumas configurações na obra de Walter Benjamin. No ensaio “O narrador” ela é uma forma épica. Seu grande modelo é a musa da memória e da poesia, *Mnemosyne*. Ela é aquela que rememora (*die Erinnernde*). Essa ação tem como pressuposto realizar ligações entre as gerações, modelo de transmissibilidade da tradição: “[...] funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração [...] Ela inclui todas as variedades específicas da forma épica” (Benjamin, 2012, p. 228). Nessa evocação da rememoração são tecidas redes (constelações) entre as histórias: “Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si” (Ibid., p. 228).

Dessa manifestação épica desdobram-se duas formas que provocam uma cisão no original. De um lado, a *memória* (*Gedächtnis*) épica como manifestação da musa do narrador. Do outro lado, como resultado da modernidade e do declínio do narrador, a musa do romance surge para anunciar a “[...] memória perpetuadora do romancista [...]” (Ibid., p. 228) que recebe a forma da *reminiscência* (*Eingedenken*). Essa separação se produz, como cita Benjamin, da “[...] desagregação da poesia épica” que “apagou a unidade de sua origem comum na *rememoração* (*Erinnerung*)” (Ibid., p. 228).

Por outra parte, no “Apêndice B” das “teses sobre o conceito de história” a rememoração é uma fórmula teológica aparentada ao judaísmo, uma maneira de olhar o passado que propõe o modelo da restituição, a apocatástase: “Como se sabe, era vedado aos judeus perscrutar o futuro. A Torá e a oração, em contrapartida, os iniciavam na rememoração” (Benjamin *apud* Lowy, 2005, p. 142). Essas “imagens dialéticas” das dores reconstituídas são uma mistura de memórias represadas, lutas políticas e messianismo.

Como podemos ver, o modelo benjaminiano de rememoração é híbrido. Quiçá nas *Passagens* Benjamin ofereça uma leitura mais contemporânea dessa força. Ainda na *Prancha O*, ele pensa numa nova configuração de memória capaz de lidar com o “narcótico mais poderoso do século”, qual seja, a historiografia que almeja ver “como as coisas efetivamente aconteceram” (Benjamin, 2018, p. 769). Assim ele propõe – em íntima correlação com as “relações de pensamento” comentadas anteriormente – ler a história como rememoração, uma história aberta como dialética entre o acabado e o inacabado: “[...] a história não é apenas uma ciência, mas igualmente uma forma de rememoração. O que a ciência “estabeleceu”, pode ser modificado pela rememoração. Esta pode transformar o inacabado (a felicidade) em algo acabado, e o acabado (o

sofrimento) em algo inacabado [...]” (Ibid., p. 781). De um lado, o modelo messiânico, a rememoração transforma o inacabado em felicidade. Do outro, a rememoração que vê a *dor como abertura e inacabamento*, transforma o sofrimento em constelações. Nos dois pressupõe-se um jogo com a memória, o que a ciência estabeleceu “tal como foi” ela é capaz de modificar.

A rememoração é dialética. Acabado e inacabado. No ensaio “A imagem de Proust” essa leitura recebe seu “acabamento” na relação entre a memória e o esquecimento. A ação de lembrar não é montar e remontar a tudo o que se viveu, mas tecer, como Penélope, dentro da manhã que fia e lembra e da noite que desfaz e apaga:

E não seria esse trabalho de reminiscência espontânea, em que a rememoração é a trama e o esquecimento a urdidura, muito antes o oposto do trabalho de Penélope, ao invés de sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Em cada manhã, ao acordamos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Mas cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas rememorações intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido (Benjamin, 2012, p. 38).

Benjamin vê na *memória involuntária* de Proust uma manifestação desse jogo entre a memória e o esquecimento da rememoração. A transmissão já não é aquela épica da tradição, mas dos farrapos, da tapeçaria que “o esquecimento a teceu para nós”. Limiar entre o acabado e o inacabado. Segundo Gagnebin (2014), essa forma de rememoração estabelece um diálogo com a redenção, o objetivo não é só lembrar e conservar, mas “[...] salvar tão completamente que se possa deixar de conservar, de arquivar, de classificar, de manter; que se possa abrir mão, esquecer o passado de maneira feliz, porque aquilo que devia ser resguardado já foi posto a salvo [...]” (2014, p. 231). O esquecimento transforma o inacabado em acabado (felicidade) e a memória transforma o acabado da dor (o sofrimento) em inacabamento.

Nessa perspectiva, a memória como arte de memorização confiante e consciente de si corresponde à memória voluntária: “A memória voluntária, ao contrário, é um fichário que fornece um número de ordem ao objeto, atrás do qual ele desaparece” (Benjamin, 2018, p. 359). Do outro flanco, a memória involuntária, da rememoração, corresponde aos restos, às desordens que irrompem. Evoca, por fim, a imagem do *constela(dor)(a)*: “Uma espécie de desordem produtiva é o cânone da “memória involuntária” assim como do colecionador [leia-se *constela(dor)es/as*]” (Ibid., p.358, inclusão e grifo nosso).

2. HISTÓRIA, MEMÓRIA E TESTEMUNHO: AUSCHWITZ, MASSACRE DE TLATELOLCO, GUERRA DO AFGANISTÃO.

Diante de Auschwitz, os poderes de explicação do historiador parecem deveras insignificantes.

Ian Kershaw

¿Quién puede negar, con la mano en el corazón, que el gesto característico del siglo XX – y, desde luego, de un año como 1968 – es el de una persona matando a otra?

John Lanchester

Tínhamos de ter nosso próprio Vietnã
Politburo

Em seu livro *Memória coletiva*, Maurice Halbwachs (2004) estabelece inicialmente uma forma de oposição entre memória e história. O contraste é realizado por meio de imagens orgânicas: as memórias (coletivas) estão ligadas às comunidades afetivas construídas entre inúmeros grupos vivos que “[...] retém do passado somente aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém” (p. 86). Já a história é um quadro que se fixa nas mudanças, naquilo que já passou, o que está morto. Completando o cenário, para o teórico a memória é múltipla, são os grupos vistos por dentro no tempo de vida de uma geração. Por divergência, a história é una, “[...] é uma e podemos dizer que não há senão uma história” (Ibid, p. 89).

Em outras palavras, a memória representa um liame entre tradições e a história um quadro de acontecimentos. Ao ficarmos nessa oposição canhestra, reproduzimos ou caímos no lugar comum da retórica historicista do século XIX e início do XX. Ou seja, uma assunção da memória como espaço suspeito, não confiável e instável. Do outro lado, o método, a razão, a veracidade e a cientificidade se encontram no corpúsculo representado pela História com “H” maiúsculo. É verdade que Halbwachs (2004) inverte os constituintes, privilegia a memória; mas parece reagir nos termos intelectuais dessa escola metódica.

Contudo, podemos ler outra configuração nas relações entre história e memória em *Memória coletiva*. Para isso, Halbwachs (2004) distingue ou destrincha a memória em duas partes, interior e exterior, a memória pessoal e a memória social: memória autobiográfica e memória histórica. Essas duas partes são autônomas, mas estão em mescla constante: “A primeira se apoiaria na segunda, pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral” (Ibid, p. 59). Não é uma simples contextualização o que ele faz. Antes é uma ligação mais profunda e dialética: “Não é na história aprendida, é na história vivida que se apoia nossa memória” (Ibid., p. 64). Ou seja, memória, história e experiência parecem se constituir *pari passu*. A memória se realiza a partir do tempo em que se vive, a história é aproximada da vida e não dos grandes fatos. Continua Halbwachs,

Por história é preciso entender então não uma sucessão cronológica de acontecimentos e datas, mas tudo aquilo que faz com que um período se distinga dos outros, e cujos livros e narrativas não nos apresentam em geral senão um quadro bem esquemático e incompleto (Ibid, p. 64).

O crítico propõe uma noção de história mais aberta e em estreita ligação com a memória. A história é despojada não só do “H” maiúsculo, mas também de toda carga de generalidade e universalidade. Já não é a história linear e progressiva do historicismo. Ao lado dessa história livresca, total e, tendo como base o século XX, catastrófica, temos “[...] uma história viva que se perpetua ou se renova através do tempo e onde é possível encontrar um grande número dessas

correntes antigas que haviam desaparecido somente na aparência” (Ibid, p. 71). Para além, o trecho de Halbwachs permite introduzir e pensar na noção do testemunho como eixo que rompe com o historicismo e se inscreve nessas “memórias e história vivas” que não cessam de produzirem efeitos, engendram tempos complexos: passados-presentes. Em grande medida, memórias coletivas, de dor, são construídas por meio dos testemunhos.

O testemunho é transmissão, forma de narrativa que leva para diante memórias vivas que dilaceram a carne. Um rememorar sobre o passado que imiscui memória autobiográfica, memória histórica e ainda memória traumática. E, dessa forma, rompe com a linearidade. Testemunhar não é falar sob um tempo específico – Auschwitz, Massacre Tlatelolco, Guerra do Afeganistão –, mas acompanhar subjetivamente os que habitaram e sobreviveram a morte. São inúmeros fragmentos que não recuperam o todo. É dizer de si como outrem. É um testemunho coletivo. E todo testemunho se coloca, em tensão, entre a memória, a vivência e a história.

No texto “Historia y memoria. A la sombra del holocausto”, o historiador LaCapra (2009) deixa evidente o caráter complexo do testemunho na sua relação com a memória e a história: “Los testimonios suelen suceder de un modo oscuro, a menudo luego de que han pasado varios años y echan cierta luz sobre experiencia vivida y su transmisión por medio del lenguaje y los gestos”¹⁹ (p. 24). O testemunho é uma transmissão do vivido por meio da linguagem e do corpo, um passado que persiste – no presente e no futuro – muitos anos depois do trauma. Entretanto, nem sempre essa transmissibilidade encontra um canal de escuta, daí o crítico dizer de um “modo obscuro” em que o testemunho ocorre ou não ocorre²⁰.

LaCapra (2009) continua a apontar a importância do testemunho: “Tan grande ha sido la preocupación por el testimonio y los testigos que en ciertas zonas de estudio casi ha desplazado o igualado el papel de la historia misma. Pero esta igualación es engañosa”²¹ (Ibid, p. 24-25). Os vínculos intrincados entre história e memória desembocam, em certas zonas de estudo, numa transformação do testemunho em história. Visão que, para o crítico, é equivocada. O testemunho é, sim, uma fonte, mas especial, provoca novos desafios ao historiador, como saber que se encontra numa relação transferencial e que se deve elaborar uma posição “[...] adecuada respecto

¹⁹ “Os testemunhos costumam acontecer de um modo obscuro, geralmente, depois que já se passaram vários anos e lançam certa luz sobre a experiência vivida e sua transmissão por meio da linguagem e os gestos”.

²⁰ Um exemplo marcante desse “modo obscuro” em que os testemunhos ocorrem encontramos no relato de Simone Veil em *O alvorecer de Birkenau*. Na volta dos campos, a sobrevivente não é recebida como uma testemunha, mas como um corpo feminino suspeito: “De volta a Paris, um amigo de quem eu gostava muito me disse, como se nada fosse: “Seguramente você foi violentada mais de uma vez...” Eu não deveria ter ficado afetada, arrasada com isso. Certamente que nos campos houve violações de mulheres judias. De minha parte, isso não me aconteceu. Aliás, estávamos protegidas pelo antissemitismo dos nazistas. Todo e qualquer contato com uma mulher judia lhes era proibido. Mas depois da guerra fui profundamente humilhada pela curiosidade de que era objeto e por essa dúvida que lia nos olhares. Esses olhares envenenaram minha volta” (2021, p. 93). As mulheres sobreviventes são recebidas como corpos duvidosos, misteriosos, violados. O espaço de escuta que faz funcionar o dizer é vedado.

²¹ “Tão grande tem sido a preocupação pelo testemunho e as testemunhas que em certas zonas de estudo quase substituíram ou igualaram ao papel da história em si”.

del testigo en su testimonio” (Ibid, p. 25). Dito de outra maneira, para LaCapra (2009) o historiador ou analista que se encontra diante do testemunho e da testemunha deve buscar uma posição de salvaguarda, uma equidistância que implique um não se envolver emocionalmente. A posição de LaCapra representa um lugar, conforme explica Annette Wieviorka (2006), de incômodo, desconfiança e afastamento dos historiadores diante dos testemunhos. Eles são por natureza subjetivos e marcados pela inexatidão. Mas, por isso mesmo, diz Wieviorka, elas são mais exigentes. São tudo o que dispomos para apreender e imaginar as dores do século XX quando os documentos são silentes ou inexistentes.

O pano de fundo de La Capra (2009) é um *boom* nos estudos e na evocação da memória. O testemunho é um dos responsáveis por essa virada. Entretanto, ela se desdobra em outras, a saber: a importância do trauma como ruptura na memória; o interesse crescente pelos “lugares de memória” na expressão de Pierre Nora²² ou pelos “lugares do trauma” (*non-lieux de mémoire*) como quer Claude Lanzmann; e o ético, isto é, o enfrentar forças negacionistas que visam ofuscar a realidade dos campos na medida em que “[...] los sobrevivientes con memoria directa de los acontecimientos van abandonando la escena histórica”²³ (Ibid, p. 25).

Não obstante, aquilo que nos parece mais significativo no ensaio é uma retomada das discussões entre memória e história. De um lado, uma visão neopositivista do saber histórico como disciplina idônea e comedida e a memória como acrítica e próxima ao mito. Do outro lado, na segunda visão, temos uma tendência que segue o fluxo da memória sem levar em conta seus truques, não ditos, silêncios. Uma mistura entre fatos e imaginação. Levando essas posições extremas em conta, La Capra (2009) chega à conclusão: “No es necesario decir que estas dos tendencias no son alternativas genuinas sino hermanas enemigas que se alimentan sintomáticamente una de la otra”²⁴ (Ibid, p. 30).

O crítico resolve esse embate por meio de um equilíbrio heurístico. História e memória não são iguais, mas tampouco são opostas. A história questiona a memória para extrair dela o máximo de veracidade tendo como desiderato construir uma memória crítica. Ao mesmo tempo, a história possui um componente ritual:

[...] en la medida en que no quede confinada a protocolos neopositivistas sino que se involucre, al menos discursivamente, en su propia variante del trabajo y elaboración de la memoria que se encarna en el duelo, un proceso al que se

²² Vale lembrar, como adendo, que para Pierre Nora (1993) os “lugares de memória” surgem como resposta ao fim da história como tradição viva, os locais são erigidos para que se possa lembrá-los, para que a memória não desapareça.

²³ “os sobreviventes com memória direta dos acontecimentos vão abandonando a cena histórica”.

²⁴ “Não é necessário dizer que essas duas tendências não são alternativas genuínas, mas irmãs inimigas que se alimentam sintomaticamente uma da outra”.

puede apelar en relación a las víctimas de acontecimientos traumáticos²⁵ (Ibid, p. 34).

Nessa linha, uma história que perde contato com a memória tende a se ocupar de temas mortos “[...] que ya no atraen intereses o inversiones evaluativas o emocionales” (Ibid., p. 34). Uma história presa aos artifícios positivistas, metódicos ou historicistas tende a se desprender da história vivida e se transforma num monte de fatos que se acumulam, produzem os destroços que o *Anjo da história* benjaminiano intenta rememorar, mas a nova avalanche do progresso o impele sempre mais para o *télos*. A contrapelo, uma história que não tem medo de se calcar na dor das vítimas de acontecimentos traumáticos é capaz de enfrentar temas vivos, interpelar a memória para melhor precisá-la. História e memória se colocam no século XX diante do trauma.

Em resumo, para La Capra (2009), temos uma visão suplementar entre história e memória e vice-versa:

En las cuestiones consiguientes se puede sostener que la historia y la memoria tienen una relación suplementaria que es la base para una interacción mutuamente cuestionadora o para un intercambio dialéctico que nunca alcanza la totalización o una clausura absoluta²⁶ (Ibid., p. 34).

No ensaio “Trauma, história, memória, identidade: o que resta?”, LaCapra (2023) se debruça novamente sobre os traumas. Nesse trabalho ele é ainda mais aberto aos problemas que o testemunho propõe ao conhecimento histórico. Primeiro, volta a rejeitar essa bipolaridade entre memória e história. As suspeitas de imparcialidade que pairam sobre a primeira também estão presentes na escrita da história. Ela pode e é afetada por ideologias, emoções, interesses e manipulações. Segundo, o testemunho coloca a história diante dos traumas e suas complexidades. Ele dá o exemplo da passagem dos traumas entre gerações, os restos que sobrevivem nos filhos das vítimas e dos perpetradores. É uma forma do trauma não perlaborado que persiste e não é possível de ser abordado pelos historiadores sem os testemunhos. Nesse sentido, eles mostram os limites do saber histórico.

O testemunho evoca essa relação com a memória e a experiência: “Tenho sugerido que se voltar para a experiência e o testemunho enseja necessariamente uma preocupação com a memória” (LaCapra, 2023, p. 149). Quando não existem documentos são os testemunhos que preenchem os vazios. Eles suplementam o campo histórico: exercem um papel “na reconstrução de eventos e experiências, permitem que se ouça a textura das vozes em relação às expressões

²⁵ “[...] na medida em que não fique confinada a protocolos neopositivistas, mas que se envolva, ao menos discursivamente, em sua própria variante de trabalho e elaboração da memória que se encarna na dor, um processo ao qual se pode apelar em relação às vítimas de acontecimentos traumáticos”.

²⁶ “Nas questões consiguientes se pode sustentar que história e memória têm uma relação suplementar que é a base para uma interação mutuamente questionadora ou para um intercâmbio dialético que nunca alcança a totalização ou a clausura absoluta”.

faciais e os gestos corporais, mostram os efeitos pós-traumáticos das catástrofes” (Ibid., p. 144). Contudo, isso tudo deve ser corroborado por outras fontes. Ainda pulula uma equidistância.

Por sua vez, Paul Ricœur (2007) em *A memória, a história, o esquecimento* mostra um processo em que a história como campo científico vai pouco a pouco se afastando da memória. No entanto, isso não pressupunha declarar essa última como não confiável. No início, o filósofo busca afastar a memória da imaginação e aproximá-la da verdade. Para isso, ele contesta essas perspectivas que veem nela algo suspeito. O que se exige dela, por exemplo, não se exigiria da ficção. Esta última pode se valer do irreal, da invenção. A memória, por sua vez, é uma relação com o passado: “Para falar sem rodeios, não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou *antes* que declarássemos nos lembrar dela” (Ricœur, 2007, p. 40, grifo do autor).

Essa memória como relação com o passado é um limiar para a constituição do conhecimento histórico. Nessa transição, o testemunho terá papel relevante: “[...] o testemunho constitui a estrutura fundamental de transição entre a memória e a história” (Ibid., p. 41). O testemunho inaugura um processo epistemológico que parte, primeiro, da memória, “[...] passa pelo arquivo e pelos documentos e termina na prova documental” (Ibid., p. 170). É importante frisar que esse testemunho destacado por Ricœur (2007) não é aquele produto das catástrofes. É o testemunho enquanto personagem idôneo que se converte em registro escrito: “O testemunho é originariamente oral; ele é escutado, ouvido. O arquivo é escrita; ela é lida, consultada” (Ibid., p. 176). Ele marca o momento no qual a memória será arquivada.

Contudo, com a *Shoah* e o testemunho dos sobreviventes ocorre um curto-circuito nesse processo. O testemunho retorna, mas sob nova forma. Eles recusam o arquivamento. Por um lado, essa forma representa uma ruptura da oralidade: “[...] o arquivo promove a ruptura com o ouvir-dizer do testemunho oral” (Ibid., p. 178). Por outro, ela coloca um ponto final em um trauma aberto. Esse caminho, digamos plano, muda com a *Shoah* e a reinserção da testemunha.

Esses problemas, diz Ricœur (2007), provocam uma “crise do testemunho” que se espalha para a própria epistemologia da história. Ao recusar o arquivamento também se recusa todo o processo que se completa na representação historiográfica. O testemunho tradicional que perdeu espaço para o arquivamento era “[...] despojado tanto quanto possível da estranheza absoluta que o horror engendra” (Ibid., p. 187). Isso não será possível em relação aos testemunhos dos sobreviventes de eventos limites. O testemunho retorna para provocar uma crise na representação histórica.

Nessa linha, os testemunhos – Charlotte Delbo em *Medida de Nossos dias* (1971), Elena Poniatowska em *La noche de Tlatelolco* (1971) e Svetlana Aleksievitch em *Meninos de Zinco* (1989) –

colocam-se nessas tensões entre memória e história. Para eventos catastróficos, as escritoras propõem visões plurais. As obras não se preocupam em produzir reconstituições de acontecimentos e fatos. É uma história das emoções, viva e estilhaçada em fragmentos múltiplos. Elas trabalham com vozes humanas e a escuta. A história está fora dos livros oficiais. Está no contexto vivo dos eventos catastróficos e no contexto vivo de publicação das obras. Por isso, elas não recusam os testemunhos despojados de horror e de estranheza. Elas trabalham entre a “crise do testemunho” e a “crise da epistemologia histórica” representacionista.

Diante do trauma e da dor evocada pelos testemunhos, a epistemologia tradicional da história e da memória são fugidias. O método, a precisão, a coesão, o discurso linear são letra-morta. No lugar, temos a dialética entre memória e história por meio do testemunho. Isto é, reconstituir ou, para ser mais preciso, rememorar o passado é presentificá-lo: “[...] testemunhar – sobre todo los testimonios basados en el recuerdo – se ha transformado en un modo privilegiado de acceder al pasado y a sus traumáticas circunstancias”²⁷ (La Capra, 2009, p. 24). Isso também pressupõe que esse aceder ao passado pelo testemunho é enfrentá-lo a partir das suas faltas, das suas migalhas, das suas incompletudes vivas.

Nessa esteira, história e memória como campos não autotélicos, antes trabalham com os restos e com o questionamento constante, aproximam-se da memória como *vis*, “potência”. Aleida Assman (2011) propõe em *Espaços da recordação* uma diferenciação entre memória como *Ars* e *Vis*, “arte” e “potência”. A primeira forma está associada à mnemotécnica clássica, tem como fim o armazenamento para sua posterior recuperação. Ela elimina o tempo e a história. É um processo mecânico de recuperação de informações. A segunda substitui o armazenamento pelo processo de recordação friccionado pelos limites. Calcada no tempo, a recordação não garante a recuperação da informação *ipsis litteris*, os esquecimentos, os traumas e os silêncios são forças tensionadoras e oponentes.

Assman (2011) desdobra essas marcações em dois outros grupos, quais sejam: memória habitada e memória inabitada e memória funcional e memória cumulativa. Fazendo um cruzamento, a memória inabitada e cumulativa é *Ars*, isto é, “desvinculada de um portador”, “separa radicalmente passado de presente e futuro”, “interessa-se por tudo; tudo é igualmente importante” (Ibid, p. 146). Já a memória habitada e funcional é *Vis*, isto é, “está vinculada a um portador, que pode ser um grupo, uma instituição ou um indivíduo”, “estabelece uma ponte entre passado, presente e futuro”, “procede de modo seletivo, à medida que recorda uma coisa e esquece outra” (Ibid, p. 146).

²⁷ “Testemunhar – sobretudo os testemunhos baseados na recordação – se transformou num modo privilegiado de acessar ao passado e suas traumáticas circunstâncias”.

Essa última é viva. É a memória das testemunhas e dos gestos da montagem que escolhe e corta: de Charlotte Delbo, Elena Poniatowska, Svetlana Aleksievitch e suas vozes caleidoscópicas. É a memória do *constela(dor)* que desmonta (seleciona) o que irá compor sua constelação (montagem) e na medida em que o faz, esquece de outras. Para precisar essa analogia, recorremos novamente a Assman: “Denominares a memória habitada *memória funcional*. Suas características mais marcantes são referência ao grupo, à seletividade, à vinculação a valores e à orientação ao futuro” (Ibid., p. 147, grifos da autora). Estão assinaladas aí algumas características do *constela(dor)*: não é um EU, mas uma referência ao coletivo (de vozes), sua montagem é seletiva, mas ética – o cuidado –, e sua orientação é o futuro.

Primo Levi, por exemplo, parece representar de maneira notável essas tensões dialéticas entre memória, história e testemunho. No primeiro caso, foi sem dúvida um dos primeiros sobreviventes a dar testemunho dos campos por meio da escrita em *É isto é um homem?*, publicado em 1947. Obra acompanhada de um enorme *gap* entre essa data de publicação e os longos anos até o seu reconhecimento e sua recepção pela opinião pública. Fatos indicativos do “meio obscuro” em que muitas vezes é produzido o testemunho. Em outras palavras, em meio ao silêncio operante que abstrusa o falar e o ouvir.

No segundo caso, temos um livro como *Assim foi Auschwitz* que descortina outras facetas de Levi. O livro organizado por Fabio Levi e Domenico Scarpa (2015) reúne uma miríade de textos do escritor que ficaram fora das suas obras completas. São ensaios, textos jornalísticos, textos para exposições, cartas. Em muitos temos aquilo que os organizadores chamam de “escritos de intenção imediata”, isto é, relatórios e depoimentos produzidos por Levi para processos de oficiais nazistas, como o de Eichmann e Bosshammer.

Em outros, Levi exerce um verdadeiro cuidado com a *memória do outro*, reconstitui listas dos nomes de prisioneiros e prisioneiras que estavam no seu comboio e passaram pela seleção e adentraram os campos. Algo parecido irá fazer Delbo. Para confirmar e positivar os nomes, Levi vai em busca de outras fontes e testemunhos, sempre por meio de um processo intenso de cotejamento e precisão. Essas listas são os primeiros testemunhos oficiais de Levi (2015) depois do seu regresso. Ali o zelo e a atenção com o outro são exemplares, desenvolveu uma forma de *memória ética*: não apenas descreve o nome das vítimas como também a proveniência para quem fosse procurá-los e uma qualidade humana, um ofício.

Levi não “[...] se limita a reunir os dados, mas interroga-os, cruza-os, coloca-os em remissão mútua, extrai dele uma maior humanidade, além de um maior conhecimento” (Levi; Scarpa, 2015, p. 187). Levi alinha ética, justiça e reparação em seu testemunho. Na junção das duas últimas, não o interessa somente rememorar os corpos e seu genocídio, mas também

recuperar suas capacidades, sua humanidade tão vilipendiada e tão indistinguível: temos um “[...] um homem movido por um interesse raro pelo que os homens são e pelo que sabem fazer” (Ibid., p. 187).

Em outra oportunidade, descreve – como veremos adiante – o complexo de organização industrial e burocrática²⁸ dos campos. Além de estudar minuciosamente os efeitos químicos e biológicos do gás utilizado nas câmaras, o Zyklon B²⁹. Essa intensa atividade investigativa (histórica) e de esmero no testemunho permitem que Fabio Levi e Domenico Scarpa (2015) afirmem:

[...] Nesses documentos, encontramos o trabalho de um homem que não se limitou a registrar aquilo que viu – mesmo que com a maior atenção e eficácia estilística –, mas que, em paralelo à crítica de sua memória, não interrompeu por um só instante sua investigação sobre Auschwitz: interrogando as pessoas, os fatos, as coisas (sua análise do Zyklon B), com base num método que não é menos refinado por ser implícito. É possível que as páginas de *Assim foi Auschwitz* tenham acrescentado um novo aspecto ao perfil de Primo Levi: **uma testemunha e um escritor que também “sabia trabalhar” como historiador** (p. 221, grifos nossos).

Levi é o paradigma do *constela(dor)*: reúne memória, história e testemunho numa *prancha dialética* capaz de dar voz a sua dor entrelaçada com a dos outros: “[...] quis que meus escritos, embora assinados por mim, fossem lidos como *obras coletivas, como uma voz representando outras vozes*” (Levi, 2015, p. 157-158, grifos nossos). Numa junção constelatória de vidas capazes de perpetuarem os tempos, unir o passado ao agora.

Em outra chave de leitura, Márcio Seligmann-Silva (2022) mostra como o testemunho se coloca entre temas que polarizam o discurso literário. Entre eles, as relações entre história, memória e ficção. Para o crítico, não há um gênero chamado “literatura testemunhal”, o testemunho é resultado de eventos catastróficos únicos.

Ele propõe, ao invés, o conceito de “teor testemunhal” para dar conta desse liame entre literatura e testemunho. Essa noção parte de duas premissas, quais sejam: primeira, tem como

²⁸ No texto “Deportados políticos” de *Assim foi Auschwitz*, Levi descreve a divisão territorial nazista a partir dos campos de concentração: “Cada grande subdivisão territorial do Reich tinha seu próprio campo de aniquilação: Mauthausen para a Áustria, Dachau para a Bavária, Buchenwald para a Turíngia, Belsen para Hanôver, Flossenbürg para a Boêmia e Auschwitz para a Silésia. Alguns deles – Grossrosen, Ravensbrück e Sachsenhausen – eram exclusivamente reservados para mulheres” (2015, p. 139).

²⁹ As pesquisas que Levi realiza sobre o Zyklon B visam mostrar a brutalidade da máquina de matar nazista. Eles utilizavam um de veneno para matar ratos nos porões de navios em humanos: “Esse veneno não era produzido especificamente para essa finalidade; era um antiparasitário e desinfetante, usado principalmente para livrar os porões dos navios e os depósitos de ratos. Era constituído de ácido prússico, com adição de substâncias irritantes e lacrimogêneas a fim de tornar sua presença mais sensível no caso de vazamento ou rompimento das embalagens em que era armazenado. Por conseguinte, é de se presumir que a agonia dos infelizes destinados à morte tenha sido incrivelmente dolorosa” (p. 48). Não obstante, essas inquirições também podem ser lidas na chave ética de Levi, ou seja, deseja dar a saber – testemunhar – a dor daqueles que foram, o sofrimento que padeceram na hora da morte. Em outras palavras, ao descrever os componentes químicos do gás – ácido prússico, com adição de substâncias irritantes e lacrimogêneas –, Levi mostra como as vítimas tiveram mortes “incrivelmente dolorosas”.

origem uma ideia benjaminiana, todo documento de cultura é um *testemunho* da barbárie; segunda, o testemunho não é um gênero literário. Isto é, não é possível que um escritor coetâneo, aquele não viu (*testis*) ou transpôs (*superstes*), produzir um testemunho. Testemunham aqueles que vivenciaram o evento traumático. “Ninguém testemunha pelas testemunhas” dizia o poeta Paul Celan. Contudo, é possível produzir uma obra carregada de “teor testemunhal” como registro daqueles afetados pela barbárie. O “teor testemunhal” é uma ferramenta que promove uma releitura da tradição literária. Mostra, conquanto indiretamente, como o horror atravessa a literatura:

Em vez de se falar em “literatura de testemunho”, que não é um gênero, percebemos agora uma *face da literatura* que veio à tona na nossa época de catástrofes e que fez com que toda a história da literatura – após 200 anos de autorreferência – fosse revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso como o “real” (Seligmann-Silva, 2022, p. 131, grifos do autor).

Esse “teor” foi liberado pela carga das catástrofes que se acumularam no século XX – como a *Shoah*. O “real”, dirá Seligmann-Silva (2022), não é aquele dos escritores do século XIX e início do XX, isto é, um real translúcido. Antes é um “real” que não se deixa ver, incompleto. É o “real” produto do trauma: “[...] o “real” que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do *trauma*, de um evento que justamente resiste à representação” (Ibid., p. 131, grifo do autor).

De outro lado, o testemunho não pode prescindir da verdade enquanto a literatura o faz constantemente. Nessa linha, eles se separam. Os contos borgeanos, por exemplo, manipulam os registros de verdades. O falseamento, a ilusão e a manipulação no testemunho desembocam no negacionismo dos genocídios.

Nessa linha, noções como “real”, “ficção” e “mimese” perdem suas definições clássicas, a representação e seus correlatos são insuficientes diante dos choques e de um discurso, o testemunho, que não perde de vista sua inscrição na verdade. Ainda nessas discussões, para Seligmann-Silva (2022), o testemunho não é divisível entre o “estético” e a “história”: “Não se trata de modo algum de pensar em um estudo do teor testemunhal, de opor, de um lado, “o histórico” e, do outro, algo como um “teor estético”. Esse equívoco positivista repetiria o corte cartesiano entre corpo e razão” (Ibid., p. 133). O testemunho deve ser abordado de maneira total: “Uma abordagem testemunhal da obra só possui consistência enquanto uma abordagem total” (Ibid., p.132). Estética, ética e história caminham juntas. Isso o faremos adiante ao evocar o ambiente contextual dessas obras.

2.1. Estados de exceção

No ensaio, “Testemunho e política da memória: o tempo depois das catástrofes”, Seligmann-Silva (2005, p.88) fala de uma “nova área dedicada ao estudo comparado dos genocídios” pensando na relação da *Shoah* com outros acontecimentos traumáticos. É, por exemplo, o que é feito por Jean Hatzfeld (2005) em *Uma temporada de fações: relatos do genocídio em Ruanda*. O escritor mostra o cruzamento de práticas de extermínio entre os nazistas na Alemanha e os hútus em Ruanda:

Tanto na Alemanha como em Ruanda, o genocídio foi o projeto de regimes totalitários, instalados no poder de forma duradoura. A eliminação do judeu, do cigano ou do tútsi é evocada em seus programas políticos assim que chegam ao poder, e repetida nos discursos oficiais. O genocídio é planejado por etapas cumulativas. O projeto se beneficia da incredulidade dos países estrangeiros. E é testado por períodos curtos em amostras da população (2005, p. 68).

Essas comparações aproximam métodos de extermínio semelhantes. Hútus e nazistas se utilizam de mecanismos de desprestígio do outro para melhor matá-los. Em relação aos relatos em si, pululam as diferenças: os testemunhos da *Shoah* são produzidos por sobreviventes. Os reunidos por Hatzfeld, nosso exemplo, são realizados pelos algozes dos tútsis, os assassinos. Como lembra a sobrevivente dos campos Ruth Klüger (2005): “Para cada um foi uma experiência única” (p. 68). Ou seja, as experiências de morte nos campos de extermínio foram individuais e intransferíveis, toda regra geral é precária. Foram diferentes para homens e mulheres, prisioneiros políticos e judeus. Como desdobramento dessa singularidade, os eventos também são únicos. Auschwitz, esse espaço para além do espaço, é irrepetível e incomparável. Assim como o Massacre de estudantes na Praça de Tlatelolco. Ou a morte de meninos num conflito colonialista, a Guerra do Afeganistão. São tempos diferentes.

Uma situação aporética e insolúvel parece surgir. Entretanto, como em Hatzfeld, podemos pensá-los a partir dos métodos autoritários, isto é, em torno dos aparelhos estatais construídos pelo: Regime de Vicky-Nazista, Regime Priísta, Regime Soviético. E pela forma como Charlotte Delbo, Elena Poniatowska e Svetlana Aleksíévitch se colocam diante desses acontecimentos. Como *constela(dor)as* elas “aportam uma ética da escritura” que vela pelo memória do outro. Falaremos mais dessa segunda notação no terceiro capítulo, voltemos à primeira. Apesar das inúmeras definições possíveis que os regimes possibilitam e que discutiremos – “Zona Selvagem”, Buck-Morss (2018); “Totalitarismo”, Arendt (2012); “Questão social”, Arendt (2011) –, o eixo que parece alinhá-las, sob as singularidades, é a formação de “Estados de exceção” – Agamben (2004).

Em pleno século XX, os Estados edificam um espaço indistinguível, um local vazio onde irá grassar o poder incontestável. Essa zona supralégal, Susan Buck-Morss (2018) dá o nome de *zona selvagem*, a saber: “[...] um terreno em que o exercício do poder está fora do controle das massas, velado do escrutínio público, arbitrário e absoluto” (p. 23). Para a crítica, esse ponto cego é constituído legitimamente, isto é, esse poder é exercido – ou reivindica essa assunção – em nome do povo (da soberania) como forma de resguardar o corpo social.

Os objetos analisados por Buck-Morss são os EUA e a URSS durante a Guerra Fria. Nessas duas sociedades, essa “zona selvagem” é postulada como uma forma de defesa de um ataque do outro, o potencial inimigo. Nos dois casos, seja na defesa dos supostos valores liberais, seja na defesa de uma sociedade socialista baseada na suposta distribuição, estamos diante de formas de “[...] regimes de poder soberano, supremo, são sempre, e já, *mais* do que uma democracia – e, conseqüentemente, também são muito menos” (Ibid., p.24, grifo da autor).

A zona selvagem é um território de terror, de poder arbitrário e violência. Os termos são sinônimos. O espaço em que se constitui parece se recobrir sobre si: o vazio para além da democracia. Contudo, para funcionar, a concretização da figura externa do inimigo é primordial, é com base nele que a legitimidade é postulada: “*De fato: definir o inimigo é o que dá vida ao coletivo*” (Ibid., p. 29, grifos da autora). Isto é, o inimigo representa o perigo que ameaça, o inimigo é o que me define como diferente. Dessa maneira, o objetivo é aniquilá-lo antes que ele o faça. Nessas linhas está inscrita a possibilidade da guerra: “A zona selvagem de poder é, pois, uma zona de guerra” (Ibid., p. 29). Como o constructo social está em perigo diante do inimigo somente um poder sem limites, soberano e representante do coletivo pode protegê-lo.

Continua Buck-Morss (2018), a partir da zona selvagem forma-se um imaginário político que separa o mundo entre “nós” e “eles” e cria a possibilidade da guerra e – porque não – dos genocídios “justificados”: “Dentro de um imaginário político em distinções étnico-raciais entre “nós” e “eles” fixam os termos da possibilidade da guerra, o conceito e, logo, a perspectiva real do genocídio permanece, necessariamente, como parte das possibilidades” (Ibid., p. 37).

Em relação aos EUA, a zona selvagem tem como desiderato a proteção da Nação, qualquer ameaça a ela justifica a utilização de “poderes extraordinários”, “[...] implicando uma soberania mais alta da nação étnica sobre aquela do contrato social que está na base de suas reivindicações democráticas”³⁰ (Ibid., p. 37). Na URSS, não temos uma Nação no sentido liberal,

³⁰ Nessa linha, Buck-Morss mostra como a Guerra Fria funcionou como grande pano de fundo para que os EUA mantivessem essa zona de poder ilimitado, de autoritarismo e intervenções externas. Em outras palavras, o domínio sobre o globo podia ser justificado tendo em vista a defesa dos valores liberais: proteção da liberdade, da democracia e do sistema do Estado-Nação. Nesse sentido, o fim da URSS não representou somente o fim do “socialismo realmente existente” e a vitória do capitalismo, marcou também uma crise na forma de dominação norte-americana:

mas uma estrutura socialista erigida sob a soberania dos trabalhadores. Nessa linha, não é o Estado Nação quem deve defender essa “república socialista”, mas aquele que o representa, o Partido: “É o partido, que representa a vontade soberana da classe trabalhadora. Portanto, o partido, não o Estado, faz a legítima reivindicação sobre a zona selvagem de poder absoluto e de terror, a fim de combater as atividades ‘contrarrevolucionárias’” (Ibid., p. 39). O Partido, com P maiúsculo, é quem constrói o Estado socialista.

Indo além, podemos ver como essa *zona selvagem* pode se espalhar, funciona na Alemanha do partido nacional-socialista. Ali, também temos um Partido que constrói o Estado Nazista. O inimigo externo se concretiza na representação dos “judeus dominadores”. E como não podemos esquecer, o regime gozou de largo apoio³¹, isto é, o inimigo (judeus) é o que proporciona a coesão da comunidade racial, do *Volk*. E, por conseguinte, da soberania. Como território do terror, os campos de concentração são seu imaginário de morte do diferente (inimigo). Não obstante, esse ponto cego é ainda mais elástico sob o regime nazista, estende-se para a França de Vicky: ali essa “zona selvagem” funcionou na deportação de judeus, dos trabalhadores forçados e na morte de resistentes.

Como Susan Buck-Morss (2018) deixa claro, esse exercício do poder sem limites é mais e ao mesmo tempo menos democracia. Essa indefinição é a marca do México diazordacista em 1968. Não é uma democracia e também não é uma ditadura. Contudo, faz valer desse poder suprallegal para reprimir, matar e prender estudantes do movimento democrático de 68 sob a pecha de que correspondia a um ataque externo de comunistas infiltrados no meio estudantil. Temos que ter em vista que neste momento o México fazia parte do alinhamento ideológico que se aproximava dos EUA na Guerra Fria e, por isso, a retórica anticomunista era onipresente. Ainda mais, o país importou o modelo norte-americano de segurança nacional e, como corolário, a zona selvagem. Buck-Morss deixa isso claro:

Os Estados Unidos exportaram o modelo estatal de segurança nacional para a Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, República Dominicana, Honduras, Panamá, Paraguai, Peru, **México** e Venezuela, assegurando o estabelecimento, nas democracias nominalmente constitucionais, de enormes zonas selvagens da violência do Estado, treinando a “polícia civil”, dentro desses países, em técnicas de tortura e terror a serem usadas contra os seus cidadãos e dando

“Ao eliminar esse pretexto, o fim da Guerra Fria eliminou também a fórmula singular de legitimação do modo de dominação peculiarmente estadunidense” (p. 41).

³¹ Ian Kershaw (2010) no seu monumental estudo biográfico sobre Hitler possui um capítulo – “Trabalhar para o Führer” – dedicado ao apoio implícito e explícito ao Nazismo. Essa adesão funcionava de diversas formas, a maneira personalizada de governar de Hitler criou uma estrutura adulatória e bajuladora que convidava iniciativas radicais vindas de baixo que correspondessem aos desígnios ideológicos da ditadura. Isso em relação aos membros do Partido. Contudo, o apoio subliminar funcionava no caso dos cidadãos comuns que denunciavam seus vizinhos a Gestapo, usavam de animosidades ou ressentimentos antigos para tirarem vantagens. Os empresários, por exemplo, valiam-se das prerrogativas da legislação antisemita para comprar empresas de judeus e se livrar de concorrentes.

tanto apoio clandestino como diplomático às suas violações sistemáticas de direitos humanos – tudo justificado como defesa da “soberania nacional” contra a ameaça de tomadas de poder pelos ‘comunistas’ (Ibid., p. 41, grifo nosso).

Soldados mexicanos eram enviados para fazer cursos na Escola das Américas. Foram treinados em práticas de inteligência, contrainformação e nas famigeradas e execráveis práticas de tortura vastamente utilizadas na América Latina no século XX. Tudo isso sob a hegemonia do PRI (Partido Revolucionário Institucional) e seu presidente nesta conjuntura, Gustavo Díaz Ordaz. Representantes exclusivos (únicos) – ou representante, no singular, já que partido e presidente se imiscuem – da Nação e do legado da Revolução de 1910.

Entrementes, gostaria de fazer aqui uma digressão pelos meandros do conceito de *totalitarismo*, de Hannah Arendt (2012), para pensar na construção ideológica e no modo de atuar dos Partidos Nazista e Comunista. Isso se justifica pelo modo em que esse arcabouço terrífico aparece tanto na *zona selvagem* como, mais adiante, no *Estado de Exceção*.

Apesar de ser fartamente utilizado no debate intelectual, o termo *totalitarismo* não é pacífico, marcado por inúmeras imprecisões e abusos. O conceito foi distendido para inúmeras situações além das originais, isto é, o Nazismo e o Stalinismo. Foi utilizado inclusive para pensar as ditaduras na América Latina. Não por acaso, Arturo Warman (1993) responde aos críticos ao assinalar a indeterminação na definição do regime priísta e ao mesmo tempo afastar a possibilidade de conceituá-lo como um sistema totalitário:

A pesar de la concentración del poder en el presidente y el carácter intransigente y autoritario de Díaz Ordaz, que exageraba sus fobias y sus miedos, la comparación del sistema político mexicano en 68 con un régimen totalitario basado en el terror no puede sustentarse. La incapacidad del gobierno para enfrentar el movimiento estudiantil y la insensata represión que lo destruyó, y al hacerlo lo convirtió en un acontecimiento histórico decisivo e inconcluso, no basta para hablar de dictadura. Tampoco podemos hablar de una democracia formal realmente existente, distorsionada por un acto de barbarie. Nuestro animal es de otra especie³² (p. 132).

Não obstante, mesmo levando em conta somente os regimes nazista e stalinista, o termo totalitarismo padece de críticas. Por exemplo, Arendt (2012) parece possuir um domínio histórico

³² “Apesar da concentração de poder no presidente e do caráter intransigente e autoritário de Díaz Ordaz, que exagerava suas fobias e seus medos, a comparação do sistema político mexicano em 1968 como um regime totalitário baseado no terror não pode se sustentar. A incapacidade do governo para enfrentar o movimento estudantil e a insensata repressão que o destruiu, e ao fazê-lo o converteu em um acontecimento histórico decisivo e inconcluso, não basta para falar de ditadura. Tampouco podemos falar de uma democracia formal realmente existente, distorcida por um ato de barbárie. Nosso animal é de outra espécie”.

e documental mais preciso em relação ao nazismo do que em relação ao stalinismo. Entretanto, a filósofa descreve com minúcias os elementos que faziam com que esses corpúsculos autoritários se movessem: as massas, a propaganda, o terror, a mentira.

Esses regimes surgem no momento em que as massas atomizadas e individualizadas, desprovidas de laços sociais duradouros, cobram realidade ao se juntarem ao movimento e, posteriormente, pertencer ao Partido. A propaganda devia funcionar antes como modo de organização do que propriamente de convencimento. O objetivo do Partido é um domínio total sob o corpo social, nenhuma atividade deve gozar de autonomia, desde uma associação de professores até um clube de leitura. Por isso, a pluralidade de instituições sobre todos os assuntos possíveis: “O totalitarismo que se preza deve chegar ao ponto em que tem de acabar com a existência autônoma de qualquer atividade que seja, mesmo que se trate de xadrez” (p.452). Nada orbita fora do radar.

Contudo, o Estado totalitário funciona como uma imensa fachada amorfa, daí seu caráter fictício ou farsesco. Deve se apresentar de modo paulatino com base no grau de iniciação. Funciona ao modo dos círculos do inferno de Dante. Nos primeiros círculos, aqueles que acreditam nas mentiras mais facilmente. Ali, os níveis de propaganda são suaves. Ao aumentar o círculo, por conseguinte, se aumenta o nível ideológico, os objetivos essenciais e o grau de participação. Tudo se constitui num imenso ritual: “Talvez a mais clara semelhança entre as sociedades secretas e os movimentos totalitários esteja na importância do ritual” (Ibid., p. 513). Quanto mais perto do segredo, mais perto do poder: “O verdadeiro poder começa onde o segredo começa” (Ibid., p. 542).

Nessa medida, o sistema esconde ao se mostrar. Em outras palavras, mascara a realidade. Por meio desse subterfúgio, o movimento totalitário oculta sua verdadeira forma e seus objetivos tanto internamente como externamente. No primeiro caso, para os próprios simpatizantes. No segundo, para o mundo externo, isto é, para os outros o regime não irá parecer tão mortífero, seu antissemitismo não é assim tão sério, uma simples retórica histriônica. Nas palavras de Arendt (2012):

As organizações de simpatizantes dão aos movimentos totalitários uma aparência de normalidade e respeitabilidade que engana os seus membros quanto à verdadeira natureza do mundo exterior, da mesma forma que engana o mundo exterior quanto ao verdadeiro caráter do movimento. As organizações de vanguarda funcionam nas duas direções: como fachada do movimento totalitário para o mundo não totalitário, e como fachada deste mundo para a hierarquia do movimento (Ibid., p. 502-503).

A filósofa vai ainda além, as organizações totalitárias não só velam sua “verdadeira natureza” como também fazem com que seus simpatizantes acreditem nesse verniz. O mundo

real como espaço do sujeito cognoscente que indaga, compara e tateia é suplantado, vive-se num local suspenso, um invólucro que blinda o dentro e o fora: “Esse tipo de organização evita que os seus membros jamais venham a encarar diretamente o mundo exterior, cuja hostilidade permanece para eles um simples pressuposto ideológico” (Ibid., p. 503-504). É mais concreto e seguro acreditar na realidade postulada pelo Partido do que na realidade do mundo externo. Os de “fora” são os inimigos, os “judeus” ou os “brancos”³³ que querem desestruturar o Estado.

Para que todo esse arranjo funcionasse a hierarquia era extremamente flutuante, novas camadas eram constantemente criadas, nada escapava ao controle: cultura, esporte, polícia, judiciário, alimentação, trabalho. Órgãos são multiplicados, mudanças de autoridade e realocaamentos são programados. E em cada um desses espaços eram reproduzidas as diferenciações entre formações de elite e simples simpatizantes. É exemplar nesse sentido o NKVD³⁴ soviético, órgão responsável pela polícia política. Foi sob sua égide que foram levados a cabo os expurgos stalinistas. Contudo, mesmo esse órgão não escapou da perseguição, por fim os expurgadores também foram expurgados. Nesse modelo de hierarquia flutuante: “[...] sempre há necessidade de novos controles para controlar os controladores” (Ibid., p. 505).

Então, surge a questão, onde está o verdadeiro poder? Para responder, é comum recorremos a um esquema dual largamente utilizado, qual seja, a divisão entre Estado e Partido. O poder estaria na repartição de prerrogativas arbitrárias entre esses dois órgãos. Entretanto, como mostra Arendt (2012), essa divisão é a do véu do totalitarismo, isto é, aquilo que dever ser mostrado: a fachada. A real fonte de poder, tanto no Nazismo como no Stalinismo, é o Partido. O Estado é a fachada: “A relação entre as duas fontes da autoridade aparente e outra real, de modo que muitos descrevem a máquina governamental do regime totalitário como fachada importante, a esconder e disfarçar o verdadeiro poder do partido” (Ibid., p. 534).

De um lado, um governo e poder ostensivo e, do outro, um poder e governo real. Na fórmula arendtiana, quanto mais visível determinado órgão menos poder, quanto menos visível determinado órgão mais poder. No Terceiro Reich, apesar do poder estar no partido nacional-socialista, os nazistas duplicaram na sua estrutura todas as funções administrativas: SA, SS, *Gaue*³⁵. As autoridades são poderes rivais que convivem de maneira simultânea no centro e nas províncias, “[...] o relacionamento original entre o poder real e o poder ostensivo se repetia em cada nível, se bem que de modo sempre diferente” (Ibid., p. 537).

Na estrutura soviética, é o Partido quem constrói o Estado. Como uma “união de repúblicas socialistas”, a URSS não podia abdicar da imagem de um Estado como representação

³³ Como eram chamados os antibolcheviques.

³⁴ Comissariado do Povo para Assuntos Internos, órgão responsável pela repressão política na União Soviética até os anos de 1934. Foi antecedida pela Tcheká e pelo GPU. Posteriormente, o NKVD dá lugar à KGB.

³⁵ Tropa de Choque (SA), Esquadrão de Proteção (SS), Divisão Administrativa da Alemanha Nazista (GAUE).

dos trabalhadores. Todavia, o soviete como instituição de autogestão do operário era apenas simbólico, foi mantido para que o regime não perdesse suas raízes revolucionárias. Era “[...] o partido como ‘núcleo condutor’ da classe trabalhadora que deu legitimidade ao Estado, e não o contrário” (Buck-Morss, 2018, p. 48).

O Partido Comunista exercia um poder ilimitado, estava acima de todos. Nessa perspectiva, os expurgos e as expulsões eram remédios necessários e periódicos para que ele mantivesse sua *pureza revolucionária*: “As pessoas nunca estavam à altura do ideal do partido, por isso a purificação era necessária para proporcionar uma continuidade da inviolabilidade do poder do partido que estava acima da lei” (Ibid., p. 49).

O cimento que matinha tudo em ordem – nos dois sistemas – representando o governo real do Partido, era o princípio do Líder, Hitler e Stálin, que detém o monopólio do poder no Estado. Contudo, essa forma de poder é *sui generis*, o Líder não exerce hierarquia, mas uma espécie de auspício, isto é, devia ser interpretado como um provedor de sinais, um desejo apto a ser lido e prontamente atendido: “O desejo do *Führer* pode encarnar-se em qualquer parte e a qualquer momento, sem que o próprio *Führer* esteja ligado a qualquer hierarquia, nem mesmo àquela que ele mesmo possa ter criado” (Arendt, 2012, p. 543).

Não obstante, desde logo sobrevém uma incongruência historiográfica, a saber: o modelo arendtiano do totalitarismo é baseado no stalinismo, a partir da liderança de Khrushchóv ocorre o que ela chama de “destotalirização”. No XX Congresso do Partido Comunista, o próprio Khrushchóv, de maneira seletiva, já havia denunciado os crimes de Stálin. Soma-se a isso o fato de que a Guerra do Afeganistão sobreveio nos anos da liderança de Brêjniev (1964-1982).

Para contestar essa objeção, basta pensar que a estrutura de dominação – mesmo que não seja mais totalitária – permanece. Os jovens soviéticos são enviados, muitos à revelia, para uma guerra colonialista, mas que na confecção propagandista, e na fé de soldados entusiastas, consistia numa expansão dos valores revolucionários. De fato, a transformação realizada se refere não ao fim absoluto do domínio total, mas sua divisão cooperativa, isto é, a partir de Khrushchóv o poder não se manifesta na figura do Líder, mas numa forma de poder mais coletivo e colaborativo, o Politburo.

Quanto ao mais, temos a mesma estrutura burocrática e de poder. Susan Buck-Morss (2018), uma testemunha ocular do processo de abertura proporcionada pela *perestroika* de Gorbachóv, assinala como mesmo nesse contexto de debates e publicações, o constructo parecia imóvel:

Mas se os gestos de oposição na esfera pública se tornaram frequentes na União Soviética, as estruturas de poder estavam ainda vastamente intactas. As hierarquias do partido, os gargalos burocráticos, as redes para a alocação dos

recursos escassos (apartamentos, bens de consumo, acomodações para férias) persistiram, como antes, durante a *glasnost*³⁶ (Ibid., p. 241).

Com efeito, houve mudanças, como a extinção do *Gulag*, o campo de trabalhos forçados, e uma diminuição considerável dos expurgos. Entretanto, para arrematar, também devemos dizer que nos anos Brêjniev as críticas a Stálin foram interrompidas e uma reabilitação da sua imagem foi intentada por membros da alta cúpula.

Apesar de não se enquadrar na forma do estado totalitário no pensamento político de Hannah Arendt, a Revolução Mexicana (1910) e seu legado podem ser analisados, indiretamente, a partir de outro livro, *Sobre Revolução*. O objetivo proposto por Arendt (2011) nessa obra é polêmico, a saber, postular dois tipos de revoluções: as que têm como desiderato o social, como modelos a Revolução Francesa e a Russa; e as que têm como desiderato o político, como modelo a Revolução Americana. Seu pensamento é muito mais elaborado e elegante do que esse simples panorama, mas Arendt tende para a Revolução Americana e seu caráter político. Já a Revolução Francesa e a Russa e suas respectivas “questões sociais” parecem descambar fatalmente para a violência.

Políticas são aquelas revoluções que recuperam o pensamento clássico da *pólis* e sua isonomia. Seu alvo é a instauração da liberdade e essa só pode ser realizada no espaço público e usufruída pelos homens. Não era um domínio privado ou um dom outorgado. A grande descoberta dos *hommes de lettres* da Revolução Americana é que a atuação na “coisa pública” é uma forma de felicidade. O poder não representa uma ordem autoritária e violenta, mas um pacto coletivo exercido pelo autogoverno: “[...] o poder só nasce se e quando os homens se unem com a finalidade de agir, e desaparece quando, por qualquer razão, eles se dispersam e abandonam uns aos outros” (Arendt, 2010, p.228). Segundo Arendt, essa ordem já existia nos EUA antes da Revolução, remonta ao *Pacto do Mayflower*: momento colonial no qual os peregrinos que aportavam na América do Norte sentiram a necessidade de pactuar para constituir um governo e dessa forma se proteger dos possíveis desmandos britânicos.

Do outro lado, temos a Revolução Francesa e a assunção do reino da pobreza antes da política. A tese é controversa: “[...] sob o ditame absoluto da necessidade que a multidão se precipitou para ajudar a Revolução Francesa, inspirou-a, levou-a em frente e acabou por conduzi-la à ruína, pois era a multidão dos pobres” (Ibid., p.93). O desígnio não era instaurar a felicidade e a liberdade a partir do domínio do espaço público, mas liberar a sociedade dos “grilhões da

³⁶ Tradução do russo: “Transparência”.

escassez”. Para Arendt (2011), existia nos EUA uma igualdade na pobreza – isso tudo sem levar em conta os escravizados – diferente da extrema penúria da Europa.

Como resultado, essa busca da libertação – e não da liberdade – deságua num reino de terror que deve manter essa finalidade pela violência. Nesse momento, ocorre a equiparação entre poder e violência. A Revolução Francesa se converte na representação do absoluto, é a revolução em si e para si. O processo revolucionário se constitui em sua própria lei. O uso da violência tem apenas função protetora.

Na análise arendtiana, a Revolução Russa está num pêndulo que fatalmente tende para a questão social. No autogoverno dos soviets e seu lema, “Todo o poder aos soviets”, a filósofa vê o princípio do governo popular, isto é, do autogoverno, da liberdade e da felicidade. Contudo, Lênin e os bolcheviques enxergavam apenas a lógica do poder igual a violência, assentados na tradição do Estado nacional viam “[...] a revolução como um meio para tomar o poder, e identificavam o poder com o monopólio dos meios de violência” (Ibid., p. 322). O soviets estava só no nome do regime – URSS –, na prática não existia:

Desde então, o nome “União Soviética” para a Rússia pós-revolucionária não passa de uma mentira, mas desde então essa mentira também traz em si o reconhecimento relutante da imensa popularidade não do Partido Bolchevique, e sim do sistema de soviets que o partido reduziu à impotência. Perante a alternativa de adaptar seus pensamentos e ações ao novo e ao inesperado ou de seguir para os extremos da tirania e da eliminação, os bolcheviques praticamente nem hesitaram em escolher a segunda opção [...] (Ibid., p. 323).

De forma alguma Arendt (2011) tem no horizonte a Revolução Mexicana. Entretanto, ela foi um conflito em que a questão social foi figura central. As interpretações da revolução são inúmeras: levante político a partir do chamamento de Madero³⁷; ascensão das classes médias; revolta dos grupos oligárquicos dissidentes contra o domínio do *porfiriato*³⁸; marco na formação do “México contemporâneo”; movimento de massa e de caráter nacional; revolução de dois grupos sociais: os “serranos” e os “agraristas”. Quase todas essas possibilidades são questionáveis e o foram em sua medida, mas o caráter social é inegável nas figuras de Emiliano Zapata e Pancho Villa. Esses não almejavam o poder, mas terras. Personificavam a luta camponesa. O primeiro tinha como propósito a recuperação dos *ejidos*, isto é, as terras coletivas tradicionais geridas pelos indígenas. O segundo, a recuperação do modo de vida *gaúcho* – ou o “banditismo” – nas terras de fronteira. Os dois acabaram mortos em emboscadas.

³⁷ Primeiro líder do processo revolucionário, grande opositor do governo de Porfírio e responsável pelo manifesto *Plano de San Luis Potosí* que conclamava os mexicanos para que se sublevassem contra a ditadura.

³⁸ Referência ao governo longo e autoritário (1865-1911) de Porfírio Díaz.

No final, a revolução se transformou numa série de guerras civis entre distintos grupos e facções que resultaram na formação de um partido institucional como herdeiro da revolução: primeiro, em 1929, como Partido Nacional Revolucionário – (PNR); depois, em 1938, como Partido da Revolução Mexicana – (PRM); e, como forma definitiva, em 1946, como Partido Revolucionário Institucional (PRI). A marca deste último foi a “*pax priista*”, permaneceu 71 anos ininterruptos no poder.

Parece anódino ou incongruente inserir a Revolução Mexicana nessa teoria *Sobre a Revolução* proposta por Arendt. Todavia, no último capítulo do livro – “A tradição revolucionária e seu tesouro perdido” – é aventada essa possibilidade de comparação: “O conflito entre os dois sistemas, os partidos e os conselhos, **ocupou o primeiro plano em todas as revoluções do século XX**. A questão em jogo era representação versus ação e participação” (Arendt, 2011, p. 341, grifos nossos).

A escolha feita foi pelo partido e a ditadura monocrática. Por corolário, tanto a Revolução Russa (1918) como a Revolução Mexicana (1910). Essa última, não possuía uma forma de autogoverno como os conselhos, mas existiram outras possibilidades além do partido institucionalizado, que foi, ao fim e ao cabo, a opção vitoriosa. Para Arendt, a “tradição revolucionária” do autogoverno, dos homens de ação que atuam no espaço público para conquistar a felicidade e a liberdade foi esquecida. As palavras da filósofa são duras:

Concordaram que o fim do governo era o bem-estar do povo, e que a essência da política não era a ação, e sim a administração. Neste aspecto, é simples questão de justiça dizer que todos os partidos da direita à esquerda têm muito mais em comum entre si do que jamais os grupos revolucionários tiveram com os conselhos (Ibid., p. 342).

No limite, em nossa leitura, Arendt não tem em vista somente uma simples escolha entre partido e conselhos, mas uma crítica radical da tradição política ocidental. Os Partidos vitoriosos impediram qualquer manifestação de pensamento contrário, os que surgiam deviam ser ungidos e tutelados. A alternativa elegida foi acompanhada por um caminho de violência.

Mesmo que implicitamente, *Sobre a revolução* estabelece um diálogo com *Origens do totalitarismo*. Isto é, guardada às devidas proporções, a Europa do século XX havia entrado numa encruzilhada: de um lado, uma tradição revolucionária deturpada pela violência institucional e a incrustação monocrática de um Partido todo-poderoso que provoca a indistinção entre poder e força; do outro, a ascensão dos movimentos totalitários e suas protoformas – racismo, propaganda, antisemitismo, burocracia e massas. No horizonte, nada menos do que o fim da tradição iluminista do século XVIII.

Entretanto, até essa última afirmação pode ser contestada, as luzes abrigavam sombras. É interessante voltar aqui ao pensamento de Buck-Morrs (2018) para perceber como a gênese da zona selvagem está inscrita no pensamento revolucionário francês. Isto é, para a crítica, tanto EUA como URSS se valem de uma ordem criada pelo jacobinismo durante a Revolução. Desde o início, os revolucionários criaram a figura do “inimigo”, interno e externo, que deseja impedir seu transcurso. Ora são os nobres, ora são as potências internacionais. No terror, são os contrarrevolucionários. Por isso, era necessário salvar a Revolução, criar um poder legitimamente soberano e ilimitado: “Essa lógica é a protoforma da zona selvagem da soberania democrática, o terreno do poder absoluto, a licença para o terror” (Ibid., p. 31). Em suma, EUA e URSS possuem uma descendência comum, participam do mesmo projeto moderno de construção do Estado.

O mundo onírico da modernidade com seus pressupostos de “remodelação industrial” e “utopia das massas”, isto é, um mundo de abundância provocada pela modernização e seus correlatos – como no caso dos norte-americanos e dos soviéticos –, quando represados e utilizados instrumentalmente como forças de manutenção do poder, tendem a se converter em instrumentos de catástrofe: “O sonho da abundância industrial possibilitou a construção de sistemas globais que exploram tanto o trabalho humano quanto o meio ambiente natural” (Ibid., p. 16).

Em outra chave de leitura, Adorno e Horkheimer (2006), em *Dialética do esclarecimento*, mostraram o potencial que o pensamento, mesmo o mais esclarecido, pode resultar na dominação. O termo “esclarecimento” não é utilizado como sinônimo de iluminismo, é mais amplo, designa o processo de aperfeiçoamento intelectual na cultura ocidental. Contudo, esse desenvolvimento foi marcado pelos elementos destrutivos do progresso. O Nazismo é o seu limite. Nessa barreira, o “esclarecimento” volta-se ao mito “[...] recaída do esclarecimento na mitologia não deve ser buscada tanto nas mitologias nacionalistas, pagãs e em outras mitologias modernas especificamente idealizadas em vista dessa recaída, mas no próprio esclarecimento paralisado pelo temor da verdade” (Ibid., p. 13).

Para explicar essa recaída, apoiamo-nos no ensaio “Após Auschwitz” de Jeanne Marie Gagnebin (2009). Esse retorno se refere às práticas mágico-miméticas que proporcionavam ao sujeito uma divisão prazerosa do Eu em múltiplos fragmentos. Esse sujeito perdia, assim, sua identidade segura e fixa. Na modernidade, para se proteger dessa possibilidade, o “[...] sujeito se assemelha a um modelo rígido e seguro, um ideal tanto mais infalível quanto ele, o eu, se sente fraco e desamparado” (Ibid., p. 69). O sujeito abdica de sua autonomia e passa a se apoiar num entidade superior, o Líder. Essa identificação deve ser tanto ou mais forte do que o mimetismo

primitivo para impedir a difusão. Contudo, o mito recalcado retorna com muito mais força na “[...] necessidade de uma identificação muito mais absoluta que as encenações primitivas, pois tem agora como tarefa assegurar e manter uma identidade sem fraquezas nem angústias nem recaídas nas delícias do infantil e do indeterminado” (Ibid., p. 70). O resultado é a identificação reificada, mítica e violenta.

É nas raízes do próprio esclarecimento que devemos procurar o terror. A tese de Adorno e Horkheimer é, de certa forma, caudatária do pensamento de Walter Benjamin, isto é, a catástrofe é o progresso e vice-versa. Dessa maneira, a verdadeira revolução não é sua continuação, mas o freio que interrompe seu *télos*. A possibilidade de pensar outras tradições – como dos conselhos.

Nas configurações teóricas da *zona selvagem* e do *totalitarismo* demos pouco espaço para pensar no caso da França de Vichy liderada pelo Marechal Petáin. Esse regime constituído na zona francesa não ocupada pelos alemães também padece de indefinições. Não era um regime totalitário ou uma ditadura. Contudo, fazia valer uma *zona selvagem*. Que é, por sua vez, uma manifestação ou forma do *Estado de exceção*.

Esse termo proposto por Agamben (2004) alinha os três regimes – Vichy, PRI, Soviético –, pois ele funciona tanto em ditaduras como em regimes supostamente democráticos³⁹: “[...] a criação voluntária de um estado de emergência permanente (ainda que, eventualmente, não declarado no sentido técnico) tornou-se uma das práticas essências dos Estados contemporâneos, inclusive dos chamados democráticos” (Ibid., p. 13). Ele deixa de ser uma medida excepcional para se transformar em regra.

Essa prerrogativa possibilitou a Petáin a deportação em massa de judeus – inclusive os franceses –, a disponibilidade de força de trabalho francesa para a Alemanha sob o acordo do Serviço de Trabalho Obrigatório (STO), a perseguição e morte de resistentes e a possibilidade de declaração do estado de sítio. Como expressa Agamben:

Quando o marechal Pétain tomou o poder, o Parlamento francês era a sombra de si mesmo. De toda forma, o ato constitucional de 11 de julho de 1940 conferia ao chefe de Estado a faculdade de declarar o estado de sítio em todo o território nacional (agora parcialmente ocupado pelo exército alemão) (Ibid., p. 27).

³⁹ Como vimos, em Buck-Morss a *zona selvagem* como mecanismo de soberania democrática foi utilizada tanto pela Revolução Francesa como por EUA e URSS.

No México, o senado fantoche cedeu ainda maiores poderes ao presidente, a casa legislativa afirmava o total apoio a Díaz Ordaz para dispor do exército, aeronáutica e marinha para a defesa da seguridade interna e externa quando fosse preciso. Os “inimigos” eram os estudantes. No episódio de invasão do Centro Universitário (CU) da UNAM, o exército contou com um efetivo de guerra: dez mil soldados, tanques rápidos, carros de assalto, transportes militares e jipes. Como o próprio presidente reconheceu em um dos seus discursos: “[...] hasta donde estemos obligados a llegar llegaremos”.

O Estado de exceção abole a distinção entre poder legislativo, judiciário e executivo. Este último passa a centralizar a prerrogativa dos outros. Esse apanágio surge na Europa no contexto da Primeira e Segunda Guerra Mundial no qual os Estados deviam concentrar sua liderança para enfrentar uma emergência ligada ao estado de beligerância. Entretanto, essa suspensão se converte em padrão e norma.

O Estado de exceção é a violência como manifestação, mas não é uma ditadura⁴⁰. É a indefinição em si. Atua num “vazio de direito”. Conforme Agamben (2009, p. 61), “[...] é um espaço anômico onde o que está em jogo é uma força de lei sem lei (que deveria, portanto, ser escrita: força de ~~lei~~)”. Expliquemos: de um lado, temos um ordenamento jurídico (constituições), mas em suspensão; de outro, uma força que exerce poder de fato, como uma lei, mas que não possui nenhum embasamento legal. Isto é, atua puramente como força. A indefinibilidade – lei sem força; força sem lei – fornece o vácuo que consubstancia seu agir.

As Constituições não são revogadas, mas permanecem: a Constituição de Weimar na Alemanha; a Constituição stalinista de 1936 na União Soviética. Contudo, sua aplicação é suspensão. Comentando o caso do Nazismo e do Stalinismo, Arendt (2012, p. 533) irá dizer: “[...] a Constituição stalinista de 1936 teve exatamente o mesmo papel que a Constituição de Weimar sob o regime nazista: completamente ignorada, nunca foi abolida [...]”⁴¹. No caso da França, Pétain foi encarregado de elaborar uma nova Constituição, na Assembleia Nacional recebeu plenos poderes, sem restrições, de executivo e legislativo. Sua liderança gozava das prerrogativas de presidente e primeiro-ministro. O Estado de Vichy já nasce sob o signo da exceção.

Norma e aplicação são separadas. Os sistemas jurídicos do regime priísta, soviético e de Vichy apresentam-se como estruturas duplas, isto é, elementos normativos e jurídicos de um lado

⁴⁰ “Nessa perspectiva, o estado de exceção não se define, segundo o modelo ditatorial, como uma plenitude de poderes, um estado pleromático do direito, mas, sim, como um estado kenomático, um vazio e uma interrupção do direito” (Agamben, 2009, p. 75).

⁴¹ Nesse sentido, não podemos deixar de notar como o *estado de exceção* incide nos *regimes totalitários*. As constituições não são revogadas, são simplesmente transformadas em letra-morta que não gozam de efeitos jurídicos mediatos ou imediatos, sua eficácia está suspensa. O que vale são os instrumentos de poder – exceção – paralelos.

e, do outro, elementos anômicos e metajurídicos. Agamben (2009) fornece ainda dois elementos representativos da exceção, a saber: a “guerra civil legal” (ou zona selvagem) e o “biopoder”.

No primeiro caso, a ameaça que coloca em perigo a ordem interna instaura uma zona de suspensão dos direitos. O exemplo-mor é o do totalitarismo moderno, no qual, por meio do estado de exceção, é instaurada uma guerra civil legal “[...] que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político” (Ibid., p. 13). Como os judeus, os estudantes e os resistentes.

No segundo caso, a vida é inscrita na ordem do Estado. Isto é, “inclui em si o vivente por meio de sua própria suspensão” (Ibid., p. 14). Em outras palavras, a vida como direito legal positivado é convertida numa *vida nua* sem nenhuma ordem jurídica de proteção. Nessa forma, a dominação de fato pode operar sob um corpo anônimo e anômico. Em suma, o Estado de exceção é uma forma de *biopolítica* e *tanatopolítica*. Completa Agamben (2009): “A única comparação possível é com a situação jurídica dos judeus nos *Lager* nazistas: juntamente com a cidadania, haviam perdido toda identidade jurídica, mas conservavam pelos menos a identidade de judeus” (Ibid., p. 14).

Nessas duas configurações, “guerra civil legal” e “biopoder”, o desiderato é o mesmo, qual seja, o exercício do poder como violência sob os corpos: nos campos; no massacre em praça pública e na falsa ajuda da guerra colonial. Não obstante, resta-nos, ainda, mirar a lupa nas singularidades históricas desses regimes e escutar suas vozes.

2.2. Colaboracionismo de Vichy: os campos, a resistência e o testemunho

Quando a revolução chegar
tirarei meu cérebro
da caixa craniana
e o sacudirei sobre a cidade
e então nevará
uma neve de poeira
de suja poeira
cor do tempo presente
que ofuscará o escarlate das bandeiras
E se ela tardar demais
nem a força de fazê-lo terei mais.
Charlotte Delbo

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, criou-se um mito na França que apagou os crimes cometidos pelo regime de Vichy. A resistência liderada por Charles de Gaulle tornou-se patamar de memória de todo o país. Nas palavras do general: “Paris libertada! Libertada por si

mesma, libertada por seu povo com a ajuda dos exércitos da França, com o apoio e a ajuda de toda a França [...] da verdadeira França, da França eterna”.

O discurso é claro em seus propósitos: não distinguir entre os elementos que compunham o exército de libertação francês, formado por comunistas, resistentes e estrangeiros. O objetivo é formar um corpo único sem diferenças significativas que pudesse projetar qualquer grupo específico. A não ser, é claro, o do general que se colocava como líder incontestável no pós-guerra: “A França do pós-guerra foi reconstruída pelo general De Gaulle com base no mito de que, em essência, a França eterna jamais aceitara a derrota” (Hobsbawm, 1995, p. 165).

O passado foi completamente recalçado, criou-se uma memória “glorificadora” na qual “toda a França” lutou pelo fim da ocupação alemã e pela derrocada de Vichy. Esse não existiu, prevaleceu a “França eterna” e “verdadeira”. Como expressa Géraldine Schwarcz (2021), o mito da resistência foi acompanhado pelo processo amnésico.

Na década de 1970, as cortinas são levantadas e a ribalta abala o público. A partir do livro do historiador Robert Paxton (2001), *Vichy France: old guard and new order*, o regime de Vichy foi mostrado como um projeto claramente autoritário, a colaboração havia sido proposta pelo Estado. Vichy acreditava na vitória alemã e numa nova ordem hitlerista na Europa.

A opção pelo colaboracionismo não era simples reação pragmática à pressão alemã. Ao contrário, foi uma escolha afirmativa e ideologicamente interessada. O projeto de “Revolução Nacional” de Pétain guardava semelhanças com o fascismo, quando não, com os próprios alicerces do partido nacional-socialista:

[...] rejeição do parlamentarismo e da República, do modernismo cultural e das elites intelectuais e urbanas; a supressão de sindicatos e a interdição do direito de greve; a apologia dos valores tradicionais de Trabalho, Família, Pátria; o antissemitismo estatal; o culto à personalidade do líder – a efígie do marechal era onipresente, em moedas, selos, nas fachadas de prédios públicos ou em forma de bustos, enquanto o famoso *Maréchal, nous voilà!* [Marechal, aqui estamos!] tornou-se o hino nacional não oficial (Schwarcz, 2021, p. 197).

O historiador era demolidor, apontava como o discurso ideológico da Revolução Nacional encontrava ouvidos nas classes políticas, nas elites e nas classes médias. O culto da “França eterna” e “toda resistente” caiu por terra. O livro produzido por Paxton (2001) marcou o início dos testemunhos das vítimas, das produções fílmicas críticas da memória oficial, dos livros memorialistas.

Contudo, essa fase também foi acompanhada de polêmicas. Para os críticos parecia primar um “excesso de memória”, um interesse “obsessivo” por Vichy. Não por acaso, é desse período que datam as discussões de Pierre Nora sobre os “lugares de memória” e Paul Ricœur sobre “memória, esquecimento e perdão”. Henry Rousso em *The Vichy Syndrome: History and*

Memory in France since 1944 fala de uma “síndrome de Vichy” e do perigo de uma obsessão ou fixação na memória.

Isso mostra como Vichy não é ponto pacífico na história francesa. Géraldine Schwarcz (2021) em *Amnésicos* parece fornecer uma explicação para essa polêmica ao comparar os processos de trabalho da memória na Alemanha e na França. Schwarcz fala como alguém direta ou indiretamente relacionada à Alemanha nazista e à França de Vichy. Seus avôs paternos alemães eram o que ela chama de *Mitläufer*, isto é, pessoas que não eram nem simpatizantes, nem opositores de Hitler. Foram aqueles que se deixaram levar pela corrente. Ou seja, os que de maneira implícita forneceram substrato ao regime. No caso Francês, seu avô materno era um policial de fronteira sob as ordens de Vichy durante a ocupação.

Para a crítica, o processo levado a cabo na Alemanha foi profundo e de longa duração, exigiu uma confrontação social mesmo com os grupos que participaram indiretamente, os *Mitläufer*. No início, ex-membros nazistas foram reabilitados e ocupavam cargos na Alemanha Federal. Com o tempo, por meio da “memória” e da “justiça”, uma política de reparação e de reelaboração do passado foi arduamente conquistada. Na França, o “mito” permaneceu como memória oficial no pós-guerra. É verdade que testemunhos e filmes puderam revelar a tragédia, mas as controvérsias perduraram. Essa diferença é representada, para Schwarcz (2001), pela forma terminológica:

Na França, a terminologia para descrever esse processo é limitada e é sobretudo a expressão “dever de memória” que se utiliza. Na Alemanha, a variedade semântica é compatível com o interesse gerado por essa missão: gestão do passado (*Vergangenheitsbewältigung*), trabalho sobre a história (*Geschichtsaufarbeitung*), cultura memorial (*Erinnerungskultur*), política histórica (*Geschichtspolitik*), política do passado (*Vergangenheitspolitik*)... (Ibid., p. 274).

Na França, a rememoração de Vichy é vista sob um único ponto de vista e também como uma forma de obrigação. É realizada pelo Estado de cima para baixo. Já na Alemanha, a rememoração é plural: é memória, mas também é política, história e reparação. O trabalho de memória foi obra de uma pluralidade de vozes, atores e instituições. O luto foi elaborado, o que parece não ter ocorrido no caso francês.

Indecisão, fracasso, comando incoerente, comunicações ineficazes, táticas inapropriadas e treinamento deficiente provocaram o rápido sucesso das forças militares alemãs sob os franceses na Segunda Guerra Mundial. Os serviços essenciais estavam em ruínas e o trauma provocado pela Primeira Guerra Mundial era presente na memória nacional. Para evitar o pior, Pétain

ascendeu ao cargo de primeiro-ministro. O marechal desfrutava de imensa popularidade, era um reconhecido oficial diligente e o famoso herói da batalha de *Verdun* na Grande Guerra. Sua assunção só podia ganhar ares de salvação, o mito do herói ancião que entregava sua vida a causa da França para diminuir seu sofrimento.

O objetivo de Pétain era produzir um cessar-fogo. Os termos do armistício foram pesados. A França deveria reduzir seu exército; desmobilizar a frota naval; parte do país, mais rentável e mais povoado, seria ocupado⁴² e impostos seriam cobrados. Não parava por aí, a subordinação era clara: a Alsácia e Lorena foi anexada ao Reich.

Isso tudo não abalou a posição de Pétain. O marechal possuía a confiança dos franceses que apostavam na sua liderança incontestável depois das más experiências com regimes democráticos como o governo da Frente Popular. Pétain, como um militar, apreciava um governo forte e autoritário e demonstrava ojeriza pelo sistema parlamentar. O Estado estabeleceu-se em 1º de julho nos quartos de um hotel na cidade termal de Vichy, localizada na região central da França.

Pétain foi encarregado de elaborar uma nova constituição. Na Assembleia Constituinte, o Marechal recebeu por 569 votos contra 80 poderes extraordinários. Era praticamente estipulado o fim do regime parlamentarista da Terceira República. Os “atos constitucionais” promulgados posteriormente engrandeceriam ainda mais o poder de Pétain: passaria a concentrar em si o cargo de primeiro-ministro e presidente, além de designar seu assessor e a possibilidade, no caso de ausência de uma assembleia eleita, de exercer a função legislativa. A partir dessas prerrogativas, seu governo da autointitulada “Revolução Nacional” poderia ser implantado.

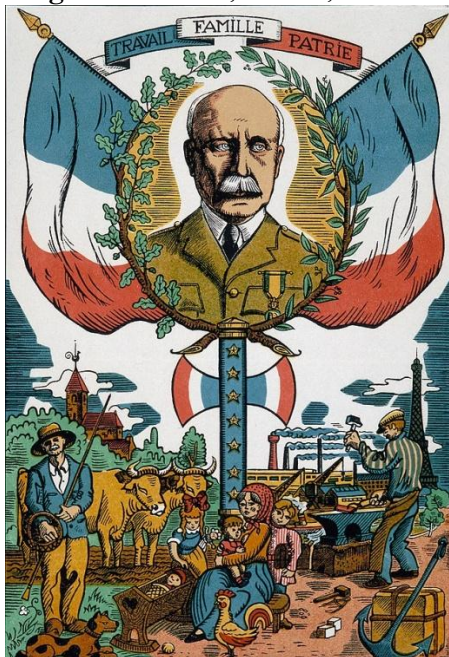
O lema que resumia o regime de Pétain possuía caracteres fascistas: “Trabalho, família, pátria”. O Marechal sonhava com resgatar os valores tradicionais: o trabalho árduo, a vida familiar e comunitária e a ordem. Para Roger Price (2016), o regime se aproximava mais dos movimentos da direita francesa – principalmente da Ação Francesa e do tradicionalismo representado pelo paternalismo católico – do que do fascismo.

Contudo, os elementos fascistas pululam: a elite adepta do regime confiava na instauração de uma força capaz de manter o *status quo* e afastar qualquer ameaça de revolução social. A propaganda era largamente utilizada para convencer corações e mentes das virtudes do regime e de Pétain. Professores eram obrigados a ensinar os conteúdos oficiais. A “revolução” propalada devia invadir também os espaços culturais, conquistar os jovens desde tenra idade. Os papéis sociais também deveriam estar devidamente assentados. Num governo de traços tradicionais o lugar da mulher era restrito ao ambiente do lar: dona de casa e mãe.

⁴² A ocupação estipulava que a zona tomada pelo exército alemão correspondia à região ao norte e ao longo do Atlântico e a zona “livre” ao sul do Loire.

Para embasar esse alicerce, a figura do herói de Verdun e seu número dois como vice-presidente, Pierre Laval. Esse, muito mais pragmático, sem a fama do marechal, propugnava por uma maior aproximação à Alemanha. O Regime de Vichy obteve apoio generalizado, era considerado o legítimo continuador da Terceira República. Toda uma mística cercava Petáin. Muito desse efeito era resultado da propaganda mobilizada ao modo dos regimes fascistas.

Figura 4 - Travail, Famille, Patrie



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Travail,_famille,_patrie. Acesso: jun. 2025.

Figura 5 - Maréchal, nous voilà



Fonte: <https://www.chrd.lyon.fr/musee/collections/marechal-nous-voila>. Acesso: jun. 2023.

Figura 6 - Il était une fois un Maréchal de France



Fonte: Albert Paluel-Marmont, 1941.

Fragmentos I

“O culto a sua personalidade foi fabricado e era sustentado por intermédio de cartazes e músicas nas esferas controladas da imprensa, rádio e noticiários, em todos os tipos de lembranças, por meio das excursões provinciais de Pétain nas escolas, em grupo de jovens e em festivais públicos, tais como os que homenageavam Joana D’Arc – com significado, no mínimo, ambíguo. Por meio da intercepção de cartas e escutas telefônicas, o regime também estava determinado a informar-se sobre a opinião pública” (Price, 2016, p. 317).

[...] Maréchal, nós voilà!
Tu nous as a redonné l'espérance
La patrie renaîtra,
Maréchal, Maréchal,
Nous voilà! [...] ⁴³.

Nas figuras e fragmentos montados, os alicerces do Regime de Vichy estão presentes. Na primeira imagem, o destaque é o trabalho, a família e a pátria. Possui a forma de uma heráldica, um brasão nacional. No meio, a cabeça do Marechal é loureada e representa a pátria. Aos lados e no centro, figuras camponesas que representam o trabalho no campo. Ao fundo, uma fábrica. Embaixo de Pétain, uma mulher dona de casa e seus filhos representam o valor familiar. Na

⁴³ “Marechal, aqui estamos!/ Você nos devolveu a esperança/ A Pátria renascerá,/Marechal, Marechal/Aqui estamos!”.

segunda imagem, temos a capa de uma partitura musical feita ao Marechal que leva o título “Maréchal, nous voilà!” (Marechal, aqui estamos!), uma espécie de hino nacional que subrogava, por vezes, *La Marseillaise*. Ali estão todos os franceses, a multidão é composta por contornos indistinguíveis. Contudo, em alguns podemos ver o ancinho característico dos trabalhadores do campo.

Na última imagem, temos um livro de bolso para crianças com ilustrações. Ele conta a história de Pétain. Na capa da cartilha, o Marechal aparece ao lado de duas crianças como uma figura paternal. O menino e a menina, por sua vez, são alinhados com signos dos seus futuros papéis: o primeiro, de camisas entreabertas, segura espigas de trigo símiles do trabalho no campo e a segunda, com roupas xadrez, um ramo de flores coloridas símbolos de uma suposta essencialidade feminina.

Nas três figuras, o Marechal está sempre com os trajes militares, a pose e o olhar sérios e sempre em um plano maior, sua figura parece gigantesca, paira sob o corpo social formado por trabalho e família. Como não poderia deixar de ser, o tricolor característico da França é pano de fundo de todas as imagens.

No meio de todo esse aparato de convencimento, o regime parecia conseguir mais apoio em alguns grupos do que em outros. Dentre os adeptos, os empresários, as elites tradicionais proprietárias de terras – por isso, podemos ver uma alusão e um apelo a terra nas imagens propagandísticas –, os altos funcionários, a Igreja Católica e os notáveis locais.

Contudo, o resgate dos valores tradicionais e a aposta na imagem de Pétain encobriam um contexto de total subserviência. O esforço de guerra alemão era financiado, em partes, a partir da economia francesa. Estima-se que 36,6 % da renda nacional tenha ido parar nas mãos dos ocupantes. As demandas alemãs moviam-se pelos dois principais centros produtivos: a agricultura e a indústria.

No meio social, um colaboracionismo incipiente já circulava nos meios intelectuais e nas atividades liberais. A vitória da Alemanha sob a França foi comemorada pela extrema-direita e festejada entre os fascistas. Entre os mais famosos, Louis-Ferdinand Céline. Em Paris, surgiam jornais subsidiados pelos alemães que favoreciam a ocupação. O Partido Popular, de extrema-direita, despontava como principal elemento na organização da Legião Antibolchevique. Entre os combatentes da Primeira Guerra Mundial calaram fundo os valores tradicionais, por isso, formaram a Legião Francesa de Combatentes com 590 mil membros.

Nesse clima e após o período de armistício, as autoridades de Vichy abandonaram a retórica da autossuficiência e apostaram na colaboração como uma escolha política. Isto é, ela se mostrava “[...] como a forma necessária para filiar-se à nova Europa que os alemães pareciam

estar construindo” (Price, 2016, p. 323). Em 24 de outubro de 1940, Pétain se encontrou com Hitler. O resumo da reunião produzido pelo próprio marechal num discurso nacional não deixava dúvidas sobre a opção realizada: “É com honra e a fim de manter a unidade francesa...que no âmbito de uma atividade que criará a nova ordem europeia, eu tomo hoje o caminho da colaboração” (Petáin *apud* Price, 2016, p. 323). Não se tratava de uma escolha puramente pragmática, mas uma aposta na Alemanha como liderança numa “nova ordem europeia”.

Figura 7 - Encontro entre Hitler e Petáin em 1940



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7a_de_Vichy. Acesso: jun. 2025.

Em troca da colaboração, Vichy esperava algumas concessões do outro lado, como: a libertação de milhões de prisioneiros de guerra capturados e um tratado de paz favorável. Essas tentativas foram verdadeiros insucessos. Entretanto, isso não foi um impedimento para que Laval, vice-presidente, insistisse numa colaboração integral. A França devia “obediência total” como forma de subsidiar seu lugar na “ordem hitlerista”:

[...] a salvação da França, neste momento em que a Alemanha prepara sua ofensiva final contra a Rússia, depende de sua obediência total, sem reservas mentais. França poderá apreender, ao assumir seu papel econômico na vitória, uma oportunidade histórica para modificar o seu destino. De país derrotado, ela poderá tornar-se uma nação integrada à nova ordem europeia (Laval *apud* Price, 2016, p. 324).

Começava nesse momento de colaboracionismo pleno uma escalada autoritária. No primeiro caso, Vichy criou um sistema de prestação de serviços laborais na Alemanha. No início, era um trabalho voluntário, mas depois se transformou no *Service du Travail Obligatoire* (STO – Serviço do Trabalho Obrigatório). A partir dele, estavam obrigados a “prestar trabalho” na Alemanha todos os homens entre 18 e 50 anos e as solteiras entre 21 e 35 anos.

No segundo caso, a assunção completa do antissemitismo a partir do “estatuto dos judeus” e a contribuição significativa para a *Shoah* por meio dos “campos de trânsito”: Drancy e Vel d’hiv. A lei excluía os judeus franceses dos cargos eletivos, do serviço público, do ensino e do jornalismo. Como na Alemanha, a catástrofe dos judeus era a felicidade de outros, principalmente daqueles que foram preteridos, por falta de competência, em cargos, posições e status. Os judeus saíam e os antigos colegas preenchiam rapidamente seus antigos postos. Também similar ao ocorrido no Reich foi o confisco das propriedades de judeus da zona “livre” ocupada pelo regime.

Essas medidas não eram tomadas a reboque dos nazistas. O antissemitismo tinha larga influência na sociedade francesa, basta se lembrar do caso Dreyfus. No final do século XIX, esse oficial judeu do exército foi acusado, por meio de provas frágeis e dúbias, de espionagem. Esse caso tornou-se uma causa célebre tanto em relação à defesa de Dreyfus quanto em material para fortalecimento da extrema-direita.

Não por acaso, “o caso Dreyfus” é um capítulo do livro de Hannah Arendt (2012), *Origens do totalitarismo*, em que ela analisa o antissemitismo. Para a filósofa, as implicações do julgamento do oficial francês traçam uma “antevisão” do século XX. Ele manifestava o início de dois processos políticos característicos dos “extremos” do século XX, a saber: o ódio aos judeus e uma desconfiança em relação à república, o parlamento e a máquina estatal.

Para o grande público – a quem Arendt (2012) chama de “ralé”, um referência não só a classe social – o Estado estava “infestado” de judeus. O grito “Morte aos judeus” tomou o país durante o caso. Comícios pró-Dreyfus terminavam em banho de sangue. Tudo isso com a cumplicidade da polícia. É por todo esse retrospecto que Arendt (2012), implicitamente, não se surpreende que a França de Vichy tenha sido presa fácil ao espectro ideológico nazista⁴⁴:

Não foi certamente na França que ocorreu a sequela exata do processo, mas, ao reler a história do caso, não é difícil de encontrar o motivo pelo qual a França foi uma presa tão fácil do nazismo. A propaganda de Hitler falava uma língua havia muito conhecida e jamais esquecida (Ibid., p. 145).

O historiador Eric Hobsbawm (1995) adota posição semelhante. Para ele, apesar de Pétain não ser fascista ou simpatizante nazista, o regime de Vichy provocou uma indistinção entre fascistas franceses e colaboradores pró-alemães de um lado e, do outro, o corpo principal de apoio ao marechal. Não havia uma linha clara que os separasse, a ampla aliança da direita ia dos

⁴⁴ Arendt lembra como a antessala do racismo utilizado no imperialismo e no nazismo também estava localizado na França: [...] é nesse país **amante da humanidade** que vamos encontrar o germe daquilo que mais tarde viria a ser o poderio racista destruído das nações e aniquilador da humanidade” (2012, p. 237, grifos nossos). O mais notável representante dessa linha foi o conde Arthur Gobineau. No seu livro, *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853), o intelectual postulava uma relação intrincada entre o declínio das civilizações e as raças.

conservadores tradicionais aos extremos da patologia fascista: “Aqueles cujos pais tinham odiado Dreyfus, os judeus e a cadela-República – algumas figuras de Vichy tinham idade suficiente para tê-lo feito pessoalmente – transformaram-se sem sentir em fanáticos defensores de uma Europa hitlerista” (Ibid., p. 127).

Não foi preciso que Hitler impusesse, Vichy implementou as políticas dos ocupantes como se fossem suas próprias. Segundo Price (2016), o antissemitismo francês possuía um componente nacionalista e católico, mas não era racial. O antissemitismo grassava no corpo social, os judeus eram os bodes expiatórios da derrota e da depressão econômica. A partir de 1941, os judeus estrangeiros eram perseguidos e deportados.

Para os judeus franceses, a situação era inacreditável. Simone Veil (2021) – uma judia francesa e sobrevivente da *Shoah* – em seu testemunho, *O alvorecer em Birkenau*, conta sobre a crença dos judeus, seu pai inclusive, de que Petáin os protegeria, pois eram franceses. Acreditavam numa aliança entre Vichy e Gaulle – o último liderava a França Livre do exílio. O afastamento dessa possibilidade provocou um choque em sua família:

Eu via papai muito inquieto, quase desesperado. Em seu modo de ver, a derrota era acima de tudo uma desonra. Raciocinava como um combatente da Primeira Guerra Mundial, sem imaginar a catástrofe que estava despontando. Dizia: “Petáin agora está à frente do Estado. Tem coisas que ele não deixará fazerem. Tentará proteger os franceses, o país”.

Um grande número de franceses tinha então a mesma convicção. Muitos acreditavam numa divisão de papéis entre de Gaulle e Petáin, um combatendo do exterior e o outro procurando proteger os franceses no interior. Chamavam isso de “tese da espada e do escudo”. A ilusão não durou muito. O status de judeus foi imposto a nós, e papai passou da humilhação patriótica para uma imensa tristeza. Sentiu-se excluído da nação, afastado de um trabalho que amava [...] (2021, p. 50).

Os judeus viam-se como nacionais do seu país, isto é, como franceses. A identidade judaica ficava em segundo plano. No entanto, o pior estava por vir. Em 1942, 12.884 judeus, incluindo 4.051 crianças, foram detidos pela polícia francesa em Paris, participaram 6 mil policiais, liderados pelo chefe de polícia de Vichy, René Bousquet. Foram mantidos em condições terríveis – sem comida, água escassa, calor insuportável e mal cheiro – no chamado Velódromo de Inverno (“Vel d’hiv”).

Figura 8 - Judeus presos no "Vel d'hiv"



Fonte: <https://www.caminteresse.fr/societe/cetai-quoi-la-rafle-du-vel-dhiv-1146566/>. Acesso: jun. 2025.

Figura 9 - Judeus presos no "Vel d'hiv"



Fonte: <https://www.sudouest.fr/culture/histoire/videos-il-y-a-80-ans-comment-s-est-deroulee-la-rafle-du-vel-d-hiv-a-paris-11659229.php>. Acesso: jun. 2025.

Fragmento II

“Hoje, o prédio do Velódromo de Inverno foi demolido, mas todo ano, no lugar onde ficava, acontece uma cerimônia de recordação” (Wieviorka, 2000, p. 10).

O Velódromo de Inverno fazia o papel de um campo de trânsito enquanto os judeus aguardavam a deportação num trem de carga de animais e o desembarque, nas palavras de Delbo, na “[...] estação em que os que chegam são justamente os que partem [...]” (2021, p.15). Seriam todos deportados. Na memória francesa, principalmente da comunidade judaica, esse episódio

ficou conhecido como *rafle du Vel' d'Hiv'*. Isto é, uma detenção em massa que a polícia realiza de modo abrupto e violento.

Nas fotos, desconhecidos seus propósitos, vemos inúmeros corpos anônimos numa espécie de suspensão. Uma espera interminável. Ficaram cinco dias presos tomados pela incredulidade. A falta de espaço. Na primeira imagem, os personagens parecem ainda acreditar que algo irá acontecer, estão quase todos de pé. Na segunda, alguns já estão sentados, exaustos. Os corpos se misturam. O processo de desumanização tem aí seu protótipo, sua antecâmara.

Figura 10 - Ciclismo no "Vel d'hiv"



Fonte: <http://www.mundobici.com.br/o-dia-da-memoria-sonho-e-terror-no-velodromo/>.
Acesso: jun. 2025.

Fragmentos III

“O fato de que o espaço higiênico da fábrica e tudo o que acompanha isso, o Volkswagen e o Palácio dos Esportes, levem a uma liquidação estúpida da metafísica, ainda seria indiferente, mas que eles próprios se tornem, no interior do todo social, a metafísica, a cortina ideológica atrás da qual se encontra a desgraça real não é indiferente” (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 14-15).

“É o que o lugar de barbárie foi possibilitado – uma vez que foi pensado, organizado, sustentado pela energia física e espiritual de todos aqueles que nele trabalharam negando a vida de milhões de pessoas – por determinada cultura: uma cultura antropológica e filosófica (a raça, por exemplo), até mesmo uma cultura estética (o que fez com que dissessem, por exemplo que uma arte podia ser “ariana” e outra “degenerada”). A cultura, portanto, não é a cereja do bolo da história; desde sempre é um lugar de conflitos em que a própria história ganha forma e visibilidade no cerne mesmo das decisões e atos, por mais “bárbaros” ou “primitivos” que estes sejam” (Didi-Huberman, 2017, p. 20).

Por trás do esporte e seu culto ao corpo, a desumanização dos outros corpos não aceitáveis e impuros. Novamente, não devemos achar que a transformação de um lugar dedicado aos esportes, um velódromo, seja fortuita. A cultura “não é cereja do bolo”, o pináculo civilizacional. Lembrando Walter Benjamin, toda cultura está, de uma maneira ou outra, inscrita

na barbárie. Ou, na visão de Didi-Hubermann (2017), a barbárie moderna só pode ter sido realizada por uma cultura altamente desenvolvida – tanto física quanto intelectualmente.

Os judeus do Velódromo de Inverno foram só uma pequena parte do contingente de 40 mil judeus exigidos por Adolf Eichmann. O Reich não possuía o aparato necessário na França para realizar essa operação. Por isso, a ajuda da polícia local foi essencial. A prefeitura de Paris possuía fichas pessoais de 27 mil judeus apátridas que foram entregues às autoridades nazistas. As deportações ocorriam tanto na zona ocupada como na zona livre.

O governo de Vichy fundou um Departamento de Assuntos Judeus Especial liderado por notórios antissemitas: primeiro por Xavier Vallant e, depois, por Darquier de Pellepoix. A operação de Eichmann estava ligada a Solução Final⁴⁵: seu objetivo era deportar mais de 100 mil judeus apátridas contando com o apoio da polícia de Vichy e do antissemitismo inoculado em todos os estratos da população.

Simone Veil (2021) testemunha novamente a incredulidade de seu pai. Para ele e outros, essas deportações só podiam acontecer na zona ocupada já que era ela que estava sob controle dos alemães: “Ele se agarrava à ideia de que as prisões se limitariam à zona ocupada. Não podia imaginar que aconteceriam também em zona livre e que o governo de Vichy não só se oporia como aceitaria que a polícia francesa participasse dessas prisões” (p. 51).

Outro espaço de internamento diretamente ligado à *Shoah* foi o campo de Drancy. Localizado na cidade de La Mulette próxima a Paris. O campo era um grande espaço improvisado e que apesar de estar sob a autoridade da Gestapo, foi administrado pela prefeitura de Paris até 1943. Guardas franceses faziam a vigilância interna e externa. Dos 76 mil judeus deportados da França, a grande maioria era de Drancy. Os prisioneiros eram enviados, em sua maioria, para Auschwitz.

A historiadora Annete Wieviorka (2000) descreve como Drancy se parecia com um gueto: “Era na verdade um conjunto habitacional de subúrbio que não fora terminado e que, portanto, nunca fora habitado. Compreendia várias centenas de apartamentos divididos em três prédios em forma de U, com um grande pátio” (p. 20). Os que ali eram internados: “Não tinham quase nada para comer, e alguns, mais de trinta, morreram de fome” (Ibid., p. 20). Isso na França desde a Revolução, assinala Wieviorka, era algo inconcebível: “Morrer de fome na França, um país em que há mais de um século não se via isto, é inacreditável mesmo durante a guerra!” (Ibid., p. 20).

Nas imediações de Drancy, os familiares dos detentos se hospedavam nos hotéis, a preços altos, na esperança de ver e acenar para aqueles que nunca mais veriam. O campo não se encontrava num lugar ermo, mas na cidade. Por isso, Schwarz (2021) aventa a hipótese de que os

⁴⁵ Operação de eliminação de todos os judeus.

habitantes puderam observar e quiçá, no pós-guerra, fingir que nada aconteceu e poder assim apagar da memória: “Os moradores de Drancy certamente viram esses homens, essas mulheres e essas crianças empilhados às centenas em vagões de gado, sobre a palha molhada de urina, com um tambor de água e um balde à guisa de latrina” (p. 175).

Em Gurs, ao sul da França (região conhecida como sopé dos Pirineus), funcionava outro campo de concentração mantido por Vichy. Nesse espaço estavam internados, junto com refugiados judeus alemães, aproximadamente 7500 judeus de Baden e do Saarpfalz enviados por Eichmann por meio da fronteira franco-alemã. Eles estavam em condições ainda piores do que os outros judeus deportados e presos em Drancy. O campo tinha sido originalmente construído para o Exército Republicano Espanhol e foi ocupado, desde 1940, com os chamados “réfugiés provenant d’Allemagne”. Essencialmente, os judeus.

A deportação deles pelos alemães era um “teste das condições políticas gerais” – isto é, o objetivo era observar como um governo estrangeiro iria reagir ao se ver, sem aviso prévio, “agraciado” com milhares de refugiados. Na visão dos nazistas, Vichy tinha passado satisfatoriamente no teste. Quando a Solução Final também foi posta em prática na França, todos os internos judeus de Gurs foram mandados para Auschwitz.

Pierre Laval era um entusiasta dessa política nazista de deportação dos judeus estrangeiros: “esses judeus estrangeiros sempre foram um problema para a França” (Laval *apud* Arendt, 1999, p.180). Por isso, “o governo francês estava satisfeito porque a mudança de atitude dos alemães dava à França a oportunidade de livrar-se deles” (Ibid., p. 180).

Nada parece tocar mais fundo nos objetivos dos campos do que Hannah Arendt (2012). A filósofa se adianta a vida “matável” e nua do *homo sacer* de Agamben (2010). Para Arendt, a crise do Estado-Nação havia promovido uma difusão da condição de apátridas – como os judeus – para aqueles que tinham perdido a proteção de governos nacionais. Nessa configuração, a Europa se encontra diante de sujeitos que não gozavam de direitos positivados, não eram cidadãos de lugar nenhum, foram expulsos do âmbito da lei. Contavam, somente, com a designação genérica de membros da raça humana como proteção.

Por não possuírem nenhuma prerrogativa jurídica que os protegesse, não podiam ser nem imputados como criminosos, estavam além e aquém de qualquer código, eram sujeitos completamente fragilizados. Eram vidas “matáveis” e foram sob elas que agiram as máquinas totalitárias. Primeiro, num contexto lato, seu problema foi transferido para as polícias. Elas tinham carta branca para utilizar da força sobre corpos inermes e apátridas. Esses eram anomalias não previstas na lei e, dessa maneira, só podiam ser criminosos. Nos dizeres de Arendt: “Quanto maior era o número de apátridas e de apátridas em potencial – e na França antes da Segunda

Guerra Mundial esse grupo atingiu 10 % da população –, maior era o perigo da gradual transformação do Estado da lei em Estado policial” (2012, p. 391).

Esse processo foi acompanhado pela formação de espaços específicos – não podiam ser prisões já previstas legalmente – de internamento. Para suprir essa necessidade ilegal, surgem os campos de concentração. Contudo, não só na Alemanha, mas em toda Europa. Arendt permite pensar na possibilidade de uma *Era dos Campos* no século XX:

O fato de virem a existir campos de concentração para os mesmos grupos em todos os países, embora houvesse diferenças consideráveis no tratamento dos internos, foi característico da época: se os nazistas confinavam uma pessoa num campo de concentração e ela conseguisse fugir, digamos, para a Holanda, os holandeses a colocavam num campo de internação (Ibid., p. 393).

Sejam esses os espaços de internação improvisados, como o Velódromo de Inverno e o Estádio Nacional do Chile, ou, sejam os modernos centros de confinamento, como Buchenwald e Auschwitz, os objetivos não são diferentes. O propósito não era só isolar o sujeito do corpo social “sadio”, mas transformá-lo em uma figura inumana, retirar sua morte, que ela seja de uma besta, um animal. Em outras palavras, eliminar a “condição humana”.

Para Arendt, os campos são o espaço perfeito para o “domínio total em geral”. Esse desiderato consiste em fazer com que a humanidade seja reduzida a uma simples “identidade de reações”. São simples *corpos-sobrevivência*, agem num espaço reduzido de liberdade e possibilidade, onde e como encontrar alimento são suas únicas preocupações e ações, são guiados puramente pelos instintos animais. Os campos vão além do aviltar e exterminar: “[...] servem à chocante experiência da eliminação, em condições cientificamente controladas, da própria espontaneidade como expressão da personalidade humana num simples coisa, em algo que nem mesmo os animais são [...]” (p. 582). Nessa configuração, os campos são, para Arendt, “[...] verdadeira instituição central do poder organizacional totalitário” (p. 583). Pois, visam ao controle absoluto do humano.

Para esse fim, nada menos do que espaços ultramodernos. Primo Levi explica como se dava o processo de formação dos campos, de um “espaço primogênito” surgiam suas extensões subsidiárias que, por sua vez, transformavam-se em locais de “propagação” “[...] até cobrir com uma rede monstruosa o território metropolitano de todos os países que foram sendo ocupados e dominados [...]” (2015, p. 133). Nessa imensa arquitetura de morte, cada campo tinha um núcleo central e diversas dependências espalhadas pela região onde estava instalado.

Auschwitz é sem dúvida o paradigma dos campos. Conforme explica Levi no ensaio “A Europa dos campos de concentração”: “Auschwitz é o campo piloto, onde as experiências feitas em outros lugares são reunidas, comparadas e aprimoradas à perfeição” (Ibid., p. 134). A

designação desconhecida para aqueles que a viam inscrita nos vagões de carga escondia um imenso centro administrativo composto por nada menos do que cem campos de concentração dependentes de sua estrutura. Sua área cobria mais de trinta quilômetros quadrados com mais de 100 mil prisioneiros de todos os tipos, desde prisioneiros políticos até os judeus.

Para Agamben, Auschwitz se apresenta de várias maneiras como espaço do limite: lugar da exceção como regra e lugar de experimento. Ainda, o lugar da repetição incessante (presente) na memória e na pele dos sobreviventes: “Não se pode querer que Auschwitz retorne eternamente, porque, na verdade, nunca deixou de acontecer, já se está repetindo” (2008, p. 106).

Charlotte Delbo diz algo semelhante. Para ela, e também suas companheiras, era impossível esquecer. Elas não tinham o direito de fazê-lo, o esquecimento seria como desonrar a memória e a lealdade dos companheiros e companheiras tombados. Entretanto, existe ainda outro sentido, não podia esquecer porque ainda não tinha retornado de Auschwitz. Não existe distanciamento: é um presente eterno. Numa entrevista, Delbo é perguntada se ainda se sentia presa aquele lugar. Ela diz que não se sentia dentro, mas ao lado: “Então você está vivendo com Auschwitz? – Não, eu vivo ao lado” (Delbo *apud* Hartman, 2000, p. 214).

Sua função como laboratório tinha como substrato uma “substância biopolítica absoluta”, o “muçulmano”. O nome vem, segundo Levi, do pano que utilizavam para envolver a cabeça. Eram os prisioneiros que circulavam prostados pelos campos, os que tinham abandonado qualquer esperança da volta e, dessa forma, também foram abandonados pelos seus. Eram “cadáveres ambulantes”, os protótipos do não homem. Segundo Agamben, o Estado Nazista tinha unido o poder de *fazer viver* e o de *fazer morrer* na esfera do biopoder e constituiu uma *tanatopolítica*. Essa nova fórmula foi aplicada no *continuum* biológico como um corte por meio do racismo e na sua conseguinte classificação de certas raças como evoluídas e outras não.

A partir daí é estabelecida uma hierarquia entre o ariano, o não ariano, o meio-judeu, o judeu, o deportado, o interno e, por fim, “o muçulmano”: “O limite é o muçulmano” (Agamben, 2008, p.90). Nesse momento a biopolítica chega ao seu extremo, não é possível mais estabelecer divisões no *continuum* biológico, com o “muçulmano” já não há mais vida. Nessa escala, Auschwitz tinha como função produzir “muçulmanos” através da biopolítica absoluta:

Compreende-se então a função decisiva dos campos no sistema da biopolítica nazista. Eles não são apenas o lugar da morte e do extermínio, mas também, e antes de qualquer coisa, o lugar de produção do muçulmano, da última substância biopolítica isolável no continuum biológico (Ibid., p. 30).

Dessa forma, a política da conquista de “espaço vital” (*Lebensraum*) na Europa centro-oriental ganha seu sentido completo. Poderiam ser ocupados porque todos seriam transformados em “muçulmanos”, isto é, não homens. Por isso, são territórios “vazios”: “Designa, isso sim, uma

intensidade biopolítica fundamental, que pode pesar sobre qualquer espaço, e por meio da qual os povos se transmutam em população e as populações em muçulmanos” (Ibid., p. 91). Esta aí aventada a hipótese de que os nazistas tinham como objetivo transformar todos, não só os judeus, em “muçulmanos”⁴⁶.

Annette Wieviorka, a quem já mencionamos, é uma historiadora especialista na *Shoah* e no seu pequeno livro *Auschwitz explicado à minha filha* apresenta esse lugar de morte de maneira didática e profícua para sua filha. Auschwitz era a designação do campo principal “[...] criado pelos nazistas depois da conquista da Polônia para prender ali os opositores poloneses – os professores e padres, por exemplo” (2000, p. 24). Contudo, converteu na quintessência do mal, a grande mácula na história europeia no século XX: “Auschwitz pertence à história da Europa. Se pensarmos bem, é provavelmente o acontecimento mais europeu da história do século XX” (Ibid., p. 63).

Ali existiam os campos de trabalho (*Arbeitslager*) como, por exemplo, Monowitz. Este, por sua vez, tinha como objetivo fornecer mão de obra para o complexo fabril de Buna-Werke, subordinado à empresa química IG Farben. Nessa perspectiva, esses locais eram essenciais para indústria alemã como explica Levi: “[...] eram uma instituição fundamental da Europa fascistizada, e do lado nazista não se fazia mistério que o sistema seria mantido, aliás, ampliado e aperfeiçoado, caso o Eixo vencesse” (2015, p. 138).

Nos campos de trabalho, a média de vida era de três meses. Os outros campos eram os de extermínio, onde se vivia de uma a duas semanas, como, por exemplo, o campo feminino de Birkenau. Por tudo isso, Auschwitz foi o campo mais mortífero da *Shoah*. No meio desse imenso complexo de “campos primogênitos”, de suas “extensões” e de “campos propagadores”, Drancy, na França, funcionava como um braço desse centro administrativo da morte: o abastecia com novas vidas que seriam ceifadas.

Mesmo diante do Velódromo de Inverno e de Drancy, não faltaram defensores do Regime de Vichy. Seus apologistas justificavam seu ponto de vista lembrando que “somente” 26 % dos 350 mil judeus residentes na França tinham sido enviados para os campos de extermínio. Em seus cálculos, isso correspondia aproximadamente a “apenas” 24 mil cidadãos. Contudo, de acordo com o historiador Price (2015):

Devemos ter em mente, porém, que, apesar de honrosas exceções, as medidas tomadas contra os judeus ocorreram com a cooperação ativa do governo francês e com o auxílio de sua polícia, mesmo depois de seus próprios diplomatas terem informado sobre o destino iminente dos deportados (p. 326).

⁴⁶ Foi essa hipótese que busquei discutir no artigo “Homens cinzentos”: Lendo os contos de Tadeusz Borowski a partir de Primo Levi. Os campos como modelos de destruição que vão além dos judeus, visam à própria natureza humana.

A grande maioria dos 76 mil judeus deportados, entre franceses e estrangeiros, foi capturada pela polícia civil e militar francesa. Em muitas ocasiões, era enviada para os campos uma “cota” maior de pessoas do que o estipulado pelos alemães, principalmente de crianças.

Entrementes, a popularidade do Regime de Vichy e do herói de Verdun caíam tremendamente. Não em relação ao tratamento dos judeus, mas ao alinhamento ferrenho a Alemanha, mesmo após claros sinais de derrota. A STO deixou tudo ainda pior. Em 1942, a situação chegou ao paroxismo, o Reich invadiu a zona “livre”. O clima era de total hostilidade e desconfiança.

A aposta do regime foi colaborar ainda mais estreitamente e levar ao limite o Estado policial. A polícia francesa e sua milícia de 45 mil voluntários foram mobilizadas para manter a “ordem” e combater os “terroristas”, isto é, os resistentes. Temos então, o último estágio da barbárie em Vichy – ligado aos outros –, a perseguição, deportação e morte da resistência.

Com a nomeação de Joseph Darnand para o cargo de chefe de segurança, a ação policial ganhou em brutalidade. A tortura e a execução passaram a ser utilizadas recorrentemente nos opositores. Em torno de 40 mil resistentes ou reféns foram mortos e 60 mil foram enviados para os campos por crimes associados ao “gaullismo, marxismo ou hostilidade ao regime”. Drancy não recebia só judeus, mas também os prisioneiros políticos.

Apesar do singular, existiam muitas resistências. Desde a mais organizada até a voluntária. Além disso, ela atravessava todos os espectros políticos. Existiam resistentes conservadores ligados a Petáin, mas que rejeitavam a submissão aos alemães. Existia um movimento de resistência liderado do exterior, da Inglaterra, pelo general Gaulle, a *França Livre*. Por sua vez, os comunistas eram ativos em múltiplas frentes. Por exemplo, promoviam atos de desestruturação da ocupação alemã até o assassinato de oficiais da Gestapo. Além disso, os comunistas integravam os pequenos grupos que se internavam nas montanhas e produziam uma guerra de guerrilhas – *os maquis*.

É nesse grupo, dos militantes comunistas, que se encaixa Charlotte Delbo e suas companheiras – Gilberte, Mado, Poupette, Marie-Louise, Loulou, Germaine, Denise, Gaby, Louise, Marceline, Françoise – de *Medida de nossos dias* (1971).

Por ser objeto desta tese e devido ao desconhecimento da obra de Charlotte Delbo pelos leitores e pela fortuna crítica é importante traçar um breve panorama biográfico que explica sua trajetória política na resistência e sua deportação para Auschwitz no “comboio das 230 mulheres”. Delbo era filha de imigrantes italianos, seu pai era um operário fabril, um montador-rebitador, além de sindicalista. Já sua mãe era uma mulher antifascista e simpatizante do comunismo. A militância era uma herança familiar. Mais velha de quatro filhos, teve uma vida

errante: formou-se como taquigráfica bilíngue em inglês e trabalhou como secretária; depois, chegou a frequentar aulas de filosofia e alguns cursos do sociólogo marxista Henri Lefebvre, de quem foi próxima. Contudo, nunca chegou a terminar o que em francês se chama de *baccalauréat*. Ghislaine Dunant (2021) destaca seu caráter autodidata, Delbo interessava-se por tudo, desde literatura até política. A não conclusão do ensino formal não foi um impedimento para que ela seguisse múltiplos interesses: “Isso não a impediu de seguir seu próprio caminho como autodidata, lendo tudo o que podia — romances, poesia, antologias, filosofia — e interessando-se por política”⁴⁷ (Dunant, 2021, p. 12).

É, contudo, na década de 1930 que começa sua atividade política. Em 1932, ingressou na Juventude Comunista e, em 1936, na União das Moças da França. Nesse meio conhece seu marido, o também comunista Georges Dudach. Alinhada à atuação política, passou a exercer a crítica teatral, foi assistente do dramaturgo Louis Jouvet no teatro *Athénée*. Ou seja, conciliava a militância com a escrita. Sua identidade se constrói no entroncamento entre política, teatro e literatura. Nesse sentido, ao voltar e dar testemunho ela vai recuperar esses liames. Não por acaso, mesmo nos campos, ela não perde de vista essas relações, ali no horror ela monta uma peça de Molière.

Junto do Athénée ela realiza algumas viagens pela Europa e América do Sul. Em 1941, quando estava na Argentina, recebeu a notícia de que um dos seus amigos resistentes tinha sido condenado a morte pela guilhotina por um tribunal extraordinário criado por Vichy para julgar os “terroristas”. A atitude de solidariedade de Delbo foi voltar imediatamente para a França apesar dos rogos contra a decisão. Nas suas palavras: “Tenho que voltar. Não suporto estar segura enquanto os camaradas são guilhotinados. Não ousarei olhar para ninguém depois”⁴⁸.

Já na França, teve que se manter na clandestinidade, ser pega poderia levar a guilhotina ou a deportação. No segundo volume da trilogia *Auschwitz e depois, Um conhecimento inútil* (1965), especificamente no capítulo “A *marselhesa* decapitada”, Delbo narra o episódio em que os prisioneiros resistentes caminhavam em direção à guilhotina acompanhados pelo canto da *marselhesa* entoada pelos outros companheiros presos. Um recipiente, o cesto de farelo, ficava rente a estrutura mortífera aguardando para receber as cabeças decepadas.

Charlotte retomou os trabalhos da resistência. Seu papel era principalmente intelectual, escutava o rádio de Londres e de Moscou, tomava notas e datilografava os textos que o marido lhe trazia. Esse papel era contrabalanceado por meio da sua verve de crítica literária: “Charlotte

⁴⁷ No original: “This did not stop her from pursuing her own path as an autodidact and reading everything she could – novels, poetry, anthologies, philosophy – and taking an interest in politics” (Dunant, 2021, p. 12).

⁴⁸ Retirado de: <https://maitron.fr/spip.php?article21985>. Acesso: jun. 2025. No trecho em original: “Il faut que je rentre. Je ne peux pas supporter d’être à l’abri pendant qu’on guillotine les camarades. Je n’oserai plus regarder personne après”.

contribuía regularmente com críticas literárias”⁴⁹ (Dunant, 2021, p. 15). Publicava resenhas sobre um série de escritores, como André Malraux, Jean Giono, Ernest Hemingway, William Faulkner, na revista *Cahiers de la Jeunesse*. Ela experimentava certa contradição entre defender e exercer a liberdade literária e, de outro lado, suportar a ortodoxia do partido.

Os dois cônjuges faziam parte dos grupos intelectuais da Frente Nacional do Partido Comunista Francês. Em 1942, a polícia francesa dismantelou a rede clandestina do partido e Georges Dudach e Delbo foram detidos.

Os dois foram separados. Ela foi mandada para a prisão de La Santé e ele para Cherche-Midi. Contudo, logo foi trazido para junto dela em La Santé. Ele foi extremamente torturado, prática usual no regime policial instaurado por Vichy. A sua transferência para junto da mulher tinha ainda outro objetivo nefasto: seria fuzilado. Na madrugada de 23 de maio de 1942, Delbo foi chamada para se despedir do marido. Esse episódio também é retratado em *Um conhecimento inútil* (1965)

Em agosto de 1942, foi transferida da prisão de La Santé para o Fort de Romainville com outras combatentes da resistência comunista. Em Romainville conhece as companheiras com quem seria enviada para Auschwitz. Em 1943, com as combatentes, foi novamente realocada no acampamento Royallieu em Compiègne. Dali, na manhã de 24 de janeiro de 1943, 230 mulheres, a maioria membros da resistência, foram jogadas em vagões de carga e enviadas diretamente para Auschwitz. Foi o único comboio, de que se têm notícias, de mulheres francesas políticas enviadas para os campos.

As mulheres não acreditavam que corriam os mesmos perigos que os homens. Elas não eram, por exemplo, guilhotinadas. Contudo, como mostra Dunant (2021), elas viviam um cenário de marginalização na França, não contavam com nenhuma forma de proteção. Não podiam votar. Não podiam participar do exército. Não eram sequer mencionadas em nenhuma das cláusulas da Convenção de Genebra: “Elas estavam à margem. De repente, se viram no centro de uma formidável máquina de repressão, sem qualquer proteção”⁵⁰ (Dunant, 2021, p. 45).

Em 27 de janeiro, após três dias nos vagões de carga, as 230 mulheres aportaram em Auschwitz e adentraram o campo – demonstrando extrema coragem e valentia – cantando *La Marseillaise*. Foram despidas e receberam roupas nas quais usavam o triângulo vermelho representativo das prisioneiras políticas. Das 230 do comboio, 49 regressaram após 27 meses nos campos. De acordo com Delbo: “Para cada uma um milagre, que ela não conseguia explicar”⁵¹.

⁴⁹ No original: “Charlotte regularly contributed literary criticism” (Dunant, 2021, p. 15).

⁵⁰ No original: “They were on the margins. Suddenly, they found themselves at the center of a formidable engine of repression, without any protection” (Dunant, 2021, p. 45).

⁵¹ Retirado de: <https://maitron.fr/spip.php?article21985>. Acesso: jun. 2025. No trecho original: “Pour chacune un miracle, qu’elle ne s’est pas expliqué”.

Esse grupo também ficou conhecido na França como “Comboio de 24 de Janeiro de 1943”. Ele era composto, segundo Delbo, por 119 comunistas e simpatizantes, 12 gaullistas, 51 deportadas por vários atos de resistência e 12 contrabandistas da linha de frente. Todos os espectros da Resistência francesa estavam ali representados. Na volta, as mulheres sobreviventes construíram um espaço de reunião e homenagem que acabou por se constituir numa zona de memórias coletivas:

Organizando, no seu regresso, reuniões anuais em Paris para se apoiarem mutuamente, estas mulheres do comboio de 24 de janeiro reúnem todos os elementos susceptíveis de forjar de forma credível o núcleo daquelas que, uma vez superadas as fraquezas físicas e os traumas mais graves, contribuirá muito também para a formação de uma memória coletiva (Pollak; Heinich, 2023, p. 395-396).

Os versos que abrem este capítulo, poema sem título de Delbo, evocam a “revolução depois da catástrofe” ou, melhor, depois de Auschwitz e do comboio das 230. A revolução ainda seria possível parece indagar os versos. Se o for ela não será escarlate. Sob o rubro vivo e vibrante o cinzento dos corpos, sua “suja poeira”. A cor do tempo presente não é o vermelho, mas a cor do pó dos corpos que foram jogados nos campos como fertilizantes. Nessa “nova revolução”, o testemunho substitui o escarlate das bandeiras, mas nem ele é seguro: “E se ela tardar demais/nem a força de fazê-lo terei mais”.

O caso do “Comboio de 24 de Janeiro de 1943” destaca duas características de Vichy: utilizava outras formas de deportação além de Drancy e a atuação da repressão e da perseguição ia além dos judeus, resistentes franceses também eram transformados em apátridas. As mulheres escapavam do fuzilamento, mas não do exílio e da deportação. O regime mostrava o “[...] desejo positivo de participar na luta contra o comunismo e outras formas de “terrorismo” e, cada vez mais, pelo interesse de simples autopreservação” (Price, 2015, p. 317).

2.2.1. Ida

Em 1946, Charlotte Delbo estava com a saúde fragilizada devido aos efeitos debilitantes do campo: a sede, a fome, a atrofia, a exaustão provocaram sequelas. Tinha sido libertada em 1945. Para recuperar suas forças foi internada numa casa de repouso, “Hortensia”, para deportados na Suíça, em Mont-sur Lausanne. Ali, Delbo conheceu e estabeleceu laços de amizade com Ida Grinspan, uma judia que tinha sido deportada aos 14 anos para Auschwitz.

Nessa estadia na Suíça, Delbo escreveu as primeiras linhas dos seus testemunhos como tinha prometido às companheiras e aos companheiros de militância. Como em quase todos os sobreviventes, a vida depois deveria ser dedicada ao dever ético de memória: “Quando eu

retornei do campo, eu testemunhei. Era necessário que alguém recuperasse as palavras, os gestos, as agonias de Auschwitz”⁵². Numa entrevista dada na década de 1970 ao jornal *Le Patriote Résistant* ela reafirma essa posição. Perguntada sobre o motivo que a transformou em escritora, ela responde cabalmente: “– Porque eu fui deportada, por causa de Auschwitz” (Delbo *apud* Dunant, 2021, p. 53)⁵³

Todas as tardes Ida via Delbo tomar o bonde para *Lausanne*, lugar onde os amigos tinham lhe emprestado um estúdio e no qual exercia seu ofício de *constela(dor)a*. Possivelmente, de alguns dos relatos da jovem judia, com que manteve um contato de longa duração, até a morte de Charlotte em 1985.

Ida é uma das vozes de *Medida de nossos dias* (1971). É o único relato de uma judia entre os testemunhos das companheiras de Delbo. Nele, Ida já é uma mulher adulta e rememora toda sua vida, a ida de Drancy para Auschwitz e o depois: o se reconstituir como sujeito depois do trauma. É provável que a recolha dessa história por Delbo tenha sido feita ao longo dos anos, pois Ida conta toda sua vida: desde a volta até seu casamento e o nascimento da filha.

Ida foi deportada sozinha, não conhecia ninguém no vagão onde foi alocada. Tinha ficado pouco tempo em Drancy e não pode estabelecer ligações com ninguém. No vagão, todos estavam mergulhados em suas próprias angústias, famílias e medos para darem atenção aos terceiros. Como em quase todo testemunho, ao falar si, ela fala também dos outros. Ida relata o cenário aflitivo da partida: “As mulheres choravam, enxugavam os olhos com as costas das mãos e se debruçavam sobre os filhos para acalmá-los e dizer baixinho para ficarem tranquilos” (Delbo, 2021, p. 356).

Esse olhar atento ao redor não escondia sua insegurança por estar num espaço desconhecido, com pessoas estranhas e sem saber exatamente para onde estava sendo levada. Ida repete em seu relato esses momentos. Na primeira vez, quer ficar longe da vista dos outros, não quer incomodá-los, deseja passar despercebida: “Eu estava ali, sozinha. Ficava no meu canto sem fazer barulho, tomando cuidado para não incomodar meus vizinhos” (Ibid., p. 356). Na segunda, o estar sozinha ainda é causa de medo, mas é também possuir o sentimento de que é vista como uma adulta: “Eu estava sozinha e quase orgulhosa: era considerada adulta” (Ibid., p. 357).

Logo em seguida passa novamente para a descrição do embarque. A violência com que eram jogados nos vagões, os homens que torciam os pescoços para verem suas mulheres e filhos. O barulho inolvidável das portas batendo. O escuro total. Ida foi a última a subir no vagão e, por isso, o único espaço que podia ocupar estava ao lado do balde que servia de latrina.

⁵² No original: “Quand je suis rentrée du camp, j’ai rendu témoignage. Il fallait que quelq’un rapporte les paroles, les gestes, les agonies d’Auschwitz.”

⁵³ No original: “– Because I Was deported, because of Auschwitz”.

O fato de estar sozinha era acompanhado da necessidade de cuidar de si, evitar problemas e parecer uma adulta. Se não tinha sua família e não conhecia ninguém, teria que ser completamente autossuficiente: “Ninguém cuidava de mim. Eu precisaria me cuidar sozinha” (Ibid., p. 358). Apesar da insegurança e do sentimento de estar só, a viagem não atemorizava Ida, ela, como os outros, desconheciam o destino final. Contudo, ela fornece uma explicação, acreditava que estava indo encontrar sua mãe: “[...] A mim, a viagem não apavorava. Ao contrário, estava contente por não ter perdido tempo em Drancy. Estava com pressa de reencontrar minha mãe. Assim, as contrariedades da viagem, o desconforto, não tinha importância” (Ibid., p. 358).

O horror da viagem por meio de vagões de carga sujos, sem condições higiênicas, sem espaço, sem entes conhecidos; tudo isso é enfrentado com coragem, pois Ida acreditava que estava indo reencontrar sua mãe, quem tinha sido presa antes. Ela não sabia do seu paradeiro. Não lhe parecia uma viagem de desconstituição dos sujeitos, mas de recuperação de um lugar familiar: o da mãe.

Apesar dos 14 anos, Ida já não era uma criança e seu relato mostra como ela não queria ser reconhecida assim, mas como uma adulta. Um pressentimento parece guiar sua atitude, somente assim, como uma “mulher formada”, poderia sobreviver. Os outros são açodados pelas conjecturas mais assustadoras, não poupam Ida de seus temores, falavam sem se preocupar se ela escutava ou não. Isso, por sua vez, não lhe provocava temor, mas orgulho por resistir sozinha:

E, quando expressavam seus temores sobre o que nos esperava, anunciavam coisas assustadoras, sem pensar que talvez nem todas as crianças estivessem dormindo e sem me poupar – o que aumentava meu orgulho. Não me consideravam criança. Eu tinha catorze anos (Ibid., p. 359).

Por meio do pêndulo do Eu e o Outro, o testemunho passa, novamente, para a descrição do coletivo, o movimento é a todo o momento de sístole e diástole. Ida vê o modo como as mulheres arrancavam folhas das cadernetas que carregavam e escreviam bilhetes que eram jogados dos vagões pelos desvãos. Algumas escreviam endereços, bilhetes e outras não tinham um indivíduo concreto para quem destinar. Ida não tinha caneta e nem papel e também não lhe ofereceram. Contudo, essa situação não lhe provocava pesar, não podia escrever ao seu pai já que seu domicílio era segredo. Ele também era perseguido.

Já para a mãe não precisava escrever, estava indo ao seu encontro. A sobrevivente mantém um permanente cuidado com o outro. Por exemplo, o conforto e o apoio a partir da possível reunião de mãe e filha seriam dados por ela: “Estava deixando meu pai, ia encontrar minha mãe. Estava contente. Imaginava a alegria dela ao me ver, o consolo que eu seria para ela” (Ibid., p. 359).

Na região de Poitou, na França, sua hospedeira, Alice, tinha preparado uma cesta de provisões – toucinho, patê, manteiga, compota e torresmos – para a viagem de deportação. Contudo, nos três dias que Ida foi mantida em Drancy ela não tocou em nada, contentou-se com meio pão e um pedaço de linguiça distribuída antes da partida. Guardava tudo para sua mãe.

Por uma de suas cartas, o pai tinha dito que ela tinha sido presa, provavelmente em Auschwitz. Um local desconhecido para a Ida e para todos no vagão. No seu imaginário, a mãe estava numa prisão convencional e ordinária e não na quintessência do horror. Por essa razão, acreditava que poderia entregar aquelas provisões que tanto zelava.

O encontro era tão ansiado que Ida começava a imaginar o estado atual da sua mãe, ela que era tão bonita e elegante devia estar passando frio e fome, o trabalho devia ser duro e exaustivo. Mesmo assim, a imagem que lhe vem a cabeça é da exuberância e do encanto: “Como a encontraria? Seus cabelos dourados, sua pele macia. Tinha vontade de beijar minha mãe, encostar minha bochecha na bochecha dela, durante muito tempo brincar com seus dedos, seus anéis” (Ibid., p. 360). Ida sente falta do contato do corpo da mãe, da calidez no toque das suas bochechas. Sente vontade de beijá-la e sentir a maciez da sua pele. O corpo materno é segurança, amparo e, decididamente, memória.

O testemunho de Ida é fragmentado e descontínuo. Logo adiante, ela faz um recuo no passado, volta para antes do embarque: a ocupação nazista e o colaboracionismo. Exatamente, o momento em que a polícia tinha obrigado os judeus a se declararem nos recenseamentos impostos pelos nazistas e usarem a estrela amarela. Nessa conjuntura, os pais de Ida, em Paris, resolveram mandá-la para o campo temendo o pior. Pensaram na zona livre, mas os alemães, com apoio de Vichy, detinham os que atravessavam as linhas de demarcação durante suas patrulhas. Enviaram Ida para a aldeia de Poitou aos cuidados de um casal de camponeses, Émile e Alice.

Como explica a historiadora francesa Annette Wieviorka (2000), para salvar as crianças judias foram criadas redes de resistências que conseguiam documentos falsos e enviavam os infantes para regiões interioranas e para os conventos:

Para salvar as crianças, era preciso conseguir-lhes documentos falsos e encontrar mulheres que as levassem para lugares onde estivessem em segurança, geralmente famílias no campo ou conventos. Algumas regiões como Cévennes ou a aldeia de Chambon-sur-Lignon no Maciço Central, foram verdadeiros refúgios para os judeus (p. 48-49).

Émile e Alice eram camponeses extremamente pobres. Ele, por exemplo, era um trabalhador diarista. Por isso, o dinheiro regular pago pelo pai, como uma pensão, não podia ser recusado, era de grande valia nos poucos recursos dos dois campesinos. Ida devia manter uma

vida normal em Poitou: ir à escola e à Igreja. No campo, a menina cuidava das cabras e admirava o mundo natural. Não deixava de fazer envios regulares de tudo o que conseguia para a mãe.

Mesmo longe do antissemitismo instituído em Paris, Poitou não deixava de apresentar seus desníveis. Todos gostavam de Ida. Entretanto, seu nome se diferenciava dos outros e isso provocava um sentimento de deslocamento: “No entanto, meu nome soava como estrangeiro. As outras meninas se chamavam Suzanne, Yvonne, Simone. Quando me dei conta, já era tarde demais para mudá-lo” (Ibid., p. 363).

Todos sabiam que ela era uma judia. O prefeito local jurava para Alice que enquanto ele se mantivesse ali a menina não corria nenhum perigo. Para Ida, a estadia naquela aldeia era vista como passageira, pronto estaria de novo com seus pais e frequentaria o liceu na cidade. Entrementes, em uma de suas cartas o pai contava que a mãe tinha sido levada pelos alemães e que a menina não devia fazer mais envios. A partir desse momento, a postagem de cartas pelo pai passou a ser espaçada e irregular.

O cerco contra os judeus aumentava. O chefe de polícia de Poitou tinha sido substituído e o novo tinha “[...] todo jeito de ser um hipócrita, desses que querem mostrar serviço” (Ibid., p. 364). Em vista disso, o prefeito aconselhava Alice para mandar Ida de volta aos pais e conseguir outro asilo. Era impossível, o pai não possuía endereço fixo e a mãe estava presa. Ida escutou toda a conversa entre Alice e o prefeito, decidiu, então, fugir. Na última hora, desistiu, refletiu que sua atitude era precipitada. Alice dizia que o prefeito só tinha dado um aviso, o perigo ainda não estava à porta. Contudo, no dia seguinte, à meia-noite, três policiais aportaram na casa para levá-la:

[...] Ao ouvir o carro parar, entendi. Alice, desfazendo-se em lágrimas, já estava perto da minha cama anunciando que os policiais tinham vindo me pegar. Eram três. Três para prender uma menina de catorze anos! Era mais para um dar coragem ao outro. Dei um pulo, disposta a saltar para o quintal por uma janela de trás, a sair pelo pomar, no fundo da horta, e fugir cortando caminho pelo bosque (Ibid., p. 364).

O caso exemplifica o caráter violento do regime policial de Vichy. Funcionava como uma forma de “caça aos judeus”, não importava se esses eram crianças. Três policiais para uma menina de quatorze anos, um dando apoio sórdido ao outro. O que impediu Ida de escapar foram os apelos de Alice. Os policiais a ameaçaram, ou entregava a menina ou Émile seria levado. Num gesto ético, Ida não podia deixar outro ir em seu lugar.

As lágrimas e os soluços misturados com a culpa brotavam do rosto de Alice. Ela tentava se justificar, pegariam Émile. Preparava o farnel de provisões, juntava um par de meias de lã para o frio e pedia que ela se cuidasse muito. No primeiro momento, Ida não entendia a covardia

daqueles dois, mas depois pensou que estava indo encontrar a mãe. Os três policiais a levaram: “Primeiro Drancy, e lá estava eu naquele vagão” (Ibid., p. 365).

Chegar à Auschwitz era chegar num lugar desconhecido. Essa ignorância é marcante nos relatos de sobreviventes da *Shoah*, aportavam num espaço fora do espaço, no sem-lugar. Robert Antelme, em *A espécie humana*, utiliza a imagem da criança para representar a insciência do que era aquele lugar para o “novato”. Os que chegavam eram ainda “infantes” e logo tomariam conhecimento da experiência de morte. Para Ida não foi diferente:

Ao chegar – ninguém sabia que era em Auschwitz que estávamos chegando; se soubéssemos, não seriam maiores nossos temores, esse nome não significa nada para ninguém –, ao chegar, eu estava à espreita, observando, tentando captar as ordens que vinham aos berros de todos os lados, mantendo-me bem ereta com minha pequena trouxa, meu lenço charmosamente ajustado à cabeça e sem perder nada do que acontecia (Ibid., p. 366).

O rito inicial de desumanização era colocado em prática já no desembarque, os chutes e os berros já indicavam que a qualidade de humanos e, por conseguinte, seus direitos já não valiam nada ali. Contudo, Ida permanece em postura ereta e altiva. Segura bem firme o fardo e observa atentamente os movimentos. Por meio do iídiche entendia um pouco de alemão. Diante disso, pôde compreender quando os oficiais exigiam que duas filas fossem formadas, uma para mulheres e outra para crianças e mães com filhos de colo. Naquele momento, não se sabia o objetivo fatal dessa separação. Isto é, o envio direto de crianças e mulheres, de um dos lados da fila, para as câmaras de gás. Para Ida aquilo soava estranho:

O fato de colocarem de lado mulheres e crianças não me inspirava confiança. Não me pergunte por quê. Eu não sabia nada, realmente. Quem sabia, na época? Eu era alta, bastante forte, aparentava ter dezessete ou dezoito anos e me comportava como adulta, não como uma menina de catorze anos. Fiquei então na coluna certa e entrei no campo (Ibid., p. 366).

Ida não sabia o destino por trás da escolha da fila. Contudo, durante todo seu trajeto no vagão ela agiu como uma adulta e não como uma criança, parecia compreender que assim tinha mais possibilidades de sobreviver. E de fato, foi agir como uma mulher adulta que salvou sua vida. Ainda na entrada, o fardo com as provisões levadas com extremo cuidado foi tomado. Assim como tudo de valor que os judeus portavam.

Nos campo, Ida fez amizades e todo mundo a ajudava⁵⁴. Entretanto, não parava de procurar sua mãe. Ali naquele não lugar, tudo era aprendido aos poucos. Em razão disso, não demorou muito para que percebesse que não encontraria sua mãe e nunca mais a veria. Passou

⁵⁴ A *zona de acolhimento* funcionava ao lado da *zona cinzenta* nos relatos femininos como veremos no capítulo quatro.

algum tempo em Birkenau e depois foi transferida para Buna, um campo industrial que fabricava borracha.

Apesar das chamadas mais curtas, da sopa melhor e das punições serem menores, o trabalho nas fábricas era extremamente exaustivo. Num desses dias de labuta, Ida topou com uma imensa surpresa, reconheceu seu pai numa coluna de homens que se direcionava para o complexo:

[...] Como tinha mudado! Velho, magro, esfarrapado. Ele, que estava sempre tão bem arrumado...Imagine, ele era alfaiate. Gritei: “Papai! Papai! É Ida! Ida!”. As outras me seguraram para eu não correr até ele. Ao ouvir meu nome, ele se virou e lançou na minha direção um olhar amedrontado. A coluna continuou avançando. Meu pai não me reconheceu no meio das outras (Ibid., p. 367).

Por que o pai de Ida não a reconheceu? As hipóteses são muitas: ele pode tê-la reconhecido, mas a situação era perigosa, ir até a filha ou demonstrar um afeto excessivo podia provocar a ira dos *Kapos* e como corolário a repressão dos corpos. De outro lado, ele de fato reconheceu a filha, mas não pode acreditar que seus esforços para mantê-la longe dos campos tinham sido em vão. Então, preferiu acreditar que não era ela, a visão o enganou. Em outra possibilidade, ele se virou e mirou àquela que o chamava, como explica Ida, mas não a reconheceu. Os efeitos biológicos e fisiológicos dos campos já tinham provocado a desintegração dos corpos. Seu pai não voltou.

O retorno e o depois (reconstituir a vida) são igualmente traumáticos para os sobreviventes. Para Ida não foi diferente, já não tinha as companheiras do campo e todos seus parentes foram mortos. Ela foi acolhida por uma amiga da família. Queria estudar, mas teve que trabalhar com confecções de roupas para se sustentar.

No trabalho conheceu Charles, com quem viria a se casar. Ida tinha apenas vinte anos. Ele não era um deportado, mas ficava “[...] ao mesmo tempo perturbado e assustado, porque eu estava retornando de Auschwitz” (Ibid., p. 368). Os dois eram extremamente pobres, mas conseguiram com o tempo montar uma pequena fábrica. Puderam comprar um apartamento e tiveram uma filha, Sophie.

Contudo – “justamente quando tudo ia bem” (Ibid., p. 368) –, Ida passou a ser tomada por uma “angústia insuperável”. Seu corpo parecia lembrar, a garganta fechava, o peito era pressionado, o coração palpitava: “Comecei a gritar de terror” (Ibid., p. 368). Foi então que Ida foi internada numa clínica para deportados.

Num dos ataques de angústia, Ida pulou da janela do primeiro andar e teve cinco fraturas, a mais grave na bacia. Permaneceu um ano no hospital. Os médicos acreditavam que tinha tentando se suicidar. Provavelmente, leram esse episódio com base na ciência médica do século

XIX, isto é, representava um “ataque de histeria” que afetava exclusivamente as mulheres. A significação grega do termo *hysterikos* como “útero” facilitava essa leitura. Contudo, estavam diante de casos de sobreviventes da *Shoah*.

Ida se sentia duas: “Havia eu e um espectro de mim que queria se colar a seu duplo e não conseguia” (Ibid., p. 396). Existiam duas Idas, a de Auschwitz que perdeu todos os familiares e a da volta que constituiu uma família e se tornou mãe. A memória da primeira invade a segunda. Ida voltava para junto da filha Sophie, mas repentinamente a aflição retornava: “E de repente, sem saber por quê, sem saber como, por que naquele momento e não em outro, sem que eu tenha o menor pressentimento, sinto subir aquela angústia que me tomou pela primeira vez depois de Sophie nascer” (Ibid., p. 369).

Os corpos funcionam como *espaços de memória do trauma*. O próprio testemunho se transforma em corpo. Já não são necessárias palavras. O que estava em estado de latência se manifesta, irrompe sem aviso. É assim também com duas outras companheiras de Delbo que testemunham em *Medida de nossos dias* (1971): Marceline e Gaby. Um *inconsciente corporal* que sobrevive numa outra latitude temporal, além do presente e aquém do passado, toma e imobiliza essas mulheres.

No primeiro caso, o corpo de Marceline se lembra todos os anos da tifo de Auschwitz: “Todos os anos, mais ou menos na mesma época, tenho uma febre alta que dura dias. Nenhum remédio adianta. As análises de laboratório, as radiografias, não revelam nada. Meu médico não entende. Minha doença não tem nome. Eu a chamo de aniversário de tifo” (Ibid., p. 412).

Quanto ao caso de Gaby, seu corpo porta a memória do frio: “Eu não saio porque tenho frio. Quando saio, mesmo me agasalhando muito, mesmo com um casaco grosso e botas forradas, sinto frio. Frio nos pés, e na mesma hora tenho diarreia” (Ibid., p. 403).

Em todos os casos, temos o que Aleida Assmann (2018, p. 260) chama de “escrituras do corpo” inscritas “através de longa habituação, através de armazenamento inconsciente e sob a pressão de violência”. São caracterizadas pela permanência, isto é, são vincos quase visíveis nos corpos, talhados a fogo; mas também são invisíveis e se manifestam sem aviso. Por isso, para Assmann, uma possibilidade de definir o trauma é vê-lo como cicatriz do corpo: “[...] pode-se caracterizar o trauma como uma escrita duradoura do corpo, oposta à recordação” (Ibid, p. 265). Não são manifestações de *hysterikos*, mas de *corpos que lembram*.

Daí se pode pensar na impossibilidade do esquecimento. Ida parece indicar, ao contrário, a possibilidade do esquecimento: “O tempo passa, é incrível. O tempo passa, felizmente. Parece que esqueci tudo” (Ibid., p. 370). Contudo, ele é aparente. É apenas na superfície, no fundo (inconsciente) tudo é premente. Como vai lembrar Mado, outra resistente, em seu testemunho:

“Parece que tudo o que fiz, desde o retorno, foi para forçar o esquecimento, ao passo que, agora me dou conta, esquecer é impossível” (Ibid., p. 329).

Harald Weinrich (2001) em *Lete: arte e crítica do esquecimento* tensiona e dialetiza a memória e o esquecimento. De um lado, na arte de lembrar temos Simônides de Ceos e sua mnemotécnica. O poeta que reconstitui a identidade dos corpos soterrados num desabamento a partir dos lugares que ocupavam. O protótipo da memória que vence o esquecimento e, por conseguinte, a morte. De outro lado, Temístocles e a arte do esquecimento. O general foi um homem de grandes façanhas no mediterrâneo, mas na velhice foi banido da cidade. Conheceu um dos piores castigos da *pólis*: o ostracismo. Devido a isso, Temístocles não busca uma arte da memória, mas uma arte do esquecimento. Deseja apagar tudo, esquecer o mundo das cidades e o exílio.

Apesar desse desiderato, uma arte pura do esquecimento não é viável, essa só parece possível na medida em que está em tensão dialética com a memória. Na poética de Ovídio, analisada em *Lete*, esquecer o amor, por exemplo, começa por um lembrar mais dedicado da amante para que o indivíduo seja capaz de recordar seus traços mais odiosos e assim possa esquecê-la. A arte da memória deve estar a serviço da arte do esquecer. Do lado da fonte *Mnemosyne*, “memória”, corria a fonte do rio do esquecimento, *Lethe*.

Nessa esteira, o caso de Auschwitz é o limite. Não por acaso, “Auschwitz e o esquecimento impossível” dá nome a um dos capítulos de Weinrich (2001). Diante desse evento, como deixou claro Mado, a dialética não funciona, o “esquecer jamais” se transforma num objetivo mandamental.

Ida não havia esquecido. Ao retornar, ela voltou à aldeia de Poitou para encontrar o casal camponês. Émile tinha morrido e Alice já não tinha mais forças para cuidar dos animais. Durante todas as férias Ida foi com sua filha Sophie visitar o local. Numa das oportunidades, encontrou sua antiga professora, o marido tinha sido morto no *maqui*. Contudo, não poderia retornar mais, até aquela com quem era mais próxima antes dos campos partiu de maneira trágica: “Agora já não iremos para a casa de Alice nas férias. Ela se enforcou no inverno passado. Uma noite, na cozinha. O inverno no campo é triste” (Ibid., p. 371).

Por que Delbo encaixa a história dessa judia num livro dedicado às companheiras da Resistência francesa? Primeiro, nos campos elas foram testemunhas de primeira mão da morte e sofrimentos das judias: “Além disso, estas deportadas políticas da Resistência foram confrontadas com o extermínio das judias” (Pollak; Heinich, 2023, p. 395). Segundo, as sobreviventes do Comboio de 1943, ao testemunharem, fizeram de tudo para apagar papéis divisores entre “vítimas raciais” e “vítimas políticas”:

[...] aquelas do “comboio de 24 de janeiro” puderam, na França, contribuir poderosamente para este trabalho de construção e harmonização de um grupo único de vítimas que minimizam, ao contrário do exemplo alemão, a marca das classificações nazistas entre vítimas “raciais” de um lado e vítimas “políticas” do outro [...] (Ibid., p. 396).

Ao recuperar e montar o testemunho de Ida ao lado dos outros, Delbo contribuiu na consecução de uma memória coletiva de mulheres como um grupo único de vítimas. Por fim, em terceiro, ao recolher a voz de Ida, Delbo se liga diretamente à *Shoah*.

2.3. Regime Priísta: 68 e o México diazordacista

Hay toda una generación de mexicanos marcada por la paranoia diazordacista y su violencia institucional
Héctor Aguilar Camín

Desde o início da institucionalização da Revolução Mexicana (1910), os partidos do poder – PRN (1928), PRM (1938) e PRI (1946) – foram entendidos como grandes “famílias revolucionárias” criadas para unir “os revolucionários do país”. Suas transformações sucessivas foram ordenadas e indolores. Parecia que as grandes mudanças se restringiam a troca na designação, no mais a estrutura se mantinha intacta.

Na verdade, os partidos foram criados com o objetivo de colocar fim à guerra civil e aos conflitos agrários. O partido devia representar o processo revolucionário. Os desentendimentos entre as elites deviam ser resolvidos internamente. Já em relação aos externos, o partido devia funcionar como uma corporação, os conflitos sociais seriam resolvidos pelo Estado.

O Partido Revolucionário Institucional (PRI) completou essa formação e se transformou no líder incontestado do “legado” da Revolução, seu herdeiro exclusivo. A incongruência e a oposição entre o termo “revolucionário” e “institucional” já indicavam suas premissas: “institucionalizar a revolução” de cima para baixo. Segundo Jorge Volpi (2020), apesar da revolução no México não compartilhar dos princípios marxistas da Revolução Russa de 1917, os regimes que surgiram, o soviético e o priísta, compartilhavam da visão de um Partido Institucional que constrói o Estado e, por conseguinte, os mundos de sonhos e a modernidade do Futuro:

Si bien la Revolución careció en sus orígenes del elemento marxista que rodeó al resto de las revoluciones mundiales a partir de 1917, comparte con ellas una misma utopía. Al contrario de lo que sucedía en regímenes comunistas como la Unión Soviética, orgullosa de su progreso y sus planes quinquenales, en México quedó establecido el territorio de una revolución permanente, decidida a institucionalizarse y dispuesta a buscar cada día “un futuro mejor” (o, al menos, a prometerlo). De este modo, poco a poco la utopía se convirtió en razón de

Estado hasta llegar al extremo de rebautizar al partido del gobierno como Revolucionario Institucional⁵⁵ (p. 30).

Quem se pronunciar que o propalado futuro não chega nunca, não é nada menos do que um inimigo da pátria. Este não entende que a premissa é que essa utopia de fato não possa ser alcançada. É um devir e para que seja perseguida só uma revolução que seja duradoura, que esteja “sempre”. Isto é, institucionalizada. Futuro e PRI devem se fundir totalmente: “La Revolución se institucionaliza para que *siempre* haya metas que cumplir, para que *siempre* haya problemas que resolver, para que *siempre* haya demandas que atender, de otro modo ya no sería una revolución institucionalizada sino un gobierno como cualquier otro (Ibid., p. 32)⁵⁶. Por isso, os 71 anos no poder.

Para a consecução desses propósitos o controle do partido era completo, extremamente autoritário e comandando por uma elite de notáveis. As decisões tomadas pela cúpula deviam ser diretamente seguidas pelos diretórios regionais.

O regime constituído pelo PRI prezou pelo monólogo institucional e pela concentração de poderes no executivo: “Todas negociaciones deviam dar-se no interior do aparelho do Estado através de seus canais e instrumentos, com suas organizações sociais e piramidais, seu partido rolo-compressor e suas autoridades arbitrarias” (Camín; Meyer, 2000, p. 268). Aqueles que fugiam dessas normas implícitas e explícitas eram violentamente reprimidos: como foi o movimento estudantil (1968).

A atuação do partido ficou conhecida pela denominação de *paz priísta*. Uma “paz” imposta pela força. Nos setenta anos ininterruptos no poder, o PRI jamais perdeu nas urnas a presidência da República, os governos estaduais e as cadeiras do Senado. Aliás, essa também foi uma característica dos antecessores PRN e do PRM.

As eleições nunca foram mecanismos de aferição da qualidade democrática e da lisura. Não era ela em si que possibilitava a escolha dos governantes, funcionava mais como um rito simbólico, legitimava candidatos previamente ungidos pelo PRI. O processo tinha que parecer real, por isso, devia existir uma alternativa partidária “concreta”, o Partido Ação Nacional (PAN). O que, na teoria, provocaria uma competição justa. A oposição real era raríssima. Contudo, o regime buscou abrir espaço para essa dissidência consentida para criar uma aura de liberalidade.

⁵⁵ “Se a Revolução careceu em suas origens do elemento marxista que rodeou o resto das revoluções mundiais a partir de 1917, comparte com elas uma mesma utopia. Ao contrário do que acontecia nos regimes comunistas como a União Soviética, orgulhosa de seu progresso e seus planos quinquenais, no México ficou estabelecido o território de uma revolução permanente, decidida a se institucionalizar e disposta a buscar a cada dia “um futuro melhor” (ou, ao menos, promê-lo). Desse modo, pouco a pouco a utopia se converteu em razão de Estado até chegar ao extremo de rebatizar o partido do governo como Revolucionário Institucional”.

⁵⁶ “A Revolução se institucionaliza para que sempre haja metas para cumprir, para que sempre haja problemas para resolver, para que sempre haja demandas para atender, de outro modo já não seria uma revolução institucionalizada, mas um governo como qualquer outro”.

O Partido propugnava o ideal do “nacionalismo revolucionário” como forma de gerar consenso entre os grupos sociais e as forças políticas. Seu poder era de tal ordem que era impossível separá-lo do Estado. Era um só corpo. O presidente da República constituía na figura máxima de poder enquanto ocupava o cargo. Tudo era realizado para que a sucessão presidencial fosse produzida dentro do mesmo grupo e raramente entre gerações distintas. A escolha do novo presidencialável era uma prerrogativa do ocupante do cargo.

Segundo os historiadores Camín e Meyer (2000) esse mecanismo recebia o nome de *tapadismo* e consistia na escolha da candidatura de modo secreto. Foi utilizado pelo presidente Adolfo López Mateos e se converteu em “[...] instituição por excelência do presidencialismo mexicano que permitiu, dali em diante, ao chefe do Executivo escolher; por conta própria e sem turbulências, seu sucessor” (p. 268).

Um dos sustentáculos da *paz priísta* estava erigido sob o prisma de um regime que assegurava a continuidade institucional, o mito fundador da sucessão. Contudo, não era uma alternância de fato e muito menos democrática. Nesse sistema paradoxal, o presidente tinha apenas um papel transitório. Segundo Volpi (2020), existia uma contradição na utopia mexicana entre a “promessa do futuro” e o sexênio do presidente. Ou seja, de um lado temos uma retórica do progresso e do anunciado futuro melhor e, de outro, a condenação antecipada do governante “[...] en turno, que convierte sus acciones en meros eventos transitorios en el camino para la sucesión”⁵⁷ (p. 31).

O ungido para ocupar o posto presidencial no sexênio (1964-1970) foi Gustavo Díaz Ordaz. Um político autoritário que foi escalando os degraus da burocracia priísta. Ocupou cargos que quase todos os presidentes ocuparam antes e depois: foi senador e secretário de governo. Esse último posto foi exercido durante o governo de López Mateos. Ordaz estabeleceu uma relação próxima com o presidente e foi ele quem acreditou que o secretário seria o indicado para a sucessão. Assim, *destapó* (descobriu) o que estava *tapado* (oculto).

Na presidência, o principal objetivo de Díaz Ordaz era manter a ordem a qualquer custo: “El orden era, pues, su única meta, su única obsesión, su único desafío”⁵⁸ (Volpi, 2020, p. 34). O outro era afastar as “forças ocultas” que pudessem impedir o caminho de progresso do México. A retórica da Guerra Fria desembarcou no país. O anticomunismo norte-americano era encampado pelo *regime diazordacista*.

Um verdadeiro complô indefinido e impreciso pairava sobre o México, ele atuava nas sombras e desejava acabar com a tranquilidade e a beleza do país cordial que era naquele momento um remanso para o mundo. Eram os chamados “inimigos internos”. Para combatê-los,

⁵⁷ “[...] en turno, que convierte sus acciones en meros eventos transitorios en el camino para la sucesión”.

⁵⁸ “A ordem era, pois, sua única meta, sua única obsessão, seu único desafio”.

a Nação importou as diretrizes de Segurança Nacional exportadas pelos norte-americanos para a América Latina.

Na visão de Ordaz, ele havia “salvado” o país eliminando todos os focos de tensão e construindo um Estado homogêneo. A escolha do México como sede das Olimpíadas de 1968 coroava esse futuro. Para Ordaz, em 1968 o México e as Olimpíadas eram uma mesma coisa, misturavam-se na óptica oficial. Outubro devia ser a meta do ano. Era a oportunidade de a Nação se mostrar ao mundo como igual: uma sociedade civilizada e pacífica.

De acordo com Volpi (2020), o México sempre buscou se afastar do estereótipo construído pelo Ocidente em relação ao mundo ibérico e à América Latina. Ou seja, locais marcados pelas *lendas negras*: as inquisições, as instabilidades, revoluções, caudilhismos. Por isso, as Olimpíadas seriam uma vitrine do México moderno e inscrito na tradição dos valores ocidentais.

O PRI de Díaz Ordaz se empenhou em exportar a imagem de um Estado de tranquilidade e calma no qual a ordem institucional era garantida. Já não era um país em desenvolvimento, mas um local que tinha conquistado sua patente de modernidade. Além disso, era algo pioneiro nas Américas, pela primeira vez um país intitulado de “terceiro mundo” organizaria uma festa universal de conagração dos povos.

Era muito mais do que um evento esportivo. Em razão disso, “[...] los mexicanos inician 1968 con una sola meta: llegar a octubre”⁵⁹ (Volpi, 2020, p. 27). A *paz priísta* se concretizava e seria exibida ao mundo. Na retórica do regime, o futuro utópico tinha finalmente aportado, agora os mexicanos poderiam admirá-lo.

O contexto internacional potencializava o discurso priísta: a avalanche de protestos de estudantes dos EUA à Alemanha. O Maio de 68 Francês. Os protestos contra a guerra do Vietnã. No meio desse torvelinho, o México era uma espécie de oásis: “En un mundo convulsionado por guerras, massacres y tensiones revolucionarias, México es un oasis. Así lo anuncia, en cada campaña, el partido oficial”⁶⁰ (Volpi, 2020, p. 30).

Nada podia atrapalhar essa festa. Todavia, sob esse fundo de paz e tranquilidade estava sendo gestado um movimento político espontâneo que mudaria a configuração da *paz priísta* e do México no século XX. Para Díaz Ordaz, as manifestações do 68 francês eram vistas como longínquas e sob nenhuma hipótese poderiam ocorrer no México. Na sua visão paranoica, tudo não passava de ações das *fuerzas oscuras* que se agitavam no exterior, mas que se manteriam longe da pátria.

⁵⁹ “[...] os mexicanos inician 1968 com uma só meta: chegar a outubro”.

⁶⁰ “Em um mundo convulsionado por guerras, massacres e tensões revolucionárias, México é um oásis. Assim anuncia, em cada campanha, o partido oficial”.

Contudo, o ano de 1968 não pode ser visto como simples distúrbios. Como assinala Osvaldo Coggiola (2018), foi um evento de potencialidade mundial e compreendido sob diferentes pontos de vistas. Para uns, foi uma revolução universal frustrada e, para outros, um vislumbre ensaístico do potencial “individualista” do neoliberalismo⁶¹. Nesse ano-símbolo, o francocentrismo era evidente. A década de 1960 na França já tinha sido marcada por conflitos, o principal deles a guerra colonial com a Argélia (1958-1962). O gaullismo do pós-guerra já não era unanimidade como foi na construção do mito da “França Livre”.

No dia 22 de março de 1968, estudantes envolvidos pela retórica anti-imperialista, a contestação dos poderes instituídos e a luta pela reforma universitária tomaram a Universidade de Nanterre (Paris X) e iniciaram um movimento incendiário que colocou em xeque o *status quo* e criou uma situação revolucionária. Rapidamente, no auge dos confrontos entre a polícia e os estudantes, a classe operária aderiu às manifestações por meio das greves.

Era um barril de pólvora. A explosão estudantil francesa concentrava os diversos descontentamentos que circulavam no pós-guerra: o protesto estudantil contra a guerra do Vietnã nos Estados Unidos, as mobilizações operárias na Inglaterra, greves gerais na Bélgica. Os anos 60 viram renascer o fragor revolucionário. Contudo, essa não era só política, como também cultural. A contracultura almejava um novo modo de construção das relações hierárquicas. Híppies e beatniks elegiam o desejo e a experiência como forças motrizes da vida. Adirir à contracultura era exercer uma forma de protesto.

O filósofo Herbert Marcuse era uma espécie de “pai” intelectual do Maio de 68 e das esquerdas. Suas críticas a inibição e a repressão dos desejos pelo capitalismo avançado e a constituição de indivíduos amorfos moldados pelo consumo encontraram ouvidos atentos nos jovens. Seus livros *Eros e civilização* e *O homem unidimensional* funcionavam como guias. Para Marcuse, a sociedade estava doente, pois suas instituições e suas relações básicas não permitiam o aproveitamento dos meios existentes para o desenvolvimento completo do ser humano.

Indiretamente ou diretamente, os acontecimentos na França forneceram o modelo para que outras explosões de contestação das estruturas autoritárias de poder ocorressem: a Primavera de Praga no Pacto de Varsóvia das repúblicas socialistas da URSS; a passeata dos “Cem mil” na ditadura civil-militar do Brasil; e o movimento estudantil na hegemonia priísta do México. Como resume Coggiola: “1968 foi o único evento da era contemporânea em que uma rebelião social

⁶¹ Terry Eagleton em sua análise das teorias literárias e seus contextos em *Teoria da literatura: uma introdução*, associa o surgimento do pós-estruturalismo ao maio de 68 francês. Nessa perspectiva, a teoria desconstrutivista de Derrida desponta como símile de uma situação de contestação do poder e esvaziamento da autoridade. Podemos nos perguntar o quanto essa visão positiva do desconstrucionismo também não foi o início do desconstrucionismo da própria esquerda no século XXI?

questionadora da ordem reinante abrangeu todos os continentes” (2018, p. 40). Em comum, todos esses movimentos terminaram com repressões.

No México, os estudantes não estavam livres das influências da contracultura internacional. Os hippies mexicanos eram conhecidos como “xipitecas”. O rock era a nova linguagem da contestação e parte da atitude rebelde. De acordo com Monsiváis (2008), o rock “[...] es un componente de la actitud rebelde, y si no todos los activistas lo escuchan, lo compartido es la impresión perdurable: la música anticipa la conducta, organiza el sentido de lo radical, rompe barreras mentales, nos pone al día en otro espacio cultural y emocional”⁶² (p. 168-169).

Entretanto, a assunção do rock e da contracultura provocou um conflito entre gerações no México. Ergue-se a barreira dos valores tradicionais dos pais e os novos dos filhos. É interesse, nesse momento, acompanharmos a *montagem de vozes* desses choques realizada por Elena Poniatowska em *La noche de Tlatelolco*. Na primeira parte do livro, “Ganar la calle”, a escritora constrói, por meio dos testemunhos, os antecedentes culturais e políticos do movimento antes do seu desenlace sangrento em 2 de Outubro. Como ela explica, o projeto inicial era fazer um relato somente sobre o massacre, mas essa noite não se explicava sem se conhecer a existência do Movimento Estudantil: “Que nadie podría comprender su dimensión si no se habla del Movimiento. De por qué la gente iba a las manifestaciones, espontáneamente...”⁶³ (Poniatowska *apud* Schuessler, 2017, p. 187). Por isso, o resultado é um livro que se divide em duas partes.

El resultado fue un libro que se dividió en dos partes: la primera, “Ganar la calle”, con testimonios de muchachos encarcelados y de otros fuera de la cárcel cuyos nombres cambié para que no los perjudicaran o fueran a dar a Lecumberri. Y la segunda parte, la noche misma de la masacre que es la más dramática, donde hay testimonios de periodistas y de gente que estuvo allá presente. Así se hizo el libro, como un collage...⁶⁴ (Poniatowska *apud* Schuessler, 2017, p. 187).

Na construção dos imaginários que cercam o 68 mexicano vemos esses antagonismos entre pais e filhos. Gustavo Gordillo, participante do movimento estudantil e membro do CNH⁶⁵, expressa o imobilismo do pensamento paterno e a impossibilidade do diálogo:

⁶² “É um componente da atitude rebelde e se nem todos os ativistas o escutam, o compartilhado é a impressão perdurável: a música antecipa a conduta, organiza o sentido do radical, rompe barreiras mentais, tornamos contemporâneos de outro espaço cultural e emocional”.

⁶³ “Que ninguém poderia compreender sua dimensão se não se fala do Movimento. Do por que as pessoas iam às manifestações, espontaneamente...”.

⁶⁴ “O resultado foi um livro que se dividiu em duas partes: a primeira, “Ganhar as ruas”, com testemunhos de meninos presos e outros fora da prisão cujos nomes mudei para que não os prejudicassem ou fossem levados para Lecumberri. E a segunda parte, a noite mesma do massacre que é a mais dramática, onde há testemunhos de jornalistas e de pessoas que estiveram ali presente. Assim se fez o livro, como uma collage...”.

⁶⁵ Consejo Nacional de Huelga.

Mi papá toda la vida se pasa diciéndome que él fue muy buen hijo y eso... Entonces yo me pongo a pensar: ¡Caray!, ¿qué, yo soy un ser raro o neurótico, o qué? En su afán de crearnos arquetipos, los adultos nos presentan unas formas abstractas totalmente perfectas y, ¡zas!, se corta la comunicación. Yo me pongo a pensar: Caray, mi jefe, según él, todo lo hizo bien, y yo, según él, todo lo hago mal. Por eso yo tengo mala comunicación con mi papá por más que lo intento. Cuando mi jefe empieza con su “Yo, a tu edad...” y las arañas, me dan ganas de echarme a dormir⁶⁶ (Poniatowska, 1993, p. 22).

As marcas orais atravessam o relato. Ao contrário das duas outras escritoras, a oralidade, mesmo na escrita, está presente em Poniatowska por meio das gírias mexicanas. Gordillo manifesta sua oposição à leitura estereotipada realizada pela geração anterior em relação aos novos valores. Os mais velhos, seu pai e seu chefe, fornecem visões arquetípicas sobre o modo como os jovens deveriam ser e se esquecem de enxergar como eles são agora. Seus valores são universais e fundamentam as regras pelas quais os outros, os diferentes, devem ser medidos. Ao escaparem desse modelo, os jovens fazem tudo errado ou não fazem nada.

Essa crítica do engessamento é repetida na fala sucinta de Gabriela Peña Valle⁶⁷: “Mis ‘rucos’ consideran que sus principios son inmutables”⁶⁸ (Ibid., p. 23). Em outros momentos, esses choques são vistos sob uma perspectiva irônica e sarcástica. É desse modo que Victoria Garfias Madrigal⁶⁹ se refere à relação com os pais: “En los únicos momentos en que me llevo bien con mis papás es cuando vamos al cine, porque entonces nadie habla”⁷⁰ (Ibid., p. 25).

Essas hostilidades vão além desse discurso genérico e alcançam o mundo material, isto é, os novos modos de vestir e se portar. Dessa vez, Poniatowska (1993) escuta o outro lado, o dos pais. As vozes do livro são dialéticas. Elsa Treviño de Zozaya, uma mãe de família (assim é descrita), não pode acreditar no tamanho da minissaia da filha: “¡Ciento cincuenta pesos por esa falda! ¡Pero si no tiene ni treinta centímetros de largo!”⁷¹ (Ibid., p. 23). A minissaia, largamente utilizada pelas ativistas, ultrapassa o que a mãe entende como o modo correto de uma mulher “de respeito” se vestir.

⁶⁶ “Meu pai toda a vida passa dizendo que ele foi muito bom filho e isso....Então eu me ponho a pensar: Poxal, que eu sou um ser raro ou neurótico, ou o que? Em seu afã em nos criar arquetipos, os adultos nos apresentam umas formas abstratas totalmente perfeitas e, pronto!, interrompe-se a comunicação. Eu me ponho a pensar: Poxa, meu chefe, segundo ele, fez tudo bem, e eu, segundo ele, faço tudo mal. Por isso eu tenho má comunicação com meu pai por mais que eu tente. Quando meu chefe começa com seu “Eu, a tua idade...” e as aranhas, me dá vontade de ir dormir”.

⁶⁷ Aluna da Faculdade de Filosofia e Letras da UNAM.

⁶⁸ “Meus “velhos” consideram que seus princípios são imutáveis”.

⁶⁹ Aluna da Faculdade de Engenharia da UNAM.

⁷⁰ “Os únicos momentos em que me relaciono bem com meus pais é quando vamos ao cinema, porque então ninguém fala nada”.

⁷¹ “Cento e cinquenta pesos por essa saia! Mas se não tem nem cinquenta centímetros de comprimento!”.

Por isso, 68 também representou a conquista do corpo feminino e suas potencialidades, como o puro prazer. No México, 68 foi signo de contestação do “malinchismo”⁷² e seu correligionário, o patriarcalismo. Esses últimos elementos se manifestam nas palavras de Leopoldo García⁷³, para ele esse ano e suas consequências nefastas possuem um único culpado: “Todo es culpa de la minifalda”⁷⁴ (Ibid., p. 86).

De outro lado, os pais criticavam os cabelos longos dos homens. Juan López Martínez, pai de família (assim também é descrito), questiona o filho sobre sua “cabeleira”. A fala é um recorte de um diálogo: “– Oye tú, greña brava, ¿qué no te di para la peluquería?”⁷⁵ (Ibid., p. 23). Os cabelos longos eram associados às mulheres, o homem que o utilizava era visto como um “efeminado”. Em razão disso, o pai repreende o filho. Contudo, nesse contexto, para os jovens a “grenha brava” era signo de rebeldia.

O choque entre pais e filhos e o crescimento do feminismo eram características compartilhadas pelos movimentos de 68 na Europa, mas os cabelos longos eram um gesto político e estético ligado especialmente à América Latina. O modelo era o Che, Ernesto Guevara. Sua morte em 1967 foi acompanhada de um culto da sua figura: “Héroe permanente de los jóvenes desde el triunfo de la Revolución cubana en 1959, la figura del Che cobro, a partir de su asesinato en Bolivia, dimensiones cercanas a la santidad”⁷⁶ (Volpi, 2020, p. 84). Che era o protótipo estético – os cabelos longos e a barba desigual – e político – suas ações guerrilheiras – dos estudantes que saíram as ruas. Cartazes com a foto do revolucionário latino-americano circulavam pelas manifestações. Na figura seguinte, a imagem do “Che” aparece como um estandarte que é empunhado pelos estudantes.

Figura 11 – Manifestação de Agosto

⁷² O malinchismo evoca a imagem da indígena Malinche como aquela que na cultura mexicana se entregou aos colonizadores, a traidora, a “aberta” (chingada).

⁷³ Empregado dos correios.

⁷⁴ “Tudo é culpa da minissaia”.

⁷⁵ “Escuta, cabeleira brava, eu não te dei o dinheiro para o cabelereiro”.

⁷⁶ “Herói permanente dos jovens desde o triunfo da Revolução cubana em 1959, a figura do Che cobrou, a partir de seu assassinato na Bolívia, dimensões próximas à santidade”.



Fonte: Monsiváis, Carlos. *El 68, la tradición de la resistencia*. 2008. p. 111.

Todas essas mudanças culturais e políticas passavam despercebidas para os pais. Com Díaz Ordaz não era diferente. Apesar do domínio patriarcal exercido pelo presidente, ele não foi capaz de prever a magnitude do movimento e só pode pará-lo por meio da violência. De fato, a mobilização estudantil nasce de maneira reativa.

O estopim é uma briga entre escolas secundaristas. Em 22 de julho, na Plaza de La Ciudadela, alunos das vocacionais dois e cinco do Instituto Politécnico Nacional enfrentaram os alunos da escola preparatória Isaac Ochoterena e seus apoiadores, dois grupos de delinquentes (Los Arañas e Los Ciudadelos). As escaramuças duraram dois dias nos quais estudantes utilizam de bastões e pedras para agredir e se defender.

No segundo dia, os batalhões de granadeiros, policiais especialistas em antimotim e responsáveis pela manutenção da ordem, intervêm no conflito. O resultado é catastrófico e regado à violência. Os granadeiros perseguiram os estudantes até suas escolas onde os golpearam e também aos seus professores. Saem e retornam novamente portando um arsenal de cassetetes e bombas de gás lacrimogênio. Acuados, os estudantes reagem com paus e pedras que encontravam pelo caminho. Das 10 da manhã até 3 da tarde, três mil politécnicos resistem à brutalidade de milhares de policiais. Depois de algumas horas, os que tinham sido detidos foram liberados, mas era grande o saldo de feridos e golpeados, entre eles professores.

Assim, indignados pela violência os estudantes secundaristas e os universitários organizam, dia 26 de julho, uma manifestação de protesto em que exigiam a destituição dos chefes de polícia responsáveis pela repressão. Como expressa Monsiváis (2008), o movimento desponta do “[...] puro poder organizativo de la ira ante la impunidad”⁷⁷ (p. 16). A organização ficou a cabo do Comitê Executivo da Federação Nacional dos Estudantes Técnicos (FNET). No

⁷⁷ Tradução minha: “[...] Puro poder organizativo da ira anti a impunidade”.

mesmo dia, também estava marcada uma manifestação comunista de celebração da Revolução Cubana organizada pela Confederação Nacional de Estudantes Democráticos (CNED).

Quando as manifestações se cruzaram em seus trajetos foi dado início a repressão policial. Agentes são infiltrados nos movimentos e passam a atuar na promoção da instabilidade: insultam e maltratam transeuntes, destroem comércios e roubam joalherias. Era uma tática para insuflar o clima hostil e justificar a intervenção dos granadeiros.

Novamente as forças públicas perseguem os estudantes até suas escolas. Eles se defendem como podem, utilizam pedras e constroem barricadas. A partir desse momento, o acirramento e a violência crescem. Chegam ao paroxismo em 30 de julho quando soldados da Primeira Zona Militar equipados de tanques ligeiros, jipes com bazucas e canhões de 101 milímetros invadem as escolas. Por meio de um tiro de bazuca destroem o portão da preparatória de San Idelfonso. O espaço ao redor da escola foi fechado, os quarteirões e suas casas foram revistados.

Figura 12 - Soldados armados



Fonte: Monsiváis, Carlos. *El 68, la tradición de la resistencia*. 2008. p. 70

Figura 13 - Tanques nas ruas



Fonte: Monsiváis, Carlos. *El 68, la tradición de la resistencia*. 2008. p. 114.

Fragmento III

El PRI no dialoga, monologa.

Jan Poniatowski Amor, de la Preparatoria Maestro Antonio Caso (Poniatowska, 1993, p. 90).

O monólogo do PRI era por meio das armas. O clima na Cidade do México era de um verdadeiro estado de sítio. Como mostra nas imagens, o espaço público foi tomado por soldados armados “até os dentes”: fuzis com baionetas, bazucas portáteis e os onipresentes tanques em plena praça. No fundo, na figura VIII, podemos ver os estudantes acossados e espremidos contra os edifícios.

As ações nas escolas preparatórias foram justificadas pelo alto comando do exército, seguiram estritamente a lei e visaram proteger os interesses coletivos: “La acción militar: 1. Fue razonable; 2. Sirvió a los intereses de la colectividad; y 3. Estuvo apegada a la ley”⁷⁸ (Monsiváis, 2008, p. 21).

Não obstante, esse modelo repressivo é anterior a 68. Em 1948, a polícia já fazia uso da violência nos bairros universitários, metralhava multidões, prendia professores e fechava escolas. O exército era largamente utilizado nessas operações. Em 1966, no estado de Morelia, a polícia tinha matado um estudante. Os outros movimentos sociais também eram perseguidos, os líderes ferroviários eram presos por “dissolução social” e suas greves eram encerradas a base de gás lacrimogênio. O rastilho da repressão era ubíquo: hospitais eram invadidos em busca de médicos grevistas da Associação de Médicos Residentes e Internos.

Esses atos repressivos de 68 provocaram a união dos secundaristas e dos universitários e o fortalecimento da organização. Depois da violência, os estudantes aderiram em peso ao movimento. Margarita Isabel, atriz, testemunhou o modo arbitrário como os policiais invadiram a escola de belas artes da UNAM e levaram todos presos. Como reação, uniram-se aos estudantes e formaram uma brigada de atores. Escutemos sua voz:

Yo le entré al Movimiento Estudiantil porque un día, sin más, llegaron los granaderos a la Escuela de Bellas Artes con perros policía y cadenas y se llevaron a todo mundo preso, así, fíjate, con la mano en la cintura. ¡Y el INBA ni siquiera había dicho abiertamente si apoyaba o no al Movimiento! (Yo creo más bien que no ¿eh?) A muchos actores, esta invasión arbitraria nos hizo tomar conciencia y resolvimos unirnos a los estudiantes y ayudarlos, pero de veras, no sólo yendo a las manifestaciones agarrados del brazo o gritando en los

⁷⁸ “A ação militar: 1. Foi racional; 2. Serviu aos interesses da coletividade; e 3. Esteve apegada a lei”.

mítines...Entonces constituimos una brigada de actores de teatro⁷⁹ (Poniatowska, 1993, p. 15).

As brigadas tinham como função conscientizar a população sobre os objetivos do movimento. As “brigadas de atores” misturavam política e *performance*: montavam pequenas cenas onde estudantes faziam papéis opostos – apoiadores e contestadores – e a partir daí eram realizadas discussões nas quais se esclareciam sobre as mentiras difundidas pelo governo e se explicava o caráter coletivo do movimento e sua posição democrática e civilista.

Os estudantes esvaziaram a organização ligada ao governo e composta por estudantes priístas, a FNET. Formaram o Consejo Nacional de Huelga (CNH), uma confederação representativa das faculdades, institutos, escolas, colégios. Era dividida por comitês de lutas nos quais se realizavam longas deliberações e discussões.

Posteriormente, o CNH publicou um documento petitorio que se transformou em símbolo do movimento. A petição continha seis reivindicações centrais na construção da cidadania: 1. Liberdade aos presos políticos, não só os que foram encarcerados durante o movimento como também os líderes operários. 2. A destituição dos generais Luis Cueto Ramírez y Raúl Mendiola da polícia e o chefe dos granadeiros, o tenente coronel Armando Frías. 3. A extinção do corpo de granadeiros, responsáveis diretos pela repressão. 4. Revogação dos artigos 145 e 145 bis do Código Penal, o chamado delito de “dissolução social” 5. Indenização as famílias dos mortos e feridos. 6. Aclaramento e atribuição de responsabilidades pelos atos de repressão e vandalismo realizados através da polícia, granadeiros e o exército.

Carlos Monsiváis observa a partir do “pliego petitorio” como o movimento tinha como aspiração a construção de um regime democrático. Apesar das inúmeras correntes doutrinárias que disputavam espaço no CNH, o vislumbre final era a defesa dos direitos humanos: “Con el 68 da comienzo, y en forma multitudinaria, la defensa de los derechos humanos en México”⁸⁰ (Ibid., p. 11). As reivindicações não eram absurdas, exigiam a reparação das vítimas, o fim dos corpos antimotins, o fim do artigo penal que caracterizava qualquer manifestação, mesmo que ordeiras e legais, como formas de “dissolução social”. Por fim, exigiam a liberdade dos presos ilegais. Por todos esses elementos, não era nada menos do que “[...] una gran insurrección moral, antiautoritaria y jurídica”⁸¹ (Ibid., p. 13).

⁷⁹ “Eu entrei no Movimento Estudantil porque um dia, de forma imprevista, chegaram os granadeiros a Escola de Belas Artes com cachorros de polícia e algemas e levaram todo mundo preso, assim, veja, com a mão na cintura. E o INBA nem sequer havia dito abertamente se apoiava ou não ao Movimento! (Eu creio que não hein) A muitos atores, esta invasão arbitrária nos fez tomar consciência e resolvemos nos unir aos estudantes e ajudá-los, mas de verdade, não só indo às manifestações com os braços juntos ou gritando nos comícios...Então constituímos uma brigada de atores de teatro”.

⁸⁰ “Com o 68 se inicia, e em forma multitudinária, a defesa dos direitos humanos”.

⁸¹ “[...] uma grande insurreição moral, antiautoritária e jurídica”.

A literatura sobre o 68 mexicano apresenta leituras diversas. Raúl Álvarez Garín (1993), um ator do movimento e seu teórico se aproxima de Monsiváis. Para ele, 68 criou uma nova maneira de entender e fazer na cultura política mexicana. Antes do movimento, a política tradicional era associada aos conchavos, aos acordos ocultos e aos clientelismos de toda ordem. 68 permite a tomada do espaço público e a possibilidade de pensar a política como um local do coletivo: “El 68 reivindica la política, porque la hace de masas, se vive de manera colectiva, se aclaran las situaciones en juego y se establece en términos tajantes y desgarradores, en respuesta a las amenazas de Días Ordaz”⁸² (p. 107).

Já os historiadores Camín e Meyer (2000) compreendem a década de 1960 como de esgotamento do chamado “milagre mexicano”, isto é, um modelo de crescimento econômico combinado com estabilidade política alcançada a partir de 1940. 68 colocou em xeque esse modelo ao mostrar que seu substrato era um núcleo autoritário. O “milagre” era sustentado pela máquina silenciadora do PRI. Na visão deles, 68 não representou uma ameaça estrutural à nação, “[...] foi, acima de tudo, uma crise política, moral e psicológica de convicções e valores que sacudiu os esquemas triunfais da camada governante; foi o anúncio sangrento de que os tempos haviam mudado sem que mudassem as receitas para enfrentá-los” (p. 270).

Entrementes, Díaz Ordaz via toda a agitação com consternação, não podia acreditar que a nação cordial e pacífica podia abrigar movimentos de desordem. Seu diagnóstico sobre a impossibilidade das convulsões de Paris chegarem ao México estava equivocado. Entretanto, sua leitura do 68 já estava pronta. Na estreiteza de Ordaz tudo era resumido de forma simples, qual seja: as forças ocultas comunistas estavam por trás dos estudantes, esses eram pura massa de manobra. A finalidade era impedir a realização dos Jogos Olímpicos e manchar a imagem internacional do México. Monsiváis chama essa paranoia diazordacista de “Teoría de la Conjura”, os fantasmas ou as sombras que atuavam na oposição ao regime. Volpi caminha na mesma direção: “Cuando las movilizaciones estudiantiles empezaron a recorrer las calles de la ciudad de México, Díaz Ordaz estaba seguro de que los disturbios eran obra de un grupo de *conspiradores*, de fuerzas oscuras las que siempre había temido”⁸³ (2020, p. 38, grifos do autor).

Segundo Jorge Volpi (2018), a partir do início das manifestações o Palácio Nacional começou a ser governado pelo medo. A situação era desconhecida, o presidente estava acostumado com a obediência ou a introspecção do mexicano. Se o familiar não explicava, tudo só podia ser uma conjuração. Contudo, esse imaginário conspiratório é fluido, os líderes da inconfiência mudavam constantemente, ora os comunistas, ora os jovens e ora os intelectuais.

⁸² “O 68 reivindica a política, porque a faz das massas, vive-se de maneira coletiva, aclaram-se as situações em jogo e se estabelece em termos contundentes e angustiantes, em resposta às ameaças de Díaz Ordaz”.

⁸³ “Quando as mobilizações estudantis começaram a recorrer as ruas da cidade do México, Díaz Ordaz estava seguro de que os distúrbios eram obra de um grupo de conspiradores, das forças ocultas que sempre havia temido”.

Esses últimos eram os “filósofos da destruição”⁸⁴ que forneciam o aporte teórico para os subversivos: “A partir de este momento, los “modernos filósofos de la destrucción” se convirtieron en sus enemigos personales, en otros tantos de esos conspiradores que había que combatir por el bien del país”⁸⁵ (p. 39).

Em um dos “informes presidenciales”⁸⁶, Ordaz realiza ameaças veladas aos “desordeiros”. Dizia que suas mãos estavam estendidas para aqueles que quisessem agarrá-la e seguir no caminho da paz e da tranquilidade: os, nas suas palavras, “auténticos mexicanos”. Do contrário, ela se fecharia e seria acompanhada da força de todos os que queriam reestabelecer a paz e a tranquilidade. E completa: “[...] Estoy entre los mexicanos a quienes más les haya herido y lacerado la pérdida transitoria de la tranquilidad en la capital de nuestro país por algaradas en el fondo sin importancia”⁸⁷ (Ordaz *apud* Monsiváis, 2008, p. 68). Díaz Ordaz não reconhecia os estudantes, nem recebiam esse nome. As manifestações eram promovidas por uma turba de tumultuadores sem importância. O prognóstico era claro: como não possuíam relevância, eram seres “matáveis”.

Enquanto isso, a força do movimento só crescia. Os estudantes exigiam o cumprimento das petições. Membros do governo sugeriram uma solução do conflito por meio de um acordo a “portas fechadas”, mas os ativistas exigiam o estabelecimento de um diálogo público. As manifestações aumentaram.

Em 13 de setembro, realizaram uma das mais notáveis, a “manifestação do silêncio”. Para mostrar aos críticos oficiais o caráter pacífico, os estudantes percorreram as ruas da Cidade do México em completo silêncio. Somente sussurravam. As estimativas eram conflitantes, para uns havia 200 mil pessoas, para outros, 300 mil. A manifestação foi marcada pelo seu “substrato poético” e representou o auge das mobilizações: “La Manifestación del Silencio es el clímax político y emocional del Movimiento”⁸⁸ (Monsiváis, 2008, p. 135).

Não obstante, a repressão ganhava escopo. Díaz Ordaz exigia que a polícia se armasse de carros blindados. Atos de criminalidade eram realizados por infiltrados e atribuídos aos estudantes. Grupos de extrema direita, como o MURO, emboscavam estudantes. Transeuntes eram espancados e a culpa recaía sob o movimento. Essas intervenções tinham um objetivo único, criar um clima de instabilidades e provocar a intervenção da força pública.

⁸⁴ Uma alusão de Ordaz ao filósofo Herbert Marcuse e sua inscrição como mentor intelectual do Maio de 68.

⁸⁵ “A partir desse momento, os “modernos filósofos da destruição” se converteram em inimigos pessoais, em outros tantos desses conspiradores que havia que combater para o bem do país”.

⁸⁶ Discursos realizados pelo presidente.

⁸⁷ “Estou entre os mexicanos aos quais mais lhes feriu e lacerou a perda transitória da tranquilidade na capital de nosso país por tumultos no fundo sem importância”.

⁸⁸ “A Manifestação do silêncio é o clímax político e emocional do Movimento”.

E assim ocorreu, em setembro o exército invadiu e ocupou o Instituto Politécnico Nacional (IPN) e o Centro Universitário (CU) da UNAM. Na tomada da última, foi montada uma operação de guerra, um batalhão de dez mil soldados. O resultado foi a prisão de mais de 300 pessoas. Os estudantes detidos dentro do campus foram colocados contra o solo e algemados. Ato contínuo, levantaram e cantaram o hino nacional.

Um dos episódios mais conhecidos da ocupação militar da cidade universitária foi o caso da uruguaia Alcira. Ela se escondeu durante a invasão e permaneceu no banheiro do oitavo andar durante quinze dias. Alcira ficou paralisada pelo medo, nesses dias seu único alimento era água da torneira. Em *La noche de Tlatelolco*, Carolina Pérez Cicero⁸⁹ relata a situação da uruguaia:

Durante los quince días de la ocupación de CU por el ejército se quedó encerrada en un baño de la Universidad una muchacha: Alcira. Se aterrorizó. No pudo escapar o no quiso. Al ver a los soldados, lo primero que se le ocurrió fue encerrarse con llave. Fue horrible. Uno de los empleados que hacen la limpieza la encontró medio muerta, tirada en el mosaico del baño. ¡Quince días después! Ha de haber sido espantoso vivir así, hora tras hora, tomando sólo agua de la llave del lavabo. Se la pasó entre los lavabos y los excusados – allí dormía, tirada en ese pasillo, en el piso de mosaico – y se asomaba por una mirilla para ver a los soldados recargados en sus tanques, bostezando, o recostados adormilados en los yips... ¡Era tal su terror que nunca se movió del baño!⁹⁰ (Poniatowska, 2008, p. 71).

O medo de ser morta fez com que Alcira escolhesse se esconder a se entregar. O caso mostra a violência com que a universidade foi invadida e ocupada. O gesto dubio, não poder e não querer, permite pensar que além do medo, a permanência era signo de resistência. Ao menos um espaço minúsculo, um banheiro, não foi preenchido pelo poder. O escritor Roberto Bolaño se vale da história de Alcira para criar o romance *Amuleto*. Nele, a personagem Auxilio Lacouture é uma poeta uruguaia que resiste ao permanecer escondida no banheiro. Auxilio se alimenta de papel e água. O romance estabelece intertextualidades com *La noche de Tlatelolco*. Uma das personagens se chama justamente “Elena”. O lavabo se transforma no local a partir do qual ela vê toda a história latino-americana, uma história atravessada pela violência – seja do priísmo ou das ditaduras. No final, ela é a testemunha de uma hecatombe de jovens latino-americanos mortos pelo autoritarismo, aqueles que ela vê sendo tragados por um imenso abismo de morte:

⁸⁹ Aluna da Faculdade de Filosofia e Letras da UNAM.

⁹⁰ “Durante os quinze dias de ocupação do CU pelo exército ficou presa no banheiro uma menina: Alcira. Aterrorizou-se. Não pode escapar ou não quis. Ao ver os soldados, o primeiro que lhe ocorreu foi se prender com chave. Foi horrível. Um dos empregados que realizam a limpeza a encontrou meio morta, jogada no azulejo do banheiro. Quinze dias depois! Deve ter sido espantoso viver assim, horas depois de horas, tomando água da torneira. Ficou entre as torneiras e os vasos – ali dormia, jogada no chão, no piso de azulejo – e se assomava por uma abertura para ver os soldados em seus tanques, bocejando, ou cochilando encostados em seus jipes... Era tamanho o seu terror que nunca se moveu do banheiro!”.

“Así pues los muchachos fantasmas cruzaron el valle y se despeñaron en el abismo”⁹¹ (Bolaño, 1999, p. 153).

Mesmo após esses atos o CNH não recuou em suas reivindicações e mobilizações. Uma nova manifestação foi programada para ocorrer no dia 2 de Outubro na Praça das Três Culturas, dez dias antes dos Jogos Olímpicos. Foi ali então que o governo levou ao limite sua intenção de terminar com o movimento. Colocou em prática a Operação Galeana que resultou na morte de inúmeras pessoas, dentre estudantes, idosos, crianças e moradores da zona habitacional Nanoalco-Tlatelolco. Nunca se soube o número exato de mortes, alguns falam em 250 mortos, outros em mais de 300 mortes.

A Praça das Três Culturas foi escolhida pelos estudantes pelas demonstrações de apoio dos moradores locais nos comícios. Num dos enfrentamentos entre exército e os estudantes, os habitantes de Nanoalco-Tlatelolco tinham jogado pedras e água fervente nos soldados. No princípio, o 2 de Outubro parecia um ato como qualquer outro: um ambiente de confraternização, venda de livros e discursos dos membros do CNH no edifício Chihuahua. A presença do exército e dos granadeiros não era uma surpresa.

Contudo, sob esse primeiro plano, existia uma operação militar de guerra pronta a ser levada a cabo. Às 18:10 da tarde, três luzes sinalizadoras verdes foram lançadas de um helicóptero e no mesmo momento entraram na Praça os membros do exército. Em outro flanco, soldados disfarçados do Batalhão Olímpia – utilizavam uma luva branca como forma de identificação – fecharam às saídas do edifício Chihuahua. Desde a cobertura do prédio, começaram a atirar em direção à Praça. No que foram respondidos pelos soldados que cercavam o espaço. Para entender essa geografia do ataque é necessário se voltar para imagens reunidas por Poniatowska. Na que reproduzimos adiante é possível ver como a praça era contígua ao edifício. Além disso, observamos como os dois locais, no dois de outubro, estavam apinhados de estudantes. Um tiroteio fatalmente provocaria muitas vítimas.

Figura 14 - A praça e o edifício

⁹¹ “Assim, dessa maneira, os meninos fantasmas cruzaram o vale e se precipitaram no abismo”.



Fonte: Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco*. 1993. p. 19.

Na legenda à imagem fica claro o caráter massivo e a diversidade de participantes: “A las 5.30 horas de la tarde, cerca de 5 mil personas se reunieron en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco para escucha a los oradores del Consejo Nacional de Huelga... Había mujeres, niños, ancianos sentados en el suelo...”⁹² (Poniatowska, 1993, p. 18). O público é completamente pacífico: está sentado esperando o início dos comícios.

A Praça das Três Culturas foi fechada⁹³. Foram trinta minutos intermináveis de tiroteio. Uma “voz dissonante” – um oficial do exército – expressa todo poderio bélico utilizado: “Aproximadamente quince mil balas de distintos calibres han sido disparadas durante los acontecimientos armados en Nonoalco-Tlatelolco”⁹⁴ (Poniatowska, 1993, p. 242). Exatamente

⁹² “Às 5:30 da tarde, cerca de 5 mil pessoas se reuniram na Praça das Três Culturas de Tlatelolco para escutar os oradores do Conselho Nacional de Greve...Havia mulheres, crianças e anciãos sentados no solo...”.

⁹³ O século XX como “Era dos Extremos” não foi marcado só por duas guerras mundiais, inúmeros massacres contra multidões foram cometidos, citamos três associados a manifestações e suas repressões brutais: Em 1919, na Índia sob domínio do imperialismo britânico ocorreu o “Massacre de Amristar”, quando um oficial inglês massacrrou uma multidão desarmada e cercada que manifestava pela independência. Em 1989, milhares de estudantes tomaram as ruas de Beijing e começaram a acampar na Praça da Paz Celestial. Foram duramente repreendidos pelo Partido Comunista Chinês. Foi declarada Lei Marcial, mais de 250 soldados cercaram a Praça Celestial, tanques foram utilizados, a violência policial foi extrema, soldados dispararam contra a multidão, as estimativas falam de centenas e vários milhares de mortes entre moradores e estudantes.

No também ano de 1989, manifestantes georgianos pacíficos, predominantemente jovens, que apoiavam a independência da Geórgia em relação à União Soviética foram atacados por soldados. Os jovens ocupavam uma praça central da capital georgiana, Tbilisi, quando as forças soviéticas invadiram na noite 8/9 de abril. Dezenove manifestantes foram assassinados, principalmente mulheres.

⁹⁴ “Aproximadamente quinze mil balas de distintos calibres foram disparadas durante os acontecimentos armados em Nonoalco-Tlatelolco”.

contra os civis. Os participantes do comício estavam completamente desarmados. Os tiros saíam de todas as direções possíveis. O clima era de desespero total: todos corriam de um lado para o outro apavorados.

Segundo Poniatowska (1993) todas as testemunhas coincidiam em que o tiroteio tinha começado após as sinalizações do helicóptero. Havia mais de 10 mil participantes no comício, entre estudantes, homens, mulheres, crianças, idosos, vendedores ambulantes, moradores e correspondentes estrangeiros. Calcula-se que participaram mais de 5000 soldados e agentes policiais disfarçados de civis.

Os corpos se amontoavam pela Praça. Francisco Correa⁹⁵ relata sua impressão do local: “Había mucha sangre pisoteada, mucha sangre untada a la pared”⁹⁶ (Poniatowska, 1993, p. 179). Essa é a mesma visão da antropóloga Margarita Nolasco. Ela é uma das mães que enfrentaram a saga traumática de buscar os filhos depois do tiroteio sem saber se estavam vivos ou mortos. Percorreram a Praça, o edifício Chihuahua, as prisões, os hospitais e os necrotérios atrás de notícias. No prédio, Nolasco encontra um cenário de horror:

Recorrimos un piso tras otro y en la sección central del Chihuahua, no recuerdo en qué piso, sentí algo chicloso bajo mis pies. Volteo y veo sangre, mucha sangre y le digo a mi marido: “¡Mira Carlos, cuánta sangre, aquí hubo una matanza!” Entonces uno de los cabo me dice: “¡Ay, señora, se nota que usted no conoce la sangre, porque una poquita que ve, hace usted tanto escándalo!” Pero había mucha, mucha sangre, a tal grado que yo sentía en las manos lo viscoso de la sangre. También había sangre en las paredes; creo que los muros de Tlatelolco tienen los poros llenos de sangre. Tlatelolco entero respira sangre. Más de uno se desangró allí porque era mucha sangre para una sola persona⁹⁷ (Ibid., p. 171).

Podemos aproveitar o relato de Nolasco é ver o estado em que muitos apartamentos do edifício Chihuahua foram encontrados depois do tiroteio. A imagem seguinte é retirada do livro de Monsiváis, *El 68, la tradición de la resistencia*. Ela mostra o local revirado e as paredes marcadas por balas expansivas de alto calibre.

Figura 15 - Os apartamentos no Chihuahua

⁹⁵ Professor do IPN.

⁹⁶ “Havia muito sangue pisoteado, muito sangue espalhado na parede”.

⁹⁷ “Recorremos um andar depois do outro e na seção central do Chihuahua, não recordo em que andar, senti algo grudento debaixo dos meus pés. Virei e vi sangue, muito sangue e disse ao meu marido: Olha Carlos, quanto sangue, aqui houve uma matança! Então um dos cabos me disse: Ah, senhora, nota-se que você não conhece sangue, porque um pouquinho que vê, faz tanto escândalo! Mas havia muito, muito sangue, a tal ponto que eu sentia na mão o pegajoso do sangue. Também havia sangue nas paredes; acredito que os muros de Tlatelolco têm os poros cheios de sangue. Tlatelolco inteira respira sangue. Mais de um sangrou ali, porque era muito sangue para uma só pessoa”.



Fonte: Monsiváis, Carlos. *El 68, la tradición de la resistencia*. 2008. p. 206.

Para os que não participaram do comício a impressão era de total desconhecimento e incredulidade do que ali tinha acontecido. Para Nolasco todo aquele sangue só podia corresponder a um evento catastrófico. No lado oposto, para o soldado, era apenas um exagero de uma “mulher histérica” que não podia ver nem um “pouquinho” de sangue. Sua atitude visa diminuir a ação do exército e, por consequência, o massacre cometido.

Essa seria a posição oficial adotada desde o primeiro dia. Poniatowska (1993) abre a segunda parte dos testemunhos – homônima ao título do livro (*La noche de Tlatelolco*) – recortando e montando as manchetes dos principais jornais na manhã do dia 3 de outubro. O jornal *Excélsior* irá estampar: “Recio Combate al Dispersar el Ejército un mitin de Huelguistas. 20 Muertos, 75 Heridos, 400 Presos”⁹⁸ (Ibid., p.164). O também jornal *El Universal* não se afasta dessa perspectiva: “Tlatelolco, Campo de Batalla. Durante Varias Horas Terroristas y Soldados Sostuvieron Rudo Combate. 29 Muertos y más de 80 Heridos en Ambos Bandos; 1000 Detenidos”⁹⁹. Outros, como *El Nacional*, são sucintos: “El Ejército tuvo que repeler a los Francotiradores: García Barragán”¹⁰⁰ (Ibid., p. 165).

Na visão desses meios de comunicação, foi um combate áspero e intenso de iguais, isto é, os dois lados possuíam armas e meios de defesa. Entretanto, a legalidade era representada pelo exército e não pelos “terroristas” ou “franco-atiradores”. E segundo, não foi um dos eventos mais trágicos da história do México, diminuem o número de mortes. Não parecia um acontecimento que ficaria na memória. As Olimpíadas poderiam ser realizadas tranquilamente nove dias depois.

No dia seguinte ao Massacre era como se nada tivesse ocorrido. “Tudo deve mudar para que tudo fique como está” como diria o escritor Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Ou, nos versos

⁹⁸ “Duro combate ao dispersar o exército uma manifestação de grevistas. 20 mortos, 75 feridos, 400 presos”.

⁹⁹ “Tlatelolco, Campo de Batalha. Durante várias horas terroristas e soldados mantiveram duro combate. 29 mortos e mais de 80 feridos em ambos os lados; 1000 presos”.

¹⁰⁰ “O exército teve que repeler franco-atiradores: García Barragán”.

do poema “México: Olimpiada de 1968”, de Octavio Paz, tudo foi apagado e esquecido na óptica oficial: “Los empleados/Municipales lavan la sangre/en la Plaza de los Sacrificios”.

2.3.1. Memórias coletivas

Únete Pueblo, no nos abandones, únete pueblo. Pueblo, no nos abandones,
únete pueblo.

Mantas en la Manifestación del 13 de agosto de 1968

Soldado, no dispaes, tú también eres el pueblo.

Manta en la Manifestación del 27 de agosto

Pueblo, abre ya los ojos

Cartel en la calle

Libros sí, granaderos no.

Manta en la Manifestación del Silencio, viernes 13 de septiembre de 1968

Nada con la fuerza, todo con la razón.

Manta en la Manifestación del 27 de agosto

Os cartazes apresentam o clima político e imaginário de 1968 no México. Eles ecoam os gritos imantados pelas ruas. Eles carregam a esperança da mudança. A esperança do diálogo. Soldados, deponham às armas e conversem. São cartazes amistosos e não violentos. Eles são pegadas das memórias coletivas desses estudantes.

Elena Poniatowska nasceu em Paris em 1932. Era descendente da antiga nobreza polaca, do último rei polonês Augusto Poniatowski. Aos dez anos, emigrou para o México junto da mãe e da irmã Kitzia para fugir da Segunda Guerra Mundial. No México, continuou os estudos e concluiu sua educação secundária nos Estados Unidos. De volta ao México, não pode frequentar a universidade. Por isso, estudou datilografia para trabalhar como secretária bilíngue, mas nunca chegou a se dedicar à profissão. Passou então a exercer o ofício de jornalista e a partir da década de 1950 apresentou-se como escritora.

Essa biografia sucinta tem apenas como objetivo desembocar no ano de 1968. Essa conjuntura foi uma divisa para a escritora, mudou a forma como seria vista pelo grande público e principalmente sua relação com a nacionalidade mexicana. Apesar de seu irmão Jan Poniatowski participar ativamente dos comícios e manifestações, Poniatowska não era uma ativista do movimento¹⁰¹.

¹⁰¹ Apesar de ter participado de algumas manifestações como relata: “[...] Fui como a tres manifestaciones y como a dos asambleas en las que conocí a Luis González de Alba y a Marcelino Perelló, a la Tita (Roberta Avedaño), a la Nacha y a Gilberto Guevara Niebla. Yo seguía el movimiento pero no podía ir a diario a la Universidad. Mi esposo Guillermo sí, y acompañó a Javier Barros Sierra en la marcha llamada del rector” (Poniatowska *apud* Schuessler, 2017, p. 183). Os nomes que Poniatowska cita são de alguns líderes do movimento de quem iria tomar o testemunho posteriormente.

Tudo mudou quando soube, às nove horas da noite, do sangue nas paredes dos edifícios, das balas alojadas, dos vidros destruídos, da gritaria, do terror. Na manhã seguinte, foi até Tlatelolco. Não havia luz e nem água. O ambiente era tomado pelos militares. Contudo, encontrou sinais dos que ali estiveram: “[...] vi los zapatos de los que se habían ido escapando” (Poniatowska *apud* Schuessler, 2017, p. 180).

Figura 16 - "Mudos testemunhos"



Fonte: Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco*. 1993. p. 26.

Figura 17 - "Mudos testemunhos"



Fonte: *Noite e Neblina*. Alain Resnais. 1955.

Essas imagens evocam uma associação entre os sapatos e os eventos limites, representam os restos, os trapos deixados por aqueles que aqui não mais estão, ou, funcionam como seus “testemunhos mudos”: os rastros que ainda nos interpelam. As imagens em *La noche de Tlatelolco* são acompanhadas por legendas: “Quedaron tirados en el suelo entre jirones de ropa y plantas machucadas muchos zapatos, sobre todo de mujer; **mudos testigos de la desaparición** de sus

dueños”¹⁰² (Poniatowska, 1993, p. 26, grifos nossos). Os rastros foram deixados por esses objetos anônimos, mas eloquentes, revelam uma presença da ausência. No Massacre da Praça de Tlatelolco, os sapatos, como diz a legenda, se misturam aos outros objetos materiais e orgânicos formando fragmentos, principalmente, de pedaços de roupas e plantas pisoteadas. A maioria é composta por sapatos femininos. Esses elementos indiciários mostram que por ali passaram os estudantes quando fugiam do tiroteio.

Do outro lado, uma imagem do documentário *Noite e Neblina*, de Alain Resnais, representa o estado dos campos de concentração no pós-guerra. Temos enormes pilhas de sapatos indistinguíveis que depõem sobre o inacreditável que foi a *Shoah*. O espaço de guarda está em vias de desaparecer pelo peso dos “mudos testemunhos” expressivos. As vigas que os sustentam estão subsumidas. Uma escada ao fundo, possivelmente utilizada como acesso, não é mais funcional, coberta pelos montículos. No meio desses sapatos, também podemos observar diversos fragmentos de roupas e objetos inutilizados como cadeiras. Também são presenças das ausências.

Nas duas imagens, guardada suas devidas proporções e contextos, o *constela(dor)* está diante dos restos do horror. Seu trabalho ético e também estético, organizar a dor do Outro e dá-la a ser conhecida, está próximo da figura do *historiador trapeiro* evocado por Walter Benjamin na imagem do colecionador. Os trapos não são fragmentos somente inutilizáveis ou simples lixo, possuem camadas, o *constela(dor)* deve recolher os fragmentos como um arqueólogo, escutá-los, montá-los e remontá-los. Por trás, estão os sujeitos com seus corpos, suas vozes e suas histórias.

O trapeiro é representado por Benjamin como um escritor melancólico e inquieto que no “isolamento do seu ofício” permeado pela dor, por isso ele bebe, recolhe com seu bastão “farrapos de discursos” e “trapos verbais”:

E, então, ao fim, esse escritor está diante de nós, isolado. Não é um líder, um pioneiro, mas um descontente, um estraga prazeres. Porém, se quisermos entender bem o que passa em sua cabeça, no isolamento de seu ofício, o que veremos é um catador de trapos de madrugada, recolhendo com seu bastão farrapos de discursos e trapos verbais e os arremessando, entre queixas e resmungos, meio bêbado, em direção a sua carroça, não sem antes agitar de vez em quando um ou outro retalho de uma musseline esmaecida – “humanidade”, “interioridade” ou “aprofundamento” –, deixando-o flutuar ao vento, sem rumo. Um catador de trapos nas horas do dia – na aurora da revolução (Benjamin *apud* Traverso, 2021, p. 98).

Na Paris do século XIX, Atget Eugène fotografava os *chiffonniers* (trapeiros) e seu trabalho manipulando montanhas de farrapos. De um lado, podemos lê-las, como lembra Bresciani

¹⁰² “Ficaram jogados no solo entre pedaços de roupa e plantas pisoteadas muitos sapatos, sobretudo de mulher; mudos testemunhos da desaparecimento dos seus donos”.

(1992), a partir do “espetáculo da pobreza”: a multidão dos *lumpens*, os refugos da modernidade. Do outro, o lixo é um lugar a ser inquirido, ali ainda existe vida, os trapeiros o manipulam com cuidado buscando objetos que ainda sirvam, retiram da obsolescência o que ainda pode dizer e ser escutado. O que vai desaparecer como dizia Atget.

Figura 18 - Chiffonniers (trapeiros)



Fonte: Atget, Eugène. 1913.

Fragmento IV

“O fotógrafo Eugène Atget [...] documenta e testemunha com a sua “fotografia pura” uma cidade que se transformara na ruína de si mesma: nos textos que acompanhavam as tiragens das suas fotos, ele anotava ‘va disparaître’” (Seligmann-Silva, 2003, p. 393).

“Ele buscava as coisas perdidas e transviadas, assim como essas imagens se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes de cidades; elas sugam a aura da realidade como uma bomba suga água de um navio que afunda” (Benjamin, 2012, p. 108).

A relação entre sapatos, vítimas e testemunhos no México de 1968 remonta ao início do movimento. Nas manifestações, os estudantes das preparatórias fugiam das perseguições policiais e deixavam seus rastros pela cidade. É o que nos conta Carlos Monsiváis: “[...] Los agentes se multiplican. Nadie intenta el orden, ni se transmiten explicaciones. **Varios recuerdan los cerros de zapatos perdidos en la corretiza**”¹⁰³ (2008, p. 19, grifos nossos).

Depois de visitar o local do Massacre e encontrar seus “mudos testemunhos” a partir dos sapatos e suas pegadas, a atitude de Elena Poniatowska não é só a da indignação – uma ação inicial que pode ter efeitos secundários ou fechar em si mesma –, mas também partir, como uma *constela(dor)a*, em busca das vozes aliloquentes que podem relatar sobre o que aconteceu:

¹⁰³ “Os agentes se multiplicam. Ninguém tem como desígnio a ordem, nem se transmitem explicações. Vários recordam os montes de sapatos perdidos na perseguição”.

“Entonces empecé a recoger los testimonios” (Poniatowska *apud* Schuessler, 2017, p. 180).
Recolhe como os trapeiros.

A partir daí, produz e publica um livro coletivo, *La noche de Tlatelolco* (1971), que viria a vender mais de seiscentas mil cópias: “[...] se producen libros sobre el 68 que alcanzan a cientos de miles. El más difundido y de consecuencias más notables es *La noche de Tlatelolco*, de Elena Poniatowska [...]”¹⁰⁴ (Monsiváis, 2008, p. 29).

Além disso, o trabalho de pesquisa, a reunião dos testemunhos, o contato com a geração dos estudantes e o livro em si mudariam sua relação com o México. No ensaio-entrevista “Los muchachos de entonces”, Poniatowska fala sobre a forma como o ano de 68 e o livro transformaram sua forma de enxergar o México:

[...] En primer lugar me hizo querer más a mi país, participar activamente en la política. Me hizo nacionalizarme; entonces yo era un pinche francesa y a raíz de *La noche de Tlatelolco*, me llamaron de Gobernación para informarme que tenía problemas con mi FM-2, y como estaba casada con Guillermo Haro, me nacionalicé de inmediato. Por eso, no exagero al decir que el movimiento me arraigó, profundizó mi conciencia de lo que era ser mexicano¹⁰⁵ (Poniatowska, 1993, p. 248).

É uma produção afetada. Alguns elementos devem ser destacados. Primeiro, a perseguição por parte do governo que a escritora receberia depois de publicar o livro. A obra ficou pronta três anos depois do Massacre, a memória ainda era uma ferida. Ou seja, ainda se estava no “calor da hora”. No relato, Poniatowska aventa a possibilidade da deportação com a suspensão do seu visto. A retórica nacionalista e o suposto complô internacional que atuavam nas sombras faziam da expulsão uma possibilidade concreta no regime de paranoia diazordacista. Segundo, o movimento e *La noche de Tlatelolco* fizeram com que Poniatowska se engajasse ainda mais na política mexicana. Terceiro, levou a sua naturalização e, principalmente, o crescimento do sentimento de pertencimento ao México.

Em outros momentos, Poniatowska expressaria o caráter central do movimento na sua vida particular e na sua poética. Essa teria dali em diante o objetivo de resgatar as vozes dos que por diversas ordens – sociais, políticas e econômicas – não puderam falar, testemunhar. Uma literatura produzida não só a partir de si mesmo como dos outros. Contudo, ainda no primeiro aspecto, a escritora é tomada pelo sentimento da dor e da impotência depois do 68: “[...] Me

¹⁰⁴ “[...] se produz livros sobre o 68 que alcançam a marca de milhares. O mais difundido e de consequências mais notáveis é *La noche de Tlatelolco*, de Elena Poniatowska”.

¹⁰⁵ “Em primeiro lugar me fez querer mais a meu país, participar ativamente na política. Provocou minha naturalização; então eu era uma depreciável francesa e a raiz de *La noche de Tlatelolco*, chamaram-me da governação para informar que eu tinha problemas com meu FM-2, e como estava casada com Guillermo Haro, naturalizei-me de imediato. Por isso, não exagero ao dizer que o movimento me arraigou, aprofundou minha consciência do que era ser mexicano”.

siento cómplice por impotencia. Vivimos en 1968 un hecho de ignominia: Tlatelolco, y nos quedamos a un lado, parados en la tierra, inútiles, junto a nuestros muertos [...]”¹⁰⁶ (Poniatowska *apud* Schuessler, 2017, p. 181).

Como veremos no terceiro capítulo desta tese, a atitude de Poniatowska mostra que a “terceira testemunha” não é só a que está disponível para escutar a dor insuportável do outro e repassá-la para o futuro, é também *superstes*, isto é, alguém que de fato foi atravessada pelo evento traumático, física ou mentalmente. Um coetâneo ativo. Em suma, uma testemunha.

Entretanto, gostaria de destacar ainda outro aspecto dessa impotência, qual seja, os silêncios. A escritora se sente cúmplice da debilidade de todos diante dos esforços de amnésia empreendidos pelo priísmo. Em outro momento, falamos das capas estampadas pelos jornais oficiais no dia seguinte: a transformação do massacre num combate justo entre forças opostas. Todavia, as ações de reprimenda foram ainda maiores: censura a todos os jornais, proibição da tomada de fotografias da Praça e dos corpos e incomunicabilidade dos presos. As mães e os pais que buscavam seus filhos não sabiam se eles tinham sido mortos ou presos. E na possibilidade da última hipótese, não sabiam os locais onde estavam.

Na visão de Poniatowska, ela e seus contemporâneos nada fizeram, apenas assistiram. Ficaram parados, inúteis, ao lado da pilha de seus mortos. Esse sentimento é compartilhado pelas testemunhas. O estudante Enrique Vargas¹⁰⁷ fala da expectativa da descoberta, acreditava que tão logo o povo soubesse do que tinha ocorrido na Praça a revolução começaria. A injustiça e a crueldade eram imensas para passarem impunes. Contudo, os dias sucederam aos outros e nada ocorreu: “Yo me fui a sentar a mi casa y pensé: ¡Mañana el Pueblo se levanta en armas! ¡Mañana que se enteren, empieza la Revolución! Y cuando vi que todo seguía igual, que nadie se movía, fue el shock más grande de mi vida”¹⁰⁸ (Poniatowska, 1993, p. 236).

O silêncio foi produzido pela censura e o medo. De um lado, a ação de encobrimento tinha como objetivo fazer com que ninguém soubesse do que ali ocorreu. Do outro, o medo de novas repressões fizeram com que aqueles que souberam se mantivessem em silêncio. Segundo Monsiváis (2008) foi levada a cabo uma “Operação Amnésia” de ocultamento. Entretanto, apesar desse desiderato, *vozes de memória e resistência* se levantaram contra esse *status quo*, principalmente, na opinião de Monsiváis, a obra de Poniatowska:

Luego de la matanza de Tlatelolco, la ofensiva periodística de ocultamiento parece tener éxito, y la Operación Amnesia sólo la detiene el esfuerzo de los

¹⁰⁶ “Sinto-me cúmplice por impotência. Vivemos em 1968 um acontecimento de ignomínia: Tlatelolco e ficamos de lado, parados na terra, inúteis, junto a nossos mortos”.

¹⁰⁷ Estudante da ESIQIE do IPN.

¹⁰⁸ “Eu fui sentar na minha casa e pensei: Amanhã o povo se levanta em armas! Amanhã quando saibam, começa a Revolução! E quando vi que tudo seguia igual, que ninguém se movia, foi o maior choque da minha vida!”.

presos político, la obstinación de estudiantes y pequeños grupos y, muy señaladamente, *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska¹⁰⁹ (p. 91).

A pesar de o livro ter recebido toda essa repercussão e ter funcionado como uma arma de memória contra a amnésia, Poniatowska ainda carregava esse sentimento de impotência, culpa e cumplicidade. É exemplificativo dessa postura ética e do seu envolvimento a recusa ao Prêmio Xavier Villaurrutia, em 1971, concedido pelo presidente Luis Echeverría por *La noche de Tlatelolco*. Echeverría havia sido secretário de governo de Díaz Ordaz em 68. Nas palavras da escritora: “Un libro no arregla las cosas, no le devuelve la vida a los que fueron masacrados”¹¹⁰ (Poniatowska, 2021, p. 110).

Para Poniatowska, não era um livro para ser festejado: “No es un libro para festejar. Es un libro de denuncia”¹¹¹ (Poniatowska *apud* Schuessler, 2017, p. 184). Não obstante, ia além disso, *La noche de Tlatelolco* não é só um livro de memórias do horror, forma um imenso painel de vozes. Existe um trabalho estético. Na primeira parte, “Ganar la calle”, o propósito é produzir memórias coletivas e dialéticas sobre o movimento. Além disso, como podemos ver na epígrafe deste subtópico, por meio das montagens e colagens dos dizeres de cartazes, brados e faixas o livro resgata o imaginário político do momento. Num processo de remontagem, recuperaremos algumas dessas inscrições.

Os testemunhos emaranhados estão sempre em tensão. Por exemplo, Luis González de Alba¹¹² destaca a importância do movimento, foi um divisor de águas na história mexicana: “[...] Yo no soy el mismo; todos somos otros. Hay un México antes del Movimiento Estudiantil y otro después de 1968. Tlatelolco es la escisión entre los dos Méxicos”¹¹³ (Poniatowska, 1993, p. 16). Já do outro lado, Gerardo Hernández Ponce¹¹⁴ produz uma forma de justificativa para a repressão: “Es indudable que, con sus desmanes callejeros e intraescolares, los estudiantes universitarios y politécnicos dieron motivo para una intervención de las autoridades policiacas [...]”¹¹⁵ (Ibid., p. 21).

Os relatos de um aluno e de um professor podem ser lidos como embates naturais entre gerações. Entretanto, essas relações dialéticas eram estabelecidas no seio do próprio movimento.

¹⁰⁹ “Depois da matança de Tlatelolco, a ofensiva jornalística de ocultamento parece ter êxito e a Operação Amnésia somente é detida com o esforço de presos políticos, a obstinação de estudantes e pequenos grupos e, muito marcadamente, *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska”.

¹¹⁰ “Um livro não resolve as coisas, não devolve a vida dos que foram massacrados”.

¹¹¹ “Não é um livro para festejar. É um livro de denúncia”.

¹¹² Delegado da Faculdade de Filosofia e Letras da UNAM perante o CNH, preso em Lecumberri.

¹¹³ “Eu não sou o mesmo; todos somos outros. Há um México antes do Movimento Estudiantil e outro depois de 1968. Tlatelolco é a incisão entre os dois Méxicos”.

¹¹⁴ Professor da preparatória número 2 da UNAM.

¹¹⁵ “Os participantes nem sempre estão de acordo sob o modo como o ano de 68 deve ser visto. É indubitável que, com seus desmandos de rua e intraescolares, os estudantes universitários e politécnicos deram motivo para uma intervenção das autoridades policiais”.

Este não era homogêneo. Como lembra Maurice Halbwachs (2004), não existe apenas uma “memória coletiva”, mas diferentes “memórias coletivas”. Nessa perspectiva, para Pablo Gómez¹¹⁶, representante da ala comunista, o movimento não tinha nascido em 1968, era resultado de uma luta histórica anterior. Sua intenção é destacar o papel do partido: “El movimiento Estudiantil de 1968 no nació en ese mismo año; no surgió así nomás por generación espontánea. Sus demandas habían sido planteadas anteriormente por innumerables organizaciones políticas revolucionarias y por importantes grupos estudiantiles [...]”¹¹⁷ (Poniatowska, 1993, p. 18).

Não obstante, a expressão “ganhar as ruas” é representativa de um aspecto das memórias coletivas do movimento, a saber, a conquista do espaço público, sua transformação de território da monumentalidade do poder em recinto da coletividade. As brigadas e a manifestação ao Zócalo romperam com a aura sagrada que envolvia a *res publica* que não era pública. As primeiras eram pequenos grupos móveis e nômades que circulavam pela cidade produzindo pequenos comícios improvisados, distribuindo panfletos e promovendo arrecadações. Para Salvador Martínez de la Roca¹¹⁸, uma testemunha, as brigadas eram a alma do movimento:

¿Sabes?, las brigadas eran la vida del Movimiento. La gente iba a las manifestaciones por las brigadas. ¿Por qué seguía toda la gente a los estudiantes? Por las brigadas, porque antes habíamos “volanteado” en los camiones, los trolebuses, los mercados, los grandes almacenes, los talleres, las esquinas en las que hacíamos mítines relámpago y pelábamos hechos la mocha apenas olíamos un granadero... ¡¡¡jijos, cómo me acuerdo yo de las brigadas! (Ibid., p. 31).

Os comícios relâmpagos e as performances eram realizados em todos os locais possíveis: ônibus, feiras, comércios. Segundo Monsiváis (2008) as brigadas funcionavam como “guerrilhas das palavras”, buscavam convencer os transeuntes por meio dos discursos. A perspectiva de Monsiváis vai ao encontro do testemunho de Roca ao destacar o caráter central e democrático dessas organizações fluídas:

Las brigadas son el gran invento del Movimiento, el hecho más recordado durante las décadas siguientes. Actúan en camiones, trenes, vestíbulos de los cines, mercados, calles, plazas, y denuncian lo que de tan evidente parece inexistente: la demagogia, el feroz incumplimiento de las promesas

¹¹⁶ Aluno da Escola Nacional de Economia da UNAM e membro da Juventude comunista, preso em Lecumberri.

¹¹⁷ “O movimento estudantil de 1968 não nasceu esse mesmo ano; não surgiu assim, num instante, por geração espontânea. Suas demandas haviam sido pleiteadas anteriormente por organizações políticas revolucionárias e por importantes grupos estudantis”.

¹¹⁸ Membro do Comitê de Luta da Faculdade de Ciências da UNAM.

¹¹⁹ “Sabe?, as brigadas eram a vida do Movimento. As pessoas iam para as manifestações pelas brigadas. Porque todos seguiam os estudantes? Pelas brigadas, porque antes tínhamos “panfletado” nos ônibus, nos bondes, nos mercados, nos grandes armazéns, nas oficinas, nas esquinas que fazíamos comícios relâmpagos e corríamos feitos “locomotivas” apenas sentíssemos cheiro de granadeiro. Ahh, como eu me lembro das brigadas”.

gubernamentales, la ausencia de vida democrática, el sindicalismo oficial, los fraudes del PRI, las represiones, la corrupción¹²⁰ (2008, p. 30-31).

Figura 19 - "Brigadistas"



Fonte: Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco*. 1993. p. 5.

Poniatowska exerce a montagem até na forma como as imagens são legendadas. Por vezes, utiliza das próprias vozes para esclarecer as fotografias: “En las brigadas, recolectando dinero llegamos a juntar de mil a dos mil pesos diarios, y repartíamos 600 mil volantes”¹²¹ (Ibid., p. 5). Na imagem, os “brigadistas” estão realizando uma atividade de arrecadação de dinheiro para o movimento por meio dos chamados “botes”. São atendidos por duas senhoras solícitas. Em sua maioria, as mulheres apoiavam os estudantes, principalmente as mães. Ao mesmo tempo em que recolhiam dinheiro os “brigadistas” buscavam angariar um maior apoio social para o movimento, bem como não deixavam de criticar o regime diazordacista.

A contestação ao poder também foi realizada com a manifestação do dia 13 de agosto ao Zócalo, mais de 150 mil pessoas compareceram e derrubaram um símbolo de hegemonia. Isto é, a Praça do Zócalo era e é a principal da Cidade do México, rodeada, de um lado, pela Igreja Metropolitana e, de outro, pelo Palácio Nacional, casa oficial do Presidente da República. Para os estudantes, a partir desse momento tinham de fato “ganhado as ruas”: “La calle se ganó cuando entramos al Zócalo el martes 13 de agosto, porque se rompió un tabu... Todos decían que nunca llegaríamos al Zócalo”¹²² (Ibid., p. 31).

¹²⁰ “As brigadas são o grande invento do Movimento, o fato mais recordado durante as décadas seguintes. Atuam em ônibus, trens, salas de cinema, mercados, ruas, placas e denunciam o que de tão evidente parece inexistente: a demagogia, o feroz descumprimento das promessas governamentais, a ausência de vida democrática, o sindicalismo oficial, as fraudes do PRI, as repressões, a corrupção”.

¹²¹ “Nas brigadas, arrecadando dinheiro chegamos a juntar de mil a dois mil pesos diários e distribuíamos 600 mil panfletos”.

¹²² “A rua se ganhou quando entramos no Zócalo terça 13 de agosto, porque se rompeu um tabu... Todos diziam que nunca chegaríamos ao Zócalo”.

Acompanhamos por meio das vozes, das colagens e montagens as mudanças de estratégia do movimento. Esse foi acusado de encampar temas teóricos exógenos. Segundo o princípio das forças ocultas que açodavam ao diazordacismo, 68 era uma pura cópia do que ocorria no mundo. Para afastar essa possibilidade de associação o movimento resolveu adotar uma retórica pacífica – nada de insultos – e estampar os símbolos pátrios do México. Uma das consignas do CNH, reunidas por Poniatowska, exprimia essa nova configuração:

Ya no más porras injuriosas, olvídense de los insultos y de la violencia. No lleven banderas rojas. No carguen pancartas del Che, ¡ni de Mao! ¡Ahora vamos a llevar las figuras de Hidalgo, la de Morelos, la de Zapata, pa' que no digan! ¡Son nuestros Héroes! ¡Viva Zapata! ¡Viva!¹²³ (Ibid., p. 48).

Saem os símbolos comunistas e internacionais e entram os “nossos heróis”. O padre Hidalgo e José María Morelos exerceram papéis de líderes durante as Guerras de Independência do México no século XIX, tornaram-se símbolos nacionais. Já Emiliano Zapata já fazia parte do imaginário mexicano recente. Foi o líder da ala camponesa durante a Revolução Mexicana (1910). A intenção era passar a imagem de um movimento enraizado na cultura nacional e não um representante de interesses internacionais.

Não obstante, “ganhar as ruas” foi também acompanhado do processo de crescimento da violência por meio dos granadeiros e do exército. Como expressa Alfonso Salinas Moya, aluno da Escola de Odontologia da UNAM, a máscara do prisma era arrancada e aparecia sua verdadeira face: “Uno empieza a saber lo que es un gobierno, se da cuenta de lo que es, cuando este gobierno lanza los tanques a la calle”¹²⁴ (Ibid., p. 135).

A antecâmara do Massacre de Tlatelolco estava sendo gestada. Estudantes eram mortos. Poniatowska reproduz um excerto do jornal *Excélsior* que comunicava o assassinato de Luis González Sánchez pela polícia. O jovem estava pintando um muro como forma de expressão e manifestação quando foi surpreendido: “Un estudiante de 19 años de edad – Luis González Sánchez – perdió la vida a manos de un policía, el 17 de noviembre de 1968, por el delito de ser sorprendido pintando propaganda del Movimiento en una pared, cerca del Periférico”¹²⁵ (Ibid., p. 40).

Contudo, a primeira parte de *La noche de Tlatelolco* – Ganar la calle – não é só um conjunto de memórias coletivas, é constelatória, constrói – também de maneira conjunta – o espectro do

¹²³ “Já não mais gritos injuriosos, esqueçam os insultos e da violência. Não levem bandeiras vermelhas. Não carreguem cartazes do Che nem de Mao. Agora vamos levar as figuras de Hidalgo, de Morelos, de Zapata, pa' que não digam! São nossos heróis! Viva Zapata! Viva!”.

¹²⁴ “Começamos a entender o que é um governo, dar-se conta do que é, quando esse governo lança os tanques na rua”.

¹²⁵ “Um estudante de 19 anos – Luis González Sánchez – perdeu a vida nas mãos de um policial, em 17 de novembro de 1968, pelo delito de ser surpreendido pintando propaganda do Movimento numa parede, próximo ao periférico”.

medo e da ilegalidade no México pós-Tlatelolco. A violência não só colocaria fim ao movimento – as Olimpíadas foram realizadas num ambiente “pacificado” –, mas permaneceria o estado de sítio com prisões em massa.

Nesses espaços, foram utilizadas as técnicas de sevícia aprendidas via Doutrina de Segurança Nacional. Voltaremos ao tema da prisão e da tortura no último capítulo. Por ora escutemos o relato de Gilberto Guevara Niebla, importante líder do movimento e um dos torturados: “Empezaron los toques eléctricos en los testículos, el “pocito” de agua sucia en lo que lo sumergen a uno hasta estar a punto de perder el conocimiento; las torturas por cansancio muscular, por crisis nerviosa, los golpes en todo momento”¹²⁶ (Ibid., p. 110).

As técnicas eram aquelas ensinadas pelas escolas militares norte-americanas e utilizadas na América Latina. E no contexto europeu e colonial, eram empregadas pelos soldados franceses na Argélia. No caso mexicano, o objetivo dos torturadores era conseguir a delação dos outros líderes do CNH. Contudo, pareciam desfrutar da desumanização dos corpos.

Os testemunhos são micrológicos. Poucas linhas são necessárias para que os relatos firam e atinjam o leitor. A atividade de *constela(dor)a* de Poniatowska é precisa: escuta o testemunho, desmonta de maneira ética, isto é, depois de horas e horas de auscultação atenta, seleciona fragmentos representativos dos relatos. Depois, são encaixados (montados) numa forma de *prancha dialética* (o livro) – “um atlas de vozes” – que é apresentada ao leitor. E como contraste aos testemunhos, estabelecendo relações dialógicas, as colagens de jornais, poemas, fotografias e trechos de obras. A montagem e a colagem aparecem como atividades coparticipantes. Por fim, o leitor no meio dessas constelações pode seguir o “roteiro” ou criar outras *(re)montagens*, isto é, fazer com que as vozes, por vezes distantes entre si, criem novos espaços de confluência e divergência.

2.4. Brêjniev e os “anos não tão tediosos”

Qualquer que seja a saudade dos anos Brejnev que possa ser sentida na Rússia pós-soviética – principalmente na primeira década após o fim do Comunismo – aquela foi uma época de grande hipocrisia.
Archie Brown

A era de Khruschóv como secretário-geral do Partido pós-Stálin foi marcada pelos “planos megalomaniacos” para recuperar os anos de entusiasmo e mobilização da Revolução Russa (1917). Um desses exemplos era seu programa de Terras Virgens, um ambicioso plano de expansão produtiva e econômica para a região do Cazaquistão. O projeto seria financiado em

¹²⁶ “Começaram os choques elétricos nos testículos, o “pocinho” de água suja em que submergem a um ao ponto de perder a consciência; as torturas por cansaço muscular, por crises nervosas, os golpes a todo o momento”.

parte pelos investimentos estatais, mas seu principal motor era o “espírito de aventura” dos jovens dispostos a construir o Futuro. Para Khruschóv, o socialismo só poderia ser realizado por meio da “alegria e emoção”.

Para seus detratores, o líder do Politburo não passava de uma espécie de “planejador maluco”. Suas atitudes e falas eram vistas como temerárias. Seu discurso sobre os crimes de Stálin no XX Congresso em 1956, o projetaram como uma importante liderança, mas também colocou em cheque o comunismo internacional. No final da sua chefia, suas atitudes e falas eram vistas como imprudentes e inoportunas. O líder quase levou à nação a beira da catástrofe na crise dos mísseis cubanos em 1961.

Khruschóv estava cada vez mais agindo monoliticamente, mas desde sua assunção da liderança, essa tinha passado a ter um caráter mais participativo, os anos monolíticos do stalinismo tinham ficado para trás. Por isso, foi deposto por uma “liderança coletiva” por ter violado o princípio da colegialidade. O complô foi composto por Leonid Bréjniev, Aleksei Kossíguin e Nikolai Podgórni. Contudo, foi o primeiro quem assumiu a liderança do Politburo.

Leonid Bréjniev tinha subido nas hierarquias do partido por meio do “apadrinhamento” de Khruschóv, sob o comando do “padrinho” iniciou sua carreira política na Ucrânia. Os anos 1964-1982 da sua liderança ficaram conhecidos historiograficamente pelo marasmo na União Soviética, uma forma de “refluxo” da revolução. “Era da Estagnação” e “Os anos tediosos” foram alguns dos nomes recebidos. Foi o período em que a União Soviética abandonou a ideia de alcançar o “comunismo pleno” e aderiu ao “socialismo desenvolvido”, isto é, um modelo de vida que se aproximava mais da sociedade material norte-americana e da Europa Ocidental. O preço alto do petróleo nas décadas de 1970 e 80 estimulava e financiava esses desígnios.

Bréjniev compreendeu que os cidadãos soviéticos desejavam os bens materiais ocidentais e não uma volta à fome e às habitações comuns dos anos stalinistas. Segundo a historiadora Sheila Fitzpatrick (2023): “Foi um momento pós-revolucionário, com a revolução sendo relegada à história” (p. 11). Uma piada envolvendo o secretário-geral circulava nesse contexto, a mãe de Bréjniev estava aflita e preocupada com a coleção particular de carros estrangeiros do filho: “Mas, Liónia, e se os bolcheviques voltarem?”. Essa anedota expressava o que para muitos era claro: até o líder tinha assumido os “valores burgueses”.

Numa perspectiva ampliada, foi um estágio em que o padrão de vida na União Soviética alcançou seu patamar mais alto.

A vida tornou-se mais fácil para todos os grupos da população, particularmente nas cidades, não só porque as circunstâncias materiais estavam melhorando, mas também porque o regime havia abandonado o uso do terror aleatório e usado com moderação até medidas de repressão (Fitzpatrick, 2023, p. 158).

A era Bréjnev gerava controvérsias. Para alguns foram os anos chatos da desmobilização comunista e para outros, pelo contrário, foram anos de paraíso. Num sentimento nostálgico, nas pesquisas realizadas após o fim da União Soviética, os cidadãos se lembravam do período de Bréjnev como os melhores tempos soviéticos, os “anos de ouro”.

Diferentemente de Kruschóv, Bréjnev estabeleceu uma liderança mais coletiva e compartilhadora. Criou uma burocracia formada por revolucionários que tinham chegado à velhice e haviam se transformado em notáveis encastelados no poder. Os políticos podiam envelhecer nos cargos, o que representava uma grande diferença dos anos dos “Grandes Expurgos” de Stálin e das ameaças de Kruschóv. A média de idade dos membros do Politburo era de 70 anos. Bréjnev era um defensor do “respeito aos quadros” e da conservação da estabilidade. De fato, foi uma era de ouro para os burocratas.

Os historiadores costumam dividir os anos do secretário-geral. Para Fitzpatrick (2023, p. 159), a era Bréjnev teve seu ponto alto na primeira década – meados dos anos 60 até meados dos 1970. Depois desse interregno, “[...] foi ladeira abaixo, principalmente no que diz respeito à economia”.

Já para Archie Brown (2010), a “Era da Estagnação” pode ser vista por igual: Bréjnev foi quem aprovou a invasão da Tchecoslováquia nos anos iniciais e foi quem, mais tardiamente, também aprovou a invasão do Afeganistão. Sob esse fundo de calma e tranquilidade, escondia um período de estagnação econômica, pouquíssimas reformas e de um regime comunista conservador.

Em relação à política oficial, o período Bréjnev viu renascer um debate sobre a figura de Stálin. Foi tomada a decisão de interromper as críticas ao stalinismo iniciadas no Discurso Secreto do XX Congresso do Partido. Surgiram grupos que visavam promover sua reabilitação e que repudiavam os julgamentos de Kruschóv. Não se chegou a uma solução explícita na luta entre stalinistas e antistalinistas. Já nas entrelinhas, as críticas sobre o chamado “período do culto à personalidade” foram proibidas. Como expressa Archie Brown: “De um modo geral, houve um silêncio em relação a Stálin, mas tornou-se significativamente mais fácil publicar referências positivas a ele do que negativas” (2010, p. 471).

Por trás da gerontocracia, manifestou-se um incipiente movimento dissidente como resultado da eliminação das críticas ao stalinismo. A gama dos dissidentes era formada por nacionalistas eslavos, liberais e defensores dos direitos humanos e das liberdades civis. Surgiram os famosos *samizdat* e *tamizdat*. Os primeiros eram textos datilografados em papel carbono e que circulavam de mão e mão. Os segundos eram textos proibidos na União Soviética e que eram publicados no exterior. Por meio do *tamizdat* circulava literatura proibida trazida do Ocidente.

Não obstante, num regime de controle absoluto do Estado, os dissidentes corriam diversos riscos, como serem julgados como traidores, “brancos” ou contrarrevolucionários. Foi o caso dos escritores satíricos Andrei Siniávski e Iúli Daniel, levados a julgamento público e condenados por “propaganda antissoviética” ao publicarem suas obras no exterior. Os tentáculos dos órgãos de vigilância, KGB, ainda funcionavam ubiquamente.

Em termos sociais, o crescimento urbano e a melhoria nas condições de vida escondiam o problema do alcoolismo. Apesar de esse sempre ter sido um vício na União Soviética, durante a liderança de Bréjniev o consumo cresceu de maneira exponencial. Cervejas caseiras duvidosas eram produzidas e provocavam a morte por envenenamento na década de 1970. A expectativa de vida masculina caiu de maneira proporcional ao consumo, era de 64 anos em 1965 e passou para 61 em 1980. O alcoolismo, como veremos, afetaria diretamente os “soldados-meninos” no Afeganistão.

Nas relações internacionais, a União Soviética se comportou como uma potência bélica e colonial em relação à Tchecoslováquia e ao Afeganistão. Nos anos de mobilizações políticas e sociais de 1968, as tropas soviéticas encerraram de maneira sangrenta o movimento reformista e restabeleceram o controle sob o *Pacto de Varsóvia*.

A *Primavera de Praga* visava construir o “socialismo com rosto humano”: formar estruturas horizontais no Partido Comunista da Tchecoslováquia, resgatar os direitos humanos e estabelecer relações com grupos diversos: universitários, intelectuais e operários. No entanto, a intervenção soviética marcou o fim do “otimismo inebriante” da era Khrushchov e o fim das esperanças de uma liderança arejada. Contudo, para Brown (2010, p. 433), a *Primavera de Praga* foi em muitos sentidos “uma precursora da *perestroika* soviética”.

Teoricamente, o Afeganistão, conjuntamente com o Camboja, poderia ser considerado o único país comunista que adotou o comunismo fora da Europa. Na prática, nunca foi realmente abalizado como socialista pela União Soviética. A intervenção dos soviéticos não foi, como pensavam os analistas ocidentais, uma tentativa de expansão do comunismo, “[...] mas sim parte de uma política destinada a garantir que o Afeganistão não adquirisse um regime hostil à URSS” (Brown, 2010, p. 414).

Vivia-se no contexto da Guerra Fria. A liderança de Bréjniev lidava com relações tensas entre os EUA e a URSS. Bases americanas com armas nucleares cercavam os soviéticos e políticos norte-americanos expressavam suas preocupações sobre uma possível diferença de armamentos entre os dois Estados. Vale lembrar de que, sob o secretariado de Bréjniev, a União Soviética alcançou pela primeira vez a paridade militar com os Estados Unidos. As relações entre as potências se azedaram ainda mais por meio da assistência militar dos soviéticos ao Vietnã do

Norte em 1965. Nessa medida, os conflitos e eventos que se desenvolveram no Afeganistão na década de 80 reproduziam as linhas mestras da polarização ideológica.

A tomada do controle no Afeganistão pelos comunistas locais foi recebida com enorme surpresa pelo politburo da União Soviética. Contudo, a subida ao poder foi acompanhada de dificuldades e rivalidades pessoais entre as lideranças afegãs. Tais atritos provocaram guerras civis que chegaram aos extremos com derramamento de sangue entre membros que supostamente pertenciam ao mesmo grupo.

Sem encontrar soluções pacíficas, os líderes soviéticos decidiram invadir o Afeganistão. Segundo Fitzpatrick (2023) a intervenção soviética na guerra civil era imprudente, mas para Bréjniev fazia parte do modo como uma superpotência devia se comportar. Isso representava não se importar com qualquer análise racional de custos e benefícios.

Como resultado, a intervenção de longa permanência (1979-1989) fracassou, principalmente devido ao papel de resistência da oposição interna afegã. Esses encontraram apoio e assistência na coalizão formada por Estados Unidos, Arábia Saudita e o Paquistão. Esses países não participaram abertamente do conflito, mas forneceram farto material bélico.

Em muitos sentidos, a Guerra do Afeganistão exerceu um papel duplo, a saber: como evento que marcou os estertores do século XX, isto é, o conflito foi encerrado no processo da *perestroika* de Gorbachóv e da consequente queda da URSS. Os custos econômicos foram astronômicos. De outro lado, o Afeganistão é a gênese, ou, as raízes, da guerra ao terror do século XXI. Os grupos terroristas surgem e crescem a partir do apoio militar dos norte-americanos.

Os combatentes afegãos ficaram conhecidos como *Mujahedin*. Eram guerrilheiros islâmicos que atuavam nas montanhas e tinham seus valores fundamentados nas identidades étnica e religiosa¹²⁷. Entre os quais estava Osama bin Laden. Para Brown (2010), numa perspectiva de longa duração, a Guerra do Afeganistão representou um fracasso tanto para a URSS quanto para os EUA: “Na verdade, a guerra no Afeganistão – com seu posterior regime talibã seguido de outra guerra – acabou sendo um conflito sem vencedores” (p. 414).

As relações entre a União Soviética e o Afeganistão não comunista sempre tinham sido cordiais e amistosas. O rei afegão esteve na URSS numa visita de Estado nos anos 1960. O país foi um regime monárquico entre 1919-1973. Os soviéticos não participaram na deposição da monarquia e na instauração da República sob a liderança do general Mohammad Daoud, mas os liames diplomáticos entre os dois foram mantidos. Entretanto, a partir de 1976 os conflitos

¹²⁷ Os soviéticos também os chamavam de Dukh, “espírito” em russo. Era um nome depreciativo que se referia a habilidade em aparecer e desaparecer de maneira imprevista dos combatentes afegãos.

surgiram. Daoud aproximou-se do Irã e começou a adotar um regime mais repressivo em relação aos comunistas.

O Partido Comunista Afegão (PDPA) foi criado em 1965 e possuía duas alas rivais. A mais radical era conhecida como *Khalq* (“as massas”) e era chefiada por Taraki e Amin. A outra ala era conhecida como *Parcham* (“bandeira”) e liderada por um intelectual marxista de origem aristocrática, Karmal. Na opinião dos soviéticos, eram quase dois partidos devido às profundas diferenças que professavam. Os *parchamis* saíam na frente na disputa na medida em que gozavam da preferência de Moscou.

Os *parchamis* eram mais cautelosos e conservadores, apoiavam o regime. Entretanto, para surpresa dos soviéticos foi o grupo Comunista *Khalq*, de Taraki e Amin, quem tomou o poder ao assassinar Daoud. Os *khalquis* asseguravam que construiriam um regime concorde aos pressupostos internacionais dos “camaradas soviéticos”. Contudo, os conflitos não demoraram a surgir entre membros da facção e entre eles e os soviéticos. O regime adotou uma postura autoritária, afastou do poder o grupo dos *parchamis*. Muitos foram presos e mortos.

De Moscou partia assistência econômica e bélica ao novo governo *Khalq* sediado em Cabul. Os conflitos internos eram travados entre os comunistas e outros grupos religiosos. Para Taraki, líder do partido comunista, o apoio dos soviéticos era insuficiente e cobrava uma intervenção militar direta. No cenário internacional, principalmente em Washington, a visão era que a União Soviética estava “[...] ficando atolada em um lamaçal semelhante à experiência americana no Vietnã [...]” (Brown, 2010, p. 416).

O presidente do Conselho de Ministros soviético, Aleksey Kosygin, era intransigente na sua posição de não intervir diretamente, sabia dos custos políticos e internacionais. Nesse ínterim, o número dois da liderança afegã, Amin, prendia seus inimigos e outros grupos políticos, afastando a possibilidade de formar um governo de coalizão. Por isso, para os soviéticos, qualquer ajuda tinha como prerrogativa a sua retirada. As tentativas foram fracassadas. Taraki acabou sendo executado e Amin assumiu o poder sem empecilhos.

De acordo com Brown (2010), o regime de Amin, e dos comunistas afegãos de maneira geral, foi extremamente mais conturbado para Moscou do que tinha sido a monarquia. Em 1979, Amin adotava políticas agressivas que “[...] estavam criando inimigos, inclusive militantes islâmicos inspirados na revolução iraniana que acontecera naquele mesmo ano” (p. 417). A situação se deteriorava e a solução fatal tomada pela URSS foi intervir militarmente para retirar Amin e implantar no poder uma liderança *parchami*: Karmal.

A decisão foi tomada pela alta cúpula do politburo – o ministro da Defesa, o ministro do Exterior, a KGB e o Departamento Internacional do Comitê Central. Convenceram Bréjnev que

o conflito seria rápido. Um grande número de soldados soviéticos e mais de 700 membros das forças especiais da KGB entraram no Afeganistão em 1979. Esses últimos atacaram a residência de Amin e mataram o líder afegão. Era a segunda morte de um presidente comunista num curto espaço de tempo e por seus “próprios” companheiros.

No lugar de Amin, foi colocado Karmal como primeiro-ministro e secretário-geral do PDPA. No início, o líder *parhami* não seguiu a cartilha soviética, mas a de Amin. A maioria do seu governo era formada por membros *parhamis*. Já os rivais eram colocados na prisão. Contudo, diferente dos outros líderes comunistas, Karmal foi alçado ao poder pelos soviéticos e dependia do seu apoio. Os predecessores tinham tomado o poder por conta própria.

Como expressa Brown (2010), o regime afegão apesar de se considerar comunista, não foi capaz de criar um sistema socialista e sustentá-lo. A resistência dos grupos religiosos era persistente. Foi incapaz antes da invasão soviética e “[...] foi, na verdade, ainda menos bem-sucedido nesse aspecto depois da invasão” (p. 419). Era necessário um milagre para fazer renascer o comunismo afegão, o último conflito interno entre as facções colocou abaixo qualquer possibilidade de construção de um projeto viável.

A sobrevivência dependia exclusivamente dos soviéticos. Nos anos 1980, mais de 100 mil soldados soviéticos estavam imiscuídos no impasse que foi a Guerra do Afeganistão. Mais de 25 mil perderam a vida e mais de um milhão de afegãos foram mortos. Do outro lado, as forças oposicionistas dos *Mujahedin* retomavam com sucesso os territórios sob domínio dos soviéticos. Para isso, utilizavam de armamento extremamente sofisticado enviado pelos Estados Unidos. Fato que só “[...] aumentou o poder de fogo da resistência afegã às forças de ocupação soviética e elevou o custo político da operação para a liderança soviética” (Brown, 2010, p. 419).

Em termos comparativos, o Afeganistão estava se transformando no Vietnã soviético. Até nesse quesito as superpotências se copiaram. A guerra era impopular, notadamente para as mães soviéticas que tinham filhos em idade militar ou que já estavam no conflito. Contudo, era difícil dimensionar o peso das críticas.

Para Brown (2010), o Partido sempre desprezou a opinião pública como fator político. Por isso, seu efeito foi bem menor do que as manifestações contra a Guerra do Vietnã nos Estados Unidos: “Portanto, embora parte do crescente descontentamento com a guerra na sociedade soviética possa ser comparada à tendência das opiniões nos Estados Unidos durante a Guerra do Vietnã, a opinião pública não teve o mesmo impacto na cúpula política” (p. 419).

Fitzpatrick (2023) tende a concordar com o menor peso da opinião pública em comparação ao peso do movimento de contestação à intervenção no Vietnã. Entretanto, destaca como as consequências foram talvez piores do que o conflito norte-americano, decididamente na

moral do suposto exército de libertação e no caso do que fazer com os jovens soldados traumatizados e desmobilizados no pós-guerra:

A desaprovação pública foi mais discreta do que no caso americano, mas houve danos semelhantes ao moral do Exército, e os problemas soviéticos subsequentes com veteranos de guerra do Afeganistão descontentes e desmoralizados foram provavelmente ainda piores do que os que os Estados Unidos tiveram com seus veteranos do Vietnã (p. 169).

Apesar de tudo, o Partido não mudou de rumo. O conflito se estendeu aos curtos mandatos dos sucessores de Bréjniev, Andrôpov (1982-1984) e Tchernenko (1984-1985). A decisão definitiva de retirada das tropas foi tomada por Gorbachóv em 1985 no clima de aproximação aos EUA e corte dos gastos militares. Contudo, só em 1988 Gorbachóv anunciou publicamente a retirada.

No geral, a guerra e a atuação da URSS mostravam como a era Bréjniev não tinha sido o mar de tranquilidade, estabilidade e bens de consumo. Não eram anos assim tão tediosos. Essa imagem foi construída, em grande parte, pelo poder. A hipocrisia era o fundo desse sistema. Como conclui Brown (2010):

Se as críticas públicas e o conflito social manifesto foram raros durante aquele período, isso se deveu em grande parte à rigidez da censura, ao sofisticado sistema de recompensas pelo comportamento político conformista e à hierarquia de sanções por se desviar dessa norma (p. 490).

De fato, os elementos que sustentavam o *status quo* eram largamente conhecidos, quais sejam, a gerontocracia burocrata, as censuras, propaganda e as hierarquias. O sistema não era mais stalinista, mas nem por isso tinha abandonado seu caráter autoritário e de exceção.

2.4.1. Uma guerra colonial e suas testemunhas

A civilização soviética... Tenho pressa para gravar seus rastros. Rostos conhecidos. Não faço perguntas sobre o socialismo, mas sobre o amor, o ciúme, a infância, a velhice. Sobre música, danças, penteados. Sobre os milhares de detalhes de uma vida que vai desaparecendo. Essa é a única maneira de enquadrar a catástrofe no contorno do cotidiano e de tentar contar alguma coisa.

Svetlana Aleksiévitich

Svetlana Aleksiévitich nasceu na Ucrânia, em 1948, no contexto pós-Segunda Guerra Mundial, mas cresceu e viveu na Bielorrússia. Naqueles tempos, essa duplicidade podia passar despercebida já que os dois espaços eram um só, todos compartilhavam uma identidade comum: soviéticos. Não por acaso, é a partir desse ponto coletivo que Svetlana compreende sua geração e

as outras: “Eu dividiria os soviéticos em quatro gerações: a de Stálin, a de Khruschóv, a de Brêjniev e a de Gorbatchóv. Sou dessa última” (Aleksiévitch, 2016, p. 23). As gerações soviéticas são divididas não pelas nacionalidades regionais, mas de maneira similar a constituição das lideranças dos secretários gerais do Partido Comunista. Apesar de ser da geração que foi formada pela *perestroika* e, como corolário, pela queda da URSS, Aleksiévitch não perdeu o interesse em reconstituir o que foi essa “[...] espécie humana peculiar, o *homo sovieticus*” (p. 19) e os traumas que acompanharam o erguimento da civilização socialista prometida.

Quando se formou em jornalismo na Universidade de Minsk empreendeu o *projeto auscultatório* de viajar por esse território gigantesco e escutar os testemunhos de todos os soviéticos: “Durante anos, viajei por toda a antiga União Soviética, porque o *homo sovieticus* não é apenas o russo, mas também o bielorrusso, o turcomeno, o ucraniano, o cazaque...Agora vivemos em países diferentes, falamos línguas diferentes, mas somos inconfundíveis” (p. 19-20).

Os soviéticos se reconhecem mesmo por trás das máscaras (línguas nacionais) que escondem as “pessoas do socialismo”, seus sofrimentos, seus heróis e mártires e seu mundo bélico. Na verdade, a principal máscara é a soviética, ela se colou ao corpo e retirá-la é quase impossível, todos: “Éramos pessoas com uma única memória comunista. Vizinhos de memória” (p. 21).

A partir dessas constelações de vozes de bielorrussos, russos, cazaques, chechenos, georgianos, romenos, Aleksiévitch constrói o projeto literário e testemunhal intitulado *Vozes da Utopia*. Ele é composto por cinco livros: *A guerra não tem rosto de mulher* (1985), *As últimas testemunhas* (1985), *Os meninos de Zinco* (1989), *Vozes de Tchernóbil* (1997) e *O fim do homem soviético* (2013).

Segundo Svetlana, apesar dos cinco, ela tinha a impressão de escrever um único livro, todos pareciam se fundir e formar um só “grande painel” que funcionaria como “[...] uma enciclopédia do “homem vermelho”, da “utopia vermelha”, dessa vida que chamávamos de socialismo”¹²⁸. Esse processo utópico na composição da *civilização soviética* foi marcado pela dor e por sua consequente transformação numa distopia, o mundo do Futuro acabou sendo um espaço de catástrofes cotidianas que se incrustaram em inúmeras biografias particulares. Por essa razão, escutá-las e registrá-las é uma forma de reconstituir o que foi o “drama socialista”: “Venho tentando ouvir com franqueza todos os participantes do drama socialista...” (Aleksiévitch, 2016, p. 19).

Na obra de Svetlana, os “grandes fatos” estão subsumidos nas histórias individuais. A História, com H maiúsculo, mistura-se de maneira inextricável ao testemunho e a emoção, não é

¹²⁸ TAG. Entrevista: Svetlana Aleksiévitch, 2018. Disponível em: www.taglivros.com/blog/entrevista-svetlana-aleksievitch-tag-livros. Acesso: jun. 2025.

possível separar essas formas. Os heróis e suas ações espetaculares e exemplares são substituídos por pessoas comuns que foram deslocadas de forma abrupta dos seus desejos, sonhos e projetos. Sua poética coletiva constrói uma historiografia do micro e da oralidade em oposição à historiografia “metódica”, “positivista” e “historicista” do século XIX e início do XX. Nesse sentido, Aleksievitch dirá que seu propósito é lidar com uma mentira dupla, quais sejam, a mentira do totalitarismo e a mentira da história como ciência “[...] que limpa a vida até chegar aos parágrafos sem paixão das apostilas de história. Minha vontade é humanizar a história”¹²⁹.

Em *Meninos de zinco* (1985) Aleksievitch não compõe uma história tradicional da Guerra do Afeganistão, seu objetivo é construir uma *imagem coletiva* desse evento por meio de todas as vozes que de uma forma ou de outra – direta ou indiretamente – estiveram envolvidos. Em função disso, as vozes das mães perpassam todo o livro, são as testemunhas dos filhos que não sobreviveram. O Afeganistão não pode ser visto fora da tragédia do *homo sovieticus* e do próprio século XX.

A Guerra como puro desenlace bélico grandioso é vista como elemento masculino: “Não consigo afastar o sentimento de que a guerra é fruto de uma natureza masculina em grande parte incompreensível para mim” (Aleksievitch, 2020, p. 23). Dessa maneira, a contrapelo, a lupa de Svetlana como *constela(dor)a* tem como alvo os mínimos detalhes: o sentimento, a forma como o soldado encara a morte, a perda do esposo e do filho, o desamparo, a ingenuidade, o poético. O acontecimento é integrado ao sentimento. Tudo se resume as vozes e suas singularidades: a cadência, a sintaxe e as falhas. E nos flancos dessa oralidade, uma escuta atenta, uma historiadora que trabalha sem vestígios:

Eu sigo o sentimento, não o acontecido. Como se desenvolveram nossos sentimentos, não os acontecimentos. Talvez o que faço se pareça com o trabalho de um historiador, mas sou uma historiadora sem vestígios. O que acontece com os grandes acontecimentos? Eles passam para a história, enquanto os pequenos, mas os principais para o homem comum, desaparecem sem deixar vestígios. Hoje um menino (mal parecia um soldado tamanha a fragilidade e a aparência doentia) contava como é pouco habitual e ao mesmo tempo temerário matar junto com alguém. E como dá medo de atirar. Por acaso isso fica na história? Desesperadamente me dedico (livro após livro) ao mesmo trabalho – diminuo a história até chegar à escala do ser humano (Ibid., p. 28).

Uma historiadora sem vestígios? Uma historiadora sem fontes? Na verdade, é uma historiadora que também evoca o imaginário dos trapeiros. Isto é, como no caso dessas figuras, seu trabalho consiste na busca dos rastros, daqueles pequenos indícios que estão a ponto de

¹²⁹ TAG. Entrevista: Svetlana Aleksievitch, 2018. Disponível em: www.taglivros.com/blog/entrevista-svetlana-aleksievitch-tag-livros. Acesso em: jun. 2025.

serem varridos pelo vendaval do progresso. Os vestígios não são materiais como os documentos oficiais guardados pelos arquivos, são imateriais, estão nas vozes, nos seus testemunhos.

Estar diante de eventos catastróficos – como o *Lager*, o Massacre de Tlatelolco e a Guerra do Afeganistão – é estar diante das aporias da representação. Como dar a ver, para os outros, aquilo que é em si inimaginável e irrepresentável? Essa questão surge para Aleksiévitich no momento em que ela vê no Afeganistão os caixões de zinco que levariam os corpos dos jovens soldados soviéticos. A partir dessa imagem, a literatura parece se encontrar numa encruzilhada:

Subi num helicóptero... De cima vi centenas de caixões de zinco preparados de antemão, brilhando ao sol, belos e assustadores...

Quando você esbarra em algo assim, pensa na hora: **a literatura se sufoca em seus limites... A reprodução e o fato só podem expressar o que é visível aos olhos, mas quem precisa de um relatório minucioso sobre o que aconteceu? É preciso algo diferente... A impressão de um instante, expressa a partir da vida...** (Ibid., p. 31, grifos nossos).

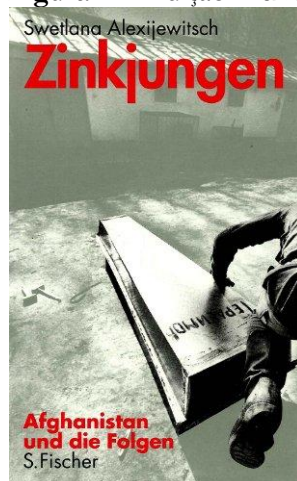
As imagens dos caixões horrorizam. Nas edições alemãs e síria de *Meninos de zinco*, os invólucros mortuários estão projetados nas capas como formas de estampa da morte:

Figura 20 - Edição Síria



Fonte: https://dursthoff.de/?page_id=759. Acesso: jun. 2023.

Figura 21 - Edição Alemã



Fonte: https://dursthoff.de/?page_id=759. Acesso: jun. 2023.

Os caixões são onipresentes. A propósito, foram os símbolos desse conflito. Eles são esses objetos herméticos e pesados. Na primeira figura, temos a representação de uma peça massiva e pesada. Na segunda, ele é todo envolvido e possui traços de algo improvisado e feito às pressas. Um soldado se debruça para, talvez, lacrá-lo permanentemente. Ele é posto num lugar árido, uma oficina que se faz de funerária (?), e algumas ferramentas estão espalhadas ao redor. Uma foice? Um martelo? Nas duas iconografias temos formas construídas para não serem descobertas. Dessa maneira, muitas mães eram impedidas de abri-los para ver o cadáver dos seus filhos. Como criar uma forma que corresponda a esse *hermetismo mortuário*? Por si só, ele se faz de signo do fechado e irrepresentável.

Um relato minucioso e acabado parece somente confirmar a aporia da representação. No final da Segunda Guerra Mundial, no momento em que os aliados descobriram os campos de concentração, realizaram-se registros minuciosos por meio de fotos, filmes e relatórios. O objetivo era criar um aporte arquivístico para que os crimes pudessem ser julgados posteriormente. Contudo, de que maneira esses documentos eram capazes de captar as testemunhas, suas singularidades e suas vozes. Eles expressavam o que era visível aos olhos, mas não se apoderavam da *temporalidade de uma vida*.

Quicá o gargalo do problema não esteja na representação em si, mas na forma como realizá-la. Jorge Semprún (1995) em *A escrita e a vida* se aproxima dessa perspectiva, para ele a experiência dos campos não era indizível, mas invivível. A aporia era a da escuta: como dizer e ser escutado. Por isso, qualquer forma de apresentação pasteurizada estava fadada a recair nos princípios historicistas do século XIX. Segundo Semprún (1995), para enfrentar a aporia da escuta e transmitir o testemunho, ele deveria corresponder a um objeto estético: “Só alcançarão essa substância, essa densidade transparente os que souberem fazer de seu testemunho um objeto artístico, um espaço de criação. Ou de recriação” (p. 22).

Diante dos caixões de zinco e seu *hermetismo mortuário*, Svetlana Aleksievitch parece referendar essas posições, era preciso de algo diferente para lidar com essa imagem paradoxal de algo que é “assustador” e “belo” ao mesmo tempo. Recusa o “relatório minucioso sobre o que aconteceu”, a história “tal como foi” do historicismo. Exige que a história seja incompletude, formas que fossem fragmentárias e instantâneas, como as *imagens dialéticas* de Benjamin, mas capazes de expressar a fugacidade da vida a “partir da vida”. Uma constelação de vozes: mães, soldados, enfermeiras, prostitutas...

Infeliz a terra que não tem heróis!
 Não. Infeliz a terra que precisa de heróis.
 Bertold Brecht, *Galileu Galilei*.

Uma guerra colonial e de garotos.

A União Soviética foi um Estado multiétnico que funcionou na base do encorajamento dos nacionalismos não russos. O objetivo era apagar com a imagem do grande Império Russo do *tsar*. Contudo, nas suas relações internacionais atuou com uma potência militar e colonial. Em relação aos países asiáticos e africanos, os soviéticos estabeleceram zonas de protetorado e certas atitudes depreciativas. Como exemplo, Bréjniev dizia que os valores comunistas ultrapassavam todas as fronteiras nacionais e alcançavam até a “barbárie” no continente africano: “mesmo nas selvas eles querem viver à maneira de Lenin” (Bréjniev *apud* Brown, 2010, p. 429).

A Guerra do Afeganistão é um duplo da Guerra do Vietnã. É impressionante a semelhança. Começando, por exemplo, pelos soldados. Os conflitos mobilizaram o furor de jovens de dezoito e dezenove anos sedentos de glória e heroísmo. Era uma geração pós-guerra que não tinha vivido nenhum confronto bélico. Apesar da Guerra Fria, cresceram em ambientes econômicos estáveis, cercados por bens materiais e conforto. Eles iam em busca de experiências. Em segundo, por serem jovens, eram moldáveis. Eram puros patriotas de cabeças vazias. Em terceiro, eram invasões coloniais que foram atravessadas por mortes. De um lado, um morticínio de jovens. De outro, os extermínios e os massacres. Eles reagiram com violência diante do desconhecido.

Em sua multiplicidade, os testemunhos de *Meninos de Zinco* apontam o caráter injusto da Guerra do Afeganistão. Todos os relatos são anônimos, aparece somente uma designação genérica, como a função que exerciam e a posição na hierarquia para o caso dos militares. Segundo Aleksiévitich: “Uns pediram o segredo da confissão, outros querem eles mesmos esquecer de tudo” (Aleksiévitch, 2020, p. 31). Um Soldado atirador de granada relembra o Afeganistão a partir da explosão em que perdeu parte do cérebro: um centímetro cúbico e meio. Durante o transcurso da guerra ele não sabia sobre o que de fato se passava ali, passou a enxergar somente depois.

Era um conflito desconhecido na União Soviética. Mesmo depois de dois anos de duração poucos civis sabiam o que acontecia em Cabul. Era como se não estivesse ocorrendo nenhum enfrentamento: “Era e não era guerra, se fosse, era uma guerra meio estranha, sem mortos e prisioneiros. Ninguém tinha visto os caixões de zinco” (Ibid., p. 40). Mais tarde se soube que os cadáveres eram levados para a cidade e enterrados em segredo à noite “[...] e nas

lápides escreviam ‘falecido’ em vez de ‘morto em combate’” (Ibid., p. 40). Nos jornais soviéticos as notícias descreviam os soldados e seus atos de solidariedade internacional, estavam construindo pontes e alamedas. Por sua vez, os médicos prestavam cuidados e tratamento às mulheres e às crianças afegãos.

Contudo, posteriormente, quando todos sabiam que a guerra tinha sido um erro político, a culpa recaiu sobre os soldados. Esses foram marcados pela pecha de “afegãos”, uma enorme mácula que parece sempre acompanhá-los: “Somos chamados de “afegãos”. Um nome estrangeiro. Como um sinal. Uma marca. Não somos iguais a todos. Somos diferentes” (Ibid., p. 43). Condecorações foram dadas, mas não foram usadas, escondiam por vergonha.

Em dado momento, o soldado expressa o silêncio e o desinteresse da sociedade em relação aos combatentes soviéticos e estabelece uma comparação entre a Guerra do Afeganistão e a Grande Guerra Patriótica:

[...] Os jovens não nos procuram. Somos incompreensíveis para eles. Somos mais ou menos como os participantes da Grande Guerra Patriótica, mas eles estavam defendendo a Pátria, e nós? Estávamos no papel dos alemães – como me disse um rapaz. Acho que é assim... É assim... É assim que nos veem... (Ibid., p. 45).

Os soviéticos se referem à Segunda Guerra Mundial como “Grande Guerra Patriótica” pela dimensão da mobilização coletiva realizada em prol da vitória. Foi uma guerra de vida ou morte para a URSS. Por isso todos contribuíram: mulheres, idosos e crianças. Criou-se um sentimento patriótico em torno da guerra, um símbolo comunitário. Comemorações eram realizadas todos os anos. Ao contrário, a Guerra do Afeganistão não era digna dessa memória, representava o outro lado, o da potência invasora. Os soldados soviéticos estavam nos papéis dos alemães.

O atirador de granadas fala ainda da crueldade dos soldados soviéticos contra os combatentes afegãos. A guerra era um lugar de pura brutalização e desumanização. Nas palavras de Aleksievitch, ali no Afeganistão “[...] é outro tempo, os calendários mostram o século XIV” (Ibid., p. 25). Prisioneiros eram executados, troféus humanos eram colecionados (as dubiedades do ato de colecionar) e casas eram destruídas:

[...] Que capturávamos prisioneiros e não levávamos para o regimento... Nem sempre... (Fica em silêncio) Em um ano e meio de guerra não vi um *duchman*¹³⁰ vivo, só morto. Sobre as coleções de orelhas humanas secas? Sobre os troféus de combate... Se vangloriavam deles... Sobre os *Kichlaks*¹³¹ depois do tratamento de artilharia, que já não pareciam uma morada, mas um campo arado e deserto?

¹³⁰ Nome utilizado pelos soviéticos para se referir aos combatentes afegãos.

¹³¹ Aldeia da Ásia Central.

É sobre isso que querem ouvir em nossas escolas? Não, lá eles precisam de heróis [...] (Ibid., p. 44).

Nas escolas soviéticas, os soldados tinham que edulcorar seus relatos, construir a imagem de heróis. Contudo, na prática, funcionaram como agentes de uma forma de colonialismo moderno. Esse ângulo aparece em outros relatos. Um conselheiro militar fala sobre o modo folclórico a partir do qual via “aquele povo”. Ele adotava a perspectiva do “homem branco” que estava levando a civilização (o comunismo) para onde não havia cultura:

Vou começar dizendo que lá eu atirava neles, mas ao mesmo tempo sinto respeito por aquele povo. Sinto até amor por eles. Gosto da música deles, das orações: são calmas e infinitas como aquelas montanhas. Mas é que eu – vou falar só por mim – acreditava sinceramente que uma iurta¹³² é pior que um edifício de cinco andares, que sem vaso sanitário não há cultura. E vamos enchê-los de vasos sanitários, vamos construir casas de concreto. Ensinar a dirigir trator. E levamos para eles mesas de escritório, jarras de água, toalhas de mesa vermelhas para reuniões oficiais e milhares de retratos de Marx, Engels, Lênin [...] (Ibid., p. 64).

O pronome “deles” expressa exotismo, fronteira e diferença. As atitudes são contraditórias: Ama, mas mata. Isso lembra o discurso do oficial Kurtz em *Apocalypse Now*: os norte-americanos metralhavam os locais no Vietnã e depois queriam curá-los com um *band-aid*. Na verdade, eram corpos coloniais “matáveis”. O olhar é pitoresco: gosta da “cultura” local, mas prefere à civilização ocidental. Desta feita, levam vasos sanitários, jarros de água, toalhas de mesa... Além disso, construiriam casas de concreto. Os soviéticos representam, de maneira contraditória, o protótipo do “fardo do homem branco” de Kipling. Mas o objetivo final era levar o comunismo, por isso, os retratos de Marx, Engels, Lênin.

Deveras não era a Grande Guerra Patriótica, mas a escassez era a mesma. Em todos os relatos prima o improviso e a gambiarra. Uma única panela que todos atacavam e comiam. Uma única seringa para todos. Falta de antissépticos. Falta de remédios. Os oficiais bebiam todo o álcool, as feridas eram tratadas com gasolina. Os soldados, por sua vez, destilavam *samogón*¹³³ a partir de passas, açúcar, amora, fermento e pão. Doenças, como escorbuto e tifo, grassavam. Por fim, os equipamentos militares eram os da Segunda Guerra Mundial: “Tínhamos uns elmos dos anos 1930, uns capacetes ridículos. Ainda daquela guerra...” (Ibid., p. 84).

A Guerra não marcaria somente os soldados, as mulheres estiveram presentes como enfermeiras e prostitutas. Durante determinado tempo na leitura dessas vozes, topamos com o testemunho de uma Funcionária que foi parar no Afeganistão porque “[...] acreditava em tudo o que escreviam nos jornais...” (Ibid., p. 70). Estava em busca de aventura, mostrar que sua geração

¹³² Tenda ou cabana circular utilizada pelos povos da Ásia Central.

¹³³ Bebida destilada russa.

era capaz de autossacrifícios como a anterior. Ao chegar ao país conflagrado, sua primeira impressão em Cabul foi: “Só mulheres. Centenas de mulheres. Vinham os oficiais, escolhiam as mais bonitas, as mais jovens. Abertamente [...]” (Ibid., p. 70).

Lá ela encontrou seu amor e tornou-se uma “esposa afegã” – nome pejorativo utilizado para nomear as mulheres soviéticas que os oficiais casados escolhiam como companhia. Não era uma guerra de mártires e heróis. Novamente volta o reverso da Segunda Guerra Mundial no imaginário soviético: “Eu queria ir para a guerra, mas não essa, queria ir para a Grande Guerra Patriótica” (Ibid., p. 72).

A Funcionária, bem como outras jovens, almejavam o papel de heroínas que elas exerceram na Segunda Guerra Mundial, aquelas que Aleksiévitich escutou em *A guerra não tem rosto de mulher*. No final, seu relato mostra a verdadeira utilidade das mulheres no Afeganistão:

Não encontrei mulheres que usassem as condecorações de guerra, ainda que as tenham recebido. Uma usava uma medalha “Pelos serviços em guerra”, todos riam – “Pelos serviços no sexo”. Porque é sabido: você pode receber uma medalha por uma noite com o comandante do batalhão... Por que trazem mulheres para cá? Não conseguem ficar sem elas... Entende? Alguns senhores oficiais ficariam loucos. E por que existem mulheres que se esforçam para ir à guerra? Dinheiro... Um bom dinheiro... Você compra um aparelho de som, objetos. Quando voltar para casa, vende. Na União Soviética não se consegue ganhar tanto. Você não consegue juntar... Não há uma verdade, ela é variada, a verdade [...] (Ibid., p. 75).

Essa era uma guerra escusa em todos os sentidos. O relato é direto, o papel das mulheres enviadas ao Afeganistão era “esquentar a cama” dos oficiais. Elas deviam fornecer conforto nos intervalos da refrega, sem isso, “como homens”, ficariam loucos. A guerra também tinha um rosto de mulher, mas sua função era outra. Não há uma única guerra, ela é variada conforme os relatos das testemunhas. Não obstante, muitas mulheres escolhiam ir por contra própria – como a Funcionária que fala. As mulheres de que ela se refere iam com o objetivo de conseguir um bom dinheiro para satisfazer os desejos materiais.

Como vimos, o período Bréjniev foi marcado por uma azáfama material, queria-se conquistar o modo de vida norte-americano e europeu. Isto é, um mundo de abundância marcado pelos novos objetos da moda. Esse sentimento ultrapassava os gêneros. Soldados e oficiais exerciam uma forma de comércio clandestino. Trocavam os equipamentos bélicos por produtos: “Um carregador de munição por um conjunto de cosméticos para a namorada: rímel, pó, sombra” (Ibid., p. 43). E era por meio dessas mesmas armas negociadas que os soldados eram mortos depois. Vendiam e compravam de tudo: porcelana, pedras preciosas, enfeites, tapetes, sungas.

Ainda nesse mundo de trecos e troços, segundo uma das testemunhas, os soldados tinham três anseios: “Eram três os sonhos dos soldados: comprar um lenço para a mãe, um conjunto de maquiagem para a namorada e uma sunga para si mesmo; na época não tinha sunga na União Soviética. Está aí o que era a guerra” (Ibid., p. 43). O sonho da sociedade comunista do Futuro era suplantado pelos bens materiais capitalistas.

Entretanto, as mulheres também exerciam outros papéis como de enfermeiras. É por meio de uma delas que sabemos de primeira mão sobre todas as inseguranças e medos que tomavam de assalto os jovens soldados. A Enfermeira titubeia antes de começar a narrar, teme despertar novamente as imagens do horror, o testemunho aparece premido pelo medo e seus não ditos: “Tenho medo de começar a contar. Essas sombras vão atacar de novo...” (Ibid., p. 48).

Ela foi para o Afeganistão acreditando na propaganda do Partido Comunista: “É uma guerra justa, nos diziam, estamos ajudando o povo afegão a terminar com o feudalismo e a construir uma bela sociedade socialista” (Ibid., p. 48). Os mesmos termos coloniais são utilizados, “levar” o socialismo para os “atrasados”. Não era omitido que os “soldados-meninos” estavam morrendo, mas a causa apontada eram as doenças provocadas pela falta de infraestrutura: malária, hepatite...

Em Cabul, começa a cuidar dos “meninos” e passa a recordá-los. Lembra-se de um com o corpo todo revirado de onde os médicos retiraram doze estilhaços. De certa forma, ela se acostumou com os mortos, mas não que eles fossem jovens: “Me acostumei com os cadáveres. Mas que eles fossem tão jovens e adoráveis, como crianças – a isso é impossível se resignar” (Ibid., p. 51).

Elas, as enfermeiras, não tinham ido somente para salvar pessoas, mas também para amar, exercer o papel de mãe. Num dos episódios narrados, um menino agonizava sozinho no leito de morte e clamava por sua “mamãe”. Foi correspondido pela enfermeira, ela fez o papel da mãe: “– Estou aqui, filhinho – você diz, mente” (Ibid., p. 51).

Figura 22 - "Soldados-meninos"



Fonte: <https://soundcloud.com/user-449758953/svetlana-alexievichs-zinky-boys-featuring-brian-castner-and-wesley-morgan>. Acesso: jun. 2025.

Na imagem, os jovens apresentam um semblante desalentador. Eram “soldados-meninos” que tinham entre 18 e 20 anos. Alguns iam à revelia sem saber para onde estavam sendo mandados. Outros por convicção e convencimento. A União Soviética era uma sociedade bélica na qual os homens tinham como papel precípua defendê-la, a vida não lhes pertencia, o Estado havia tomado seu lugar.

Era uma grande honra viver e morrer pela Pátria. A educação militar era fundada nos valores espartanos: “A nossa mentalidade era bélica” (Aleksiévitch, 2016, p. 187). Como expressa um soldado-testemunha:

[...] Nos educavam assim: você precisa defender a pátria, defender sua namorada... Você é homem... Eu gostava da mitologia escandinava, amava ler os vikings. Eles consideravam uma vergonha um homem morrer na cama. Morriam em combate. Desde os cinco anos o menino aprendia a usar armas. Para a morte. A guerra não é o momento de perguntas: você é uma pessoa ou bichinho assustado? O objetivo de um soldado é matar, você é um instrumento para matar. Você está destinado a fazer isso, como um projétil ou uma metralhadora [...] (Aleksiévitch, 2020, p. 116).

O soldado soviético não era uma individualidade, mas um instrumento. Sua vida era exclusivamente do Partido. Desde os anos iniciais, por meio dos pioneiros, os meninos eram convencidos dos deveres de proteção à Pátria. No livro *A educação soviética*, Bittar e Ferreira Jr (2023) mostram como funcionava o sistema de ensino. Os soviéticos conseguiram produzir uma alfabetização em massa por meio do ensino regular obrigatório e gratuito. Isso foi alcançado num curto espaço de tempo: era algo inaudito. Em grande medida, foi um sistema prático voltado para o trabalho e o amor à pátria. Devia ser capaz de fornecer os braços que sustentariam o socialismo. Não obstante, existiram propostas mais humanistas, mas que se digladiavam com a burocracia comunista.

Além das escolas regulares existiam organizações extraescolares responsáveis pela formação dos futuros membros do Partido e do Exército. Eram elas três: Outubristas, Pioneiros e Komsomol: “Desde a Revolução de 1917, o Partido Comunista passou a contar com três degraus para o futuro jovem se tornar um de seus membros: Outubristas, Pioneiros e Komsomol” (Bittar; Ferreira Jr, 2023, p. 126).

Quase todos os soviéticos faziam parte desses grupos, eles funcionavam com base na idade e na progressão gradual. A ação delas era conectada e orgânica a das escolas. Os Outubristas, ordem criada em 1924, congregavam crianças entre sete e dez anos de idade. Apesar da adesão voluntária, todas eram encorajadas a participar. Os membros eram escolhidos por meio

das notas e do comportamento. O objetivo era “[...] gerar nas crianças um estado de espírito alegre e elevado, além de buscar fortalecer seu amor à Mãe-Pátria” (Ibid., p. 127).

Os Pioneiros foram criados pelo Komsomol em 1922. Ele congregava crianças entre dez e dezesseis anos, era o “[...] segundo degrau para se tornar membro do Partido e considerada pelo Estado a mais significativa forma de educação política” [...] dos jovens (Ibid., p. 127). Eles participam de atividades teóricas e práticas. Por exemplo, aprendiam a cuidar da terra e construir casas. A organização ainda possuía uma aura ritualizada, ali eram comemoradas algumas datas importantes da URSS como a celebração de 22 de abril (nascimento de Lênin) e o dia das Forças Armadas (23 de fevereiro).

No último degrau, o Komsomol. A instituição foi criada em 1917 e nela ingressavam os estudantes entre dezesseis e vinte três anos. Muitos dos jovens já se encontravam nas universidades. Eles ficavam na organização até os vinte e sete anos antes de entrar para o Partido. Ali era reforçada a lealdade ao comunismo, o amor à pátria, a camaradagem e o coletivismo:

As regras da moral comunista para o Komosol eram: lealdade ao comunismo e amor à Mãe-Pátria; consciência do trabalho para o bem da sociedade; amizade entre os povos da URSS e intolerância ao racismo e discriminações étnicas; coletivismo e camaradagem (um por todos e todos por um) [...] (Ibid., p. 128).

Os jovens soldados no Afeganistão foram formados por essas três organizações. Muitos saíram direto do Komsomol para a guerra. O serviço militar devia ser motivo de orgulho. A propaganda ubíqua ressaltava o papel da morte, um signo de posteridade e de inscrição no *Panteão dos Heróis da União Soviética*. Para funcionar, essa forma de persuasão devia ser não só ensinada como mostrada:

Figura 23 - Marat Kazei



Fonte: https://colnect.com/fy/postcards/postcard/40763-Minsk_The_monument_to_the_pioneer-partisan_Marat_Kazei-Monuments_to_the_Heroes_of_the_Great_Patriotic_War-Sovjet-Rusl%C3%A2n. Acesso: jun. 2025.

Na imagem, vemos o monumento a Marat Kazei (1929-1944). Ele foi um jovem pioneiro que aos treze anos se uniu aos *partisans* e que recebeu, postumamente, o título de Herói da União Soviética por ter se matado ao jogar uma granada de mão nos alemães. Excursões eram realizadas pelas escolas para visitar o monumento do jovem herói. Em *O fim do homem soviético*, uma das testemunhas conta como funcionavam esses passeios instrutivos:

...Em algum feriado militar... Nossa turma de jardim da infância foi levada ao monumento do pioneiro Marat Kazei. ‘Pois então, crianças’, disse a educadora, ‘este é um jovem herói, ele se explodiu com um granada e destruiu muitos fascistas. **Quando vocês crescerem, devem se tornar como ele**’ (Aleksiévitch, 2016, p. 210, grifos nossos).

Pedagogia da morte. Assim poderia ser nomeada essa forma de ensino, fazer com que as crianças pedagogicamente aprendessem a morrer pela Pátria. Na figura, são justamente elas que depositam flores no monumento. A própria Svetlana também era uma testemunha dessa *educação para a morte*, em *A guerra não tem rosto de mulher* ela relata: “Na escola, nos ensinavam a amar a morte. Escrevíamos redações dizendo como queríamos morrer em nome de... Sonhávamos com isso...” (Aleksiévitch, 2016, p. 11). Nas décadas de 1970-1980 funcionavam nas escolas soviéticas as chamadas *aulas de coragem* ministradas com o objetivo de acender o espírito patriótico.

Alex Halberstadt (2022) no livro *Jovens Heróis da União Soviética* é testemunha dessa educação patriótica. O nome do seu livro é homônimo de um outro que circulava nos bancos escolares soviéticos. Nele era apresentado uma lista de crianças que tinham praticado atos de coragem extraordinários e que sempre terminavam em morte. O escritor rememora o caso de Zina Portnova, uma menina presa e interrogada pela Gestapo. Zina demonstrou extrema bravura na prisão, tentou matar os oficiais por envenenamento e, por isso, uma corda foi amarrada ao seu pescoço.

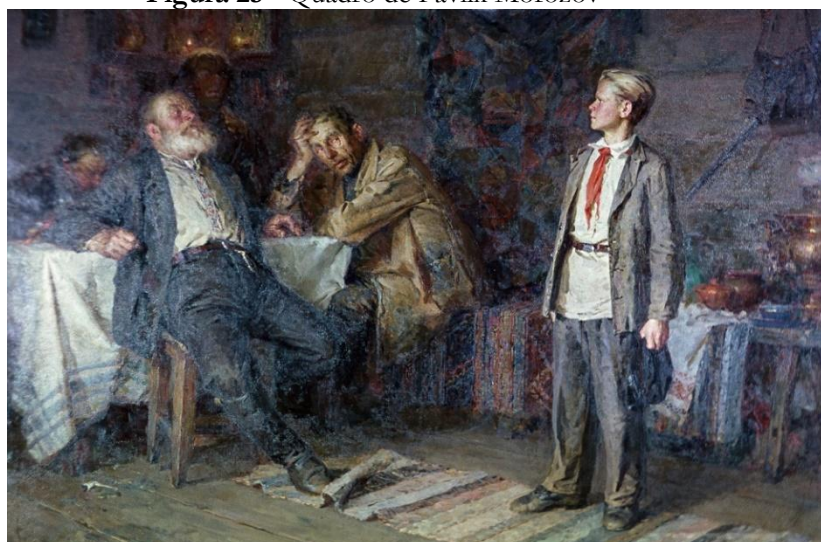
Figura 24 - Zina Portnova



Fonte: Halberstadt, Alex. Jovens heróis da União Soviética.

Apesar de todos os empecilhos, Zina não desiste. Como mostra na imagem, aproveita-se de um descuido do oficial da Gestapo que observava um desembarque militar pela janela e toma sua arma. Em seguida, o mata. Como punição, foi torturada até a morte “de forma animal” (Halberstadt, 2022, p. 268). O primeiro capítulo desse livro escolar trazia ainda a notável história de Pavlik Morozov, quicá a mais conhecida e reproduzida na União Soviética. Esse jovem denunciou o pai ao NKVD por esconder grãos na voragem confiscatória durante o período stalinista. Pelo crime de traição, o pai foi fuzilado. Como retaliação, a família de Pavlik o assassinou.

Figura 25 - Quadro de Pavlik Morozov



Fonte: Tchebakov, Nikita. 1952

No quadro, Morozov veste as roupas dos Pioneiros e é apresentado como um jovem ativo, confronta os parentes representados como *culáques*, os chamados, “supostamente”, de camponeses ricos por Stálin. Eram acusados de esconder grãos durante a coletivização e dessa maneira eram considerados como “inimigos da pátria”. Os *culáques* que não eram mortos, eram enviados diretamente para o *Gulag*. Pavlik converteu-se em símbolo na União Soviética. Um modelo de altruísmo e dedicação à Mãe-Pátria acima da família. “Sua história foi “escrita” no espaço urbano por meio da monumentalização da sua imagem. Excursões eram realizadas para que os “jovens pioneiros” visitassem seu túmulo” (Costa, 2023, p. 232).

Figura 26 - Jovens pioneiros no “túmulo” de Pavlik Morozov



Fonte: Anatóli Grakhov

Como no monumento a Marat, os visitantes são majoritariamente crianças. Na fotografia acima, jovens Pioneiros da região de Tiumên, todos com a roupa branca e a gravata vermelha característica, depositam flores no local onde o corpo do “jovem herói” foi supostamente encontrado. Quase todas carregam buquês de flores nas mãos, os semblantes são marcados pelo pesar. É levado a cabo um ritual coletivo que devia calar fundo nos corações. Comentando Jovens Heróis da União Soviética, Halbertstad lembra que esse livro escolar era escrito para crianças de seis e sete anos, mas que nem por isso media sua carga de violência, vingança e notadamente morte:

A maioria das crianças em Jovens heróis da União Soviética era punida por seus atos patrióticos: enforcada, morta a tiro, imolada, envenenada, deixada para congelar na neve. Sua coragem em si não era notável – só morrendo elas se tornavam heroicas. A morte as tornava belas (Ibid., p. 269).

Todos os “soldados-meninos” foram formados por esses exemplos. Podemos utilizar uma notação lembrada por Hannah Arendt (2012) na leitura da propaganda totalitária e que permanece durante a liderança de Bréjniev, qual seja, a força do convencimento residia “[...] na sua capacidade de isolar as massas do mundo real” (2012, p. 488) e, por conseguinte, fazê-las acreditar no mundo veiculado. Elias Canetti no livro *Massas e Poder* cunha o termo “cristais de massas” para representar aqueles elementos pequenos e resistentes, “[...] muito bem delimitados e de grande durabilidade, os quais servem para desencadear as massas” (Canetti, 2019, p. 91). Canetti pensa exclusivamente em pequenos grupos permanentes e recursivos que sempre irão esculpir e mobilizar as massas: “O cristal de massa é *duradouro*. Seu tamanho jamais se altera. Seus membros são treinados em sua atividade ou disposição” (Ibid., p. 91).

Contudo, essas forças dos “cristais de massas” passam pelas três organizações soviéticas e incluem símbolos, monumentos, imagens, livros. São os *signos contínuos* que formam as massas. A educação militar soviética funcionava dessa maneira. Seu desiderato era convencer os jovens, retirá-los do “mundo real” e fazer com que abdicassem da sua própria vida. Por isso, os jornais diziam que a invasão tinha um intuito solidário e pacífico: ajudar os que ainda estavam no período “feudal”.

O aparelho estatal devia ser abastecido constantemente com mentes vazias e corpos dispostos. O prêmio? Uma morte gloriosa e a posteridade. “[...] para nós é sempre melhor heróis mortos do que pessoas vivas que talvez tenham dado um passo em falso”. Nesses termos o acadêmico Sákharov assinalava a política soviética. Contudo, na Guerra do Afeganistão, os heróis se converteram em “agentes coloniais”, foram rechaçados e chamados de criminosos. Os “soldados-meninos” eram símbolos, produtos e vítimas da mentalidade bélica soviética e sua propaganda.

3. ESCUTAR E MONTAR O OUTRO: A TERCEIRA TESTEMUNHA

A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar de um diálogo: interrogar, escutar, responder, concordar etc. Neste diálogo o homem participa todo e com toda a sua vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, com o corpo todo, com as suas ações. Ele se põe todo na palavra, e esta palavra entra no tecido dialógico da existência humana, no simpósio universal.

Mikhail Bakhtin

En general, la sociedad desvaloriza las voces de la gente, así como también ha desvalorizado la literatura testimonial. Los escritores hablan de ficción, pero es difícil que no haya una ficción ligada, de veras, a la realidad, a lo que ellos viven, a sus propias experiencias.

Elena Poniatowska

Para poder relatar seus sofrimentos, uma pessoa precisa antes de mais nada encontrar uma escuta.

Michael Pollak

El testimonio como construcción de memorias implica multiplicidad de voces, circulación de múltiples “verdades”, también de silencios, cosas no dichas [...]

Elizabeth Jelin

Estar diante da dor dos outros é um *ato complexo*. É uma ação de ver ou ouvir (por vezes os dois) que leva desde a mais simples comoção até o mais profundo engajamento. Por outro ângulo, há aqueles que se recusam e preferem não ver, escolhem fechar os olhos, mirar a dor do outro é como se colocar diante das górgonas e se petrificar. Ou, em muitos casos, pode significar apenas indiferença. Susan Sontag (2003) em *Diante da dor dos outros* mostrou como num mundo cada vez mais imagético estamos constantemente expostos à dor dos outros. Guerras, conflitos e genocídios são acompanhados diariamente por meio da fotografia. Estar diante dessas fotos de dor visceral, sangrenta e assassina: “Criam a ilusão de consenso” (Sontag, 2003, p. 11).

Nesse sentido, todos seriam igualmente afetados? São imagens fortes e de convencimento. São carregadas de *pathos* ou, como propõe Seligmann-Silva (2012), são “hiperimagens”. Isto é, figuras do trauma, imagens que se colam ao imaginário cultural e social de forma duradoura pela carga de violência e dor que comportam. Estar diante das *hiperimagens* constituiria uma espécie de atavismo em que um “nós” responsivo – seja pelo engajamento ou indiferença – logo se formaria?

Na mesma lógica, estar diante de um sobrevivente que atravessou um *evento-limite*, como o *Lager* ou o Massacre de Tlatelolco, pressuporia encontrar um ouvido atento, uma escuta interessada, um “nós auricular” não só disposto a ouvir e se comover, mas auxiliar na (re)montagem dos sujeitos. Pois, depois de tudo o que essas pessoas passaram isso é o mínimo que podemos fazer. Todos parecem concordar em uníssono. Uma ressalva, o leitor pode objetar aqui que misturámos o escutar e o enxergar. Essas são atividades desconexas e estamos embaralhando os temas e falando de ações dessemelhantes.

Todavia, o ato de ver e ouvir são limítrofes. Eles partem dum mesmo espaço físico-biológico, o rosto. Quiçá sejam atos que *exijam* de forma diferente: para uma foto basta olhar e repelir os olhos (fechar ou virar) quando o que vemos não nos agrada. Quanto ao escutar, exige o contato corporal, o estar frente a frente, não basta tapar os ouvidos para que tudo termine, corre-se o risco com essa atitude de provocar a repetição do trauma, no presente, para o que conta. Não obstante, ouvir e escutar voltam a se encontrar na recusa desse “nós” formado *a priori*.

Aliás, na contemporaneidade, tudo parece negar esse “nós”. Para alguns filósofos, como Vladimir Safatle (2025), vivemos numa espécie de “era da insensibilidade”. Os regimes com verniz fascista que atuaram durante a pandemia do Covid-19 criaram uma máquina de dessensibilização que afetou nossa capacidade de comunicar, ver e ouvir. Esse projeto comungou de maneira exata com uma aceleração do neoliberalismo catastrófico que erigiu o *self* como única possibilidade de prosperidade apesar do outro.

Nos dizeres de Sontag (2003), estar diante da alteridade da dor não tem por detrás uma atitude pacificada e pronta, como se todos compartilhassem um ver e agir ideal: “Nenhum “nós” deveria ser aceito como algo fora de dúvida, quando se trata de olhar a dor dos outros” (Ibid., p. 12). Não existe uma relação de causa e efeito: dor do outro seria igual a vê-la ou escutá-la pelo corpo social, o “nós”. Nesse sentido, completariamos dizendo que nenhum “nós” é fora de dúvida quando se trata de receber, os sobreviventes, e escutá-los. Muitos são os obstáculos. Os de ordem social, por exemplo. A falta de ouvintes capazes de suportar as vozes da morte: “La necesidad de contar puede caer en el silencio, en la imposibilidad de hacerlo, por la inexistencia de oídos abiertos dispuestos a escuchar”¹³⁴ (Jelin, 2000, p. 82).

A dor do outro faz parte daqueles temas dilacerantes que “[...] pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar” (Sontag, 2003, p. 12). Ainda nesse constructo social, por outro ângulo, encontram-se ouvintes dispostos, mas o diálogo é obtuso, permanece em estado de tensão constante, os outros não sabem o que perguntar. Esse último caso é onipresente no *poema-testemunho*, sem título, de Charlotte Delbo em *Medida de nossos dias* (1971):

Vocês desejariam saber
fazer perguntas
e não sabem como fazer as perguntas
então vocês perguntam
coisas simples
a fome
o medo
a morte
e não sabemos responder
não sabemos responder com as palavras de vocês
e as nossas palavras
vocês não entendem
então perguntam coisas mais simples
digam-no por exemplo
como se passava um dia
é tão longo um dia
que vocês não teriam paciência
e quando respondemos
vocês não sabem como passava um dia
e acham que não sabemos responder (2021, p. 338, grifos nossos).

A relação entre testemunha e ouvinte é conflituosa – o “nós” e o “eles”. Os percalços são de linguagem, os sobreviventes de Auschwitz falam uma língua que eles não conhecem. Eles tentam, “desejariam saber”, mas perguntam na língua deles. A comunicação é abstrusa. Eles perguntam o que é a fome, o medo e a morte e elas não sabem responder “com as palavras de

¹³⁴ “A necessidade de contar pode cair no silêncio, na impossibilidade de fazê-lo, pela inexistência de ouvidos abertos dispostos a escutar”.

vocês”. Contudo, persiste-se na busca da escuta, “perguntam coisas mais simples”. Como, por exemplo, era um dia nos campos. Dessa vez o percalço é temporal, contar como era “tão longo um dia” lá destruiria o tempo cronológico daqui. Além disso, exigiria tempo e paciência dos ouvintes. Por isso, as testemunhas preferem não responder e se calar.

Além dessas impossibilidades, o que ronda o poema de Delbo é uma prática de escuta mais ligada à curiosidade – próxima ao *voyeur* – do que realmente interessada em estar diante da dor do outro. Querem escutar os outros e se manterem incólumes e imodificáveis: o *Self* é um *Self*. As testemunhas devem dar respostas ligeiras e simples porque eles “não teriam paciência” e quando os sobreviventes falham nesse intento, devem carregar a culpa por não serem claros e comunicativos, por não saberem responder: “acham que não sabemos responder”.

No ensaio “Trauma, testimonio y ‘verdad’” Elizabeth Jelin (2000) nos traz outra possibilidade para pensar os obstáculos. A crítica discute os usos, impactos e efeitos que o testemunho provoca no social e no seu entorno, bem como, ao inverso, como a coletividade influencia no ato de testemunhar. Devido a essas relações, os sobreviventes podem ser colocados numa encruzilhada entre contar e ser por isso excluídos da comunidade que nada sabia ou silenciar e manter os vínculos sociais, mas “[...] con el costo de reproducir un hueco y un vacío de comunicación”¹³⁵ (p. 82).

De outro lado, os fatos de ordem política podem impedir o processo de fala e escuta. É natural que regimes ditatoriais silenciem os sobreviventes dos seus crimes. Seja através da morte, do desaparecimento ou da prisão. Ainda nesse espectro, as sombras desses poderes de exceção, seus correligionários e simpatizantes sobrevivem (com novas roupagens) nas democracias e produzem um trabalho sistemático para desacreditar as vítimas, funções dos “negacionistas” de toda ordem.

Contudo, não ter um “nós auricular” pronto diante dos sobreviventes não diminui a importância da escuta. O mesmo vale para os obstáculos sociais e políticos. O silenciamento é sempre o pior dos casos. A mudez não pressupõe tranquilidade: “El “no contar” la historia sirve para perpetuar su tiranía”¹³⁶ (Jelin *apud* Laub, 2000, p. 82). Ela se transforma numa forma latente que mais cedo ou mais tarde irá se manifestar. Quando muito, o silêncio é apenas temporário, um intervalo, pois no futuro o testemunho parece inescapável. O peso dessa “tirania” tira o sono e a vida. Ou, no ato testemunhal de Primo Levi, constitui-se como um dever de justiça aos outros.

Segundo Jelin (2000, p.84), para que o silenciamento seja escuta e, por conseguinte, testemunho, um caminho dialógico deve ser estabelecido entre quem fala e quem ouve para nomear o vivido, dar sentido e construir memórias. É uma prática de dois sujeitos que “[...] se

¹³⁵ “com o custo de reproduzir um eco e um vazio de comunicação”.

¹³⁶ “O “não contar” a história serve para perpetuar sua tirania”.

necesitan ambos, interactuando en un escenario compartido”¹³⁷. O plano em que ocorre estabelece uma relação entre a escuta numa entrevista testemunhal e a escuta numa clínica psicanalítica. Nos dois casos, trata-se de estabelecer um *pacto de transmissibilidade* num local seguro onde quem ouve é “[...] una presencia no obstructiva u obstruyente, pero visible y activa [...]”¹³⁸. Essa atitude é totalmente oposta a dos *voyeurs* inquisidores do poema de Delbo que buscam apenas respostas. Nessa zona dialógica, o testemunho não é um *a priori*, ele é antes uma *ausência*. Isto é, apesar do sobrevivente conhecer aquilo que fizeram do seu corpo, ele não tem um testemunho pronto para ser dito ou recitado assim que encontra alguém disposto a escutá-lo. O testemunho é sincrônico, por isso, produzido *in loco*.

O testemunho como situação oral é marcado por interrupções, embargos da voz, repetições, atos falhos, titubeios, choros, reticências (...). Inúmeras outras imprevisibilidades. Cada ato de fala é único e irrepetível. Por isso, todo testemunho possui algo de novo. Este, por sua vez, é produzido num *espacio de escuta*: “Aunque haya evidencias y conocimientos sobre los acontecimientos, la narrativa que está siendo producida y escuchada es el lugar donde, y consiste en el proceso por el cual, se construye algo nuevo”¹³⁹ (Ibid., p. 84). Jelin potencializa esse “novo”, ali no ato, na relação dialógica, no “eu” que se imiscui no “outro”, brota uma “verdade” que não é de ordem histórica ou arquivística, mas de ordem sincrônica e curativa: “Se podría decir, inclusive, que en ese acto nace una nueva ‘verdad’”¹⁴⁰ (Ibid., p. 84).

Então, o testemunho inclui também quem escuta como um participante ainda que não seja o principal. A função da entrevista entre esses sujeitos é terapêutica, uma ação de enfrentar a dor por si e pela perda dos outros, “[...] de reconocer que lo perdido no va a retornar, ‘sólo que esta vez, con una sensación de que uno no sigue estando solo – que hay alguien que acompaña – ... alguien que dice... Yo soy tu testigo’”¹⁴¹ (Laub *apud* Jelin, 2000, p. 85). Veja-se que a escuta constrói uma ponte que possibilita, parodiando Benjamin, a “(re)humanização do humano”, proporciona o trajeto da volta, mesmo que nunca absoluto, ao “eles”. Retira o sobrevivente do seu *não lugar* e da sua precariedade ao dizer “Eu sou sua testemunha”.

É uma relação que se estabelece a partir da empatia. Quando essa não está presente o relato tende a encontrar o vazio. Ou não existe a figura do ouvinte ou ela não exerce um papel ativo. Nas duas situações, pode ocorrer “[...] un volver a vivir, un revivir el acontecimiento”¹⁴²

¹³⁷ “Se necessitam ambos, interagindo em um cenário compartilhado”.

¹³⁸ “uma presença não obstrutiva ou obstruente, mas visível e ativa”.

¹³⁹ “Ainda que haja evidências e conhecimentos sobre os acontecimentos, a narrativa que está sendo produzida e escutada é o lugar onde, e consiste no processo pelo qual, se constrói algo novo”.

¹⁴⁰ “Se poderia dizer, inclusive, que nesse ato nasce uma nova verdade”.

¹⁴¹ “Reconhecer que o perdido não vai retornar, só que dessa vez, com uma sensação de que não se segue estando sozinho – há alguém que acompanha – ...alguém que diz... Eu sou tua testemunha”.

¹⁴² “Um voltar a viver, reviver o acontecimento”.

(Ibid., p. 85). A testemunha continua num estado de suspensão: é ainda a testemunha de si mesma. O alívio não ocorre, permanece uma tirania emaranhada numa repetição sem fim. Um relato que não encontre um Outro para que se destine é um testemunho morto.

La ausencia de un oyente empático o, de manera más radical, la ausencia de un *otro a quien dirigirse*, un otro que puede escuchar la angustia de las propias memorias y, de esa manera, afirmar y reconocer su realidad, aniquila el relato. Y es precisamente esta aniquilación final de una narrativa, que *no puede ser escuchada* y de un relato que *no puede ser presenciado o atestado*, lo que constituye el golpe mortal¹⁴³ (Laub *apud* Jelin, p. 85-86, grifos do autor).

O trecho indica uma relação de troca. Se de um lado temos um ouvinte que diz “Eu sou sua testemunha” numa ação que tem como desiderato retirar o vivido da penumbra de morte, dá-lo a conhecer aos outros e no mesmo lance deslocar a testemunha do seu isolamento; de outro, é o narrador que leva o outro para “afirmar e reconhecer sua realidade”, sua experiência. A linguagem dos sobreviventes: as “nossas palavras” que “vocês não entendem” evocadas no poema de Delbo. Quando não funciona esse intercâmbio é porque não foi encontrado um “otro a quien dirigirse”, o relato “no puede ser presenciado o atestado”.

Pela importância que recobra o escutar no testemunho não estamos diante somente de uma ação histórica, simbólica, memorialista ou comunicativa. Ao revés, aqui ganha todo seu valor o *ato complexo* de estar diante da dor do outro: é estar ao lado do que fala no seu processo de reconstituição como um sujeito cognoscente, acompanhá-lo, rosto defronte ao rosto, vê-lo e ouvi-lo. Apesar de contestar em muitos momentos o peso excessivo que é dado ao testemunho, Dominick Lapra (2009) diz da sua função no restabelecimento da agência dos sujeitos, sai do lugar de “vítima ameaçada” ou “presa ao trauma” para “[...] sobrepor-se a la pasividad y el entumecimiento, volver a participar de la práctica social y adquirir una voz que pueda alcanzar en ciertas condiciones un efecto concreto (por ejemplo, en un proceso judicial)”¹⁴⁴ (p. 25-26).

Jelin (2000, p. 95) caminha na mesma direção, a escuta possibilita que um sujeito fale e construa não um relato puramente individual, mas uma “narrativa social con sentido”. A crítica inclui aqui o leitor. Para isso, antes existe uma relação dialógica entre ouvinte e testemunha na qual o primeiro se configura como “[...] alguien que pregunta, que edita, que ordena, que pide,

¹⁴³ “A ausência de um ouvinte empático ou, de maneira mais radical, a ausência *de um outro a quem dirigir-se*, um outro que pode escutar a angústia das próprias memórias e, dessa maneira, afirmar e reconhecer sua realidade, aniquila o relato. E é precisamente essa aniquilação final de uma narrativa, que *não pode ser escutada* e de um relato *que não pode ser presenciado ou atestado*, o que constitui o golpe mortal”.

¹⁴⁴ “Sobrepor-se a passividade e a paralisia, voltar a participar da prática social e adquirir uma voz que possa alcançar em certas ocasiões um efeito concreto (por exemplo, em um processo judicial)”.

que ‘normaliza’¹⁴⁵, isto é, constrói um produto final de alteridade (como *Medida de nossos dias*, *La noche de Tlatelolco* e *Meninos de Zinco*) que se transfere ao coletivo, o leitor.

Jelin ainda propõe uma questão fundamental, qual seja: como se engendra essa capacidade de escuta? Em outras palavras, o que a possibilita? A crítica não fornece uma resposta concreta. Menciona os psicanalistas como “escutadores profissionais”. Contudo, podemos, subliminarmente, ler uma explicação na exigência de uma outra forma de escuta além da psicanalítica: “Se requieren entrevistadores y escuchas sociales comprometidos con “preservar”, pero también atentos a los procesos subjetivos de quien es invitado a narrar”¹⁴⁶ (p. 86). Ou seja, exige-se uma escuta que seja produto social. Dessa maneira, o que engendra ou possibilita a escuta é o coletivo. Entrevistadores e escutas sociais, por exemplo.

Charlotte Delbo, Elena Poniatowska e Svetlana Aleksievitch caberiam facilmente nesse âmbito plural e comum. Contudo, com pequenas reformulações: Delbo se encontra do lado da “escuta comunitária”, uma militante comunista para quem o perigo ainda ronda a Europa e que por isso recupera as vozes femininas, atravessadas pela melancolia, que resistiram ao fascismo; Poniatowska e Aleksievitch são “entrevistadoras profissionais” que exerceram o ofício de jornalistas. Uma das vozes de um México marcado pela violência desde a Revolução e a outra das vozes dos homens e mulheres comuns que construíram, vivenciaram traumas e finalmente o fim a/na/da União Soviética. Entretanto, todas elas não apenas “preservam” a memória como também “montam”, não convidam os outros para narrar, vão até eles para escutar sua voz e ver seu rosto. Além disso, permanece a atenção aos “processos subjetivos” de quem fala. Elas unem ética e estética.

Aqui parece ganhar sentido a epígrafe que abre este capítulo. O testemunho como um ato de fala e que pressupõe a escuta que insere cada um na “realidade” do Outro está inscrito no social, no coletivo; e implica, por isso, uma multiplicidade de vozes, de *constela(dor)as*, como Delbo, Poniatowska e Aleksievitch, que param diante das dores dos Outros para escutá-las, organizá-las: dar a ver, normalizar e promover uma circulação de múltiplas “verdades”. Em suma, (re)constituir suas vozes.

Qual o estatuto da escuta no testemunho? Ela se infiltra na dobra das noções latinas de *testis* e *superstes*. Na primeira acepção, o testemunho é associado à visão, temos a figura de

¹⁴⁵ No caso de Delbo é ela como sobrevivente e também ouvinte que pergunta, edita, ordena, produz e normaliza: *Auschwitz e depois*.

¹⁴⁶ “Se requieren entrevistadores y escuchas sociales comprometidos con “preservar”, mas também atentos aos processos subjetivos de quem é convidado a narrar”.

“terceiro” que depõe contra ou a favor numa situação litigiosa. É uma cena, via de regra, do testemunho num tribunal. O terceiro é aquele que pode solucionar o conflito entre dois litigantes porque viu e presenciou: é uma testemunha ocular. Essa palavra possui uma etimologia semelhante a palavra “óculos”, *ocularis* e *oculus*, remotam ao “olho”. Ou seja, é a testemunha que possui o “dom da visão”.

Do outro lado, *superstes* é associado ao sentido da audição. Seu fundamento é o testemunho dado pelo sobrevivente, ele não apenas viu, mas experimentou a morte, atravessou e pôde retornar para dizê-la. Apreender a história a partir dessa última forma, dirá Seligmann-Silva (2022), “[...] significa aprender a diminuir o papel dado ao *istor* (saber por ter visto) do termo e pensar em uma história mais auricular: aberta aos testemunhos e também ao próprio evento do testemunhar, sem reduzir o testemunho a *meio*” (p. 125). Contudo, a noção auricular do *superstes* deixa implícita, ou, exige um “terceiro” para se concretizar. Sem um Outro o testemunho ainda é apenas visão do sobrevivente. Ele não pode dizer no vazio com o risco de ninguém escutar e se transformar em monólogo. Para que ele comunique e o testemunho se converta numa “história mais auricular” alguém, do outro lado, escuta. Dessa maneira, *superstes* evoca uma cena dupla, uma fala que se escuta.

Entre essas duas formas de testemunho Seligmann-Silva (2021) prefere construir uma ponte de ligação. A oralidade permite romper com uma história fixada na “espetacularização da dor” por meio das imagens. Não por acaso, Susan Sontag (2003) mostra como que diante da dor dos outros, principalmente dos corpos coloniais, o Ocidente não exerce nenhum pudor ou proibição, suas fotos devem ser publicadas. As guerras e conflitos nos países asiáticos e africanos e, por conseguinte, as fotos dos seus corpos feridos, violados e mortos fazem parte do “cardápio” diário de horror das emissoras e dos fotógrafos internacionais.

Ao contrário, quando a catástrofe é no próprio mundo ocidental, existe um tabu da imagem – *Bildverbot*. As dores dos corpos devem ser resguardadas e protegidas do olhar alheio. Diante disso, a oralidade é mais inclusiva e plural. Contudo, Seligmann-Silva avisa como não se pode prescindir de *testis*, a “cena do tribunal” é um momento importante em que a testemunha exige reparação, mas na qual também pode acusar, com a cabeça erguida, o criminoso. Resume o crítico:

Em lugar de reduzir o testemunho ao paradigma visual, falocêntrico e violento (que tende a uma espetacularização da dor), e sem esquecer *testis* a favor apenas de *superstes*, minha proposta é entender o testemunho na sua complexidade enquanto um misto entre a visão, a oralidade narrativa e a capacidade de julgar: um elemento complementa o outro, mas eles relacionam-se também de modo conflitivo (2022, p. 126).

Outros críticos se aventuraram em encontrar, nessa duplicidade entre *testis* e *superstes*, uma forma também capaz de dar conta do ouvir. Sarmento-Pantoja (2019) propõe uma terceira voz: “*Arbiter*”. Para ele, entre o “terceiro” e o “sobrevivente” existiria o testemunho “arbiter”, aquele que ouve e escolhe (arbitra) o que deve ser legado pela narração. É uma figura transversal por dialogar tanto com *testis* como com *superstes*. Daquilo que viu, o “terceiro” exerce um ato de seleção do que comunicar. Por sua vez, o próprio sobrevivente conta o que viveu e também escolhe o que narrar das inúmeras experiências que viveu, presenciou e escutou. Seu testemunho é coletivo. O testemunho é insuficiente, nunca se pode contar tudo.

Sarmento-Pantoja (2019) também caracteriza o “arbiter” como uma testemunha auricular: “[...] o arbiter, o árbitro, o juiz, na condição de testemunha (auricular) conhece o fato somente graças aos testemunhos primários do que vê ou vive” (p. 13). O testemunho *arbiter* é também intercambiável: o que “vê” como *testis* e o que “vive” como *superstes*. Entretanto, sua principal característica é a seleção: “Por se encontrar distante dos fatos, esse narrador tem o poder de discernir – e decidir – o que deve ou não ser considerado na cena testemunhal, realizando um trabalho de seleção mais evidente” (p. 13). O crítico aproxima o *arbiter* de um juiz, mas ressalta que ele não se “subjuga à verdade jurídica”, antes à verdade estética.

Não obstante, vemos alguns problemas na assunção desse *arbiter* como um “terceiro”. Por sua forma intercambiável ele seria, antes, uma função exercida tanto por *testis* e *superstes* e não outro gesto testemunhal. Uma testemunha não pode contar tudo o que viu, ele faz seleções. Sejam essas voluntárias ou involuntárias. Não por acaso, Agamben (2008) lê o testemunho a partir da noção de *resto*. Por sua vez, Didi-Huberman (2020) dirá que: “Testemunhar é contar *apesar de tudo* o que é *impossível* contar totalmente” (p. 152). Ou seja, conta-se a partir de um *arbiter* pressuposto: nos atos nazistas de destruição das testemunhas e dos arquivos; na própria situação traumática; no exercício da memória. Essa última é em si um *arbiter*. A memória é seletiva, lembra-se de algo e no ato algo é esquecido. O testemunho, como comentamos anteriormente, não é algo pronto, ele é uma ausência. Ele se constitui no momento em que é enunciado ou escrito e nessas ações algo sempre se perde. Todo testemunho é seu próprio árbitro.

De outro lado, a noção de “juiz” é problemática. Apesar do crítico afirmar que ele não se restringe ao âmbito jurídico, o termo deriva do latim *index*, “aquele que julga”, *ius*, “direito”, e *dicere*, “dizer”. O juiz é aquele que julga um fato e profere (dizer) uma decisão definitiva. Todos esses sentidos se afastam do testemunho. A ação de arbitrar naquele que profere seu testemunho não é definitiva, nada impossibilita que numa nova enunciação ou escrita algo “inédito” seja trazido à tona.

Como proposto nesta tese, substituiríamos o termo *arbiter* pelo neologismo *constela(dor)*. Esse não é juiz, não exerce um *dicere* ou um *ius*, antes percorre o *dizer* coletivo que é de *direito* das vozes atravessadas pela dor. Nessa linha, as *constela(dor)as* Delbo, Poniatowska e Aleksievitch selecionam e escolhem como montadoras de uma estética singrada pela ética. Exercem o *arbiter* enquanto prática de montadoras.

Ainda nessa busca por um “terceiro” no testemunho, mas fugindo das relações entre *testis* e *superstes*, Didi-Huberman em *Imagens apesar de tudo* busca retirar o testemunho das zonas, repisadas constantemente pela crítica, do “indizível” e do “inimaginável” por meio das fotografias realizadas pelos membros do *Sonderkommando* do crematório IV de Auschwitz. Num momento de “desespero”, sabendo que tão logo seriam os próximos, esses prisioneiros realizaram um ato de resistência ao arrancarem do “[...] seu trabalho infernal algumas fotografias capazes de testemunhar a especificidade do horror e da amplitude do massacre” (2020, p. 16). Eles arrancaram algumas imagens *àquele real*, arrancaram para o pensamento do “fora”, para os que lá não estiveram, “[...] um *imaginável* para aquilo de que ninguém, até então (mas isso já é dizer muito, pois tudo foi projetado antes de ser posto em prática), entrevia a possibilidade” (Ibid., p. 16).

São imagens fragmentadas e pequenas perto das dimensões do massacre, mas que (apesar de) das impossibilidades e incompletudes, testemunham. Falam de dentro (e apesar) da impossibilidade. Didi-Hubermann vê essas teses do inimaginável e da irrepresentabilidade como formas que continuam o apagamento das testemunhas, uma injustiça que persegue “[...] os próprios sobreviventes na sua vocação para o testemunho” (Ibid., p.34). O “apesar de” não é simplesmente uma expressão semântica ou um conector sintático, é o eixo do testemunho, da sua marca incompleta, mas que persiste, *sobrevive*.

Por isso, diante das “armadilhas da história” que não escutam, silenciam e postergam os testemunhos, o ato ético “consistiria em resistir, *apesar de tudo*, aos poderes do *impossível*: criar *apesar de tudo* a *possibilidade* de um testemunho” (p. 153). Nessa configuração, entre as impossibilidades extremas do não dizer do “muçulmano” dos campos que viu as górgonas e da “[...] pessoa perfeitamente sã que se arranca do comboio e que se extermina no quarto de hora seguinte [...]” (Ibid., p. 153), Didi-Hubermann pensa numa “terça-posição”, nem por isso menos extrema, dos membros do *Sonderkommando*: “Ela testemunha do interior, mas não fica reduzida ao silêncio: tal é sua força incomparável. Trata-se do testemunho formulado e transmitido *apesar de tudo* pelos membros do *Sonderkommando*” (Ibid., p. 154). O terceiro nesse modelo do testemunho é um ato de resistência, fala (fotografia) enfrentando toda sua precariedade, sabendo que não sobreviverá. Porém, nem por isso, deixa de se colocar diante dos silêncios e das impossibilidades.

Ainda nessa perscrutação, Fabio Landa propõe um “terceiro” na relação dialógica entre ouvinte e testemunha no ensaio “E. Lévinas e N. Abraham: um encadeamento a partir da *Shoah*. O estatuto ético do terceiro na constituição do símbolo em psicanálise”. Sua constituição se baseia, por um lado, na filosófica ética de Lévinas, uma concepção que se fundamenta na proximidade não violenta ao Rosto do Outro. Do outro lado, no discurso psicanalítico de Abraham concretizado no chamado *método transfenomenal*. Uma forma que quer se liberar do binarismo objetivismo e subjetivismo por meio de uma *ressonância* da escuta psicanalítica. Essa, por sua vez, não se resume ao próprio psicanalista. Antes parece se difratar num movimento persistente em direção ao Outro.

Na base desses dois escritores está a *Shoah*. Suas obras são construídas a partir de Auschwitz como exemplo extremo do processo de aniquilação do Outro. Segundo Landa (2003), esse lugar de morte é o ponto de partida do pensamento, “[...] Auschwitz é ponto de partida do pensamento, pois não deve ser “explicado” a partir da filosofia ou da psicanálise em uma tentativa de reduzir o excesso que representa Auschwitz, compreendê-lo, controlá-lo” (p. 114). Nesses excessos representados pelos campos, Lévinas questiona a noção de autonomia e sustenta sua filosofia na posição frágil e humana do Rosto. Para ele, a noção de autonomia e seu corolário na liberdade foram deturpados e levados aos seus opostos, à morte e escravização dos outros, mostraram-se como indignidades de uma emancipação que mata. Por isso, para ele, a moral não deveria se nutrir da liberdade, “mas na consciência de sua indignidade em relação ao outro que lhe dá vergonha de sua ‘liberdade assassina’” (Ibid., p. 117).

Nessa linha, Lévinas introduz um princípio da *heteronomia*, a presença do outro como fim último. Essa alteridade fratura o “caráter definitivo do Eu” e lhe revela “as obrigações que introduzem o *humano* no ser” (Ibid., p. 117). Por sua vez, aproximar-se dessa presença é se acercar de um Rosto. Um local descoberto e exposto na anatomia humana. De maneira geral na cultura ocidental, veste-se o corpo, mas o rosto fica descoberto. Nessa medida, como local sem proteção, ele é um convite ao assassinato. Todavia, nessa mesma exposição, Lévinas propõe o reverso, vê “uma interdição absoluta de ceder a essa tentação” (Ibid., p. 118). Aproximar-se de um Rosto abala concepções e exige uma posição não violenta: “Acolher um Rosto abala as certezas que cada um tenta adquirir sobre o outro e sobre si mesmo. Olhar um Rosto é, antes de mais nada, escutar ‘Não matarás’” (Ibid., p. 118).

Para Abraham, o excesso é visto na perspectiva da relação psicanalítica entre analista e paciente. A *ressonância* como prática *transfenomológica* rompe com “toda ilusão de deciframento” da clínica como forma objetiva e subjetiva. Como se o lugar dessa fala testemunhal estivesse para além da relação situacional e dialógica de paciente e analista. Essa voz se difrata infinitamente em

direção ao Outro, é transobjetiva e transubjetiva. Ressoar é repercutir, procurar, direcionar-se sempre adiante em busca dessa alteridade. Segundo Landa, essa: “É a maneira de Nicolas Abraham, de um ponto de vista analítico, dizer o face a face levinassiano, o encontro com o Rosto do outro” (Ibid., p. 121).

Nessas duas leituras, a filosófica e a psicanalítica, Landa vê um encontro nas atitudes que se direcionam ao outro e ao terceiro. É para ele que se dirige o “texto simbólico” ou a “fala simbólica” que se recusa a “personalizar-se na figura do analista” (Ibid., p. 121). É um “terceiro” indefinido e sempre em difusão. Continua Landa:

A pessoa do analista é apenas um catalisador e deve desaparecer imediatamente após a leitura simbólica ter dado lugar a uma introjeção das pulsões dos conflitos na origem do símbolo. Além do mais, o terceiro não pode ser uma pessoa que se diz portadora de uma verdade ou de uma salvação. O terceiro a quem se dirige o texto de símbolo não é antropomorfizável, trata-se de uma figura completamente outra, o outro da heteronomia levinassiana que impõe o ‘Não matarás’ (Ibid., p. 121).

No limite, esse “terceiro” é um lugar vago e abstrato, não se concretiza numa figura humana: “não é antropomorfizável”. Apesar do seu direcionamento ao Rosto do Outro, essa é uma aproximação ao Rosto do indefinido. Mais adiante, Landa dirá que a técnica psicanalítica não é dialógica ou comunicativa, mas “[...] pura mensagem de alguém, que não se sabe quem, a alguém, que tampouco se sabe quem é, mas que não se reduz a uma comunicação interpessoal” (Ibid., p. 122). É uma *ética do testemunho* para além do humano.

Em Delbo, Poniatowska e Aleksievitch a *heteronomia*, o face a face, levinassiano é uma aproximação concreta ao Rosto do Outro. O terceiro que recebe essa “fala simbólica” é uma figura antropomorfizável e definível. Entendemos que a *ética do testemunho* como abertura total ao Rosto pressupõe um Rosto com bocas e olhos, um Rosto que fala e demanda a escuta efetiva e afetiva: corporal. Por isso, acreditamos que a melhor formulação da posição do “terceiro” e, por conseguinte, da “terceira testemunha” seja a proposta por Gagnebin (2009) no ensaio “Memória, História e Testemunho”.

Nesse texto, a partir de uma leitura benjaminiana do “Narrador” a crítica mostra como o narrar na contemporaneidade está inscrito dentro do seu próprio fim, isto é, narrar desde os choques e os traumas do século XX. A figura do narrador agora se cola ao fragmento, ele constata o fim dos “grandes relatos” e constrói sua visão a contrapelo da história metódica. Seu escopo são as ruínas: “[...] esboça como que a ideia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de um tradição em migalhas” (Gagnebin, 2009, p. 53).

O modelo, benjaminiano e baudelaiano, dessa “narração nas ruínas” é o do “trapeiro”, ou, na proposta de Gagnebin, do “sucateiro”. Quiçá o primeiro termo seja mais do século XIX e das figuras que Atget fotografava e o *flâneur* observava. A outra, do mundo da acumulação e do descarte dos séculos XX e XXI. Nos dois casos, temos como metonímia, um historiador ou narrador (acrescentaríamos, o *constela(dor)*) que revira e recolhe aquilo que foi dado como lixo pela modernidade, seus detritos. Esses restos foram deixados de lado por uma concepção de história triunfalista, oficial e monumental que apagou às inúmeras vozes e seus sofrimentos, os transformaram em anônimos. Nessa perspectiva, “o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda” (Ibid., p. 54).

Por sua vez, esse resgate da narração e dos silêncios nas ruínas não pode ser feito de modo semelhante ao modelo historicista: isto é, uma história calcada na linearidade e na comemoração. Antes, deve funcionar por meio de uma estrutura temporal complexa que conjugue o passado-presente e o Agora. A partir desse último se constrói um espaço enunciativo que permite que as constelações entre os tempos se inscrevam como lampejos fugazes. Isso é feito, como sugere Gagnebin, por meio do conceito, como já vimos, de *rememoração*. Lembremos: uma prática que reconstitui o lembrar junto do esquecer; uma prática que se abre ao impensado, ao recalcado, ao que foi colocado debaixo do tapete da história.

Além do “narrador/historiador sucateiro” e da “rememoração”, Gagnebin reflete sobre uma “terceira história de transmissão e de morte”. Essa forma se aproxima do testemunho e de Primo Levi. Em seu livro testemunhal *É isto um homem?*, o sobrevivente relata o sonho – ao qual retornaremos – da não escuta na volta para casa. Levi conta em detalhes o que foi o campo de Auschwitz, mas os ouvintes, seus parentes, recusam-se a escutar, levantam e saem. O objeto de Gagnebin é justamente esse ato de renúncia e censura implícita dos que, na indiferença, se levantam e vão embora.

Segundo Gagnebin, no mesmo compasso em que os últimos sobreviventes de Auschwitz falecem de morte natural, ocorre um abuso nos usos da memória e, como consequência, surgem duas posturas estritas, a saber: uma “fixação doentia ao passado” e uma “identificação”, por vezes patológica, aos papéis mortíferos de algoz e vítima. Nessa linha, a partir das reflexões de Hélène Piralien e Janine Altounian, Gagnebin propõe uma zona para além da “fixação e identificação”. O lugar da escuta proporcionada pela “terceira testemunha”. Para a crítica, não precisamos pedir desculpas quando não somos coetâneos ou herdeiros de eventos traumáticos, ao contrário, ao dominarmos o uso da palavra, então, a nossa tarefa seria reconstituir:

[...] o espaço simbólico onde se possa articular aquele que Hélène Piralien e Janine Altounian chamam de “terceiro” – isto é, aquele que não faz parte do círculo infernal do torturador e do torturado, do assassino e assassinado, aquilo,

que “inscrevendo um possível alhures fora do par mortífero algoz-vítima, dá novamente um sentido humano ao mundo” (Ibid., p. 57).

Esse espaço simbólico foge ao binarismo vítima e algoz, da indiferença que se recusa, vira as costas e sai, sonhada por Levi. É uma “zona terceira” construída pela disseminação da fala e da escuta que erige “um possível alhures” e possibilita novamente dar um “sentido humano ao mundo”. Diante desse cenário, dirá Gagnebin, é necessário pensar numa noção de testemunho mais aberta em adição a *testis* e *superstes*:

Nesse sentido, uma ampliação do conceito de *testemunha* se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. **Testemunha também seria 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: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente** (Ibid., p. 57, grifos nossos).

A “terceira testemunha” aventada não é o *arbiter* ou uma *difração espectral*, é aquela que “consegue ouvir a narração insuportável do outro” e não ir embora. É justamente a posição concreta tomada e ocupada por Delbo, Poniatowska e Aleksiévitch. Elas não somente se aproximam ao Rosto do Outro com o “Não matarás”, como também levam adiante, como numa “constelação”, suas histórias, suas palavras de dor. Não o fazem por culpabilidade ou compaixão – apesar de serem extremamente atravessadas, como coetâneas, pelas catástrofes que comunicam –, mas porque somente pela transmissão o passado é recusado como tábula rasa, um fantasma que ronda dentro de seu processo de recalcamento; antes, ele é convocado como algo presente, um Agora, que “pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história” de múltiplas vozes capaz de “inventar o presente”. Ainda, (re)inventar o passado para não repeti-lo no futuro.

Essa transmissibilidade também é um ato de resistência. Principalmente quando poderes ocultos soviéticos e priístas querem que essas vozes permaneçam anônimas e inaudíveis. Além, essa função da “terceira testemunha” é “assumida apesar e por causa do sofrimento indizível”, a dor do outro não é recusada e muito menos constitui uma impossibilidade: transmite-se *apesar* ou por causa do indizível.

Contudo, esse espaço simbólico desse ser visto conjugado e também além da transmissibilidade, a “terceira testemunha” leva adiante a história do outro não só como legado. Carrega, por meio de uma forma dialética e disseminadora, vozes de sujeitos, de homens e

mulheres, que podem dizer para iguais, isto é, outros homens e mulheres. Levar adiante é também uma forma de reconstituição dos indivíduos.

Essas poucas linhas de Gagnebin fornecem um esqueleto panorâmico da “terceira testemunha” em Delbo, Poniatowska e Aleksievitch: elas ouvem a dor insuportável do outro, apesar das impossibilidades; elas constroem uma estrutura de histórias (constelações) – em contextos diferentes (1971, 1972 e 1989) – que não se esgotam ao momento em que foram produzidas, estabelecem contatos anacrônicos com outros tempos, como o desta escrita. Entretanto, podemos adicionar outras características.

As posições dessas três escritoras superam o modelo de Gagnebin. Nas suas obras a “terceira testemunha” é mais do que uma intermediária. Na teórica, o “terceiro” é o dono das palavras que levam adiante, “como num revezamento”, a “história do outro”. Isto é, as testemunhas falam somente por delegação por meio da boca dos ouvintes. Contudo, como dizia Paul Celan, “Ninguém testemunha pelas testemunhas”. Em Delbo, Poniatowska e Aleksievitch, dentro das relações dialógicas e dialéticas entre testemunha e ouvinte, as histórias das primeiras não são deglutidas para serem expelidas, elas falam por si mesmas. Sai o montador e ficam as vozes remontadas. É um trabalho de muitas vozes.

Contudo, surge a questão, como fazer que múltiplas vozes sejam levadas adiante? Gagnebin propõe a epistemologia política, entretanto, falta pensá-la na sua realização estética? Sob que forma representacional? No modelo das palavras que espelham o outro, exige-se o *Funes, el memorioso* do conto borgeano. O personagem que carrega toda memória do mundo prostrado numa cama, uma memória que não distingue, uma imensa massa informe e paralisada. Para as escritoras objetos desta tese, essa atitude compiladora e indolente do Funes é substituída pela formulação de constelações de vozes por meio do *procedimento da montagem*. Esta é tanto uma maneira de, como propõe Seligmann-Silva (2023), “anarquizar”, isto é, desmontar, trazer e cruzar elementos de fontes e arquivos diferentes, a *montagem como documento*; como também, é um trabalho manual/artesanal de recorte, seleção e ligação entre vozes, a *montagem como gesto*.

Entretanto, essa operação estética que permite levar adiante, por meio das suas próprias palavras, a história do outro é também uma operação ética. A reflexão de Agamben (2008) em *O que resta de Auschwitz* pode também ser resumida na forma como o *lager* foi um espaço que colocou por terra a ética tradicional e ocidental. Ali emergia o espaço da “ética cinzenta” e da figura absoluta da biopolítica, o não homem: o “muçulmano”. Segundo Agamben, seu livro não é uma pesquisa histórica como o termo “resto” poderia indicar, é uma reflexão sobre o testemunho e a ética, uma tentativa de se orientar pela cartografia da “nova ética” depois de Auschwitz.

“Um tipo perfeito de testemunha é Primo Levi” (Agamben, 2008, p. 26). É a partir dele que essa “nova ética” é mapeada, é de Levi o termo “zona cinzenta” usado para descrever as relações indeterminadas no campo: um local de desarranjo dos signos, onde vítimas são transformadas em verdugos, e os carrascos, em vítimas. A “figura extrema” da “zona cinzenta” e, por conseguinte, dessa “nova ética” é o *Sonderkommando*. Um esquadrão Especial, formado por judeus, que tinha como função gerir o dia a dia das câmaras de gás e dos crematórios. Eles eram substituídos constantemente e também enviados para as câmaras. Para embotar os sentidos e fazer com que executassem as ordens eram distribuídas bebidas alcoólicas para seus membros.

Num dos episódios narrados por Levi em *Os afogados e os sobreviventes*, membros do *Sonderkommando* jogam uma partida de futebol, numa pausa do “trabalho de morte”, contra os membros das SS. O que poderia parecer uma pausa humanitária, era antes o “verdadeiro horror”: a tentativa nazista de irmanar vítimas e assassinos. Essa partida – “que se repete nos nossos estádios” diz Agamben – simbolizava o escopo da indefinição do cinzento: “Ela é o emblema perfeito e eterno da “zona cinzenta” que não conhece tempo e está em todos os lugares” (Ibid., p. 35).

Nenhuma ética funciona sem o substrato humano. Então, como pensá-la diante do “muçulmano”? O ser opaco do *lager*. A vida que já é vida vegetativa. O prisioneiro que abandonou qualquer desiderato como o da volta. Correspondem, diz Agamben, ao “experimento impensável” de Auschwitz, “[...] no qual, para além da vida e da morte, o judeu se transforma em muçulmano, e o homem em não-homem” (Ibid., p. 60).

Em suma, Auschwitz constrói uma ética, também ela ocidental, do “não lugar” onde “todas as barreiras disciplinares acabam ruindo, todas as margens transbordam” (Ibid., p. 56), ali o que persevera é o não homem, o paroxismo da indefinição entre o bestiário e a humanidade, o além e aquém do bem e do mal. Nesse cenário, no “Auschwitz e depois”, como marca Delbo em sua trilogia, o testemunho é uma história a contrapelo, o resgate da ética do espaço do vago: uma reconstituição dos sujeitos e suas vozes. Em suma, do humano. “O testemunho aporta uma ética da escritura” escreveu Seligmann-Silva (2022).

Do outro lado, diante dos corpos desaparecidos e das faltas de respostas nas ditaduras do Cone-Sul; diante dos estudantes mortos no México, da falta de justiça para os familiares, da ferida em aberto (“2 de outubro no se olvida”), do autoritarismo (ou quase um estado de exceção) persistente no México, que ainda assassina estudantes, mulheres e jornalistas; diante dos traumas soviéticos, da polícia política, do stalinismo, do *stakhanovismo*¹⁴⁷ que construiu a modernidade sob

¹⁴⁷ Modelo de exaustão dos corpos no trabalho adotado no período stalinista, surgiu do nome do mineiro Alexei Stakhanov que defendia um aumento da produção por meio do esforço físico e da força de vontade, verdadeiros atos “revolucionários” dos trabalhadores.

corpos, diante dos *Gulags* e do também autoritarismo (exceção) permanente (Pútín); o testemunho também é um resgate de um espaço ético, do que, mais uma vez, Seligman-Silva (2022) chama de “virada testemunhal”, isto é, novas formas de discursos (testemunhais) que recuperam outras memórias atravessadas pelo corpo, pela escuta, pela intercâmbio entre o individual e coletivo, que desconstroem uma “[...] visão iluminista, eurocêntrica e triunfalista que via na história um processo linear, ascendente e positivo” (p. 102).

Dominick La Capra (2009, p. 227) propõe um “giro ético”. Primeiro, o crítico constata na sociedade moderna uma disjunção entre ética, cognição e estética. Questionar essa separação não consistiria, diz La Capra, numa “reconciliação harmoniosa”, mas na formação de trama complexas e de “tensiones más deseables y fructíferas”. Alguns elementos contribuíram para essa fratura: o positivismo como premissa da separação entre o ético e o cognitivo; uma arte autotética que encobria mesmo aqueles objetos que demandavam uma relação ética; uma ética transcendental fora do mundo dos homens, essa noção vale-se “[...] de la noción de autenticidad como una categoría ontológica” (Ibid., p. 229); a confusão entre moral e moralização e, por fim, uma posição que não “[...] excluye a lo ético pero encuentra belleza e incluso sublimidad en la trasgresión radical y en la burla a la ética”¹⁴⁸ (Ibid., p. 230). Isto é, uma noção que a banaliza.

Tendo isso em vista, La Capra sugere uma (re)aproximação entre ética, estética e política. Para cumprir um papel social, a ética deve se imiscuir na política. Contudo, esses dois elementos não se fazem sem certa distensão estética: “[...] la ética abierta a la interacción crucial entre trabajo y juego (o entre lo serio y lo carnavalesco) y la política entendida no simplemente como el poder sino en términos de una vida en común guiada por normas”¹⁴⁹ (Ibid., p. 239). O giro ético se aproxima, novamente, do estético e do político.

Entretanto, gostaríamos de pensar esse “giro ético” não apenas como uma espécie de nova atitude do intelectual frente às catástrofes do século XX, mas lavrá-lo no resgate do testemunho, da sua “virada” em relação à zona cinzenta, ao biopoder, aos silenciamentos autoritários e ditatoriais. Sua ética corresponde, e não só, a imagem da “terceira testemunha” que vai até o Outro, reencontrar seu Rosto e escutar sua voz, pacífico (Não matará), aberto a levar adiante, em constelações de dores, suas mensagens.

¹⁴⁸ “exclui o ético, mas encontra beleza e inclusive sublimidade na transgressão radical e na trapaça a ética”.

¹⁴⁹ “A ética aberta a interação crucial entre trabalho e jogo (ou entre o sério e o carnavalesco) e a política entendida não simplesmente como o poder, mas em termos de uma vida em comum guiada por normas”.

A “terceira testemunha” ouve e recolhe as dores dissipadas pelos testemunhos e depois, através da montagem, cria constelações (sofrimentos e emoções) de *singularidades*, de vozes em relações, tensões, movimentos e intervalos.

Didi-Huberman (2018) em *Remontagens do tempo sofrido* mostra como a “legibilidade” de acontecimentos históricos consideráveis, como a *Shoah* (acrescentamos o Massacre de Tlatelolco e a Guerra do Afeganistão), depende em boa medida de uma forma que explore suas múltiplas singularidades. No contexto da enunciação, o crítico fala de uma “memória saturada” dos campos que transformaram a *Shoah* em um acontecimento, um puro conceito abstrato que desarticulou suas ligações com a história e a memória e o Tempo-Agora. Isso ocorreu, diz, porque essa memória fixa e desgastada “[...] tornou-se incapaz de relacionar as singularidades históricas [...]” (p. 19).

Então, para reinventar a memória da *Shoah* e, por conseguinte, das catástrofes históricas, Didi-Huberman vai até Benjamin e pesca a noção de legibilidade e suas formas correlativas e necessárias: a montagem que compõe constelações. A “legibilidade” (*Lesbarkeit*) benjaminiana é uma forma de leitura da história que se articula a sua “visibilidade” (*Anschaulichkeit*). Contudo, assinala o crítico, não é só uma forma de *ver*, mas também de *saber*. Além, apensamos, ler a história é uma forma de *ver*, de *saber* e de *ouvir*. Esses três sentidos são colocados para funcionar e se relacionar dialogicamente por meio das montagens:

Benjamin explicita de imediato que esse princípio coloca em primeiro plano as singularidades em suas relações, em seus movimentos e em seus intervalos: trata-se, efetivamente, na montagem, de “edificar as grandes construções a partir de pequeníssimos elementos confeccionados com precisão e nitidez, [em seguida] descobrir na análise do momento singular (*in der Analyse der Kleinen Einzelmoments*) o cristal do acontecimento total (*Kristall des Totalgeschehens*)” (Ibid., p. 20).

O que se enuncia não é nada mais nada menos do que a construção de *constelações por meio da montagem*: colocar lado a lado o diverso (vozes, testemunhos, documentos, imagens) para que criem, sem perder suas singularidades, relações, movimentos, ecos (silêncios, mal-entendidos). Trata-se de edificar (ou, na imagem de Poniatowska, “tecer uma almofada”) grandes construções a partir do mínimo (os testemunhos reunidos são fragmentários, pequenos, por vezes uma ou duas linhas) para dali evocar um “cristal total”: um “imenso mosaico de vozes”, expressão também utilizada pela escritora mexicana. O passado se torna legível através das relações dialógicas e dialéticas estabelecidas entre as singularidades, as vozes. Elas produzem, na linguagem benjaminiana, “conhecibilidade” [*Erkennbarkeit*].

Para Didi-Huberman (2018), o testemunho deve funcionar como constelações. Essa forma é discutida pelo crítico a partir das imagens produzidas na liberação dos campos pelas

forças aliadas. Ali, o olhar tinha como objetivo registrar os crimes praticados pelos nazistas e utilizá-los posteriormente como meio de prova judicial, formar arquivos. São imagens não dialéticas, ao mirá-las somos tomados por sua falta de legibilidade.

Nessa linha, o desafio seria construir a “conhecibilidade” dessas imagens. Para realizar tal ato é necessário estabelecer a montagem das singularidades e formar constelações. Colocar de um lado, o abrir dos olhos sobre o estado dos lugares e, de outro, o abrir os olhos para o estado do tempo das testemunhas. Isto é, uma ação dupla, ver as imagens e escutar as testemunhas: “Abrir os olhos para abertura dos campos seria, então, saber olhar as imagens desses terríveis arquivos sem deixar de se colocar à escuta dos testemunhos deixados pelos próprios sobreviventes nesse momento tão decisivo e ao mesmo tempo tão complexo” (Ibid., p. 30).

Abrir os campos para as testemunhas, simbolicamente, é uma operação de “longa duração”. Abre-se os campos, mas os sobreviventes continuam ali presos. Em muitas companheiras de Delbo à volta e à retomada da vida parecem impossíveis. Se de um lado, os campos são abertos materialmente e é formado o arquivo de provas, de outro, “a escrita de testemunho, até em seu teor poético, procura *figurar o acontecimento* em sua temporalidade a mais profunda, que é a da *provação*” (Ibid., p. 33, grifos do autor).

Somente por meio dessa relação móvel, dialética e comparativa essas imagens dos aliados ganham “legibilidade”. Para Didi-Huberman “uma imagem só é legível se for dialetizada”, completariamos dizendo que também a escuta e os testemunhos nas obras de Delbo, Poniatowska e Aleksiévitch são legíveis enquanto são dialetizados. Fala-se em relação e movimento com outras vozes. Ainda segundo Didi-Huberman, essas ligações dialéticas são possibilitadas porque a “montagem é uma operação de legibilidade”, encaixa essas singularidades de maneira que engendrem constelações que, por sua vez, são apresentações da “conhecibilidade”: o dar aos outros para que vejam e leiam.

O grande modelo dessas “constelações de vozes” que produzem “legibilidade” e “conhecibilidade” é *Shoah* de Claude Lanzmann. O filme-documentário, publicado em 1985, é fruto de um intenso trabalho de escuta dos sobreviventes por mais de dez anos. *Shoah* é dividido em duas partes que somam juntas nove horas e meia de duração em que a câmara tem como foco principal os rostos e as palavras das testemunhas: “*Shoah* é um filme: nove horas e meia de imagens – ao ritmo de vinte e quatro fotografias por segundo – e de sons, de rostos e de palavras” (Didi-Huberman, 2020, p. 133).

Esse trabalho monumental só pode ser realizado por meio da montagem e desmontagem de Ziva Postec: basta pensar que Lanzmann, num primeiro momento, teve que entrar em contato com os sobreviventes e convencê-los a participar do projeto. Por exemplo, no testemunho de

Mordechai Podchlebnik, sobrevivente de Chelmno, ele deixa claro que sua única intenção era se esquecer de tudo, se naquele momento ele falava, com lágrimas nos olhos, era porque Lanzmann tinha pedido. Depois do convencimento, num segundo ato, são realizadas inúmeras viagens para se encontrar e ouvir os sobreviventes. Horas e mais horas dedicadas à escuta atenta. No final, ele tem em mãos um imenso *arquivo auricular* constituído. A partir dele Lanzmann e Postec devem fazer cortes e montar essas vozes estabelecendo relações de aproximação, de distanciamento ou até de repulsa. Nessa perspectiva, às nove horas da montagem derradeira, vista na ótica contemporânea efêmera e líquida como algo absurdo, são recortes, milésimos de um todo bem maior.

Entrementes, nos intervalos das falas, a câmera percorre as paisagens que testemunharam o horror. *Shoah* é também um filme, como expressa Lanzmann, ao “nível do solo”, de longas imagens das topografias e geografias da morte: campos em ruínas, estações, ferrovias e vazios. Aí estão as outras singularidades.

Por um lado, *Shoah* foi lida por muitos como um “coro de vozes” ou um “imenso poema”. A obra filmográfica definitiva sobre o genocídio dos judeus pelos nazistas. De outro lado, o próprio Claude Lanzmann corroborou essa visão. Para produzir suas constelações ele recusou toda forma de documento: fotografias, mapas e até o próprio cinema anterior. O filme devia ser montado somente por meio das singularidades das vozes das testemunhas e de alguns criminosos nazistas, como o SS Franz Suchomel. O ver é substituído pelo ouvir:

[...] falou-se então, enfim, de uma “história impossível de ser filmada”, e Claude Lanzmann, diante de tal situação, achou, para seu grande filme *Shoah*, o recurso radical consistindo em **recusar toda visibilidade dos arquivos da liberação** para construir a legibilidade do fenômeno histórico sobre a base de uma **escuta atenta dos sobreviventes** (Didi-Huberman, 2018, p. 26, grifos nossos).

Ainda segundo Didi-Huberman (2020), essa recusa dos arquivos podia ser lida de forma dupla: primeiro, era legítima já que Lanzmann explicava que o ponto de partida do filme era o desaparecimento dos vestígios, não havia imagens de alguns dos campos que *Shoah* se dedica, como Chelmno, Majdanek, Sobibor ou Treblinka. Segundo, Lanzmann fez dessa recusa uma posição absoluta. Estabeleceu um *Bildverbot*, “[...] teimou em dar ele próprio as respostas, respostas universais e absolutas sobre *toda* a Shoah, *todos* os arquivos, *todas* as imagens, *todo* o cinema...” (2020, p. 136, grifo do autor). Sua obra transformou-se na “palavra absoluta” sobre a *Shoah*. Em muitos sentidos, o filme, para Lanzmann, era a própria *Shoah* como catástrofe histórica: “o filme Shoah não foi feito para transmitir informações, embora ensine tudo” (Lanzmann *apud* Didi-Huberman, 2020, p. 140). Ele recusou e acusou toda forma que enfrentasse a impossibilidade e irrepresentabilidade dos campos. Aferrou-se ao dogma do inimaginável. De

certa forma, como assinala Didi-Huberman, recusou até o caráter imagético do filme, suas “vinte e quatro fotografias por segundo”.

Não por acaso, Lanzmann atacou as análises feitas por Didi-Huberman das fotografias realizadas pelos membros do *Sonderkommando* do crematório IV e as classificou como puro “pedantismo interpretativo”. Para ele, as imagens eram sem imaginação. Isso para fotografias que foram produzidas pelas próprias vítimas dentro do horror. A segunda parte de *Imagens apesar tudo* é constituída como uma resposta ao cineasta e seus defensores.

Para Didi-Huberman (2020), de fato, o filme tinha levado o “testemunho” a uma “intensidade da palavra viva”, uma “manifesta incandescência” que dificilmente seria conseguida pelos historiadores nos fundos dos arquivos escritos da *Shoah*. Contudo, isso não era razão para “absolutizar o testemunho” e rejeitar qualquer outra forma além do seu próprio filme, pois: “Os arquivos da Shoah definem certamente um território incompleto, resgatado, fragmentário – mas, independentemente de tudo isto, esse território existe” (Ibid., p. 39).

Dominick La Capra (2009) no ensaio “Shoah, de Lanzmann: Aquí no hay un porqué” também discute a postura ortodoxa de Lanzmann. Como historiador, La Capra (2009) critica a recusa de outras fontes históricas. Não por acaso, o historiador Raul Hilberg, autor da obra monumental *Destruição dos judeus europeus*, é uma das testemunhas que aparecem no filme para explicar determinados aspectos do genocídio. Como Didi-Huberman (2020), La Capra acredita que a postura estrita cria um *Bildverbot* em torno do evento. Isto é, interdições às representações da divindade ou de objetos iminentemente sacros. A *Shoah* passa então a estar associada ao sagrado, algo de não se pode ver ou falar, um tabu:

[...] una tendencia a sacralizar el Holocausto y rodearlo de tabúes. Afirma especialmente una *Bildverbot*, o prohibición de imágenes respecto de la representación, sobre todo que se basen en tomas de archivo y también insiste en lo que podría llamarse una *Warumverbot*, o una prohibición de la pregunta por el porqué¹⁵⁰ (La Capra, 2009, p. 120).

Pronunciar a palavra “porque” é uma tentativa de compreender. Sendo que para Lanzman a única lei válida é a da transmissibilidade, esse é o conhecimento possível. E ele está posto no filme *Shoah*.

Em outro aspecto, La Capra (2009) assinala como o filme também abre pouco espaço para os testemunhos de mulheres. Em comparação e importância ao dos homens, as mulheres aparecem e falam pouco. Não obstante, quiçá sua principal crítica seja a confusão entre as funções dos termos *passagem ao ato* e *elaboração*. Para o historiador, em muitos momentos do filme

¹⁵⁰ “uma tendência a sacralizar o holocausto e rodeá-lo de tabus. Afirma especialmente uma *Bildverbot*, ou proibição de imagens a respeito da representação, sobretudo as que se baseiam em tomadas de arquivos e também insiste no que poderia se chamar uma *Warumverbot*, ou uma proibição da pergunta pelo porquê”.

Lanzman faz com que as testemunhas revivam o trauma não como forma de expurgá-lo, mas de repeti-lo, de reabrir a ferida: “[...] Lanzmann entiende por transmisión no sólo el testimonio sino también, más insistentemente, la encarnación, el revivir concreto, o lo que en la terminología psicoanalítica se llamaría pasaje al acto”¹⁵¹ (Ibid., p. 122). Esse ato, por sua vez, consistiria numa ação na qual o sujeito, preso ao inconsciente, evoca no presente algo de maneira premente na medida em que rechaça sua fonte e repetição. Ou seja, revive como trauma.

Isso acontece numa das cenas mais fortes da segunda parte do filme. Lanzmann está em Nova York numa barbearia e escuta o testemunho de Abraham Bomba. Ele foi e era barbeiro e nos campos também exerceu essa função. Tinha de cortar os cabelos dos que estavam prestes a serem mortos nas câmaras de gás. Bomba conta enquanto corta o cabelo de um cliente. A cena, inclusive o lugar, é montada para que ele reviva o ato. No momento mais duro do seu relato, quando contava que tinha encontrado mulheres da sua aldeia e um amigo também tinha encontrado a mulher e a filha no momento em que os dois cortavam os cabelos, a voz embarga, Bomba trava e não consegue dizer mais: “Não posso. É terrível demais. Por favor”. Contudo, Lanzmann insiste: “Devemos fazer. Você sabe”. Bomba já não consegue nem mais cortar o cabelo do homem a sua frente, para, segura o choro, repete: “Não serei capaz de fazer”. É uma cena extremamente impactante e que causa incômodo. Lanzmann exige demais da testemunha. Por fim, depois de insistir mais e pedir perdão – “Deve fazer. Sei que é muito duro. Eu sei e peço perdão” –, Bomba, com dificuldade, continua.

Nessa cena, La Capra lê – visão com a qual concordamos – na cena a protoforma da *passagem ao ato compulsiva* que provoca o colapso da vítima que não pode continuar, a escuta se converte num ato inquisitorial, “[...] muestra la naturaliza invasora, si no inquisitorial y violenta, del insistente interrogatorio de Lanzmann”¹⁵² (Ibid., p. 144). A escuta encontra seu limite, o sobrevivente acaba revivendo o passado e o seu Eu “[...] queda duramente (re)traumatizado” (Ibid., p. 156). La Capra é ainda mais duro: é como se a exigência de Lanzmann para que a testemunha revivesse o trauma também fosse uma forma dele próprio se tornar uma testemunha: “El problema particular de *Shoah* es la motivación y la insistencia en que Lanzmann trata de que se produzca ese revivir de manera que pueda compartirlo o revivir él mismo”¹⁵³ (Ibid., p. 156).

Por outro lado, a *elaboração* é vista como um ato terapêutico. Ela não gera uma tomada de consciência completa ou liberação total do passado. O esquecimento é impossível. Mesmo a repetição não é totalmente excluída. Contudo, a elaboração permite a interpretação, “[...] ofrece

¹⁵¹ “Lanzmann entende por transmissão não só o testemunho, mas também, mais insistentemente, a encarnação, o reviver concreto, ou o que na terminologia psicanalítica se chamaria passagem ao ato”.

¹⁵² “mostra a natureza invasora, senão inquisitorial e violenta, do insistente interrogatório de Lanzmann”.

¹⁵³ “O problema particular de *Shoah* é a motivação e a insistência em que Lanzmann trata de que se produza esse reviver de maneira que possa comparti-lo ou revivê-lo ele mesmo”.

una cierta posibilidad de manejar los problemas y un control responsable de la acción que permita cambios deseables¹⁵⁴ (Ibid., p. 214). É um processo ético em que o sujeito assume responsabilidades e se constrói como agente que pode “[...] contrarrestar su propia experiencia de victimización y los efectos paralizantes del trauma”¹⁵⁵ (Ibid., p. 214).

O registro do filme *Shoah* e das discussões e debates suscitados não são assuntos forâneos e intrusos nesta tese. Pelo contrário, de um lado, mostram as complexidades do ato de montagem de vozes para formarem constelações, as complexidades da escuta atenta, o trabalho de “longa duração”; de outro, as complexidades da crítica, a sempiterna impossibilidade e a possibilidade fragmentária, a dialeticidade envolvida no ouvir, suas dobras que exigem o cuidado diante da (re)traumatização.

De outro lado, ainda nessa perspectiva cinematográfica, destacamos o filme constelatório *Que bom te ver viva* (1989) da cineasta brasileira Lúcia Murat. Ele é constituído pelos testemunhos das mulheres que sofreram tortura durante a ditadura civil-militar no Brasil. O centro do filme são suas vozes e seus rostos. Como em Delbo, o que guia os relatos é a forma como essas mulheres conseguiram tocar a vida depois da violência, elas substituem a pergunta do por que sobrevivemos (?) por como sobrevivemos (?).

Que bom te ver viva é formado por uma mescla de ficção e documentário. Entre uma testemunha e outra, temos uma personagem anônima, interpretada pela atriz Irene Ravache, que explicita os dilemas, desafios e lutas pelos quais as sobreviventes tiveram que passar/atravessar. Mostra como seus corpos foram estereotipados. Contudo, *apesar de tudo*, elas ainda eram *corpos desejantes*. Todos os relatos revelam as marcas de gênero. Diferente de Lanzmann, Murat utiliza de arquivos de imagens e depoimentos de familiares e amigos. A cineasta também se recusa a aparecer, o foco deve ser essas mulheres. Como destaca Danielle Tega (2019):

A forma fílmica escolhida por Lucia Murat, ao gravar em *close* todas as entrevistas, coloca literalmente em *primeiro plano* o testemunho das militantes; a proximidade da câmera expande na tela esses sujeitos históricos: quem são, como militaram, como (sobre)vivem (p. 176, grifos da autora).

A partir desse compósito de elementos o filme se constitui como uma montagem. Ao todo são oito testemunhos. Antes dos relatos, uma imagem preta ocupa a tela com a foto das sobreviventes e seus dados biográficos. Em muitos relatos, a força da sobrevivência vem da maternidade, os filhos são, como relata Regina Toscano, um gesto de vida. À violência e à tortura

¹⁵⁴ “oferece uma certa possibilidade de manejar os problemas e um controle responsável da ação que permita mudanças desejáveis”.

¹⁵⁵ “contrapor sua própria experiência de vitimização e os efeitos paralisantes do trauma”.

ela respondeu com a vida dos seus três filhos: “Se eles estavam querendo me matar, eu tinha que dar uma resposta de vida”.

Em outros momentos, as relações dialéticas entre o testemunhar e ouvir são debatidas. Em muitos casos o que ocorre é uma espécie de interdição social, falar sobre o tema da tortura era constrangedor. As reações dos amigos entrevistados são variadas, uns preferem nunca pensar sobre isso. Outros, diziam, nem estrutura para ouvir tinham. Não podemos esquecer que no contexto do filme, 1989, fazia apenas quatro anos que a ditadura tinha terminado. Um ano apenas da Constituinte de 88. Era uma ferida que manava sangue. Os impedimentos e bloqueios afetavam as sobreviventes, elas se questionam do direito que tinham de imobilizar – afetar – os outros que ouviam com seus testemunhos.

O filme é plural, trabalha com muitos sentidos, o corporal, as vozes e os rostos, as lágrimas, a escuta, a maternidade. Pensando no calor da hora em que ele é produzido, isto é, numa conjuntura em que é dado o início ao processo amnésico no Brasil em relação à ditadura, ele recupera outras memórias, exerce um poder disruptivo dos arquivos oficiais, mostra como essas mulheres conseguiram e conseguem (sobre)viver por meio dos laços afetivos. Por tudo isso, ele também é constelatório.

Não obstante, falta acrescentar mais uma característica a “terceira testemunha” que não vai embora e se detém para ouvir a dor interminável do Outro. Essa possibilidade de “dar as costas” simboliza um sujeito que não vivenciou o evento-limite e pode por isso se levantar e ir embora, a qualquer momento, sem carregar consigo o vivido. A terceira testemunha recusa essa opção e fica. Entretanto, essa possibilidade ainda continua sendo uma alternativa concreta. Não no caso em que a “terceira testemunha” foi atravessada pelo que ocorreu: também experienciou, sobreviveu e viu. Não é uma testemunha de segunda-mão. Os eventos catastróficos do progresso, de formas diversas, também feriram Delbo, Poniatowska e Aleksiévitch. Elas têm o que dizer, testemunhar, como individualidades e, por isso, também inscrevem suas vozes nas constelações.

Charlotte Delbo é uma sobrevivente de Auschwitz. *Medida de nossos dias* abre com o capítulo “A volta” no qual ela reflete sobre sua vida depois. No avião, suas companheiras tão onipresentes nos campos, começaram a se apagar, cada vez mais diáfanas, e Delbo, de chofre, estava diante de si mesma, do seu próprio trauma individual. Sozinha.

No reencontro com a multidão das grandes cidades, como Paris, ela era tão transparente quanto às companheiras, não pelos efeitos do “Homem da multidão” da modernidade, mas, pelo

seu lado sombrio, os campos. Ela estava sozinha porque nenhum “deles” podia compreender e, por isso, não a viam: “Eu flutuava no meio daquela multidão que deslizava ao meu redor. E de repente me senti sozinha, sozinha no fundo de um vazio onde faltava o oxigênio, onde eu buscava ar, onde me sentia asfixiada” (Delbo, 2021, p. 290).

Delbo olha para o lado e não vê mais as amigas que a confortavam: “Onde estão vocês Lulu, Cécile, Viva?” (Ibid., p. 290). Chama por Viva, mas ela tinha morrido nos campos. Ela trocava os tempos e misturava os vivos e os mortos: “Se estou confundindo as mortas e as vivas, com quais delas estou?” (Ibid., p. 290). A resposta por trás da pergunta retórica era dilacerante. Ela não estava com ninguém. O encontro era do Eu com o Eu: “Eu precisava admitir – e era uma conclusão muito longa para formular, e até conseguir estava presa em uma angústia que me deixava errante, escorregadia e flutuante –, precisava admitir que as tinha perdido e que doravante estaria sozinha” (Ibid., p. 290).

Suportou-se Auschwitz como um coletivo de mulheres que lutaram na resistência ao nazismo na França e que mantiveram esses laços nos campos. Nesse sentido, a volta representou o rompimento do vigor político comum, é o momento em cada uma deve enfrentar uma batalha individual para se reconstituir. O coletivo fazia com que elas não precisassem pensar em si mesmas. À volta como possibilidade não era um projeto individual, ganhava força quando todas acreditavam. Agora, quando a volta era realidade, Delbo não sabia “onde buscar socorro”, as que podiam ajudá-la “estavam fora de alcance”. Tanto as vivas quanto as mortas.

O trauma agora é muito mais premente do que dentro dos campos e do coletivo. O *lager* como lugar dos bestiários, da desumanização e da amnésia recebe todo seu sentido atemporal, o da permanência. Charlotte tinha, não sabia como, que reconstituir, por meio de uma memória combalida, os gestos humanos mais simples:

Com dificuldade, com um grande esforço de memória – mas por que dizer esforço de memória uma vez que eu já não tinha memória? –, com um esforço que não sei como chamar, tentei me lembrar de gestos que devemos fazer para retomar a forma de alguém vivo na vida (Ibid., p. 290).

No campo não existia memória daqui. Existiria por acaso a própria possibilidade de se lembrar? Era como se ela tivesse voltado de outro mundo e a figura do estranho estivesse neste aqui e não no de lá. Não eram gestos extraordinários, mas ordinários: “Andar, falar, responder às perguntas, dizer aonde queremos ir, ir. Eu tinha esquecido” (Ibid., p. 290). Na verdade, eram sim únicos, o que faz ela duvidar de já ter possuído esse saber antes: “Será que algum dia soubera?” (Ibid., p. 290).

Esse questionamento se de fato se tratava de “alguém vivo na vida” é significativo nas cenas seguintes de prostração: primeiro, Delbo, de maneira fragmentária e não linear, reproduz

sua imagem parada em um banco – quiçá depois de ter se separado das companheiras –, meditando ou descansando, ela não sabia, durante um tempo indeterminado. “Muito tempo, muito tempo” (Ibid., p. 291). Ali em suspensão sem saber se “Era eu?”. Depois, ela está deitada numa cama, convalescente como quase todos os sobreviventes que voltaram, e recebe inúmeras visitas. Traziam-lhe flores e livros. Não os tocou e eles continuaram a se empilhar visita após visita. Tudo lhe parecia alheio. Seu corpo. No limite, sua própria vida era irreal:

Não conseguia me reabilitar a mim. Como me reabilitar a um eu que se havia distanciado tanto que eu não tinha certeza de que ele tivesse um dia existido? Minha vida de antes? Será que eu tivera uma vida antes? Minha vida de depois? Será que eu estava viva para ter um depois, para saber o que é depois? Eu fluatava num presente sem realidade (Ibid., p. 292).

O fenômeno da duplicidade, como nos conta Pollak (2023), foi um sentimento comum entre sobreviventes. Nesse relato inicial de Delbo existe, de um lado, um “Eu” capaz de uma liberdade de pensamento e de autoestima que consegue se comunicar. Um leve distanciamento que permite o ato da escrita e a possibilidade de contar o que estamos lendo. Existe, de outro lado, um “Eu” preso a uma realidade de que não se pode escapar.

Charlotte consegue comunicar seu estado de angústia e despersonalização no presente da enunciação depois de ter se reconstituído e recuperado a palavra: “Recuperei minhas palavras desde então, como estão vendo” (Ibid., p. 291). Uma das manifestações do duplo. E mais tarde a capacidade de ouvir quando for se (re)encontrar com as companheiras. No trecho de rememoração do passado, seu presente era um imenso vácuo, tudo era dúvida: a vida anterior e o futuro. Para além da aporia ou dentro dela, a ideia de Auschwitz ser um evento que não possui testemunhas faz sentido no momento imediato em que os sobreviventes se encontram fora dos campos.

No caso de Delbo, como testemunhar se ela ainda não sabia se existia. Não podia afirmar, com toda certeza, que estava viva. Durante esse tempo eles foram fantasmas e durante certo intervalo, curto ou longo a depender do caso, não foram testemunhas. Contudo, depois, ocuparam esse lugar. Ou seja, o testemunho não é só uma relação intrincada com a linguagem, o resto ou a impossibilidade. É sempre um processo que acompanha a reconstrução dos sujeitos.

O vazio em Charlotte era ubíquo e opressor. Continuava presa a cama numa depressão profunda. Não fazia nenhum esforço...Pega ao acaso um dos livros da pilha que foi sendo deixada pelos amigos, mas ao “[...] abri-lo, a olhá-lo, ele era tão pobre, tão por fora que o coloquei de volta na pilha” (Ibid., p. 293). Até os livros decepçavam e falhavam diante do inaudito. Eram livros: “Por fora das coisas, por fora da vida, por fora do essencial, por fora da verdade” (Ibid., p. 293).

“Eu não estava desesperada, estava ausente” (Ibid., p. 293). Novamente, nessas linhas, o sujeito nulo. O abismo inabarcável dentro de si mesma. Não foram só os “muçulmanos”, na imagem de Levi, que miraram as górgonas e se petrificaram. Os sobreviventes também viram e se petrificaram na vida. Elias Canetti em *Massa e Poder* evoca a sobrevivência como uma forma de poder e invulnerabilidade: “O momento do *sobreviver* é o momento do poder” (2019, p. 283). Ele produz uma necessidade: “A satisfação do sobreviver, que é uma espécie de prazer, pode transformar-se numa paixão perigosa e insaciável” (Ibid., p. 287). Aqui, pelo contrário, a sobrevivência é ausência, debilidade e fragilidade.

Nos poemas colocados depois do capítulo como uma forma de reverberação, fragmentação e poeticidade do testemunho, os mesmos temas, o “vazio absorvente” e a “vida sem utilidade”, são imagens presentes. No primeiro:

Resisti à injustiça
ela me apanhou
e me entregou à morte
com tanta força
que ela não conseguiu tirar-me a vida
para se vingar
tirou-me a vontade
e me deu um atestado
ele está aqui
assinado com uma cruz
para usá-lo da próxima vez
(Delbo, 2021, p. 296).

O sujeito poético lutou e resistiu à injustiça de Vichy e do Nazismo e de fato venceu. Não conseguiram “tirar-me a vida”: isto é, matar. Contudo, o fizeram de outra forma, ainda mais cruel, tiraram a vontade em vida como retaliação. Foi entregue um atestado, onipresente, “assinado com uma cruz” de morte. Uma atestação recursiva e porvir: “para usá-lo da próxima vez”. No outro lado, uma vida de segunda mão:

Meu coração perdeu sua pena
perdeu a razão de bater
a vida me foi devolvida
e cá estou diante da vida
como diante de um vestido
que já não pode ser usado
(Ibid., p. 296).

O poema evoca uma imagem paradoxal: um coração vazio, mas vivo. A organicidade é premente, um transplante mal sucedido no qual o coração é rejeitado. Ele bate no seu processo de ruína. A vida foi devolvida, os sobreviventes voltaram, mas foram colocados diante das

mesmas roupas: de Auschwitz. E aqui elas já não poderiam mais ser usadas. O que fazer? Esquecer?

Ainda no capítulo “A volta”, Charlotte Delbo destaca a sensação de ver a hipocrisia no rosto dos outros – do “eles”. Baixava os olhos para não encará-los, pois era capaz de ver além das suas máscaras: “Via a banalidade, a convenção, o vazio. Eu enxergava a ardileza” (Ibid., p. 294). Em outras palavras, é como se ela visse por trás desses olhares potenciais SS. Era justamente esse o poder de Auschwitz sobre ela, um mundo sem claro e escuro, mas de pura zona cinzenta, do carrasco na pele de vítima, da falsidade, da substituição da imaginação pela realidade:

Tudo era falso, rostos e livros, tudo me mostrava sua falsidade e eu me desesperava por ter perdido qualquer capacidade de ilusão e sonho, qualquer permeabilidade à imaginação, à explicação. Foi isso que, de mim, morreu em Auschwitz. Foi isso que fez de mim um espectro. O que pode nos interessar quando desvendamos a falsidade, quando já não há claro-escuro, quando não há mais nada para descobrir, nem nos olhares nem nos livros? Como viver num mundo sem mistério? Como viver num mundo em que a mentira se tinge de cor ofuscante e se separa imediatamente da verdade, como naquelas misturas que se decompõem, em que cada ingrediente retoma sua cor e densidade próprias? (Ibid., p. 294).

Imaginação não é sinônimo de fantasia, mas de pensamento, capacidade de tecer relações e de criar outras imagens (*imago*). Ela é fundamental, como destaca Didi-Huberman, na legibilidade da história: forma singularidades entre elementos impensados, vê o mundo como um *atlas* de trocas moventes, provisórias e sempre por se construir. Uma *forma de ver* e uma *forma de saber*. É essa imaginação que Auschwitz afeta. A capacidade de explicação, sonho e ilusão. Nada mais pode surpreender depois do Terceiro Reich: “O que pode nos interessar quando desvendamos a falsidade, quando já não há claro-escuro, quando não há mais nada para descobrir, nem nos olhares nem nos livros?” Descortina-se um mundo pálido, sem mistério, no qual a mentira ofuscante se separa da verdade – como não ver essa forma se erigir em paradigma da nossa vida contemporânea.

Diante desse mundo, Delbo se pergunta sobre a real necessidade de viver: “Debatia-me num dilema insolúvel” (Ibid., p. 294). Tudo era inútil. Contudo, aconteceu algo de inexplicável e sem ligação de continuidade com o dito anteriormente. O acontecimento se deslinda no jorro da pura fragmentação. Ela abriu um livro ao acaso, não se lembra do título, e uma centelha deve ter se acendido nela: “Como aconteceu? Não sei” (Ibid., p. 294). Voltou à vida. O motor desse ato? Quiçá, o testemunho e a possibilidade do reencontro?

Elena Poniatowska não é uma sobrevivente como Charlotte Delbo. Não estava na Praça de Tlatelolco no momento do tiroteio. Contudo, não cessou de se construir como uma

testemunha profundamente atravessada pelo ano de 68. Foi até Tlatelolco no dia seguinte, três de outubro, viu os tanques, viu pessoas que gritavam e clamavam, viu os trapos do horror: os sapatos esparcidos e o sangue nos edifícios. Nada foi igual, para ela e para todos, depois do massacre.

A escritora vai além do pesar. Sente-se culpada pela impotência e acredita que esse evento, de tão catastrófico (contudo, pouco conhecido na América Latina), envelheceu toda uma geração: “Creo que todos nos hicimos viejos, viejos después de lo de Tlatelolco”¹⁵⁶ (Poniatowska *apud* Schuessler, 2017, p. 181). Nessa perspectiva, o trauma aparece em seu entrave de acesso completo ao que causa dor e que apesar disso continua a se propagar e se repetir. Ele provoca um desgaste mental e corporal – “todos nos hicimos viejos”. Esses elementos foram experienciados por Elena e por todos no México.

No artigo “La noche de Tlatelolco y la poética de la plaza: estrategias para salir del margen” a crítica Angela Di Matteo (2018) destaca como depois de mais de cinquenta anos de Tlatelolco o livro de Poniatowska segue sendo uma referência incontornável na compreensão polifônica do Massacre. Isso porque ele persiste “[...] como el paradigma literario de la resistencia”¹⁵⁷ (p. 200). Elena rompe com uma separação entre emissor e destinatário, o livro é feito das vozes da sociedade mexicana e são essas mesmas que interpelam a sociedade. Nessa configuração, “E.P es parte de la realidad mexicana y decide no autoexcluirse de ella, encajando su testimonio como una voz más que se une a la resistencia política”¹⁵⁸ (Ibid., p. 206). O individual e o coletivo movem-se juntos, a escritora “[...] se vuelve al mismo tiempo compiladora [montadora, constela(dor)a, anarquivadora], lectora y productora”¹⁵⁹ (Ibid., p. 206).

Em *La noche de Tlatelolco*, toda família de Poniatowska é testemunha. Seu irmão Jan Poniatowski Amor era um estudante e membro ativo nas manifestações. Ele faleceu em um acidente de carro pouco depois de Tlatelolco. Num dos recortes dialógicos do coro de vozes, Poniatowska repreende seu irmão por participar de uma ação, largamente utilizada pelo movimento, de pintar paredes com seus lemas. Em um desses atos um estudante tinha sido baleado e morto, pelas costas, por um policial. Por isso ela dirá: “Ay Jan, se está muriendo muchachos, hay desaparecidos, suceden cosas muy graves y tú una noche haces una pinta y la otras vas al Capri y te sales sin pagar. ¿Qué le pasa? De veras, están locos...”¹⁶⁰ (Poniatowska,

¹⁵⁶ Tradução minha: “Acredito que todos ficamos velhos, velhos depois de Tlatelolco”.

¹⁵⁷ “como o paradigma literário da resistência”.

¹⁵⁸ “E.P é parte da realidade mexicana e decide não se autoexcluir dela, encarando seu testemunho como uma voz a mais que se une a resistência política”.

¹⁵⁹ “se transforma ao mesmo tempo compiladora, leitora e produtora”.

¹⁶⁰ “Ai Jan, estão morrendo meninos, há desaparecidos, acontecem coisas muito graves e você uma noite faz um “grafite” e na outra vai ao Capri e sai sem pagar. O que você tem? De verdade, estão loucos...”.

1993, p. 39). A resposta dele é jovial, despreocupada e irônica: “No mana, así es esto. ¡Son ondas que nos entran!”¹⁶¹ (Ibid., p. 39).

Em outro momento, a escritora se imiscui no coro de vozes. É somente ela quem testemunha, o final do relato vem marcado por suas iniciais “E. P”. Nesse episódio, ela lembra como no momento em que iam enterrar seu irmão, sua mãe sentiu aflição e medo ao associar o helicóptero que via da janela do carro à matança:

El día 8 de diciembre que llevamos a enterrar a Jan, mi madre, al salir, miró por la ventanilla del coche en ese lento viaje de regreso que ya no la llevaba a ninguna parte y vio un helicóptero en el cielo – todos lo oímos. Nunca olvidaré su rostro y la voz de su miedo:

– Un helicóptero. ¡Dios mío!, ¿dónde habrá una manifestación?¹⁶² (Ibid., p. 272).

E.P

O helicóptero é um objeto do trauma. Um gatilho. Foram deles que saíram as sinalizações para que os soldados e granadeiros atirassem nos estudantes e tomassem a Praça das Três Culturas. Ao vê-los a mãe de Elena faz essa ligação direta, imagina que ele estava indo em direção a uma manifestação – ¿dónde habrá una manifestación? – que terminaria em violência. Seu rosto expressava terror: um novo Tlatelolco? Esse “rosto em horror” e está “voz embargada” são inolvidáveis para Poniatowska, talvez porque ela também veja nesse olhar o Massacre em sua repetição. “Todos o escutamos”, o helicóptero, ela ainda o diz. Isto é, todos tiveram o mesmo pressentimento. Tlatelolco é um golpe coletivo e que não para de perfurar.

Por sua vez, Svetlana Aleksievitch não deixa de afirmar sua identidade soviética, era da geração de Gorbachov. Ela cresceu na época em que os membros do Kremlim já eram anciãos. Viviam-se “tempos vegetarianos, de jejum” (Aleksievitch, 2016, p. 23). Uma expressão irônica para dizer do refluxo do comunismo, do fim do *Gulag* e das perseguições e vigilâncias desenfreadas da polícia política. “O grande sangue do comunismo já tinha sido esquecido” (Ibid., p. 23). Não obstante, no seu auge, esse “sangue” produziu estragos e mostrou como a utopia (vestida de progresso) era inviável: “O entusiasmo causou estragos, mas resguardou o conhecimento de que a utopia não pode se transformar em vida” (Ibid., p. 23).

Contudo, mesmo nos “tempos vegetarianos” de Gorbi, como era conhecido pelo ocidente, a União Soviética não cessou de produzir catástrofes: como Tchernóbil em 1986. E Aleksievitch, apesar do “jejum”, foi sua testemunha, como ela própria anuncia: “Sou testemunha

¹⁶¹ “Não mana, assim é isso. São vontades que nos vêm”.

¹⁶² “O dia 8 de dezembro que levamos Jan para ser enterrado, minha mãe, ao sair, mirou pela janelinha do carro em essa lenta viagem de regresso que não a levava a nenhuma parte e viu um helicóptero no céu – todos o escutamos. Nunca esquecerei seu rosto e a voz de seu medo: — Um helicóptero. Deus meu!. Onde haverá uma manifestação?”.

de Tchernóbil. O principal acontecimento do século XX, além das terríveis guerras e revoluções que já marcaram essa época” (Aleksiévitch, 2016, p. 39).

O mais acertado seria pensar numa testemunha plural. O signo de Tchernóbil como “principal acontecimento do século XX” se deve a extensão dos danos biológicos e químicos para o ecossistema global. Contudo, a catástrofe nuclear ocupa uma posição intermediária entre dois outros eventos que provocaram o ocaso soviético: a Guerra do Afeganistão e a Perestroika. Svetlana foi também uma testemunha da primeira. Como ela mesma indica, viu e foi afetada pelas mais “terríveis guerras e revoluções” do século XX. A escritora foi para o campo de batalha como aquela que vê e escuta, deslocou-se com um conjunto de soldados para a capital do Afeganistão, Cabul.

Figura 27 - Svetlana no Afeganistão



Fonte: Cabul, 1988. Acervo pessoal.

Na imagem, Aleksiévitch posa com um traje militar e segura com as duas mãos uma metralhadora presa ao ombro. No fundo um cenário enevoado de destruição que evoca ou convoca o Anjo da História benjaminiano, a poeira do desabamento parece cobrir o que resta das parcas edificações. Svetlana parece figurar como uma pessoa pronta para a luta e não para a escuta. Seu olhar é dúbio: algo como um sorriso envergonhado.

Contudo, essas impressões são logo desfeitas ao abrirmos *Meninos de Zinco*. Depois de um relato (voz) que costuma iniciar, de maneira geral, seus livros, ela reproduz seu “caderninho de anotações”, sua própria voz. Uma espécie de diário da guerra no momento em que ela esteve no Afeganistão. As anotações iniciais datam de junho de 1986. Depois de *A guerra não tem rosto de*

mulher, ela tinha novamente que se confrontar com a aniquilação do homem na guerra: “Não quero mais escrever sobre a guerra...Viver mais uma vez em meio à “filosofia do desaparecimento” em vez da “filosofia da vida”. Reunir uma infindável experiência de não existência” (Aleksiévitch, 2020, p.17).

O ato de levar a dor insuportável do outro não é incólume. Quando Aleksiévitch escutou os relatos das mulheres que lutaram na Grande Guerra Patrótica ficou bastante afetada, não podia ver sangue, sentia náuseas ao ver os olhos “petrificados ou esbugalhados” dos peixes pescados, o grito de um animal atropelado a enlouquecia. Cada ser humano, segundo ela, tem um estoque de forças capaz de suportar a dor. O dela tinha se esgotado. Contudo, ali estava diante dela mais uma guerra: “E de repente – se é que se pode chamar isso de “de repente” – a guerra está em seu sétimo ano...” (Ibid., p.18).

Entretanto, na União Soviética não se dizia nada. Na tevê eram reproduzidas somente reportagens heroicas. De vez em quando os caixões de zinco trazidos faziam todos estremecer. Depois, logo o silêncio voltava a imperar. A mentalidade bélica e mitológica soviética era “inabalável”: “Queimam e ardem os últimos reflexos da ideia de revolução mundial” (Ibid., p.18). A propaganda e a censura continuavam presentes. Mães que tinham visto seus filhos em caixões de zinco que não podiam ser abertos agora iam às escolas conclamando outros garotos a “cumprir seu dever perante a pátria” (Ibid., p. 18).

Diante dessa nova guerra, pergunta Svetlana: “Como viver a história e escrever sobre ela ao mesmo tempo?” (Ibid., p. 19). Em outras palavras, como ser ao mesmo tempo aquela que é afetada (que vive) e é também testemunha (que vê, escuta e escreve)? Não é possível recuperar o todo, é preciso escolher, é preciso desmontar e remontar o tempo vivo: “É preciso ‘partir o tempo’ e ‘capturar o espírito’” (Ibid., p. 19).

Isso ela o faz logo em seguida. Um pedaço, um corte, minúsculo, da história. Na ferroviária ela vê um oficial e um soldado numa sala de espera. O último mexia com um garfo, de maneira frenética, num vasilhinho de figos secos. Inquirido por algumas mulheres, o oficial responde que desde Cabul o outro vinha cavando. O soldado, um garoto, automaticamente respondeu: “Preciso me esconder...Vou cavar uma trincheira... Consigo fazer isso rápido. A gente chamava de vala comum. Vou cavar uma trincheira grande para todos vocês...” (Ibid., p. 19). Era um soldado traumatizado. Segundo Svetlana, seus olhos eram exasperantes: “Foi a primeira vez que vi pupilas do tamanho dos olhos...” (Ibid., p. 19).

Aleksiévitch continua a ser testemunha dessa história que se inscreve na vida. Num cemitério presencia nove caixões de soldados serem velados. Todos assistiam calados, mas a filhinha de um dos mortos toma a palavra: “Papai! Pa-a-paizinho!! Onde você está? Você

prometeu me trazer uma boneca. Uma boneca bonita! Eu desenhei para você um álbum inteiro de casinhas e florezinhas...Estou te esperando...” (Ibid., p. 20). Choros e depois o silêncio. A escritora, por sua vez, se vê numa encruzilhada: “Não quero ficar em silêncio...E não quero mais escrever sobre a guerra” (Ibid., p. 20).

O “caderninho de anotações” é fragmentário. Svetlana vai e volta, entre a União Soviética e o Afeganistão. Ela parecer percorrer todos os locais conflagrados. Em setembro de 1988, ela está no aeroporto de Tachkent no Uzbequistão, dali partiria para Cabul. Na espera ela vê os soldados mutilados que tinham voltado da guerra, mas não podiam retornar para suas casas. Andavam saltando de muletas pelo lugar: “Eles dormem e comem ali mesmo, no chão, sobre jornais velhos e revistas, passam semana sem poder comprar uma passagem para Sarátov, Kazan, Novossibirski, Kiev...” (Ibid., p. 20).

Enquanto Aleksiévitich aguardava o voo, ela consegue pescar pedaços de conversas. Os soldados diziam sobre os primeiros anos, como não havia banheiro ou cozinha. Outros diziam dos bens que tinham conseguido: videocassetes, gravadores. Outros ainda da brutalização da guerra: “Primeiro você atira, depois vê quem é, se é mulher ou criança. Cada um tem seu pesadelo” (Ibid., p. 21).

Já no avião, ela ocupou um lugar ao lado de um veículo blindado. Havia não só o equipamento bélico, mas tudo o que “era necessário para os rituais soviéticos” (Ibid., p. 22). Bandeiras e fitas vermelhas, bustos de Marx e Lênin. São recebidos em Cabul ao som dos estrondos dos canhões. Ela não queria escrever sobre a guerra, mas agora estava no centro da batalha: “Eu não queria mais escrever sobre guerra. Mas aqui estou, numa guerra de verdade. Por toda parte há gente de guerra, coisas de guerra. Tempos de guerra” (Ibid., p. 23).

Ali Svetlana se sente deslocada, tomada por um sentimento de imoralidade ao observar a coragem e o risco dos outros. Os soldados com quem conversava pouco depois já estavam mortos. Ela era a única escritora mulher. A guerra, para ela, possui uma natureza masculina. Nesse mundo, de “gente de guerra” e “coisas de guerra”, ela não deixava de buscar o Outro: “Por todos os lados, pergunto e escuto [...]” (Ibid., p. 23).

Os relatos estão marcados pela naturalização e banalização da guerra para aqueles que a vivenciavam cotidianamente. Um dirá: “Você faz amizade com um bom rapaz...Depois vê as tripas dele penduradas nas pedras. Aí começa a se vingar” (Ibid., p. 25). Nesse espaço, a morte, para Aleksiévitich, “[...] é absurda, casual. Sem um sentido superior” (Ibid., p. 24).

Ela vê e escuta o outro lado. Nas ruas, ela se deparava com afegãos mortos. Em uma encontra “[...] uma jovem afegã de joelhos diante de uma criança morta, e gritava. Como talvez só gritem os animais feridos” (Ibid., p. 25). Por sua vez, no hospital ela encontra uma criança que

tinha perdido os braços. Coloca na sua cama um urso de pelúcia e o menino o pega com os dentes. A mãe ao lado diz que tinham sido os russos os responsáveis e ainda interpelava Aleksiévitich: “Você tem filhos? Como se chamam? Menino ou menina? Eu não entendia o que era maior nas palavras dela – o horror ou o perdão” (Ibid., p. 25). É um exercício de alteridade extrema ao reverso, mesmo diante de tanta dor, raiva e ódio, a mãe lhe dirige a palavra. A ela, Aleksiévitch, que apesar de não ser um soldado, também é de certa forma uma soviética.

Ela chega à conclusão de que tudo isso não era fruto da educação patriótica, mas de uma “educação militar-patriótica”. A União Soviética era “[...] um socialismo militar, um país militar, uma mentalidade militar” (Ibid. p. 26). Educavam-se os garotos para que matassem, para morrer nas guerras. Era um teste, uma experiência com vivos: uma “vivissecação”. Contudo, essa mesma abdução de si exigida por essa disciplina militar não possuía uma contrapartida, na morte os soldados eram vestidos com uniformes da década de 1940. Alguns, por exemplo, eram colocados sem roupas nos caixões, faltavam uniformes. “Tábuas velhas, parafusos enferrujados... Trouxeram mais mortes para a geladeira. Parecia que cheiravam a javali estragado” (Ibid., p. 27). Tudo era fruto de improviso.

“Quem vai acreditar em mim se eu escrever sobre isso?” (Ibid., p. 27) pergunta Svetlana. Tudo é inacreditável e irreal. E como representá-lo? Lá ela é *testis*, “Vi um combate” (Ibid., p. 27), como também *superstes*, a que pergunta e escuta, “[...] viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso” (Agamben, 2008, p. 27). Podemos pensar essa noção de *superstes* junto com Didi-Huberman (2018), o crítico sugere uma associação do termo com *superstitio*, no qual esse apontaria para uma “sobeja presença” ou, em outro sentido, uma “observância escrupulosa”:

O *superstes*, conseqüentemente, é aquele que assume a *superstitio* como “a propriedade de estar presente” na condição de testemunho de um acontecimento do qual está distante no espaço e no tempo: em suma, o *adivinho de uma história* passada, presente ou futura, da qual ele não participou fisicamente. Esse “dom de presença” fascina e inquieta ao mesmo tempo (p. 238, grifos do autor).

A noção de *superstes* se configura para além do trato com a morte. Nessa medida, não é só o que vê, o *testis*, é também a *presença excessiva*. Svetlana não é adivinha, mas exerce esse “dom de presença”, ela é a *constela(dor)a* da história soviética passada, presente e futura, dos tempos “carnívoros” violentos – que não participou fisicamente – e dos tempos “vegetarianos” também violentos – nos quais cresceu. O cruzamento entre esses tempos é feito por meio da escuta.

Ela exige uma ética que se oponha ao “militarismo socialista”, uma positivação do direito de não matar: “É um direito humano não matar. Não aprender a matar. Ele não está escrito em nenhuma Constituição” (Aleksiévitch, 2020, p. 27).

Existe ainda outra possibilidade interpretativa para o termo *superstes*. Na linguagem jurídica utiliza-se da expressão *supérstite* como uma clara reminiscência ao signo latino que corresponde à testemunha sobrevivente. Expliquemos com um exemplo. No juridiquês o *habeas data* é um remédio constitucional exclusivo e individual. É uma ação personalíssima na qual o indivíduo demanda ao Estado para assegurar o conhecimento e fornecimento de informações particulares ou retificação de dados.

Contudo, como em quase todas as leis, existem exceções. Um terceiro, o cônjuge sobrevivente, por exemplo, poderia impetrar o *habeas data* na defesa dos interesses do falecido. Voltemos então ao que foi dito mais acima, esse terceiro é chamado de *supérstite* (sobrevivente). Nessa peroração, vemos um novo significado para a sobrevivência. É aquele/a que sobrevive a morte de outrem. No entanto, isso não é sinônimo de alívio, com isso herda-se a possibilidade de apresentar/representar o falecido, herda-se toda sua dor que exige ser impetrada: seja de forma jurídica, seja de forma ética ou seja de forma estética. Não para si, mas como respeito à memória do morto. Demanda-se, postumamente, para que a história de uma vida seja retificada ou difundida. A sobrevivência está indissocialmente ligada ao morto, não se pode romper esse laço. *Supérstite* sobrevive para dar voz ao legado de vida dos mortos. Essa é de alguma forma a posição das terceiras testemunhas.

Os oficiais contestavam Aleksiévitch. Como ela, que nunca tinha lutado ou atirado, poderia escrever sobre a guerra. Eles riam pelas suas costas. Diziam que ela iria se assustar. De fato, estavam certos, lá ela desmaiou: “Talvez pelo calor, talvez pela comoção. Quero ser honesta” (Ibid., p.31). Ela mostra toda sua fragilidade diante desse mundo de morte. Contudo, não foram os anais heroicos da “Grande História” que mobilizaram suas emoções, mas sempre o pequeno e o minúsculo. O homem que não se comove com a morte de outro, mas ao mesmo tempo é capaz de se abalar diante de um passarinho morto: “Os militares se aproximavam dele, tentavam adivinhar – qual é? Lamentavam” (Ibid., p. 29).

Aleksiévitch encerra suas anotações no caderninho assinalando como foi cortante essa experiência. Como viu tudo e nunca mais seria a mesma, foi transpassada. Foi doloroso. Sairia decidida a se livrar da guerra como objeto, como escuta: “Vou voltar daqui como uma pessoa livre... Não era livre até ter visto o que estamos fazendo aqui. Foi terrível e solitário. Vou voltar e nunca mais vou a um único museu de guerra...” (Ibid., p. 31). Esse ser “livre” também comporta outro sentido. Não podemos esquecer que a obra de Aleksiévitch também é atravessada por

sentidos ideológicos. Ela está fazendo uma cartografia do momento em que o sonho se transformou em catástrofe. Nessa linha, o diálogo com Buck-Morss em *Mundos de sonho e catástrofe* é evidente, a repressão eterna dos sonhos no futuro desemboca, como num retorno do recalcado, no festival de manifestações autoritárias e repressivas fantasiadas de progressismo.

Em *O fim do homem soviético*, Aleksiévitich fala da relação da sua família com o comunismo. Depois do voo do astronauta Gagarin seu pai passou a acreditar nos vermelhos, descobriu que a pátria podia tudo. Eles, o pai e a mãe, se transformaram em professores em escolas rurais. Esse entusiasmo e essa educação formaram e influenciaram a filha.

Svetlana era membro da Juventude do Partido Comunista, isto é, das três organizações, os Outubristas, os Pioneiros e do Komsomol: “Eu era um outubrista, usava uma medalhinha com menino de cabelo encaracolado; era uma pioneira, uma *Komsomolka*. A decepção veio depois” (Aleksiévitch, 2016, p. 21). Ela rememora essa educação soviética e ao mesmo assinala seu fim, a decepção. Essa é representada pela Guerra do Afeganistão. Essa “liberdade” que ela comenta acima – Vou voltar daqui como uma pessoa livre.... – representou o fim da sua crença, herança familiar, no comunismo. Ver como testemunha a morte dos jovens e o que eles faziam com pessoas desconhecidas fizeram com que ela não acreditasse mais num “socialismo com rosto humano”. No seu discurso na celebração do Prêmio Nobel de 2015 ela relembra esse momento, principalmente o instante em que contou ao pai o que viu:

Antes do Afeganistão, eu acreditava no socialismo com rosto humano. Voltei do Afeganistão livre de todas as ilusões. “Perdoe-me, pai”, eu disse quando o vi. “Você me criou para acreditar nos ideais comunistas, mas ver aqueles jovens, estudantes soviéticos recentes como aqueles que você e mamãe ensinaram (meus pais eram professores de escolas rurais), matar pessoas que não conhecem, em território estrangeiro, foi o suficiente para transformar todas as suas palavras em cinzas. Somos assassinos, papai, você entende!?” Meu pai chorou¹⁶³.

É interessante nesse trecho como Svetlana também se coloca como culpada por essa tragédia soviética. Todos foram formados e formaram essa ideologia militar. Nessa medida, todos são igualmente responsáveis – todos são vítimas e carrascos. Não por acaso isso é dito claramente em *Meninos de Zinco*. Os regimes totalitários, para Aleksiévitich, misturam vítimas e verdugos criando um lugar de indistinção e cumplicidade: “Somos todos culpados, todos nós participamos dessa mentira – meu livro é sobre isso. Qual é o perigo de qualquer totalitarismo? Eles transformam todos em cúmplices de seus crimes” (Aleksiévitch, 2021, p. 343).

¹⁶³ Retirado de: Disponível em: https://dursthoff.de/?page_id=759. Acesso: nov. 2025.

Essas três escritoras apresentadas, cada uma a sua maneira irredutível que preserva as diferenças e suas dimensões, são testemunhas de si e dos outros. Terceiras testemunhas. Conjugam *testis* e *superstes* e ainda levam adiante a dor insuportável do Outro.

3.1. Testemunhar depois dos campos

Mas quem terá estado disponível, ao nosso redor, naqueles tempos do regresso,
para uma escuta incansável e mortal das vozes da morte?
Jorge Semprún

E como não falar, quando o anseio de todos os que voltaram [...] foi de contar,
contar sem fim, como se apenas uma “entrevista infinita” pudesse estar à altura
do despojamento infinito.
S. Koffman

A dificuldade no escutar depois dos campos está, de um lado, no caráter lacunar. Diríamos, na impossibilidade do testemunhar uma situação extrema e inacreditável, pois as “testemunhas integrais”, os “muçulmanos” conforme Levi, não podem falar, tocaram o fundo, viram as górgonas. De outro lado, esse “não escutar” está marcado pelas circunstâncias contextuais na qual os testemunhos foram recebidos no pós-guerra, isto é, os sobreviventes encontram espaços marcados pela incompreensão, negação, censura, amnésia social. Os sobreviventes são interpelados por questões frívolas, acusações, curiosidades, opiniões.

Ainda nos campos, a escuta é uma imagem constante nos imaginários dos prisioneiros. O exemplo clássico é o sonho de Primo Levi no capítulo “Nossas noites” de *É isto um homem?* Ele imagina uma volta amarga, como de fato foi para muitos, em que seus parentes e amigos não conseguem ouvir aquilo que ele tem a dizer. Antes, todos ignoram:

Aqui está minha irmã, e algum amigo (qual?), e muitas outras pessoas. Todos me escutam, enquanto conto do apito em três notas, da cama dura, do vizinho que gostaria de empurrar para o lado, mas tenho medo de acordá-lo porque é mais forte do que eu. Conto também a história da nossa fome, e do controle dos piolhos, e do Kapo que me deu um soco no nariz e logo mandou que me lavasse porque sangrava. É uma felicidade interna, física, infável, estar em minha casa, entre pessoas amigas, e ter tanta coisa para contar, mas bem me apercebo de que eles não me escutam. Parecem indiferentes; falam entre si de outras coisas, como se eu não estivesse. Minha irmã olha para mim, levanta, vai embora em silêncio (Levi, 1988, p. 85).

Os sonhos nos campos não são plácidos, eram sempre angustiantes. Nesse sentido, essa figuração de Levi poderia formar corpo com outros igualmente inquietantes. Contudo, o episódio vai além dessa descrição. Levi conta para Alberto, um companheiro do *lager*, o sonho e ele igualmente confessa “[...] que esse é também o sonho dele e o sonho de muitos mais; talvez de

todos” (Ibid., p. 86). Ou seja, era uma representação onírica coletiva. Não obstante, Levi não oferece uma explicação para essa imagem em comum e permanente, ela aparece como dúvida e indagação: “Por quê? Por que o sofrimento de cada dia se traduz constantemente, em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam?” (Ibid., p. 86). Quiçá nem ele mesmo o saiba, mas ele indica que essa era uma indagação filosófica, um “intervalo de lucidez” em que ele resgatava o humano (“enquanto medito”), o pensamento.

Muito já foi dito sobre as impossibilidades na transmissão da experiência de morte nos campos a partir desse trecho de “Nossas noites”. A irmã de Levi e outros amigos se retiram porque não podem acreditar naquilo que está sendo dito. A linguagem, oral ou escrita, é insuficiente. Ou, em outra perspectiva, a dor da escuta é tão insuportável que eles não podem mais ouvir e vão embora. Contudo, como indagação filosófica num momento de lucidez, a parca luz da razão desce ainda mais fundo. Levi mostra, nesse lapso, como a noção de alteridade foi completamente abalada pela ideologia nazista e, por conseguinte, a própria possibilidade de comunicação. Não por acaso, uma das grandes imagens do século XX é a da mudez. Não só porque há o fenômeno expandido da pobreza da experiência, mas também porque os dispostos a escutar são escassos. O Outro passou por aquilo que Toni Morrison (2019) chama de “Outremização”. Figuras criadas e presas as suas diferenças culturais, raciais e físicas (também elas criadas) que impossibilitam o diálogo e a convergência com o diferente e que, por sua vez, proporcionam categorias de valor que sustentam os poderes de exceção.

A diferença é suspeita. Por isso, esse não é um sonho puramente individual, pois a “outremização” é coletiva, de muitos, “talvez de todos”. As formas e os personagens mudam, o cerne permanece, o abalo de toda gnoseologia dos afetos – entre familiares representados por uma irmã bem como por amigos próximos –, o rompimento dos alicerces que facultavam a interlocução com o Outro – o próximo e o distante. Essa é uma fenda, um abalo, tão profundo que permanece, como memória, mesmo após os campos.

Contudo, os sonhos são sonhados ainda dentro do espaço do *lager*. O Outro como figura repulsiva e indiferente é uma situação presente e premente. No sonho de Levi, são justamente essas imagens negativas que são projetadas: ele diz e todos “parecem indiferentes”, mas ela chega ao paroxismo, o Outro como não existência: “como se eu não estivesse”. Os sofrimentos de cada dia se traduzem, nos sonhos, na cena ubíqua da narração não de homens e mulheres, mas de *coisas*, o não humano. Dessa maneira, não podem ser escutados.

Essa desumanização era central no projeto racial do *volk*, transformava-se o Outro em *Figuren* ou *Schmattes* – “fantoches” ou “farrapos”, respectivamente. Dois termos utilizados pelos SS para representar os corpos dos judeus mortos como revelam às testemunhas do filme *Shoah*.

Esse abalo na configuração do humano devia ser temporalmente contínuo, a condição de “farrapos” devia sobrevir à própria sobrevivência. Por isso, há um no sobrevivente um medo a *priori* de contar, pois ele próprio ainda carrega essa imagem que foi feita de si.

Nesse sentido, a busca da melhor maneira de contar, para fugir da não escuta, é uma obsessão nos sobreviventes. Todos eram tomados, como expressa Koffman na epígrafe, pela azáfama de contar um “contar sem fim”. Essa busca de alívio e da verdade ocorre já na libertação dos campos, os soldados aliados eram abordados pelos sobreviventes. Didi-Huberman (2018) recolhe uma fala de um sargento soviético que exemplifica essa situação: “Em um fim de tarde, alguns que continuavam a chorar nos abraçaram, murmurando algumas palavras em línguas que não compreendíamos. **Eles queriam falar, começavam a contar.** Mas nós não tínhamos mais tempo. A noite já caía. Devíamos partir” (p. 29, grifos nossos).

A vontade incessante de contar, de um lado, esbarra, no outro, na incompreensão (“línguas que não compreendíamos”) e na falta de tempo (“não tínhamos mais tempo”). Era justamente desse último que os sobreviventes necessitavam. A “escuta incansável”, de Semprún, e a “entrevista infinita”, de Koffman, demandam um tempo de qualidade que explode os ponteiros dos relógios. E, como questiona Semprún, quem estaria disponível para essa escuta exigente das vozes da morte?

O pano de fundo de *A escrita e a vida* é essa tensão entre o testemunho e a fala. Desde o início Semprún experimenta (testa) a melhor forma de narrar um relato. Na primeira vez, conta sem subterfúgios e eufemismos para três oficiais aliados, fala da fumaça do crematório e do cheiro de carne queimada. Eles, por sua vez, “[...] se assustam, olham-se mutuamente. Num mal-estar quase palpável. Uma espécie de soluço, de engulho” (1995, p. 15).

Depois, ele intenta testemunhar indiretamente por meio do filme alemão *Mazurka* para um oficial francês. Semprún queria evocar o mistério dos domingos no campo através da “beleza pálida” e “venosa” da personagem da atriz Pola Negri, uma estrela de cinema à época. Novamente, encontra a barreira do horror: “Ele levou um susto, arregalando os olhos. Senti que estava chocado. Não duvidava necessariamente da verdade de meu testemunho, mas estava chocado” (Ibid., p. 77). Para o escritor, seu primeiro relato dos domingos em Buchenwald tinha sido um fiasco e isso o fazia pensar que ele talvez “[...] não fosse uma boa testemunha, uma testemunha como convém” (Ibid., p. 77). Ao mesmo tempo, ele estava satisfeito com o “achado”, a maneira criativa de dizer, pois “[...] qualquer um poderia lhe contar o crematório, os mortos de exaustão [...]” (Ibid., p. 77-78).

Semprún cogita ainda outras possibilidades de narrar diante do tenente Rosenfeld, seu interlocutor. Como começar por Goethe já que ele tinha uma casa no local próximo ao lugar

onde tinha sido construído o campo de Buchenwald, o Ettersberg. Essas cenas do testemunho e da escuta são constantes no livro. Ao se juntar ao comboio que partia de Buchenwald para Paris depois da libertação, Semprún comparte das discussões dos companheiros sobre a maneira ideal que deveriam falar para serem ouvidos: “Estávamos conjecturando como teremos de contar, para que nos compreendam” (Ibid., p. 124). Um dizia que o grande problema em si não era o testemunho: “É escutar...Vão querer escutar as nossas histórias, mesmo que sejam bem contadas?” (Ibid., p. 125). Por sua vez, é questionado por um outro que dizia que o termo “bem contadas” era vago, o objetivo deveria ser “[...] dizer as coisas como elas são, sem artifícios” (Ibid., p. 125).

Semprún, por sua vez, introduz sua perspectiva. Para ele o testemunho devia ser tratado justamente pelo artifício, devia se constituir em obra de arte: “Contar bem quer dizer: de modo a sermos escutados. Não conseguiremos sem um pouco de artifício. Artifício suficiente para que se torne arte!” (Ibid., p. 125). Prossegue. Para se contar algo “pouco crível”, inimaginável, deve-se elaborar e trabalhar a realidade com um pouco de recurso estético. Isto é, o testemunho como arte é uma dobra na qual está inscrita a ética e a verdade e o atravessamento de criação, ficção, escolhas e (des/re)montagens.

Em outro momento esse mote é repetido. Só alcançarão a densidade e a substância da fala aqueles “[...] que souberem fazer de seu testemunho um objeto artístico, um espaço de criação. Ou de recriação. Só o artifício de um relato que se possa controlar conseguirá transmitir parcialmente a verdade do testemunho” (Ibid., p. 22). Semprún ainda diminui o peso dessa perspectiva e concomitantemente a expande, ela não tem nada de excepcional, é apenas a maneira pela qual todas as formas de catástrofes deveriam ser (re)elaboradas: “Mas isso não tem nada de excepcional: é o que acontece com todas as grandes experiências históricas” (Ibid., p. 23).

Não obstante, essa opção estética não é definitiva. Semprún é sempre assaltado pela dúvida: “Mas pode-se contar? Poder-se-á contar” (Ibid., p. 22). Ele se repete: “No entanto, vem-me uma dúvida sobre a possibilidade de contar” (Ibid., p. 22). Mesmo depois da apresentação do testemunho como espaço de criação e recriação – diríamos, de montagem, desmontagem e remontagem –, permanece a escuta como indefinição: “Mas pode-se tudo ouvir, tudo imaginar? Poder-se-á ouvir, se imaginar? Terão eles a paciência, a paixão, a compaixão, o rigor necessários?” (Ibid., p. 23). Semprún inverte a aporia, a experiência vivida não era indizível, mas “invivível”. Por isso, o grande problema é a escuta, o dizer e não ser escutado. A “substância ideal” para que o contar seja escuta também “ideal”. Falar incansavelmente e infinitamente e esperar um ouvido paciente mergulhado na espuma do *pathos*.

A escrita para Semprún está sempre diante dessas projeções dialéticas da fala e da escuta, ela não pacifica e não aquieta o Eu exasperado pelo “sem fim”. O escritor elege o testemunho como obra de arte, mas mesmo essa escolha não é completa, permanece a dúvida: “Poder-se-á ouvir?”. Nesse sentido, o silêncio, a opção pela vida, corresponde ou responde a essa dubiedade e indecisão ou ao fim temporário dela.

De outro lado, no testemunho de Ruth Klüger em *Paisagens da memória* ela relata ocasiões nas quais era interpelada por supostos “ouvintes”. A imagem da inconveniência é representada por uma mulher que conheceu nos Estados Unidos, Gisele. Ela dizia que as coisas tinham ocorrido relativamente bem para a sobrevivente, passou pouco tempo em Auschwitz, emigrou para a América do Norte e foi poupada da miséria do pós-guerra. Ela diminui a experiência de Klüger. A “ouvinte” não precisa escutar porque já sabe tudo de antemão “[...] pelo que chegara aos seus ouvidos [...]” (2005, p. 85).

Outra forma de não escuta em Klüger é representada pelo caráter de gênero que atravessa os relatos de mulheres. De maneira oposta aos testemunhos dados por sobreviventes homens, as mulheres são questionadas sobre seus corpos ou o “destino” deles nos campos:

Algumas pessoas se aproximavam de mim com fantasias de bordel, querendo saber se eu fora estuprada. Eu respondia que não, mas que por pouco não tinham me matado, e lhes explicava o conceito de “profanação da raça”, pois acho interessante que um conceito maldoso pudesse servir de proteção abrangente, embora não absoluta, para mulheres judias. Quando se esvanecia o interesse, sabia-se que a pergunta íntima servia a um interesse falso. Pois existe uma pornografia dos campos de concentração, a ideia de poder absoluto sobre outros humanos desperta sentimentos voluptuosos (2005, p. 210-211).

A escuta não é paciência, paixão, compaixão e muito menos rigor. As perguntas não são interessadas (serviam a um interesse falso), são puramente frutos de uma curiosidade *voyeur*. Eram “fantasias de bordel” que satisfaziam a uma “pornografia dos campos de concentração”. Uma “pornografia” de gênero. Contudo, são mais do que isso, revelam o duplo trauma que as sobreviventes devem enfrentar: os campos e a dúvida perversa sob seus corpos. Assim como no relato de Simone Veil em *O alvorecer de Birkenau*, essas mulheres não são recebidas e acolhidas como testemunhas, mas como corpos suspeitos e indagáveis. Corpos alvo. Nessa cisma e pergunta, está pressuposta uma forma de acusação dos corpos femininos, elas só podem ter sobrevivido porque estabeleceram contatos sexuais escusos com seus carrascos. Elas têm diante de si a acusação implícita. A resposta de Klüger é fundamental, não ter seu corpo violado não representou nenhum alívio, por pouco não a tinham matado.

Essas situações mostram, como assinalou Michael Pollak (1989), as memórias como espaços de disputa. No seu processo político intrincado, vozes podem ser silenciadas ou adotar o

silêncio. Algumas são privilegiadas, outras nem tanto. A escuta é impossibilitada pelos não ditos. Pollak descreve o caso de sobreviventes que retornaram para a Alemanha e a Áustria e optaram pelo silêncio como forma de se inserir no corpo social: “Seu silencio sobre o passado está ligado em primeiro lugar à necessidade de encontrar um *modus vivendi* com aqueles que, de perto ou de longe, ao menos sob a forma de consentimento tácito, assistiram à sua deportação” (p. 3).

De outro lado, os sobreviventes conseguem encontrar a escuta, mas o interesse é fugaz. O contexto de reconstrução do pós-guerra logo perde seu interesse por essas vozes: “Em seu retorno, os deportados encontraram efetivamente essa escuta, mas rapidamente o investimento de todas as energias na reconstrução do pós-guerra exauriu a vontade de ouvir a mensagem culpabilizante dos horrores dos campos” (Ibid., p. 4).

Falta ainda ver o *status* do testemunho e da escuta diante do tribunal. Elizabeth Jelin (2000) destaca como momento chave na constituição do lugar do testemunho o julgamento de *Eichmann* em Jerusalém, em 1961. Ali, os testemunhos dos sobreviventes funcionavam não só como prova judicial como também uma maneira trazer ao “[...] centro de la escena mundial la memoria del genocidio como parte central de la identidad judia” (p. 83). A partir desse momento em que o testemunho é colocado como elemento central em um processo jurídico constitui-se uma “Era do testemunho”.

Hannah Arendt (1999) em *Eichmann em Jerusalém* contesta essa posição. A filósofa questiona em muitos sentidos a forma em que o julgamento é conduzido, não critica a legitimidade de Israel, mas a forma de espetáculo que é encetada pelo primeiro ministro David Ben-Gurion. Para ela, os testemunhos não possuíam efeito jurídico, eram mera formalidade – “direito à irrelevância”. Além disso, ela censura a escolha de testemunhas “famosas”: “[...] muitas das quais haviam publicado livros sobre sua experiência, e que agora contavam o que tinham escrito antes, ou o que haviam contado e recontado muitas vezes” (p. 246). Davam então testemunhos já ensaiados que misturavam o que tinham “[...] lido e ouvido e imaginado entrementes” (Ibid., p. 245). Por momentos ela chama esses testemunhos no tribunal como “pintura de quadros”. Em outra passagem, trata de maneira distanciada e irônica o momento em que uma testemunha é interrompida pelo juiz enquanto falava e que, por isso, cai desacordada.

Em contraposição, Shoshana Felman (2014) em *O inconsciente jurídico* discute os limites do espaço jurídico diante do trauma. Ele quer absorver o excesso em seu espaço, quer totalizar os fatos e traduzir o trauma em consciência, mas o trauma o ultrapassa. O tribunal deve ser o lugar cartesiano, das provas e constituição positiva dos fatos. Não obstante, para Felman o julgamento de Jerusalém inova ao incluir o que foi excluído do julgamento de Nuremberg: “Ele

conscientemente *abraça* a vulnerabilidade, a falibilidade jurídica e a fragilidade da testemunha humana” (p. 190).

Contudo, no momento em que uma testemunha falava, K-Zenit (Dinoor), a escuta não funciona. A vulnerabilidade e a falibilidade são interditadas pelo juiz. Dinoor contava sua experiência de maneira poética e digressiva, livre e alheio ao arranjo costumeiro de um tribunal. Nisso é interrompido pelo juiz presidente. A situação é relata pela própria Arendt (1999): “‘Sr. Dinoor, por favor, por favor, escute o que o sr. Hausner e eu vamos dizer’. Em resposta, a decepcionada testemunha, talvez profundamente magoada, desmaiou e não respondeu a mais nenhuma pergunta” (p. 245).

Felman lê esse desabamento do corpo como a impossibilidade do tribunal de ouvir essa testemunha. Ela se contrapõe a Arendt, a testemunha não desmaiou porque estava magoada, mas porque vivenciou novamente o trauma: “K-Zenit passa por um severo choque traumático ao revivenciar os mesmos terror e pânico que o assombravam toda vez que, como prisioneiro, era repentinamente confrontado pelas inexoráveis autoridades nazistas de Auschwitz” (Felman, 2014, p. 100). Dinoor frustra o direito em sua assunção da resolução dos conflitos como forma breve e definitiva. Bem como sua escuta positiva e controlada. Incapaz de dar conta do trauma, ele se repete como um inconsciente jurídico sempre pronto a se manifestar em outras demandas legais.

Charlotte Delbo enfrentou o depois dos campos a partir de muitos sentidos: como reconstituição de si, resistência, pesquisa, escrita, testemunho, engajamento, escuta, recolhimento de vozes...

Em 1964, ela empreendeu o *projeto constelatório* de construir as biografias das 230 mulheres do comboio que foi enviado para Auschwitz em 1943. Apesar da grandiosidade do propósito, o livro ficou pronto em apenas um ano. Nesse tempo, Delbo estabeleceu ligações e contou com a colaboração de companheiros sobreviventes para encontrar região por região e cidade por cidade as famílias das deportadas. Charlotte converteu-se em *constela(dor)a*, recorreu às câmaras municipais, embaixadas, associações de internados, combatentes de resistência e deportados em busca de histórias (de vida e dor). Como uma historiadora, reuniu os documentos oficiais e cotejou com os depoimentos escutados para montar o percurso, de maneira mais completa possível, de cada uma das deportadas deste comboio.

Figura 28 - Deportadas do comboio das 230 mulheres



Fonte: Delbo, *Le Convoi du 24 janvier*.

Em 1945, *Le Convoi du 24 janvier* foi publicado. O livro continha o número de matrícula das deportadas nos campos, seus nomes e respectivas biografias. Os textos foram organizados em ordem alfabética. Mais do que uma obra, era um *arquivo anarquivado* que buscava não só denunciar o horror nazista que se abateu sobre essas mulheres como também humanizá-las e retirá-las da indeterminação: dar um rosto e uma voz. Nesse sentido, as imagens que acompanhavam *O comboio de 24 de janeiro* reconstituíam a figura das deportadas, como mostra uma delas acima, mesmo que seus corpos estejam cindidos pela dor. Dar a ver quem eram aquelas pessoas, legar seus rostos feitos de carne e osso para o *Futuro*, esse é um dos objetivos do *constela(dor)*. É um trabalho interessado em que o Eu se imiscui no Outro e vice-versa. Ela precisava “dar a luz”, apesar de todo sofrimento no processo de reconstituição, a vidas que existiram.

Era um trabalho, como descreve Dunant (2021), minucioso. Ele transformou-se num documento múltiplo: sobre a Guerra na França, sobre forma como essas mulheres atuaram durante a ocupação, sobre o descaso das suas memórias e sobre o horror:

Hoje, este livro serve como um documento histórico sobre a França durante a guerra, entre 1939 e 1945, e sobre o papel pouco estudado que mulheres anônimas desempenharam na luta contra a ocupação. A maioria não recebeu nenhum reconhecimento após a guerra e as famílias das mulheres que morreram durante a deportação não receberam uma pensão compatível com suas atividades. É também um documento sobre o destino das mulheres em Auschwitz-Birkenau¹⁶⁴ (Dunant, 2021, p. 225).

¹⁶⁴ No original: “Today, this book serves as a historical document on wartime France, 1939-1945, and on the understudied role that anonymous women played in the struggle against the occupation. Most received no recognition after the war, and the families of the women who died during deportation did not receive a pension commensurate to their activities. It is also a document on the fate of woman at Auschwitz-Birkenau”. (Dunant, 2021, p. 225).

O final da década de 1950 e o início da década de 1960 na França foram marcados pelos acirramentos dos conflitos no mundo colonial e sua debacle. Notadamente, o levante pela independência nacional na Argélia (1954-62) foi o mais significativo. Se a cumplicidade e o antissemitismo do regime de Vicky tinham ficado para trás na reconstrução mitológica da “França Livre” criada pelo general De Gaulle, a Guerra da Argélia fazia surgir um novo espectro de violências: aquelas institucionalizadas pelos exércitos, experimentadas nos *corpos coloniais* e posteriormente exportadas. Como assinala Hobsbawm:

A guerra argelina foi assim um conflito de uma brutalidade peculiar, que ajudou a institucionalizar a tortura nos exércitos, polícia e forças de segurança de países que se diziam civilizados. Popularizou o infame uso posterior e generalizado da tortura com choques elétricos aplicados a línguas, bicos de seios e órgãos genitais [...] (1995, p. 218).

Por sua vez, como explica Traverso (2021): “Auschwitz desempenhou papel significativo no engajamento anticolonial de muitos ativistas e intelectuais franceses” (p. 40). Durante a guerra, era comum jornalistas, escritores, soldados e oficiais associarem o que era feito na Argélia com os métodos nazistas. Por tudo isso, em 1955 o governo francês implementou a censura e em 1956 declarou estado de emergência. Na prática, essa medida possibilitava o controle total da imprensa.

Nesse contexto, Charlotte Delbo se engajou na denúncia da Guerra da Argélia. Para ela, a violência colonial francesa deve ter sido diretamente associada às arbitrariedades nazistas nos campos ou as guilhotinas utilizadas por Vichy contra a resistência. Nas palavras da escritora: “Não escrevo por escrever, uso a literatura como arma porque a ameaça me parece grande demais”¹⁶⁵. Ameaça em dupla leitura: do apagamento e do ressurgimento. Antes de *Le Convoi du 24 janvier*, em 1961 ela publicou *Les Belles lettres*, uma coletânea que reunia um conjunto de cartas que denunciavam a guerra colonial:

O engajamento numa causa diferente, a denúncia da Guerra da Argélia, é que a levaria a lançar seu primeiro livro. Revoltada com a guerra colonial, mas não se sentindo legitimada para depor sobre ela diretamente, ela reúne e apresenta um conjunto de cartas numa coletânea, fazendo-se câmara de eco da indignação dos que as escreveram (Stahel, 2021, p.6).

Segundo Delbo, quando faltam outros meios de resistência, o povo faz uso de cartas: “Quando privadas de todos os outros meios de ação, as pessoas escrevem cartas”¹⁶⁶ (Delbo *apud* Dunant, 2021, p. 164). Nessa obra, Delbo vale-se da montagem para criar uma esfera pública que subverte a censura. São cartas de diferentes personalidades, inclusive dela, que estabelecem um

¹⁶⁵ Retirado de: <https://maitron.fr/spip.php?article21985>. Acesso: jun. 2025.

¹⁶⁶ No original: “‘When deprived of all others means of action, people write letters’”(Delbo *apud* Dunant, 2021, p. 164).

diálogo entre si: “Delbo recriou uma esfera pública na qual cada texto dialogava com os outros. Ela transformou a vida política em um palco teatral no qual os autores dessas cartas abertas podiam ser ouvidos”¹⁶⁷ (Dunant, 2021, p. 166).

É interessante como Dunant (2021), biógrafa de Delbo, fala de alguns elementos presentes nesta tese e que corroboram a ideia de marcas reiterativas na poética da escritora. Primeiro, o *coro de vozes* representado pelas muitas cartas recolhidas em *Les Belles lettres*: “É um **coro de vozes**, cada uma das quais expressa e denuncia de uma nova maneira o que precisava ser eliminado, o que uma única voz não poderia transmitir adequadamente”¹⁶⁸ (Dunant, 2021, p. 169, grifos nossos). Segundo, *a montagem* como forma de organização dessa potencialidade: “Ela utilizou a **técnica do recorte** para reproduzir essas vozes e criar um conjunto”¹⁶⁹ (Dunant, 2021, p. 169-170, grifos nossos).

Não por acaso, é também nessa década de 1960, em 1965, que Delbo publica seu primeiro relato sobre os campos, *Nenhum de nós voltará*. Testemunho que ela guardava desde 1946. Ela recupera sua identidade como escritora antes dos campos, era dramaturga. E a partir daí acrescenta outras facetas: o testemunho, a poesia, montagem, o político. Ela mistura os gêneros. Em grande medida, essa versatilidade é o que a permite construir um espaço em que outras alteridades possam se comunicar.

Em 1970, publica *Um conhecimento inútil*, o segundo volume sobre a experiência de morte nos campos. Ali Delbo conta sobre o fuzilamento do marido, a transferência de Auschwitz para Ravensbrück e a libertação dos campos. Em determinado momento da obra por meio da *montagem documental*, Charlotte realiza ligações entre passado e presente. No capítulo “A marselhesa decapitada” a escritora se lembra, quando estava presa em Santém, do momento de coragem e apoio em que os presos cantavam a marselhesa enquanto alguns companheiros estavam sendo levados para a guilhotina. No final do relato, Delbo cola uma imagem semelhante, coetânea do momento da escrita, em que um argelino ao ser mandado ao cadafalso de Lyon é acompanhado pelos cantos dos correligionários:

[...] Na semana passada, um ato de igual incoerência, imediatamente seguido por vários outros, foi decidido pelo novo poder: a execução no pátio da sinistra fortaleza de Montluc, em Lyon, do patriota argelino Abderahmane Laklifi. Sábado ao amanhecer, ele teve a cabeça cortada, acompanhado até o cadafalso

¹⁶⁷ No original: “Delbo re-created a public sphere in which each text engaged in dialogue with the others. She transformed political life into a theatrical stage on which the speakers of these open letters could be heard” (Dunant, 2021, p. 166).

¹⁶⁸ No original: “It is a chorus de voices, each of which expresses and denounces in a new way what needed to be brought to an end, which one voice alone could not adequately convey” (Dunant, 2021, p.169).

¹⁶⁹ No original: “She used the technique of the cut-up to reproduce these voices and create an ensemble” (Dunant, 2021, p. 169-170).

pelo canto de todos os seus companheiros, por trás das grades de suas celas (Delbo, 2022, p. 168).

O trecho foi publicado pelo jornal *L' Express* em agosto de 1960. Delbo por meio dele estabelece uma ligação entre os atos de coragem dos resistentes ao nazismo e dos resistentes argelinos contra o colonialismo francês. Em outra perspectiva, funciona como um *liame de memória* entre Vichy e a violência colonial. Todos na França queriam se esquecer do regime de Pétain, mas suas práticas de exceção permaneciam além-mar.

No segundo caso, no capítulo “A viagem”, Charlotte narra sua transferência e das companheiras para o campo de Ravensbrück. No momento de preparação e no trajeto ocorreram situações incongruentes: Taube, um SS que tinha mandado milhares de mulheres para o gás e atizado seu cão sobre outras tantas, ajoelha-se para ajudar a amarrar os sapatos de Carmen, uma das companheiras da resistência. Já no trem que levava essas mulheres, elas também são surpreendidas pela afabilidade dos SS eslovenos que as escoltavam. No final do relato, esses casos reverberam, pela colagem, a *compaixão colonial* na Guerra do Vietnã:

“O tenente William L. Calley, que assassinou 109 sul-vietnamitas e deve ser submetido a julgamento, recolhera uma pequena vietnamita. Uma menina perdida, faminta, vestindo farrapos. Ver crianças nuas e famintas perambulando pelas ruas cortava o coração do tenente William L. Calley. Ele tinha adotado, alimentado, vestido e cuidado daquela menina. Um dia, ao voltar de uma operação, não a encontrou mais. Ela tinha fugido. O tenente L. Calley ficou muito pesaroso.” É o que diz a irmã do tenente ao *New York* de 28 de novembro de 1969 (Ibid., p. 224).

A montagem promove uma justaposição entre passado e presente, uma espécie de continuidade entre nazismo e colonialismo. A atitude dos SS, uma mistura de sadismo e piedade, é a mesma na atuação do tenente norte-americano no Vietnã. A situação é completamente disparatada: matou a sangue frio 109 vietnamitas, mas não deixou de se enternecer pelas crianças famintas. A mão que supostamente afaga é também a que mata. Como comenta Seligmann-Silva: “Essa *compaixão assassina* não deixa de ser uma bela caricatura da política internacional da era de Charlotte e que não mudou muito até nossos dias” (2022, p. 459, grifos do autor).

Delbo era uma montadora. Esse recurso, como defende Dunant (2021), foi utilizado em todas suas obras. Ela, por exemplo, escrevia capítulos individuais e os publicava em revistas. Depois, reorganizava esse material, cortava e juntava outros pedaços, como Eisenstein em sua mesa de montagem, e os dava a ver como obra unitária: “Charlotte compôs seus livros reunindo capítulos, de forma semelhante à maneira como cenas ou sequências de filmes são integradas em

uma montagem. Ela escreveu muitas peças individuais e depois decidiu como organizá-las”¹⁷⁰ (Dunant, 2021, p. 85). Existe todo um movimento de montagem e remontagem de si e do outro para que, ao final, surja uma “cena”: “Ela organizou e reorganizou seus capítulos até que aquela cena “verdadeira” surgisse”¹⁷¹ (Dunant, 2021, p. 86).

Nesse processo, mistura-se estética e vida. O processo de (re)montagem da obra é também (re)montagem da vida de uma sobrevivente. Não por acaso, Ghislaine Dunant sugere essa perspectiva ao dar como subtítulo a sua biografia de Delbo os termos “La vie retrouvée” (A vida recuperada). A vida que foi (re)montada.

Para encerrar a trilogia sobre os campos que Delbo intitulou *Auschwitz e depois*, em 1971 ela publicou *Medida de Nossos Dias*. Se os conflitos coloniais e as arbitrariedades francesas na Argélia pareciam longínquos, para Charlotte e as resistentes sobreviventes o trauma dos campos era premente, o reconstituir a vida depois de Auschwitz era um esforço sem prazo final. Nesse último livro, Delbo vai de encontro às companheiras para escutá-las, como cada uma construiu sua “estratégia” para continuar com a vida, para tentar viver tendo como pano de fundo uma sensação onipresente de nunca terem realmente voltado de lá.

“Charlotte queria que seu livro incluísse diferentes vozes e narrativas diversas”¹⁷² (Dunant, 2021, p. 314). Ela constrói um panorama constelatório no qual cada voz diz do seu desespero, a pluralidade nos transmite o despedaçamento, o destino em comum e a separação daqueles que estão ao redor:

[...] é o próprio desespero que deve ser transmitido em sua diversidade, pois restaurar uma pluralidade de vozes é o que também nos permite expressar a voz despedaçada de cada sobrevivente tomada individualmente, que nunca deixa de se comparar com os outros, a seus companheiros de destino, e para aqueles ao seu redor, dos quais ela está para sempre separada por causa de sua experiência e de sua memória (Pollak, 2023, p. 388).

A cada capítulo uma das companheiras ganha voz e conta como foi retomar a vida, como foi se desprender dolorosamente do grupo de mulheres resistentes que enfrentaram tudo juntas e reencontrar os que ainda restavam. Para Françoise, a volta era impossível, ela tinha perdido seu marido, Paul, torturado e fuzilado pelos nazistas antes dela ser enviada para Auschwitz. Por isso, para ela, o “refazer a vida” era uma verdadeira falácia:

¹⁷⁰ No original: “Charlotte composed her books by assembling chapters, similar to the way film scenes or sequences are integrated into a montage. She wrote many individual pieces and then decided how to organize them” (Dunant, 2021, p. 85).

¹⁷¹ No original: “She arranged and rearranged her chapters until that “truthful” scene emerged” (Dunant, 2021, p. 86).

¹⁷² No original: “Charlotte wanted her book to include different voices and diverse narratives” (Dunant, 2021, p. 314).

Refazer a vida, que expressão... Se há uma coisa que não se pode começar de novo, é a vida. Apagar e fazer de novo... Apagar e reescrever por cima... Não vejo como é possível. Os que o fizeram, me pergunto como fizeram. Sobre um coração exangue, enxertar outro coração... Onde buscar sangue para fazer bater esse coração restaurado? A um coração seco, devolver calor e movimento... De onde extrair o calor? De onde extrair o movimento? (Ibid., p. 428).

A vida era inviável e disparatada. Em Auschwitz, ela se recusava a pensar na volta, seria livre para que já que seu Paul estava morto. A nova aurora pela qual tinham lutado não era mais que uma ilusão – a cor dos dedos de rosa homérica foi substituída pela cor das cinzas dos corpos. Françoise voltou, retomou sua profissão como enfermeira, dedicou-se inteiramente aos seus doentes, mas o buraco não foi preenchido. Toda vez que voltava para casa do trabalho imaginava que Paul estaria em viagem e poderia retornar a qualquer momento. Essa mentira repetida para si mesma era a única forma de se manter viva. Contudo, a sensação geral era de deslocamento e de vida postiça, um corpo sem vida: “Vivo como sonâmbula, que nada despertará” (Ibid., p. 432). Novamente, na última linha do relato, o “refazer” e sua impossibilidade: “Refazer a vida, que expressão...” (Ibid., p. 432).

Na mesma linha, para Poupette era necessário uma força sobre-humana para aguentar e retornar dos campos, mas era ainda maior o vigor cobrado para reviver, “[...] ninguém tem ideia” (Ibid., p. 379). Quando elas estavam em Auschwitz só pensavam na volta, não tinham noção que ao estarem aqui lidariam com os problemas que a vida civil ordinária apresentava, como “trabalhar, morar e construir seu lugar”. Tudo devia ser realizado “[...] com forças reduzidas, saúde alterada, vontade corroída” (Ibid., p. 379).

Segundo Poupette, numa leitura do senso comum, uma vida é dividida por duas colunas, a saber, uma de dor e outra de felicidade, “deve” e “haver”. Elas são fracionadas de modo equilibrado para que não cheguem ao paroxismo. Nessa visão, cada um é agraciado com quantidades proporcionais de dor e felicidade:

Há mais ou menos, no fundo de cada um, um livro com duas colunas, “deve” e “haver”, que devem se equilibrar. O “deve” é a soma das desgraças de que ninguém escapa, a soma por toda a vida. O “haver”, a parte de felicidade à qual cada um tem direito, que constitui o contrapeso (Ibid., p. 379).

Os que voltaram do campo acreditaram que tinham esgotado toda sua parte de desgraça de uma só vez, porém foram pegos de surpresa pela vida cotidiana. Poupette retornou e se casou, acreditava que tinha encontrado a felicidade, mas seu casamento não deu certo. Seu marido foi odioso e ameaçou tirar seus filhos “[...] dizendo que eu estava doente demais para cuidar delas, que eu era anormal, que era louca” (Ibid., p. 380). A divisão entre “deve” e “haver” não era equilibrada: “Sim, depois da volta ainda nos foi preciso aprender, aprender que nunca se paga de

uma só vez” (Ibid., p. 380). Os campos não as tinham transformado em mulheres fortes e resilientes, pelo contrário, tudo as atingia de maneira mais dura e sensível.

Como em Aleksievitch, a catástrofe é acessada por Delbo na escuta do contorno cotidiano das vidas dessas mulheres que retornaram. Nos milhares de detalhes de experiências que vão desaparecendo e não são registrados pela “História” já que estão aquém dos “grandes fatos”. Só assim, por meio da escuta e sua transmissão, para “tentar narrar alguma coisa”.

Medida de Nossos Dias constrói uma *estrutura polifônica*. Como vimos no início deste capítulo, Delbo é quem inicia os testemunhos, seu Eu está presente em todos os relatos das companheiras, seja na forma daquela que fala ou que escuta. De outro lado, temos o relato em primeira pessoa das sobreviventes. Em alguns momentos, de reunião das companheiras, suas vozes se embaralham, formam um coro. Em outros, suas vozes rememoram e nomeiam as companheiras que tinham morrido. Como destaca Seligmann-Silva (2022), o livro produz uma reverberação de vozes que inscreve o Outro no Eu:

Um recurso que Charlotte utiliza é escrever, algumas vezes em primeira pessoa, construindo o eu-narrador a partir de 11 companheiras (e um companheiro) com quem ela conviveu no campo de extermínio. Ao lançar mão desse recurso na direção de uma “auto-hetero-escrita” – o escrever sobre si a partir de outro –, ela permite que uma polifonia adentre seu discurso (Ibid., p. 446-447).

Ela não apenas escreve sobre si a partir do outro. O Outro também é uma voz que fala sobre si e ali Delbo se infiltra como a *imagem da interlocutora*, a ouvinte. Um princípio parece guiar essa “auto-hetero-escrita”, ou, essa “constelação de vozes”: O Eu é um Outro e Outro também é um Eu. De maneira semelhante a Poniatowka e Aleksievitch, temos um livro que se constitui como uma *prancha dialética* em que essas vozes se comunicam, estabelecem e reestabelecem os laços de resistência, rememoram aquelas que morreram e contam sobre suas histórias particulares. Nessa perspectiva, os versos do poeta Pierre Reverdy que funcionam como epígrafe de *Medida de Nossos Dias* são significativos dos desígnios da *constela(dor)a*, quais sejam, reunir todas as vozes, mesmo daquelas que já não estão mais: “Lembro-me de todo mundo,/mesmo dos que partiram”.

No capítulo “A morte de Germaine” temos uma estrutura dialógica em que testemunho, escuta e memória são contrastados e dialetizados. Como mencionado, as relações entre fala e escuta não são opacas, mas marcadas por impossibilidades, falhas, esquecimentos e ruídos. Por vezes, a terceira testemunha que vai ao encontro do outro ainda não está preparada para a escuta já que, como no caso de Charlotte, também foi atravessada pelo evento traumático.

Delbo reencontra pela primeira vez depois dos campos uma companheira que se encontrava doente: Germaine. Mesmo após vinte cinco anos de separação, os laços que as ligavam eram inquebrantáveis. A companheira estava no leito de morte e se lembrava de como Charlotte tinha prometido que iria vê-la quando voltassem. A amiga não dizia em tom de reprovação ou rancor, mas só de lástima. Germaine recordava como no campo Delbo segurava suas mãos, manifestação de afeto e segurança, porque elas pareciam de sua mãe: “Lembra quando você me dizia, em Auschwitz: ‘Me deixe segurar sua mão na minha para adormecer. Você tem as mãos da minha mãe’. Lembra, Charlotte, que você dizia isso?” (Ibid., p. 382).

Germaine queria ter podido apresentar sua família para a amiga, mostrar sua casa e os arredores que ela comentava tanto nos campos. Teriam passeado pelas ruas. Nesses muitos anos de separação, a companheira não tinha esquecido em nenhum momento de Charlotte: “Penso muito em você. Pensei muito em você durante esses anos todos, depois do retorno” (Ibid., p. 383).

Delbo, por sua vez, sente por não ter ido visitá-la, pergunta sobre os filhos de Germaine, suas idades. Pedia para que a amiga ficasse bem logo para ela pudesse retornar: “– Germaine, não me deixe com remorso. Fique boa para que eu possa vir de novo e você possa me perdoar” (Ibid., p. 384). O vínculo entre elas era tão grande que Germaine já a tinha perdoado, mas Charlotte não poderia mais voltar para vê-la a tempo, ela estava morrendo: “Eu vou embora” (Ibid., p. 384). Uma semana depois Delbo retornou, mas Germaine tinha falecido. Logo mais à frente, num dos momentos mais tocantes, Charlotte segura às mãos da amiga morta e sente remorso por não ter podido ir vê-la antes para retribuir tudo o que Germaine tinha feito por ela nos campos. Ao mesmo tempo, a escritora oferece uma “justificativa” por não visitá-la antes:

Querida Germaine, você me ajudou tanto, me aqueceu quando eu estava congelada, me cedeu sua mão para que eu levasse um gosto de doçura para meu sono, e não reservei um tempo para vê-la, para vir falar com você, para ver como tinha retomado sua vida – mas, sabe, precisei de muito tempo, para mim, e depois... Sim, depois eu teria tido tempo – não vim para dizer quanto lhe devia, dizer que eu já tinha voltado e essas coisas que não dizíamos lá (Ibid., p. 384).

Charlotte precisava de um tempo para si, para se reconstituir como sujeito, recuperar suas forças. Jorge Semprún em *A escrita e a vida* mostrou como precisou de um longo tempo – 50 anos – para poder enfrentar suas experiências e memórias de Buchenwald, rememorar tudo novamente depois dos campos, por meio da escrita, era sinônimo de efetuar uma escolha entre, de um lado, escrever, lembrar e morrer e, do outro, esquecer e viver: “Quer dizer, ao esquecimento: a vida era a esse preço. Esquecimento deliberado, sistemático, da experiência do campo. Esquecimento da escrita, também” (1995, p. 191).

O escritor optou pela segunda alternativa. Não obstante, isso não significou um esquecimento definitivo, mas um *hiato de reconstrução* que o possibilitou testemunhar depois. Delbo necessitava desse tempo para se revigorar e depois teria tempo para “ouvir a narração insuportável” da dor do outro, para escutar e ver como Germaine tinha retomado sua vida, saber o que tinha feito, sobre sua família, para agradecê-la pelas mãos de apoio que levavam um “gosto de doçura” para seu sono.

Como assinala Elizabeth Jelin (2000) todo testemunho é fundamental na “reconstrução subjetiva” e essa possibilidade é inscrita num vínculo duplo que engendra a aproximação e o distanciamento. A primeira noção está relacionada ao ato ético da escuta, ir até o outro para ouvi-lo:

[...] una relación con un/a “otro/a”, que pueda ayudar, a través del diálogo desde la alteridad, a construir una narrativa social con sentido. Prácticamente todos los relatos testimoniales tienen esta cualidad dialógica, de alguien que pregunta, que edita, que ordena, que pide, que “normaliza”¹⁷³ (p. 95).

Em suma, temos a ação de aproximação. Do outro lado, o testemunho, como no ato de Delbo, exige a distância: “La posibilidad de dar testimonio [...] requiere ese tiempo de la reconstrucción subjetiva, una toma de distancia entre presente y pasado”¹⁷⁴ (Ibid., p. 94). É um gesto de remontar os cacos de si para que no futuro a volta ao passado, para rememorá-lo e contá-lo, seja possível. O ato evoca a imagem de um pêndulo ora circunscrito pela ida ora pela volta: “Regresar a la situación límite, pero también regresar de la situación límite. Sin esta segunda posibilidad, que significa salir y tomar distancia, el testimonio se torna imposible” (Ibid., p. 95)¹⁷⁵.

Contudo, no momento em que se debruçava para beijar as mãos da companheira num gesto de retribuição, Charlotte é tomada pelos *palimpsestos da memória*, já não era o corpo de Germaine que estava diante dela, mas o de outra amiga que morreu nos campos, Sylviane. Num movimento espelhado e disruptivo das clausuras temporais, a memória de Delbo a direciona diretamente para os campos, está ao lado das companheiras Carmen e Lulu e ao invés de Germaine vão ver Sylviane:

Foi nesse momento, no momento em que pousava os lábios em suas mãos, que fui tomada de terror. Via Carmen e Lulu, que estavam ali, do outro lado da cama, e me perguntava se conseguiria me dominar. Diante de mim, já não era Germaine que estava deitada numa cama branca, era Sylviane que estava deitada

¹⁷³ “Uma relação com um/a outro/a, que possa ajudar, através do diálogo desde a alteridade, a construir uma narrativa social com sentido. Praticamente todos os relatos testemunhais têm essa qualidade, de alguém que pergunta, que edita, que ordena, que pede, que ‘normaliza’”.

¹⁷⁴ “A possibilidade de dar testemunho requer esse tempo da reconstrução subjetiva, uma tomada de distância entre presente e passado”.

¹⁷⁵ “Regressar a situação limite, mas também regressar da situação limite. Sem essa segunda possibilidade, que significa sair e tomar distância, o testemunho se torna impossível”.

numas tábuas podres. Nos três estávamos ao pé daquelas tábuas, Lulu, Carmen e eu, e era Sylviane que tínhamos vindo ver. Por que ela e não os dois outros esqueletos entre os quais estava deitada, pois nada distinguia Sylviane daqueles dois esqueletos de pele escura, e como tínhamos feito para reconhecer Sylviane entre todos aqueles esqueletos que enchiam o bloco em três degraus, como soubemos que Sylviane era aquela, aquela e não a do lado ou aquela outra, todas iguais, deitadas sobre tábuas podres, sem se mexer? Era Sylviane que vínhamos ver e não outra, Sylviane porque era das nossas, porque era uma de nós e nos reconheceria e talvez lhe déssemos conforto e coragem para morrer já que não havia o que fazer, Sylviane estava morrendo (Delbo, p. 384-385).

O passado se inscreve no presente da enunciação e embaralha os corpos: Germaine era Sylviane. Do seu caráter fragmentário, da impossibilidade da escuta, da justificativa de Delbo por não ter ido visitar Germaine, o testemunho nos desloca para a memória e, por conseguinte, seus traumas. Numa sobreposição temporal, Delbo rememora por meio das que voltaram aquelas que ficaram: relembra de Sylviane, uma das resistentes que é colocada ao lado de outros três corpos de mulheres esquálidas e indistinguíveis, mas que as companheiras puderam reconhecer por meio dos seus olhos azuis. Não havia nada o que fazer, mas como não abandonavam umas às outras, podiam deixar uma palavra de afeto, quando não um beijo, dizendo que voltariam logo. No limite, na morte, todas estariam estão juntas novamente.

Mais adiante, os palimpsestos ocorrem novamente, mas dessa vez num movimento de recolhimento, uma volta do passado ao presente, ao invés de Sylviane Charlotte voltava a ver Germaine:

Era Germaine que estava ali, não era Sylviane, Germaine, que voltara conosco, ontem ou anteontem, em todo caso por estes dias, pois Sylviane já tinha morrido, nestes últimos dias, pois ela não tinha mudado, Germaine, que continuava tendo sua boca indulgente, seu olhar azul luminoso, bondade e ternura nos olhos (Ibid., p. 388).

Charlotte tem de repetir o nome – “Germaine, Germaine” – uma e outra vez para acreditar e afirmar que foi ela, sim, quem voltou. Sua aparência era a mesma de antes, não tinha mudado, continuava com a ternura nos olhos e as mãos semelhantes às de sua mãe. A supressão temporal é mantida, a volta ocorreu “ontem ou anteontem”, no máximo “por estes dias”. Na realidade, não se passaram os vinte cinco anos que afirmava o calendário. Os traumas permanecem, as cicatrizes estão inscritas nos corpos fisicamente. Nesse caso, os corpos com saúde fragilizada como o de Germaine. O passado é um eterno presente contínuo.

Se em *Um conhecimento inútil* o recurso da montagem funciona a partir dos recortes de notícias coloniais, em *Medida de nossos dias* os poemas parecem assumir esse papel construtor, eles

são colocados entre os capítulos de forma que ecoem e potencializem, por meio de outro tipo de linguagem, as vozes que acabaram de testemunhar. Ela mistura os gêneros. Sai o narrador-personagem e entra o sujeito lírico.

Nessa linha, é pertinente promover uma relação entre a *montagem no testemunho* em Charlotte Delbo e a de Bertold Brecht no *teatro épico*. Ela era uma mulher do teatro, não devia desconhecer esse mecanismo estético do alemão. O dramaturgo se utiliza da montagem para promover cesuras no fluxo das peças, como expressa Benjamin (2012, p. 91), ele “[...] põe em questão o caráter de divertimento atribuído ao teatro; ele abala sua validade social ao privá-lo de sua função na ordem capitalista [...]” ao interromper a convencionalidade e linearidade da estrutura aristotélica.

Ainda segundo Benjamin, é um teatro que corresponde “[...] às novas formas técnicas, o cinema e o rádio” (p. 88). Do primeiro e do segundo, Brecht utiliza do recurso da montagem, uma das formas de rasurar o tempo linear e o curso do enredo é com a introdução de *canções* em sua dramaturgia, elas são momentos sínteses do teatro épico, *tempos críticos* que paralisam a urdira das peças e possibilitam que o espectador se posicione, que ele possa refletir sobre aquilo que está diante de si, o teatro já não é mais puro entretenimento. O nome desse procedimento, como nomeia Benjamin, é o da montagem:

Como vedes, o teatro épico adota aqui, com o princípio da interrupção, um procedimento que se tornou familiar para nós, nos últimos anos, com o desenvolvimento do cinema e do rádio, da imprensa e da fotografia. Refiro-me ao procedimento da montagem: **pois o material montado interrompe o contexto no qual é montado** (2012, p. 143, grifos nosso).

A montagem é ruptura do tempo. O trecho aponta para o seu caráter versátil. Para além do teatro épico, ela interrompe o contexto no qual é montada, isto é, seja esse espaço uma peça teatral ou, como em Delbo, uma *prancha dialética* que comporta o testemunho das vozes. Os poemas em Charlotte funcionam como as canções no teatro épico brechtiano, promovem cesuras e cortes entre as vozes das companheiras em *Medida de nossos dias*.

Contudo, a montagem por meio dos poemas não interrompe um fluxo que não existe – testemunho é descontinuidade –, antes levam ao paroxismo a estrutura já fragmentada do testemunho. No limite, ela corta para depois unir: os poemas expressam muitos dos paradoxos e dos sentimentos experimentados por todas sobreviventes.

Ainda, Dunant (2021) sugere outra possibilidade para a ruptura provocada pelos poemas. Ela tem a ver com o que veremos adiante em Elena Poniatowska, Delbo faz um jogo dramatúrgico e musical, como a mexicana, com as vozes e os textos. Por isso, os pedaços que compõem os livros são produzidos antes para depois serem (re)ordenados. Já vimos isso. O

novo está nos poemas, também elaborados intempestivamente, eles são introduzidos para produzir outro ritmo a essa composição: “É sempre difícil determinar como Charlotte escrevia seus livros, em que ordem ela os compunha. **Ela escrevia intuitivamente, sem um esboço, produzindo textos curtos, que depois reunia, às vezes intercalados com poemas, para dar ritmo aos livros**”¹⁷⁶ (Dunant, 2021, p. 297, grifos nossos).

Esse ritmo, por sua vez, fazia par com o jogo cenográfico. Como uma pessoa ligada à dramaturgia, Delbo cria um teatro de vozes em contínuo movimento, vozes presas por uma dor interminável que as mantém ligadas entre si: “As histórias em *Medida de Nossos Dias* criam, mais uma vez, um vasto **teatro de vozes** que se repetem ou se contradizem para personificar aqueles que regressaram, assombrados por um passado doloroso e insuperável que não pode ser reabsorvido”¹⁷⁷ (Ibid., p. 297, grifos nossos).

Segundo Seligmann-Silva (2022), a intenção da escritora não era mais denunciar o horror de Auschwitz, apesar dos relatos expressarem o caráter de morte deste espaço. Outros testemunhos e os julgamentos dos nazistas já tinham acentuado essas atrocidades, seu testemunho vai além, “[...] cria uma linguagem que fica entre a narrativa dos fatos, a reflexão sobre o sentido dessa experiência e o pensamento e expressão poéticos” (p. 441).

O testemunho é encarado em Charlotte Delbo como uma relação dialógica com o outro e daí seu caráter ético, mas, além disso, ele também é um “objeto artístico”. As impossibilidades marcadas pelos testemunhos – Como falar daquilo que se coloca para além? Como narrar o que é inenarrável? – são enfrentadas pelo *constela(dor)a* que experimenta com a linguagem. Não existe uma única forma de dizer a dor, ela pode ser manifestada conforme a diferença da pessoa que a comunica. Cada testemunho indica seu formato, como quer Didi-Huberman (2018), de “conhecibilidade” – a autobiografia de Ida, a viagem de volta para Delbo, a impossibilidade do retorno simbólico para Françoise e Poupette, os poemas...

Cada voz diz da sua experiência de maneira singular e para que todas essas possibilidades apareçam e se unam, exige-se uma forma disseminadora e plural. Um espaço para “dar a ver”, isto é, de transmissibilidade, no qual uma quarta figura também parece cobrar forma, se a escritora promove a escuta e a montagem e desmontagem do testemunho, o leitor, no deslinde, também pode remontá-lo, lê-lo e organizá-lo de maneira crítica como nesta tese.

¹⁷⁶ No original: “It is always difficult to ascertain how Charlotte wrote her books, in what order she composed them. She wrote intuitively, without an outline, producing short pieces, which she then put together, sometimes interspersed with poems, to give rhythm to the books” (Dunant, 2021, p. 297).

¹⁷⁷ No original: “The stories in *The Measure of Our Days* create, once again, a vast theater of voices that repeat or contradict one another to embody those who returned, haunted by a painful and insurmountable past that cannot be reabsorbed” (Dunant, 2021, p. 297).

Voltemos aos poemas. As relações entre poesia e Auschwitz podem ser vistas pela óptica dos sobreviventes e seu caráter humanizador e pela óptica da crítica e suas incompreensões. No testemunho de Ruth Klüger (2005), sobrevivente à qual já nos referimos, os poemas são vistos pelo primeiro aspecto, têm o poder de fornecer consolo no meio da aridez total: “Não há nada de excepcional quando digo que, não importa onde estivesse, eu declamava e compunha poesias. Muitos internos dos campos de concentração acharam consolo nos versos que sabiam de cor” (p. 112). Em outro momento dirá como sua maneira de enfrentar (emoldurar, como ela expressa) o trauma das semanas em Auschwitz foi construir uma *forma poética*: “[...] uma tentativa poética e terapêutica de contrapor a esse circo absurdo e destrutivo no qual iríamos sucumbir, algo linguisticamente completo, rimado; ou seja, no fundo, a mais antiga pretensão estética” (p. 115)¹⁷⁸.

Nessa mesma linha, no capítulo “O canto de Ulisses”, de *É isto um homem?*, Primo Levi, num breve segundo de folga do trabalho nos campos, reconstitui pequenos fragmentos da *Divina Comédia*. É um instante de humanização no qual sente por meio de versos esparsos “a voz de Deus”. Era como se tivesse escutado pela primeira vez. Por breve espaço de tempo, ele se esqueceu de si e de onde estava.

Já na crítica, essas relações entre poesia e os campos foram marcadas por incompreensões. Quiçá a mais famosa seja a frase polêmica dita por Adorno, citada inúmeras vezes fora de contexto formando um lugar comum e lida como uma pura condenação da poesia depois dos campos: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (Adorno *apud* Gagnebin, 2009, p. 72).

Assim solta, a frase marca quase um ato de insensibilidade no ato de escrever poemas após Auschwitz e ao mesmo tempo transforma a poesia em sinônimo de lirismo, isto é, não como o gênero lírico que se contrapunha ao drama e a épica nos estudos clássicos, mas um tipo de lírica que surge no século XIX com a estética de Hegel ligada ao “eu” e aos sentimentos. Contudo, essa é uma leitura apressada, Adorno era um leitor e apreciador da poesia de um sobrevivente, o poeta Paul Celan. Gagnebin (2009) mostra como a frase aparece no último período do ensaio “Crítica à cultura e à sociedade” em que o teórico:

[...] ressalta muito mais a urgência de um pensamento não harmonizante, mas impiedosamente crítico – isto é, a necessidade da cultura enquanto instância negativa e utópica, contra sua degradação a máquina de entretenimento e de esquecimento (esquecimento, sobretudo, do passado nazista recente nessa Alemanha em reconstrução) (p. 72).

¹⁷⁸ A literatura exerce esse papel humanizador e essencial nos testemunhos da *Shoah*. Em *A escrita e a vida*, de Jorge Semprún, os versos de Baudelaire funcionam como um *réquiem* no leito de morte de Maurice Halbwachs.

É uma crítica exatamente de uma poesia laudatória e do lirismo do século XIX que exalta o belo e que se converte, por sua vez, em injúria a memória dos mortos da *Shoah*. Adorno crítica, antecipadamente, um tipo de poesia que possa se transformar em vendável e representacional como os filmes de Hollywood, isto é, em mais um produto da *indústria cultural*. O crítico, na esteira benjaminiana, entende como o belo porta a barbárie. Ao mesmo tempo, não se prega uma poesia autônoma e autotélica, mas que dê conta de expressar as impossibilidades, o fugidio e fragmentário dos testemunhos. Que seja *aporia*: enfrente o caráter não representacional do horror a partir dos limites de comunicação da linguagem.

Para Delbo, a literatura estava acima de todas as outras formas estéticas. Ela acreditava que a linguagem poética era a única que permitia ver e sentir: “Somente a linguagem da poesia nos permite fazer com que os outros vejam e sintam”¹⁷⁹ (Delbo *apud* Dunant, 2021, p. 208). De um lado, ela está pensando numa indistinção dos gêneros. A linguagem poética pode estar além da forma poema. Algo que Octavio Paz faz na introdução “Poesia e poema” de *O arco e a lira*. De outro lado, esse ver e sentir estão ligados aos campos. Ela defende que a linguagem poética era a única forma possível de transmissibilidade.

Charlotte recusa o realismo e enfrenta a interdição estabelecida ao se proibir a utilização da estética para falar de Auschwitz: “Considera-se proibido usar um estilo literário, adotar uma forma poética para escrever sobre Auschwitz. No entanto, reitero, esta é a única forma, o único estilo em que eu poderia comunicar o que tinha para comunicar e mostrar o que queria mostrar”¹⁸⁰ (Delbo *apud* Dunant, 2021, p. 208).

Em *Medida de Nossos Dias*, os poemas justapõem o passado e o presente, a ida e a volta dolorosa dos campos, o embarço e a separação entre “nós” e “eles”, os vazios impreenchíveis. Todos os poemas são escritos em versos livres e não possuem título. São pequenas inscrições que reverberam os testemunhos das resistentes. Como nesse no qual o sujeito lírico assume uma perspectiva coletiva e assinala a inexequibilidade da volta. Todas ainda estavam presas mnemonicamente em Auschwitz:

O poeta que nos prometera rosas
Haveria rosas
em nosso caminho
quando retornássemos
ele dissera.
Rosas

¹⁷⁹ No original: “Only the language of poetry allows us to make others see and feel” (Delbo *apud* Dunant, 2021, p. 208).

¹⁸⁰ No original: “It is considered forbidden to use a writerly style, to adopt a poetic form to write about Auschwitz. Yet, I reiterate, this is the only form, the only style in which I could communicate what I had to communicate and show what I Wanted to show” (Delbo *apud* Dunant, 2021, p. 208).

o caminho era áspero e seco
 quando retornamos
 O poeta teria mentido?
 Não
 os poetas veem além das coisas
 e aquele tinha visão dupla
 se rosas
 não houve
 é porque não retornamos
 e mais
 por que rosas
 nossa exigência não era tanta
 de amor precisaríamos
 se tivéssemos retornado.
 (Delbo, 2021, p. 332)

O poema possui um esboço de metalinguagem. O sujeito lírico coletivo evoca a imagem de um poeta árcade que com seu lirismo prometera um espaço idílico na volta, um caminho polvilhado por rosas. Contudo, o caminho era áspero e seco. Então, brota um questionamento, o poeta teria mentido? Imaginou um mundo ideal apartado da realidade? Não. Agora, na esteira do romantismo alemão, o poeta é uma espécie de “gênio da raça”: vê além do olhar hodierno, possui “visão dupla”. Em outro sentido, Delbo também era uma poeta. Como expressa o poema, eles: “veem além das coisas”. Ela também veria?

Na verdade, as rosas não estavam porque elas sobreviventes não tinham retornado simbolicamente: “se rosas/não houve/é porque não retornamos”. Auschwitz é essa potência de morte que faz com que tudo vivido antes e depois seja pura irreabilidade. A única verdade passa a ser a da experiência dos campos. Uma estrutura paradoxal guia a memória do passado e do presente da vivência diante dos *lager*, qual seja: o *esquecimento impossível* dos campos, mas *esquecimento possível* do outrora, do antes dos campos. Segundo Delbo, é essa última *memória de formação* a primeira a sofrer um processo de desmoronamento:

Cada um tinha trazido suas lembranças, toda a sua carga de lembranças, toda a sua carga de passado. Ao chegar, foi preciso desfazer-se dela. Entrava-se nu. **Vocês** dirão que é possível tirar tudo de um ser humano, tudo exceto sua memória. **Vocês** não sabem. Tira-se primeiro sua qualidade de ser humano, e é então que sua memória o abandona. Sua memória se vai aos farrapos, como farrapos de pele queimada (Ibid., p. 314, grifos nossos).

Todavia, se elas tivessem voltado, isto é, conseguido esquecer completamente os campos e reconstituído seu lugar total ao lado do “nós” não era necessário um caminho tracejado por rosas, bastasse que fossem acolhidas e escutadas: “por que rosas/nossa exigência não era tanta/de amor precisaríamos/se tivéssemos retornado”.

Retornando ao trecho de Charlotte mais acima vemos como os interlocutores, isto é, os que escutam e leem e que, por sua vez, não estiveram nos campos são nomeados pelo pronome

grifado: “vocês”. Existe um fosso que separa as testemunhas e os que lá não estiveram, uma fissura que mais se alarga do que encurta à medida que esses dois polos se aproximam. Como no poema no início deste capítulo, a escuta é impossibilitada pelas perguntas, os mal entendidos e, como no próximo, pela irreabilidade da experiência:

Vocês não acreditam no que dizemos

porque
se fosse verdade
o que dizemos
não estaríamos aqui para dizer.
Seria preciso explicar
o inexplicável
explicar
por que Viva que era tão forte
morreu
e não eu
por que Mounette
que era ardente e altiva
morreu
e não eu
por que Yvonne
que era resoluta
e não Lulu
por que Rosie
que era inocente e ainda não sabia
nem por que viver
nem por que morrer
por que Rosie
e não Lucie
por que Mariette
e não Poupette
sua irmã
que era mais jovem e toda frágil
por que Madeleine
e não Hélène
que dormia perto dela
por que por que
porque tudo aqui é inexplicável.
(Ibid., p. 339-340, grifos nossos).

É um *poema lápide*. Fala-se do incompreensível ao mesmo em que se lembra daquelas que não voltaram, realiza um *ato mortuário* e rememora as que padeceram nos campos. A linha que separa as vivas das mortas é tênue e inexplicável. Devido a esse último elemento, ao testemunharem e encontrarem o canal de escuta, o sonho de Levi e outros tantos se transforma em realidade: eles, a imagem do pronome “vocês”, “não acreditam no que dizemos”. Elas teriam que explicar o inexplicável para que elas acreditassem. Explicar um *não lugar* da *não lógica*, onde nem sempre os que eram mais “altivos”, “ardentes”, “jovens” e “inocentes” sobreviviam. Por isso, a escuta funciona só entre elas companheiras e resistentes. Charlotte pode recolher seus

testemunhos depois de Auschwitz após vinte e cinco anos e não era necessário explicar o inexplicável, tinham vivido na pele essa irrealdade.

Nessa linha, os poemas possuem ainda outra função: “Esses poemas evocam outro ponto de vista e buscam uma maneira diferente de expressar o que transparece na opacidade entre as palavras e a incompreensão[...]”¹⁸¹ (Dunant, 2021, p. 313).

De outro lado, na sessão “O enterro” as companheiras se reúnem, muitas não se viam a anos, para velar e enterrar mais uma amiga. É o capítulo mais dialógico de *Medida de Nossos Dias*: as vozes se misturam, se imbricam e se tornam indistinguíveis. Ocorre uma segunda acepção na estética de Charlotte, uma *montagem de vozes*. As resistentes combinaram de se encontrar numa estação de trem, o ponto de referência era um vagão cujo letreiro indicava a cidade para onde deveriam ir.

As que já tinham chegado conversavam sobre coisas ordinárias, faziam-se perguntas rotineiras: “– Você está bem? Como vai seu marido? E seu filho?” (Ibid., p. 414). As falas não possuem um direcionamento exclusivo, servem como que para todas. Algumas chegavam e não eram identificadas à primeira vista. Contudo, logo que estabeleciam contato, eram reconhecidas. Por trás das rugas, da pele flácida, das olheiras, do cansaço e da máscara de polidez que utilizavam para levar a vida, para socializar com os outros, as companheiras viam os rostos verdadeiros: “Sem dúvida só nós víamos a verdade de nossas companheiras, sem dúvida só nós enxergávamos seu rosto nu por baixo” (Ibid., p. 415).

Algumas não encontravam as outras há dezenove anos. É o caso, por exemplo, de Jeanne. Ela tivera tempo para constituir uma família e retomar sua profissão de química. Outra, ao encontrá-la, desejava, em tom irônico, que existissem mais enterros para que pudessem se encontrar mais vezes já que a companheira parecia se abalar e aparecer nessas ocasiões: “– Ainda bem que você se abala com os enterros – dizia uma outra, que se juntava a nós na cabine em que nos tínhamos instalado e beijava Jeanne. – É de desejar que haja enterros com mais frequência” (Ibid., p. 417).

Como resposta, outra resistente lembra-se de Auschwitz e comenta como depois dos campos ela já não chora nos enterros. Ato contínuo, ela é tomada pela memória das que ficaram, ter um enterro é um privilégio que não foi possível para as outras: “[...] É uma sorte ter um

¹⁸¹ No original: “These poems evoke another point of view and seek a different way to express what transpires in the opacity between words and incomprehension[...]” (Dunant, 2021, p. 313).

enterro. Quando penso em Viva, em Mounette, em Claudine...” (Ibid., p. 417). Na volta, todo momento é um *momento fúnebre*, um gesto de homenagem e uma oportunidade de rememorar-las.

Charlotte Delbo funciona ora como uma narradora indireta que organiza as marcações dos diálogos ora como, na classificação de Norman Friedman, uma “narradora-testemunha”, um “eu” interno a narrativa que vive os acontecimentos, mas não de maneira central. É igual às outras vozes. A voz de Delbo mistura-se as outras. Num dos momentos mais distinguíveis, Charlotte e Jeanne constroem um diálogo a parte.

Sentam-se perto uma da outra e Jeanne começa a perguntar Delbo sobre sua vida: porque não tinha se casado novamente, não era bom viver sozinha. Ela responde que não tinha pensado nisso e que não tivera a oportunidade. Eram perguntas diretas e extremamente íntimas. Como quando, outra vez, Jeanne pergunta se ela era feliz: “–Você é feliz? – ela me olhava. – Não é isso que eu queria dizer. Eu sei. Você está satisfeita com o que faz” (Ibid., p. 419).

A companheira corrige sua pergunta, já sabe a resposta, nenhuma delas poderia ser totalmente feliz, não era possível apagar e esquecer completamente. Contudo, Charlotte não se ofende, essa liberdade era natural entre elas, mesmo que os anos as mantivessem separadas as ligações eram indestrutíveis, como se vinte anos de separação fossem na verdade dias:

Jeanne era tão natural comigo, como se nos tivéssemos encontrado muito recentemente. Decerto é isso que elas querem dizer, minhas companheiras, quando dizem que se sentem bem quando estão umas com as outras. Entre nós, não é preciso fazer esforço, não há obrigação, nem mesmo a da polidez costumeira. **Entre nós, somos nós** (Ibid., p. 419, grifos nossos).

A estrutura dialógica do capítulo emula essa perspectiva coletiva – “Entre nós, somos nós”. Não é necessário identificar cada uma que fala porque todas “somos nós”. Nos diálogos, o assunto predominante são os campos. Lembram-se de acontecimentos que algumas já se esqueceram, como quando roubaram tomates. Delbo, por exemplo, não se recordava dessa situação em particular. Isso a fez refletir. Sua prosa poética e filosófica dissemina esses pensamentos: não existe uma linha que separa o que se deve lembrar e o que deve se esquecer em relação aos campos, quase sempre o que se apaga são as lembranças microscópicas, os pequenos prazeres, como encontrar tomates. Ao contrário, o horror, o cheiro nauseabundo, a fumaça e a fuligem dos corpos nas chaminés são prementes e inolvidáveis:

O que é preciso lembrar e esquecer para manter a cabeça no lugar? Esquecer os tomates é bobagem. Não é uma lembrança pesada, a lembrança dos tomates. Por que não esquecer antes o cheiro de fumaça, a cor da fumaça, as chamas vermelhas e fuliginosas que jorravam das chaminés, que o vento contorcia e cujo odor fazia chegar até nós? Por que não esquecer antes todas as mortes da manhã e todas as mortes do anoitecer, por que não esquecer antes os cadáveres

de olhos corroídos, de mãos retorcidas como patas de aves congeladas? [...] (Ibid., p. 422).

Delbo indica como não se pode escolher o que lembrar e o que esquecer. Nesse sentido, não testemunhar pode ser antes um ato de recalque e soterramento daquilo que é doloroso e não se quer comunicar do que um apagamento em si. A ferida na memória está estancada, mas não curada e eliminada. No limite, mesmo no ato de elaboração proporcionada pelo testemunho, as cicatrizes são perenes. Entretanto, Charlotte não exige um esquecimento, mas um *meio termo suportável* que possa “manter a cabeça no lugar”. Em outras palavras, para que ela possa manter a sanidade e não se perder na loucura.

Era como se Delbo tivesse descortinado um tema, a memória dos campos no presente, que também era compartilhada pelo pensamento das outras. Logo depois, uma companheira relata – nem a narradora sabe quem fala – como em relação ao seu caso tudo era diferente, já não se lembrava de nada sobre os campos, era como se tudo tivesse se apagado, os outros a interpelam e ela não sabe responder, encontra-se diante de um imenso vazio. Contudo, quando está com as outras (as resistentes) sua memória retorna, reconhece a lembrança nelas:

Quanto a mim, não me lembro de nada. (**Quem era aquela que dizia isso?**) Não me lembro realmente de nada. Quando me perguntam alguma coisa de lá, sinto uma espécie de vazio abrir-se diante de mim e, em vez de ter vertigem e me afastar, me jogo nele, mergulho naquele vazio escancarado diante de mim para fugir. Só com vocês eu lembro, ou melhor, reconheço as lembranças de vocês [...] (Ibid., p. 422, grifo nosso).

O trauma como essa repetição incessante está além do individual e por isso somente pode ser enfrentado de maneira coletiva. Em seguida, a resistente pergunta se elas tinham costume de falar sobre isso com outras pessoas quando não estavam juntas. Umas negam, nunca falariam para os outros: o dizer e o escutar funcionam exclusivamente entre elas. Outras falam do “dever de memória”, todos deveriam saber.

O trauma dos campos se transforma num corpúsculo que toma todos os poros dos diálogos. As resistentes passam então a contar seus respectivos sonhos e pesadelos. Jeanne não conseguia dormir de verdade desde a volta, adormece somente por algumas horas na madrugada e depois retorna ao estado de vigília. Charlotte, por sua vez, é açoitada pelo mesmo sonho, o tema é sempre o mesmo: está numa prisão e os guardas sempre a deixem sair. Por seu turno, ela, à noite, sempre retorna por conta própria. Nessa alegoria onírica, a prisão parece eterna. Ao contrário do personagem kafkiano que espera diante da lei para entrar, ela não pode sair, mesmo que as portas estejam abertas.

Outra resistente tem seus sonhos povoados pelas companheiras que morreram: “Pois eu – (quem falava era uma que estava frente a frente conosco) –, eu, nos meus pesadelos, vejo todas

as que morreram. Elas suplicam, chamam. Eu as vejo e não saio do lugar. Não consigo sair do lugar. Meus pés estão presos. É atroz” (Ibid, p. 424). São todos sonhos significativos: a paralisia representa de certa forma a culpa por não ter podido fazer nada para que as outras também retornassem.

Aquela outra, alguém que retomava a conversa, mostra como seu sonho simbolizava a situação de *entre-lugar* em que elas viviam, nos campos sonhava com a volta e ao realizá-la sonha que está de volta aos campos: “– Quando estava lá, eu sonhava que estava em casa e, desde que voltei, sonho que estou lá” (Ibid., p. 424). Então, não seria melhor que todas elas passassem a realidade. A pergunta é acompanhada pela dúvida confirmada no arremate do capítulo: “A realidade, onde está?” (Ibid., p. 425).

Os diálogos entre essas mulheres funcionam, recuperando o proposto por La Capra, como uma forma de *elaboração*, comunicam e interpretam o trauma como um coletivo, contestam seu efeito paralisante. Imagina-se a situação como um espaço de acolhimento onde elas podem narrar uma para as outras, onde a escuta é debulhada dos seus ruídos e todas podem falar. Nessa configuração, os enovelamentos simulam as muitas vozes que testemunham e se escutam e, que por sua vez, são montadas por Delbo que realiza o trabalho de mover as peças, organizar os diálogos, encaixá-los transversalmente e rerepresentar uma circunstância real de fala. A montagem se esconde.

3.2. Testemunho ou *testimonio*? *La noche de Tlatelolco*

Nos estudos sobre o testemunho delinea-se uma espécie de separação entre o testemunho e sua ligação com a *Shoah* e o *testimonio* como vertente ligada à América Latina, principalmente a cultura hispânica. Quiçá Seligmann-Silva (2003, p.8) seja o maior defensor dessa diferenciação. Para o teórico, o testemunho pode ser compreendido a partir de dois sentidos, quais sejam: o sentido jurídico e histórico que se reflete no termo latino *testis*, isto é, aquele/a que se coloca na posição de terceiro num litígio. Essa forma de testemunho está associada à denúncia de uma situação de exclusão e violência. Na outra acepção, o testemunho é *superstes*, ou seja, fala do que sobreviveu, do que foi transpassado, mas retornou: passou “[...] por um evento-limite, radical, passagem essa que foi também um ‘atravessar’ a ‘morte’, que problematiza a linguagem e o ‘real’”.

Nessa configuração, enquanto os testemunhos e as pesquisas sobre a *Shoah* abarcaram esses dois sentidos, principalmente o segundo e suas aporias relacionadas a essa passagem pela morte e as incompletudes e impossibilidades de dizê-la completamente; os *testimonios* e seus estudos focaram na primeira noção: “[...] na América Latina predominou uma leitura que não

primou pela problematização da questão da representação e tendeu a ver o testemunho sobretudo na sua modalidade de denúncia e reportagem” (Ibid., p. 9).

Entretanto, Seligmann-Silva (2003) não propõe uma separação estrita, antes enxerga o encontro entre *testimonio* e testemunho por meio das suas cargas de “teor testemunhal”, são obras nascidas a partir de eventos-limites que enxergam o caudal de catástrofes que acompanham as manifestações artísticas:

Os estudos comparativos entre o *teor testimonhal* de diferentes literaturas ainda estão por ser estabelecidos, e temos certeza de que também caberá nesse percurso um importante papel ao estudo do teor testemunhal na literatura-americana que vá além da análise do que se estabeleceu como o gênero literatura de *testimonio* (Ibid., p. 9).

La noche de Tlatelolco parece se encontrar numa encruzilhada diante desses dois campos, não é uma obra da *Shoah*, mas enfrenta o problema da representação. Por outro ângulo, a obra de Poniatowska implode o âmbito teórico restrito em que o *testimonio* é formado. Contudo, antes de adentrar nesses nuances vejamos como é constituída a área do *testimonio* na América Latina.

Mabel Moranã (1995) no ensaio “Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX” mostra como esse gênero surgiu no contexto de esgarçamento da chamada estética do *boom*, o *testimonio* indicava uma nova direção na produção literária latino-americana ao contestar os valores estéticos e ideológicos que guiavam a poética tradicional. Isso correspondia na prática à ascensão de novos grupos sociais que demandavam representação e voz num sistema que os havia marginalizado e silenciado.

Moraña assinala algumas das suas características: o *testimonio* sugere e propõe um discurso legitimador de vozes não dominantes que se articulam em relação aos diferentes grupos sociais; contestam a temática do poder político; revisão do cânone por meio de uma narrativa que “[...] inibe o enmascara la presencia autorial en un intento por eliminar la distancia entre el autor (editor o “gestor”) y el mundo representado”¹⁸² (p. 487). Nessa última noção, o *testimonio* é marcado por um duplo, o que oferece o testemunho, o dono da fala, e o que funciona como editor, o que colige, edita e apresenta.

Ainda nesses traços, o *testimonio* é uma literatura de resistência que se vincula aos problemas sociais, isto é, “[...] a luchas por la liberación nacional o al amplio tema de la marginalidad, que adquiere, principalmente a partir de los años ochenta, gran notoriedad en las letras latinoamericanas”¹⁸³ (Ibid., p. 488). Possui um papel político de desvelar as tramas

¹⁸² “[...] inibi ou mascara a presença autoral com o objetivo de eliminar a distância entre o autor (editor ou gestor) e o mundo representado”.

¹⁸³ “a luta pela liberação nacional ou ao amplo tema da marginalidade, que adquire, principalmente a partir dos anos oitenta, grande notoriedade nas letras latino-americanas”.

autoritárias e violentas dos *status quo* responsáveis por novas formas de colonialismo e suas práticas congêneres como a exclusão e a discriminação.

Como expressa o título do ensaio, essas características são calcadas num gênero marcado por seu *caráter documental*. Esse proporciona credibilidade e verossimilhança através do *testimonio* realizado por “[...] un *testigo* que presenció o participó en los hechos narrados”¹⁸⁴ (Ibid., p. 489, grifo do autor).

João Camillo Penna (2003) em “Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano” se aproxima das noções apresentadas por Moraña e acrescenta outras. Para ele, o testemunho na América Latina desloca a centralidade do *self* na narrativa e que também, na contramão de Seligman-Silva (2003), enfrenta o real como trauma, o encontro do corpo com a dor e a fome, “[...] algo que resiste à simbolização da narrativa, e que apesar de tudo, apesar dela própria, a narrativa revela” (p. 345-346).

Penna não utiliza o termo em espanhol *testimonio*. No entanto, considera o testemunho alicerçado num modelo transnacional no contexto latino-americano. Essa forma se insere numa *política identitária* que visa marcar a irrupção de “sujeitos da enunciação tradicionalmente silenciados”. Nessa linha, a grande característica do testemunho é sua relação com a oralidade, esse gênero surge como possibilidade de inscrever culturas orais na escrita. Por isso, ele estabelece uma “zona de confluência com a antropologia”. Em outras palavras, o *testimonio* assinala uma prática indireta na qual um antropólogo se encontra e registra o que a testemunha tem a dizer. O grande paradigma dessa orientação é o testemunho da indígena Rigoberta Menchú para a antropóloga venezuelana Elizabeth Burgos-Debray que edita e publica o seu depoimento: *Meu nome é Rigoberta Menchú e assim me nasceu a consciência* (1983). Em data mais recente temos um exemplo semelhante no “pacto etnográfico” estabelecido entre o antropólogo francês Bruce Albert e o yanomami Davi Kopenawa para a escuta e depois, por meio do intermediário, publicação da cosmogonia e testemunho do indígena: *A queda do céu* (2010).

É nessa relação que entra a figura do gestor. O *testimonio* é elaborado com a participação de um escritor-mediador que vai a campo coletar o material (o testemunho) e produz um texto final interdisciplinar. Moraña (1995) sugere que esse autor se esconde e mascara seu “eu” e faz ver a voz e a alteridade do sujeito testemunhal. Penna (2003), por sua vez, problematiza esse apagamento e a “despersonalização” do “transcritor”. Para ele, a relação é muito mais dialética, o “autor” não esconde sua intervenção, o testemunho não se configura como um “museu etnográfico de uma oralidade autêntica e mumificada”, antes é uma *coalizão* com objetivos diferenciados, mas não opostos: “[...] no testemunho, a meu ver, o sujeito pára-textual não

¹⁸⁴ “Uma testemunha que presenciou ou participou dos fatos narrados”.

esconde o seu projeto e o seu ‘interesse’ explicitados enquanto tais, e que não devem ser confundidos com o projeto e o ‘interesse’ do sujeito testemunhal” (p. 341).

O surgimento do *testimonio* e a linhagem das obras desse gênero são problemáticos tanto em Moraña quanto em Penna. Para o último, essa forma adquire visibilidade na década de 1980, mas desponta na década de 60 em torno da Revolução Cubana. Esse interesse nos anos 80 pelo testemunho hispano-americano é explicado por uma conjuntura internacional de solidariedade, proveniente dos Estados Unidos, que se consterna em “[...] face das atrocidades cometidas nas guerras civis na América Central e da repressão na Argentina” (Ibid., p. 300).

Nesse sentido, o gênero *testimonio* não se restringe somente aquelas obras produzidas em colaboração entre “gestor” e “sujeito testemunhal”, abarcaria ainda os testemunhos das ditaduras que cingiram – nas palavras, nos corpos, nas famílias – a América Latina no século XX. Contudo, essa segunda perspectiva é esquecida, o objeto do crítico se atém somente aos problemas colocados por essa relação entre o testemunho, a antropologia e a figura do intermediário. Dessa maneira, a forma do *testimonio* parece não dar conta das distintas configurações que o testemunho apresenta na América Latina.

Ele é capaz de explicar o surgimento de outras vozes indígenas silenciadas pelo colonialismo, como Rigoberta Menchú e Davi Kopenawa, que se apropriam das línguas oficiais, o espanhol e o francês, por meio dos antropólogos, para que seus testemunhos sejam difundidos. Do outro lado, ele é insuficiente para lidar, por exemplo, com a estrutura estilhaçada, violenta e constelatória do testemunho sobre a ditadura Argentina de Nora Strejilevich em *Una sola muerte numerosa*.

No seu ensaio Moraña também destaca a gênese do *testimonio* na América Latina, a encontra numa forma de tradição de narrativa histórica e sociológica na cultura hispânica: “[...] las técnicas del relato de viajes, la biografía romántica, los relatos de campaña, el documentalismo de la novela social e indigenista, el ensayo sociológico, el estudio etnográfico [...]”¹⁸⁵ (1995, p. 491). São muitas as antecâmaras do *testimonio*. Novamente, ele aparece como essa forma abarcadora. Contudo, o *testimonio* só é institucionalizado na década de 1970 quando, na consecução da Revolução Cubana, é criado pela *Casa de las Américas* o prêmio literário na categoria *testimonio*. Esse visava privilegiar “[...] una modalidad narrativa diferenciada de la novela burguesa, y que algunos críticos no dudaron en considerar el primer paso hacia la creación de una narrativa proletaria”¹⁸⁶ (Ibid., p. 491).

¹⁸⁵ “as técnicas do relato de viagens, a biografia romântica, os relatos de campanha, o documentalismo do romance social e indigenista, o ensaio sociológico, o estudo etnográfico”.

¹⁸⁶ “uma modalidade narrativa diferenciada do romance burguês e que alguns críticos não duvidaram em considerar o primeiro passo até a criação de uma narrativa proletária”.

Como podemos ver, o *testimonio* é uma forma plástica e atemporal capaz de representar os discursos da colonização por meio dos relatos de viagens e perfazer os traumas do século XX por meio dos relatos indígenas e das violências das ditaduras. Ainda, como no caso de Cuba e da *Casa de las Américas*, é uma forma manipulável, isto é, modifica-se conforme desígnios políticos e ideológicos.

Aumentando ainda mais essa cornucópia de formas, estilos e subgêneros, Moraña não deixa de assinalar um segundo nível: o testemunho direto, sem a mediação do “gestor”, o discurso que converte o que fala em sujeito e objeto. Imediatamente, a crítica passa a citar inúmeros exemplos da diversificação do *testimonio*, cito alguns nomes: *Relato de un naufrago* (1970) de Gabriel García Márquez; *Días y noches de amor y de guerra* (1978) de Eduardo Galeano; *La mujer habitada* (1988) de Gioconda Belli; *Tejas verdes* (1974) de Hernán Valdés; *Prisión en Chile* (1975) de Alejandro Witker.

Os livros vão desde aqueles que misturam crônica, ficção e realidade como, por exemplo, em García Márquez e Eduardo Galeano; passam por aqueles que colocam o testemunho de mulheres no centro, como Gioconda Belli, em *La mujer habitada*, no qual a escritora reflete sobre a “resistência ancestral” da mulher nicaraguense; e vai até, no outro espectro, os testemunhos ligados às violências das ditaduras, Hernán Valdés, em *Tejas Verdes*, mostra por meio do seu testemunho o funcionamento dos “campos de concentração” montados pelo regime de Pinochet no Chile.

Nessa ampla constituição do testemunho, Moraña não deixa de incluir Poniatowska e sua obra:

Elena Poniatowska, que tanto popularizara el testimonio femenino con *Hasta no verte Jesús mío* [...], cultivaba asimismo el género aplicándolo a otros sucesos del México contemporáneo, como en *La noche de Tlatelolco* (1971) – donde se relevan las voces y el significado de la lucha estudiantil que terminara en la masacre policial del 2 de octubre de 1968 –, en *Fuerte es el silencio* (1980) –, donde enfoca nuevamente en una especie de crónica compuesta por testimonios y fotografía los sectores marginalizados de México –, y *Nada, nadie. Las voces del temblor* (1988), donde documenta los efectos del devastador terremoto de 1985¹⁸⁷ (Ibid., p. 497).

O panorama é generalizante. Coloca lado a lado livros singulares. *Hasta no verte Jesús*, publicado em 1969, é sem dúvidas um romance que se encaixa nas noções postuladas pelo

¹⁸⁷ “Elena Poniatowska, que tanto popularizou o testemunho feminino com *Hasta no verte Jesús Mío*, cultivava também o gênero aplicando a outros acontecimentos do México contemporâneo, como em *La noche de Tlatelolco* (1971) – onde se revelam as vozes e o significado da luta estudantil que terminaria no massacre policial de 2 de outubro de 1968 –, em *Fuerte es el silencio* (1980) –, onde foca novamente em uma espécie de crônica composta de testemunhos e fotografias dos setores marginalizados do México –, e *Nada, nadie. Las voces del temblor* (1988), onde documenta os efeitos do devastador terremoto de 1985”.

testimonio, ele é produzido a partir dos diálogos estabelecidos entre Poniatowska e Josefina Bórquez, uma mulher que lutou na Revolução Mexicana – uma *soldadera*¹⁸⁸. Analfabeta, viveu a opressão do patriarcalismo mexicano ao ser obrigada a se casar aos quinze anos, foi explorada como empregada e exerceu outros ofícios temporários numa vida marcada pela fé, a dor e a pobreza.

O título é baseado na sua religiosidade popular messiânica. A personagem acreditava nas múltiplas reencarnações. Nessa, por meio da que enuncia, dizia que estava pagando os luxos da anterior na qual tinha sido uma rainha. Na narrativa Bórquez é ficcionalizada e recebe o nome de Jesusa Palancares. O relato nos apresenta uma mulher que conheceu o “México Profundo”. Para Palancares, a Revolução não foi uma panaceia, antes resultou apenas em violência, a vida dos camponeses não havia mudado: “La revolución no ha cambiado nada. Nomás estamos más muertos de hambre...”¹⁸⁹ (Poniatowska, 1979, p. 126).

Contudo, *La noche de Tlatelolco* (1971) e *Nada, nadie. Las voces del temblor* (1988) são obras constelatórias, as vozes reunidas não necessitam de intermediário. A primeira, como acompanhamos, é produzida a partir da recolha e escuta dos sobreviventes do Massacre da Praça de Tlatelolco. A segunda, por sua vez, também funciona através da relação dialética da fala e da escuta, nele Poniatowska recolhe – vai até – as vozes dos inúmeros sobreviventes e feridos do terremoto que atingiu a Cidade do México em 1985. Ainda sob a hegemonia do PRI, os testemunhos mostram o despreparo, a corrupção e os silêncios do governo. Nas duas obras, como bem mostrou Benjamin por meio do escritor Döblin, a *montagem é tão densa* que a terceira testemunha quase desaparece, permanece a *prancha dialética* das vozes.

Já *Fuerte es el silencio*, publicado em 1980, é um livro plural que reúne e mistura os gêneros: a crônica, a narrativa e o *teor testimonhal*. Nessa miscelânea que é a poética de Poniatowska, como a própria escritora declara: “[...] conviven varios estilos y maneras de escribir en mi obra”¹⁹⁰ (p. 102), as noções do *testimonio* não dão conta das muitas complexidades. O *archivo excesivo* do gênero e sua plasticidade, desde as fronteiras da antropologia até as ditaduras, aplainam os objetos, que, por sua vez, perdem suas particularidades. Os aportes teóricos se concentram nos liames entre “gestor” e “sujeito testimonhal” enquanto os desafios colocados pela linguagem que desafia o real e suas possibilidades de enunciação, como os traumas, os discursos fragmentados, as constelações, ficam em segundo plano. Como bem apontou Seligmann-Silva (2003), o *testimonio* privilegiou somente o primeiro aspecto: o testemunho como denúncia e crônica social.

¹⁸⁸ Nome pelo qual ficaram conhecidas as mulheres que lutaram na Revolução Mexicana.

¹⁸⁹ “A revolução não mudou nada. Somente estamos mais mortos de fome”.

¹⁹⁰ “convivem vários estilos e maneiras de escrever em minha obra”.

Não obstante, retornemos as reflexões propostas por Seligmann-Silva (2003). O crítico adiciona ainda outras características que diferenciam o *testimonio* e o testemunho. No primeiro, a “política da memória”, também parte dos estudos da *Shoah*, está marcada pelo peso maior da política “partidária” do que pela cultural. Completa: “[...] aqui ocorre uma convergência entre política e literatura” (p. 32).

Essa não nos parece uma divisão produtiva. *Auschwitz e depois* de Charlotte Delbo é um exemplo de obra no espectro da *Shoah* que enfrenta as aporias do testemunho e que também não abandona seu caráter político, constrói uma *ética coletiva* e um *testemunho coletivo* de mulheres que fizeram parte da resistência e que mantiveram esses laços para sobreviver aos campos e “tentar” reconstituir a vida depois sem perder o contato umas com as outras. Como o próprio Seligmann-Silva (2021, p. 441-442) expressou em outro ensaio, Delbo engendra de um lado um “testemunho-testamento”, isto é, a “necessidade de passar adiante, de transmitir uma história (ine)narrável” e, de outro lado, um “testemunho-nós”, uma “tentativa de refazer um percurso religando as mulheres que estavam juntas nessa passagem pelo inferno”. Como não ver nessas duas caracterizações formas de consecução do político. Lembremos que desde Aristóteles, a política não se confunde com partidos políticos.

Como assinalamos anteriormente, Delbo escrevia porque acreditava que a ameaça ainda era grande, ameaça do esquecimento de Auschwitz – basta se lembrar do surgimento das teses negacionistas – e ameaça constante do surgimento de novas formas de autoritarismo e fascismo. Também não podemos esquecer de que parte de suas obras foram publicadas num contexto de escalada da violência colonial francesa sob a Argélia. Contudo, de forma alguma essa relação com a política é partidária. Apesar de ter sido militante comunista Delbo não suprime das suas obras a permanente tensão entre estética e ética, ou, estética e política.

No espectro soviético, para Svetlana Aleksievitch, o testemunho também não é partidário. A minissérie *Chernobyl* produzida pela HBO, baseada no livro *Vozes de Tchernóbil*, criou uma espécie de clima e crítica norte-americana anticomunista que não se encontra nos livros da escritora. Apesar de tudo, sua obra é um profundo questionamento crítico da União Soviética, do “militarismo socialista”. Se ela é uma antissoviética o é enquanto soviética. Aleksievitch investiga, por meio dos relatos recolhidos, o que foi a União Soviética e o seu *homo sovieticus* como alguém de dentro, isto é, uma soviética, como ela deixa claro, da geração de Gorbachov.

Aleksievitch constrói um projeto que explora as relações entre testemunho, história e estética. Em parte, o documento é aquilo que lhe contam, as vozes que a narradora (como viajante) recolheu através das suas errâncias pelo gigantismo territorial soviético. Na outra parte, o documento é montado por ela como artista que apresenta (numa forma móvel) essas vozes

como livro. Diante dos traumas, como expressou Svetlana, a “literatura se sufoca em seus limites...”. Por isso, para arrostar a falta de ar e fôlego, nada melhor do que um movimento de sístole e diástole conjugado, uma respiração (artificial) constelatória.

Contudo, a poética de Aleksievitch não deixa de ser política. Essa nova civilização foi marcada por utopias, mas também por imensas catástrofes: Grande Guerra Patriótica, Stalinismo, Tchernóbil, Guerra do Afeganistão. N’O *fim do homem soviético*, o último dos cinco livros do projeto das *Vozes da Utopia*, o próprio ocaso da União Soviética é visto como catastrófico: para aqueles que realmente acreditavam no comunismo e passaram a ser conhecidos como *sovok* (pá de lixo); para as inúmeras nacionalidades que se liberaram e, que, por conseguinte, professaram entre si conflitos genocidas; para o estado de bem estar soviético suplantado pelo capitalismo da “terapia de choque”. Em suma, ser político não é ser necessariamente partidário.

No outro flanco, de fato, o *testimonio* foi mobilizado como instrumento político e partidário no caso da sua institucionalização pela *Casa de Las Américas* em Cuba. Ali, esse gênero devia corresponder aos desígnios do regime de construção de uma escrita proletária e revolucionária. Em *La noche de Tlatelolco* não se pode negar seu caráter de denúncia. Contudo, essa também se inscreve num contexto e numa forma específica. No dia seguinte ao Massacre, o PRI levou a cabo a “política del olvido”. Tudo o que pudesse revelar rastros da ação militar oficial foi apagado. Todos os jornais foram censurados. Não se podia publicar nada. Os empregados municipais começaram a limpeza da praça. Uma atividade de apagamento e recalçamento surge em regimes autoritários e ditatoriais logo após grandes catástrofes provocadas.

Os nazistas, por exemplo, visavam destruir todas as testemunhas, todos os documentos, todos os instrumentos de morte da *Shoah*. O objetivo final é sempre duplo: fazer como se nada tivesse ocorrido e fazer com que os que porventura tivessem sobrevivido fossem totalmente desacreditados¹⁹¹. No México, os sobreviventes foram presos e colocados incomunicados. As Olimpíadas do conagraçamento se realizaram dez dias depois do Massacre num clima “pacífico” e de “silêncio”. Nesse contexto, a obra de Poniatowska representou um ato de coragem e de memória, uma ação contra o esquecimento.

Durante o contexto de publicação e circulação de *La noche de Tlatelolco*, Poniatowska conviveu com uma forma de perseguição oficial, um carro permanecia vigiando sua casa regularmente. Em entrevista, a escritora recorda esse momento com ironia, ela saía da sua casa para oferecer uma garrafa de café para os que estavam no carro de tocaia, mas antes que ela se

¹⁹¹ “Seja qual for o fim desta guerra, a guerra contra vocês nós ganhamos; ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito. Talvez haja suspeitas, discussões, investigações de historiadores, mas não haverá certezas, porque destruiremos as provas junto com vocês. E ainda que fiquem algumas provas e sobreviva alguém, as pessoas dirão que os fatos narrados são tão monstruosos que não merecem confiança [...] Nós é que ditaremos a história dos *Lager*” (Levi, 2016, p. 7).

aproximasse eles partiam. Contudo, o acossamento não parava por aí, a editorial Era, responsável pela publicação, recebeu uma carta anônima dizendo que iriam colocar uma bomba na impressora caso o livro fosse publicado. O editor-chefe Tomás Espresate respondeu às ameaças, disse que tinha estado na Guerra Civil Espanhola e sabia muito bem o que era guerra, por isso, o livro sairia. Esses e outros fatos criaram “leyendas” em torno da obra que beneficiaram sua difusão.

É efetivamente uma obra política, mas não partidária. Como apontou Octavio Paz: “El libro de Elena Poniatowska es un testimonio apasionado pero no partidista”¹⁹² (Paz *apud* Schuessler, 2017, p. 190). O desiderato também é coletivo e para fazê-lo funcionar a escritora se utilizou da estética da montagem: “Por eso digo que mi libro es una especie de collage, de montaje [...]”¹⁹³ (Poniatowska *apud* Schuessler, 2017, p. 187).

Poniatowska tem uma preocupação em fazer com que as vozes não se repitam e esgotem o relato, mas que criem zonas dialógicas, espaços dialéticos. Por isso, por meio do corte da montagem os relatos orais passam por um ato ético de escolha e organização: “Decidí escoger lo más emocionante o lo más significativo de cada testimonio”¹⁹⁴ (Ibid., p. 187). A escritora leva essa técnica ao limite: por vezes, testemunhos que transcritos preencheriam mais de vinte folhas são recortados e expressos por uma única frase, como “Son cuerpos, señor...”¹⁹⁵ (Poniatowska, 1993, p. 198), do jornalista José Antonio del Campo.

Poniatowska explica que essa não foi uma prática deliberada e utilizada *a priori*, ela surgiu no processo de lide com o material e constituição do livro. O que se revela nessas encruzilhadas é a própria aporia da representação incrustada no testemunho: Como dar vasão a esse denso *archivo de voces*? Como transformar um material bruto e inacabado em testemunho? Fitas e mais fitas de gravações longas, com repetições, registros insólitos, inverdades e mal entendidos. Diante disso a escritora, como também veremos em Aleksievith, deveria representar apenas o papel da “compiladora passiva”? Se sim, então como um material intratável, denso e excessivo caberia num livro e encontraria leitores? Todas essas perguntas expressam o problema do encontro da linguagem com o real traumático.

Na contracapa do livro, Elena fala como uma única voz, por mais dolorida e sincera que fosse, era insuficiente para dar conta da *fuerza excesiva* desse evento dilacerante de fronteiras, saberes e vidas: “No bastaba una sola voz, por dolida y sincera que fuese, para dar el sonido, la

¹⁹² “O livro de Poniatowska é um testemunho apaixonado, mas não partidarista”.

¹⁹³ “Por isso digo que meu livro é uma espécie de colagem, de montagem”.

¹⁹⁴ “Decidi escolher o mais emocionante ou o mais significativo de cada testemunho”.

¹⁹⁵ “São corpos, senhor...”.

significación, la dimensión misma de los trágicos días vividos por muchos mexicanos en octubre de 1968”¹⁹⁶. Para enfrentá-lo, cria-se uma estrutura constelatória.

Contudo, mesmo com sua forma coletiva e toda sua repercussão, algo ainda *falta*. O livro não dá conta do vazio que *resta*. Esse algo é incomunicável, não passível de ser explicado. Essa impossibilidade é gravada no próprio corpo do livro, segundo Elena: “La noche triste de Tlatelolco – a pesar de todos sus voces y testimonios – sigue siendo incomprensible. ¿Por qué? Tlatelolco es incoherente, contradictorio. Pero la muerte no lo es. Ninguna crónica nos da una visión de conjunto”¹⁹⁷ (Poniatowska, 1993, p. 170). Em outros momentos ela volta a dizer dessa incompletude e impossibilidade: “La gente se sigue preguntando por qué y como... En un libro tampoco queda claro. Nunca quedará claro”¹⁹⁸ (Poniatowska *apud* Schuessler, 2017, p. 189). Conta-se o que não é possível dizer totalmente.

Como vimos, o grande problema é o volume de obras diversificadas abarcadas pela designação geral *testimonio*. Essa situação se complica ainda mais quando a crítica vê essa pluralidade como uma só, isto é, obras marcadas pela denúncia, pelo partidarismo, pela testemunha como *testis*, pela bipolaridade na relação “gestor” e “sujeito testemunhal”.

Em determinado momento, Seligmann-Silva (2003) desenvolve ainda mais a diferenciação dos dois campos. Para ele, no fenômeno do *testimonio* ocorre um momento de *reconciliação* entre relato e voz, o transcritor recupera uma “voz narrativa” que é filtrada pela escrita. A escrita é um mero suporte no *testimonio*: “A escritura como técnica reprodutora seria alheia ao *testimonio*, “exterior” a ele, *párrergon*, suplemento” (p. 35). No outro lado, nessa esteira, o testemunho é, por sua vez, escrita. Na teoria do testemunho da *Shoah* não existe esse momento de “reconciliação”, a escritura estava lá desde o início: “A escritura é vista não no seu elemento instrumental, mas sim com inscrição que estava desde sempre na base do testemunho: “escritura” que está na sua ‘origem’” (p.35).

No limite, temos uma relação dissimile entre escritura e oralidade, com larga vantagem para a grafia. Em outras palavras, nem o denominador comum do “teor testemunhal”, proposto por Seligmann-Silva, é capaz de preencher o fosso que separa testemunho e *testimonio*. Esse último parece se configurar como um subgênero rebaixado, uma *forma incompleta* que não é capaz de lidar com o testemunho, nos dizeres de Felman (2014, p. 17), como “modalidade crucial de nossa relação com os acontecimentos de nosso tempo”.

¹⁹⁶ “Não bastava uma só voz, por dolorosa e sincera que fosse, para o som, a significação, a significação, a dimensão mesma dos trágicos dias vividos por muitos mexicanos em outubro de 1968”.

¹⁹⁷ “A noite triste de Tlatelolco – a pesar de todas suas vozes e testemunhos – segue sendo incomprensível. Por quê? Tlatelolco é incoerente, contraditório. Mas a morte não é. Nenhuma crônica nos dá uma visão de conjunto”

¹⁹⁸ “As pessoas seguem perguntando porque e como... Em um livro tampouco fica claro. Nunca ficará claro”.

Em chave oposta, basta pensar no filme *Shoah* de Claude Lazmann e essa oposição é demolida. Ali o testemunho não é uma “escritura que está na sua origem”, antes é pura oralidade e corpo. A câmera, num movimento de aproximação e distanciamento, tem como foco o rosto e a fala dos sobreviventes. Ela captura suas expressões, seus gestos, suas interrupções e seus momentos de desmoronamento. Mesmo quando a câmara deixa de enquadrar as testemunhas para dar a ver as ruínas das estações e dos campos, a voz ao fundo é dos sobreviventes. Como Lazmann se recusa a toda forma de documento e de inscrição, *os arquivos da Shoah*, é a transmissibilidade realizada pela voz dos sobreviventes que constrói todo o filme. Nessa perspectiva, no centro do testemunho, “na sua origem”, encontra-se a oralidade, a *fala testemunhal*.

Sem adotar a ortodoxia de Lazmann, no centro do testemunho, em Delbo, Poniatowska e Aleksievitch está a oralidade. Elas invertem os constituintes, na origem está a voz e depois a escrita, mas não como forma “suplementar”. Ela é a *prancha dialética/montagem* que possibilita a transmissibilidade. Esses dois modos não são “reconciliados”, mas dialetizados. Para Charlotte, o testemunho é oralidade, escuta da vida após Auschwitz das companheiras. Depois, para o leitor, o testemunho é a escrita que registrou esse momento de fala ou essas *imagens de fala e escuta*. Da mesma forma em Poniatowska, primeiro a escuta dos estudantes na prisão de Lecumberri e, logo depois, sua montagem na escrita. Assim também em Aleksievitch, a “pessoa-ouvido” que vai em busca da história que se semeia na vida cotidiana soviética para depois constituir um coro de vozes escritas.

La noche de Tlatelolco rompe com essas divisas entre *testimonio* e testemunho. Estabelece contato com as duas noções. As vozes recolhidas por Poniatowska são de personagens do mundo urbano que dominam a modalidade escrita, não necessitam de um “gestor” que fale por eles. Se considerarmos a escritora mexicana como um “transcritor” também teríamos que considerar Delbo e Aleksievitch. Contudo, diferente do “gestor” no *testimonio*, elas lidam com testemunhas que dominam a escrita oficial, não exercem uma função etnográfica, estabelecem um papel de escuta, de terceira testemunha, mas não são passivas quanto à compilação dos testemunhos, exercem um trabalho estético. Elas juntam a transcrição e a criação.

Além disso, *La noche de Tlatelolco* não trabalha somente com a primeira noção de testemunho. O problema entre representação e catástrofe apresenta-se no trauma provocado pelo Massacre, ele talhou uma ferida perene na história do México contemporâneo que dificultou e ainda dificulta a comunicabilidade. Muitas testemunhas falavam de um antes e depois de Tlatelolco. No momento inicial em que Poniatowska vai até os estudantes sobreviventes para escutá-los, eles não conseguem falar sobre a matança, antes preferem contar sobre o movimento: “Hablaban con los muchachos y es curioso: ellos no se referían a Tlatelolco, porque les resultaba

muy difícil. Me hablaban más bien del Movimiento Estudiantil antes de la matanza”¹⁹⁹ (Poniatowska *apud* Schuessler, 2017, p. 187-188).

Em outra perspectiva, o trauma é dito, de forma concisa, apesar da dor. Ele é inscrito na vida particular de cada uma das vozes que testemunham. Florencio López Osuna²⁰⁰, por exemplo, conta-nos como seus sonhos, ou pesadelos, depois de Tlatelolco eram povoados por imagens de armas que apontavam para si: “Algunas noches, cuando me duermo, siento como que un muro de bayonetas se va estrechando alrededor de la litera”²⁰¹ (Poniatowska, 1993, p. 126).

Por sua vez, para Marta Zamora Vértiz²⁰² o pesadelo estava na própria realidade, não podia ouvir um helicóptero que logo se lembrava daquele que atuou na Praça de Tlatelolco. Seu corpo era então tomado por uma tremedeira involuntária que a impossibilitava de escrever: “Desde entonces no puedo ver un helicóptero sin que me tiemblen las manos. Muchos meses después de haber visto – y eso, desde mi coche – al helicóptero disparar sobre la multitud, no puedo escribir a mano de tanto que me temblaba...”²⁰³ (Ibid., p. 174). O trauma ultrapassa aqueles que estiveram na praça e sobreviveram, alcança também os que, como Vértiz, foram testemunhas oculares e, por isso, viram tudo.

De fato, o conceito de “teor testemunhal” possui um poder de renovação para reler a história literária a partir da barbárie que atravessa os “monumentos” de cultura. Contudo, ele se constrói, num primeiro plano, sob o fundo de uma divisão entre *testimonio* e testemunho – a denúncia e a aporia –, que tende a ressaltar mais as diferenças do que estabelecer uma zona de contatos e de comparação. Os eventos traumáticos – como a *Shoah* – são únicos e incomparáveis. Contudo, todo ou quase todo evento-limite propõe relações entre: memória, trauma, história, política e estética.

Nessa linha, Elizabeth Jelin (2002) em *Trabajos de la memoria* não adota uma separação entre testemunho e *testimonio*, defende uma perspectiva que ressalta os temas em comum propostos pela noção do testemunho: os traumas; a relação dialógica entre fala e escuta como forma de reconstituição dos sujeitos sobreviventes; a memória como espaço em disputa; a importância das discussões sobre gênero nos relatos de mulheres. Apesar dos seus objetos de análise serem os relatos sobre as ditaduras no Cone-Sul, ela não deixa de afirmar o caráter transversal do seu livro:

¹⁹⁹ “Falava com os meninos e é curioso: eles não se referiam a Tlatelolco, porque resultava muito difícil. Antes me falavam mais do Movimento Estudantil do que da matança”.

²⁰⁰ Membro do CNH

²⁰¹ “Algunas noches, cuando durmo, siento como que un muro de bayonetas que se vão aproximando da cama”.

²⁰² Secretária.

²⁰³ “Desde então não posso ver um helicóptero sem tremer as mãos. Muitos meses depois de haver visto – e isso, desde meu carro – ao helicóptero disparar sobre a multidão, não posso escrever à mão de tanto que tremia”.

[...] si bien el texto está enraizado en las experiencias de las dictaduras recientes en el Cono Sur de América Latina, su pretensión va más allá de lo regional. Pretende contribuir a la reflexión analítica y a la elaboración de preguntas que puedan impulsar una investigación comparativa más amplia en el tiempo y en el espacio. Los ejemplos, casos e ilustraciones que se presentan provienen de distintas experiencias de “situaciones límite” sobre las que hay investigación, las del Cono Sur, pero también de la Shoah, el Japón o la Guerra Civil española²⁰⁴ (p. 7).

Em determinado momento da sua obra, Jelin chega a discutir o *testimonio* e o testemunho. Contudo, adota outros termos mais tênues como *testimonio* de um lado e, de outro, *literatura testimonial*. Para ela, as duas formas se encontram ao fundamentar um ponto de vista dialógico e coletivo, a relação entre “editor” e “testemunha” pressupõe um diálogo semelhante ao estabelecido entre “sobrevivente” e “ouvinte” no processo de escuta do testemunho: “[...] la mediación de quien edita, lo cual indica que el diálogo es constitutivo del texto testimonial. Este elemento es análogo a la escucha en la construcción de los testimonios de sobrevivientes, y apunta al carácter dialógico, construido y mediado, del mismo”²⁰⁵ (Ibid., p. 92).

A mediação que ocorre no momento da escuta é realizada nas três obras desta tese: *Medida de Nossos dias*, *La noche de Tlatelolco* e *Meninos de Zinco*. Como assinalou Jelin, essas “situações limite” passam pelo Cone-Sul, pela *Shoah*, pelo Japão e pela Guerra Civil Espanhola. Acrescentaríamos, também pelas ditaduras e regimes autoritários na América Central, do Norte e no Caribe, pouco conhecidas. E também, na da própria União Soviética. Essa perspectiva inclusiva não abole as diferenças em relação aos relatos latino-americanos e a *Shoah*, mas propõe um horizonte comparativo que nos permite inserir *La noche de Tlatelolco*, sendo que esta obra ultrapassa as fronteiras generalizantes do *testimonio* e adentra em temas do testemunho.

Seligmann-Silva (2022) em obra mais recente, *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*, parece ultrapassar o corte entre testemunho e *testimonio* ao propor o primeiro de maneira mais aberta, como objeto fruto de novas sensibilidades desenvolvidas no contexto pós-colonial, desde as poéticas pretas que centralizam o corpo negro até os relatos sobre a ditadura civil-militar no Brasil que constroem narrativas e epistemologias contra hegemônicas. O testemunho assume seu caráter político, essas novas vozes visam contestar as *políticas de esquecimento* que relegaram a violência e o memoricídio os corpos negros e indígenas.

²⁰⁴ “[...] se bem o texto está enraizado nas experiências das ditaduras recentes no Cone Sul da América Latina, sua pretensão vai mais além do regional. Pretende contribuir para a reflexão analítica e a elaboração de perguntas que podem impulsar uma investigação comparativa mais ampla no tempo e no espaço. Os exemplos, casos e ilustrações que se apresentam proveem de distintas experiências de “situações limite” sobre as quais já existem investigações, as do Cone Sul, mas também da Shoah, do Japão ou da Guerra Civil Espanhola”.

²⁰⁵ “a mediação de quem edita, o qual indica que o diálogo é constitutivo do texto testemunhal. Este elemento é análogo a escuta na construção dos testemunhos de sobreviventes e aponta o caráter dialógico, construído e mediado do mesmo”.

Essas práticas não estão somente no passado escravocrata do Brasil, se perpetuam no presente através de “violências biopolíticas e raciais”. O crítico entende, como Jelin (2000), que a memória está firmada num espaço de conflitos e disputas. A *virada testemunhal* atua nessa zona porosa ao confrontar memórias oficiais, legitimadoras e exclusivistas. O testemunho é visto numa perspectiva lato:

O que chamo de *virada testemunhal do saber histórico* determina novas modalidades de construção da memória, atravessadas pelos corpos, pela experiência individual e coletiva, e despede-se dos poucos da noção mais abstrata e artificial de uma unidade do “povo” e da “nação” (Seligmann-Silva, 2022, p. 31, grifos do autor).

Não obstante, esse horizonte da virada se alinha aos temas já clássicos do testemunho: o trauma, a *Shoah*, a memória, o “teor testemunhal”, o real traumático. Esses tópicos se espriam para se pensar objetos múltiplos: às artes visuais, o cinema, os estudos literários, as discussões sobre antimonumento e a relação entre arte e memória.

“Ir até os outros”. Essa expressão ganha todo sentido no gesto errante que está inscrito na gênese de *La noche de Tlatelolco*. Nos três objetos desta tese, a ação de escutar não é suficiente, a terceira testemunha, também atravessada pelo evento, vai em busca dos sobreviventes. Já no dia seguinte Poniatowska foi atrás da italiana Oriana Fallaci no Hospital Francês, ela era uma jornalista internacional que tinha sido baleada na praça.

Não obstante, Poniatowska explica que as impressões mais fortes do movimento estudantil, com o qual seu contato anterior ao Massacre era escasso, ocorreram na prisão de Lecumberri, local para onde foram enviados muitos dos sobreviventes. Contudo, antes a escritora percorre algumas outras prisões, como o Campo Militar No. 1, no intento de se encontrar com os estudantes e entender o que tinha acontecido, mas encontra um muro de incomunicação: a proibição oficial de visita aos prisioneiros.

Em Lecumberri, Poniatowska consegue os primeiros relatos. A escritora se deslocava todos os domingos para escutar os estudantes: “Yo iba a la cárcel casi todos los domingos, con Montserrat Gispert (conocida como *Betty Boop*), porque ella sabía en qué lista se podía apuntar”²⁰⁶ (Poniatowska, 1993, p. 248). Para passar pelas regras estritas impostas pelo PRI, Poniatowska e Gispert utilizavam nomes falsos. Os obstáculos que impediam a escuta e pressionavam pelo silenciamento não paravam por aí. A escritora não podia levar uma gravadora e muito menos

²⁰⁶ “Eu ia à prisão todos os domingos, com Montserrat Gispert (conhecida como Betty Boop), porque ela sabia em que lista se colocar”.

papel e caneta para anotar o que os estudantes diziam. Seu único recurso era a memória: “Me interesaban los testimonios de todos los muchachos, y me los contaban sin grabadora, sin maldita la cosa, sin pluma ni papel, porque al entrar te revisaban todo, así que cuando regresaba a mi casa reconstruía lo que me habían dicho”²⁰⁷ (Ibid., p. 248).

O ato de escutar é tríptico: deslocar, ouvir e gravar. Essa última é nada menos do que a memória, não se grava num aparelho eletrônico analógico ou numa folha de papel, mas se “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la”. Ela é esculpida na medida em que se (re)mastiga, vive, enquanto escuta. Para essa funcionar, na expressão benjaminiana, como “dom de ouvir” que se grava na memória, o ouvinte esquece de si mesmo: “Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido” (Benjamin, 2012, p. 221).

Também podemos acrescentar um quarto elemento, o ato de recolher. Elena reuniu num tempo bastante curto, o do Agora, os testemunhos. Em apenas dois meses, entre novembro e dezembro, já os tinha guardado: “Los testimonios a que me refiero en el libro los recogí en los meses siguientes de octubre, noviembre y diciembre de 1968”²⁰⁸ (Poniatowska *apud* Schuessler, 2017, p. 187). Outros testemunhos foram conseguidos nos anos seguintes, como dos muitos estudantes que estavam presos e isolados.

Octavio Paz no prólogo “A cinco años de Tlatelolco: entre el entusiasmo y la cólera” para a tradução de *La noche de Tlatelolco* para o inglês, publicada em 1975, acentuava o poder da escuta na *collage* de testemunhos produzida por Poniatowska. O “cronista de uma época”, como ela, deve saber antes ouvir do que escrever. Ou, a arte de escrever é inscrita na de ouvir, ela é anterior: “[...] el arte de escribir implica dominar antes el arte de oír”²⁰⁹ (p. 190). Ouvir é uma arte exigente, continua Paz, não demanda só uma sensibilidade, diríamos, estética, também exige sensibilidade ética: “Un arte sutil y difícil pues no sólo exige finura de oído sino sensibilidad moral: reconocer, aceptar la existencia de los otros”²¹⁰ (Ibid., p. 190).

Para se comunicar com os estudantes na prisão, Poniatowska estabeleceu um contato inicial com os líderes do movimento Gilberto Guevara Niebla e Raúl Álvarez Garín que, por sua vez, reuniam os outros estudantes numa roda e eles começavam a testemunhar sobre o horror. De outro lado, para o diálogo com as estudantes e sobreviventes mulheres a escritora tinha de se

²⁰⁷ “Interessava-me os testemunhos de todos os meninos, e me contavam sem gravadora, sem a maldita coisa, sem pena nem papel, porque ao entrar revisavam tudo, assim que quando regressava a minha casa reconstruía o que me haviam dito”.

²⁰⁸ “Os testemunhos a que me refiro no livro recolhi nos meses seguintes de outubro, novembro e dezembro de 1968”.

²⁰⁹ “A arte de escrever implica dominar antes a arte de ouvir”.

²¹⁰ “Uma arte sutil e difícil, pois não só exige finura na escuta como também sensibilidade moral: reconhecer, aceitar a existência dos outros”.

mover até a prisão feminina. Entretanto, o movimento inverso também ocorreu, testemunhas iam até a casa de Elena para relatar ou o faziam por meio de intermediários, como, por exemplo, seus advogados.

No início de *La noche de Tlatelolco* é potente a imagem dos estudantes que vem até Poniatowska e ela, por sua vez, os acolhe, diríamos, de braços e ouvidos abertos. Contudo, antes, a escritora, como testemunha, os vê, numa perspectiva distante, serem transformados em objetos: “puros alvos”. São muitos os estudantes, descem pelas ruas, são meninos e meninas que andam de braços dados nas manifestações, com uma alegria explosiva que se assemelha aos dias de festa ou, na verdade, os “dias de feira”. Eram jovens despreocupados que não sabiam que dentro de poucos dias “[...] estarán allí hinchándose bajo la lluvia” (Poniatowska, 1993, p. 13).

A festa, a feira, tinha como centro a transformação dos estudantes nos “pollitos”, “corpos matáveis”, do tiro ao alvo: “[...] el centro del tiro al blanco lo serán ellos, niños-blanco, niños que todo lo maravillan, niños para quien todos los días son día-de-fiesta [...]”²¹¹ (Ibid., p. 13). O dono da barraca, Díaz Ordaz, os formou como um depois do outro, uma fileira cerrada, para que fossem fuzilados, corpos jovens e descartáveis, aqueles que a personagem Auxilio Lacouture em *Amuleto* vê caírem num abismo de morte:

[...] el dueño de la barraca del tiro al blanco le dijo que se formaran así el uno junto al otro como la tira de pollitos plateados que avanza en los juegos, click, click, click, click y pasa a la altura de los ojos, ¡Apunten, fuego!, y se doblan para atrás rozando la cortina de satén rojo²¹² (Ibid., p. 13).

Poniatowska numa perspectiva alegórica mostra como na visão priísta os estudantes eram brinquedos, simples objetos dos jogos das feiras, prontos para sem derrubados como “pollitos plateados”. Alvos, que caem, não como “trecos”, mas como corpos que roçam uma cortina vermelha de sangue. Prossegue na exploração da sua visão catastrófica: o dono da barraca distribuiu fuzis aos policiais e soldados e os ordenou para que disparassem contra os estudantes, os “pollitos” ou “monitos” “plateados”, assustados e boquiabertos.

O cenário parecia de festa: relâmpagos e fogos de artifício. Contudo, por trás dos fogos estavam os corpos que caíam e “[...] no se levantaban de golpe impulsados por un resorte para que los volvieran a tirar al turno siguiente[...]”²¹³ (Ibid., p. 13). O mecanismo da feira era outro: o da morte. O que fazia funcionar os “objetos humanos” não eram molas, mas sangue: “[...] los

²¹¹ “o centro do tiro ao alvo serão eles, meninos-alvo, meninos que tudo maravilha, meninos para quem todos os dias são dias-de-festa”.

²¹² “o dono da barraca de tiro ao alvo disse que se alinhassem um junto do outro como a fila de pintinhos prateados que avança nos jogos, click, click, click, e passa a altura dos olhos, Apontar, fogo!, e se doblam para trás roçando a cortina de tecido vermelho”.

²¹³ “não se levantavam de chofre impulsados por uma mola para que voltassem a atirar na vez seguinte”.

resortes no eran de alambre sino de sangre; una sangre lenta y espesa que se encharcaba, sangre joven pisoteada en este reventar de vidas por toda la Plaza de las Tres Culturas”²¹⁴ (Ibid., p. 13).

No momento seguinte, Poniatowska que observava toda essa cena de horror dos estudantes transformados em “niños-blanco” os vê, agora, aproximando-se, eles vem até ela: “Aquí vienen los muchachos, vienen hacía mí, son muchos [...]”²¹⁵. Eles estão como que *redimidos*, são *imagens da redenção*, como propõe Benjamin, que contraem e deslocam o tempo histórico, rememora as vítimas do passado (“Não existem, nas vozes a que agora damos ouvidos, ecos de vozes que emudeceram?” (Benjamin, 2012, p. 242): os estudantes estão livres dos traços da violência, já não levam as mãos ao alto, as calças não estão pelos joelhos, não há golpes e vexações, “[...] ni vómitos por las torturas, ni zapatos amontonados [...]”²¹⁶ (Ibid., p. 13). Estão seguros, caminham em direção à Praça das Três Culturas e suas ruínas pré-hispânicas, param e retomam a marcha, são muitos, continuam indo em direção a Elena: “[...] vienen hacia mí con sus manos que levantan la pancarta, manos aniñadas porque la muerte aniña las manos”²¹⁷ (Ibid., p. 13).

Os corpos se apertam nas manifestações, eles estão felizes, já não são os “pollitos” da feira de morte, as baionetas e os fuzis que os cercavam, ameaçavam e rechaçavam já não estão mais. Não há mais agressividade. Para além da dor, da violência e da morte, Poniatowska reconstitui uma imagem anterior ao massacre, de congraçamento e de democracia dos estudantes que tomam as ruas. Contudo, ao mesmo tempo, ela sabe o que aconteceu depois, os vê vindo através de uma cortina de lágrimas: “[...] los miro a través de una cortina de lluvia, o será de lágrimas, igual a la de Tlatelolco [...]”²¹⁸ (Ibid., p. 14). Não obstante, a imagem dos corpos redimidos é recursiva, não deixam de tomar o imaginário da escritora: “[...] no alcanzo a distinguir sus heridas, qué bueno, ya no hay orificios, ni bayonetazos, ni balas expansivas [...]”²¹⁹ (Ibid., p. 14).

Eles estão nas ruas. Suas imagens estão borradas, mas ela ainda os vê. Ou, de forma mais nítida, escuta suas vozes como também faria posteriormente. Seus passos. Na manifestação do silêncio, um evento inédito, eles produzem um protesto massivo, mais de trezentas mil pessoas, demonstram um exemplo cabal de não violência: “[...] los veo nublados pero sí **oigo sus voces**,

²¹⁴ “As molas não eram de arame, mas de sangue; um sangue lento e espesso que encharcava, sangue jovem pisoteado neste reventar de vidas por toda Praça das Três Culturas”.

²¹⁵ “Aqui vêm os meninos, vêm até mim, são muitos”.

²¹⁶ “nem vômitos pelas torturas, nem sapatos amontoados”.

²¹⁷ “vêm até mim com suas mãos que levantam cartazes, mãos juntas porque a morte junta as mãos”.

²¹⁸ “os vejo através de uma cortina de chuva ou será de lágrimas, igual a de Tlatelolco”.

²¹⁹ “não alcanço distinguir suas feridas, que bom, já não há orifícios, nem golpes de baioneta, nem balas expansivas”.

oigo sus pasos, pas, pas, pas, paaaaas, paaaaaas, como en la manifestación del silencio [...]”²²⁰ (Ibid., p. 14, grifo nosso). Esses sons foram gravados na memória de Poniatowska, impossíveis de serem apagados: “[...] toda la vida oiré esos pasos que avanzan”²²¹ (Ibid., p. 14). Nessas palavras, a escritora também parece querer dizer que o ato de ouvir por toda a vida pode se constituir em uma poética.

Todavía, continua a marcha dos estudantes redimidos, meninas de minissaia com suas jovens pernas queimadas de sol, professores sem gravata, meninos com a blusa amarrada na cintura, estão sempre rindo, são muitos, “[...] vienen con esa loca alegría que se siente al caminar juntos en esta calle, nuestra calle, rumbo al Zócalo, nuestro Zócalo [...]”²²² (Ibid., p. 14). O local sede da casa presidencial e símbolo do poder priísta é profanado, dessacralizado e desmitificado.

Passam nas ruas nos dias de manifestação – 5 de agosto, 13 de agosto, 27 de agosto, 13 de setembro –, os sinos da Igreja da Praça da Constituição são tocados para recebê-los, os locais estão iluminados. Numa paródia da noz de *Hamlet*: “[...] los muchachos están en el corazón de un naranja, son el estallido más alto del fuego de artificio [...]”²²³ (Ibid., p. 14). O tão propalado México ensimesmado pela crítica – o *pachuco* de Octavio Paz – era exultante, expressava uma alegria democrática. Para encerrar essa *imagem da redenção*, os estudantes nas ruas pronunciam/gritam os lemas republicanos que os moviam: “[...] Mé-xi-co, Li-ber-tad, Mé-xi-co, Li-ber-tad, Mé-xi-co, Li-ber-tad, Mé-xi-co, Li-ber-tad, Mé-xi-co, Li-ber-tad” (Ibid., p. 14).

Ao fim e ao cabo, o livro *La noche Tlatelolco*, como afirma Poniatowska, era e é o memorial fúnebre e vivo ao mesmo tempo, a história de *redenção* dos estudantes feita com suas próprias palavras, dores, lutas e erros: “Este relato les pertenece. Está hecho con sus palabras, sus luchas, sus errores, su dolor y su asombro. Aparecen también sus “aceleradas”, su ingenuidad, su confianza”²²⁴ (Ibid., p. 164).

Algumas centenas de páginas atrás evocamos, ainda que indiretamente, a imagem do “anarquivador” como um montador. Ele/Ela desnorteia e desmonta os arquivos oficiais. Seligmann-Silva (2023) no ensaio “Acerca do Anarquivamento” mostra como essa ação disruptiva é cada vez mais uma atitude reivindicada por artistas e poéticas do século XX e XXI.

²²⁰ “os vejo nublados, mas sim ouço suas vozes, ouço seus passos, pas, pas, pas, paaaaas, paaaaaas, como na manifestação do silêncio”.

²²¹ “Toda vida ouvirei esses passos que avançam”.

²²² “vêm como essa louca alegria que se sente ao caminhar juntos em essa rua, nossa rua, rumo ao Zócalo, nosso Zócalo”.

²²³ “os meninos estão no coração de uma laranja, são o estouro mais alto do fogo de artificio”.

²²⁴ “Este relato lhes pertence. Está feito com suas palavras, suas lutas, seus erros, sua dor e seu assombro. Aparecem também suas “agitações”, sua ingenuidade, sua confiança”.

Eles embaralham os arquivos, rompem fronteiras, constroem ligações, movimentos e intervalos: “A palavra de ordem é anarquivar, *recoleccionar* as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica” (p. 21).

Nessa maneira, uma das funções do *constela(dor)* é “anarquivar”. Elena Poniatowska exerce essa operação por meio da desmontagem e remontagem de documentos, poemas, canções, slogans, cartazes e fotos. No segundo capítulo, mostramos como ela põe em evidência os silêncios priístas sobre o massacre ao montar, um depois do outro, os *arquivos jornalísticos* sobre Tlatelolco, isto é, as reportagens do dia seguinte à matança na Praça das Três Culturas. Para a mídia oficial, o que ocorreu foi um simples conflito. Ao “recoleccionar” os *arquivos oficiais*, ela produz fissuras, como quando introduz uma voz de um soldado, tenente do corpo de paraquedistas, que critica a atuação militar: “Después de esto yo me doy de baja del ejército. Esto se pone cada vez peor para los dos bandos. Desde que tomamos CU el problema se agravó considerablemente. Quién sabe dónde vayamos a parar”²²⁵ (Poniatowska, 1993, p. 41). O soldado pede baixa da corporação depois da tomada da Cidade Universitária da UNAM, pois vê uma escalada na violência militar, vislumbra ou vaticina que aconteceria o pior: Tlatelolco.

De outro lado, registra o que parece sem importância, os cartazes e os coros cantados e escritos pelos estudantes. Frases curtas e simples que compõem o “masaico” de *La noche de Tlatelolco*: “Éstos son los agitadores: ignorancia, hambre y miseria”²²⁶ (Ibid., p. 41); “Líder honesto igual a preso político”²²⁷ (Ibid., p. 144); “Ejército, las aulas no son cuarteles”²²⁸ (Ibid., p. 216). Esses slogans criam memórias coletivas, recuperam a cultura política mobilizada pelos estudantes: a defesa da justiça social, da democratização e da educação.

É uma estrutura viva que respira a cada voz que fala, perde o fôlego a cada cartaz que se grita. Recupera o alento, retoma o vozerio constelatório, mas de novo ele para, introduz um registro histórico de 1915: uma fala do presidente provisório Eulalio Gutiérrez, “El paisaje mexicano huele a sangre”²²⁹ (Ibid., p. 269), que indica uma violência persistente no México, Tlatelolco não é um caso isolado. Para depois retomar o movimento de sístole e diástole, vozes testemunham e nos seus intervalos são montados e remontados excertos jornalísticos, trechos de canções e poemas.

O escritor mexicano José Emilio Pacheco foi o único a escrever sobre *La noche de Tlatelolco* no contexto de sua publicação. No artigo “Memorias del 68: Tlatelolco, 2 de octubre” ele destaca

²²⁵ “Depois disso eu me dou baixa do exército. Isso se põe cada vez pior para os dois bandos. Desde que tomamos CU o problema se agravou consideravelmente. Quem sabe onde vamos parar”.

²²⁶ “Esses são os agitadores: ignorância, fome e miséria”.

²²⁷ “Líder honesto igual a preso político”.

²²⁸ “Exército, as aulas não são quartéis”.

²²⁹ “A paisagem mexicana cheira a sangue”.

o caráter dramático do livro, sua força orgânica que faz com que essas vozes e esses cartazes, canções e poemas produzam uma encenação diante de nossos olhos:

Voces de protagonistas y espectadores, textos de volantes, mantas y pancartas; documentos, poemas y canciones se **ensamblan dramáticamente** en un volumen que trasciende la fijeza de la página y **escenifica**, reactualiza ante el lector, lo que ocurrió en el año más importante que ha vivido México después de Cárdenas²³⁰ (Pacheco *apud* Schuessler, 2017, p. 184-185, grifos nossos).

Continua Pacheco, o que cria essa sensação de movimento, de peças de um puzzle em constante variação é a técnica da montagem: “La noche de Tlatelolco sustenta **su eficacia muralística o sinfónica en el montaje**, la técnica de cine que más ha enriquecido la literatura”²³¹ (Pacheco *apud* Schuessler, 2017, p. 185, grifos nossos).

A crítica Angela Di Matteo (2018) descata como o livro, por meio da montagem, “[...] entreteje un diálogo intertextual con los pre-textos de la literatura de la masacre [...]”²³² (p. 205). Essa intertextualidade é estabelecida com a literatura anterior e posterior ao episódio. O poema de Eduardo Santos²³³, sem título, publicado em setembro de 1968, antecipa-se à matança, evoca uma cena terrífica:

Escucha
 el rumor escucha
 las cadenas que lleva el torrente
 oye, mira
 el terror cabalga en aras de bayoneta
 Acércate amor mío, no tema, ya pasará
 Nos cubrieron con lazos de dolor
 nos robaron el lenguaje de los astros
 No temas ya llegará la aurora
 En la negritud se volcó la imagen
 nos rompieron los cráneos
 y mis cabellos bañan la simiente
 Estréchate ya pasará el frío
 Se crecieron las negras raíces
 Serpiente verdesmeralda
 formada de cristal de gritos
 Nos negaron el silencio
 y nos acogotaron con sus voces
 Ya pasará amor mío no temas
 (Poniatowska, 1993, p. 125-126).

²³⁰ “Vozes de protagonistas e espectadores, textos de panfletos, mantas e cartazes; documentos, poemas e canções se juntam dramaticamente em um volume que transcende a fixidez da página e encena, reatualiza ante o leitor, o que ocorreu no ano mais importante que viveu México depois de Cárdenas”.

²³¹ “La noche de Tlatelolco sustenta sua eficácia muralística ou sinfônica na montagem, a técnica de cinema que mais enriqueceu a literatura”.

²³² “Entretece um diálogo intertextual com a literatura anterior e posterior ao massacre”.

²³³ Aluno da Faculdade de Comércio da UNAM.

O poema é atravessado pelos silêncios dos espaços vazios. O sujeito poético figura um terror fantasmagórico que circula pela cidade, ele pede que escutemos seu cavalgar empunhando baionetas e uma profusão de correntes. A cena produz palimpsestos entre o passado colonial e o presente priísta: eles nos cobriram com chicotadas de dor e nos roubaram a linguagem. Ao mesmo tempo, no entretanto, o sujeito poético consola o objeto de amor, tudo vai passar, virá a aurora. Contudo, a dor e a violência continuam: crâneos rompidos e sangue que banha o solo. São invocadas imagens astecas: “Serpiente verdesmeralda”. No final, esse terror indefinido porque cíclico roubou-nos até os silêncios, nos mataram com suas vozes.

Já a segunda parte da obra, homônima ao título, é aberta por um poema da escritora Rosario Castellanos feito especialmente para o livro. Ele foi gravado, posteriormente, numa placa de pedra, como palavra fúnebre, fixada no centro da praça: *poema-lápide*. “Memorial de Tlatelolco” mostra as tentativas de apagamento e uma memória que resiste:

Memorial de Tlatelolco

La oscuridad engendra la violencia
y la violencia pide oscuridad
para cuajar el crimen.
Por eso el dos de octubre aguardó hasta la noche
para que nadie viera la mano que empuñaba
el arma, sino sólo su efecto de relámpago.

¿Y a esa luz, breve y lívida, quién? ¿Quién es el que mata?
¿Quiénes los que agonizan, los que mueren?
¿Los que huyen sin zapatos?
¿Los que van a caer al pozo de una cárcel?
¿Los que se pudren en el hospital?
¿Los que se quedan mudos, para siempre, de espanto?

¿Quién? ¿Quiénes? Nadie. Al día siguiente, nadie.
La plaza amaneció barrida; los periódicos
dieron como noticia principal
el estado del tiempo
Y en la televisión, en el radio, en el cine
no hubo ningún cambio de programa,
ningún anuncio intercalado ni un
minuto de silencio en el banquete.
(Pues prosiguió el banquete.)

No busques lo que no hay: huellas, cadáveres
que todo se la ha dado como ofrenda a una diosa.
a la Devoradora de Excrementos.

No hurgues en los archivos pues nada consta en actas.

Más he aquí que toco una llaga: es mi memoria.
Duele, luego es verdad. Sangre con sangre
y si la llamo mía traiciono a todos.

Recuerdo, recordamos.
 Ésta es nuestra manera de ayudar a que amanezca
 sobre tantas conciencias mancilladas,
 sobre un texto iracundo, sobre una reja abierta,
 sobre el rostro amparado tras la máscara.
 Recuerdo, recordemos
 hasta que la justicia se siente entre nosotros
 (Ibid., p. 163-164).

Castellanos figura os arquivos como centros oficiais de poder. É vã toda tentativa de buscar nas suas gavetas, suas atas não registraram nada. Por isso, os jornais do dia seguinte ao massacre deram como principal notícia o tempo. Na televisão, no rádio e no cinema tudo continuou sua programação normal. O banquete amnésico e autoritário prosseguiu. A noite não foi escolhida por acaso, suas sombras engendram a violência e a escondem. “Quem”, pergunta o sujeito lírico, eram os mortos, os que agonizavam nos hospitais, os que deixavam seus sapatos na fuga, os que iam presos, os que ficavam mudos: “Ninguém”. “No dia seguinte, ninguém”. A máquina do esquecimento entrou em ação para que eles fossem varridos da história assim como a praça foi na madrugada. Todos foram oferendas para um sacrifício no qual não há cadáveres ou pegadas. Contudo, algo eles não puderam apagar, a memória do sujeito lírico. Entretanto, dizê-la individual é traí-la, é uma memória de todos: coletiva. Por isso, para enfrentar esses poderes arquivísticos do silêncio: “Recuerdo, recordamos”. Essa é a única forma de fazer com que amanheça a justiça sobre as “consciências manchadas”, o “texto iracundo”, a “ferida aberta” e o “rostro amparado pela máscara”.

Um pouco mais a frente, Elena Poniatowska reverbera essa imagem do poema de um “recuerdo” como uma força latente e permanente. Sob o sangue pisoteado ressurgirão ou brotarão as flores da memória: “La sangre pisoteada de cientos de estudiantes, hombres, mujeres, niños, soldados y ancianos se ha secado en la tierra de Tlatelolco. Por ahora la sangre ha vuelto al lugar de su quietud. Más tarde brotarán las flores entre las ruinas y entre los sepulcros”²³⁴ (Ibid., p. 171). A imagem da redenção benjaminiana é premente, nem os mortos estão sossegados enquanto os poderes de exceção (do esquecimento) continuarem a vencer. Por isso, essa exigência de memória, o sangue pode estar seco ou quieto, mas das suas ruínas e entre os sepulcros as vozes não se apagarão.

A “anarquivadora/constela(dor)a” Poniatowska não só desorganiza e remonta os arquivos escritos, como também manipula imagens. O PRI impôs uma interdição autoritária sob a possibilidade de registro imagético da Praça de Tlatelolco durante e depois da matança: “Los

²³⁴ “O sangue pisoteado de centenas de estudantes, homens, mulheres, meninos, soldados e anciãos secou na terra de Tlatelolco. Por agora o sangue voltou ao seu lugar de quietude. Mais tarde brotarão as folhas entre as ruínas e entre os sepulcros”.

cuerpos de las víctimas que quedaron en la Plaza de las Tres Culturas no pudieron ser fotografiados debido a que los elementos del ejército lo impidieron”²³⁵ (Ibid., p. 169).

Apesar disso, muitos fotógrafos e jornalistas tiraram fotos clandestinas. A escritora se vale delas. *La noche de Tlatelolco* leva ao limite a montagem, une o figurativo e o textual. O livro é aberto por quarenta e nove fotografias que, por sua vez, são remontadas em diversos momentos desta tese. São imagens de distintos momentos, vão da alegria e da mobilização dos estudantes até os tanques nas ruas e os corpos jogados nos necrotérios e esparramados pelas ruas. Num primeiro aspecto, essas fotografias, como ressalta Di Matteo (2018), “[...] cuentan las historias de millares de personas que paran de desaparecer en el anonimato de la masa y reconquistan su identidad por medio de la imagen imprimida”²³⁶ (p. 202). Num segundo, os corpos caídos são eloquentes, eles dão um caráter de verdade e definitividade ao ocorrido, apesar da tentativa de apagamento e silenciamento do PRI as fotografias são inegáveis, elas arrancam imagens do real.

3.3. “Só um soviético consegue entender um soviético...”

Para entender o “drama socialista” e capturar a catástrofe a partir do contorno cotidiano das vozes escutadas, Aleksiévitich parece estabelecer diálogos com outros modelos testemunhais soviéticos. A figura de Aleksandr Soljenítsyn e seus relatos sobre o *Gulag* são onipresentes. O *Arquipélago Gulag* foi publicado na União Soviética pela primeira vez durante a abertura proporcionada por Gorbachóv.

Esse foi um período áureo para os escritores e para os livros engavetados. Eles foram publicados e desencadearam um movimento de leitura desenfreada. Todos queriam ler tudo o que tinha sido censurado. Discussões intermináveis foram estabelecidas. No longo prazo, essa brecha acelerou a queda do regime soviético, provocou um abalo nas convicções comunistas: “Foi uma época igualmente emocionante para ser um leitor soviético, exceto que havia coisas demais para ler, e o que se lia provavelmente abalaria a fé no sistema soviético” (Fitzpatrick, 2023, p. 188).

O livro de Soljenítsyn era um dos mais lidos e discutidos. Em *O fim do homem soviético*, alguns dos relatos mostram como o *Arquipélago* funcionou como um marco, descortinou uma URSS cindida pela dor e a tragédia. Para Ielena Iúrievna, uma das vozes, lê-lo foi compreender o que estava por trás dos ideais comunistas: “A época me induziu ao erro... Eu acreditei na Grande Revolução de Outubro. Depois de ler Soljenítsin, compreendi que os ‘belos ideais do comunismo’ estavam cobertos de sangue. Era um engano...” (Aleksiévitch, 2016, p. 92).

²³⁵ “Os corpos das vítimas que ficaram na Praça das Três Culturas não puderam ser fotografados devido aos elementos do exército que impediam”.

²³⁶ “Contam as histórias de milhares de pessoas que param de desaparecer no anonimato da massa e reconquistam sua identidade por meio da imagem impressa”.

No final d’*O fim do homem soviético*, nos deparamos com o testemunho de Tânia Kulechova, uma jovem de 21 anos presa por manifestações contra a eleição fraudulenta de Lukachenko²³⁷ na Bielorrússia, o último ditador da Europa. Num movimento temporal de *anaplese*, a jovem se lembra como na juventude o livro de Soljenítsin era maçante, volumoso e, principalmente, falava de um tempo longínquo: “Quando eu estava na escola, peguei na biblioteca *O arquipélago gulag*, mas na época eu não consegui terminar. Era um livro grosso e maçante. Li umas cinquenta páginas e larguei... Parecia uma coisa muito, muito distante, como a Guerra de Troia [...]” (Ibid., p. 581).

Contudo, no presente, a situação não parecia assim tão distante, prisões massivas eram realizadas por toda Bielorrússia após as manifestações pacíficas. O medo começava a imperar. Pessoas delatavam umas as outras. Na prisão, as experiências arbitrárias: se despir, os interrogatórios, os carcereiros brutais, os espaços minúsculos. Kulechova é libertada e vai para a Rússia terminar os estudos, mas lá encontra situações semelhantes, sai Lukachenko e entra Putin. De repente, como expressa Aleksiévitich, o autoritarismo stalinista não era um tempo de outrora: “O *Arquipélago Gulag* torna-se um livro de hoje...”²³⁸.

Aleksandr Soljenítsyn (1918-2008) foi pioneiro na produção de testemunhos sobre os campos de trabalhos forçados soviéticos. Aproveitando o período conhecido como *degelo* durante a liderança de Khruschóv, isto é, uma conjuntura de arrefecimento cultural na qual os intelectuais puderam escrever coisas proibidas; Soljenítsyn publicou, em 1962, *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch*. Um livro que misturava uma série de formas, como a autobiografia, o testemunho e a ficção.

Um dia na vida de Ivan Deníssovitch abalou os alicerces soviéticos, era algo ousado demais. Todos correram para comprar um exemplar. A solução encontrada pelo regime foi bloquear a publicação e censurar o livro. Ele foi retirado das bibliotecas e em 1974 foi introduzida uma ordem de proibição sob toda obra do escritor.

Foi a primeira obra publicada sobre os campos. Era um relato autobiográfico sobre os oito anos que Soljenítsyn permaneceu nos campos de trabalho. Em contrapartida, para contar essa experiência de dor, cria o protagonista Ivan Deníssovith (Chuklov) e o acompanha durante um dia de labuta nos campos.

Uma espécie de Leopold Bloom do *Ulysses* de Joyce às avessas. Pois um dia na vida de Chuklov era como um dia na vida de qualquer um dos presos nos campos: o trabalho esgotador, as chamadas e as contagens intermináveis, o frio, a fome, a violência. Os dias se repetem, são

²³⁷ Aleksandr Lukachenko, conhecido como o “último ditador da Europa”, está no poder na Bielorrússia desde 1994. Svetlana Aleksiévitich sofreu com medidas autoritárias, perseguição e censura, pelo seu regime.

²³⁸ TAG. Entrevista: Svetlana Aleksiévitich, 2018. Disponível em: www.taglivros.com/blog/entrevista-svetlana-aleksievitch-tag-livros/. Acesso: jun. 2025.

sempre os mesmos: “Dias como esse, em sua pena, ele tinha, de ponta a ponta, três mil seiscentos e cinquenta e três. Os três a mais eram por culpa dos anos bissextos” (Soljenítsyn, 1995, p. 150).

É uma narrativa carregada de “teor testemunhal”. Os campos criam uma *novilíngua* e todos os presos são chamados pela designação de *zék* – perdem sua identidade e passam a ser conhecidos, na tradução, como “detidos”. O personagem Deníssovith cumpriu parte dos seus oito anos – como Soljenítsyn – nos campos de trabalho comum conjuntamente com criminosos e mulheres. Suas atividades eram o transporte de troncos, serragem de árvores e madeira. Já o novo local onde foi alocado, escopo do relato, é um campo de trabalho forçado, específico para os presos considerados “políticos”. Nele, os *zék* recebiam números de matrícula.

Chuklov foi preso pela polícia política soviética sob a acusação de traição à pátria. Durante a Segunda Guerra Mundial, foi feito prisioneiro pelos alemães, mas havia conseguido escapar. Contudo, isso era considerado um crime no período stalinista. Nos autos forjados do dossiê, foi acusado de ser um espião, fingiu que fugiu para se infiltrar nas hostes soviéticas, recebeu uma missão do inimigo. Qual? Não sabiam e não importava. O melhor era confessar logo: “Na contra-espionagem Chukhov apanhou como um cachorro. Então ele pensou: se não assinasse, era o cemitério. Assinando, ganhava pelo menos uma chance de viver mais um pouco. Ele assinou” (Ibid., p. 62).

Foi torturado como um cachorro. Os campos funcionam como bestiários: espaços onde os homens são transformados e tratados como animais. Esse é um *topos* recorrente nas literaturas dos campos de concentração – sejam os soviéticos ou os nazistas. Deníssovitch assinou a confissão. Do contrário, seria morto. Contudo, não se engane o leitor, ceder somente prolongava a vida por mais um pouco, o final é indubitável: a morte.

Nos campos de trabalho forçado, Chuklov era um pedreiro. Pela frente, faltava somente um ano da sua pena por cumprir, mas isso não despertava nenhuma esperança, era o sistema autoritário que decidia quando terminá-la com um simples decreto que emanava de uma entidade todo-poderosa, o “poder soviético”:

Chukhov gosta que os outros apontem para ele porque está chegando ao fim da pena. Mas, no fundo, ele não acredita muito nisso. Houve uma disposição especial para os que acabaram a pena durante a guerra: ficaram presos até 1946. Então, quem tinha que cumprir três anos ficou cinco que não estavam previstos. A lei muda. Você acabou seus dez anos? Eles te explicam: “Fica mais dez”. Ou te mandam para o exílio (Ibid., p. 61).

As leis mudam ao sabor dos desígnios do líder do Politburo. Entretanto, uma é imutável e permanente: uma vez *zék*, sempre um *zék*. Novas condenações estavam sempre prontas para

serem imputadas, mesmo quando libertos. Nessa última possibilidade, a alternativa era um “exílio eterno” nos grotões mais ermos. Não havia dúvidas, os corpos pertenciam ao Partido. Como revela o narrador, nos campos: “O homem, afinal, é coisa que se vira e desvira” (Ibid., p. 108).

Um dia na vida de Ivan Deníssovitch abriu as portas para o testemunho. O telefone da editora *Nóvy Mir*, responsável pela publicação, não parou de tocar. Os leitores choravam, agradeciam e procuravam o escritor. O livro criou um *espaço de coragem* para que outras vítimas dos campos testemunhassem suas experiências. Devido a isso, Soljenítsyn recebeu um grande fluxo de relatos:

Chegam para mim cartas, centenas delas e da *Nóvy Mir* chegam mais maços de cartas, e todo dia o correio de Riazan traz mais – simplesmente ‘para Riazan’, sem endereço... Uma explosão de cartas de toda a Rússia, o peito não conseguia dar conta; e a magnitude da exposição da vida dos detentos, algo que nunca antes pôde ser realizado. Vinha até mim uma enxurrada de biografias, de casos, de acontecimentos... (Soljenítsyn *apud* Soljenítsyna, 2019, p. 17).

Um dia na vida Ivan Deníssovitch e o *Arquipélago Gulag* formam um duplo. A partir desse vasto arquivo dos campos, resultado do livro, Soljenítsyn realizaria o ofício do *constela(dor)*, reuniria e montaria um enorme painel coletivo: *Arquipélago Gulag*. Já nas suas páginas iniciais, essa fatura compartilhada é premente: “Uma pessoa só não teria forças para criar este livro sozinha. Além de tudo que eu trouxe do Arquipélago – em minha pele, na memória, nos ouvidos e nos olhos –, o material deste livro me foi entregue em relatos, recordações e cartas [...]” (Soljenítsyn, 2019, p. 36). Soljenítsyn é também uma espécie de “terceira testemunha”, foi atravessado pela experiência dos campos e também reúne a dor vivida por outros. O livro forma uma memória coletiva dos *zeks*: “[...] este é o nosso memorial conjunto, comum a todos os torturados e assassinados” (Ibid., p. 36).

Diferentemente do livro anterior, Soljenítsyn quis retirar da nova obra qualquer possibilidade de leitura ficcional. Dessa maneira, antes de começar a deslindá-la, o leitor se depara como um aviso: “Neste livro não há personagens inventados nem acontecimentos inventados”²³⁹ (Ibid., p. 35). Deveria ser lido como puramente testemunhal.

Na obra, o escritor explicava o que constituía o Gulag: não era um espaço específico e reservado na União Soviética. Os campos estavam espalhados pelo imenso território. O Arquipélago era uma estrutura prisional que fazia funcionar os Planos Quinquenais de Stálin. Sem capitais e com o fim da Nova Política Econômica (NEP) de Lênin, a modernização foi levada a cabo por meio de mão de obra barata. Nas palavras do escritor:

²³⁹ De maneira oposta, o livro nos faz recordar da abertura do livro *K – Relato de uma busca* de B. Kucinski: “Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu” (2016, p. 11). O jogo é polissêmico, nem mesmo a invenção é pura invenção já que a filha – Ana – foi morta pelo aparato opressivo da ditadura civil-militar brasileira. Em tempos de indústrias de “Fake News”, o testemunho recoloca em discussão a noção de “verdade”, diante de eventos de dor ela não é plural como queria certa perspectiva relativista.

Assim, das voragens da tundra e da taiga, erguiam-se centenas de novas ilhas, pequenas e médias. Toda a parte setentrional do Arquipélago foi gerada por Solovki. Mas não só por ela! Ao grandioso chamado do Poder Soviético, os campos e as colônias de trabalhos correcionais intumesciam por todo o nosso interminável país. Cada região cultivou seus ITL²⁴⁰ e seus ITK²⁴¹. Milhões de quilômetros de arame farpado avançavam cada vez mais, entrecruzando-se, entrelaçando-se, cintilando alegremente como espinhos ao longo das ferrovias, das estradas de rodagem, ao longo dos arrabaldes das cidades (Ibid., p. 266).

Os campos constituíam um imenso trauma. No capítulo “Os zeks como nação”, o escritor se faz de etnólogo. Os presos são considerados um povo a parte com uma linguagem, uma psicologia, uma ética e uma cultura: um *tipo nacional*. Ser um *zek* constitui aquilo que comentamos em Ivan Deníssovith, a saber, uma marca indelével que persiste na “liberdade”: “A marca desse pertencimento está entranhada na pessoa, profundamente e para sempre. Depois de muitos anos, se a pessoa se vir fora do Arquipélago, nela você reconhecerá primeiro um *zek*, e, somente depois, um russo, ou um tártaro, ou um polonês” (Ibid., p. 396).

Contudo, não nos interessa fazer uma leitura pormenorizada dessa obra monumental, mas principalmente destacar como Soljenítsyn e Aleksievitch se aproximam na maneira como montam suas obras. O *Arquipélago Gulag* deve funcionar como um livro múltiplo, lê-lo como uma simples denúncia do stalinismo é redutor: “Que largue o livro quem espera que ele seja uma denúncia política” (Soljenítsyn *apud* Soljenítsyna, 2019, p. 25).

Nessa medida, o subtítulo da obra é significativo: “Um experimento de investigação artística”. O *Arquipélago* conjuga *ética e estética*, o respeito ao testemunho e, por conseguinte, sua *(des)montagem* como espaço onde deve funcionar a “investigação artística”. Os arquivos utilizados para compor a obra eram enormes, desorganizados e não planejados. Em suma, uma imensa massa amorfa. Exigiam o trabalho da montagem, isto é, ver o testemunho, como quer Semprún (1995), como “objeto artístico, espaço de criação e recriação”. Soljenítsyn indica essa possibilidade ao apontar como o material solicitava esse tratamento estético:

Eu nunca pensei na forma de **investigação artística**, mas ela me foi ditada pelo material do *Arquipélago*. A investigação artística é o uso do material factual (não transfigurado) da vida, para que, dos fatos isolados, dos fragmentos, **unidos, porém, pelas possibilidades do artista**, a ideia geral surja de modo plenamente convincente, em nada inferior à investigação científica (Soljenítsyn *apud* Soljenítsyna, 2019, p. 18, grifos nossos).

Os fragmentos isolados ganham forma por meio das *possibilidades do artista* ou, nos termos desse capítulo, da *terceira testemunha*. Ainda, tanto Soljenítsyn quanto Aleksievitch bordam

²⁴⁰ Campo de trabalho correcional.

²⁴¹ Colônia de trabalho correcional.

entrelaçamentos, vozes individuais que se transformam em imensos coros do “drama socialista”. Suas poéticas estabelecem um vai e vem entre o individual e o coletivo, o Gulag e a Guerra do Afeganistão como experiências pessoais e intransferíveis e, por sua vez, como *eventos de catástrofe da civilização soviética*. Como dirá a escritora bielorrussa: “Por um lado, eu sempre quis que as vozes ressoassem em meus livros como um coro e, por outro lado, sempre quero que se ouça uma voz humana solitária”²⁴².

Não obstante, apesar do diálogo que a obra de Aleksievitch estabelece com o *Arquipélago*, a escritora não deixa de pontuar suas posições opostas a de Soljenitsin. Na quinta parte do livro, *A alma e o arame farpado*, o escritor vê a sua experiência nos campos como um momento de ascense, uma encruzilhada de aprendizagem e encontro com o sagrado: um religar-se²⁴³. De maneira oposta, para Aleksievitch não existe nenhum encontro com o espiritual no sofrimento, os campos são lugares de degradação do homem:

Eu penso que os sofrimentos, pelo contrário, petrificam a alma humana, e ela já não pode se desenvolver. De qualquer forma, para o desenvolvimento da pessoa, ela precisa de condições de vida felizes e normais. Nisso consiste a polêmica entre Soljenitsin e Chalámov. Eu, de todo modo, estou do lado de Chalámov. O campo de concentração perverte as pessoas. Tanto o algoz, como a vítima²⁴⁴.

O diálogo passa então a ser estabelecido com a obra de Varlam Chalámov, um escritor e testemunha que cumpriu vinte anos de pena nos campos, trabalhando dezesseis horas diárias em minas de carvão e ouro sob os limites das forças. Na volta, produziu uma obra imensa – mais de 2000 páginas –, os *Contos de Kolimá*, livro que mistura ficção e testemunho. Kolimá era uma região erma localizada na Sibéria e ali, como aquiesce Svetlana, a condição humana é confrontada em seus extremos diante do horror.

Inicialmente, Varlam Chalámov estabelece contatos com Soljenitsin, saúda efusivamente a publicação de *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch*:

Fiquei duas noites sem dormir – li a novela, reli, fiquei lembrando...A novela é como poesia – nela é perfeito, tudo é razoável. Cada linha, cada cena, cada caracterização é tão lacônica, inteligente, sutil e profunda que eu acho que a Nóvy Mir, desde o início de sua existência, nunca publicou nada tão íntegro, tão forte (Soljenitsyn *apud* Soljenitsyna, 2019, p. 17).

Chalámov vê Soljenitsin como aquele que dá o pontapé inicial, possibilita que a escrita testemunhal seja publicizada. Contudo, distanciam-se na maneira como entendem os campos.

²⁴² TAG. Entrevista: Svetlana Aleksievitch, 2018. Disponível em: www.taglivros.com/blog/entrevista-svetlana-aleksievitch-tag-livros/. Acesso: jun. 2025.

²⁴³ Depois dos campos, Soljenitsin adota uma postura nacionalista e mística conservadora.

²⁴⁴ TAG. Entrevista: Svetlana Aleksievitch, 2018. Disponível em: www.taglivros.com/blog/entrevista-svetlana-aleksievitch-tag-livros/. Acesso: jun. 2025.

Para Boris Schnaiderman (1997), a publicação do *Arquipélago* marcou época no Ocidente e escondeu uma outra obra, os *Contos de Kolimá*, com a qual ela dialoga. De certa forma, o livro de Chalamov responde ao Soljenitsin. Não existe concessão e nem encontro com a ascese nos campos. Em carta a Soljenitsin o escritor recordava essa única verdade possível naquele espaço: “Lembre-se do principal: o campo [de trabalhos forçados] é uma escola negativa para qualquer um, do primeiro ao último dia” (Chalamov *apud* Sirotínskaia, 2018, p. 13).

Essa fala é repetida pelo narrador do conto “Cruz Vermelha”. Nesse relato, é descortinado o mundo dos *blatares*, isto é, dos criminosos comuns. Eles eram o centro dos campos, ditavam suas regras e seu imaginário. Eles eram os simuladores e os enganadores, os que detinham o poder de vida e de morte sobre todos. Através da sua moral todo o espaço era contaminado, não existia, como lembrou Levi, uma separação entre bem e mal, justo e injusto, o campo era o lugar da vileza:

A influência da sua moral na vida do campo de prisioneiros não tem fronteiras, está em toda parte. O campo é inteiramente uma escola negativa de vida. Ninguém leva daqui nada útil, nada de bom: nem o preso, nem o chefe, nem o segurança, nem as testemunhas involuntárias – engenheiros, geólogos, médicos –, superiores ou subordinados. Cada minuto da vida no campo de prisioneiros é um minuto envenenado (Chalamov, 2018, p. 239).

Os contos de Chalamov são curtos, secos e de uma violência como que calcificada nos imaginários dos personagens para além de qualquer horror que possa constranger ou exasperar. Em “De noite” dois presos, no frio glacial, desovam um cadáver enterrado no gelo para arrancá-lo as roupas de baixo que “trocariam por pão e, quem sabe, talvez até conseguissem um pouco de tabaco...” (Ibid., p. 37).

A onipresença do frio é como uma alegoria do espaço e dos corpos. Não era só os membros que podiam congelar, mas o próprio cérebro em sua capacidade de pensar e de nos tornar humanos: “[...] Se os ossos podiam congelar, também o cérebro podia congelar e embotar, também a alma podia congelar. No frio intenso, não era possível pensar em nada [...]” (Ibid., p. 40).

“[...] desaprendemos a nos surpreender” (Ibid, p.70) diz o narrador em outro relato. Esse é o mote dos homens nesse espaço, sempre esperar o pior. A única coisa realmente importante era fechar bem os botões do casaco (*telogreika*) e amarrar as calças no frio rigoroso do inverno no qual os “homens adultos às vezes choravam quando não conseguiam fazer isso” (Ibid., p. 70).

Um dos contos mais impressionantes desse volume é “Vaska Denissov, o raptor de porcos”. Nele, Denissov é um prisioneiro que passava pelos povoados de Kolimá, sempre escoltado, oferecendo pequenos serviços em troca de restos de comida. Num desses itinerários,

ele é mal sucedido, consegue apenas três rublos, os quais não eram suficientes nem para o fumo – *makhorka*. A fome era extrema. Por isso, resolve assaltar: entra numa casa e encontra leitões congelados, pega um, mas é visto e perseguido pelos donos e pela polícia. Na fuga, ele encontra um espaço, constrói uma pequena barricada e:

Então Vaska sentou-se no chão, com as duas mãos segurou o leitão, o leitão úmido e gelado, e pôs-se a roer, roer...
Chamaram os atiradores; quando a porta foi aberta e a barricada desfeita, Vaska já tinha conseguido comer metade do leitão...(Ibid., p. 183).

Sob determinadas condições extremas, parece nos dizer Chalámov, o homem toca o limiar do não humano, dos bestiários. É capaz como Denissov de roer metade de um leitão congelado em instantes. A escrita límpida do escritor descreve o ato do personagem de se sentar ao chão e roer com calma, exacerba o fantástico do horror. A remissão de Soljenítsin é danação. Schnaiderman (1997) dirá que em Chalámov não encontramos: “Nada de doutrinação, de argumentação ideologizantes, como se encontra em Soljenítsin” (p. 101).

Chalámov apresenta ainda, o que poderia ser útil neste trabalho, uma espécie de pensamento, mesmo que indireto, sobre o “testemunho”. Primeiro, ele justifica a sua escrita não como um modelo exemplar, já não acredita na força da literatura humanista diante das catástrofes do século XX. Parece substituí-la e diferenciá-la do testemunho. Por sua vez, acredita nela como forma de “contar sua vida” para desencadear outros testemunhos:

Por que escrevo contos?
Eu não acredito na literatura. Não acredito na sua capacidade de corrigir o homem.
A experiência da literatura humanista russa resultou, diante dos meus olhos, nas sangrentas execuções do século XX.
Eu não acredito na possibilidade de evitar algo, de anular a sua repetição. A história se repete. E qualquer fuzilamento de 1937 pode ser repetido.
Por que então escrevo?
Escrevo para que alguém, apoiando-se em minha prosa alheia a qualquer mentira, possa contar sua própria vida, num outro plano. Afinal, um homem tem de fazer algo (Chalámov *apud* Schnaiderman, 1997, p. 101).

O escritor fala de dentro do mundo soviético, do stalinismo e seus expurgos. É aquele que vê as sangrentas execuções diante dos seus olhos, como *testis*. É também o que sofre na própria pele a condição de *žek* como *superstes*. Diante dessa tragédia não vale a pena humanista de um Tolstói ou um Dostoiévski. Vale o testemunho visto como um ato ético coletivo capaz de provocar o Outro a falar, uma ação – “um homem tem de fazer algo”. De outro lado, nos seus ensaios “Sobre a prosa” e “Sobre a minha prosa” Chalámov repõe, de maneira também indireta, essa importância do testemunho. A literatura exige uma forma carregada de *pathos*, construída com “nosso próprio sangue”, isto é, uma *escrita corporal*:

O nosso próprio sangue, o nosso próprio destino – é isso o que a literatura de hoje exige. [...] É necessário e possível escrever um conto que seja indistinguível de um documento. Só que o autor deve examinar seu material com a própria pele, não apenas com a mente, não apenas com o coração, mas com cada poro da epiderme, com cada nervo seu [...] A nova prosa contemporânea só pode ser criada por pessoas que conheçam perfeitamente o próprio material. Para esses, o domínio sobre o material e sua transformação artística não constituem uma tarefa literária, mas uma obrigação, um imperativo moral (Chalámov *apud* Sirotínskaia, 2018, p. 13).

A literatura contemporânea anunciada por Chalámov cobra uma forma híbrida, a mistura do documental com o corporal, a mistura da estética com o imperativo ético.

De um lado, podemos perceber em Aleksiévitich esse diálogo com a tradição testemunhal soviética que se assenta na coletividade. De outro, temos um princípio estético recorrente em seus livros e na URSS, qual seja, a montagem. Essa vai do cinema, passa pela literatura e alcança às artes plásticas. Comentaremos aqui quatro exemplos, do cinema, da literatura e das artes plásticas – respectivamente: Sergei Eisenstein, Mikhail Bulgakov, Vadim Sidúr e Ilia Kabakóv –, de forma ensaística, para mostrar o caráter político, disjuntivo e múltiplo da montagem no contexto soviético.

Começemos pelo final. Vadim Sidúr (1924-1986) foi um escultor nascido na cidade de Dniepropetrovsk na Ucrânia sob regime soviético. Ele formou-se numa Escola de artes de Moscou dominada pela estética do realismo socialista. Nesse contexto, Sidúr optou por trabalhar com os restos, os materiais inservíveis: alumínio, ferro e metais retorcidos e enferrujados.

Em suma, o lixo. Os destroços depois da catástrofe. Esses são os materiais que Sidúr utiliza para montar esculturas que mimetizavam corpos em ruínas. O próprio escultor foi uma dessas vítimas do poder destrutivo do século XX, teve parte do seu rosto desfigurado por um projétil alemão durante a Segunda Guerra Mundial. Como ele próprio relata: “Durante muito tempo, oscilei entre a vida e a morte, entre homens em estado de choque pela guerra, sem mandíbulas e com pedaços amarelos de pele soltos sobre seus estômagos” (Sidúr *apud* Buck-Morss, 2018, p. 150).

Na sua obra biográfica, “Autorretrato”, seu rosto é representado pela montagem de uma pá amassada e pela metade, parte do que parece uma panela inutilizável e superfícies de ferros retorcidas e claramente enferrujadas. Já na escultura “Treblinka, 1966”, os materiais férreos são reaproveitados e fundidos para montar uma imagem que simula, como um *пухляк*, os corpos assassinados no campo de extermínio.

Figura 29 - Treblinka, 1966



Fonte: Vadim Sidúr

A imagem estabelece uma relação com a *Shoah*. Os pedaços rudes de alumínio montados um em cima do outro, como num jogo de encaixe, representam a ação de descarte e de banalização praticados pelas indústrias dos campos. Ali os corpos perdem sua condição humana e se convertem em restos. Treblinka era um campo dedicado ao extermínio, um lugar sem vestígios. Em longas tomadas, o filme *Shoah* de Claude Lanzmann mostra o espaço vazio onde funcionava o *lager*, um lugar em que restaram unicamente as *pedras-túmulos* e a câmara de gás, onipresente, ainda de pé. No relato sóbrio e abominável de um dos oficiais nazistas, Franz Suchomel, entrevistados por Lanzmann, o campo era descrito como primitivo, mas funcionava eficientemente como uma fábrica de morte.

A montagem na obra de Vadim Sidúr é reconstituição, resgata o que perdeu a forma original e, por conseguinte, sua utilidade para constituir outra coisa, uma obra carregada de “teor testemunhal”. Seu trabalho também é constelatório: recolhe os restos e a partir daí monta esculturas que falam de uma cultura muito próxima à barbárie²⁴⁵.

No outro flanco, Iliá Kabakóv (1933-2023) também era um artista soviético nascido em de Dniepropetrovsk na Ucrânia. Sua obra estava ligada aos temas postulados pelas vanguardas russas do início do século XX: conceptualismo, experimentalismo, os objetos móveis, a multifuncionalidade. Kabakóv fugiu do oficialismo e produziu sua obra no exílio, principalmente

²⁴⁵ Em outro trabalho, “Trabalhar com sucata: a gambiarra como uma forma de estética política na obra de Vadim Sidúr”, mostramos como essa miscelânea de objetos recolhidos por Sidúr ganham uma nova forma e se convertem no que chamamos de “gambtestemunho”. Explico: “[...] uma estrutura híbrida e impura é montada a partir de objetos inúteis e inaproveitáveis encontrados no lixo que testemunham sobre o horror do século XX. Estamos diante de uma prática, qual seja: transformar os resíduos em testemunho a partir da gambiarra” (Costa, 2023, p. 499-500). Esse “gambtestemunho” é constituído pela montagem do que restou.

em Nova York. Em 1988, criou a instalação “Dez personagens” em que a montagem é levada aos seus limites na obra “O Homem que Voou ao Espaço de seu Apartamento”.

Figura 30 - O Homem que Voou ao Espaço de seu apartamento, 1981-1986



Fonte: Iliá Kabakóv, Dez personagens (1988).

A montagem é disparatada. Os objetos são inúmeros: sapatos, cartazes colados, catre, manta, cadeiras, cordas, caneca, chaleira, banco, cinto. Suspendendo tudo, temos uma estrutura mal ajambrada formada por molas, elásticos e uma base que simula o alçamento (já ocorrido) pelo teto destruído de algo/alguém – o Homem – que já é uma ausência. Em contrapartida, essa falta é marcada por uma luz tênue no centro da instalação que emana dos sapatos e é exacerbada pela manta amarela.

A obra é polissêmica, aqui podemos interpretá-la a partir do mundo soviético. Numa primeira leitura, devemos notar como os apartamentos soviéticos foram durante muito tempo locais coletivos onde viviam várias famílias, eram espaços extremamente apertados e marcados por atritos e vigilâncias constantes. As possibilidades, na sociedade como um todo, eram restritas. Nesse contexto, o Homem rompe os limites do seu apartamento para encontrar um espaço ilimitado no espaço. Como pano de fundo, as viagens do cosmonauta soviético Iuri Gágarin.

Do outro lado, os desaparecimentos promovidos pela polícia política. Esses eram circunscritos pela aura do mistério, como se os que foram levados tivessem sumido pelo espaço a

partir do teto dos seus apartamentos. Ainda, mostrando seu caráter plural, a obra estabelece um diálogo com uma arte experimental soviética em que os objetos deveriam ser ligados ao imaginário e a vida, representariam formas conversíveis e móveis totalmente desligadas de qualquer funcionalidade. Além disso, o quarto também pode ser visto como um espaço de memória em frangalhos, um lugar de restos. Na aparente imobilidade da coexistência simultânea de detalhes, o gesto de montador do artista produz mobilidade ao rés do ordinário.

Mikhail Bulgakov escreveu contos, peças e romances, entre eles, sua obra mais conhecida: *O mestre e margarida*. Publicado postumamente, o livro produz uma alegoria do stalinismo. Esse período é representado pela figura demoníaca de Woland, um estrangeiro que chega a Moscou e coloca tudo de pernas para o ar. Pessoas e personalidades começam a sumir, eventos estranhos ocorrem, mortes misteriosas, casos de loucura. O demônio é acompanhado por uma comitiva formada por um homem de roupas apertadas e pince-nez e um gato preto gigante que anda sob duas patas. Entrementes, Bulgakov zomba das instituições soviéticas como da sociedade “glamorosa” e “farsesca” dos escritores do realismo socialista. Além disso, expõe a cultura da busca de apartamentos num contexto coletivista. O sumiço ou a morte de alguém é uma oportunidade para outro ocupar um posto ou conseguir uma casa.

Contudo, para além desse caráter político e da sua estrutura polifônica, o poder do romance está na forma em que ele joga (monta) com os gêneros. Vai do realismo (na alegoria do stalinismo), passa pelo romantismo no melancólico amor entre o Mestre (um escritor) e Margarida e chega até o fantástico do século XIX (demônios, bruxas, personagens que voam e desaparecem). Não obstante, o enredo é cortado e interrompido pela metalinguagem, a narrativa dentro da narrativa. São reproduzidos trechos do romance do Mestre sobre Pôncio Pilatos. Um romance dentro do romance que recupera a tradição bíblica historicizada. Nele Pilatos é um procurador romano que é consumido pela culpa ao confirmar a morte de Yeshua Ha-Notzri (o “Jesus histórico”). O romance é constituído por esses muitos planos que como numa montagem se sobrepõem, se comunicam e por vezes se repelem.

No prefácio ao único livro publicado em vida por Sergei Eisenstein, *O sentido do filme*, Avellar (2002) destaca o modo com o cineasta queria que a montagem fosse vista como uma prática transversal: “Explica que nos textos de *O sentido do filme* procura demonstrar que a montagem é uma propriedade orgânica de todas as artes” (p.11). Isso é claro na maneira como Eisenstein constrói sua teoria da montagem. No ensaio “Palavra e imagem”, que abre o livro, essa epistemologia é formada não pelo cineasta, mas por meio do crítico literário, isto é, do leitor: de Joyce, Maupassant, Puchkin, Keats, Milton, Maiakóvski.

Antes, ele se introduz no diálogo coetâneo e esclarece algumas críticas recebidas. O cineasta constata uma batalha em torno da montagem. Antes ela tinha sido “tudo” no cinema soviético e no presente da enunciação se chegava ao final de um período em que ela já era considerada como “nada”. Quiçá, Eisenstein veja no fundo dessa polêmica um cerco progressivo da estética do realismo socialista ao vanguardismo nos idos da década de 1930. Seu cinema de montagem sempre foi visto com maus olhos por Stálin.

Contudo, ele não se abstém nessa polêmica, os que criticavam a montagem descartavam seu objetivo e função fundamentais: seu poder de produzir, como em “toda obra de arte se impõe”, “coerência e organicidade” ao material, ao tema, a ação dramática como um todo. E, ainda, o poder emocional, “o máximo de emoção e de vigor estimulante”, que flui dessas constelações (Eisenstein, 2002, p. 13-14). Didi-Huberman em *Povo em lágrimas, povos em armas* irá ler essa emoção como política, um gesto que recolhe a dor para depois lançá-la para fora de si.

Num segundo momento, o cineasta apresenta o que entende por montagens e sua construção de imagens. Ela consiste em colocar juntos pedaços, de filme, por meio da justaposição. Essa não era, para ele, uma “[...] característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos” (Ibid., p. 14). O “novo” está no produto final que desponta dessa relação dialética. O âmagno no ensaio “Palavra e imagem” é uma espécie de estética da recepção.

Contudo, Eisenstein vê que anteriormente sua teoria tinha focado somente na possibilidade da justaposição “[...] enquanto parecíamos dar menor atenção ao problema da *análise* do *material* justaposto” (Ibid., p. 17, grifos do autor). Isto é, separou teoria e prática. Faltou, segundo ele, um olhar duplo que se direcionasse ao que ele chama de *técnica da unificação* (o que produz a montagem) e, do outro lado, aos próprios elementos unificados, o *conteúdo do plano*.

Isso é resolvido pelo cineasta nesse ensaio, no nosso entendimento, ao apresentar a montagem como produtora de imagens e ao exemplificar, de maneira prática, a formação de planos por meio da poesia. No primeiro caso, como indicamos no primeiro capítulo, a noção se aproxima das “imagens dialéticas” de Benjamin, associações de elementos díspares formam (princípio da unificação) imagens tanto para o autor como o leitor:

A justaposição desses detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade *geral* em que cada detalhe teve participação e que reúne todos os detalhes num *todo*, isto é, naquela *imagem* generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema (Ibid., p. 18, grifos do autor).

Essa justaposição que produz imagens é um mecanismo de montagem dupla: do que monta os detalhes parciais do material como autor e o que também o (re)monta como leitor. Evoca-se aqui,

na nossa leitura, as estruturas constelatórias em Delbo, Poniatowska e Aleksievitch, a justaposição de vozes numa estrutura de montagem que faz surgir uma qualidade *geral*, os detalhes formam um *todo* de *imagens* (coletivas) dos eventos singulares – Auschwitz, Tlatelolco e Afeganistão. De outro lado, o leitor para ler essas imagens coletivas – testemunhos – deve desmontar e remontar para (re)apresentá-las.

Eisenstein utiliza muitos termos para apresentar esses elementos que se unem: “memórias”, “representações”, “ideias”. Nesta última, elas formam uma série que é “[...] montada, na percepção e na consciência, como uma imagem total, que acumula os elementos isolados” (Ibid., p. 21). Logo depois, ele já mostra essa “organicidade da montagem” que se difunde. O sentido de toda obra de arte é a organização, o dar a ver, de imagens dispersas e sentimentos dispersos na mente do espectador, produzir “conhecibilidade”: “Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador” (Ibid., p. 21).

Nessa perspectiva, Eisenstein expande sua epistême. À maneira brechtiana, na ação dramática ele vê o próprio ator na sua interpretação produzir montagens. O personagem interpretado deve se constituir diante do espectador no curso da ação como coisa viva, um compósito de sentimentos que surgem, se desenvolvem e se transformam em outros. A montagem é móvel. São sempre processos ubíquos, passam por autor, ator e espectador (leitor): “A imagem concebida por autor, diretor e ator é concretizada por eles através dos elementos de representação independentes, e é reunida – de novo e finalmente – na percepção do espectador” (Ibid., p. 28). Em resumo, Eisenstein defende como a montagem é um elemento fundamental no processo de recepção.

Em determinado momento dessa teoria é estabelecida uma relação entre o testemunho, que o cineasta chama de cinema de *exposição-testemunho* e a montagem. O testemunho é ligado ao documental, à exposição lógica dos fatos, corresponde à estrutura de *não-montagem*. A *exposição-testemunho* é filmada de um único ângulo. Já montagem é ligada à experimentação e a multiplicidade. Por meio da estética, ela dá vida à *exposição-testemunho*. Ela já não é mais apenas informação documental, antes foi transformado pela arte “[...] em uma força estimulante e um efeito emocional criados” (Ibid, p. 30). Nas mãos (penas) dos artistas se convertem em *imagens* criadas através da *estrutura da montagem*.

Por tudo isso, a montagem não é só um recurso do cinema: “[...] o princípio da montagem no cinema é apenas um caso particular de aplicação do *princípio da montagem em geral* [...]” (Ibid., p. 31, grifos do autor). Dessa maneira, os planos das montagens, suas singularidades e composições são exemplificados através da poesia ou da sua transposição. Eisenstein era um

apreciador do recurso métrico do “enjambement”. Esse artifício se forma na não coincidência entre a articulação métrica e a sintática: quando um verso não é capaz de comportar todo o sentido de uma frase e por isso ele é cindido e ao mesmo tempo o sentido é continuado (encadeado) no verso seguinte. O “enjambement” funciona por movimentos de cortes e encadeamentos sucessivos como uma montagem cinematográfica. Entre um movimento e outro são produzidos “planos” e não versos. Sergei aproxima poesia e montagem.

O vanguardista Maiakóvski, por exemplo, não trabalha com versos, mas com cortes. Eisenstein dá um exemplo por meio da poesia desse escritor e sua transfiguração em planos:

Vácuo. Voa nas alturas,	Planos
Nas estrelas esculpindo seu caminho.	Vácuo
	Voa nas alturas.
	Nas estrelas esculpindo seu caminho.

(Maiakóvski *apud* Eisenstein, 2002, p. 47).

Os planos mutilam os versos. Esses, por sua vez, são ultrapassados em seus limites: “[...] a articulação é feita não de acordo com os limites do verso, mas de acordo com os limites do ‘plano’” (Ibid., p. 47). Maiakóvski corta seus versos como “[...] um experiente montador o faria ao construir uma sequência típica de ‘impacto’” (Ibid., p. 47). Em outras palavras, no intervalo entre um corte e o seguinte o *impacto* se produz, todo o *pathos* da montagem, como “máximo da emoção”, é descarregado no espectador. Eisenstein vai ainda mais longe, esse mesmo procedimento é encontrado na poesia de John Milton: “O próprio *Paraíso Perdido* é uma escola de primeiro nível no ensino da montagem e relações audiovisuais” (Ibid., p.43). Para mostrar isso, o cineasta desmonta trechos do poema épico de Milton, *Paraíso Perdido*, e os remonta em planos que em raras exceções coincidem com os dos versos. No limite, com esse exemplo o cineasta quer mostrar que a montagem não é só um princípio vanguardista:

Como podemos ver, e como poderia ser multiplicado com outros exemplos, a criação de Maiakovski é impressionantemente gráfica nesta questão da montagem. **Em geral, porém, neste caso é mais excitante voltar aos clássicos, porque eles pertencem a um período em que nem se sonhava com a “montagem” neste sentido.** Maiakovski, afinal de contas, pertence ao período no qual as reflexões sobre a montagem e os princípios de montagem **se tornaram amplamente correntes em todas as artes próximas da literatura: no teatro, no cinema, na montagem fotográfica, e assim por diante** (Ibid., p. 48, grifos nossos).

Ela é um mecanismo que cinde as artes e os tempos: ubíqua e anacrônica. Nessa mesma linha, Didi-Huberman (2018) fala da montagem como recurso de natureza *transversal* e *transdisciplinar*, alinhavá-la apenas sob o ângulo de um procedimento artístico das vanguardas é

empobrecê-la: “Para além de qualquer **procedimento**, a montagem é um **processo** capaz de colocar em movimento novos ‘espaços de pensamento’[...] (p. 291, grifos nossos).

Quem é o ouvido ideal para escutar um soviético? A pergunta parece ser colocada de maneira implícita pelo trecho que dá título a esse subcapítulo. O fragmento é dito por uma das testemunhas de *O fim do homem soviético*, um homem do alto aparato do Krémelin identificado como N. Somente um soviético pode entender outro, isto é, o canal de fala e escuta só pode funcionar porque os dois compartilham um mesmo *espaço de experiência*. O final do relato é exemplificativo: “Eu não teria contado isso a outra pessoa...” (Aleksiévitch, 2016, p. 175). O testemunho inclui e exclui: indica Svetlana, por ser soviética, como a única ouvinte possível, N. não teria testemunhado para estranhos, ou seja, os não soviéticos. Nesse sentido, para que a escuta funcione é necessário não somente ir em direção ao outro, mas estabelecer uma *zona de confiança*.

Os fios do testemunho e da escuta devem ser atados. Por exemplo, em *O alvorecer em Birkenau*, obra que já mencionei antes, os laços são trançados por meio do corpo, isto é, a partir dos cabelos de Veil. David Teboul é o interlocutor, ou, terceira testemunha, que vai ao encontro de Simone para ouvir seu relato sobre os campos, mas a sobrevivente não parece interessada em contá-lo. Num encontro, a desconfiança e a indecisão são dispersas pelo olhar. Teboul observa longamente a Veil. Essa, por sua vez, o questiona sobre o interesse que tinha por ela e o que tinha a dizer. A resposta de David é uma aproximação profunda ao outro e o estabelecimento da segurança para que o testemunho ocorra. Vejamos:

Respondo: “Seu coque minha senhora”. Sinto-a abalada. Então ela me conta que em seu comboio nenhuma mulher teve a cabeça totalmente raspada e que isso lhe salvou a vida. Sem saber, eu havia tocado num ponto essencial de sua deportação.

Esse primeiro relato puxou todos os outros. A partir desse encontro, que durou cerca de três horas, uma intimidade se criou (Teboul *apud* Veil, 2022, p. 36).

Teboul toca num ponto sensível para Veil na experiência de morte dos campos. A manutenção dos cabelos pela testemunha foi uma forma de preservar um resquício de humanidade e da sua figura feminina no espaço da desumanização e uniformização²⁴⁶. Ao tocar nesse ponto, uma intimidade é estabelecida entre testemunha e ouvinte.

²⁴⁶ Robert Antelme em *A espécie humana* relata sobre a descoberta de um pedaço de espelho pelos prisioneiros nos campos, o vidro possuía o dom de devolver os rostos e reconstituir as subjetividades apagadas pela construção de uma imagem nula dos homens, um composto uniforme e espelhado nos corpos uns dos outros: “Com o mesmo pijama listrado, o mesmo crânio raspado, o emagrecimento progressivo, o ritmo da vida aqui, o que aparecia dos outros para cada um de nós era, em definitivo, um rosto quase coletivo e anônimo. Daí essa espécie de segunda fome que nos impulsionava a tentar nos redescobrir pelo sortilégio do espelho” (2013, p. 62).

Em Aleksiévitich, essa intimidade é criada pela identidade soviética em comum. Por sua vez, é interessante perceber como mesmo para as testemunhas escutadas, essa confiança e segurança estabelecidas podem ser excessivas e falsas. Para N., Svetlana confia demasiadamente naquilo que é relatado: “Eu li seus livros... Você faz mal em confiar assim no ser humano... na verdade humana... A história é a vida das ideias. Não as pessoas que escrevem, é o tempo que escreve. E a verdade humana é um prego em que cada um pendura o seu próprio chapéu” (Aleksiévitch, 2016, p. 160).

N. questiona a *poética da escuta* de Svetlana, a história dele assim como a oficial se constrói por meio do tempo e dos livros, a partir de ideias abstratas e gerais. Ao contrário, a dela é composta por meio das vozes, a História como essa entidade intangível caracterizada pelos “grandes fatos” está subsumida nas histórias ordinárias e individuais. Segundo a escritora, como já dito, para “contar alguma coisa” é necessário enquadrar a catástrofe no contorno cotidiano das vidas comuns.

Em *Meninos de Zinco*, a relação entre testemunhar e ouvir é estabelecida de diferentes formas. Como no caso de N., Aleksiévitich cria um contato duradouro e íntimo. Um dos soldados que testemunha se sente à vontade, pela primeira vez, para dizer o que pensava sobre o Afeganistão: “Aí está, **lhe contei... Pela primeira vez tentei falar o que penso.** Não estou acostumado” (Aleksiévitch, 2022, p. 48, grifos nossos).

Os testemunhos nomeiam diretamente o canal de escuta, a interlocutora. Em outra oportunidade, uma funcionária, ainda na guerra, almejava manter uma relação dialógica longa. Quer que Svetlana volte posteriormente para escutar como foi reconstituir sua vida na União Soviética depois do Afeganistão: “Me procure daqui a um ano. Em casa. Vou deixar meu endereço **com você...**” (Ibid., p. 76, grifos nossos).

Entretanto, o falar e o ouvir não são zonas plácidas, ocorrem ruídos. Em diversos momentos Aleksiévitich é confrontada pelas testemunhas. A experiência da guerra é intransferível e só pode sabê-la quem a viveu. Isso parece querer dizer um tenente quando interpela a escritora: “**E você?** Alguma vez tirou do bolso de um morto cartas não enviadas: “Querida...”, “Queridos...”, “Meu amor...”? Viu um soldado levar ao mesmo tempo um tiro de um canhão de silício e de uma metralhadora chinesa?” (Ibid., p.157). Na mesma perspectiva, um soldado questiona sobre a suposta passividade de Svetlana em relação à guerra, não fez nada como todos os outros para protestar. Ao contrário, somente escrevia seus livros:

Mas por que ninguém devolveu a carteirinha do Partido? Ninguém deu um tiro na testa quando estávamos lá? **E você? O que você fez,** escritora famosa, quando nós estávamos lá? (*Quer terminar a conversa, mas depois muda de ideia*)

Estava escrevendo um livro... É? E vendo TV... (Ibid., p. 203, grifos nossos e da autora).

Os trechos indicam que o processo de escuta também pressupõe absorver a raiva do outro. Ser um alvo catártico da sua dor. Esses fragmentos, em que as testemunhas “apontam o dedo” para a escritora, não são retirados, fazem parte da potência do canal. Já não é mais uma história anônima que a vítima guardaria consigo. É uma história a dois e, por isso, Aleksievitch é interpelada diretamente. Ao mesmo tempo, o tenente e soldado parecem impor um limite para essa terceira testemunha: ela, a escritora, pode visitar o Afeganistão e produzir livros sobre essa guerra, mas não a vivenciou no corpo mutilado. Não por acaso, essa era uma imagem onipresente na guerra. A capa da edição italiana de *Meninos de Zinco* traz um jovem soldado em muletas no qual vemos somente seu tronco, suas pernas estão cobertas por um espaço em preto. Seu semblante é melancólico.

Figura 31 - Edição Italiana



Fonte: https://dursthoff.de/?page_id=759. Acesso: nov. 2023

Durante todo livro, na abertura dos capítulos das vozes, Aleksievitch destaca fragmentos das ligações que recebeu de um militar que lutou no Afeganistão, mas que se mantém anônimo. São quase sempre conversas em tom áspero e ameaçador. Na primeira, de maneira abrupta, ele adota um tom de advertência: “[...] se você publicar mais uma linha sequer...” (Ibid., p. 37). Por vezes, a admoestação é mais incisiva: “Continue publicando com seu sobrenome, sem se esconder atrás de um pseudônimo, para você ver” (Ibid., p. 37). Logo em seguida, o militar questiona Svetlana como ouvinte, o que ela podia saber da guerra, era uma pacifista, nunca tinha

subido num veículo blindado e ainda por cima era uma mulher: “[...] Então não se meta nisso! É nosso! De que serve para você? Você é mulher, vá parir seus filhos!” (Ibid., p. 37).

Como expressa Ruth Klüger: “[...] mulheres não têm passado. Ou não têm que ter algum. É indelicado, quase indecente” (2005, p. 13). As guerras e os seus testemunhos são essencialmente masculinos. Contudo, de maneira contraditória, pouco a pouco, a cada ligação, o militar passa a contar sua experiência, como trouxe seu melhor amigo num saco plástico com o corpo totalmente desfigurado e desmembrado. Como a mãe desse jovem entrou em estado de choque e foi parar num hospital psiquiátrico: “Ela dormia no cemitério, no túmulo dele...” (Aleksiévitch, 2022, p. 38).

Depois de contar e vituperar ele desliga o telefone de forma inopinada. Algum tempo depois, liga novamente e passa imediatamente a se justificar: hoje todos apontam os dedos para os soldados e seus crimes no Afeganistão, mas ele estava cumprindo ordens: “Agora querem nos convencer de que cumprir uma ordem criminosa é crime. Mas eu acreditava em quem dava as ordens!” (Ibid., p. 123). Svetlana pede para encontrá-lo. O militar anônimo se nega. Não obstante, isso não impede que ele se abra e confesse, estava coberto de sangue, lá ele matava. A dialética entre testemunho, ouvinte e seus ruídos é estabelecida. Aleksiévitch se aproxima: “– Fico pensando... Como você vive com isso? Está assustado?” (Ibid., p. 124).

Ele matava para viver. Entretanto, no presente da enunciação, ele tinha inveja dos mortos, pois: “Os mortos não sentem dor...” (Ibid., p. 124). A conversa se interrompe mais uma vez, ele desliga o telefone. Pela última vez volta a ligar. O tom muda completamente: já é uma testemunha amistosa. Ele estava reconstituindo sua vida, tinha ânsia em amar e viver. Seu filho estava para nascer, o nome seria Alióchka em homenagem ao amigo falecido. Também queria uma menina que chamaria de Alionka. Apesar do trauma, ele tinha sobrevivido lá e aqui: “Para mim essa história acabou. Vou sair dela...Não vou me matar com um tiro nem me jogar da varanda de cabeça. Quero viver! Amar! Sobrevivi pela segunda vez... Da primeira vez lá, na guerra, da segunda vez aqui. Chega! Adeus!” (Ibid., p. 210).

E desliga definitivamente. O caso é exemplar das condições múltiplas e conflituosas em que o testemunhar e o ouvir são constituídos. Para Aleksiévitch a relação com o militar não tinha terminado: “Mas eu ainda passo muito tempo conversando com ele...**Escuto...**” (Ibid., p. 210, grifo nosso). A escuta permanece mesmo depois que o diálogo foi interrompido, Svetlana deve passá-lo adiante, legar ao futuro.

Em outras circunstâncias de escuta, a escritora já não é a soviética que ouve outra soviética, mas a estranha que por essa condição de não familiaridade permite que uma esposa fale sobre a perda do marido: “Minha alma grita, meu corpo grita. Antes eu amava dormir nua no

verão, agora nunca durmo nua. Eu me lembro de tudo... Lembro do amor... **Desculpe pela sinceridade. Só posso me abrir com você. Alguém desconhecido. Para os meus é difícil**” (Ibid., p. 172, grifos nossos).

A relação de transferência propicia que a esposa seja totalmente sincera com Aleksievitch. A confiança possibilita a confiança, o se abrir para o outro. A ouvinte funciona como um substituto já que a testemunha não pode contar para os seus: é muito doloroso. Svetlana é a que se prontifica a escutá-la, sem julgamentos, vai ao seu encontro, acolhe e grava os detalhes mínimos da voz da esposa. Como, por exemplo, quando ela diz que o corpo nu do marido espelhava o verão. Contudo, depois da perda, essas coisas perdem seu sentido. Sua história bélica é sentimento. Não é uma maneira usual de contar sobre uma guerra. Nessa e nas outras formas de escuta, Aleksievitch metamorfoseia-se em uma “pessoa-ouvido”:

Flaubert dizia de si, “sou um homem-pena”. **Eu sou “uma pessoa-ouvido”**. Por muito tempo procurei um gênero que respondesse à maneira como eu enxergo o mundo, à maneira como funciona meu olho, meu ouvido... E escolhi o gênero das vozes das pessoas... **Eu espreiro e ausculto meus livros nas ruas, atrás das janelas**. Nelas, as pessoas reais contam os principais acontecimentos de seu tempo: a guerra, a queda do império socialista, Tchernóbil, e todos eles conservam na palavra a história do país, a história comum. Tanto a antiga, como a mais recente. E cada um guarda a história de seu pequeno destino humano²⁴⁷.

Aleksievitch se define a partir do que escuta: “uma pessoa ouvido”. Cria um novo gênero: o das vozes. Ausculta seus livros nas ruas por meio dos relatos das pessoas comuns e seus “pequenos destinos humanos”. A partir delas pode precisar os “grandes acontecimentos”. Por exemplo, como foi a Guerra do Afeganistão longe dos holofotes da propaganda soviética. A escritora deve estar sempre com os ouvidos atentos, mesmo para os testemunhos dissimiles que produzem atritos e ruídos. Para dar a ver o horror e a mentira da “intervenção da paz”, ela ouve todos que aceitam se comunicar, sem distinções. A escuta é abertura e sempre dialética.

Meninos de Zinco foi produzido *pari passu* ao desenvolvimento da Guerra do Afeganistão, Aleksievitch foi a Cabul enquanto o conflito ainda acontecia e o livro foi publicado quando as tropas soviéticas foram retiradas, em 1989. Ou seja, apesar do desmoronamento provocado pela *perestroika* de Gorbachov, o poder soviético ainda estava de pé. A estrutura burocrática intrincada, mesmo depois do fim, ainda lutava por manter seus privilégios.

²⁴⁷ TAG. Entrevista: Svetlana Aleksievitch, 2018. Disponível em: www.taglivros.com/blog/entrevista-svetlana-aleksievitch-tag-livros/. Acesso: jun. 2023.

Nesse contexto, o livro foi acompanhado por constrangimentos e pressões políticas e judiciais. Na última parte de *Meninos de Zinco*, “O julgamento de *Meninos de Zinco*” (A História nos documentos), Aleksiévitich reúne, por meio da montagem, reportagens, depoimentos e autos sobre os processos que sofreu.

A escritora foi demandada judicialmente pelas mães e pelos soldados. A motivação do processo era a publicação de trechos do livro no jornal *Komsomólskaia Pravda* e acusação era de que esses fragmentos divulgados foram modificados, a autora teria deturpado e falsificado os relatos dos “afegãos” (os soldados) e das mães. Tudo parecia mais uma peça montada para oprimir a escritora: os materiais da demanda já estavam prontos no tribunal nacional da região central de Minsk, Bielorrússia, antes de o próprio processo ser iniciado.

Era um julgamento político. Além de ser responsabilizada dolosamente pela falsificação dos testemunhos, Svetlana era acusada de calúnia, antipatriotismo e difamação. Os pleiteantes eram o ex-soldado Oleg Serguêievitch Liachenko, identificado no livro somente por sua função militar, soldado atirador de granada; e Iekaterina Nikítitchna Platítsina, mãe do major falecido Aleksandr Platítsin, caracterizada em *Meninos de Zinco* somente pela designação de “mãe”.

Liachenko acusava Aleksiévitich de ter modificado seu relato por completo, “[...] escreveu coisas que eu não falei, e se falei, entendia aquilo de outra forma, tirou por conta própria conclusões a que não cheguei” (Aleksiévitch, 2022, p. 295). Na sua percepção, tudo o que foi escritor manchava sua honra e dignidade. Por isso, exigia que a escritora pedisse desculpas públicas e o indenizasse no valor de 50 mil rublos.

Nos estenogramas da audiência, podemos acompanhar os diálogos. Aleksiévith lembra como Oleg contava e chorava quando se encontraram, ele não acreditava que sua verdade poderia ser publicada um dia. Para o soldado, o processo parecia mais uma forma de conseguir algum dinheiro de uma escritora publicada no exterior enquanto ele recebia uma “pensão miserável”.

Por reter na memória o Oleg do momento da escuta e, por corolário, da confiança estabelecida, Svetlana não acreditava que aquelas palavras fossem suas, estava reproduzindo os dizeres de outrem:

Lembro de você de outro jeito... E você pôs um preço muito baixo no seu rosto queimado, no seu olho perdido...Só não precisava me chamar para o tribunal. Você me confundiu com o Ministério da Defesa e com o Politburo do Partido Comunista da União Soviética... (Ibid., p. 298).

E continua: o soldado foi extremamente sincero no que havia relatado, Aleksiévith tinha medo que Oleg sofresse com represálias da KGB por revelar segredos militares e, por isso, resolveu modificar o seu nome, apagar, como em todos os testemunhos, as marcas identitárias e

transformá-las em *imagens coletivas*: “Então eu mudei seu sobrenome. Eu o mudei para defender você, e agora eu mesma preciso me defender de você com isso. **Como não tem sobrenome, é uma imagem coletiva...** E suas queixas não têm fundamento” (Ibid., p. 298, grifos nossos).

Do outro lado, Iekaterina Nikítitchna também acusava Aleksiévitich de adulterar seu testemunho. Seu monólogo foi publicado no jornal *Literatura i mastatsva* e, na sua perspectiva, foram acrescentados vários fatos pela escritora e outros foram omitidos. Além disso, ela tirou conclusões por si só. Por tudo isso, o relato ofendia sua honra e dignidade.

Como no julgamento anterior, podemos acompanhar os diálogos por meio dos estenogramas da audiência. Nele, Nikítitchna tenta construir outra imagem da União Soviética, apagam-se as críticas. Seu filho amava a pátria, mas o relato o mostrava como um “chorão”. Ela questiona justamente a leitura da história de Aleksiévitich, não mostrou os “grandes fatos” da guerra, mas o minúsculo: “Aparece que meu filho ficava nas filas, mas ele não suportava lojas e filas. E aí está ele, na guerra, de pé numa fila... Por minha causa, para pegar um lenço... Para que escrever sobre isso? Era um oficial militar. Está morto...” (Ibid., p. 300).

Svetlana contesta recordando o momento da escuta, como tinha se emocionado e chorado. Na relação entre o falar e ouvir, as duas juntas estabeleceram um pacto para que o testemunho fosse passado adiante: “Quando estava escrevendo seu relato, também chorei. E odiei aqueles que tinham mandando seu filho para morrer por nada num país estrangeiro. Na época estávamos juntas, de comum acordo” (Ibid., p. 300).

Para a mãe, o objetivo da escritora era provocar ódio em relação ao Partido. Contudo, ela tinha orgulho pelo filho ser um militar e orgulho de pertencer a União Soviética: “Eu amo o país em que vivíamos – a União Soviética – porque meu filho morreu por ele. Mas odeio a senhora! Não preciso da sua verdade terrível. Não temos necessidade dela! **Está escutando?!?**” (Ibid., p. 301, grifos nossos).

Ainda cindida pelo luto, Nikítitchna utiliza a audiência como uma forma de desabafo, queria dizer aquilo que ainda a sufocava. Nesse sentido, o último período é significativo: “Está escutando?!?”. Svetlana estava, oferece novamente sua “pessoa-ouvido” para escutá-la, mas que isso não precisava de ser realizado no tribunal: “**Eu poderia escutar a senhora. Poderíamos conversar.** Mas por que devemos conversar sobre isso num tribunal? Não consigo entender” (Ibid., p. 301, grifos nossos).

No velho estilo soviético de acusações, a escritora foi execrada como agente infiltrada da CIA, governanta do imperialismo internacional e difamadora da grande imagem da União Soviética em troca de um “punhado de dólares” e “duas Mercedes”. Entretanto, na data marcada para o julgamento definitivo Liachenko e Platítsina não apareceram.

Não obstante, a perseguição política e judicial não pararam por aí, seis meses depois foram abertos mais dois processos contra a escritora: por Galovneva, mãe do primeiro-tenente morto Iu. Galovnev e presidente do Clube Bielorrusso de Mães de Combatentes Internacionais Falecidos; e por Tarás Ketsmur, ex-soldado da Guerra do Afeganistão e presidente do Clube de Combatentes Internacionais de Minsk. As imputações eram as mesmas dos outros casos, quais sejam: adulteração dos testemunhos dados.

Na demanda de Galovneva tudo parecia uma *encenação kafkiana*. A petição inicial foi apresentada ao tribunal sem data e sem assinatura, mas mesmo assim foi recebida pela juíza Tatiana Gorodnítcheva. No livro de registro, o processo já tinha recebido seu número de ordem, antes que houvesse alguma decisão sobre sua abertura. No dia marcado para o julgamento, Aleksiévitich e seu advogado souberam que a juíza escolhida para o caso tinha sido substituída dez minutos antes da audiência.

A mãe também exigia desculpas públicas pela suposta ofensa a sua honra e do seu filho. Na sessão, ela objetava diretamente o *método da montagem* de Aleksiévitich: “Acredito que uma escritora documental tem a obrigação de expor com precisão a informação recebida, ter a gravação da conversa, passar o texto pela aprovação do entrevistado” (Ibid., p. 303).

Devido a isso, a mãe é inquirida pelo advogado de defesa. Ela teria autorizado a gravação do diálogo? Sim, tinha permitido e não havia perguntado o que Svetlana iria retirar da fita para colocar no livro. Entretanto, isso não justificava nada. Na visão de Galovneva um livro documental deveria ser uma forma *ipsis litteris* sem nenhum tipo de trabalho estético: “Pensei que ela ia publicar o diário do meu filho. Já disse como entendo a literatura documental: são diários e cartas. E se fosse usar meu relato, que pusesse palavra por palavra como eu falei” (Ibid., p. 309).

Contudo, como mesmo Galovneva não deixa de reconhecer, Aléksiévitch foi a primeira pessoa a escutá-la num momento de depressão profunda. Novamente, ela foi ao encontro do Outro: “Passei um mês de cama. Não queria escutar ninguém. Ficava tudo desligado na minha casa. Eu não abria a porta para ninguém. Aleksiévitich foi a primeira a entrar na minha casa” (Ibid., p. 307).

Apesar disso, para ela, a escritora não publicou a verdade do seu filho, mas a dor dela como mãe e ainda por cima utilizou uma “[...] linguagem simples, infantil. Que literatura é essa? Um livresco pequeno e imundo...” (Ibid., p. 308). Novamente, o olhar que captura a história na cotidianidade das vidas comuns é visto como pouco grandioso em relação aos parâmetros soviéticos.

Seu filho foi para o Afeganistão porque era uma pessoa honesta e descendia de uma “dinastia militar”. Os irmãos do pai, os avós e os primos entraram para o exército. Elas, as mães,

não tinham culpa que lá havia guerra, roubo e drogas. Mas, nas palavras de Galovneva, Aleksiévitich utilizou tudo isso para ganhar dinheiro, fama e ser publicada no exterior. Manipulou a dor das mães: “Falou conosco, escreveu nossos relatos, nós choramos nossa dor para ela...” (Ibid., p. 309).

Nesses conflitos judiciais, o tribunal se transforma não só no lugar de requerentes e requeridos, mas no *espaço das vozes*. As mães não querem apenas acusar Aleksiévitich como também dizer. O julgamento de Galovneva é acompanhado na sala por outras mães. Essas não se furtam em também querer falar. São vozes anônimas: “– Somos mães. Queremos falar... Acabaram com nossos filhos. E depois ainda ganham dinheiro em cima disso. Viemos defendê-los, para que eles possam descansar em paz debaixo da terra...” (Ibid., p. 310). Outra já não suportava escutar sobre o heroísmo bélico: “– Chega de mostrar heroísmo, ‘afegãos!’” (Ibid., p. 312).

Na mesma linha, uma professora de literatura russa já não sabia o que ensinar diante dos livros de Aleksiévitich. A pedagogia realista da literatura socialista mostrava que não havia nada melhor do que ser um herói da pátria. Ao contrário, a obra da escritora associava essa posição a uma forma de ignomínia: “Sou professora de literatura russa. Por muitos anos repeti para meus alunos as palavras de Karl Marx: ‘A morte de um herói é como o pôr do sol, e não como um sapo que se explode por esforço’. O que seus livros ensinam” (Ibid., p. 311).

Rapidamente, as constelações de vozes foram interrompidas pelo magistrado: “Parem com esse barulho! Parem com a confusão! Isto aqui é um tribunal, não uma feira... (A sala se enfurece.) Decreto um intervalo de quinze minutos...” (Ibid., p. 312).

Já em relação ao processo de Tarás Ketsmur, sua petição inicial também foi apresentada sem assinatura. Nas argumentações preliminares alegava que tudo o que foi publicado em *Meninos de Zinco* sobre sua vida era invenção, pois nunca tinha se encontrado com a escritora e nunca lhe disse nada. Contudo, na audiência revelou que se encontrou sim com ela, mas não lhe contou nada. Para ele, Aleksiévitich tinha privado sua geração, os soldados “afegãos”, de vida moral, manchou suas imagens, agora eram vistos como criminosos.

A resposta de Svetlana é simples. Como ela podia saber detalhes tão importantes da vida de Ketsmur se não o tivesse escutado. Ouvir o outro, para Aleksiévitich, não é uma ação passageira, é mantê-lo na memória: “Se você não me contou nada, como eu podia saber que você nasceu na Ucrânia, que ficava doente na infância... Que foi para o Afeganistão com uma cadela (apesar de você agora dizer que ela morreu no caminho), que ela se chamava Tchara” (Ibid., p. 313).

No fundo, estão as vozes que constelam a sala do tribunal. A Guerra do Afeganistão foi um evento coletivo e cada um tinha sua opinião. Para uns, foi uma guerra de homens ímpios: “– Alegam que era uma questão de ordens: eu, dizem, recebia ordens e cumpria. A isso, os tribunais internacionais responderam: cumprir uma ordem criminosa é crime. E não tem prazo de prescrição” (Ibid., p. 315). A voz anônima compara os soldados cumpridores de ordens ao julgamento de Eichmann. De outra perspectiva, algumas vozes vão além e associam a ruína da União Soviética aos livros da escritora:

O povo está humilhado, na miséria. Há bem pouco tempo nós éramos uma grande potência. Talvez não fôssemos, mas nós nos considerávamos uma grande potência pelo número de mísseis e tanques, de bombas atômicas. E acreditávamos que vivíamos no melhor país, o mais justo. E a senhora nos diz que vivíamos em outro país – terrível e sanguinolento. Quem vai perdoá-la? A senhora pisou no que há de mais dolorido... No mais profundo... (Ibid., p. 347).

Os julgamentos são imensos palcos em que a história é discutida por pessoas comuns, mas ao custo de Svetlana se converter num imenso bode expiatório nacional. Aqui, cabe retomar Elizabeth Jelin (2000) quando a crítica mostra como o testemunho possui efeitos e impactos sobre a sociedade, ele deslinda “[...] sentidos que distintos públicos podrán darle a lo largo del tiempo”²⁴⁸ (p. 81). Em outras palavras, isso é afirmar que o testemunho não funciona no vazio, mas é um constructo social. Todo ato de testemunho e de escuta está marcado pelo seu contexto de produção e recepção, “[...] incluyendo las dimensiones políticas del fenómeno”²⁴⁹ (Ibid., p. 91).

Nesse sentido, o testemunho possui um agenciamento que estabelece uma ligação dialética entre memória individual e coletiva, passado e presente. Exige um pacto, mesmo que implícito, para que a testemunha deixe a mudez e fale.

São atos de sujeitos ativos que compartilhem um espaço cultural, ainda que (ou *apesar de*), como na compulsão à repetição do trauma, seja posta uma aporia que obstrua a simbolização e construa uma separação entre o “nós” e “eles”: “La memoria –aun la individual–, como interacción entre el pasado y el presente, está cultural y colectivamente enmarcada, no es algo que está allí para ser extraído, sino que es producida por sujetos activos que comparten una cultura y un ethos”²⁵⁰ (Ibid., p. 89).

Por tudo isso, *Meninos de Zinco* é um testemunho coletivo e nessa qualidade deve ser debatido num tribunal por todos. A ideologia comunista, ainda presente nesse momento, reforça essa visão pública e coletivista: o “soviète”, como um todo, é diretamente interessado.

²⁴⁸ “[...] sentidos que distintos públicos podem dar ao largo do tempo”.

²⁴⁹ “[...] incluindo as dimensões políticas do fenômeno”.

²⁵⁰ “A memória – inclusive a individual –, como interação entre o passado e o presente, está cultural e coletivamente marcada, não é algo que está ali para ser extraído, mas algo que é produzido por sujeitos ativos que compartilham uma cultura e um *ethos*”.

Nos resultados do processo, o tribunal declarou que os relatos que Aleksiévitich publicou no jornal *Komsomólskaia Pravda* não correspondiam à realidade no caso de Galovneva, mas as informações não eram difamadoras. Em relação ao soldado Ketmur, os relatos também não correspondiam à realidade e em parte envergonhavam sua honra e dignidade. Além disso, foi estipulado que a escritora devia pagar as despesas de custas do processo no valor de 1320 rublos e as custas judiciais, conhecidas como taxas estatais, na quantia de 2680 rublos.

O julgamento provocou uma série de denúncias de jornais e associações de escritores. Aleksiévitich era perseguida por aqueles que acreditavam que a guerra foi realizada em nome do “sagrado dever internacional”. Por aqueles “[...] que queriam pôr um símbolo de igualdade entre a participação na Grande Guerra Patriótica e a Guerra do Afeganistão, injusta e essencialmente colonial” (Aleksiévitch, 2020, p. 318). Por trás dos demandantes, estavam os ex-líderes do aparato burocrático – os políticos e os militares. Para muitos, os processos mostravam como “[...] os arrotos do totalitarismo não são passado, mas constituem o presente da Bielorrússia” (Ibid., p. 322). Lembravam ainda outros constrangimentos sofridos pela escritora: as constantes ameaças dirigidas ao seu endereço e as tentativas de proibir o livro.

Apesar de não aceita pelo tribunal, foi realizada uma “perícia literária” para a defesa da escritora a pedido do PEN Center da Bielorrússia – uma organização de escritores – ao diretor do Instituto de Literatura Ianka Kupala da Academia de Ciências da República da Bielorrússia, Víkto Antonóvitch. Algumas perguntas foram enviadas e prontamente respondidas.

Para a diretoria, de fato a escrita de caráter documental está fortemente marcada pela autenticidade e a veracidade, mas isso não presumia o registro literal de toda uma vida, marcar todos os seus nuances, casos e ambivalências seria impossível: “Nas palavras do escritor Albert Camus, vencedor do prêmio Nobel, a verdade completa só seria possível se pusessem uma câmara diante de uma pessoa, e filmassem toda sua vida do nascimento à morte” (Ibid., p. 354). Em razão disso, Svetlana Aleksiévitich não poderia exercer simplesmente o papel de uma *copista medieval*, o material exigia um tratamento, sua *personalidade ou possibilidade artística* como indicou Soljenítsin:

É fácil imaginar a situação que ocorreria se a autora de *Meninos de zinco* recusasse conscientemente ter uma relação criativa com os fatos recolhidos e se conformasse com o papel de compiladora passiva. Nesse caso, ela teria que anotar no papel literalmente tudo o que foi dito nas muitas horas de relatos e confissões dos personagens “afegãos”, e como resultado teria (se encontrasse um editor) um livro volumoso de material cru, não elaborado, não trabalhado para chegar a um nível de exigência estética verdadeiro, e que simplesmente não teria leitores (Ibid., p. 354).

O trabalho e a elaboração se dão por meio da desmontagem e remontagem dos testemunhos ouvidos. Aleksievitch não trabalha como uma “compiladora passiva”, mas como uma testemunha que é atravessada pelo material. Era uma soviética como aquelas vozes e entendia seus sofrimentos. Isso pressupunha não mudá-los, modificá-los ou deturpá-los como acusavam os processos. O objetivo era tratar esteticamente um material bruto e fazer com fosse manipulável como um livro, uma *prancha dialética*. No final, tudo se resumia no *pacto ético* estabelecido entre testemunha e ouvinte. Seu projeto está inscrito numa relação umbilical entre ética e estética:

Mas nesse caso, claro, surge o problema da boa-fé do autor com o qual o personagem, num momento de fraqueza, compartilhou suas lembranças e de certa forma transferiu para ele parte de seus direitos sobre esse testemunho, na esperança de uma transmissão precisa de suas palavras, em primeiro lugar, e da competência profissional do autor, sua capacidade de ver o principal e descartar os detalhes que não aprofundam a ideia, de confrontar os fatos e vê-los como um todo único. **No fim das contas, tudo é decidido pelo talento artístico do autor e sua posição moral, sua capacidade de unir o caráter documental e a representação artística** (Ibid., p. 355, grifos nossos).

A transmissibilidade no presente, entre testemunha e ouvinte, e no futuro, o legado das palavras, só podem funcionar quando inscritos na ética e na estética. A fala final de Svetlana Aleksievitch no tribunal, “Do que foi dito e do que não deixaram dizer”, retoma essas discussões. Primeiro, ela pede perdão às mães por falar da verdade sem provocar dor. Logo depois, lembra como a guerra era associada, em muitos relatos, ao trabalho duro e ao assassinato. Entretanto, com o passar dos anos, o segundo elemento sumia. Diante disso, a escritora indaga: “Por acaso é possível inventar isso: esses detalhes, sentimentos? Sua terrível variedade no meu livro” (Ibid., p. 342).

Na sua obra, o testemunho não funciona como um recibo que deve ser guardado e apresentado em determinada circunstância para demonstrar a originalidade de algo: isto é, sem nenhum tratamento e como *coisa em si*. Exatamente como queria a escola metódica do século XIX: os documentos idôneos são por si só a História. E não podemos nos esquecer: dos “grandes heróis”. Pelo contrário, sua poética é dupla, o testemunho e sua desmontagem e (re)montagem, o documento e sua *imagem dos tempos*:

Os livros que escrevo são documentos e ao mesmo tempo minha imagem dos tempos. Recolho detalhes e sentimentos não só de uma vida humana individual, mas de todo o ar de um tempo, seu espaço, suas vozes. **Não imagino, não invento, eu monto** o livro a partir da própria realidade. O documento é aquilo que me contam, o documento, parte dele, sou eu como artista com minha visão de mundo, minhas impressões (Ibid., p. 344, grifos nossos).

A montagem não é invenção ou pura “engenhosidade” imaginativa, atua sobre o que já está pré-constituído. Foi dessa forma que funcionou nas vanguardas e no cinema. Aleksiévitich monta a partir dos testemunhos já escutados. O resultado não é o *documento metódico*, mas o *documento das vozes*: em parte formado por “aquilo que me contam” e em parte constituído pela *terceira testemunha*, isto é, ela “como artista com minha visão de mundo, minhas impressões”.

Ainda, os julgamentos colocam ainda mais uma interrogação: Os testemunhos devem ser modificados quando confrontados com conjunturas opostas aquelas em que foram produzidos? Ou quando seus autores são sujeitos que não mais se identificam com o que foram ou disseram outrora? Svetlana resume a questão: “Estão julgando um livro, estão julgando a literatura, supondo que, se ela é documental, é possível reescrevê-la toda vez para satisfazer as exigências do momento” (Ibid., p. 344).

Nessas indagações, está implícita certa descaracterização dos testemunhos, se eles podem ser reescritos, não correspondem à verdade. Tudo se transforma numa simples, como vemos na contemporaneidade, *batalha de narrativas*, o mais exímio em “não perder perdê-la”²⁵¹ se sai vitorioso. Sua fala é clarividente: “Não permita Deus que os livros documentais sejam conduzidos por contemporâneos tendenciosos. Só nos restariam ecos de disputas políticas e preconceitos em lugar da história viva” (Ibid., p. 344-345).

De maneira semelhante, o caso lembra o ocaso que Eisenstein viveu no final da vida, suas montagens já não correspondiam ao posicionamento do Partido Comunista e seu “realismo socialista”. Em outro sentido, está contida uma crítica ou desdém à literatura de “teor testemunhal”. Por ser diferente da literatura ficcional convencional ela deveria passar pelo critério – político dito seja – da reescritura “para satisfazer as exigências do momento”. Ninguém exigiria de Joyce os “paratextos” da sua poética para melhor compreensão do *Ulysses*, sob pena de processo em caso de recusa. A forma testemunhal, dirá Aleksiévitich, por fugir aos cânones dos gêneros literários é duramente advertida: “Fora das leis da literatura, fora das leis do gênero literário, o que há é uma repressão política primitiva, já reduzida ao nível cotidiano e, eu diria até, comum” (Ibid., p. 345).

3.4. Constela(dor)as

²⁵¹ Discurso densamente propalado por grupos de direita e extrema-direita, a verdade se apaga e se transforma num campo de forças em que quem é derrotado perde por não utilizar da melhor *estratégia narrativa*, independentemente dos fatos. Numa convenção do PL para discutir um possível apoio à reforma tributária, o governador de São Paulo, Tarcísio de Freitas, lembrou que a “direita não podia perder a narrativa” nessa e em outras pautas. Nessa perspectiva, a morte, como de mais de meio milhão de pessoas pela pandemia, e a própria *Shoah*, são simples pontos de vista, *construções narrativas*, outros podem dizer o contrário desde que devidamente paramentados de “fake news”. A narrativa, ou melhor, as narrativas, constructos polissêmicos e complexos tanto para a crítica literária quanto para o discurso filosófico, convertem-se num *jogo fantasmagórico* de mentiras.

Como mostrou Didi-Huberman (2020) em *Imagens apesar de tudo*, o caráter inimaginável dos campos foi em grande medida criado pelos nazistas para que as testemunhas que eventualmente sobrevivessem fossem desacreditadas. Contudo, as *fotos de sobrevivência* dos crematórios de Auschwitz tiradas pelos membros do *Sonderkommando* arrancavam imagens daquele real, davam forma ao inimaginável.

Elas refutavam o caráter exclusivo das teorias que postulam o inimaginável e o incomunicável como essências da *Shoah*. Não se trata de negar o insólito e o seu excesso, mas que mesmo assim, *apesar* das lacunas e da fragmentação, aquelas fotos e os testemunhos de maneira geral enfrentavam as aporias: “A própria existência e a forma dos testemunhos contradizem poderosamente o dogma do inimaginável” (p. 96).

Esse exemplo é fundamental em Delbo, Aleksievitch e Poniatowska. A partir de registros e contextos diferentes, impossibilidades latentes que acompanham os eventos catastróficos estão ali semeadas: a literatura que se sufoca nos seus limites diante dos caixões de zinco; a insuficiência de *La noche de Tlatelolco* diante de um evento que continua incompreensível; as “nossas palavras” que os outros (“vocês”) não entendem. *Apesar* de todos desses empecilhos, se enfrenta com uma constelação de vozes. Ler a história é uma tarefa que demanda uma multiplicidade capaz de dar conta das suas singularidades, convoca uma montagem disseminadora capaz de (re)estabelecer ligações, atritos e saberes entre vozes, mesmo que sejam negativos.

Seligmann-Silva (2022) em *A virada testemunhal* estabelece relações entre Svetlana Aleksievitch e Elena Poniatowska, seus trabalhos estão alicerçados no estudo e na coleta de testemunhos bem como no projeto de reconstituir outras vozes, novas memórias:

A Nobel de Literatura Svetlana Aleksievitch tem seus trabalhos calcados na coleta e no estudo de testemunhos e é uma autêntica representante da virada testemunhal no campo das letras, sendo de certa forma a correspondente na Europa Oriental à escritora e ensaísta mexicana Elena Poniatowska, outra poderosa praticante e teórica no campo dos testemunhos (p. 132-133).

Um pouco mais adiante Seligmann-Silva completa ao dizer que essas duas escritoras, bem como outros, compõem modelos do que ele chama de “coleccionadores de testemunho do século XX”. Pelo que discutimos no primeiro capítulo desta tese, a figura do colecionador é dúbia, entre o “gabinete de curiosidades” e o “materialista histórico”. Por isso, no lugar propomos o *constela(dor)/a*, não o aventureiro (Tintim) interessado nos *restos coloniais*, mas a “terceira testemunha” interessada na dor (que é parte do seu neologismo) que brota das catástrofes. Como figura múltipla – testemunha, ouvinte, anarquivador, montador – ele/ela também é um colecionador(a), não de objetos, mas de escutas. Ela convoca o que Benjamin chama no projeto das *Passagens* de “*páthos* da proximidade” em substituição à empatia ligeira (“A empatia com o

vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores” (Benjamin, 2012, p. 244)). A história não exige distância, antes quer se aproximar de nós, entrar na nossa vida. Não por acaso, o lampejo e a imobilidade da *imagem dialética* reconfiguram a memória do presente no passado, torna “legível” o que era dado como morto, recupera, escuta...pura “atualidade”...

A partir disso modificaríamos a inscrição para “*constela(dor)as* de testemunhos do século XX” e incluiríamos Delbo para completar e formar uma tríade. Cada escritora, na sua singularidade, recupera os gestos interditados, os efeitos do “militarismo socialista” por meio da história minúscula, o resgate (ou redenção) do movimento estudantil e dos jovens mortos. Em Charlotte, seu projeto, como vimos, é plural, a busca incessante das vozes das companheiras presas ou da rememoração das que ficaram. Um trabalho árduo de pesquisa, de ler a contrapelo dos arquivos, de errância. Como ela deixou claro, seu testemunho depois de Auschwitz possuía um desiderato constelatório: recuperar as palavras, os gestos e as agonias.

4. VOZES DE MULHERES

[...] Considerai se isto é uma mulher,
Sem cabelos e sem nome
Sem mais força de recordar
Vazios os olhos e frio o ventre
Como uma rã no inverno.

Primo Levi

Yvonne Picard morreu
ela, que tinha seios tão bonitos.

Charlotte Delbo

Este relato recuerda a una madre que durante días permaneció quieta, endurecida bajo el golpe y, de repente, como animal herido – un animal a quien le extraen las entrañas – dejó salir del centro de su vida, de la vida misma que ella había dado, un ronco, un desgarrado grito. Un grito que daba miedo, miedo por el mal absoluto que se le puede hacer a un ser humano; ese grito distorsionado que todo lo rompe, el ay de la muerte definitiva, la que no podría cicatrizar jamás, la de muerte del hijo.

Elena Poniatowska

Os homens lutam na guerra, e as mulheres depois... Nós lutamos depois da guerra...

Mãe

O testemunho e a mulher. Na tradição histórica, esses dois termos parecem se repelir, como se as mulheres não possuísem memórias e não fossem, igualmente, vítimas e resistentes dos traumas do século XX. Ruth Klüger, em *Paisagens da memória*, livro ao qual já nos remetemos, estabeleceu essa interdição em termos de uma zona de misoginia que supostamente preservaria a mulher – considerada como “neutra” – da indecência da rememoração. Ela, como sobrevivente da *Shoah*, tem muito a testemunhar, mas poucos homens querem escutar. Isso porque o lugar do testemunho é essencialmente masculino:

Também tenho o que contar, quer dizer, tenho histórias a contar caso alguém pergunte, mas só poucos o fazem. As guerras pertencem aos homens, e assim também as lembranças da guerra. Ainda mais o fascismo, mesmo que se tenha sido contra ou a favor: puro assunto para homens. Além disso: mulheres não têm passado. Ou não têm que ter algum. É indelicado, quase indecente (2005, p. 13).

Existiria um espaço inócuo, incólume e a-histórico onde as mulheres preservariam sua “decência”, o silêncio. Entretanto, Klüger abre brechas e furos nesse local do “puro assunto para homens”. Ela direciona seu espaço de enunciação. Como ela tem muito o contar e o mundo masculino se fecha à palavra feminina, seu testemunho é para a escuta das mulheres. Ela deixa isso bem claro durante seu texto num dos momentos em que expressa um possível incômodo das leitoras por sua minuciosidade na recordação dos nomes dos campos. A sobrevivente mostra como ela marca intencionalmente o gênero do leitor: “[...] Faço questão destas diferenças, e corro o risco, de maneira consciente, mas não de bom grado, de irritar ou até desconcertar **as leitoras (quem pode contar com leitores masculinos? Estes só costumam ler o que outros homens escrevem)** [...]” (Ibid., p. 76, grifos nossos).

Os homens leem só os relatos escritos por outros homens. Eles são as testemunhas oculares e confiáveis do fascismo e da guerra. Em relação a essa última, Aleksievitch em *A guerra não tem rosto de mulher* mostra como a história das mulheres soviéticas que lutaram na Grande Guerra Patriótica foi durante muito tempo apagada. As representações sobre esse conflito eram “puros assuntos” masculinos:

[...] Já aconteceram milhares de guerras – pequenas e grandes, famosas e desconhecidas. E o que se escreveu sobre elas é ainda mais numeroso. Mas...Foi escrito por homens e sobre homens, isso ficou claro na hora. Tudo o que sabemos da guerra conhecemos por uma “voz masculina”. Somos todos prisioneiros de representações e sensações “masculinas” da guerra. Das palavras “masculinas”. Já as mulheres estão caladas. Ninguém, além de mim, fazia perguntas para minha avó. Para minha mãe. Até as que estiveram no front estão caladas. Se de repente começam a lembrar, contam não a guerra “feminina”, mas a “masculina”. Seguem o cânone. E só em casa, ou depois de derramar alguma lágrima junto às amigas do front, elas começam a falar da sua guerra, que eu desconhecia. Não só eu, todos nós [...] (Aleksievitch, 2016, p. 12).

As mulheres ficaram presas a sensações masculinas, a essa autoridade sancionadora da “voz do varão”. Com isso, um “[...] mundo inteiro foi escondido de nós. A guerra delas permaneceu desconhecida...” (Ibid. p. 13). Svetlana lembra como as histórias que escutava na infância giravam em torno da guerra e eram contadas por mulheres: “A vila de minha infância depois da guerra era feminina. Das mulheres. Não me lembro de vozes masculinas. Tanto que isso ficou comigo: quem conta a guerra são as mulheres. Choram. Cantam enquanto choram” (Ibid., p. 10). Fica então a pergunta: se eram elas que contavam por que seus relatos não se difundiram? Por que não encontraram *espaços de escuta*? A resposta está no que diziam: elas não falavam de exemplos heroicos.

Essa guerra que tem rosto de mulher não possui atos de bravura e nem forças descomuns: “A guerra “feminina” tem suas próprias cores, cheiros, sua iluminação e seu espaço sentimental. Suas próprias palavras. Nela, não há heróis nem façanhas incríveis, há apenas pessoas ocupadas com uma tarefa desumanamente humana” (Ibid., p. 12). A guerra é total, não sofre só o humano, “[...] mas também a terra, os pássaros, as árvores. Todos os que vivem conosco na terra” (Ibid., p.12). A guerra é também o que fizeram de seus corpos, os cabelos que foram cortados, as roupas militares que ficavam folgadas, os processos biológicos interrompidos, o sangue que escorria pelas pernas em momentos inconvenientes. São testemunhos marcados pelo gênero. Por isso tudo, Aleksievitch quer recuperar e escutar essas representações de mulheres sobre a guerra, seus testemunhos: “Quero escrever a história dessa guerra. A história das mulheres” (Ibid., p. 13). As mulheres lutam duplamente: na guerra e depois dela...

Márcio Seligmann-Silva (2022) mostra como podemos encontrar essa égide da masculinidade no ato de relatar na *protocena do testemunho* no teatro trágico. Na trilogia *Eumênides – Agamêmnon, Coéforas e Eumênides* – a cena do tribunal cria um espaço do olhar e do patriarcal. É na última parte dessa trilogia, *Eumênides*, que: “A evidência da masculinidade estaria na origem da concepção do testemunho” (Seligmann-Silva, 2022, p. 119).

Antes, recordemos essa trilogia de Ésquilo. Ela gira em torno do retorno dos heróis depois da Guerra de Troia, especificamente Agamêmnon. Para trazer bons auspícios e aplacar a ira dos deuses na viagem de volta, principalmente de Ártemis, o Atrida sacrifica sua filha, a virgem Ifigênia. Depois dos perigos serem afugentados com a libação do sangue, já em Argos, Agamêmnon é recebido pela mulher, Clitemnestra. Esta, num primeiro momento, é toda afável e acolhedora na recepção do herói. Contudo, no fundo, elabora, conjuntamente com o amante Egisto, um estratagema para matar o aqueu. Toda a trilogia é pouco abonadora do gênero

feminino. Elas estão sempre em constante suspeição²⁵², signo do traiçoeiro. Clitemnestra justifica seu crime como uma vingança pelo sacrifício da filha. A primeira parte termina com ela e Egisto como soberanos de Argos.

Na segunda parte, *Coéforas*, Orestes surge como herói que retorna do exílio para vingar seu pai matando a mãe e o amante. Ele leva a cabo esses desígnios com o auxílio da irmã Electra. Contudo, antes de expirar o último suspiro, em tom de suplica, Clitemnestra clama para que as Erínias (Fúrias) vinguem o sangue materno derramado. Assim termina a peça.

Na última e derradeira parte, *Eumênides*, é criado um lugar para o testemunho: um tribunal de exceção. A peça começa com as Erínias perseguindo Orestes. Este, por sua vez, busca auxílio de Apolo. O Febo então o envia para Palas onde um tribunal, sob a égide de Atena, iria decidir seu destino: “Não te canses de apascentar o teu sofrimento e, quando chegares à cidade de Palas, senta-te, tomando nos braços a antiga imagem. Nós acharemos então, com juízes adequados e argumentos persuasivos, a maneira de te libertar para sempre das tuas dores” (Ésquilo, 2019, p. 188).

No templo de Atena, a deusa assume para si, com a concordância de Orestes e das Erínias, a resolução do pleito. Institui um tribunal que a partir daquele momento deveria “funcionar para sempre”. Um símbolo de justiça e punição que faria qualquer um temer antes de cometer uma falta grave. Ou seja, era um tribunal que deveria presidir as cidades. Exatamente por isso, Atena escolhe alguns juízes, obrigados por juramento, para proferir uma sentença justa. Além disso, os trâmites iniciais, a fase instrucional de coleta de provas e testemunhos, foram estabelecidos. Dirá a deusa: “Quanto a vós, **reuni testemunhos** e provas que, cobertos pelo juramento, auxiliem a justiça” (Ibid., p. 209, grifos nossos).

As Erínias são as testemunhas de acusação e Apolo a testemunha de defesa. Para as Fúrias o fato era claro, Orestes era um matricida e dessa maneira, como dever delas, tinham que vingar Clitemnestra. Do outro lado, o olhar e a herança patrilinear são apresentados como prova na réplica. Já nas *Coéforas*, Orestes convocava antecipadamente a prova do ver, mostrava como o véu sujo em que seu pai foi enredado no momento do assassinato era prova da justiça com que ele tinha matado sua mãe: “Ela cometeu ou não cometeu o crime? É minha testemunha este véu, tinto pela espada de Egisto” (Ibid., p. 169). O segundo elemento de prova é convocado por meio de uma pergunta retórica. Ele, Orestes, era de fato filho da sua mãe, sangue do seu sangue: “E eu sou do sangue da minha mãe?” (Ibid., p. 216).

²⁵² Desde o início suas palavras são recebidas com ressalvas e cuidados: “Demasiado crédulo, o espírito feminino tem limites rapidamente transpostos e, por isso, uma notícia saída da boca duma mulher tem igualmente rápida morte” (Ésquilo, 2019, p. 43).

A pergunta não era assim tão retórica. Imediatamente, *Apolo* deus da claridade ilumina a hipótese na qual um filho não é filho de sua mãe. Isto é, o útero da mulher é somente um lugar que guarda, portátil, lugar de passagem; a semente do homem, por seu turno, é vida, é quem de fato germina. Em outras palavras, o *Febo* institui o lugar exclusivo do *pater*:

Vou responder às tuas perguntas e tu verás se o meu raciocínio é correto. Aquelas a quem chamam mãe não é a geradora do seu filho, mas tão só a alimentadora do germe nele recentemente semeado. Quem gera é só semeador; ela, como estrangeira a estrangeiro, limita-se a conservar o jovem rebento, a menos que um deus o impeça.

Vou dar-te uma prova do que afirmo e é que se pode ser pai sem a ajuda da mãe. Pode **testemunhá-lo** alguém aqui presente, a filha de Zeus Olímpico, que não foi criada nas trevas do seio materno e, no entanto, nem uma deusa seria capaz de dar à luz um tal rebento (Ibid., p. 218-219, grifo nosso).

Apolo utiliza os “argumentos persuasivos” ou “testemunhos persuasivos” que prometeu a Orestes. Neles, o descende dos Atridas tinha um dever de sangue e germinação para com o pai. A mãe é em relação ao filho como “estrangeira a estrangeiro”. Nessa linha, Orestes não era um matricida. Como argumento decisivo o Febo utiliza o próprio nascimento de Atena. Ela poderia mais do que qualquer um “testemunhar” essa preexistência: não foi ela gerada pela cabeça de Zeus, sem passar por ventre materno após ele ter engolido a deusa Métis. Ela era um caso, “testemunho”, cabal.

Na deliberação final, os juízes chegaram a um empate. Então, coube a Atena tomar o voto decisivo, de Minerva. O testemunho de Apolo tinha sido providencial, ela, como “fruto do semeador”, era do partido dos homens:

Cabe-me pronunciar-me em último lugar. Juntarei o meu voto aos que foram dados a Orestes. É que eu não tive mãe que me desse à luz e, por isso, sou em tudo e de todo o coração pelo homem, pelo menos até que um dia eu venha a celebrar as minhas núpcias. Sou inteiramente a favor do pai. Assim não terei em conta especial a morte de uma mulher, que matou o marido, guardo do seu lar. Orestes será absolvido, mesmo em caso de igualdade na votação (Ibid., p. 223).

Atena apazigua as Erínias. As retira da escuridão do Tártaro para serem transformadas em defensoras da justiça no solo da Ática. Neste mesmo espaço, o testemunho ganha uma forma que se dissemina: princípio patrilinear que germina em oposição ao útero que apenas guarda; luminosidade em oposição às “trevas do seio materno”; abertura para o *olhar da prova da paternidade*. Como aponta Seligmann-Silva: “Em Eumênides, a claridade dos olhos e a luminosidade irrefutável da prova são postas ao lado do argumento patrilinear e falocêntrico” (2022, p. 119). Não por acaso, um dos símiles conhecidos de Atena é: “a de olhos gláucos”.

O testemunho é dessa maneira *olhar a prova do homem*. Ainda nessa perspectiva, Seligmann-Silva (2022) mostra a partir de uma passagem de Freud, em *Notas sobre um caso de neurose obsessiva*,

como o testemunho é associado ao silogismo lógico e sua manifestação no masculino: “[...] Ainda na nossa língua significa o *Zenge* [testemunha] diante do tribunal, aquele que atesta [*beglaubigen*] algo, a partir do modo de participação masculino no trabalho de procriação, e já nos hieróglifos a testemunha [*Zenge*] é escrita com a imagem das genitálias masculinas” (Freud *apud* Seligmann-Silva, 2022, p. 122, grifos do autor).

O trecho ecoa o cenário do tribunal da tragédia de Ésquilo. A preeminência do testemunho masculino é como uma prova, “atestável”. Confirmada, numa segunda camada, pelas “genitálias”. Esse último elemento é significativo. Nessa “arqueologia do testemunho da masculinidade” realizada por Seligmann-Silva, ele vê outra acepção se difundir a partir de uma obra latina, *Ad Herennium*, de autor desconhecido. Nela o testemunho é associado aos testículos: “[...] a relação entre a imagem do testículo e a do testemunho é feita pela via da analogia fonética: *testis* em latim significa tanto testemunho como testículo” (Ibid., p. 123).

Nessas concepções um lugar de falta é constituído: do testemunho feminino. Às mulheres são vedados os lugares da palavra. Eram impedidas de participar, como testemunhas, dos tribunais. Seligmann-Silva (2022) revela como esse vazio se difunde na linguagem: na cultura hebraica bíblica os termos *Zehker* (memória) e *Zakhar* (masculino) são aparentados, o mesmo ocorre, em lados opostos, com os termos *Isha* (mulher, esposa) e *Neshia* (esquecimento). O caso do memorial da *Shoah*, *Yad Vashem*, é ainda mais significativo dessa permanência. O termo refere-se a Isaías 56:5 e fornece uma espécie de substituição, tributo, aos que não puderam deixar sua descendência: “Deus construiria um memorial onde se escreveria o nome daqueles que não poderiam multiplicar suas sementes, testemunhando, assim, a passagem deles pela terra” (Ibid., p. 124).

Diante dessas evidências é cabível perguntar sobre a real possibilidade de o testemunho se abrir para a palavra feminina. Seria ele, o testemunho, de fato essa possibilidade da “virada”, como quer Seligmann-Silva (2022), ou, em outra configuração, da “história potencial”, como quer Azoulay (2024)?²⁵³ Gostaria de pensar que sim e retornar ao âmbito da tragédia grega e refletir sobre outras “possibilidades testemunhais”, femininas, que dialoguem, indiretamente, com as vozes desse capítulo. Em modelos de mulheres, como *Hécuba* e *Antígona*, que choram por filhos e irmãos, mas que não param por aí, resistem ao tropismo, enfrentam os poderes instituídos e exigem o rito do luto dos mortos. Nelas, a emoção alcança o político.

O teatro grego fornece as imagens para se pensar no testemunho como espaço masculino. Entretanto, por meio da ideia de “teor testemunhal” também pode funcionar como espaço de

²⁵³ “A história potencial é uma forma de estar com outros, vivos e mortos, através do tempo; contra a separação entre passado e presente, entre pessoas colonizadas e seus mundos e posses, entre história e política” (Azoulay, 2024, p. 71).

contra imagens que mostrem outra arqueologia. Como bem assinalou Seligmann-Silva (2022), o testemunho não se constituiria em gênero literário que possibilitaria a qualquer escritor/a produzir uma obra sob a designação de uma “literatura de testemunho”. Ele é fruto em grande parte de situações que pressionaram seus sobreviventes a assumir a memória do horror.

Por isso, o termo “teor testemunhal” seria mais adequado. Ele é uma nova face da literatura que permite pensá-la por meio das inscrições de dor que a atravessam. Esse termo parte, para Seligmann-Silva (2022), da noção benjaminiana a partir da qual todo documento de cultura carrega em si a marca da barbárie. Além disso, essa noção é marcada por um real atravessado pelos traumas e seus efeitos paralisantes e repetitivos.

É um movimento ulterior e retrospectivo que relê a tradição literária a partir das “cargas opressivas” do século XX. É uma proposta carregada por deslocamentos anacrônicos²⁵⁴. Entretanto, este último deve ser pensado, na esteira de Didi-Huberman (2017), como um “*pharmakon*-remédio” que rompe com as estruturas engessadas da história linear e progressista. Pensar no “teor testemunhal” é fazer o luto dessa história retilínea de barbáries. Ou convocar, segundo Azoulay (2024), novos modos de habitar que constroem concidadanias.

Ao mesmo tempo, não é possível esquecer o “*pharmakon*-veneno”. Ao retomar as peças de Sófocles e Eurípides levamos em conta o caráter misógino da cultura grega clássica. Não podemos projetar inscrições contemporâneas na antiguidade. Na democracia ateniense, lembremos, as mulheres não eram consideradas cidadãs. Apesar disso tudo, Hécuba e Antígona são personagens femininas potentes. Podemos vê-las como vozes do “teor testemunhal” que falam a partir de um *topos* do trauma: a onipresente guerra.

No caso de Hécuba, a Guerra de Troia e seus desdobramentos. No caso de Antígona, a Guerra entre Tebas e Argos. Quando muito, elas mostram como a guerra não é só um assunto masculino que se esgota nos campos de batalha, permanecem e são principalmente elas que têm que travar seu segundo *round*. Elas corporificam situações – encrustadas no corpo, na alma, na memória, na terra – vividas pelas vozes femininas das obras deste trabalho: a maternidade, os filhos, a morte, a luta e o luto pelos corpos...

Hécuba ficou conhecida como rainha de Troia, esposa de Príamo e mãe do afamado Heitor. Contudo, ela teve outros 14 filhos e igualmente 14 perdas. Nesse sentido, Hécuba é o mito da “mãe sofrida”. Na *Iliada*, de Homero, ela é a protagonista de umas das cenas mais belas do Canto XXII. Heitor tinha matado Pátroclo e Aquiles estava tomado pela ira da vingança. O

²⁵⁴ Didi-Huberman (2017) defende que o anacronismo é um ato inerente na leitura da história: “Tal é, portanto, o paradoxo: dizem que fazer história é não fazer anacronismos; mas dizem também que somente é possível voltar ao passado pelo presente de nossos atos de conhecimento. Reconhecemos, então, que fazer história é fazer – ao menos – um anacronismo” (p. 36). Essa perspectiva constrói tempos heterogêneos. Por sua vez, nessa inscrição, também podemos pensar numa releitura da história literária.

herói Aqueu apresenta-se a muralha de Ílion para lutar contra o herói troiano. A fama e o poder de Aquiles eram por demais sabidos, Heitor não tinha chance. Por isso, primeiro seu pai, Príamo, tenta movê-lo do combate, mas sem sucesso. Depois, é a vez de Hécuba, ela utiliza o “corpo materno” para dissuadir Heitor. Numa cena que hoje cercaríamos de tabus, ela desce o vestido e mostra o seio ao filho, o “signo-matriz-gerador”. Podemos ler aqui um contraponto ao *testis* como testículo, ao pai “germinador”. O seio é a testemunha entre ela e o filho. Na descrição do *aedo*, ela estava com o rosto “vertendo lágrimas” e proferia “palavras aladas”:

Heitor, meu filho, respeita este peito e compadece-te de mim,
se alguma vez te apaziguei dando-te o peito para mamar.
Lembra-te disto, querido filho, e repulsa aquele inimigo
do lado de cá da muralha: não te ponhas aí para o enfrentar.
Pois ele é duro e cruel; e se ele te matar, nunca eu te porei
num leito para te chorar, ó rebento amado!, que dei à luz,
nem tua mulher prendada. Mas lá, longe de nós, junto
das naus dos Aqueus, os rápido cães te devorarão
(Homero, 2013, p. 601).

Ela clama ao filho mostrando seu corpo de mãe. O seio que o alimentou, que o deu vida, que o fez crescer. Pede que ele, Heitor, respeite esse *espaço-corpo*, esse *corpo-memória* que o apaziguou e alimentou quando criança. E que, como expresso nas linhas finais, o deu “à luz”. Hécuba já prevê que se ele não se acalmar e, ao contrário, se colocar a lutar contra Aquiles, ela não terá um corpo pelo qual velar e chorar. Infelizmente, mesmo com toda força da cena, sua *performance materna* também não conseguiu convencê-lo. Então, um pouco mais a frente neste mesmo Canto XXII, Hécuba vê o combate, das muralhas, no qual Aquiles mata Heitor e profana seu corpo.

O Pelida arrastava o corpo do troiano de modo que seus cabelos eram sujos na poeira: “[...] toda na poeira estava/a cabeça que antes fora tão bela” (Ibid., p. 613). Essa cena é vista como o paroxismo da degradação de Heitor. Hécuba é testemunha dessa *imagem traumática*, reage imediatamente com todo *pathos corporal*: arranca os cabelos, atira ao léu o véu que cobria o rosto e faz retumbar, na descrição de Homero, “gritos ululantes”. Ela toma novamente as “palavras aladas” e toca num ponto, como veremos, que irá se reproduzir nas vozes das mães soviéticas e mexicanas, qual seja, a vida de “segunda mão” depois da morte dos filhos. Ou seja, o que fazer depois da perda absoluta?

Filho, ai de mim! Como viverei neste terrível sofrimento,
agora que tu morreste? Tu que de noite e de dia
eras a minha jactância em toda a cidadela e uma benesse
para todos os Troianos e Troianas na cidade; como um deus
te cumprimentavam. Para eles eras tu deveras a glória maior
quando eras vivo! Agora te encontraram a morte e o destino

(Ibid., p. 614).

Ela falava enquanto chorava. Contudo, sua sina não parecia terminar por aí. Ela se multiplica. Com o dramaturgo Eurípedes temos toda uma peça sobre Hécuba e suas novas perdas. Ela gira em torno de acontecimentos que ocorreram depois da derrota de Ílion para os Aqueus. A rainha de outrora era agora uma serva. No drama, temos novamente uma Hécuba que clama com “palavras aladas”, mas que também, no fundo do trauma, trama a ação – mesmo que seja a da vingança.

Para Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (2022), o texto euripidiano discute o “mito da maternidade”. Isso é reforçado, dentre outros episódios, pela cena final na qual a vítima de Hécuba, Poliméstor, vaticina que ela morreria como uma cadela. Essa imagem, por sua vez, segundo Barbosa, “[...] remete à fecundidade e à ferocidade do animal [...]” (Barbosa, 2022, p. 30). Atributos esses que podem ser creditados a Hécuba. Ainda, o que nos parece mais interessante, a crítica brasileira diz como a peça ressoa na nossa contemporaneidade, a condição de uma mulher que perdeu os filhos e a pátria não é assim tão longínqua e permanece como uma sobrevivência: “A peça conta o drama de uma mãe que se viu amputada de seus amores: filhos, marido, terra, casa, prestígio e condição. Quantas mulheres existem assim no mundo ainda? Não são poucas. No Brasil, na Grécia e por toda parte” (Ibid., p. 17-18).

Hécuba começa com a voz de um corpo insepulto: é Polidoro que clama do além para que seu corpo defunto, que vagava pelas águas do mar, recebesse os ritos fúnebres. Ele, o caçula dos Priâmidas, pede justamente pela mãe. Tinha sido enviado pelo pai para a Trácia sob a proteção de Poliméstor. Príamo já temia que a guerra destruiria Troia e sua prole. Por isso, quis salvar o filho. Junto dele, enviou uma arca de ouro e levou a promessa de Poliméstor de protegê-lo. Este, por seu turno, fez o contrário, violou seu dever de hóspede, matou Polidoro e ficou com ouro.

Hécuba não sabia o que tinha ocorrido ao filho. Ela é tomada pelo anúncio da sua morte já num momento de perda e luto. Vejamos o contexto. Os Aqueus, depois da vitória, estavam presos nas praias da Trácia. Eram impedidos de partir devido à ira de Aquiles. O herói morto desejava, no além-mundo, um butim. Ele exigia o sangue de uma vestal. Exatamente, a filha de Hécuba e irmã de Polidoro, Polixena. O aviso desse desígnio é dado, para a mãe, por meio do coro: “[...] no agregado dos aqueus, em/massa, disseram ser bom deitar tua/ filha com Aquiles como expiação! [...]” (Eurípedes, 2022, p. 147).

Hécuba se encontra com Polixena para dizer da notícia recebida. As cenas são belíssimas. Sentimos toda ternura com que a mãe fala com a filha. No ato, a voz parece se embargar e para. A tradução reproduz os detalhes afetivos e a palavra que se interdita: “Ô filhota, *filhotinfeliz*, de mãe...” (Ibid., p.155, grifo do tradutor). De outro lado, a filha experiencia a dor da mãe, essa

“padecente de horrores” e “desastrosa vida”. Entretanto, Hécuba não aceita esse destino e busca interceder por ela, suplica diante do poder de Odisseu: “[...] não me roubes das mãos o fruto, e vós/ todos, não mateis! Já há mortos que chega! [...]” (Ibid., p. 165).

O herói de Ítaca se recusa. Para ele, o “viripotentíssimo”, Aquiles, merecia o que desejasse, era um homem “[...] talhado pra loas” (Ibid., p. 167). Por sua parte, Polixena, altiva, aceita seu destino. Hécuba, não. Deseja ir com ela: “Tenho muita precisão de com ela me ir” (Ibid., p. 175). Que a sangrem como irão fazer com a filha. Esta, por sua vez, pede que a mãe poupe as aflições e deixe de lutar contra o inefável do poder: “[...] tu, lutosa, não combatas potentados” (Ibid., p. 177). Hécuba pergunta, como na *Íliada*, como seria, novamente, tocar a vida depois de mais uma perda: “Ô eu! Que farei? Por onde arremato essa vida?” (Ibid., p. 179).

O seu “corpo materno” é lembrado por Polixena um pouco antes de ser sacrificada. Ele aparece, símile da cena do Canto XXII, como um “lugar de memória”, “testemunho”, alimento e contentamento: “Ô colo e seios que mimosos me nutriram” (Ibid., p. 181). Polixena sente por ver esse “espaço de proteção” sofrer ainda mais. Por isso, a filha pede que na sua ausência Hécuba fique bem. A resposta da mãe passa pela impossibilidade. Isso de esquecer e seguir é fora de cogitação para uma mãe: “Que fiquem bem os outros! Isso pra mães não dá” (Ibid., p. 181).

Um pedaço seu foi arrancado: “Acabaste, filha, *pedaço arrancado de mim!*” (Ibid., p. 191, grifo do tradutor). Depois disso, onde encontrar forças? Onde? Ela parecia – como inúmeras outras das “constelações de mães” que serão apresentadas neste capítulo – morta em vida: “Morta – de muita dor – antes de morrer estou” (Ibid., p. 183). Resta, na ruína, as manifestações do *pathos* no corpo: a mão que no desespero é colocada sob os cabelos grisalhos, a unha que sulca a carne e se pinta da cor de sangue. É neste paroxismo que Hécuba recebe mais uma mensagem terrífica, uma criada lhe revela quem era aquele “assombro” que a “rainha da dor” via. Pede que ela mire através do véu. Era Polidoro. Ele não estava protegido pelo hóspede como acreditava, era um cadáver: “Mói-me! Vejo, sim, um filho meu morto,/ Polidoro, que em casa o varão trácio, pra mim, asilava./ Perdida, desterrada, nada sou” (Ibid., p. 207).

Sem filhos e sem terra. Como não ver nesse extremo, como indicou Barbosa (2022), a situação vivida por muitas mulheres diante de guerras, genocídios e ações policiais. Sem nada. Adiante, rios e mais rios de dor: “Nunca mais um dia sem lágrimas e/sem gemido me há de pegar” (Ibid., p. 207). Contudo, ocorre uma espécie de “virada”: a dor não é paralisante, ela incita a ação. Hécuba sabia que Poliméstor tinha matado Polidoro para ficar com o ouro. O trácio, fruto dessa “escória de machos”, infringiu o protocolo de bem servir devido pelos anfitriões aos hóspedes, conhecido como *xenia*. Isso merecia uma punição.

Hécuba suplica, de joelhos, diante Agamêmnon. Primeiro, pede vingança pela lei consuetudinária dos hóspedes ter sido violada. Em segundo, que o Atrida acolhesse sua única filha restante, a vidente Cassandra²⁵⁵. O rei dos Aqueus acolhe o segundo pedido, mas quanto ao primeiro, só poderia fazer “vista grossa”. Então, a troiana, junto com outras mulheres também servas, prepara uma urdidura para matar Poliméstor. Agamêmnon duvida, elas eram mulheres, não possuíam o domínio da espada. A resposta é potente: “Trasgo, o coletivo pode muito, e, com dolo, invicto fica” (Ibid., p. 231). O coletivo é força – é também espaço de acolhimento para enfrentar o trauma como em *Medida de Nossos Dias*. A “raça mulheril” que o Aqueu desdenha era poderosíssima, de força igual ou superior à dos homens. A mãe lembra:

Qual quê?! Não foram mulheres que acuraram a
prole de Egito e varreram os machos de Lemnos?
Ora, ora, que seja assim: larga mão dessa história,
dá-me salvo-conduto pra esta mulher varar a
tropa [...]
(Ibid., p. 233).

Não por casualidade, esse mesmo Atrida que debocha seria morto por uma mulher. No estratagema, Hécuba chama Poliméstor e seus filhos para longe das barracas e da vista dos sargentos, queria ter um particular. O trácio não desconfia de nada, era uma serva e imaginava que ela não soubesse da morte de Polidoro. A justificativa da conversa era simples, ela queria saber notícias do filho. Faz perguntas características de uma mãe preocupada. Por exemplo, se o filho ainda recordava do seu “colo”. Tudo é respondido afirmativamente pelo anfitrião.

Além disso, ela o envolve com a informação de velhas minas de ouro dos Priâmidas. Parte deste tesouro, conta Hécuba, estava guardado na barraca dos butins. Pede que ele, junto dos filhos, busque. Ali, o trácio é atrapado por um “coletivo de mulheres”, o prendem na cama, o desnudam e levam os filhos. Na tradução, a “trama” é fiada por muitas mães: “As tantas, mães qu’eram, no que fagueiras/riam, davam colo pros meninos, e de mão em/ mão, pra ao longe do pai estarem, levavam!” (Ibid., p.264). Elas cegam Poliméstor. Depois, num momento de *hybris*, Hécuba mata todos os filhos do homem: “[...] Não porás mais visão luminosa nas pupilas,/ não verá mais os filhos, os que matei, vivos” (Ibid., p. 251). O ato é extremo, os filhos devem expiar a culpa do pai.

No final, mesmo depois de Poliméstor vaticinar seu destino fatal – “Cachorra te tornarás, mirada em chama terás” (Ibid., p. 275) –, Hécuba poderia honrar os corpos insepultos dos filhos, Polidoro e Polixena, e fazer o luto. Agamêmnon exorta para que assim ela o faça: “Hécuba, tu, ô fruste, vai logo, sepulta os dobrados/mortos! [...]” (Ibid., p. 281).

²⁵⁵ Ela também teria um destino trágico. Na peça de Ésquilo, *Agamêmnon*, Cassandra é morta por Clitemnestra ao chegar à Argos. Entretanto, essa sina já é anunciada em *Hécuba* por Poliméstor.

Hécuba sai do extremo da dor, mas não se paralisa, vai ao extremo da ação – a vingança. Se as mães e mulheres de *Meninos de Zinco*, *La noche de Tlatelolco* e *Medidas de Nossos Dias* não chegam a esse limite, também não se imobilizam na dor do trauma, algumas param para se reconstituir, mas insistem em resistir, em testemunhar *apesar de tudo*. Nesse percurso de experienciar e reagir ao trauma Hécuba é ajudada, ou acompanhada, por outras mulheres que também perderam seus filhos: “mães qu’eram”. Não temos um tribunal em *Hécuba* como lugar do *testis*, mas uma voz feminina que fala, em praça pública se pensarmos nas encenações, e dessa forma é prenhe de “teor testemunhal”. A “rainha da dor”, diferente de Orestes, justifica seu ato brutal no seu direito de mãe de vingar o sangue do seu sangue, ela é de fato a “germinadora”. Faz do seu corpo, muitas vezes, o testemunho da ligação matriarcal com os filhos – o colo, os seios, o ventre que nutriu e deu à luz.

Os modelos de mulheres trágicas revolvidas por situações traumáticas não é pequeno, gostaria de encerrar essa contra-imagem da “protocena do teor testemunhal” com outra, Antígona. Ela figura como um símbolo de resistência que muitas irmãs e mulheres adotaram, historicamente, diante de poderes autoritários. Na América Latina, por exemplo, foi fartamente encenada, adaptada e traduzida²⁵⁶.

Antígona é filha do trauma. Como mostram obras recentes de filhos de sobreviventes da *Shoah* e filhos de pais torturados e desaparecidos pelas ditaduras, o trauma se transmite e se herda, passa por gerações, as atravessa, como uma herança maldita. Antígona herda-o do pai. Este não é ninguém menos do que Édipo. Contudo, como no caso de Hécuba e de toda cultura trágica grega, as dores sempre vem anunciadas de outras. Isso é dito nas palavras iniciais da personagem: “Ismênia, minha adorada irmã, existe ainda alguma desgraça que Zeus não nos tenha infligido por sermos filhas de Édipo? Tudo quanto é doloroso e funesto, tudo quanto é infame e vergonhoso caiu sobre a nossa cabeça sem diminuir a fúria desse deus” (Sófocles, 2021, p. 13). A peça de Sófocles se passa em Tebas imediatamente depois de uma guerra fratricida entre Etéocles e Polinices. O primeiro lutava por Tebas e o segundo por Argos. Os dois reivindicavam seus direitos ao espólio patriarcal. Entretanto, os dois irmãos morrem e deixam um vazio de poder que é, por sua vez, preenchido pelo tio, Creonte. Ele é proclamado rei e herói por ter provocado a debandada dos argivos.

Como primeiro ato soberano, Creonte ordenou o sepultamento de Etéocles com toda pompa e circunstância. Ele deveria ser considerado como herói da pátria que morreu defendendo os portões de Tebas. Ao contrário, Polinices era um traidor e como castigo deveria permanecer

²⁵⁶ A tradução que utilizamos de *Antígona* é fruto destes contextos autoritários do século XX do Cone-Sul da América Latina. No Brasil, ela foi vertida e adaptada por Millôr Fernandes para ser encenada em 1969, em plena vigência do AI-5, na cidade de São Paulo. Tendo em vista esse cenário nebuloso, sua versão carrega nas tintas da revolta contra a opressão. A personagem de Antígona é uma subversiva diante do potentado de Creonte.

insepulto. Ninguém poderia lamentá-lo e enterrá-lo, deveria ser comido pelos abrutés. Quem ousasse desobecer esse decreto autoritário teria como punição a morte.

Diante do poder, Antígona se insurge. Ela não aceita a ordem, ousa desobedecê-la. O decreto feria um costume sagrado, o respeito ao morto. Como a irmã, Ismênia, se recusa a ajudá-la, faria tudo sozinha. Poderiam matá-la, mas não dizer que traiu os seus: “[...] eu vou colocar terra sobre o corpo humilhado do meu pobre irmão” (Ibid., p. 19).

Fatalmente, Creonte é avisado por um Guarda que o corpo tinha desaparecido “[...] e havia em volta outros sinais de que se tinham cumprido os ritos piedosos” (Ibid., p. 30-31). Antígona foi descoberta: é vista consagrando e enterrando Polínices. Os guardas a levaram até Creonte. Diante do poder ela não desfalece ou se acovarda, logo assume sua culpa: “Confesso tudo. Não nego coisa alguma” (Ibid., p. 42). Desafiou uma lei que era, nas suas palavras, um simples capricho de um homem. Morrer antes do tempo não era tudo, o pior era deixar, sem os ritos fúnebres, o corpo de um irmão. Que ela seja considerada uma louca, mas com base na opinião de um autocrata louco: “E se disseses que ajo como louca, eu te respondo que só sou louca na razão de um louco” (Ibid., p. 44). Ela não teme a morte, que ela venha, diz, o seu dever já tinha sido cumprido:

[...] A glória que eu buscava eu tenho e ninguém mais me tira – a de dar a meu irmão um enterro digno. Todos aqui se apressariam em concordar com o que eu fiz se não tivessem a língua travada pela covardia. Mas essa é a vantagem dos tiranos: impor pelo medo tudo o que dizem e fazem (Ibid., p. 46).

O medo não a paralisa, enfrenta a morte. A coragem era testemunha de que ela tinha dado, em revelia ao poder, um enterro digno ao irmão. Em outra perspectiva, todos os tebanos testemunhariam que ela tinha agido corretamente se não estivessem impregnados pela covardia. A sentença de Creonte é cruel, Antígona deveria ser enterrada viva numa gruta nas montanhas. Ele não iria sujar suas mãos de sangue, ela iria definhando aos poucos. Não obstante, esse castigo bem como a ruína de Creonte e sua linhagem ao final parecem laterais ao desafio praticado por uma mulher altiva. Tomada pelo trauma da morte de um irmão, ela resiste, vela por seu corpo. Além, insufla uma voz de desobediência civil ao poderio patriarcal, ergue sua voz feminina. Que, por vezes, se assoma como projeção do coletivo: “O povo fala. Por mais que os tiranos apreciem um povo mudo, o povo fala. Aos sussurros, a medo, na semiescuridão, mas fala” (Ibid., p. 49).

Antígona é uma voz, como Hécuba, do “teor testemunhal”, da tragédia e do feminino, que se opõe ao falocentrismo e o princípio patrilinear de Orestes, Apolo e Agamêmnon. De outro lado, conscientes das diferenças históricas, essas duas vozes comportam dois elementos que transbordam nas vozes femininas desta tese – como pêndulos elas vão da proteção à resistência e vice-versa. Neste primeiro aspecto, vemos em Hécuba, o cuidado, o temor e o amor

pelos filhos – Heitor, Polixena e Polidoro – numa só esteira. Em Antígona, o cuidado com o corpo do irmão morto, o enterro digno ao ente querido. Em Svetlana, as mães soviéticas que vivem para a rememoração dos filhos tombados na guerra, cuidam dos seus túmulos, albergam suas memórias da infância. Em Poniatowska, as mães e irmãs que procuram seus parentes numa Praça de Tlatelolco convulsionada pelo sangue do Massacre. Em Delbo, as resistentes francesas que criam entre si um lugar de cuidado e proteção ao antes, durante e depois de Auschwitz. Entre muitas imagens mobilizadas por elas, algumas veem o *Lager* como lugar que retirou a possibilidade de serem mães. Outras, que tiveram filhos, fazem dos seus “memórias” de todas.

Rompendo os enclausuramentos do tempo, a proteção e o cuidado me remetem diretamente para os eventos traumáticos do contemporâneo. Eles recaem, muitas vezes, sob os ombros das mulheres. Vivemos recentemente uma guerra genocida em Israel. Os atos bélicos foram inaugurados em resposta ao ataque terrorista perpetrado pelo grupo Hamas. A partir daí, o primeiro-ministro de Israel, Benjamin Netanyahu, promoveu uma ofensiva, quase diária, sobre a Faixa de Gaza. A letra foi dada em seus muitos comunicados, mesmo que implicitamente. O objetivo era destruir completamente o Hamas ainda que isso representasse “dizimar” todos os palestinos.

O efeito traumático de um destes ataques na vida de uma família comum foi capturado pelo fotógrafo palestino, Mohammed Salem. A foto tirada foi vencedora do prêmio *World Press Photo of the Year* de 2024. Algo, expressa Salem, que não é para si comemorar, mas se divulgar: testemunhar. É uma das fotos mais doloridas que alguém possa ver. Nela, Inas Abu Maamar abraça e protege o corpo da sobrinha, Saly, coberto por lençóis brancos no necrotério.

Figura 32 - Inas Abu Maamar segura o corpo da sobrinha Nely.



Fonte: Mohammed Salem, Reuters.

É uma hiperimagem. Inas chora e abriga em seu corpo Nely. Os gestuais corpóreos frutos do luto são transbordantes. Seu rosto está tampado e não podemos vê-la chorar, mas seu corpo chora junto. A posição meio genuflexora, totalmente involuntária e resultado do momento concentrado de dor, arma como que um lugar de apoio, esteio, amparo, pilar e proteção ao corpo da sobrinha. Ela é colocada no colo e a cabeça é apoiada nos braços. Por sua vez, as mãos da tia pousam, delicadamente, sob a cabeça de Nely – um aceno de carinho. Inas quer se fundir ao corpo da sobrinha, trocar de lugar. Como isso não é possível, nesse momento final, ela quer só proteger o corpo de Nely. Vemos, nessa imagem de cortar o coração de qualquer ser capaz de se emocionar, o trauma dos palestinos em uma guerra genocida que não parece ter um fim à vista, mesmo com o cessar fogo. Vemos além de tudo o cuidado com o corpo do morto.

Dessa profunda e imensa dor que rasga tudo, como sobrevivências que circulam entre passados e presentes, Hécuba(s) e Antígona(s) partem para a ação – a vingança e o desafio ao poder, respectivamente. Didi-Huberman (2020) em *Povo em lágrimas, povo em armas* abre o pensamento para explorar a emoção como força que se dissipa criando um espaço de um nós. Ela, a emoção, foi vista, a partir de uma “idade da razão” e da “alta cultura” como algo a ser repellido, uma “tendência primitiva”. O pior, nesta perspectiva, é quando a dor, manifestada no choro, extravasa o “eu” e alcança o olhar do outro. Essa ação teria como efeito a exposição da fraqueza e do impoder: “Chorar diante do outro e, pior ainda, diante dos outros de uma comunidade, seria, então, antes de mais nada, *expor seu impoder* e seu abandono, humilhar-se” (Didi-Huberman, 2020, p. 24, grifos do autor).

Essa noção, para o filósofo, deve ser repensada. Nada resolveria, numa solução fácil e inócua, adotar uma posição “humanitária” por aqueles que choram e, porque não, testemunham. Receber o choro com o choro. Os afetados, ainda na sua leitura, devem reencontrar seu rosto – essa voz, diríamos – e, por meio dele, o desiderato da ação como “figuras em lágrimas”: “Como elas poderão reencontrar seu rosto e, como ele, sua capacidade de falar, de ver, de querer e de agir?” (Ibid., p. 27). Em outras palavras, como se reconstituir novamente.

Isso, segundo Didi-Huberman (2020), se alicerça em outro paradigma sobre a emoção. Esta seria, em oposição ao senso comum, um momento potencial e organizador, a dor pode ser comunicada, dita; e o desejo, recolocado: “[...] podemos transformar nosso sofrimento e por meio dele, através dele, recolocar, a cada vez, nosso mundo em movimento, em desejo” (Ibid., p. 28).

Os afetos não são sinônimos de fraqueza, antes são uma *potência efetiva*. O impoder pode se converter em possibilidade e abertura. O sujeito da emoção não consegue lidar e obliterar sua desordem interna, então ela se estilhaça e briga por se manifestar nos gestos corporais, quer

explodir num movimento fora de si. Este, por seu turno, se dá em duas dobras, do inconsciente para o consciente e do eu que se abre para o mundo exterior, a comunidade humana. A emoção não diz eu:

Se a emoção não diz *eu*, é porque ela reúne em um mesmo acontecimento expressivo os dois “outros”, pelos quais o “eu” geralmente ignora que ele é inteiramente atravessado e de quem é, portanto, dependente: digamos, para simplificar, o *outro-interior*, que dá à emoção sua profundidade, e o *outro-exterior*, que lhe dá sua abertura (p. 61, grifos do autor).

Para demonstrar suas premissas Didi-Huberman (2020) utiliza como objeto o filme *O Encouraçado Potemkin* (1925) de Eisenstein. Nesse clássico, vemos uma revolta de marinheiros, o ano era 1905, contra as más condições vividas, eram alimentados com carne apodrecida. A revolta é um prenúncio da revolução porvir. Os marujos se insurgem e tomam o navio Potemkin. Contudo, o marinheiro Vakilenchuk é morto na ação. Seu corpo pende das cordas do velame. Então, os companheiros pulam na água para buscá-lo. A cena é cuidadosa, os marujos o erguem e limpam, com carinho, o sangue do rosto. O corpo é levado para ser velado na costa. Uma multidão, a comunidade de Odessa, acorre para vê-lo. A tela é tomada por um enxame de pessoas em luto e lágrimas. Entretanto, delas parece brotar a raiva. O povo é despertado. Do luto e do choro brota à ação. Como dirá Didi-Huberman (2020): “Antes dos *povos em armas*, há, portanto, fatalmente, os *povos em lágrimas*”(p. 97, grifos do autor).

Um dos atos mais impressionantes do filme é a cena da escadaria de Odessa. Nela, o corte mais significativo da montagem é sem sombras de dúvidas o desafio de uma mulher, uma mãe: “Momento mais patético” do *Potemkin*, talvez (Ibid., p. 440). Os cossacos do tsar reagem à manifestação do povo, descem as escadas atirando enquanto a multidão corre afugentada. Nisso, um filho se desprende de sua mãe e é pisoteado. Ele grita pela mãe. Ela leva às mãos a cabeça em sinal de desespero. Para e retorna, recolhe o corpo ferido. Contudo, não volta a fugir, com o filho nos braços caminha a passos lentos em direção à tropa.

Figura 33 - Mãe segura seu filho ferido



Fonte: Eisenstein. *O encorajado Potemkin*, 1925.

Seus braços amparam o filho ensanguentado. Seu rosto é expressivo, seus cabelos revoltos, seu esgar retumbante. Ela escancara a dor e o desafio. Ela para diante do poder. Enquanto todos fogem, ela encara a tropa e pede que eles não atirem. A cena, como assinala Didi-Huberman (2020), transforma o *pathos* em arroubo da *práxis*:

[...] andar contra a corrente, enfrentar lenta e solenemente as forças da violência e da dominação, encontrar-se cara a cara com o inimigo. É um movimento ao qual poderíamos associar não apenas *A mãe* de Pudovkin ou a *Mãe Coragem* de Brecht, mas também todas as figuras femininas de nossas tragédias clássicas, sem contar, por outro lado, todas as mulheres contemporâneas que vimos engajadas no impoder e na luta, da China ao Irã, ou da Argentina à Síria. Sabemos que a mãe cigana do *Potemkin* também irá morrer, por sua vez, sob o fogo da tropa, como Vakulenchuk no começo do filme. Como imagem, porém, ela vai sobreviver: não será esquecida, será celebrada por sua vez para inspirar novos desejos, novas lutas, quando uma *soldadera* no México ou uma *passionaria* na Espanha reproduzirem seus gestos, suas “fórmulas de *pathos*” (Ibid., p. 440-441, grifos do autor).

Esses modelos, essas “fórmulas de *pathos*”, sobrevivem nos testemunhos e nas vozes femininas das tragédias clássicas aos relatos sobre os eventos traumáticos do século XX.

4.1. “Relatos-preces”

A imagem da Mãe é poderosíssima na União Soviética. Ela está, de um lado, no corpo que dá concretude ao imaginário do “socialismo existente”: ela é a Mãe-Pátria. De outro lado, ela é a infinidade de Mães reais feitas de carne e osso. Em outro trabalho, “A figura da “Mãe” na cultura e literatura soviética: o realismo em Górkí e o testemunhal em Aleksiévitich”, refleti sobre como é criado um circuito literário, histórico e imagético em torno da figura da Mãe na União Soviética. Ela é como um termômetro: oscila entre o furor inicial da “utopia” e a desilusão da “distopia”. Esses dois momentos correspondem a duas obras e dois estilos: o realismo de Górkí em *A Mãe* e o testemunho de Aleksiévitich em *Meninos de Zinco*.

Na ficção de Maksim Górkí, a Mãe se imiscui na gênese do realismo socialista e do “homem novo”. Nela, um filho pare politicamente, ou melhor, ideologicamente, a mãe. Pável e seus companheiros socialistas são responsáveis pela introdução de Pelaguéia Nílovna no mundo dos operários e no entendimento da exploração capitalista.

A obra *A Mãe*, publicada em 1907, é anterior à Revolução Russa (1917) e à estética do realismo socialista. Contudo, ela já anuncia uma mudança histórica no ambiente doméstico. A institucionalização da União Soviética marcou em muitos sentidos uma mudança no status das mulheres. Foram realizadas reformas, como ressalta Archie Brown (2010, p.93), que estavam “[...]”

longe de ser a autêntica libertação das mulheres proclamada pela propaganda soviética [...]”, mas que as colocaram em “[...] pé de igualdade legal com os homens”. O controle religioso sob o casamento e o divórcio foram abolidos, somente o matrimônio civil era aceito. O divórcio foi desburocratizado e tornou-se um ato fácil e barato. Isso visava atacar atitudes historicamente enraizadas nas quais a mulher, casada ou solteira, não possuía direito a heranças.

O aborto foi estabelecido três anos depois da Revolução Bolchevique, em 1920. Contudo, não era um instrumento de liberalização do corpo feminino. Antes, era visto como um mal necessário e temporário para “ajudar a reduzir a grande incidência de mortes associadas a abortos ilegais” (Ibid., p. 93).

Não obstante, quiçá a maior alteração tenha sido na força de trabalho. As mulheres passaram a ter direito a um trabalho remunerado como também, em tempos de guerra, eram “[...] solicitadas a integrar a força de trabalho, o que a grande maioria delas fez” (Ibid., p. 93). Todavia, um dilema surgia nessa inclusão, essas mulheres tinham que conviver com a dupla jornada, o trabalho nas fábricas e o trabalho doméstico.

Para atacar essa situação os bolcheviques construíram uma intensa propaganda contra o espaço doméstico. Esse lugar era sede da família burguesa, uma catacumba individualista e moralista. Devia-se erigir no lugar uma zona coletivista e por meio dela uma nova moral. Como aponta Buck-Morss (2018, p. 216), isso representou uma nova representação do lar e da sexualidade que ali aflorava: “O amor sentimental e a felicidade doméstica, os ideais mais altos da moralidade burguesa, foram rejeitados em favor de uma sexualidade desmitificada”.

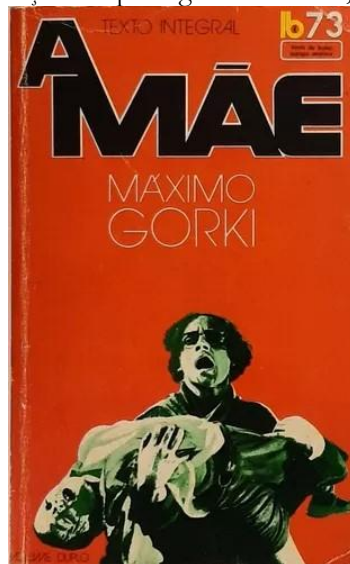
Nílovna reverbera essas transformações: sai de um espaço doméstico marcado pela violência de gênero para encontrar o espaço público. Ela insere-se nessa conjuntura de “guerra contra a domesticidade”, esse ambiente passa a ser visto como um *locus* pequeno-burguês. Com a prisão do filho, ela se torna numa verdadeira revolucionária. Ao final ela morre, mas sua mensagem permanece e reverbera.

Ela converte sua experiência doméstica e violenta, e também o analfabetismo, em uma nova vida política e pública, marcada pelo companheirismo e a luta pela “verdade”. Ela fornece o “modelo” e o “padrão” de como se constituiria o herói, sempre morto, que formaria, posteriormente, o Panteão de Heróis da União Soviética. De outro lado, ela é a figura feminina que pare a revolução. Ela não é mãe só de um filho, mas de uma revolução porvir. A maternidade é transformada, ela é mãe do novo tempo, de um coletivo. Um “novo homem” parte de uma “nova mãe”.

Nesse sentido, sua imagem foi difundida, transpôs as mídias. No Brasil, por exemplo, a Mãe Cigana d’O *Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein, se tornou estampa do livro de Górkí. O

momento da escadaria de Odessa em que ela segura o filho no colo diante do poder foi congelado e virou símbolo.

Figura 34 - Edição em português de *A Mãe*, Górkí



Fonte: Disponível em:

<https://shopee.com.br/buyer/login?next=https%3A%2F%2Fshopee.com.br%2FA-Mae-Maximo-Gorki-i.335268241.21714956487>. Acesso: 11 mar. 2025.

Posteriormente, a obra foi adaptada pelo teatro épico de Brecht e recebeu título homônimo. Antes, tinha sido adaptada pela “sétima arte” – *A Mãe* (1926) do diretor Pudovkin é um clássico do cinema soviético. É uma obra que também se vale da montagem, publicizada um ano depois do filme de Eisenstein. Na imagem, a Mãe grita e chora sob o corpo do filho Pavel morto pelas forças oficiais no momento em que escapava da prisão:

Figura 35 - *A Mãe* de Pudovkin



Fonte: Vsevolod Pudovkin. *Mother*. 1926.

Ela também agarra com as mãos o corpo tombado. Em todas essas figurações vemos um gestual entre o esgar compungido, as mãos e os corpos. Nelas a morte recobra um sentido positivo. Tanto nesta última imagem como na anterior a morte não é o final. O filme de Eisenstein é uma emulação criadora da Revolução de 1905. Já no filme de Pudovkin, a Mãe sai do luto para empunhar, com o rosto banhado em lágrimas, a bandeira vermelha da revolução.

Figura 36 - *A Mãe* de Pudvokin



Fonte: Vsevolod Pudovkin. *Mother*. 1926.

As mortes são antecâmaras do socialismo. Imagens da Revolução de 1905 e prefigurações da Revolução de 1917. Não são derrotas. Dava-se a vida para o surgimento da pátria. Essas obras cinematográficas se perfazem no prenúncio da obra de Górkí. Elas comunicam um novo tempo.

Em *Meninos de Zinco* tudo se desmorona. O positivo se torna negativo. Tanto a obra quanto suas projeções imagéticas por meio das capas apresentam um espaço de luto. Elas já não podem carregar nas mãos os corpos dos filhos, elas têm que se contentar com fotos do passado. Assim como seus relatos têm que se refugiar na infância como local protegido.

Mães que choram e testemunham. Ao responder do banco dos réus do tribunal kafkiano ao processo de calúnia e difamação que sofria por parte das mães dos soldados pela suposta publicação incompleta ou deturpada das suas vozes em *Meninos de Zinco*, Aleksiévitich cria um termo para se referir ao testemunho delas:

Há alguns anos, mais precisamente, há quatros anos, pensávamos o mesmo: eu, muitas mães presentes aqui nesta sala, soldados que voltavam da terra estrangeira afegã. No meu livro, *Meninos de Zinco*, os **relatos-precres** das mães são as páginas mais tristes. As mães rezam por seus filhos falecidos...(Aleksiévitch, 2020, p. 342, grifo nosso).

Como entender aquele tribunal? Por que essas mães que contaram com os rostos tomados pelas lágrimas renegaram o que disseram? Essas mesmas perguntas são aventadas pela escritora: “Por que agora estamos num tribunal umas contra as outras? O que aconteceu nesse tempo?” (Ibid., p. 342). Svetlana pensa em duas possíveis respostas que são contraditórias entre

si. Na primeira, todos se viram órfãos do “império comunista”. De certa forma, ele oferecia segurança. O capitalismo foi introduzido nos países que formavam o bloco comunista de maneira abrupta por meio da doutrina do *Shok*. Isso consistiu no fim do seu bem-estar social soviético, na desregulação da economia, nas privatizações e nas constantes altas das taxas de desemprego. As fileiras de aposentados que vendiam suas medalhas e condecorações de guerra e pediam esmolas tornaram-se cenas onipresentes durante e após a *perestroika*.

Nesse sentido, elas associam os livros críticos de Aleksiévitich como uns dos responsáveis pelo fim. Aferrar-se à mentalidade bélica era reconstituir de maneira melancólica e nostálgica os anos dourados do socialismo. O epílogo provocou uma sensação de perda e perplexidade. Svetlana é ainda mais incisiva, após o ocaso soviético ninguém mais sabia o que fazer com sua liberdade, todos se acostumaram a serem “servos” do Partido. A liberdade era uma coisa estranha e desconhecida. Por isso, as mães renegaram o que disseram:

Aqueles que me chamaram para o tribunal renegam o que disseram alguns anos atrás. Na consciência deles virou uma chave, e eles já leem o texto anterior de outra forma, ou não o reconhecem em absoluto. Por quê? Porque eles não precisam de liberdade...Não sabem o que fazer com ela...(Ibid., p. 345).

Na segunda possibilidade, essas mães renegaram seus testemunhos porque depois da *debacle soviética* todos pareciam já não se lembrar da Guerra do Afeganistão e por corolário dos soldados. O conflito tinha se transformado num crime, uma guerra colonial que era melhor esquecer. Então, nesse clima evanescente, as mães se erguem para reclamar a memória dos seus filhos:

Todos queriam se esquecer do Afeganistão. Se esquecer daquelas mães, se esquecer dos mutilados... O esquecimento também é uma forma de mentira. As mães ficaram absolutamente sós com os túmulos de seus meninos. Elas não tinham nem o consolo de que a morte dos filhos não havia sido sem sentido. Sejam quais forem os insultos e xingamentos que eu escute hoje, eu falei e repito que me curvo diante das mães. Me curvo porque, quando a pátria jogava na desonra o nome dos seus filhos, elas se tornaram defensoras deles. Hoje só as mães defendem os meninos falecidos...(Ibid., p. 342).

Mesmo quando a União Soviética ainda existia ocorreu uma mudança em relação ao Afeganistão. No início, a propaganda criou a imagem de um conflito de pura solidariedade internacional. Depois, a guerra tornou-se um evento criminoso e os soldados se transformaram em bodes expiatórios. Nesse contexto, seus únicos defensores eram suas mães. A dor delas é dupla. As duas visões contraditórias de Aleksiévitich se unem, as mães já não tinham os filhos e nem a “pátria socialista” que poderia justificar suas mortes. A perda já não possuía nenhum sentido.

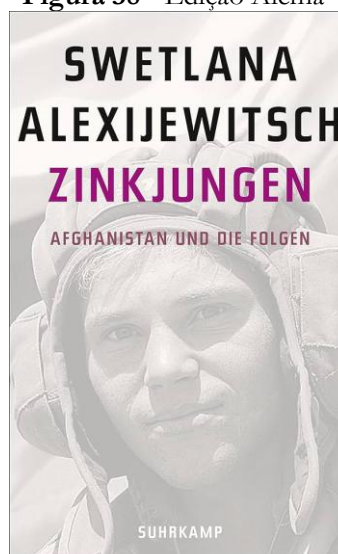
Mesmo após ser demandada, Aleksiévitich não perde a ternura e a ligação com essas mães. São seus testemunhos que predominam no coro de vozes de *Meninos de Zinco*. Os homens lutam e morrem na guerra e as mulheres lutam depois, ficam e herdam o trauma. As mães dos jovens soldados mortos não apenas testemunham: sua fala é também prece, e ela, por sua vez, recobra muitos sentidos: o da dor que se diz; o relato que se faz de túmulo. O livro funciona como uma forma de apresentação do luto das mães. Nesse sentido, é interessante ver e comparar como suas distintas edições pendem, de um lado, para os rostos dos jovens soldados frutos e vítimas do “militarismo soviético”, o último esgar da “solidariedade internacional” que era, na verdade, uma “guerra colonial”. De outro, essas edições estampam o trauma e a luta das mães.

Figura 37 - Edição Brasileira

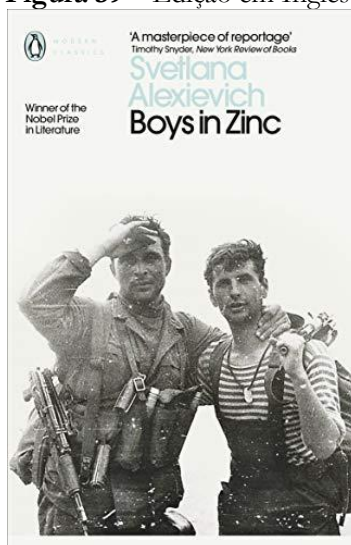


Fonte: Disponível em: https://dursthoff.de/?page_id=759. Acesso: 14. Marc. 2025.

Figura 38 - Edição Alemã



Fonte: Disponível em: https://dursthoff.de/?page_id=759. Acesso: 14. Marc. 2025.

Figura 39 – Edição em Inglês

Fonte: Disponível em: https://dursthoff.de/?page_id=759. Acesso: 14. Marc. 2025.

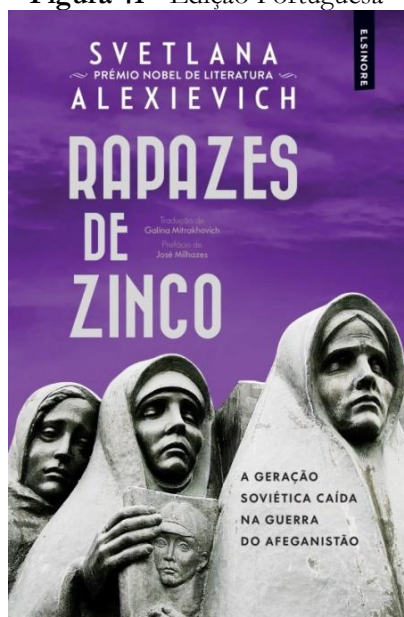
As capas e suas projeções imagéticas por meio da fotografia destacam a juventude dos soldados. Nelas os “meninos” não são mostrados como “caixões de zinco”, estão vivos e recebem um rosto, uma identidade. Não são figuras anônimas. Suas expressões e gestos são múltiplos, alguns demonstram seriedade como exige a posição militar, outros demonstram um riso discreto e envergonhado. Na última imagem, os soldados parecem posar para a câmera, um traja roupa militar com diversos adereços e outro está vestido de maneira descontraída: macacão e camisa listrada.

Nas imagens das outras capas em outros países, saem os “meninos” e entram as mães enlutadas. Contudo, não escondem a dor, mas a mostram, dão a ver. O luto é luta, exposição ao espaço público:

Figura 40 - Edição Russa

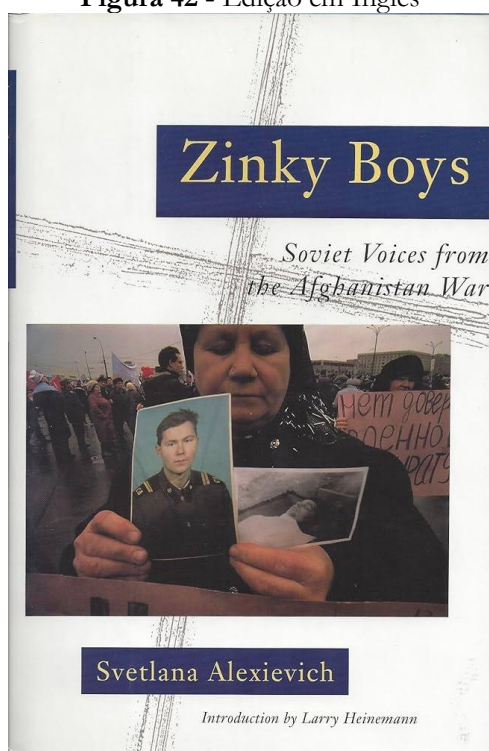
Fonte: Disponível em: https://dursthoff.de/?page_id=759. Acesso: 14. Marc. 2025.

Figura 41 - Edição Portuguesa



Fonte: Disponível em: https://dursthoff.de/?page_id=759. Acesso: 14. Marc. 2025.

Figura 42 - Edição em Inglês



Fonte: Disponível em: https://dursthoff.de/?page_id=759. Acesso: 14. Marc. 2025.

Essas distintas edições de *Meninos de zinco* mostram como o livro foi extremamente divulgado: traduzido e publicado em mais de trinta idiomas. Em cada país ele recebeu uma capa específica. São representações iconográficas e fotográficas que documentaram o evento antes e depois. Capas não são só formas de apresentação e ilustração, carregam sentidos e interpretações.

Funcionam como antecâmaras, reverberam os testemunhos. Nas últimas que selecionamos, elas repercutem a dor e a sobrevivência do trauma na vida das mães dos soldados mortos. Na primeira, produzida por meio de um recorte e a montagem de um quadro, uma mãe coroada, talvez uma rainha, carrega sob seus braços o corpo do seu filho morto. As mãos e os pés do “menino” arqueiam sem vida. A mãe possui uma expressão sofrida e desolada. Ela é a rememoração de uma figura nobre e trágica como Hécuba.

Na outra, edição portuguesa, vemos uma representação em mármore de um grupo de mães que parece desfiar sua dor em praça pública. Todas utilizam véus que cobrem suas cabeças em sinal de luto. Uma das três mães leva em suas mãos uma *foto-mármore-lápide*, em alto relevo, do seu filho morto. Suas expressões são de dor e pesar. A cena parece figurar um espaço em que o *pathos* como esse excesso que explode para alcançar o espaço público. Elas manifestam. A foto do filho morto é mostrada para que outros testemunhem, vejam. Elas saem da zona circunscrita do “Eu” e se protejam para os “Outros”. Não obstante, o mais significativo é o apoio que elas criam entre si. A dor une. As mães estão umas atrás das outras como uma fileira cerrada. Uma delas apoia (guarda) seu rosto sofrido nos ombros da que carrega (oferece) a foto de seu filho.

Na última, vemos o recorte de uma fotografia tirada durante uma manifestação. Nela uma mãe toda de preto carrega duas fotos que representam um antes e um depois da Guerra do Afeganistão: na sua direita ela empunha uma foto do seu filho vivo todo garboso em trajes militares, já na sua esquerda, ela empunha uma foto do corpo do seu filho morto. O ambiente na segunda imagem é de penumbra, o jovem é coberto por um pano branco que se faz de manta mortuária. A mãe fecha seus olhos, como expressão de tristeza e recolhimento, no momento em que mostra suas fotografias para a câmera. Ao fundo vemos outras mães que manifestam. A praça parece cheia. Ao lado esquerdo, uma também em preto levanta um cartaz com alguns dizeres. O *pathos* não se recolhe, mas se transforma ou é uma concomitância do *ethos*. O luto se faz luta. Os filhos lutaram na guerra, elas têm que lutar depois e em vida.

Aqui se completa a comparação imagética com as projeções d’*A Mãe* de Górkí. Existe ainda um gestual de rostos, mãos e corpos. Contudo, as mães dos “afegãos” veem diante de si apenas o cadáver, não há um futuro, a “revolução porvir”, mas a dor incomensurável. As revoluções terminaram na melancolia da perda – da pátria e do filho.

4.1.1. Váliuchka

As mães não possuem nomes em *Meninos de Zinco*, como todos os outros testemunhos. Nos relatos dessas mulheres essa construção identitária só aparece indiretamente, elas dizem, mesmo que sem querer no fluxo das suas “preces”, os nomes carinhosos que utilizavam com os

filhos, as alcunhas íntimas. Contudo, os nomes delas não sabemos, representam *imagens coletivas* disse Aleksiévitich ao depor no tribunal. Por isso, utilizarei o termo “Mãe”, em maiúsculo, quando estiver tratando de um testemunho particular e “mães”, em minúsculo, quando me referir aos seus testemunhos como forças coletivas.

O testemunho que inaugura a *prancha constelatória* de *Meninos de Zinco* é de uma Mãe. É por meio dessa designação genérica e coletiva que Aleksiévitich indica, ao final dos relatos, a autoria dessas vozes femininas que lamentam por seus filhos. Essas mulheres não dão são seus nomes, pedem o “segredo da confissão”. Esse relato inicial recebe o título de “Prólogo”. É de uma mãe “sozinha” depois que seu filho foi preso. Ele retornou do Afeganistão e cometeu um assassinato: “Ele matou um homem...Meu filho...Com uma machadinha de cozinha; era com ela que eu preparava carne para ele. Ele tinha voltado da guerra e aí matou...De manhã trouxe a machadinha e pôs de volta, pôs no armário pequeno onde guardo a louça...” (Aleksiévitch, 2020, p.9). Ela associa diretamente o crime e a Guerra do Afeganistão. Esse conflito provocou traumas nos soldados que retornaram. Ele retirou-lhe o filho: “Foi o Afeganistão que me tirou meu filho...” (Ibid., p.10). Antes ele tivesse morrido na guerra, seria mais fácil e suportável visitar seu túmulo, mas diante do crime cometido a sangue frio e com a machadinha que ela tinha preparado, no mesmo dia, um bife à milanesa, com isso ela não podia lidar:

Estou pronta para ir visitar o túmulo do meu filho... Pronta para me deitar ali ao lado dele... Mas não sei... Como viver com isso eu não sei... Às vezes me dá medo de entrar na cozinha, de ver aquele armário pequeno onde ficava a machadinha... Não está escutando? Não escuta nada? (Ibid., p. 10).

Como em quase todos os testemunhos de *Meninos de Zinco*, o canal da escuta é acionado. A Mãe pergunta a todo o momento se Svetlana não está escutando essa voz de fundo, um som de latido que a persegue toda vez em que ela começa a contar: “Não está escutando?”. São os cães que ela vê e ouve toda vez em que vai visitar seu filho na prisão. A Guerra vai além dos campos conflagrados, de Cabul, dos soldados, oficiais e generais. A Guerra não é só o embate de corpos e armas, o ambiente masculino. Ela alcança a cozinha de uma Mãe soviética, seu cotidiano e sua memória.

A Guerra do Afeganistão mudou seu filho. As memórias da sua criação doce e sensível parecem irreais diante de tamanha crueldade, diante dos quinze anos de regime fechado: “Como foi que eu o criei? Ele gostava de dança de salão... Eu e ele fomos para Leningrado, para o [Museu] Hermitage. Líamos livros juntos... (Chora)” (Ibid., p. 10). A Mãe faz uma pergunta –

“Como foi que eu o criei”? – retórica que surge do fluxo incontível do “relato prece” ou que expressa mais uma marca da interlocutora, da escuta atenta numa relação dialógica responsiva. Os relatos permitem essas duas leituras. Nesse espaço da escuta, a Mãe não consegue conter-se, chora.

Aleksiévitch quer reproduzir toda força desse encontro oral na escrita: suas emoções, desvios, silêncios. Utiliza para isso as marcações gráficas: as comoções físicas, como o choro, são descritas entre parênteses. Contudo, o que predomina são as reticências (...) como pontos de ruptura, cesura e fragmentação do discurso. Momento em que a testemunha silencia.

Nessa desfiguração, a voz nunca é linear. A Mãe retoma então o instante e o depois em que seu filho voltou do Afeganistão. Primeiro, o sentimento de contentamento por ele estar vivo: “Ele está vivo! Meu filho voltou vivo do Afeganistão! Essa guerra horrível terminou para mim!” (Ibid., p.10). Entretanto, tudo só estava começando. Depois, em casa, o comportamento dele era alheio: “Ficava sentado olhando para a parede” (Ibid., p. 10). Ela saía de casa para trabalhar numa fábrica, retornava e ele não reconhecia sua voz: “Eu volto tarde do trabalho, a fábrica fica longe, faço o segundo turno; eu tocava a campainha, e ele não abria. Não reconhecia minha voz” (Ibid., p. 11).

Seu Váliuchka, uma derivação carinhosa do seu nome, estava diferente. Esses problemas se manifestaram no exército. Num treinamento, ele não conseguiu operar os rádios e como punição foi obrigado a retirar cinquenta baldes do banheiro diante da tropa. No dia seguinte, tentou se suicidar cortando os pulsos. Foi diagnosticado com transtorno mental leve. Já no Afeganistão, foi acusado de covardia pelo comandante. A Mãe parece inscrever essa mudança do filho na relação com o meio militar. O que, por sua vez, direciona a culpa para si, partiu dela a ideia dele se alistar, o Exército o faria ser um homem valente:

Haviam me devolvido outra pessoa... Aquele não era meu filho. Eu mesma o mandei para o Exército; ele obteve um adiamento. Eu queria que ele ficasse valente. Convenci a nós dois que o Exército faria dele uma pessoa melhor, mais forte. Eu o mandei para o Afeganistão com um violão, comprei doces e organizei uma festa de despedida para ele. Ele chamou os amigos, umas meninas... Lembro que comprei dez tortas (Ibid., p. 12).

Mesmo o enviando para o Afeganistão, ela o paramenta com objetos nada bélicos, elementos da paz – festa, violão, doces. Ela não parece saber para onde ele estava indo. Na propaganda soviética, era uma intervenção de conagraçamento, o último laivo da solidariedade internacional comunista. Por seu turno, ele não falava sobre o Afeganistão. A premissa de Benjamin parece ser perene, os soldados voltam mudos ou prenhes da palavra traumatizada. Quando ela perguntava, a resposta era agressiva: “Cale a boca, mamãe” (Ibid., p. 12). Na única

vez em que ele falou, o horror parece ter sido despertado por meio de uma associação com o sangue do coelho que ela preparava na cozinha: “– Trouxeram um amigo com a barriga destruída... Ele pediu que eu o matasse com um tiro... E eu o matei com um tiro...” (Ibid., p. 13).

Na ânsia em curá-lo, ela pensou que o problema era puramente físico, médicos e especialistas poderiam recuperá-lo, mas tudo era em vão. Os exames não podiam ler o que era invisível: “Consultei médicos. Devolvam meu filho! Salvem meu rapaz! Conteí tudo... Faziam exames nele, olhavam, mas além de radiculite não encontravam nada” (Ibid., p. 13).

Por um tempo essa “cura” parecia possível, tudo parecia se ajeitar. Ele tinha entrado na faculdade preparatória do Instituto Radiotécnico. Escrevia boas redações. Ela estava feliz. Mas pelas noites, o que parecia escondido se manifestava: “Ele ficava sentado feito bobo olhando para a parede. Dormia na poltrona...” (Ibid., p. 14). Ela, como Mãe, queria protegê-lo com seu corpo como já o fez ao gestar sua vida: “Eu queria me jogar, cobri-lo com meu corpo e nunca mais deixá-lo sair” (Ibid., p. 14). Resguardá-lo como na infância idílica carregada na memória, um lugar onírico onde ela o alimenta, abraça, estabelece um muro entre “ele” e o “mundo”: “Agora eu sonho com meu filho: ele é pequeno e pede para comer... Está o tempo todo com fome. Estende as mãos... No sonho eu sempre o vejo pequeno e humilde” (Ibid., p. 14). Mas na vida, nesse “real traumático”, ela só o pode vê-lo a cada dois meses: “E na vida? Uma visita a cada dois meses. Quatro horas de conversa através de um vidro...” (Ibid., p. 14). São dois encontros por ano nos quais ela pode levar comida e sair de lá com os latidos dos cachorros fixados na memória.

Sua vida é completamente imobilizada. Ela tinha medo de sair às ruas durante o dia e ser apontada como a mãe do “afegão”: “Eu só saía na rua à noite, aprendi a identificar todos os pássaros noturnos. Reconhecia pelo canto” (Ibid., p. 14). No meio da dor ela encontra um pouco de lirismo, passou a reconhecer o canto noturno dos pássaros. Contudo, ela se fecha. Um homem tenta paquerá-la e sua primeira reação é dizer que era mãe de um assassino: “Afastese de mim, sou mãe de um assassino” (Ibid., p. 14).

Não obstante, a dor e o luto a fazem querer entender. Saber por que seu filho foi capaz de matar um homem com a machadinha do dia a dia. Ela então passa a se encontrar com os rapazes que também tinham voltado do Afeganistão. Nas conversas, todos eram indiferentes, a morte e o assassinato não despertavam sentimentos exasperados, eram coisas comuns. Eles pareciam todos anestesiados. Ela se pergunta se esses jovens eram normais: “Eles têm uma psique normal?” (Ibid., p. 15). O ódio cultivado pelo seu filho parece replicar a indagação, mesmo depois do assassinato algo ainda obscuro permanecia em Váliuchka, não o arrependimento, antes a raiva: “‘Ele está morto, mas ainda o odeio’. Ele me escreveu isso recentemente” (Ibid., p. 15).

Eram claramente jovens doentes e traumatizados. Isso foi arguido no tribunal. Faziam aqui o que aprenderam lá, não se adaptaram ao abismo existente entre aquele lugar e o aqui. Contudo, no Afeganistão eles recebiam medalhas e condecorações pelas mortes. Não obstante, isso foi antes que a realidade da guerra fosse de fato conhecida sem a maquiagem soviética dos “guerreiros internacionalistas”:

No julgamento a advogada falou que estávamos julgando um doente. No banco dos réus não havia um criminoso, mas um doente. Era preciso tratá-lo. Mas na época, e isso foi sete anos atrás, ainda não se sabia a verdade sobre o Afeganistão. Chamavam todos de heróis. Guerreiros internacionalistas. E meu filho era um assassino. Porque ele tinha feito aqui o que eles faziam lá. Lá davam a eles medalhas e condecorações por isso... Por que julgaram apenas ele? Não julgaram aqueles que o mandaram para lá? Ele aprendeu a matar lá! Não fui eu que ensinei isso a ele... (Se descontrola e grita.) (Ibid., p. 16).

Luto do latim *luctu* e luta do latim *lucta* são quase uma mesma palavra. Luta-se para enfrentar uma dor interna insuportável e que não parece passar, mas também se luta externamente, exige-se justiça, que não só seu filho, mas todos os que mandaram aqueles jovens para lá sejam julgados. Seu filho aprendeu a matar no Afeganistão, não foi ela que o ensinou isso. O relato se interrompe (...) e o que brota é o grito do centro da vida.

O descontrolo e grito, marcados por Aleksievitch, são manifestados depois de ela dizer sobre a criação dele, como se ela precisasse repetir para acreditar que não foi responsável por essa “ideologia militarista”, o incentivou a ir para o Afeganistão, mas foram eles que o ensinaram a matar. Ela repete novamente, como sinal de incredulidade, o crime praticado pelo filho. Matou uma pessoa com uma machadinha, a trouxe de volta e colocou no armário: “Como uma colher ou um garfo comum...” (Ibid., p. 16).

O testemunho termina com o desejo, ou o que ela chama de inveja, manifestado no início: que seu filho não tivesse voltado da guerra, ou tivesse perdido as duas pernas, ou que ainda a odiasse quando bebesse, concordaria com todas essas condições. Pagaria prostitutas para ele, seria sua amante para evitar que ele se jogasse do décimo andar. Tudo, menos que ele fosse um assassino: “Tenho inveja de todas as mães, até daquelas cujos filhos estão no cemitério. Eu me sentaria ao lado do túmulo e ficaria feliz. Levaria flores” (Ibid., p. 16). No final, o que resta é o barulho ubíquo do latido dos cães, ou, a guerra que continua como presente contínuo: “Está escutando o latido dos cachorros? Eles me perseguem. Eu escuto...” (Ibid., p. 16).

Mãe

4.1.2. Iura

Cada testemunho é único. Cada dor dessas mães soviéticas onipresentes é também única. Suas vozes, timbres e memórias são singulares. Na voz de outra *mãe constelatória*, a memória do seu filho Iura, morto no Afeganistão, é reconstituída a partir da infância. Como se o passado fosse esse lugar de proximidade, tatibilidade, presença e também de culpa. Seu testemunho, como quase todos, é contraditório, ela começa falando do seu amor pela pátria. Seu marido serviu durante vinte anos no exterior, entre a Alemanha e a Mangólia. Por isso, ela escreveu ao estado-maior pedindo uma transferência, não podia mais viver longe de casa: “Passei vinte dos meus anos fora da pátria que eu amava com um amor sem limites. Eu até escrevi para o estado-maior geral dizendo que não podia mais passar toda a vida no exterior. Pedi ajuda para voltar para casa...” (Ibid., p. 57).

No caminho, ela não acreditava que estava retornando para a União Soviética. No desembarque, ela pegou um punhado de terra, comeu e passou pelo rosto. O contato com o espaço deveria ser corporal, como se a identidade só pudesse ser efetivada e creditada passando pelas vísceras, com a união concreta com o telúrico. Contudo, sem solução de continuidade, de modo abrupto, Iura entra no relato. O amor pela terra parece ser um modo superlativo de expor seu amor ainda maior pelo filho. Dos dois filhos ele era seu favorito, o amava mais do que todos: “Não é correto uma mãe admitir isso, mas eu o amava mais do que tudo no mundo. Mais do que o meu marido, mais do que o meu segundo filho; eu amava todos, mas ele em especial” (Ibid., p. 57).

Rememora a maternidade. De quando ele era pequeno e ela segurava seu “pezinho”. Não se desgrudava dele. Não podia sair de casa sem ele. Por exemplo, para ir ao cinema o levava no colo: “Pegava o menino com três meses, algumas garrafas de leite, e íamos para o cinema” (Ibid., p.57). Depois, ela o educou, mas segundo os grandes “ideais” soviéticos: “Eu eduquei apenas segundo os livros, com exemplos ideais: **Pavka Kortcháguin, Oleg Kochevoi, Zoia Kosmodemiánskaia**” (Ibid., p. 57, grifos nossos).

Três exemplos de jovens heróis que deram sua vida pela pátria. Um é fictício, Pável (Pavka) Kortcháguin foi um jovem revolucionário personagem do romance *Assim foi temperado o aço* (1932), do escritor soviético Nikolai Ostróvski (1904-1936). No livro, Pável é um jovem de 16 anos que se junta aos bolcheviques na realização da Revolução de 1917. O romance era obrigatório na formação educacional bélica e guerreira dos homens. Elemento que a Mãe comprova: “No primeiro ano, o que ele sabia de cor não eram os contos de fada, mas páginas inteiras de *Assim foi temperado o aço*, de Nikolai Ostróvski” (Ibid., p. 57-58). Os outros eram personagens reais que se misturaram ao mito, Oleg Kochevoi e Zoia Kosmodemiánskaia eram membros do Komsomol e partisanos durante a Segunda Guerra Mundial, foram capturados pelos

nazistas, torturados e mortos. O último caso, de Kosmodemiánskaia, é o mais impressionante pelo registro imagético da violência.

Figura 43 – Zoia Kosmodemiánskaia



Fonte: Disponível em: <https://bestteenagersever.wordpress.com/tag/zoya-kosmodemyanskaya/>. Acesso: Out. 2025

Ela é fotografada a caminho da forca preparada pelos nazistas. É uma “hiperimagem” que choca e paralisa. Ele caminha com uma espécie de quadro vexatório preso ao pescoço como forma de exemplo aos partisanos. Seu semblante é extremamente jovem, uma garota. Ela está cercada de oficiais nazistas sorridentes, seu olhar é firme, aponta para o chão. Ela vai em direção a uma morte brutal por enforcamento. A morte devia ser um espetáculo, um aviso. Possivelmente, essa imagem de Zoia circulou nos bancos escolares entre os jovens como exemplo de abnegação e resistência. Nessa perspectiva, a brutalidade parece ficar em segundo lugar, o que resta é uma espécie de halo heroico. Como expressou Halbertstad (2022) em *Jovens heróis da União Soviética*: “A morte as tornava belas” (2022, p. 269). A morte tornava essas crianças e jovens em modelos.

E foi assim, continua a Mãe, que o criou. Não se baseava na realidade. Como ela trabalhava numa biblioteca, o educou com o modelo dos livros e das ideias: “Ele conhecia os ideais, mas não conhecia a vida. Eu também, vivendo tanto tempo longe da pátria, imaginava que a vida consistia em ideais” (Aleksiévitch, 2020, p. 58). Logo, ele deu de cara com o “mundo real”, o que tinha aprendido não correspondia ao modo como tinha que viver. É pelas palavras dela que ele expressa seu desajuste: “– Mamãe, vim lhe dizer: a vida é difícil para mim. O que você me ensinou... Não existe nada disso. De onde você tirou tudo isso? E é só o começo... Como vou continuar vivendo?” (Ibid., p. 58). Nesse momento, ele frequentava o colégio militar, como quase todos os garotos. Era uma forma de obrigação para com o Estado. Ali, vivenciava uma contradição entre os exemplos heroicos e o ambiente ao rés do chão do mundo militar. Ela pedia:

“Iura, largue o colégio militar, vá para uma escola civil. Seu lugar é lá. Estou vendo como você está se torturando” (Ibid., p. 58).

Como ele amava os livros, ela diz, poderia ter sido um bom historiador ou um pesquisador. Ele estava descontente com a escolha pela meio militar. Numa viagem para Moscou revelou ao tio seu desejo de ser filósofo. Foi dissuadido, ser um filósofo era o mesmo que ser um farsante, era “[...] preciso enganar a si mesmo e aos outros. Se você disser a verdade vai parar atrás das grades ou no manicômio” (Ibid., p. 59).

Então decidiu se tornar um militar. Na época do colégio, a Guerra do Afeganistão já acontecia. Os caixões de zinco circulavam pela vila militar. Ela sentia uma espécie de alívio, seu filho estava ainda no sétimo ano e outro era ainda menor. Contudo, foi um conflito que durou dez anos – 1979-1989. Iura formou-se como oficial e escolheu o Afeganistão como lugar da sua primeira missão. Ele queria encontrar os verdadeiros valores, os ideais grandiosos por baixo da mesquinhez e cupidez da Era Brêjniev. Queria, definitivamente, encontrar os livros que sua mãe o tinha ensinado. Ele fala por meio dela:

– Mamãe, você me criou assim, agora não invente de recriar. Você me criou bem. Todos aqueles degenerados que encontrei na vida não são minha gente e não são minha pátria. Vou para o Afeganistão mostrar a eles que existe algo grandioso na vida, e que nem todo mundo se contenta com uma geladeira cheia de carne e um Jiguli²⁵⁷ para ser feliz. Há algo mais...Você me ensinou... (Ibid., p. 59).

Ela parece titubear e hesitar no final. Para, recupera o fôlego, e diz que seu filho estava indo porque assim foi ensinado: a perseguir os ideais. Existe essa mistura nos anos Brêjniev, os soldados que foram mandados à revelia para o Afeganistão e os soldados que se alistaram com o objetivo de encontrar uma nova Grande Guerra Patriótica. Iura fazia parte dos segundos. Como muitos outros, explica a Mãe: “Não foi só ele que pediu para ir ao Afeganistão, muitos meninos se alistavam. Todos eles de boas famílias: o pai de um era presidente do Kolkhoz, o de outro, professor rural...A mãe era enfermeira...” (Ibid., p. 60).

Ela o pediu para que não fosse. A pátria já não precisava, era indiferente. Ela, a Mãe, também já não parecia acreditar nos ideais. Aqueles para quem ele queria demonstrar que existe “algo grandioso na vida” não se importavam. Para eles, o Afeganistão era apenas um modo de conseguir sungas, videocassetes, roupas. Zoia Kosmodemiánskaia, na visão deles, não era uma heroína, mas “[...] uma fanática, e não um ideal, porque uma pessoa normal não é capaz disso” (Ibid., p. 60). Ela chorou, implorou, ameaçou se suicidar:

²⁵⁷ Carro soviético.

– Iúrotchka, a vida não é de jeito nenhum como lhe ensinei. E seu eu souber que você está no Afeganistão, vou para a praça... Para o cadafalso... Me dou um banho de gasolina e boto fogo. Lá não vão matar você pela pátria, vão matar sei lá porquê... Porque sim. Como a pátria pode mandar para a morte seus melhores filhos sem um grande ideal? (Ibid., p. 60).

Ela parece se culpabilizar pela educação que tinha dado ao filho. Tenta a todo o momento corrigi-lo: na verdade, a vida não era esse ideal, na realidade vivia-se o refluxo do comunismo. Ele mentiu tentando tranquilizá-la, disse que iria para a Mongólia. Pelo contrário, foi para o Afeganistão. Nesse momento, já no final, ela comenta sobre o seu segundo filho, Guena. Ele também estava no exército. Contudo, com ele não se preocupava, tinha sido educado de maneira diferente. Inclusive, esse era um motivo de embate entre os dois, Iura o questionava porque não lia o suficiente, ao que Guena o contestava: “Não quero ser igual a você. Quero ser igual a todo mundo” (Ibid., p. 60).

Quando todos os dois tinham ido, com Iura no Afeganistão, ela foi morar no quarto das crianças. Como se naquele espaço pudesse protegê-los, pudesse prender de maneira corporal suas memórias. Ali, lia as cartas que Iura escrevia sobre a Mangólia, mas ele confundia as paisagens com as do Afeganistão. Não obstante, era também no quarto que brotava essa culpa já latente: “Eu rememorava minha vida dia e noite... Me despedaçava. Não há como expressar essa dor em palavras...” (Ibid., p. 61). Ela se sentia responsável pela ida de Iura para o Afeganistão, ela o criou para seguir os grandes ideais mesmo quando eles pareciam não existir: “Eu mandei Iura para lá. Eu!” (Ibid., p. 61). Ela não podia mais “recriá-lo”, por isso, o que restava era só o silêncio, uma dor que não pode se expressar, uma pulsão que encontrava seus limites representacionais.

Na cena seguinte, – as transições são sem solução de continuidade, assinaladas apenas por reticências – os militares estão na sua casa. Pelos seus rostos ela imaginou o pior. Teve uma última esperança: “Restava uma última esperança terrível: – Guena?!” (Ibid., p. 61). Não, era Iura. Talvez ela se sentisse mais responsável pela visão de mundo de Iura do que pela de Guena. A partir desse momento sua vida não parecia mais ter sentido. A morte em vida é uma imagem constante nos testemunhos das catástrofes. Isso irá aparecer nas Mães da Praça de Tlatelolco, a vida de segunda mão depois da morte dos filhos. Ou mesmo nos relatos das resistentes sobreviventes de Auschwitz: a sensação de não estar entre os vivos depois da volta. É assim também com essa Mãe soviética:

Não consigo seguir em frente... Não consigo seguir... Estou morrendo há dois anos. Não tenho nenhuma doença, mas estou morrendo. Não botei fogo em mim mesma na praça, meu marido não entregou nem jogou a carteirinha do partido na cara deles. Certamente nós já morreremos. Só que ninguém sabe... Nós mesmos não sabemos...(Ibid., p. 61).

4.1.3. “Meu raio de sol”

Meu raio de sol. É assim que outra Mãe representa seu filho. Repete constantemente: Ele era seu raio de sol. Como em quase todas em seus testemunhos, a rememoração do filho começa pelo nascimento e a infância e só depois chega à tragédia do Afeganistão. Seu filho nasceu pequeno como uma menina, não media nem trinta centímetros e pesava apenas dois quilos. Por isso, ela tinha necessidade de apertá-lo contra si, protegê-lo, nomeá-lo: “– Você é meu raio de sol...” (Ibid., p. 87).

Apesar da fragilidade corporal, ele era destemido. Não tinha medo de nada, somente de aranhas. Brotam os casos da infância que se incrustam na memória de uma mãe. Quando, por exemplo, ele pendurou seu casaco cheio de sapos no cabide. Eles pulavam e seus coxeres – chlep, chlep, chlep – ecoavam pela casa.

Ele adorava os brinquedos de guerra. “Dei para ele um tanque, uma metralhadora, um revólver. Prendia nele mesmo e marchava pela casa” (Ibid., p. 87). Dizia que era um soldado. Ela, por sua vez, tentava dissuadi-lo, pedia para que ele brincasse com algo mais inofensivo: “_Você é meu raio de sol. Brinque de algo tranquilo” (Ibid., p. 87).

Seu relato é curto, apenas duas folhas. Fruto, na primeira hipótese, da mão de Aleksiévitich que no reencontro com as *fitas da escuta* exerce o recorte da montadora: cinde, seleciona e fixa. De outro, numa segunda hipótese, fruto da própria manifestação do testemunho, a linguagem não dá conta de tudo. Ainda, nele não existe um lugar fixo, é contra linear, titubeante e anacrônico. Por isso, da infância partimos para encontrar seu filho no primeiro ano do colégio militar, com seu uniforme mal ajambrado que sobrava pelo corpo: “[...] não conseguíamos comprar o uniforme em lugar nenhum, não importa qual experimentássemos – ele ficava sufocado” (Ibid., p. 87).

Logo depois, ele já tinha sido aceito no Exército. Ela não tinha medo de que ele morresse, mas rezava para que não o espancassem. Ele era pequeno e frágil. O mundo militar parecia todo oposto a sua fisionomia. Ali a camaradagem da caserna ia até certo limite. O que imperava era a lei dos mais fortes. Esses eram os que ditavam as regras. Por exemplo, podiam: “Ele dizia que eram capazes até de mandar limpar o banheiro com uma escova de dente e lavar as cuecas dos outros” (Ibid., p. 88).

Certa vez, ele escreveu pedindo a Mãe foto de todos: dela, do pai e da irmãzinha. Ele estava de partida. Para onde, ela não sabia, não dizia. Dois meses depois, chegou uma carta do Afeganistão, ele estava na guerra: “Não chore, mamãe, nossa blindagem é forte...” (Ibid., p. 89).

Ela repetia sua *expressão-vida*, sua forma afetiva e protetora: “Você é meu raio de sol... Nossa blindagem é forte...” (Ibid., p. 88). Repete o motivo bélico no final para de fato acreditar que ele estava a salvo. Faltando apenas um mês para o final do serviço, a Mãe recebeu a visita do capitão de recrutamento. Ela não consegue repetir para Aleksiévitich o que o militar havia dito, a fala se bloqueia: “Força, mãe...” (Ibid., p. 88). No momento, ela conseguiu apenas perguntar pelo filho: “Onde está meu filho?” (Ibid., p. 88).

Ela tinha comprado uma camisa, um cachecol e umas pantufinhas para comemorar sua volta. Ainda estavam guardados no armário. Queria usá-los no túmulo, mas ela foi proibida de abri-lo. Foi impedida de fazer o luto. Olhar seu filho pela última vez. Confirmar, de fato, que era ele. Ver os elementos que parecem sem importância diante de tal tragédia, mas que são a expressão de uma história familiar. Saber, por exemplo, se o uniforme com que foi enterrado servia: “Eu mesmo o vestiria, mas não deixaram abrir o caixão. Olhar meu filhinho, tocar... Será que acharam um uniforme do tamanho dele? É ele que meu filho jaz vestindo” (Ibid., p. 88).

Quando escutou a notícia do capitão, ela desabou. Contudo, se a catástrofe joga para baixo, a força da justiça e da imprecisão levanta. Ato contínuo, ela se ergue e parte para cima do militar com os punhos fechados: “– Por que você está vivo e meu filho não? Você é tão saudável, tão forte. E ele é pequeno...Você é um homem, ele é um menino. Por que você está vivo?!” (Ibid., p. 88). A dor não é paralisante. Essas mães recusavam qualquer lugar de recolhimento e ascese. A dor é manifestada.

Trouxeram o caixão do seu filho naquele “zinco” que mais parecia um *túmulo-invólucro* feito para esconder. Ela batia e gritava: “Meu raio de sol! Meu raio de sol!” (Ibid., p. 88). Agora, no presente, ela visita seu caixão, se debruça sobre a lápide, a abraça e repete aquelas palavras de *vida-luto-afeto*: “Meu raio de sol...” (Ibid., p. 88).

Mãe

4.1.4. Sacha

O nascimento é ponto fulcral. Nascimento de uma história e de uma biografia por se construir, porvir. Momento de revelação e esperança. Momento concentrador e de ruptura. Para uma mãe, imagino, instante de encontro face a face com o que já carregava em si por alguns meses. Momento inolvidável. Para outra Mãe dessa *constelação de mães*, esse encontro único foi primeiro com sua filha: “Primeiro dei à luz minha filha” (Ibid., p. 98).

Ela e esposo queriam dois filhos, primeiro, uma menina e, depois, um menino. Essa ordem era justificada pelo pai por meio das palavras dela: “[...] melhor que fosse uma menina, depois vinha um irmãozinho e ela amarraria o cadarço das botinhas dele” (Ibid., p. 98). E foi de

fato assim que aconteceu. Em outro momento singular que se confunde e ao mesmo tempo se separa do primeiro, repleto de ineditismo e felicidade, ela deu à luz um menino.

O momento de revelação foi jocoso para o marido. Ela nos conta. Ele ligou para o hospital e disseram que tinha tido outra filha. Depois, corrigiram: “Aí disseram a verdade para ele: – Você teve um filho... Um filho!” (Ibid., p. 98). No hospital ela estava aflita, traziam o bebê de todas para que as mães vissem, de menos o seu. A equipe médica, acostumada a tantos partos, não parecia ligar para seu desespero. Ela chorava e tinha febre. Até que um médico apareceu para lhe acalmar, dizia que seu filho estava dormindo e ainda não tinha sentido fome. Trouxeram-no todo enrolado: “Trouxeram, desenrolaram meu filho, estava dormindo. Aí eu me tranquilizei” (Ibid., p. 99).

Todas as mães de *Meninos de Zinco* retornam a cena do nascimento dos seus filhos e suas projeções na infância. Essa é uma maneira de contra-atacar, de se arremeter contra a morte, de responder aos caixões de zinco com a vida na memória. Por outro lado, evocam a maternidade como esse lugar de proteção. Não por acaso, em outra tradução de *Meninos de Zinco*, a capa é estampada por pequenas montagens justapostas de caixões, aviões militares e paisagens árabes. Entre elas, como abertura dessas colagens, um recorte de uma mãe e seu filho no colo, eles rememoram traços religiosos.

Figura 44 – Capa da tradução de *Zinc Boys* para o inglês



Fonte: Disponível em: https://dursthoff.de/?page_id=759. Acesso: 13. Nov. 2025.

Esses gestos de abrigo, acolhimento e amparo não se perdem, mesmo quando os filhos morrem. Eles são os mesmos daquela mãe que vimos a pouco na manifestação em praça pública. O modo como ela segura as imagens do filho vivo e do filho morto é comovente. Ela mostra para a câmera de um jeito extremamente cálido. No ato de dá-las ao conhecimento público, ela,

de olhos virados para baixo, como que fechados, parece mirá-las novamente. Elas são tudo o que restou, elas são o testemunho do filho.

Figura 45 - Mãe que protege as imagens do filho



Fonte: Disponível em: https://dursthoff.de/?page_id=759. Acesso: 14. Nov. 2025.

Ela continua o seu relato no momento em que o marido e a filha escolheram o nome do recém-nascido. Foram visitá-la e levaram a resolução: Taniétchka tinha jogado a sorte três vezes e sempre saía Sacha. Esse foi o escolhido. Sacha nasceu pesado, tinha quatro quilos e quinhentos gramas e media sessenta centímetros. Os primeiros passos foram dados quando já tinha dez meses. Com um ano e meio já falava bem, mas tinha problemas com alguns sons como o “r” e o “s”. Algumas palavras ele não conseguia pronunciar: “Em vez de “sou eu” falava “chou eu”” (Ibid. p. 99). Num testemunho sobre a morte, ela fala da maternidade e, por conseguinte, da vida. E assim continua...Com cinco anos, ela lhe deu seu primeiro álbum. Ela amava os filhos e a casa. Escreveu alguns versos para eles:

Por entre a neve da primavera
Um brotinho apareceu.
Quando se abriram as flores,
Meu filhinho nasceu...
(Ibid.,p. 99).

Ela era uma professora. Nessa época era feliz, diferente do momento presente do testemunho: “Na escola, antes, os alunos gostavam de mim. Eu era alegre...” (Ibid., p. 99). Volta novamente ao lugar *aménus* da infância. Ele gostava de se vestir de cossaco bandoleiro, queria se mostrar corajoso. Contudo, precisava da sua proteção materna, numa viagem pelo rio Volga ela teve que carregá-lo no colo.

No jardim de infância, ele adorava dançar e colecionar selos e insígnias. Era aficionado pela música: “A infância inteira ele sonhou em ser músico” (Ibid., p. 100). Entretanto, foi fisgado

pela profissão militar do pai. Como muitos garotos soviéticos, foi absorvido pelo mundo bélico. Eles moravam numa vila militar e Sacha comia mingau e limpava carros com os soldados. Por isso:

Ninguém disse a ele “não” quando enviou os documentos para o colégio militar, muito pelo contrário: “Filhinho, você vai defender a pátria”. Ele era bom aluno, na escola sempre foi ativo. Também se formou com excelência no colégio militar. O alto-comando nos mandou um agradecimento (Ibid., p. 100).

O “socialismo militar” de que nos fala Aleksiévitich tinha como objetivo produzir *corpos esdrúxulos*: vazios, mas dispostos a defender a pátria. Em 1985, Sacha já estava no Afeganistão. Todos estavam orgulhosos dele e encantados: “[...] ele estava na guerra” (Ibid., p. 100). Numa das licenças, ele chegou de surpresa e todo alegre. Estava mais magro e bronzeado pelo sol escaldante de Cabul. Ao encontrá-la, repetia que estava vivo como se esse fato fosse inacreditável. Ele trouxe presentes para todos. Para a Mãe, especialmente, um lenço, o mesmo que ela usou depois: “Eu o enterrei usando aquele lenço, não tirei por dois anos” (Ibid., p. 101).

Ela encalacra o tempo. Quer adiar contar sob os fatos derradeiros. Volta-se para o lugar protetor, a infância. Lembra como o filho adorava presentes e “surpresinhas”. Uma vez ele e a irmã se esconderam dentro da caixa de televisão que eles tinham comprado há pouco tempo. Ninguém os encontrava. O desespero tomou conta dela, gritava e chorava. Até que a caixa se abriu e eles apareceram.

Apesar da escolha pelo mundo bélico, seu filho era um garoto terno. Depois do Afeganistão, ele ficou ainda mais carinhoso. Contudo, tinha aqueles momentos de completo silêncio nos quais o trauma de guerra reverberava:

À noite saltava da cama e andava pelo quarto. Uma vez acordei com um grito: “Está explodindo, está explodindo! Mamãe, estão atirando...”. Outra noite escutei: alguém estava chorando. Quem podia estar chorando aqui? Não havia crianças pequenas. Abri a porta do quarto dele: estava envolvendo a cabeça com as duas mãos e chorava... (Ibid., p. 101).

Ele tinha medo, mas voltou ao Afeganistão. No Ano Novo, conseguiu uma nova licença. Pediu a Mãe que preparasse compotas e arranjasse um violão. Via tudo com olhos diferentes, tudo parecia mais expressivo e bonito. Todos, em sua perspectiva, eram muito felizes. Tinha vindo diferente. Tudo que fazia referência ao Afeganistão ele evitava. Uma semana antes da partida, parecia ainda mais triste, se “derramava”. Entrementes, enquanto conta ela reflete, se pergunta: isso era de fato o que ocorreu ou era fruto das suas projeções depois que já conhecia o desfecho —“Será que só agora eu acho que foi assim?” (Ibid., p. 103). Ela parece responder em seguida, quicá os faustos da posição militar do filho, um major com apenas trinta anos, a

impediram de ver: “Na época eu estava feliz: meu filho era major aos trinta anos, veio com a ordem da Estrela Vermelha” (Ibid., p. 103).

Antes do momento de corte, do testemunho e da sua vida, a Mãe relata um sonho premonitório. Ela andava por um campo grande povoado de explosões brancas, seu filho corria e ela tentava alcançá-lo para projetar seu corpo na frente. Queria cobri-lo e salvá-lo como fazia quando ele era pequeno, mas ela não o alcançava.

Ato contínuo, de maneira abrupta, ela nos leva para o ato seguinte. Seu marido chega e a encontra junto da filha na sala. Ele era portador de uma notícia terrível, ajoelhou-se diante delas e disse: “—Meninas, aconteceu uma desgraça conosco...” (Ibid., p. 104). Ele não estava sozinho, era acompanhado por uma enfermeira, um comissário do serviço de alistamento e um professor. Ela tem forças apenas para repetir seu nome: “— Sáchenka! Filhinho!” (Ibid., p. 104).

Ele foi ferido por quinze estilhaços. Pediu, como muitos dos garotos que morriam no Afeganistão, pela Mãe: “Está doendo, mamãe” (Ibid., p. 104), ela conta. Mesmo depois da sua morte, eles não conseguiram abrir suas coisas. O que restava era apenas uma pergunta obsedante: Por que ele?. Ela, como muitas outras mães, já parecia morta em vida:

Para quê? Por que ele? Era tão carinhoso. Bondoso. Como assim ele se foi? Esses pensamentos me matam aos poucos. Sei que estou morrendo – viver não faz mais sentido. Vou encontrar as pessoas, me arrasto até elas. Vou com Sacha, com o nome dele, falo dele... Fiz uma apresentação no Instituto Politécnico, uma aluna se aproximou de mim e disse: “Se você não tivesse metido tanto patriotismo na cabeça dele, estaria vivo”. Fiquei mal depois das palavras dela. Caí ali (Ibid., p. 104).

No testemunho dessas mães a dor se mistura a culpa. Elas se sentem responsáveis por essa educação militar dada aos filhos, mesmo aquelas que ofereceram outro tipo de criação. Por isso mesmo, elas se transformam em guardiãs de suas memórias. Quando todos diziam que a guerra era um crime, que foi um erro, elas apontavam o dedo para o Estado e exigiam respeito à memória dos filhos: “Agora odeio o Estado que o mandou para lá. Não digam o nome... Agora ele é só nosso. Não o entrego para ninguém. Nem a memória dele...” (Ibid., p. 105).

Como todo testemunho é único e irrepetível, ocorre algo novo no relato dessa Mãe, um intervalo de tempo marcado pelos parênteses, uma espécie de didascália teatral: “(*Alguns anos depois ela me liga*)” (Ibid., p. 105). Ela telefona para Aleksievitch, queria continuar seu testemunho, sentia que ali não havia um desfecho. Era como se ela quisesse contrapor toda dor da perda a algo novo, um instante de felicidade. Ela e seu marido tinham adotado um novo menino também chamado Sacha: “Ele se chama Sacha... É muito parecido com nosso Sacha pequeno. Em vez de “sou eu” diz “chou eu”. Não acerta as letras “r” e “s”. Recuperamos nosso filho...”. Pergunta se a escritora ainda se lembrava dela: “Lembra de mim? [...]” (Ibid., p. 105). Svetlana, como terceira

testemunha, não poderia esquecer. O desfecho, a reviravolta, estava na adoção e no objetivo final de fazer tudo diferente: “[...] Mas eu jurei e fiz meu marido jurar que ele nunca será militar... Nunca!” (Ibid., p. 105).

Mãe

4.1.5. Soldado Juravliov ou simplesmente Sacha...

Buscar a religião depois de uma perda parece ser uma prática consuetudinária transmitida pelas gerações. O significado etimológico da palavra “religião” dá indícios dessa procura: religare, isto é, religar, atar novamente o que foi rompido ou perdido, voltar a ser um todo. Esse é o caso da Mãe de Sacha, nome íntimo utilizado por ela em oposição ao nome militar Juravliov. Ela quer religar-se novamente com o filho morto no Afeganistão: “Antes eu nunca rezava, agora rezo... Vou à missa na igreja...” (Ibid., p. 142).

A força dessa afirmação ganha outra dimensão num contexto no qual as religiões confessionais – abraâmicas – foram suplantadas pelo comunismo na União Soviética. Membros da Igreja Ortodoxa eram enviados para os Gulags na Era Stálin. O Partido Comunista era a grande religião do “Estado Laico Soviético”.

Diferente das outras mães que até aqui “constelaram” essa tese, a Mãe de Sacha começa, como diziam os latinos, *in media res*, no meio do relato, no meio da perda. Ela está diante do caixão do filho morto, indaga o invólucro, duvida que seu filho esteja ali. O caixão de zinco era tão pequeno e ele era tão grande: “Ficava sentada ao lado do caixão e perguntava: “Quem está aí? É você que está aí, filhinho?. Eu só repetia isso: “Quem está aí? Responda, filhinho. Você cresceu e ficou grande, e o caixão é tão pequeno...” (Ibid., p. 142).

Contudo, junto com o luto vem à luta, tudo misturado e em descontinuidade. O tempo passou e ela resolveu ir ao exército saber como seu filho tinha morrido. Ela ainda não acreditava que ele estava morto: “– Contem, como meu filho morreu? Onde? Não acredito que o mataram. Acho que enterrei uma caixa de ferro, e meu filho está vivo em algum lugar” (Ibid., p. 142). Lá ela encontra toda burocracia militar soviética. Eles não estavam autorizados a divulgar se ele tinha ou não morrido mesmo ela o tendo enterrado: “Temos ordens de não divulgar” (Ibid., p.142). E ainda a repreendem, em tom áspero, por espalhar por aí que ele tinha morrido.

Como mostrou Hannah Arendt (2012) um aparato totalitário funciona com base no segredo de uma sociedade secreta: “O verdadeiro poder começa onde o segredo começa” (Ibid., p. 542). Os fatos são revelados somente para os iniciados e a depender do seu nível na escala da organização. Os elementos de terror tinham sido desmobilizados, mas não sua burocracia.

Logo depois, a Mãe parece retomar o curso dos outros testemunhos: o nascimento e a infância do filho. Seu parto foi extremamente difícil, ela sofreu por dias. Isso tudo passou quando soube que era um menino. Era uma mãe solteira, não tinha mais ninguém, eram só os dois. Viviam num barraco de apenas um cômodo.

No dia que voltou do hospital, retornou ao trabalho e pegou o turno noturno. Era uma operária ferroviária. Nos primeiros meses e anos, o levava e preparava sua comida com um fogãozinho elétrico. Quando ele cresceu passou a deixá-lo em casa, amarrava sua “perninha” na cama. Apesar de tudo, ela diz: “Ele cresceu bem” (Aleksiévitch, 2020, p. 142).

Na juventude, ele entrou para o colégio técnico. Ficavam algum tempo separados, mas ela sempre o visitava. Ele tinha orgulho da Mãe, gostava de exibi-la para os outros. Numa das visitas quis que todas as meninas a vissem: “Ele tinha corrido até as meninas para ostentar que a mãe tinha vindo, chamar para que elas viessem ver como era a mãe dele” (Ibid., p. 143).

Ela rememora os únicos presentes recebidos na vida e que foram dele. No primeiro, simples, ele tinha colhido três tulipas vermelhas e enrolado, com todo cuidado, no seu tubo de desenho. O segundo, um salário que ele tinha recebido num destacamento de construção, mil duzentos e cinquenta rublos. Ela nunca tinha visto tanto dinheiro na vida.

Sacha dizia que agora era a vez dele, iria trabalhar e ganhar muito dinheiro. Ela poderia descansar porque a carregaria nos braços. E de fato poderia fazer isso, ela conta, era um menino de um metro e noventa e seis. Os dois eram inseparáveis: “Acho que era por isso que a gente amava tanto um ao outro, porque não tínhamos mais ninguém. Como eu ia entregá-lo para uma esposa, não sei. Não aguentaria” (Ibid., p. 144). Suas palavras respiram: a Mãe mostra que temia qualquer separação, não poderia nem imaginar entregá-lo para uma esposa ou para qualquer pessoa.

Contudo, ele recebeu uma convocação para o Exército. Apesar da altura, Sacha entrou para o esquadrão de paraquedistas. Foi vê-lo na formatura. Reclamava para ela que estavam mandando todos para o Afeganistão, mas que não poderia ir porque era filho único. Então, pergunta, em tom amigável, por que ela não tinha tido também uma menina. No momento do juramento, foi cumprimentá-lo: “Ele se abaixou e me deu um beijo, e alguém tirou uma foto nossa naquele momento. É a única foto dele no Exército que tenho” (Ibid., p. 144).

Depois do cerimonial o jovem foi liberado por algumas horas, foram os últimos momentos da Mãe com seu filho. Conversaram sobre assuntos comuns e depois o toque de recolher os separou. Os pais ficaram alojados no ginásio e os filhos-soldados receberam a notícia de que seriam enviados ao Afeganistão. A partir desse momento, eles receberam uma vigilância estrita, mesmo para ir ao banheiro: “Não tinham permissão para ir sozinhos porque, quando os

rapazes souberam que iam ser mandados para o Afeganistão, um se enforcou no banheiro e outros dois cortaram os pulsos. Eles eram vigiados” (Ibid., p. 145).

Apesar de a propaganda soviética criar a imagem de um movimento de solidariedade internacional fruto do universalismo comunista e dessa forma conseguir convencer muitos, outros, pelo contrário, foram enviados à revelia, não queriam ir, não foram contagiados pelo furor patriótico. Antes foram pegos numa mobilização surpresa que limitava as possibilidades de resistência.

Sacha parecia se encaixar mais no primeiro grupo. Entretanto, ele era filho único, o que se chama de “arrimo de família”. Por isso, acreditava que ele não seria enviado para lá. Na ginástica, tentou vê-lo pela última vez. Não conseguiu. No ônibus, era a única que chorava como uma espécie de pressentimento: “Subimos no ônibus, eu era a única dos pais que estava chorando. Como se algo tivesse me dito que eu o estava vendo pela última vez” (Ibid., p. 145).

Ele passou a enviar cartas. Na primeira, dizia que a tinha visto no ônibus: “Mãe, vi seu ônibus, corri tanto para te ver mais uma vez” (Ibid., p. 145-146). Logo depois, nessa estrutura enovelada do testemunho, ela rebobina a fita. Rememora, por exemplo, os momentos no parque depois do juramento. Eles estavam juntos e tocava uma música na rádio: “Kak rodnaia mat meniá provojala [Quando minha mãe querida se despediu de mim]” (Ibid., p. 146).

A *posteriori*, todos os gestos, palavras e ruídos pareciam anunciar a tragédia. Ela comenta: “Agora, quando eu ouço essa música... (*Mal contém as lágrimas*)” (Ibid., p. 146). A música é associada à morte do filho assim como os sons dos helicópteros foram associados ao Massacre de Tlatelolco para os sobreviventes. O som se transforma em si numa forma de trauma. Ela perde as palavras (...). De outro lado, a terceira testemunha como consteladora não recolhe só o que escuta, mas também o que vê, como os sinais do corpo de uma mãe em prantos.

Na segunda carta ele dizia estar em Cabul, isto é, no meio do olho do furacão. Tinha sido enviado para o Afeganistão. Ela leu e começou a gritar, não acreditava. O exasperar-se não é contido e ensimesmado, mas é um exasperar-se questionador, exigente, político: “‘Onde está a lei? Onde está a proteção?’ Eu batia a cabeça na mesa. ‘Ele é meu único filho, nem na época do tsar aceitavam o único sustento de uma família no Exército. E aqui mandam para a guerra’” (Ibid., p. 146).

Depois, ficou um longo intervalo sem receber notícias. Imediatamente, se dirigiu à unidade de comando. Ele contestou: “Mãe não escreva mais para a unidade de comando, sabe o que aconteceu comigo? E eu não podia lhe escrever, um marimbondo picou minha mão. Não queria pedir a alguém, você ficaria assustada de ver a letra de outra pessoa” (Ibid., p. 146). Ele mentia para protegê-la da dor, possivelmente tinha sido ferido e não picado por um marimbondo.

Por isso, ela passou a exigir cada vez mais cartas. Ele, por sua vez, contestava: “Mas como vai chegar carta todo dia se até água só trazem uma vez a cada dez dias?” (Ibid., p. 146). Na última carta enviada ele dizia que voltaria para casa no verão se sobrevivesse: “Se eu sobreviver ao verão, volto” (Ibid., p. 146).

Os relatos das mães misturam o testemunho e o arquivo. Um arquivo familiar. Elas oferecem a palavra e os trechos das cartas trocadas com os filhos. Um arquivo que é dado de maneira também fragmentária, por meio de estilhaços. Não é um arquivo institucional ou oficial, mas íntimo. Documentam outra história.

A Mãe de Sacha cria uma minúscula cronologia, um recorte no tempo, que vai desembocar na morte do filho. No dia 29 agosto, ela decidiu que já era verão e comprou roupas para ele. No dia 30 de agosto, ela sentiu um mal estar, não usou seus brincos e anéis, queria estar totalmente despojada. Justamente, foi nesse mesmo dia 30 de agosto que ele morreu.

Ela só sobreviveu porque seu irmão passou noites em claro vigiando-a. Quando trouxeram o esquife ela deitava em cima dele e media, não podia acreditar que seu filho coubesse ali dentro. Falava com o caixão. Não pôde ver seu filho pela última vez: “Eu não pude beijá-lo uma última vez. Fazer carinho. Nem vi o que ele estava vestindo...” (Ibid., p. 147).

No cemitério, ela queria enterrar seu filho com os outros “afegãos”, como ficaram conhecidos os soldados soviéticos. Foi impedida por um oficial. Não era permitido enterrá-los juntos: “— Não é permitido enterrá-los juntos. Estamos espalhando por todo o cemitério” (Ibid., p. 147). O objetivo era não causar muito comoção e não mostrar para os daqui o que realmente acontecia lá.

Ela ficou possessa. Purgava todo seu ódio nos nativos do Afeganistão. Foram eles que mataram seu filho. Toda vez que via Cabul na televisão tinha vontade de atirar em todos. Até que ela também se encontrou com a dor do outro, das mães afegãs que também perdiam seus filhos: “Uma vez mostraram uma mulher velha, talvez uma mãe afegã. Ela olhou direto para mim... Pensei: “Talvez tenham matado o filho dela também”. Foi depois dela que parei de ‘atirar’” (Ibid., p. 147). O luto das mães é acolhedor.

Ela termina seu testemunho na esperança. Não era louca, mas esperava pela volta do filho. Sem um corpo para mirar, o luto se prolonga, bem como uma esperança desmedida: “Não sou louca, mas espero por ele... Contam um caso: trouxeram o caixão para uma mãe, ela o enterrou. Depois de um ano, o filho voltou... Também estou esperando. Não sou louca” (Ibid., p. 148).

4.1.6. Andriucha e a “vida de homem”...

Os testemunhos vão além de uma escuta imediata, Aleksiévitich não vai ao encontro dessas mulheres para ouvir sobre a morte numa *atitude voyeur*, ela mergulha na espuma da vida delas, nas suas trajetórias, nas suas micro-histórias. A Mãe de Andriucha sonhava em ter um filho que amaria e que, por sua vez, retribuiria. Ela era Mãe solteira, amou o marido, mas se divorciaram porque ele encontrou uma moça mais jovem. Ela criou o filho com a mãe: “Criei meu filho com minha mãe, duas mulheres e ele – um menino” (Ibid., p. 172).

Seu filho nasceu pequeno, abaixo do peso e prematuro de oito meses. Não conseguiu mamar. Aqui, a “pequena história” se imiscui naquela monumental, da República Socialista Soviética e sua “Grande Guerra Patriótica”. Os filhos nascidos da geração da guerra não poderiam crescer saudáveis: “Nossa geração não conseguiu ter filhos saudáveis, crescemos na guerra – bombardeios, tiros, fome... Medo...” (Ibid., p. 173).

Elas educaram um garoto terno que brincava com as meninas e com os animais: amarrava laços nos gatos e tinha um hamster. Ao contrário de outros, não teve contato logo cedo com o meio militar e suas históricas heroicas e bélicas. A Mãe dizia que tinha criado um *menino caseiro* e que era muito difícil imaginá-lo pegando em armas no Afeganistão: “E aí eu penso: será que ele atirava lá? Meu menino caseiro... Ele não era da guerra. Nós o amávamos muito, fazíamos carinho nele...” (Ibid., p. 173).

Quando ele já estava no exército e em preparação no Turcomenistão foi visitá-lo. Exigiu ver o chefe, seu filho estava muito próximo da fronteira. Ato que foi impedido pelo próprio Andriucha: “Não se atreva, mãe. Vão rir de mim, dizer que sou filhinho da mamãe. Já falam assim: ‘Fino, sonoro e transparente’” (Ibid., p. 173). O mundo militar exigia certa masculinidade, a do herói espartano forte e destemido. Os que não se enquadravam nessas características podiam receber uns bons tapas, no rosto, dados pelo capitão. Algo inacreditável para ela: “— Como!? Eu e a sua avó nunca batemos em você, nem quando era pequeno” (Ibid., p. 173). Ali, segundo ele, funcionava outro *logos*, a “vida de homem”: “— Aqui é a vida de homem, mãe. Melhor você não contar nada à vovó...” (Ibid., p. 173).

Era como se a Mãe estivesse perdendo seu filho para esse universo do socialismo militar. Por isso, volta ao lugar da memória, ao abrigo protetor do *locus* da infância. Ali ele era totalmente seu: “Só pequeno ele foi meu” (Ibid., p. 173). Dava banho, o apertava na toalha, o abraçava. Nada podia afastá-lo dela, da sua proteção: “Achava que ninguém nunca ia tirá-lo de mim. Não o entregaria a ninguém” (Ibid., p. 173). Até vir a “vida de homem”: “Depois o tiraram de mim...” (Ibid., p. 173).

Na adolescência, ela o convenceu a ir para a escola de construção, pois assim seria mais fácil para enfrentar o serviço militar obrigatório. Iria cumpri-lo e entrar na faculdade. Tinha o sonho de ser guarda-florestal. Amava a natureza e a floresta. Sabia dos cantos dos pássaros e das espécies de flores. Por essa sensibilidade, a Mãe duvidava que seu filho pudesse atirar. Repete, mais uma vez, a pergunta que a inquietava: “E então eu penso: será que ele atirava?” (Ibid., p. 174).

Surgem novamente as cartas. Ele escrevia de Achkhabad, no Turcomenistão, regularmente. A Mãe sabia de cor uma delas, transcrevo:

Olá, minhas queridas mãe e vó! Já estou servindo no Exército há mais de três meses. Meu serviço está indo bem. Até agora dei conta de todas as tarefas de que me encarregaram e não tive nenhuma repreensão da parte dos comandantes. Recentemente nossa companhia foi para o campo de treinamento, a oitenta quilômetros de Achkhabad, nas montanhas. Lá, por duas semanas, todos treinaram preparação para as montanhas, táticas e tiroteio com armas de infantaria leve. Eu e mais três pessoas não fomos para o acampamento, ficamos na posição da unidade. Eles nos deixaram aqui porque já há três semanas que trabalhamos na fábrica de móveis, estamos construindo uma oficina. Em troca, a fábrica vai fazer mesas para nossa companhia. Estamos fazendo a alvenaria de tijolos e o estuque. Mamãe, você pergunta pela sua carta, eu recebi. Recebi também a encomenda e os dez rublos que vocês incluíram. Com esse dinheiro eu e um amigo comemos várias vezes no bufê e compramos bombons... (Ibid., p. 174).

Pela carta, todos estavam sendo preparados nas montanhas do Turcomenistão para enfrentar os *Mujahedin*²⁵⁸ nas montanhas de Cabul no Afeganistão. Enquanto isso, Andriucha ficou no acampamento cuidando da marcenaria. De certa forma, isso tranquilizava a Mãe, ele era mais necessário ao exército como um construtor de móveis do que como um soldado.

Ela nos situa na data precisa em que ocorriam esses acontecimentos: era o ano de 1981. Nesse momento, o Afeganistão já era uma carnificina, um “moedor de carne”, mas poucos sabiam na União Soviética: “Pela televisão víamos a confraternização entre soldados soviéticos e afegãos, flores em nossos blindados, camponeses que beijavam a terra recebida...” (Ibid., p. 175).

Quando ela foi visitar seu filho em Achkhabad não encontrava lugar para ficar e teve que dividir quarto com outra mãe. Essa tinha lhe dito que estavam preparando uma guarnição para enviar para o Afeganistão e por isso trouxera um bom dinheiro para salvar o filho: “Foi embora contente e compartilhou comigo na despedida: ‘Não seja uma idiota, uma ingênua...’” (Ibid., p. 175).

Isso a assustou. Compartilhou com a mãe a preocupação. A senhora propôs que vendessem as joias para arrecadar o dinheiro, mas eram simples bijuterias sem valor. Não tinham

²⁵⁸ Conferir nota 127, na página 166.

condições. O sistema provoca uma verdadeira seleção desigual entre os que podiam ou não morrer: “O que fizeram com a gente? Se não fosse ele, outro teria ido. Alguém que também teria mãe...” (Ibid., p. 175).

Andriucha foi para o batalhão de assalto aerotransportado e depois foi enviado para o Afeganistão. Ele se encheu de orgulho, não era mais um menino “fino, sonoro e transparente”, tinha adentrado a “vida de homem”: “Ele inchou com um orgulho de menino. Não escondia” (Ibid., p. 175). Contudo, para a Mãe, ainda era o *menino caseiro*. Por causa disso, questiona como um garoto que fazia trabalhos de alvenaria foi enviado para lutar como um soldado do batalhão de assalto aerotransportado:

Sou uma mulher, uma pessoa completamente civil. Talvez eu não entenda algo. Mas me expliquem por que meu filho estava fazendo trabalho de alvenaria e estuque na época em que devia estar se preparando para combater? Eles sabiam para onde estavam mandando (Ibid., p. 175).

Ela chega à conclusão de que seu filho não foi nem treinado, foi uma simples “bucha de canhão”. Ela o entregou para irresponsáveis: “[...] Para quem entreguei meu filho? Em quem confiei? Nem chegaram a fazer dele um soldado...” (Ibid., p. 176). Do Afeganistão ele enviou somente uma carta na qual descrevia as belezas naturais do lugar, os pássaros, as árvores. Não queria preocupá-las com cenas de guerra. Estava tranquilizando-as contando amenidades.

Para a Mãe todos eram responsáveis, o *mea culpa* devia ser coletivo. Como Aleksiévitich também expressou, todos eram cúmplices. Todos foram formados e formaram essa ideologia militar: “Meninos inexperientes. Quase crianças. Foram jogados no fogo e encararam isso como uma honra. Nós os criamos assim” (Ibid., p. 176). Como outras Mães, ela se sente culpada pelo que aconteceu com seu filho.

Ele morreu no primeiro mês. Foi trazido dez dias depois. Como algumas outras mães, ela teve pressentimentos de que algo havia ocorrido. Dois carros soviéticos militares (Gaziks) e uma ambulância pararam em frente à sua casa. Ela já sabia o que tinha acontecido, foi atendê-los e expressou uma resposta firme: “_ Não falem! Não me digam nada! Odeio vocês! Só me entreguem o corpo do meu filho... Vou enterrá-lo do meu jeito. Sozinha. Não preciso de nenhuma honraria militar...” (Ibid., p. 176).

Suas últimas palavras no testemunho, como as anteriores, exemplificam esse direcionamento ético do luto para o político, do íntimo para o espaço público. Ela se dirige diretamente a ouvinte, exorta a terceira testemunha para que escreva, pede que ela publique suas palavras, que outros possam escutá-la, que outros saibam o que ocorreu: “Escreva! Publique a verdade! Já não tenho medo de nada... Chega, passei a vida toda com medo...” (Ibid., p. 177).

4.1.7. Kólia ou nossos filhos...

Mais uma Mãe chora e briga por seu filho... A Mãe de Kólia, como o coletivo das outras, começa pelo nascimento. Ela teve dois gêmeos, dois meninos, mas somente um sobreviveu. Seu relato não passa pela memória da infância protetora, vemos desde já ela lutando para livrar seu filho do exército. Como todos os jovens, Kólia recebeu sua convocação. Ela foi admoestada pela vizinha, devia ter juntado algum dinheiro para subornar os oficiais e salvar seu filho do Afeganistão. A Mãe testemunha esse pormenor em tom de arrependimento: “Quem deu salvou o filho. E o meu foi mandado no lugar desse” (Ibid., p. 191). É a segunda vez em que essa possibilidade é apresentada.

No juramento ela estava presente e viu como ele não estava pronto para a guerra: “_Você não está pronto, Kólia. Vou fazer uma solicitação para você” (Ibid., p. 191). Por sua vez, ele tenta demovê-la da ideia, ninguém se comoveria e ela se humilharia em vão. Mesmo com os pedidos de Kólia, consegue uma audiência com o comandante do batalhão. Diante do oficial, a Mãe pede por seu filho: “É meu único filho... Se acontecer algo como ele, não vou poder viver. Ele não está pronto. Estou vendo: não está pronto” (Ibid., p. 191).

Sua resposta foi cortês, mas ao mesmo tempo indireta. Terceirizava a decisão para outro órgão da imensa burocracia soviética. Se os responsáveis pelo recrutamento escrevessem um documento oficial, ele direcionaria a transferência de Kólia para algum lugar dentro da União Soviética. Em substituição às *Moiras*, o corte ou não do fio da vida dependia de um simples relatório burocrático.

Ela não desiste, volta para casa e se dirige ao centro de recrutamento. Encontra o chefe, o camarada Goriatchev. Ela lhe implora, de joelhos, mas ele se recusa a escrever o documento. A Mãe não desiste, não perde as esperanças. Deixa seu sobrenome para o caso dele mudar de ideia: “De toda forma, eu tinha uma esperança: talvez ele pense nisso, talvez veja o processo do meu filho, não é feito de pedra, afinal” (Ibid., p. 192).

Ele não mudou de ideia. Passaram-se quatro meses e Kólia já estava no Afeganistão. Numa manhã, nas suas palavras, ela estava deixando seu prédio quando topou com alguns militares. De súbito, ela entendeu. Tentou fugir. Enquanto eles subiam ela descia e enquanto ela descia eles subiam. Por fim, tentou se esconder no quarto. Tudo para fugir da notícia terrível: a morte do filho. Entre os militares, viu um rosto conhecido, era Goriatchev. Sua reação foi partir para cima dele: “E um deles era Goriatchev, o chefe do centro de recrutamento... Enquanto tive força, fui para cima dele feito um gato e gritei: – Você está coberto de sangue do meu filho! Você está coberto de sangue do meu filho!” (Ibid., p. 192).

Como mostrou Didi-Huberman (2020), a dor que se manifesta na emoção não é um ensimesmar-se como sinal de impoder, mas um lugar de onde se parte, um lugar que espoca no político. Dentre os diferentes significados trabalhados em torno da emoção em *Povo em lágrimas*, *Povos em armas*, o filósofo mostra como ela era associada à revolta na Idade Média:

É como se a emoção fosse uma epidemia, passando da transformação do corpo diante das coisas à transformação das coisas através do corpo. Na Idade Média, *emocionar* significava “perder a calma, levar à revolta” e a emoção designava, então, logicamente a “desordem” social, a “sedição”, a revolta em ato. A emoção designaria, então, um abalo capaz de ser transmitido da paixão (sofrer o estado das coisas) para a ação (modificar o estados das coisas) (Didi-Huberman, 2020, p. 45, grifos do autor).

É uma manifestação carnal ao mesmo tempo endógena, calca o corpo, e também exógena, se expele e se manifesta. Nesse deslocamento, “modifica o estado das coisas”. Nessa Mãe, a dor e a ação estão sempre conjugadas, desde as tentativas de mudar o destino do filho no vai e vem das investidas de convencimento de uma burocracia impessoal. No luto, ela isolou-se durante um ano como uma leprosa. Entretanto, foi “despertada” pela dor dos outros. Isto é, pelo encontro em perda e ação com outras mães:

[...] Eu não era atraída para essas pessoas, mas para quem era como eu. Nós nos conhecíamos no cemitério, perto dos túmulos. À tarde, depois do trabalho, uma mãe descia apressada do ônibus, outra já estava sentada ao lado da sua lápide, chorando, uma terceira enfeitava a cerca. Nossas conversas eram sobre a mesma coisa...Sobre os filhos... Só falávamos deles, como se estivessem vivos. Sei de cor todas essas conversas... (Aleksiévitch, 2020, p. 193).

Como ainda veremos com as sobreviventes de Auschwitz, essas mães constroem uma *zona de acolhimento*. Um lugar de escuta, de testemunho e de memória. É desse mesmo local de encontro que elas partem para rememorar seus filhos, basta voltar nas capas das edições de *Meninos de Zinco* para ver como elas estão umas atrás da outras, oferecem o corpo como apoio, manifestam, retiram os jovens do anonimato ao mostrar suas fotos em praça pública²⁵⁹. A Mãe de Kólia também se transforma numa “consteladora”, ali no cemitério ela também pode colher e recolher o testemunho das outras: “Sei de cor todas essas conversas...”. Sua voz se converte no eco de outras vozes. Por isso, também como uma “terceira testemunha”, ela transmite fragmentos dos relatos, fornece um quadro coletivo.

Por exemplo, uma mãe parecia torcer para que os militares que traziam más notícias tivessem se equivocado de porta ou entrassem no vizinho:

²⁵⁹ Conferir páginas 321 e 322.

— Saí para a varanda: vi dois oficiais e um médico. Entraram na portaria. Olhei pelo olho mágico – para onde estavam se dirigindo? Pararam no nosso hall de entrada. Viraram à direita... Iam para os vizinhos?! Eles também tinham um filho no Exército... Ouvi a minha campainha... Abri a porta: “O que foi, meu filho morreu?”. “Seja forte, mãe...” (Ibid., p. 193).

Outra mostra como o Exército não teve nenhuma consideração para com a morte do seu filho, ela não recebeu nenhuma explicação, simplesmente bateram na sua porta e deixaram o caixão como quem entrega uma carta ou uma encomenda: “– Para mim falaram diretamente: ‘Mãe, o caixão está na portaria. Onde botamos?’. Eu e meu marido estávamos nos aprontando para ir ao trabalho... Estava no fogão fritando ovos. A chaleira apitava...” (Ibid., p. 193).

São recortes, montagens de vozes. Algumas se lembram do cheiro quando receberam os caixões: “E cheiro, tinha? O nosso tinha...” (Ibid., p. 193). No que é respondida por outras: “O meu não tinha nenhum cheiro. Só de madeira fresca. Tábuas úmidas...” (Ibid., p. 193). Nesse espaço, o termo “constelação de vozes” é metonimizado: temos uma estrutura *mise en abyme* de vozes, Svetlana que ouve e reproduz a Mãe de Kólia e essa, por sua vez, que transmite outras cenas de escuta de outras mães. Estamos diante de um agrupamento de estrelas-vozes que falam, umas para as outras, sobre os filhos “como se estivessem vivos”.

Erigem, num cemitério, um espaço somente delas. Em determinado momento, os filhos já são de todas elas. Por isso, uma irá dizer que o melhor foi terem trazido os caixões fechados, assim elas não viram o que fizeram dos “nossos filhos”: “– **Foi bom que não tenham aberto o caixão... Não vimos o que fizeram com nossos filhos. Tenho ele sempre vivo diante dos meus olhos. Inteirinho**” (Ibid., p. 194, grifos nossos). O pronome possessivo “meu” se tornou um “nós”. Essas mães vão da dor e da perda individual até a coletiva ou vice-versa. Ali na *zona de acolhimento*, como expressa a Mãe de Kólia, ela podiam passar horas e horas em trocas de memória: “Assim ficávamos até o sol se pôr. Nos sentíamos bem ali porque ficávamos recordando nossos filhos” (Ibid., p. 194). Elas invertem os signos, o cemitério não é mais um lugar de morte, pelo contrário, é a vida insuflada pela recordação, pela seiva que as fazia “sentir-se bem”.

Esse *lugar de memória*, como diria Pierre Nora, é o que as mantêm vivas, mas com esse buraco deixado pela morte de um filho elas não sabem por quanto tempo ainda. É a Mãe de Kólia quem assinala essa constatação: “Quanto vamos viver? Com uma dor dessas na alma não se vive muito. E com ressentimentos desses” (Ibid, p. 194). Não obstante, sua resistência permanece até o final do relato. Dessa vez com a promessa de uma casa. O Comitê Executivo Distrital do Partido lhe ofereceu um apartamento. Ela escolheu na região um de tijolos, de planejamento novo e perto do cemitério. Entretanto, a escolha foi rejeitada. Era uma área exclusiva para a elite do Partido.

Novamente, ela topou com a burocracia impassível. O que lhe restava eram as visitas ao cemitério para encontrar o “filhinho” e *compartilhar memórias* com as amigas. A guerra para ela não se encerrava nos seus atos coetâneos, era extemporânea, uma batalha persistente. Suas palavras, ao lado de outras, fazem-se de epígrafe deste capítulo: “Hoje vou visitar meu filhinho... Encontrar as amigas... Os homens lutam na guerra, e as mulheres depois... Nós lutamos depois da guerra...” (Ibid., p. 195).

Mãe

4.1.8. “Apareça no meu sonho, filhinho. Venha fazer uma visita”...

O leitor está no meio de cenas e vozes familiares. Outra *Mãe-testemunha* reproduz os diálogos entre dois irmãos. Ela deu à luz a dois filhos meninos, Sacha e Iura. O primeiro estava no exército e o segundo no sexto ano. Sacha fornecia o exemplo do irmão mais velho destemido, entregava sua vida para defender a pátria. Quando Iura perguntava, “– Sacha, para onde vão mandar você?” (Ibid., p. 219), ele contestava com abnegação: “– Para onde a pátria mandar, eu vou” (Ibid., p. 219).

Ela, por sua vez, parecia reforçar esse halo heroico: “– Iura, veja só o irmão que você tem!” (Ibid., p. 219). Chegou uma carta para Sacha, iriam mandá-lo para a guerra. Iura se exulta com a notícia, mas a Mãe alerta: “– Na guerra as pessoas matam, filhinho” (Ibid., p. 219). A guerra não produz só heróis, mas mortos. Isso não parece importuná-lo, Sacha ganharia uma cobiçada medalha por bravura: “– Mãe, você não entende. Ele vai voltar com uma medalha por bravura” (Ibid., p. 219).

Iura estava entusiasmado, não via a hora de chegar sua vez. No pátio, ele e os amigos performavam batalhas nas quais enfrentavam os *dukb*²⁶⁰. Perguntava para a Mãe se a Guerra do Afeganistão iria durar até ele completar dezoito anos: “– O que acha, mãe, a guerra vai terminar antes de eu completar dezoito anos?” (Ibid., p. 219). Ela desejava que fosse antes: “– Queria que fosse antes” (Ibid., p. 219). Ele lamentava sua sorte, queria ter nascido antes de Sacha. Ele iria ser um herói.

Abruptamente, os diálogos com Iura se interrompem. A Mãe começou se lembrando das conversas entre os irmãos, os desejos do mais novo de seguir os passos do mais velho, para, então, entrar na perda. Ela se vê então diante do que restou de Sacha, uma “malinha” enviada pelo exército com seus poucos objetos: “...Trouxeram a malinha de Sacha, nela havia calções

²⁶⁰ *Dukb* é uma designação de “espírito” em russo. Era um nome depreciativo utilizado para se referir aos combatentes afegãos que tinham a habilidade em aparecer e desaparecer nas montanhas entre as refregas.

azuis, uma escova de dentes, um pedaço de sabão e a saboneteira. Um atestado de identificação” (Ibid., p. 219).

Junto com seus últimos rastros, ela recebeu uma frase síntese do exército que devia explicar tudo e não gerar mais nenhuma dúvida: “– Seu filho morreu no hospital” (Ibid., p. 219). A partir daí seu testemunho passa a ser cada vez mais fragmentário. Não desaparecia da sua memória, como uma cena fixa, aquilo que Sacha havia dito para Iura: iria para qualquer lugar para o qual fosse enviado, era um dever.

As cenas se embaralham. Os tempos se tocam. Adiante, ela está diante do caixão do filho, mas ele parece vazio. Os militares o trouxeram numa total indiferença, uma espécie de rito ordinário: “Trouxeram e levaram o caixão, como se não tivesse nada dentro” (Ibid., p. 220). A Mãe mistura o passado e o presente, lembra como, na infância, quando chamava “Sacha” os dois respondiam e o mesmo acontecia quando chamava “Iura”. Por isso, na noite em que transportaram o caixão, ela chamou pelos dois: “– Sacha! – o caixão em silêncio, pesado, de zinco. De manhã, levantei os olhos e vi o mais novo. – Iúrotchka, onde você estava?” (Ibid., p. 220).

Por um momento ela pensou ter perdido os dois. Iura tinha fugido do cemitério e se escondido na casa dos vizinhos. Quando o corpo da Mãe manifestava toda sua dor por meio do grito, ele tinha vontade de fugir “para o fim do mundo”. Além dos poucos objetos, também trouxeram as condecorações recebidas por Sacha, duas ordens e uma medalha por bravura. A Mãe as mostrava para Iura, mas elas já não despertavam o seu “desejo heroico”, não traziam Sacha de volta: “– Estou vendo, mãe, mas nosso Sacha não...” (Ibid., p. 220).

O testemunho da Mãe foi dado três anos depois da perda do filho, ela nos diz. Depois disso não conseguiu mais sonhar com Sacha, nem uma única vez. Sempre colocava sua camiseta e calça debaixo do travesseiro na esperança de atraí-lo. Depois, como espécie de rito, dizia algumas *palavras-vida-mágicas*: “– Apareça no meu sonho, filhinho. Venha fazer uma visita” (Ibid., p. 220). Quando ele não aparecia, vinha à dúvida que se plasmava no sentimento de culpa que atormentava quase todas essas mães soviéticas: “Não vem. Que erro cometi com ele?” (Ibid., p. 220).

Invocá-lo era uma forma de despedida, falar com o filho pela última vez. Recordá-lo. Rememorar seu rosto. Em razão disso, toda noite ela repetia a mesma frase como uma oração, um *Te Deum* ao filho: “– Apareça no meu sonho, filhinho. Venha fazer uma visita” (Ibid., p. 220). Num desses sonhos, ela não o encontrou, mas viu um “menino afegão”. Havia um caixão e da janelinha brotava uma cabeça. Ela se abaixa para beijá-la, mas não era a de Sacha.

E uma vez sonhei com o caixão... A janelinha estava no lugar da cabeça, grande... Eu me inclinava para dar um beijo... Mas quem estava ali? Não era meu filho... Era alguém moreninho... Um menino afegão, mas parecido com Sacha... Primeiro eu pensava: foi ele que matou meu filho... Depois me vinha uma ideia: mas ele também está morto. E alguém o matou. Eu me inclinava e beijava pela janelinha... Acordei com medo: onde estou? O que está acontecendo comigo? (Ibid., p. 221).

No início ela parece repelir esse “rosto afegão”. Entretanto, como no caso da Mãe de Kólia, na sua dor ela encontra a do outro, do suposto “inimigo”. Entretanto, esse termo pejorativo não é preciso. Não era capaz de defini-lo haja vista que ele também foi morto como seu filho e uma mãe também lamentava sua falta. No filme *Babel*, de 2006, o diretor Iñárritu mostrou como a dor é comum e transversal: ela atravessa fronteiras, continentes e línguas. Seria então o sonho a aparição metamorfoseada do filho, trouxe uma mensagem anti-imperial, uma ideia de cocidadania, de um mundo compartilhado. Essa dúvida permanece: “Quem veio?... Que mensagem trouxe?...” (Ibid., p. 221).

Mãe

4.1.9. Svétotchka

Entre todos os testemunhos vistos até aqui temos “relatos-preces” de mães que perderam seus filhos soldados ou oficiais, mas essa também era uma “guerra com rosto de mulher”. Dessa maneira, é a Mãe de Svétotchka ou Sveta quem chora e rememora a perda da filha, uma enfermeira cirúrgica enviada para o Afeganistão. Desde a primeira palavra do relato ela dúvida da morte da filha: “– E se ela estiver viva?” (Ibid., p. 235). Ela se recusa a acreditar que ela tinha morrido. Porventura, imagina, estivesse viva por aí, perdida, mas viva: “Talvez ela esteja viva, minha menina, mas em algum lugar distante... Mesmo assim eu fico feliz, esteja onde estiver, o importante é que esteja viva. É o que acho, é o que eu queria, queria muito! [...]” (Ibid., p. 236).

Sua crença passava mais pelo desejo, o que ela “queria muito”, do que pelo real. Ela tinha sonhos nos quais a filha voltava com seus cabelos longos que esvoaçavam pelos ombros. Neles, ela falava, dizia para a Mãe que não podia vir sempre, pois também tinha família, um marido e dois filhos. Estava atarefada e ocupada, mas viva. Ao mesmo tempo, essa esperança parecia ser anulada, no sonho ela se lembrava do enterro. Não obstante, como num movimento pendular, esse cancelamento não persistia. Um mês depois do funeral ela pensou que, talvez, a filha tivesse sido capturada e não morta.

Ela era uma mulher alta, bonita, de cabelos longos. Isso tudo parecia confirmar sua hipótese, não poderia estar morta, se impressionaram e fizeram dela cativa: “[...] Às vezes eu andava com ela pela rua, e as pessoas se voltavam para olhá-la. Ela é alta, e aqueles cabelos

escorriam... Essa era a confirmação de que minha hipótese estava correta. Ela está viva em algum lugar...” (Ibid., p. 236).

O sentimento de culpa tomava conta de si. Ela era médica, considerava essa uma profissão de fé e isso influenciou sua filha na escolha pela enfermagem. O que, na sua conclusão, levou a morte de Sveta: “Se ela não tivesse essa profissão, teria ficado em casa e vivido” (Ibid., p. 236). Agora, eram somente ela, o marido e um imenso vazio. Os dois veem televisão e são capazes de permanecerem mudos por noites seguidas. Os únicos sons que escutam são manifestações da dor: ela chora e seu marido solta gemidos quando escutam alguém cantar. Ela põe a nu toda sua dor para a ouvinte Aleksievitch:

[...] Você não imagina o que acontece aqui, dentro do peito... De manhã a gente tem que ir para o trabalho e não consegue se levantar. Tamanha é a dor! Às vezes penso que não vou levantar e sair. Vou ficar deitada... Vou ficar deitada para que me levem para ela. Que me chamem... (Ibid., p. 236).

Apesar disso, ela balanceia e aplaca essa angústia ao dividir sua vida em duas: a do “real traumático”, como expressou Seligmann-Silva (2022), e aquela da imaginação na qual a filha está viva em algum lugar: “Tenho inclinação para a imaginação e estou o tempo todo com ela, nos meus sonhos nada se repete. Eu até leio junto com ela...” (Ibid., p. 236). O duplo é uma forma de enfrentar a perda para os sobreviventes. O trauma pressupõe a negação, o adiamento no enfrentamento da perda.

Nesse espaço do “real traumático” nada é capaz de abrandar a perda. Por exemplo, quando chegou a primavera ela foi para os arredores da cidade na esperança de que as árvores que floresciam e as violetas que desabrochavam iriam aliviar sua dor. Pelo contrário, tiveram um efeito negativo: “Comecei a gritar... Tanta beleza natural e alegria de viver tiveram um efeito sobre mim...” (Ibid., p. 237). Ver toda essa beleza natural significava se acostumar e normalizar novamente a vida.

Em outra chave, mas semelhante, Noemi Jaffe, em *Lili: novela de um luto*, mostra como ela queria viver o luto até sua última “gota”, queria experienciar à morte da mãe. Abdicar dele ou fazê-lo de maneira precoce seria como retomar a vida cotidiana e ir aos poucos transformando a mãe numa imagem, acomodando-a numa memória longínqua. Viver o luto significa mantê-la consigo. É isso o que Mãe teme, qual seja, acomodar a memória, ir aos poucos perdendo os traços da filha: “[...] Comecei a ter medo da passagem do tempo, ele tira de mim a lembrança dela. Os detalhes somem. As palavras... O que ela dizia, como sorria...[...]

(Ibid., p. 237).

Jaffe toca o corpo morto de sua mãe, mira os mínimos detalhes, chega a cogitar – em tom hipotético e evanescente – ficar com a marca da pele tatuada em Auschwitz, ficar com um pedaço da sua pele. A Mãe de Sveta, por sua vez, para desanuviar qualquer esquecimento buscou os

cabelos da filha: “[...] Peguei os fios de cabelo dela de um casaco, pus numa caixinha” (Ibid., p. 237).

Por momentos, esse mundo da imaginação ou do luto se manifestava. Ela escutava a filha e suas palavras confortadoras: “Mamãe, não chore” (Ibid., p. 237). Ela olhava ao redor e não via ninguém, mas deixava agir sua memória: “Continuo a recordar” (Ibid., p. 237). Mesmo no caixão, ela ainda permanecia com ela.

Ela rebobina, volta ao momento em que recebeu a notícia de Svétotchka de que iria para a Guerra do Afeganistão. O chefe da equipe médica tinha chamado para informar que havia chegado uma ordem no hospital na qual solicitavam, especificamente, uma enfermeira cirúrgica. À medida que ela contava a Mãe só conseguia dizer: “E aí?” (Ibid., p. 237). Sveta tinha concordado: “— Alguém tem que ir de qualquer jeito. E eu quero ir aonde as coisas estão difíceis” (Ibid., p. 236).

Não era uma solicitação voluntária, era muito mais uma convocatória, uma ordem que vinha pelas largas correias do Partido. E de outro lado, Svétotchka não enxergava como uma ação autoritária, vê como um dever. A ideia de servir a pátria, com a vida, atravessava os gêneros: seja lutando nas refregas bélicas ou cuidando dos seus feridos. A Mãe não conteve as lágrimas com a notícia: “Todos já sabiam, e eu também, que havia uma guerra, corria sangue. Comecei a chorar, mas não podia dizer ‘não’” (Ibid., p. 238). Não poderia negar porque sua Sveta a lembraria do juramento de cuidado: “— Mamãe, como é mesmo o juramento de Hipócrates?” (Ibid., p. 238).

Durante meses, Sveta passou se preparando e reunindo documentos. Num deles, eram explicadas as diretrizes do Partido e que mais pareciam funcionar como uma isenção de responsabilidade. Já do ponto de vista do recebedor era uma assunção positiva, voluntária e consciente. A Mãe registra suas poucas linhas oficiais: “Entende bem a política do Partido e do governo” (Ibid., p. 238). Ou seja, a responsabilidade por aqueles que eram enviados para o Afeganistão era puramente individual. Entrementes, na medida em que contava isso para Aleksiévitich, sentia-se mais leve, como se testemunhar tivesse o poder de plasmar, trazer de volta sua filha: “Eu falo sobre ela...E me sinto mais leve. Como se ela estivesse aqui...[...]” (Ibid., p. 238).

O espaço da imaginação, ou da vida, assoma inopinadamente. Quem sabe ela não estivesse viva por aí com seus cabelos esvoaçantes, viveria em algum lugar desconhecido? Onde?, Será que estaria segura do frio?: “[...] Será que ela está viva em algum lugar? Eu só queria saber: como está agora? Os cabelos dela estão longos? Até mesmo: que casaco está usando? Tudo isso me interessa...” (Ibid., p. 238).

Já no “real traumático” sua “alma se fechou de vez” (Ibid., p. 238). Não queria ver ninguém, queria somente desfrutar da sua solidão. Assim poderia ficar exclusivamente com Svétotchka no espaço da memória, dedicar todo seu tempo a ela. Entretanto, mesmo nessa dor que se volta para o interior de si mesma, existe abertura. Ela a encontra, como outras, na dor de outras mães, daquelas que tiveram suas vidas cindidas pelo Afeganistão e que por isso mesmo compartilham da sua angústia.

Essa outra mãe semelhante também tinha um filho na guerra. Ele voltou, mas completamente diferente, como o soldado do primeiro relato que abre essa “constelação de vozes” de mães: Váliuchka. Ela era a única pessoa com quem a Mãe de Sveta queria estar. Quando se encontraram, trocaram escutas:

[...] Só uma vez uma mulher veio me ver... Do meu trabalho... Eu não a deixava sair, ficamos aqui até de madrugada... O marido dela já estava preocupado que o metrô iria fechar... O filho dela tinha voltado do Afeganistão... Tinha ficado que nem uma criança pequena: “Mãe, vou assar uma torta com você... Mãe, vou com você na lavanderia...”. Ele tinha medo de homens, só fazia amizade com meninas. Ela correu para o médico. O médico disse: “Agente, vai passar” (Ibid., p. 238).

A dor que se estoca, sufoca.

Depois da perda de Svétotchka, era dessas pessoas “machucadas” que ela mais se sentia próxima, eram suas iguais: “Agora essas pessoas me são as mais próximas, as mais queridas” (Ibid., p. 238). Ela queria ser amiga daquela mãe, mas ela só veio uma vez. Quiçá, a dor de recordar o Afeganistão tenha sido demais para ela. Naquele dia, toda vez que seu olhar se deparava com a foto de Sveta, o choro brotava: “Eu poderia ficar amiga dela, dessa mulher. Mas ela não veio mais me ver, ela olhava para o retrato de Svétotchka e chorava o tempo todo...” (Ibid., p. 238).

Não obstante, a Mãe de Svétotchka quer se lembrar da filha viva, como quando ela voltou de férias pela primeira vez. Ou quando ela partiu e todos foram levá-la na estação. Nessa oportunidade em que voltou de folga, ficou por apenas três dias. Seu aspecto estava abatido, ela estava magra, suas mãos estavam machucadas. Ela só dormia e acordava para comer. Apesar de tudo, dizia estar satisfeita, “lá precisam de mim” (Ibid., p. 239).

Mesmo nessas situações, o senso de dever à pátria inculcado não a abandonava, voltou três dias mais cedo para o Afeganistão: “– Desculpe, mãe, no nosso batalhão médico ficaram só duas enfermeiras. Há médicos o suficiente, mas poucas enfermeiras. As meninas estão sobrecarregadas. Como posso não ir?” (Ibid., p. 238). Antes de ir foram visitar a avó. Ela já era uma senhora prestes a completar seus noventa anos. Svétotchka lhe pediu que não morresse, que

esperasse por ela: “Só não morra. Espere por mim” (Ibid., p. 239). A avó colheu um buquê de rosas e o entregou.

E de fato ela cumpriu a promessa, “[...] ela ainda está viva, porque Sveta pediu [...]” (Ibid., p. 240). Isso é mais um dos sinais, imagina, de que ela estaria viva e perdida em algum ermo porque esqueceu as chaves quando voltou do batalhão. As elucubrações sobre a possível vida da filha são *ab aeterno* durante o testemunho: “Será que ela está viva em algum lugar? Em outras paragens...” (Ibid., p. 240). Recusa-se em fazer o luto.

Isso termina numa visita ao cemitério.

Na última cena do relato temos o lar dos mortos, um lugar comum no testemunho dessas mães. Espaço que elas visitavam constantemente, estabeleciam laços e onde também podiam experimentar novamente o horror. Certa vez, a Mãe de Sveta estava sentada diante do túmulo da filha e viu alguns soldados se aproximarem, eles conheciam a enfermeira: “Ai! É a nossa Sveta. Veja... [...]” (Ibid., p. 240). Não sabiam que aquela era sua Mãe. Ela se apresentou e tentou arrancar informações deles. O que escutou a assustou e fez com que eles fugissem arrependidos pedindo perdão. Soube do horror da guerra, o modo como sua filha tinha morrido: “– Ela teve as duas pernas arrancadas num bombardeio. E morreu” (Ibid., p. 240). Isso parecia anuviar completamente qualquer possibilidade de um espaço da imaginação ou ainda potencializá-lo ainda mais numa fuga do “real traumático”.

Em outra oportunidade, também no cemitério e diante do túmulo, ela foi repreendida por uma mãe que passava com os filhos: “Que raio de mãe é essa? Como ela pôde, nos nossos tempos, deixar a única filha ir para a guerra (na lápide está entalhado “única filha”)? Entregar a menina?...” (Ibid., p. 240). Isso calou fundo como uma forma de introjeção da culpa. Não mandou Sveta, sua filha tinha ido porque fez um juramento hipocrático. Não foi para matar, mas para salvar: “Ela foi salvar as pessoas, o filho deles” (Ibid., p. 240).

Ela toca num ponto central que discutimos, junto com Svetlana, no início do capítulo. No ocaso da União Soviética ocorreu uma “demonização” dos que participaram da Guerra do Afeganistão, foram todos considerados criminosos, sem qualquer forma de distinção. Posteriormente, com o desmoronamento cabal da URSS, a Guerra foi esquecida. Já não fazia sentido recordá-la, o regime era outro. Nessas duas situações, as Mães eram os únicos baluartes que mantinham as memórias dos filhos, mesmo que isso representasse manter um sentimento constante de culpa. Por isso, ao final do testemunho, a Mãe de Sveta faz um apelo comovente pelo não esquecimento: “Gente, grito do fundo da alma, não virem as costas para mim! Fiquem comigo perto do túmulo. Não me deixem só...” (Ibid., p. 241).

Mãe

4.1.10. A chave de fenda

Sem as digressões confortadoras das memórias da infância, a voz testemunhal de outra mãe soviética começa com seu “filhinho” já na Guerra do Afeganistão. Na verdade, na esteira da montadora Aleksiévitich, não podemos precisar em que momentos do relato – início, meio ou fim – os cortes são fendidos, tudo é embaralhado. Na fragmentação antilinear, essa Mãe anseia pela volta do filho, quando escutava alguma campainha na porta, pensava, imediatamente, que era ele retornando: “– Campainha na porta... Fui abrir correndo: ninguém. Exclamei: não foi meu filho que chegou?” (Ibid., p. 251).

Poucos dias depois, uma nova companhia. Dessa vez, eram alguns militares que portavam uma mensagem fatídica. Ela logo adivinhou, seu filho se foi. Ela caiu de joelhos diante da entrada e procurou palavras mágicas – ou interditas na tradição judaica – que intercedessem ao seu favor: “– Meu Deus! Meu Deus! Meu Deus do céu!” (Ibid., p. 251). Como outras mães, numa dor coletiva e compartilhada, ela não pôde se despedir. Em cima da sua mesa estava uma carta que ela não tinha terminado. Nela, ela, como boa professora de língua e literatura russa, indicava, em tom afetivo, o progresso gramatical do filho: ele só tinha utilizado duas vírgulas equivocadamente. No final, não faltou um conselho materno: “No Afeganistão faz calor, filhinho. Tente não ficar resfriado. Você sempre se resfria...” (Ibid., p. 251).

Depois, ela volta novamente para a rememoração do trauma. No cemitério havia muitas pessoas, mas o silêncio era absoluto. Ela carregava uma ferramenta que não conseguiram confiscar, era uma chave de fenda. A Mãe queria abrir o caixão de zinco e ver seu filho: “– Me deixem abrir o caixão... Me deixem ver meu filho... – Queria abrir o caixão de zinco com a chave de fenda” (Ibid., p. 251). Em todas elas vemos essa necessidade do ver e do confirmar. Saber de fato, com os próprios olhos, que eram eles. Defronte esse desejo, os caixões eram feitos de zinco e parafusados justamente para não serem abertos.

A partir daí seu relato passa a contar mais de perto a relação, trágica, com o marido depois da perda. Nos outros testemunhos, eles são completas ausências. Nesse, ele ganha contornos por meio da voz dela. Ele tentou se matar depois da morte do filho: “Meu marido tentou se matar: ‘Não vou conseguir viver. Desculpe, mãe, não vou mais viver’” (Ibid., p. 252). Ela conseguiu convencê-lo do contrário ao direcionar suas forças conjuntas para a construção de um monumento em homenagem ao “filhinho”.

Seu marido não conseguia dormir. Toda vez que fechava os olhos via o filho: “Ele não conseguia dormir. Dizia: ‘– Quando vou dormir, nosso filho vem. Me beija, me abraça’” (Ibid., p. 252). Como na manifestação da ânsia pelo ver e recordar diante do filho no caixão, ela espalhou fotos dele pela casa. Pelo contrário, o marido não conseguia vê-las: “– Tire. Ele está olhando para

mim” (Ibid., p. 252). Finalmente, eles conseguiram erguer o mausoléu. Essa *homenagem-túmulo* era a única coisa que prendia seu marido. No dia seguinte, em tom de despedida, ele a levou ao trabalho, quando ela retornou: “[...] Voltei do expediente – estava pendurado por uma corda na cozinha, bem na frente de uma foto do nosso filho, a minha preferida” (Ibid., p. 252).

Seu relato me direciona diretamente para o testemunho de Poupette, uma das companheiras de Delbo, em *Medidas de Nossas Dias*. Ali essa sobrevivente dizia, como vimos, haver em cada vida, supostamente, a inscrição de duas colunas, “deve” e “haver”. O “deve” era a conjugação de todo sofrimento de que “ninguém escapa, a soma por toda a vida” (Delbo, 2022, p. 379). De outro, o “haver”, o “cadinho” de felicidade a qual todos temos direito, o “contrapeso”. O seu erro, diz Poupette, foi achar que essas colunas apesar de unidas, como Apolo e Dioniso, estavam equilibradas, que depois de Auschwitz viria o “haver”. Ela aprendeu que a dor nunca se paga toda de uma só vez. O mesmo acontece com essa Mãe, a coluna do “deve” se sobrepõe e se presentifica na perda do filho e no suicídio do marido. E o que ela pode dizer nesse momento, senão clamar, novamente, pelo inefável: “– Meu Deus! Meu Deus! Meu Deus do céu!” (Aleksiévitch, 2020, p. 252).

Ela não interrompe, continua seu testemunho. Pergunta, em tom retórico, se sua “tamanha dor” foi ou não em vão. Se seu filho era ou não um herói. Se a resposta for negativa, tudo que ela acreditou, o comunismo, seria falso. A Mãe se mantém numa posição dúbia entre acreditar no “Partido” ou nos “Meninos” que retornavam em caixões. Por isso, indaga: “Às vezes amaldiçoo o governo, o Partido... Nossas autoridades... Ainda que eu seja comunista. Mas quero saber: para quê? Por que embrulharam meu filho em zinco? [...]” (Ibid., p. 252).

Acreditar que tudo tinha sido falso, fruto da propaganda, não era só abdicar do “mundo de sonho”, mas também, como outras mães, sentir-se culpada pela formação desse heroísmo de morte. Ela confessa isso adiante: “Sou professora de literatura russa. Eu mesma o ensinei: ‘Dever é dever, filhinho. É preciso cumpri-lo’” (Ibid., p. 253). A culpa a consome, ela se vê como responsável direta pela ida de seu filho para a guerra: o “dever tinha de ser cumprido”. Ela não pode mudar o passado, mas dá em troca uma *vida-em-luto*. A história não está fechada, ela ainda pode amaldiçoar todos que o enviaram para lá. E, por fim, como um dever, ir todas as manhãs ao túmulo do filho pedir perdão por aquelas palavras de *patrimorte*²⁶¹: “[...] Amaldiçoo a todos, e de

²⁶¹ O termo “patriotismo” sempre me causou certo mal-estar. Nos últimos anos, o precedente dessa derivação se tornou uma espécie de senha do *revival* neofascista com seu lema: “Pátria, Família e Liberdade”. Mas, para além disso, ele possui uma linhagem pouco abonadora, os chauvinismos imperiais e racistas que desembocaram em duas guerras mundiais no século XX foram plasmados, em grande medida, em torno da defesa do Estado-Nação. Em outras palavras, por meio de derivações do “patriotismo”. A se somar a esse espectro, a etimologia da palavra é reveladora também de uma inscrição misógina, o patriota é aquele que professa um amor ao solo do *pater*, isto é, do pai. Com isso, nos perguntamos: E a mãe? Ela não possui um lugar, é uma “apátrida”, ou seja, “sem pai”. Nesse sentido, o termo me parece mais um registro de morte, um véu encobridor, um instrumento antidemocrático de exclusão e

manhã corro para o túmulo, peço perdão: — Filhinho, perdão por ter falado daquele jeito. Perdão” (Ibid., p. 253).

Mãe

4.1.11. O cemitério

Chegamos à última prece, a última voz de uma mãe que chora por seu filho e luta depois da guerra...

Seja diretamente ou indiretamente, o cemitério é um lugar-comum nos testemunhos. Nas vozes que ecoam como “constelações de dor”, ele deixa de ser somente o lugar onde se realiza o rito religioso e sanitário do corpo ao depositá-lo debaixo da terra, ele é também lugar da *zona de acolhimento*, de memória. Ainda, é um *lugar de romaria*, um caminho que depois da catástrofe será percorrido até o final da vida pelas mães.

É assim que ele aparece nesse último relato, a relação entre uma Mãe e o cemitério onde seu filho foi enterrado. Suas primeiras palavras dão conta dessa simbiose, ir ao campo-santo se constitui numa forma de encontro: “– Você corre para o cemitério, como se fosse um encontro...” (Ibid., p. 269). Ela prossegue: “Nos primeiros dias passei a noite lá...” (Ibid., p. 269).

Não sentia medo. Ali passou a estabelecer uma relação com a natureza, entendeu o voo dos pássaros e plantou campainhas de inverno para que se enraizassem e fertilizassem o solo. Nesse processo natural, quando crescessem elas poderiam trazer algo do seu filho. Ele também era parte da terra. Sempre ia de manhã ou de tarde e ficava até a noite. O silêncio era absoluto. Podia gritar e ninguém escutava.

Pelas suas palavras ficamos sabendo que seu testemunho é dado quatro anos depois da morte do filho. Nesse tempo, ela foi todos os dias ao cemitério. Com exceção de um intervalo de onze dias nos quais ela sofreu um princípio de infarto. Não lamentava a doença, mas a falta, o compromisso diário de oferecer o luto como *piétas*. Por isso, quando estava internada fugiu do hospital e tentou ir ao cemitério:

[...] Só não fui por onze dias, quando tive um início de infarto, não me permitiam levantar. Mas eu me levantei, fui quietinha ao banheiro... Quer dizer, queria correr para encontrar meu filho, queria cair no túmulo dele. Fugi com o avental do hospital... (Ibid., p. 269).

O cemitério é uma metonímia do filho. Onze dias no calendário disruptivo dessa Mãe correspondem a uma eternidade. Novamente, o campo-santo é um *lugar de encontro*. Ali seu filho,

assunção de uma masculinidade dominadora e opressora. Por isso, proponho substituí-lo pelo que ele foi e continua sendo: “patrimorte”.

chamado Valera, a esperava. Outra imagem recorrente nos testemunhos delas é a dos sonhos. Neles, essas mães experienciam reencontros, bem como leem, a *priori*, vaticínios, sentem premonições...

Em um desses sonhos a Mãe encontra e fala com Valera. Ele lhe pedia que no dia seguinte não fosse ao cemitério. No mesmo instante, fez o contrário, foi correndo para lá. Alguma coisa estava errada, um silêncio absoluto, era como se ele estivesse completamente ausente. Havia corvos em todos locais, inclusive na lápide. As aves estavam sobressaltadas. Contudo, aos poucos os pássaros foram se acalmando, o que, por sua vez, também a tranquilizou, o filho estava voltando: “[...] E algo me puxava para o túmulo, sentia a alma tão tranquila, a inquietação tinha passado. Era o espírito dele que havia voltado. ‘Obrigado meus passarinhos, por terem chamado, por não terem me deixado ir embora. Esperei meu filho até ele voltar’” (Ibid., p. 270).

Nessa “constelação de vozes” de mães os “paradigmas indiciários” da transcendência são muitos. Além dos cemitérios e dos sonhos temos uma visão mágica, sagrada e fantástica com que elas passam a enxergar o mundo. Elas adquirem uma sensibilidade e todas as coisas são, de uma maneira ou de outra, manifestações dos filhos.

O cemitério converteu-se em casa. Tornou-se seu endereço fixo, se quisessem procurá-la já sabiam onde encontrá-la. Ela só ficava bem perto do filho. E de fato, transformou o local não só em um *locus* de encontro, improvisou também um *lugar de escuta*, calculava onde estava a cabeça do filho, sentava-se perto e falava durante longo tempo:

[...] Só fico bem perto do meu filho. Quem quiser pode me encontrar ou lá, ou no trabalho. Lá, no túmulo... de certa forma meu filho mora ali... Calculei onde está a cabeça dele... Me sento ao seu lado e conto tudinho a ele... Como foi minha manhã, como foi o dia... Eu e ele nos recordamos... Olho para a fotografia... Olho profundamente, por muito tempo... Ele sorri um pouco, ou está bravo com algo, carrancudo. É assim que eu e ele vivemos. Se compro um vestido novo, é só para ir ver meu filho, para que ele me veja usando... (Ibid., p. 270).

Seu testemunho é tocante, uma prece. Ela se recusa a seguir adiante, não quer sair do luto. Para ela Valera estava vivo. Se como indica Gagnebin (2014), a rememoração pressupõe um melhor recordar para melhor esquecer, essa Mãe realiza outra coisa, o trauma que presentifica e não passa. Ela vai ao túmulo falar com o filho, mostrar suas roupas novas, vê-lo bravo ou carrancudo. Ou, ainda, dar bom dia e boa tarde.

Freud no ensaio “Luto e melancolia”, de 1917, parece oferecer uma explicação para essa permanência quase obsessiva. O luto é uma reação à perda. Contudo, se ele não passa por um processo de elaboração que se conclui na lembrança ele se transforma em melancolia. O luto é

uma forma de libertação do ego. Enquanto o comportamento melancólico se desdobra na compulsão à repetição, um sentimento obsedante em torno do trauma.

Como a Mãe de Sacha, ela pensou em adotar um menino do orfanato. Queria encontrar um garoto exatamente igual a ele. Contudo, já não tem forças, o infarto comprometeu seu coração. Assim, concentrou o resto das suas faculdades na dor. Ela é seu motor. Abdicou de tudo: dos prazeres, do descanso, do ócio. É como se o sofrimento fosse a mola propulsora dessa memória obsedante e alucinante: “Só o tormento pode me salvar” (Ibid., p. 270). A morte dele a transformou em outra *persona*: “Desde que meu filho morreu, tudo mudou em mim: o rosto, os olhos, até as mãos” (Ibid., p. 270).

Não obstante, o testemunho começa a fluir. Ela, ao poucos, solta trechos da sua história. Como quando conheceu o pai de Valera: um piloto alto e bonito que impressionava todas as meninas. Ao lado dele ela era “baixinha”. Por isso, ansiava que aquele homem ficasse “doente” para ela poder cuidá-lo. Tudo parecia um sonho e logo veio um filho, um menino igualzinho ao marido: “[...] Eu não conseguia acreditar que aqueles dois homens maravilhosos eram meus. Não conseguia acreditar! [...]” (Ibid., p. 271).

Adorava o que era mais cotidiano, cansativo e desigual na vida de muitas mulheres do século XX: ser dona de casa, amava lavar e passar. De outro lado, amava a natureza, não tinha coragem de matar um inseto. Lembra como fazia questão de mostrar sua felicidade ao filho. Sentia falta dele mesmo quando ia ao mercado: “– Lerunka (na infância eu o chamava de Lerunka), sou eu. Estava com saudades! – corria voltando das compras ou do trabalho” (Ibid., p. 271).

Recordar esses momentos desata o “tormento”. Ela interrompe essa incursão biográfica e volta a falar do filho morto: “Eu amava loucamente meu filho, ainda amo agora” (Ibid., p. 271). Ela recusou-se a ver as fotos do enterro de Valera: “Trouxeram foto do enterro... Não peguei... Ainda não acreditava...” (Ibid., p. 271). Ela utiliza a imagem de um “cachorro fiel” para dizer que nunca abandonaria a memória do filho e, por metonímia, seu túmulo: “Sou um filhotinho fiel, sou daqueles cachorros que morrem no túmulo” (Ibid., p. 271).

Lembra-se de momentos soviéticos compartilhados com Lerunka. Por exemplo, nas comemorações do feito realizado por Iúri Gagárin, o astronauta que voou para o espaço. Os dois saíram para celebrar nas ruas. Era um amor sem medidas: “Eu amava meu filho loucamente. Loucamente. E ele me amava loucamente” (Ibid., p. 272). Lembrar-se para não esquecer jamais. Por meio, sempre, da “tormenta”. O filho e o túmulo já são a mesma figura, simbiose: “O túmulo me puxa. Chama. Como se estivesse gritando meu nome” (Ibid., p. 272).

Os momentos de afeto do passado retornam. Seu filho adorava mostrar para os outros as fotos dela e dizer que era sua namorada. Ele adorava dançar valsa, os dois dançaram juntos na formatura da escola. Ela ficava na janela de casa tricotando e esperando por ele. Quando chegava, estabeleciam longas conversas que iam até às quatro horas da manhã. Falavam sobre coisas graves e ordinárias. Mandava-o para a cama, mas ele, de maneira terna, dizia: “– Mãezinha, vamos ficar aqui mais um pouco” (Ibid., p. 272). Como a infância para outras mães, esses momentos passados juntos com Lerunka eram, para ela, uma espécie de *zona protetora*.

Ele, todo orgulhoso, mostrou que tinha entrado para o exército. Iria fazer parte da Escola Superior de Guerra de Smolensk. Sentou-se ao piano e entoou uma canção que ela lembra e repete os fragmentos para Aleksiévitich: “Senhores oficiais – príncipes azuis!/ Eu certamente não sou o primeiro,/ E não sou o último...” (Ibid., p. 272). O exército era esse lugar idealizado na ideologia soviética, ser parte de suas hostes era quase como fazer parte da antiga nobreza russa. Os trechos da canção faziam todo sentido em sua história familiar. O pai dela foi um oficial de carreira na Segunda Guerra Mundial, morreu defendendo Leningrado dos nazistas. Por sua vez, seu avô também foi um oficial.

O destino de Lerunka como militar já parecia estar definido, ela mesma o indica. Além dessa herança, ele possuía uma compleição marcial: “A própria natureza moldou meu filho como um militar: tamanho, força, modos” (Ibid., p. 273). Inopinadamente, a culpa que persegue todas as mães também se assoma. Ela queria ter visto algum sinal nesse patrimônio castrense funesto: “Se ao menos nosso senhor no céu tivesse nos mandado algo... Se tivesse aparecido um sinal...” (Ibid., p. 273).

Para aplacar esse pesar, ela se volta para a rememoração. Lembra-se como ele era um exemplo na família, todos o imitavam. Ela, por vezes, era pega imitando seus gestos ao andar e ao se sentar ao piano. Isso aumentou ainda mais depois que ele se foi: “[...] Às vezes começava a andar como ele. Especialmente depois da morte... Quero que ele esteja sempre presente em mim... Que continue a viver...” (Ibid., p. 273). Imitá-lo era exercitar a memória, mas, além disso, era um exercício de mescla: ela quer se transformar nele se isso for trazê-lo à vida novamente.

A Mãe de Lerunka continua seu testemunho. Um dia ele chegou e disse que partiria em breve. Ia para o Afeganistão. Ela escutou a notícia com lágrimas nos olhos. Não era uma convocação impositiva, Valera e o amigo Románov escreviam desde o terceiro ano de curso militar solicitações para serem enviados para o conflito. Como muitos outros “meninos de zinco”, estavam impregnados pelos louros dos Heróis do Panteão Soviético. Pora celebrar comemoraram com champanhe o alistamento, acreditavam e estavam no caminho da glória.

Valera cantou a romança militar conhecida: “Senhores oficiais – príncipes azuis!/ Eu certamente não sou o primeiro,/ E não sou o último...” (Ibid., p. 273).

Nas semanas anteriores ao seu envio, ela permaneceu completamente sobressaltada. Numa noite, novamente os sonhos povoaram seu imaginário. Estava presa numa cruz preta e usava um vestido longo e preto. Era carregada por um anjo e embaixo de si via uma escavação iluminada pelo sol. Ela se converte num “Anjo da história” benjaminiano: viu abaixo de si os zínco, invólucro dos corpos, que povoam essa escavação, mas não pode parar e reconstituí-los. O que ela pressente é a possibilidade dessa “inundação” aumentar com o sangue do filho.

Esperava ansiosamente pela volta de Lerunka das férias. Uma vez, ele ligou para o trabalho dela e disse que já estava em casa. Não acreditou. O corpo manifestou, soltou um grito de surpresa: “– Filhinho, filhinho! Não está ligando de Tachkent²⁶²? Você está em casa! Na geladeira tem uma panela de seu borshtch²⁶³ preferido!” (Ibid., p. 274). Ele parecia desiludido, usa de maneira indireta a expressão “sonho de idiota” para falar das suas ambições derrotadas. Estava grisalho e na verdade não estava de “férias”, mas de licença médica. Tinha contraído hepatite e malária, “[...] tinha pegado tudo junto” (Ibid., p. 274).

Ficaria somente por dois dias. Ela passava pelo quarto do filho e via que ele estava tendo pesadelos. No dia da sua partida, ela e o marido o levaram até Moscou. Na despedida, Lerunka dizia como o Afeganistão era o inverso de tudo: “– Mãezinha linda, o Afeganistão é o que não se pode fazer” (Ibid., p. 275). Eles se olharam profundamente, se tocaram com as mãos e as testas. As últimas palavras dele foram afirmar como aquele lugar era o “inferno” e que não queria voltar: “– Não quero ir para aquela vala! Não quero! – saiu. Olhou para trás. – É só isso, mãe” (Ibid., p. 275).

Ele parecia imaginar o pior. Ela notou certas diferenças em seu comportamento, chamou-a de “mãe” e não “minha mãezinha” como sempre costumava. No dia 7 de julho, teve um pressentimento como muitas outras mães tiveram: acordou chorando como se o filho a tivesse despertado para se despedir. De fato, estava correta. Lerunka morreu quando o veículo que estava caiu num abismo. Ela mistura a imaginação com o real para justificar sua morte. Criou uma história na qual ele abdicou da sua vida em favor dos outros: “– Rapazes, salvem-se! É o meu fim! – ele não foi capaz de saltar primeiro. Largar os amigos... Isso ele não podia...” (Ibid., p. 275). De toda forma, ela quer que sua morte tenha sido significativa, deu a vida pelos companheiros, recusou a se salvar em primeiro lugar.

Recebeu a notícia de um major do exército. Novamente, temos além da voz outros aparatos que disseminam essa dor particular, isto é, os *pequenos arquivos* fragmentários que

²⁶² Capital do Uzbequistão, ponto de passagem para a ida ou volta do Afeganistão.

²⁶³ Sopa de origem ucraniana a base de beterraba.

registram a história familiar e minúscula diante da oficial. Ela repete um trecho da carta para Aleksíevitch: “Quem lhe escreve é o vice-comandante do regimento da unidade política, major Sinélnikov, S. R. Cumprindo meu dever de soldado, considero necessário informar que o primeiro-tenente Valeri Guennadevitch Volóvitch faleceu hoje às 10h45...” (Ibid., p. 276).

Todos na cidade ficaram sabendo antes dela. Na Casa dos Oficiais, uma foto dele foi afixada num mural como forma de luto. No trabalho, todos estavam estranhos e emocionados. Entrementes, o caixão já estava por chegar. Todos os colegas tentavam distraí-la. Já havia um médico no prédio. Ela começou a desconfiar, pedia para que lhe dissessem o que tinha acontecido. Exaltou-se, exigia vê-lo. Por fim, tiveram que cedá-la.

Foi levada para ver o caixão. Ele era comprido e parecia ser feito de modo grosseiro. Nele estava escrito: Volóvitch. Também como outras mães, ela queria vê-lo: “Eu levantei o caixão. Queria levar comigo. Minha bexiga falhou...” (Ibid., p. 276). Os gestos do corpo são involuntários diante do trauma. Ela conseguiu o que outras mães não puderam, levantar o caixão. Queria escolher o melhor lugar no cemitério, o mais “sequinho” nas suas palavras. Pagou cinquenta rublos, uma boa quantia naquele contexto.

Nesse momento, entendeu as dimensões do trauma pelo qual passava, mas não sabia expressá-lo por palavras. É tomada pela impossibilidade de dizer, depara-se com os limites de representação diante da catástrofe: “Eu entendi ali, por dentro, o que é o horror, mas não conseguia falar...” (Ibid., p. 276). Nos dias seguintes ao enterro essa Mãe não saiu do cemitério, levavam-na para casa e sempre retornava: “Nas primeiras noites não saí... Ficava lá... Me levavam para casa, eu voltava...” (Ibid., p. 276). Começava aí sua relação com o cemitério.

Uma vez encontrou-se com um soldado que era subordinado de Lerunka. Ele prometia contar tudo o que sabia. Marcaram de encontrar-se na casa dela, sentaram-se nas poltronas, ele começou e logo desistiu: “— Não consigo, mãe...” (Ibid., p. 277). Não conseguia pelas impossibilidades do dizer ou pelo medo das represálias? Impossível saber, as duas hipóteses são possíveis. O que podemos afirmar é que na boca dele e também como signo dessa guerra, o termo “mãe” se converte num nome próprio...

Escrevia cartas e mais cartas para Valera que não poderiam mais ser enviadas. Não saía da sua cabeça suas últimas palavras nas quais ele dizia que não queria retornar para “aquela vala”. Era um pedido de socorro. Quem iria responder por isso ela se pergunta. Diante desse trauma, queria ter uma vida longa, uma vida dedicada à memória dele, era ela quem iria responder e defender seu nome: “Quero ter uma vida longa, me esforço muito para isso. Viver para estar com meu filho... O que uma pessoa tem de mais indefeso é o seu túmulo. Seu nome. Sempre vou defender meu filho...” (Ibid., p. 277).

Ela busca o “religar-se” proporcionado pela religião. Ia à Igreja e perguntava ao “paizinho” (padre) se ela deveria esquecê-lo. Ele perguntou se Lerunka era batizado e quando soube que não, disse que as preces não chegavam até ele. Ela se descontrolou, iria batizá-lo naquele momento com seus sofrimentos. Para confortá-la, o “paizinho” dizia que ela não devia incomodá-lo depois das cinco da tarde. Contudo, esse era exatamente o horário que saía do trabalho, depois ainda fazia serviços por fora. Tinha que pagar o novo mausoléu que construiu. Então ele arranja uma solução de compromisso: “– Escute, mãezinha Viktória, vá à missa sem falta nos fins de semana e todo dia às doze. Aí ele a ouve” (Ibid., p. 278).

Suas palavras derradeiras no testemunho reforçam o que disse durante todo o ato de fala e escuta: a dor era seu guia. Que todos os tormentos e sofrimentos fossem seus, mas que suas preces chegassem até Valera: “Me deem tormentos, os mais tristes, os mais insuportáveis, mas que cheguem a ele minhas preces” (Ibid., p. 278).

Mãe

A voz da Mãe de Lerunka e não outra deveria terminar essa incursão pelas “constelações” das mães dos “meninos de zinco”. Por quê? Ela reafirma esses testemunhos como preces, seus atos de *luta-palavra* depois do retinir das espadas. Elas não são Penélopes que esperam, mas dedicam suas vidas a preservar o que uma pessoa tem de mais indefeso: seu nome e seu túmulo. Mesmo que isso signifique abdicar, como nos julgamentos, de tudo o que disseram. Abdicar da própria vida. A União Soviética acabou e dessa maneira a Guerra do Afeganistão seria esquecida. Então, ao demandarem Aleksiévitich reavivam a memória. Defender seus filhos ante tudo e contra tudo. A emoção, como nos diz Didi-Huberman, não implode em si mesma, ela faz alguma coisa e “[...] é nisso que também é preciso compreendê-la no plano da *práxis* [...]” (Didi-Huberman, 2020, p. 360, grifos do autor).

As mães são as *constela(dor)as* das histórias dos seus filhos. Nos seus testemunhos, eles não são os anônimos da máquina soviética, recebem um nome (íntimo e carinhoso), uma biografia...Elas efetivamente se mostram sem máscaras: seus sentimentos de culpa pelo destino dos “garotos”, suas faltas, seus lados místicos, seus martírios particulares, seus sonhos...Nos dizeres de um major ouvido por Aleksiévitich, a Guerra do Afeganistão também era uma guerra das mães, elas definitivamente lutaram: “De quem foi essa guerra? Das mães, elas combateram. E vão combater até a morte. Cuidar, rogar por nós. Por nossas almas” (Aleksiévitch, 2020, p. 150).

Hécuba, que perdeu quatorze filhos, parece fornecer um arquétipo para o coletivo dessas mães soviéticas...

4.2. “Madonas afegãs”

As madonas são figuras femininas sagradas. Suas imagens representam a Santa Virgem. Elas são sinônimas de pureza, doçura e maternidade. No Renascimento, suas representações foram largamente utilizadas pelos pintores, elas aparecem sempre ao lado de seu filho angelical, o Menino Jesus. Por exemplo, a *Madonna del Granduca*, do pintor Rafael, tornou-se a visão “[...] adotada por subseqüentes gerações, do mesmo modo que a concepção de Miguel Ângelo de Deus Pai” (Gombrich, 1999, p. 316). Ela encanta pela simplicidade, pela doçura e pelo modo terno com que segura o filho. Vejamos:

Figura 46 - Madonna del Granduca



Fonte: Rafael, 1505. Palazzo Pitti, Florença.

Rafael se converteu num pintor de “doces Madonas”. *Granduca* passou a ser reproduzida nos “humildes lares”. Esse status foi alcançado por uma combinação de “profundo equilíbrio” no qual o rosto da virgem orna e é refletido pelo fundo preto e no qual o Menino Jesus é segurado pela mãe com firmeza e delicadeza ao mesmo tempo. Tudo parece combinar, como os olhares que miram levemente para baixo em sincronia: “O modo como a face da Virgem é modelada e se esbate na sombra, a maneira como Rafael nos faz sentir o volume do corpo envolto no manto que flui livremente, a forma firme e terna como segura o Menino Jesus – tudo isso contribui para o efeito de um impecável equilíbrio” (Ibid., p. 199).

Essa figuração de Rafael da “Madonna” bem poderia representar as mães soviéticas e seus filhos. A pureza e a ternura com que lembram nos testemunhos...Todas assumem sua vida depois da catástrofe como uma forma de *via-crúcis*. Não por acaso, Aleksiévitich chama suas vozes de “relatos-preces”. Contudo, gostaria de explorar o outro lado das “Madonas”, muitas vezes pejorativo, por meio das vozes de uma funcionária e uma enfermeira. Diferente das mães, elas viram a Guerra do Afeganistão de outra perspectiva: de dentro.

Começemos pela funcionária. Num artigo publicado no jornal soviético *Pravda* (verdade), de título “Madonas afegãs”, as mulheres eram exaltadas pelo seu papel na guerra. Um exemplo de abnegação para as outras garotas. Tinham abandonado tudo para cuidar dos outros. Eram modelos, como a Santa Virgem, da pureza. Depois de lerem o artigo, as meninas na União Soviética escreviam para elas e iam aos centros de recrutamento pedirem para serem enviados ao Afeganistão. O texto as tornou célebres: “Nas escolas, o artigo era lido nas aulas” (Aleksiévitch, 2020, p. 130).

Entretanto, ali no calor da refrega, como mostra essa funcionária, primava outra imagem dessas “Madonas”, em nada pura e virginal. Para os soldados, o “dever heroico” era cumprido na cama: “E nós não podíamos passar tranquilamente na frente dos soldados que eles gargalhavam: ‘*Botchkariévka*, quer dizer que vocês são heroínas?! Estão cumprindo o dever internacional na cama!’” (Ibid., p. 130, grifos da autora). Diferente da “Grande Guerra Patriótica”, o Afeganistão representou uma pecha para as mulheres que participaram. *Botchkariévka* era um termo formado, por derivação, da palavra *botchka*, barril em russo. Era o lugar onde os oficiais dormiam: “O que é ‘*botchkariévka*? Nos barris (aqueles vagõezinhos) vivem oficiais mais estrelados, de major para cima. As mulheres com as quais eles... são chamadas de ‘*botchkariévki*’” (Ibid., p. 130). Elas passaram a ser consideradas *mulheres impuras*, o reverso da “Modonna del Granduca”.

Foi com esse contexto que a funcionária, datilógrafa, se deparou. Ela estava planejando seu casamento para dezembro e em novembro foi para o Afeganistão. Ainda na União Soviética, teve que anunciar ao noivo da decisão. A reação dele foi dura: ““O que foi, não tem com quem dormir aqui?”” (Ibid., p. 128). Ela não estava indo em busca de homens, mas de um ideal. Ela se lamentava por não ter podido participar da “Marcha para o Oeste” do século XX, isto é, a mobilização da juventude comunista para exploração das “Terras Virgens” do Cazaquistão, encetada por Khruschóv. Esse foi um programa de modernização e de convencimento. Como explica a historiadora Sheila Fitzpatrick (2023):

Seu ambicioso programa de Terras Virgens foi projetado para pôr o cultivo de grãos em extensas áreas do Cazaquistão, não apenas por meio de grandes investimentos estatais, mas também por meio da mobilização do entusiasmo e

do espírito aventureiro dos jovens. Era assim que se construía o socialismo, na visão de Khrushchov (Fitzpatrick, 2023, p. 141).

Por sorte, diz ela, havia o Afeganistão. Ela poderia compensar o impulso revolucionário. Ela acreditava em todas as canções, abonadoras, sobre o internacionalismo. Ali, os soviéticos estavam erigindo um “novo tempo”: “Na terra afegã/ Nos últimos anos/A Rússia espalhou pelas rochas/ Muitos de seus filhos...” (Ibid., p. 128). Ela queria fazer sobressaltar a vida comezinha, acreditava, através dos livros, que a “vida verdadeira” estava em outro lugar, nas aventuras das descobertas.

O choque de realidade ocorreu na chegada à Cabul. Ela levava uma mala pesada, com geleia e biscoitos, e nenhum dos homens se ofereceram para ajudá-la. Teve que passar alguns dias na transferência até saber para onde seria enviada. Numa das noites, foi abordada por um alferes: “– Se quiser ficar em Cabul, venha me ver à noite...” (Ibid., p. 129). Aos poucos passou a entender o que era o Afeganistão.

Ela recusou a proposta. Entrou para unidade como datilógrafa. Apesar de estar afastada da carnificina dos campos de batalha sua atividade era exaustiva. Ela tinha que escrever nas velhas máquinas do exército, datilogravava até que o sangue brotasse dos seus dedos: “Nas primeiras semanas destruí meus dedos até sair sangue. Datilogravava com curativos – as unhas se soltavam dos dedos” (Ibid., p. 129).

Pouco tempo depois, foi abordada por um soldado que bateu a sua porta: “– O comandante está chamando” (Ibid., p. 129). Ela também o recusou. Imediatamente, foi contestada pelo mensageiro: “– Para que está fazendo charme? Não sabia para onde estava vindo?” (Ibid., p. 129). Definitivamente, não era uma nova “mobilização revolucionária” como das “Terras Virgens”. Pela manhã, o comandante ameaçou enviá-la para Candaar, um dos teatros mais assustadores da guerra: ““O que é Candaar?/ Moscas, dukhi e se apavorar”” (Ibid., p. 129, grifos do autor).

Ela tinha medo de ser morta: “Naqueles dias tinha medo de ser atropelada... De levar um tiro nas costas... De que me matassem...” (Ibid., p. 129). Ela contou para as companheiras e todas pareciam se resignar: “É a vida...” (Ibid., p. 129). Justamente nessa conjuntura saiu o artigo “Madonas afegãs” no *Pravda*. A história ideal fazia um contraponto irônico à situação real das mulheres soviéticas no Afeganistão.

A datilógrafa mostra que nem todas as mulheres compartilhavam a cama com os oficiais, mas o que acontecia com algumas passou a ser generalizado para todas. Os meninos, soldados, diziam: “Se fico sabendo que minha namorada esteve no Afeganistão, ela deixa de existir para mim” (Ibid., p. 130). Elas lutaram, adoeceram e morreram como os soldados. Contudo, para eles, todas eram “putas”:

Sofremos as mesmas doenças, todas as mulheres tiveram hepatite, malária... Éramos bombardeadas do mesmo jeito...Mas quando nos encontramos na União Soviética, não posso dar um abraço nesse menino. Para eles somos todas p... ou temos um parafuso a menos. Não dormir com uma mulher é não se sujar... (Ibid., p. 130).

Suas vozes colocam o gênero no centro do testemunho. Como analisa Danielle Tega (2019), em *Tempos de dizer, tempos de escutar*, os testemunhos de mulheres propõem outras temáticas, como a maternidade, e tem de enfrentar também outros dilemas. Como esse senso comum, cultural e social, construído em torno do corpo feminino. Por meio dessa datilógrafa, vemos como os corpos femininos são vistos como esses espaços de repulsa e atração.

Elas não eram iguais, além do trauma da guerra, voltavam carregando uma mácula nos corpos. Como algumas sobreviventes, são *corpos suspeitos* que retornam e são questionados sobre como fizeram para sobreviver. No limite, são *corpo sujos*. Ela não dormia com ninguém, somente com uma metralhadora. Sua mãe contava para todos com orgulho que a filha estava no Afeganistão sem saber os estigmas que pesavam sobre elas, as mulheres: “Como é inocente, a minha mãe! Dá vontade de escrever para ela: ‘Mãe, fique calada, senão vai escutar umas boas!’” (Ibid., p. 130).

Por momentos, os testemunhos parecem ser guiados por perguntas realizadas pela ouvinte Svetlana e que só são mostradas indiretamente, isto é, pelas respostas. Isso se explicita quando as questões são repetidas, como confirmação, pelas próprias vozes: “[...] O que eu aprendi aqui? [...]” (Ibid., p. 130). A funcionária não se furta em responder, ali não se podia aprender o bem ou a compaixão, nada. Seu relato parece ter sido dado ali mesmo do Afeganistão, Aleksiévitich foi até ela.

Nessa terra, ela tem dois sonhos recorrentes. No primeiro, ela está num *dukan*²⁶⁴ e é vendida pelos soldados: “E nossos rapazes estão me vendendo. Trazem um saco de dinheiro para eles... Eles contam as *afobkas*... E dois *dukhi* enrolam meus cabelos nas mãos...” (Ibid., p. 131). No segundo, eles estão indo de Tachkent para Cabul de avião. Contudo, algo acontece no transcurso da viagem, eles caem num abismo e são cobertos pela terra afegã: “Começo a cavar, como uma toupeira, e não consigo escapar para a luz. Estou sufocando. E cavo, cavo...” (Ibid., p. 131).

O Afeganistão era uma terra de pesadelos. Pelas cidades, andavam homens com uma perna só e crianças usando muletas. Ela, como os outros, ansiava voltar. Entretanto, tinham medo do que podiam encontrar. Além da mácula sobre as mulheres, aqueles que participaram do conflito poderiam ser chamados de novos colonizadores e até de fascistas. Ela não encontrou o

²⁶⁴ Forma pela qual os soldados se referiam às lojas no Afeganistão.

entusiasmo e o espírito aventureiro dos jovens que construiriam um socialismo sem fronteiras: “Cada um passou por algum desapontamento...” (Ibid., p. 132). Ela, por sua vez, tinha perdido aquela garota apaixonada por livros: “Já eu choro o tempo todo. Choro por aquela moça moscovita que gostava de livros...” (Ibid., p. 132).

As enfermeiras substituíram as mães no Afeganistão. Quando os meninos clamavam no leito de morte eram elas que atendiam e confortavam. Elas que repreendiam. Elas que trabalhavam com materiais da Segunda Guerra Mundial. Elas que improvisavam. Elas, sim, eram “Madonas” conforme a lógica binária. Novamente, as complexidades em torno do gênero. O feminino é visto sob a bipolaridade dos signos da santa e da promíscua, da pureza e da mácula. O espaço da guerra não apaga as fronteiras misóginas da sociedade, elas se recobrem de novos sentidos: de um lado, o direito a memória; de outro, o esquecimento.

Uma dessas enfermeiras, quando retornou, queria reconstituir sua vida, recuperar sua autoestima. Passar longas horas em frente ao espelho escovando seu cabelo. Queria viver, construir uma família, ter um filho: “Queria ter um filho. Lavar fraldas, escutar choro de criança” (Ibid., p. 213). Os médicos a tinham avisado que seu corpo não suportaria um parto. Ela não obedeceu. O nascimento da sua filha foi extremamente complicado.

Danielle Tega (2019) mostra como para muitas mulheres sobreviventes de situações de violência, seu objeto são os testemunhos de militantes que atuaram no contexto ditatorial brasileiro e argentino, o nascimento de um filho representava uma resposta de vida, uma maneira de seguir em frente. Para outras, não havia nada igualável.

A mutilação não era a única forma de ferimento numa guerra. O trauma ia além do seu aspecto visível. Todos os que lá estiveram foram afetados de alguma forma. Antes, tentava-se afastar: o melhor era esquecer. Depois, o que não se podia falar e elaborar, fatalmente se manifestou nos corpos: “‘Mas ninguém vai entender’, recebi uma carta de uma amiga no hospital, ‘que nós voltamos doentes. Vão dizer: você não tem nenhuma ferida...’” (Ibid., p. 213).

Não obstante, essa enfermeira foi parar na guerra à sua revelia. Ela era uma estudante por correspondência da universidade, cursava o terceiro ano da faculdade de letras. Era 1982 e ela recebeu uma convocação do centro de recrutamento. Diziam que precisavam de enfermeiras no Afeganistão, pagariam um soldo e meio, além dos cheques. Antes ela tinha cursado o ensino técnico de medicina e trabalhado como enfermeira, mas seu sonho era ser professora.

Ela disse que ainda estava estudando. A resposta não foi bem recebida, perguntaram se ela era do *Komsomol*, o último estágio juvenil do socialismo até o Partido Comunista. Para um

membro, *Komsomolka* quando mulher, era uma “vergonha” não atender à *patrimorte*. Além disso, poderia sofrer sanções. Eles sugeriram que pensasse com calma. Por sua vez, ela estava determinada a estudar. Então, a sugestão tornou-se imposição: “– Aconselhamos que pense. Senão, vamos ligar para a universidade e dizer que *Komsomolka* você é. A pátria está solicitando...” (Ibid., p. 213, grifos nossos).

O chamado “dever” deveria ser cumprido por todos, homens e mulheres. Quando muito, no relato, ela já está no avião em direção à Cabul. As pessoas que encontrou no caminho achavam que ela era uma “romântica” que tinha lidos muitos livros de guerra. Entretanto, não gostava dessas obras. Então, perguntavam o “por quê”. Essa simples interrogação foi feita por muitos outros. Ela não sabia responder e começava a chorar. Não tinha ido por vontade própria.

De Cabul ela foi parar em Faizabad, um dos locais mais conflagrados. Ali, assumiu a posição de enfermeira cirúrgica, era responsável pela barraca intitulada “Sala de Cirurgia”. Sua primeira paciente foi uma velha afegã com uma ferida na artéria subclavicular. Como não tinha pinças vasculares, teve que segurar com a mão. Também não havia material de sutura: “Você pegava um bobina com linha, depois outra, e todas elas se desfaziam em pó. Pelo visto estavam nos depósitos desde a outra guerra, desde 1941” (Ibid., p. 215).

Apesar de tudo, conseguiram salvar a velha afegã. Ela, por seu turno, não queria agradecer, mas cuspir neles. Naquele momento a enfermeira não conseguiu entender a atitude, eles tinham acabado de salvá-la. Depois compreendeu, eram invasores: “Na época eu não entendia que eles tinham direito ao ódio. Por algum motivo, esperava amor da parte deles. Parei petrificada: nós a salvamos, e ela...” (Ibid., p. 215).

O calor era extremo, o termômetro marcava quarenta graus. Ela tinha que ficar limpando o suor dos cirurgiões. A esterilidade era mínima, quase inexistente. Os casos eram extremos. Por exemplo, um homem com a caixa torácica aberta. Outro demandou uma operação de dois dias. Alguns soldados, no desespero de escapar daquele horror atiravam em si mesmos. Nos joelhos e nas mãos. Ela os repreendia num tom firme, arbitrário e insensível, eles tinham que ter atirado nas próprias cabeças: “– O pessoal está morrendo e você quer a mamãe? Machucou o joelhinho... Prendeu o dedinho... Estava com esperança de ser mandado para a União Soviética? Por que não deu um tiro na cabeça? Eu, no seu lugar, teria dado um tiro na cabeça” (Ibid., p. 216).

No presente da enunciação ela reconhece sua insensibilidade e falta de compreensão. Como no caso da velha afegã ela não sabia toda a verdade sobre essa guerra espúria. Achava aqueles soldados “covardes”, mas agora entendia que “[...] isso talvez fosse um protesto, o desejo de não matar. Mas só agora estou começando a entender isso” (Ibid., p. 216).

Apesar de ter sido enviada à revelia, a enfermeira parecia naquele momento, como ela relata, estar tomada pelo furor patriótico. Quando retornou para casa em 1984, ela contestava aqueles que diziam que os soviéticos não deveriam estar lá. Sua resposta era uma defesa intransigente: “Se não estivéssemos lá, os americanos estariam. Somos internacionalistas” (Ibid., p. 216).

O efeito da guerra era entorpecedor, ela nos diz. Sua função era produzir mentes vazias, ali não se pensa em nada, a capacidade de reflexão é embotada: “É surpreendente como refletíamos pouco lá. Víamos nosso pessoal ferido, mutilado, queimado” (Ibid., p. 216). E isso só potencializava o ódio: “Víamos e aprendíamos a odiar. Não aprendíamos a pensar” (Ibid., p. 216).

Ela se lembra das feridas por armas de fogo e por explosões. Os helicópteros pousavam e traziam inúmeros homens. Apesar de também haver amizade, heroísmo e ajuda mútua, ela só se lembra do horror. Talvez, ela aventa, seja aquela “velha afegã” que a impedia. Depois, como nas outras situações, ela também entendeu o ódio daquela senhora. Ela tinha sido retirada de um *Kichlak*²⁶⁵ onde todos seus membros foram mortos.

O testemunho se converte numa espécie de “crônica” da guerra. Ali, ela nos relata, os homens mudavam rapidamente. Um médico que toda vida tinha sido ensinado somente a curar e seguir o juramento hipocrático, matou. Ele estava em estado de choque, horrorizado. Contudo, depois de um mês, “[...] estava analisando os próprios sentimentos tranquilamente: – Você atira e se empolga: vai, toma!” (Ibid., p. 217).

À noite, os ratos atacavam. Durante o dia, por seu turno, eram as moscas do “[...] tamanho de uma colher de chá” (Ibid., p. 217). O ser humano é pouco exigente, acaba se acostumando com tudo. Ela tentava ser útil também na improvisação de materiais, pegava os fios dos paraquedas para produzir sutura: “Pegava cabos de paraquedas com os pilotos e tirava os fios, depois esterilizava. Com esses fios nós costurávamos as feridas, suturávamos” (Ibid., p. 217-218). Elas, as mulheres, enrolavam algodão para produzir gazes. Todos sentiam que quando voltassem seriam uma “geração perdida”. Ela começou a presenciar o mesmo fenômeno que a funcionária do testemunho anterior, as mulheres eram enviadas para servirem como objeto:

Quando começaram a vir faxineiras, bibliotecárias, diretoras para os alojamentos, no começo ficamos perplexos: para que uma faxineira para dois, três módulos, ou uma bibliotecária para duas dezenas de livros puidos? Por que estavam mandando milhares de mulheres para aquela guerra? Para quê? Bom, você entende... Não vou explicar de forma sofisticada, era só para uma coisa... Mas, falando com simplicidade, era só para uma coisa... Para acalmar os

²⁶⁵ Aldeia.

homens... Nós mesmas nos afastávamos dessas mulheres, mesmo que elas não tivessem culpa de nada (Ibid., p. 218).

Ela utiliza um eufemismo: elas eram enviadas para “acalmar os homens”. As mulheres não são imunes à guerra, principalmente seus efeitos. Basta lembrar como milhares delas foram estupradas por soldados soviéticos que tomaram Berlim na Segunda Guerra Mundial. Para tentar afastar as máculas, a enfermeira se afastava, mesmo que elas não tivessem culpa alguma. Novamente, o binarismo: santas e promíscuas, ascese e entrega.

Lá ela teve um amor, mas ele só durou até a volta. Quando retornou, os outros perguntavam se ela tinha visto os afegãos, os *dukb*. Como eram? Nos imaginários soviéticos, eles eram homens barbudos e bárbaros. Ela retirava o véu da ignorância, eram homens normais e muitos deles, como eles, tinham sido formados pela União Soviética: “– Vi. Era um moço bonito. Formado no Instituto Politécnico de Moscou” (Ibid., p. 218).

A despeito de ela ter sido enviada à revelia e ter visto o horror, ali na guerra essa enfermeira se sentia necessária. Aqui, conclui seu relato, tudo parece sem emoção, lá podia ser uma “Madona”: “Não entendem... Mas eu sei que em lugar nenhum vou ser tão necessária como ali. Vou para o trabalho, leio livros, lavo roupa. Escuto música. Aqui tudo é pela metade... A meia-voz...” (Ibid., p. 219).

4.3. Trauma como herança genética?

De outro lado, as esposas... as Andrômacas...

Além das mães, das funcionárias e enfermeiras, as esposas também testemunharam depois da guerra. É uma delas que Aleksiévitich escuta. “– Eu o escolhi primeiro...” (Ibid., p. 169), assim começa o relato, a esposa, como é identificada, lembra como o viu numa festa, alto e bonito, e logo avisou para as amigas que aquele era dela. Em seguida, o convidou para a valsa das damas.

Em pouco tempo já estavam casados. Ela queria um filho. Eles combinaram que se fosse menina ela escolheria o nome e se fosse menino ele escolheria. Nasceu uma menina que ela chamou de Ólenka. Contudo, ainda queria um menino. Ele, por sua vez, dizia: “– Sim. Só deixe Ólenka crescer um pouco” (Ibid., p. 169). Antes de isso acontecer, foi enviado para o Afeganistão. Não obstante, diz lamentando, teria tido um filho dele.

A notícia de que estava indo para guerra foi dada enquanto ainda amamentava Ólenka. Ela redarguiu: “Por que você? Você tem uma filha pequena” (Ibid., p. 169). Ele dizia que não podia fugir do dever. O Partido tinha mandado. Não podia tibuear. Ele, ela assinala, era um fiel cumpridor de ordens: “Ele era um homem fiel ao Exército. ‘Ordem não se discute’, repetia. Na

família deles, a mãe tinha um gênio muito forte, e ele estava acostumado a obedecer, a se submeter. O Exército era fácil para ele” (Ibid., p. 169).

O testemunho parece ser conduzido por Aleksiévitich, novamente se assomam as perguntas indiretas que os “personagens” repetem: “Como nos despedimos?” (Ibid., p. 170). A esposa responde: chorava o tempo todo e perguntava a quem interessava aquela guerra, não a ela e a filha. Pouco tempo depois, encontrou com uma mulher em situação de rua que anunciava premonições: seu marido iria retornar numa “caixa”.

Esperava por ele como quem espera por Godot. Escrevia mais de quatro cartas ao dia, achava que dessa forma estava protegendo-o. Quando visitava os pais dele o silêncio sobre o Afeganistão era absoluto. Um dia, depois de vestir a filha para levá-la ao jardim de infância, se deparou com militares na porta. Imaginou a má notícia. Por isso, tentou evitar a entrada: “Se eu os deixar entrar, eles vão trazer algo terrível para minha casa... Se eu não deixar entrar, tudo vai ficar no seu lugar...Eles puxavam a porta – queriam entrar, e eu puxava para mim – não vou deixar” (Ibid., p. 170).

Entraram. Ela perguntou se ele estava ferido. O comissário militar comunicou que o militar tinha falecido. Não consegue reproduzir tudo o que eles disseram, a fala se corta no meio do caminho: “– Liudmila Iossífovna, com profundo pesar devo comunicar que seu marido...” (Ibid., p. 171). Não acreditava no militar. Um amigo do marido, Tolik, estava junto. O indaga se aquilo era verdade. Ele tremia e não conseguia responder.

Quando trouxeram o caixão se lembrou daquelas palavras premonitórias sobre a caixa. Olhava o invólucro fechado e ainda não acreditava que ele estivesse ali. Gritava: “– Não acredito que meu marido esteja aqui. Provem para mim que ele está aqui. Não tem nem uma janelinha. O que vocês trouxeram? Quem vocês trouxeram para mim?” (Ibid., p. 171). Perguntou novamente para Tórik. Ele, por seu turno, jurava por sua filha que ele estava ali e tinha morrido na hora, sem sofrimentos.

Em *Jovens heróis da União Soviética* – livro ao qual já nos remetemos – Alex Halbertadt mistura o biográfico (testemunhal) e o analítico. Ele nasceu na URSS, mas quando criança imigrou para os Estados Unidos com a mãe e os avós. Ali, tentou apagar esse passado soviético, mas ele era persistente. Permanecia na educação que foi recebida, bem como na memória familiar, isto é, nas relações intrincadas entre seus parentes. Seu avô, Vassíli, foi um membro ativo da polícia secreta, primeiro da OGPU e depois do NKVD. Trabalhou em um escritório na temida prisão de Lubianka, além de ter sido guarda costas de Stálin no início de carreira.

Esses elementos o fazem indagar se o trauma não seria alguma manifestação hereditária, algo que não se consegue apagar. Ele tinha lido numa revista que experimentos mostravam que o

“[...] trauma de uma geração era transmitido *fisiologicamente* aos filhos e netos – mesmo na ausência de contato” (Halberstadt, 2022, p. 14, grifo do autor). O autoritarismo de Vassíli teria prejudicado a relação com o filho. O que, por sua vez, atrapalhou as relações deste com Halberstadt. O trauma seria uma força de sobrevivência, um *legado funesto* dos eventos catastróficos do século XX que afetaria as gerações seguintes. Ele completa: “Os estudos pareciam responder a algo em que eu estava começando a acreditar, algo que eu queria acreditar porque sentia com muita força: que o passado continua a viver não só em nossas lembranças, mas em cada célula do nosso corpo” (Ibid., p. 15).

Esse trauma como sobrevivência é um dos grandes *topos* das obras de “teor testemunhal” contemporâneas. *Maus*, de Art Spiegelman, é sobre a história de sobrevivência do pai de Art em Auschwitz, mas é também sobre uma memória do trauma da *Shoah* que se transmite entre gerações, de pai para filho. No contexto latino-americano, *A resistência*, de Julián Fuks, trabalha em torno do trauma das ditaduras no Cone-Sul que sobrevivem, como “transmitidos fisiologicamente”, nos filhos.

Toda essa volta para dizer que a filha, Ólenka, é quem iria herdar o trauma da mãe. Em outras palavras, da Guerra do Afeganistão. Liudmila tinha um enorme retrato do marido na sala. Toda vez Ólenka pedia para brincar com ele como se o pai estivesse vivo: “– Tire o papai para mim – pede minha filha. – Vou brincar com o papai” (Aleksiévitch, 2020, p. 171). Em outros momentos, isso era insuficiente, ela perguntava a mãe porque lhe tinham tirado o pai: “– Onde atiraram no papai? Por que eles escolheram justo meu papai?” (Ibid., p. 171). Quando Ólenka estava na escola, por vezes, se recusava a retornar para casa, chorava. Dizia que só iria se o pai a fosse buscar: “– Não saio daqui enquanto o papai não vier me buscar. Cadê meu papai?” (Ibid., p. 172).

Como ela, Liudmila, iria responder a filha? Ela não tinha experiência, era uma jovem de apenas vinte um anos. Quando tudo falha, o corpo se transforma no único espaço de manifestações: choro, grito... Que ele levantasse do túmulo nem que fosse só por alguns segundos para ver a filha. Quem iria responder por tudo? Ela parece propor e responder a essa pergunta nos trechos finais do testemunho: a saber, os filhos iriam responder. No só a dela, mas de todos: os “nossos filhos”. Para os que morreram a guerra tinha acabado, mas não para os que ficaram: “[...]‘Para você essa guerra incompreensível acabou’, digo a ele de noite. ‘Para mim, não. E para nossa filha? **Nossos filhos** são os mais infelizes, eles vão responder por tudo. Você está me escutando...?’” (Ibid., p. 172, grifos nossos).

4.4. Em busca dos filhos e do irmão

Na América Latina, são muitas as Antígonas em busca dos corpos dos irmãos e muitas são as Hécubas que choram por seus filhos. Carregam, como postulou Didi-Huberman (2020), essas “fórmulas de *pathos*”. Elas sobrevivem e por isso é que são elas que tomam para si o ativismo. São elas que vão se colocar diante dos poderes. Essa imagem é ubíqua neste continente:

Si cerramos los ojos, hay una imagen que domina la escena “humana” de las dictaduras: las *Madres de Plaza de Mayo* y otras mujeres, *Familiares*, *Abuelas*, *Viudas*, *Comadres* de detenidos-desaparecidos o de presos políticos, reclamando y buscando a sus hijos (en la imagen, casi siempre varones), a sus maridos o compañeros, a sus nietos²⁶⁶ (Jelin, 2002, p. 99, grifos do autora).

As ditaduras latino-americanas são acompanhadas por rastros de corpos de irmãos, esposos e filhos insepultos. Rastros de dor interminável. De luto *ab aeterno*: “Onde não existe túmulo, o trabalho de luto nunca termina” (Klüger, 2005, p.87). Filhos que choraram e mães que não puderam ver ou escutar. Contudo, ao lado dessa *inexistência planificada*, temos a resistência de mulheres que buscam, pesquisam, lutam, zelam, testemunham e gritam incansavelmente. Mães e avós de praças onipresentes.

Como bem mostrou o filme brasileiro vencedor do Oscar, *Ainda estou aqui*²⁶⁷, são as mulheres, como Eunice Paiva, que tocam para frente à vida familiar na ausência dos mortos e dos desaparecidos, elas se reinventam, continuam ativas, não se abatem e muito menos abaixam a cabeça, constroem novas rotas e novos espaços de resistência.

Isso não é diferente no México. Em grande medida, Poniatowska é *constela(dor)a* de algumas dessas mulheres. No livro *Las indómitas*, a escritora produz um *ensaísmo feminista* ao recuperar outra história do México, a das mulheres. Poderíamos intitulá-lo de Histórias das Mulheres no México. Ela rende “tributo a las mujeres anónimas que lucharon en la Revolución”, as *soldaderas*; aquelas outras que “abrieron paso en una época literaria dominada por hombres”, como a escritora mexicana Nellie Campobello; as mulheres que lutaram contra as ditaduras na América Latina, simbolizadas pela figura de Alaíde Foppa; as mães na América Latina que buscam seus filhos desaparecidos, representadas na mexicana Rosario Ibarra de Piedra (Poniatowska, 2016, p. 2).

Essa última é símbolo dessas muitas mães que se recriam. No ensaio “Diario de una huelga de hambre”, Poniatowska (2016) recupera sua trajetória. Rosario Ibarra de Piedra faz parte desse espectro de mães latino-americanas que vivem esse peso onipresente do desaparecimento, um estado sonâmbulo de espera absoluta. Não se sabe se o filho está vivo ou morto. E no caso

²⁶⁶ “Se fechamos os olhos, há uma imagem que domina a cena “humana” das ditaduras: as *Mães da Praça de Maio* e outras mulheres, *Familiares*, *Avós*, *Viúvas*, *Madrinhas* de detidos-desaparecidos ou de presos políticos, reclamando e buscando a seus filhos (na imagem, quase sempre homens), a seus maridos ou companheiros, a seus netos”.

²⁶⁷ *Ainda estou aqui* (2024), direção de Walter Salles, vencedor do Oscar de Melhor Filme Internacional.

do último resultado, não se tem o corpo para iniciar o trabalho do luto. A escritora, também como uma mãe, fala sobre esse estado incompreensível:

Para una madre, la desaparición de un hijo significa un espanto sin tregua, una angustia larga, no sé, no hay resignación, ni consuelo, ni tiempo para que cicatrice la herida. La muerte mata la esperanza, pero la desaparición es intolerable porque ni mata ni deja vivir²⁶⁸ (Ibid., p. 137).

Uma mulher da classe média alta transforma-se na principal liderança contra o desaparecimento de jovens mexicanos. Depois do Movimento Estudantil e do Massacre de Tlatelolco, os desaparecimentos continuaram. Na frente dessas mães, Ibarra organiza greves de fomes, manifestações e petições. A luta é contínua. A cada telefonema do instituto médico legal, ia reconhecer os corpos encontrados. Visitava todas as instituições estatais na sua busca. Encontrava-se com presidentes da república.

Seu filho foi preso pelo PRI em 1979 acusado de fazer parte do grupo guerrilheiro: *Liga 23 de Septiembre*. A partir desse momento, Ibarra sempre recebeu informações desencontradas. Que ele estaria vivo, mas incomunicável. Quicá essas eram formas cruéis de fazê-la desistir. É abismal o número de desaparecidos no México do século XX.

O regime instituído pelo PRI como herdeiro, institucional, da Revolução Mexicana não foi uma ditadura? Essa é uma pergunta evidente diante desse cenário. É, não por acaso, o tema de um diálogo estabelecido entre Ibarra e Poniatowska. A conversa é encetada durante uma greve de fome organizada pela mãe na Catedral do México. A escritora compara o ato aos realizados pelas “Mães da Praça de Maio” na Argentina. Entretanto, afirma, o México não era a Argentina e não se vivia um regime ditatorial.

De certa forma, a resposta de Ibarra desarma Elena. De fato, não era uma ditadura como a Argentina. E, por isso mesmo, tinham que ficar vigilantes, não poderia acontecer “aqui” o que ocorreu “lá”. Não era normal que um regime, não considerado uma ditadura como aquelas tradicionais no Cone-Sul, tivesse tantos desaparecidos nas costas: “—Pero si no actuamos, puede llegar a serlo. —Sacude la cabeza con vehemencia como lo hace en cada ocasión en que digo algo que le desagrada—. ¿Usted cree que es normal que en un país desaparezca la gente?”²⁶⁹ (Ibid., p. 141).

Para ela o México atuava, sim, como uma ditadura. 1968 foi o início desse processo. O Massacre provocou uma avalanche de mães e irmãs que buscavam desesperadamente seus filhos

²⁶⁸ “Para uma mãe, a desapareição de um filho significa um espanto sem trégua, uma angústia duradoura, não sei, não há resignação, nem consolo, nem tempo para que cicatrize a ferida. A morte mata a esperança, mas a desapareição é intolerável porque não mata e nem deixa viver”.

²⁶⁹ “Mas se não atuamos, pode chegar a sê-lo. — Sacode a cabeça com veemência como faz em cada ocasião em digo algo que a desagrada —. Você acredita que é normal que em um país desapareça pessoas?”.

e irmãos. Não tinham notícias. Não podiam entrar na Praça das Três Culturas. Nas prisões, são barradas por carcereiros obedientes. Não obstante, elas não desistem, encontram outras maneiras, outros subterfúgios para driblar o autoritarismo.

Essas mães são vozes constantes e potentes em *La noche de Tlatelolco*. Elena Poniatowska explica que a indignação foi o primeiro motor que a fez se interessar pelo ano de 68 no México. O segundo, quicá mais forte, foi o clamor das mães que a procuravam:

Luego, me empezaron a buscar las madres de los muchachos muertos o perdidos, como Manuela, matemática, mamá de Raúl, quien estuvo desaparecido durante 25 o 30 días. Después vinieron otras para relatarme lo que había sucedido; entre ellas María Luisa Martínez Medrano, que ahora trabaja en el Teatro Campesino y Margarita Nolasco, la antropóloga, que también tuvo un hijo perdido²⁷⁰ (Poniatowska, 1993, p. 248).

Com todas as portas oficiais fechadas, essas mães buscam outra maneira de veiculação, uma escuta, alguém para quem possam testemunhar. Veem neste uma forma de transmissibilidade e circulação que proporcione, de um lado, a denúncia da morte de seus filhos e, do outro, a ajuda na busca dos que estavam desaparecidos. Elas querem que suas vozes percorram os espaços públicos interditados. O gesto da procura e do diálogo é em si político. Para além de cada dor individual, elas formam um grupo, “vinieron otras”. Algumas, por exemplo, continuaram sua atuação política depois na senda do engajamento e da busca pela justiça. A citada Luisa Martínez Medrano, por exemplo, estabeleceu ligações com o Teatro Campesino.

Nesses casos, todas são unidas na dor. Essa possui algo de excessivo, hiperbólico e desmesurado. Contudo, ela não é paralisante. Todas são tomadas por diversas ações. Numa das epígrafes que abrem este capítulo, depois de uma *acinesia contumaz*, uma mãe solta um grito do centro da vida, um grito desesperador, primevo, assustador, anárquico (rompe tudo), um grito das entranhas, o grito da morte do filho. Outras estabelecem um trânsito permanente. Outras, como vemos, apenas falam.

Não obstante, o Massacre não foi, para muitas mães, um momento de despertar e um ato de estímulo depois de um longo torpor. Antes do evento catastrófico propriamente dito, muitas delas já apresentavam uma atuação política ao lado dos filhos. Seja nas palavras de apoio ou seja nas ações em praça pública. Em *La noche de Tlatelolco* podemos acompanhar casos dessas duas formas de resistência. Na voz da “mãe de família” Yvonne Huitrón de Gutiérrez, por exemplo, o movimento estudantil representou uma virada na vida de “mosquita morta” que levou durante

²⁷⁰ “Logo, começaram a me buscar as mães dos meninos mortos ou perdidos, como Manuela, matemática, mamãe de Raúl, quem esteve desaparecido durante vinte ou trinta dias. Depois vieram outras para relatar o que havia acontecido; entre elas María Luisa Martínez Medrano, que agora trabalha no Teatro Campesino e Margarita Nolasco, a antropóloga, quem também teve um filho perdido”.

toda sua vida. No seu tempo, fazia-se tudo escondido, os limites subjetivos de uma mulher eram ditados pela moral patriarcal. Tudo era feito, nas suas palavras, por meio dos toques sensuais e proibidos dos pés debaixo da mesa:

Nosotras éramos unas mosquistas muertas, unas “quiero y no puedo”; cuando nos gustaba un muchacho fingíamos que no; la vida transcurría entre zozobras, recaditos, correveidiles, puntapiés debajo de la mesa, sainetes, “No metas la pata” y componendas de a tres por cinco. Todo lo hacíamos a escondidas y yo tengo la sensación de haber vivido así, a escondidas; logrando lo que deseaba a hurtadillas como cuando niña robaba la mermelada de la alacena de las conservas y cerraba bruscamente el armario con terror de que alguien me hubiera visto... Por eso me gusta la vida de los jóvenes; prefiero mil veces la vida de mi hija a la que yo llevé. Sé que mi hija no me dice mentiras²⁷¹ (Poniatowska, 1993, p. 26).

Ao reverso da sua vida, Yvonne prefere a que os jovens revelaram por meio do movimento. Na qual nada é escondido ou é feito sob segredo. Eles invadem tudo e escancaram os véus. Na perspectiva da sua filha, como mulher, esse “novo imaginário” representava não só a descoberta da política, mas também do próprio corpo e suas potencialidades, rompimento com o *pater*. Elementos que não foram possíveis a Yvonne. Por isso, a mãe prefere “mil vezes” a vida da filha. Essa, por sua vez, não mente porque encontra na mãe um lugar de apoio.

Nessa mesma linha entusiástica se expressa a própria mãe de Elena, Paula Amor de Poniatowski. O testemunho dessa “mãe de família” é formado por impressões vistas e colhidas durante a “manifestação do silêncio”. Ela destaca especialmente a coragem daqueles jovens, estavam todos decididos. Alguns, em sinal de protesto, levavam esparadrapo na boca. O movimento é visto com bons olhos pelos transeuntes, alguns aplaudem, outros se juntam aos manifestantes:

¿Sabes?, me gustaron, me cayeron bien, por hombrecitos. Muchos tenían esparadrapo en la boca, casi todos parecían gatos escaldados con sus suéteres viejos, sus camisas rotas pero tan decididos. Les eran simpáticos a la gente que estaba en las banquetas viéndolos, y muchos, además de aplaudirles, se les unían y cuando no se les daba propaganda la pedían, e incluso el público se ponía a repartir de mano en mano. Nunca había visto antes una manifestación tan vasta, tan de a de veras, tan hermosa. Toma, te traje unos volantes²⁷² (Ibid., p. 61).

²⁷¹ “Nós erámos umas mosquistas mortas, umas “quero e não posso”; quando gostávamos de um menino fingíamos que não; a vida transcorria entre inquietudes, recadinhos, fofocas, pontapés debaixo da mesa, sátiras, “Não coloque a perna” e compromissos três por cinco. Fazíamos tudo escondido e eu tenho a sensação de ter vivido assim, escondida; logrando o que desejava furtivamente como quando menina roubava marmelada do armário das conservas e fechava bruscamente o aparador com terror de que alguém tivesse visto... Por isso eu gosto da vida dos jovens, prefiro mil vezes a vida da minha filha a que eu tive. Sei que minha filha não me diz mentiras”.

²⁷² “Sabe?, gostei deles, me caíram bem, por valentes. Muitos tinham esparadrapo na boca, quase todos pareciam gatos escaldados com seus suéteres, suas camisas furadas, mas tão decididos. Eram simpáticos ao povo assistindo dos assentos, e muitos, ademais de aplaudir, se uniam e quando não recebiam panfletos pediam, e inclusive o público

O testemunho é uma conversa entre ela e Elena. A mãe viu uma manifestação e descreveu o que sentiu para a filha. Paula espelha, por meio da sua voz, o ardor desses jovens. Ela é levada pelo impulso contestatório. Também parece participar da manifestação. Utiliza de adjetivos para qualificá-la: era “verdadeira” e “bonita”. Uma manifestação multitudinária: “tan vasta”. No final, ainda que indiretamente, dá continuidade as reverberações das palavras, entrega alguns panfletos (unos volantes) para a própria filha, a ouvinte Elena.

Dessas “mães de famílias”, assim descritas por Poniatowska, que dão seu auxílio tácito ao movimento, as imagens do livro nos levam para outras “mães de família” que carregam faixas de apoio aos estudantes nas manifestações – apoiam na ação. As constelações formadas por Elena colidem-se no verbal e no imagético. Lê-se um testemunho e esse, por seu turno, parece evocar uma das fotografias. O livro parece vivo, uma *performance* orgânica, ele nos conduz num movimento, numa dança de vozes, respira. Cada lance convoca o anterior e ao mesmo tempo se difrata.

Figura 47 - "Las madres apoyan sus hijos"



Fonte: Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco*. p. 17.

Duas mães carregam, cada uma numa ponta, uma faixa com os seguintes dizeres: “Las madres mexicanas apoyan a sus hijos”. Elas estão à frente de um grupo de estudantes que vão de braços cruzados formando uma fileira cerrada. Essas “senhoras” são o centro da imagem. A foto as captura no exato momento em que parecem guiar o ato. São mulheres simples, apresentam traços indígenas, são anciãs. Entretanto isso não impede, como mostra a legenda, que elas resistam: “Fueron muchas madres de familia a las manifestaciones: las mismas que después irían

se colocava a repartir de mão em mão. Nunca tinha visto antes uma manifestação tão vasta, tão verdadeira, tão bonita. Toma, te trouxe alguns panfletos”.

la Cámara de Diputados para protestar por la muerte de sus hijos” (Ibid., p. 17). Lutam durante e depois. O plural utilizado na faixa mostra como apenas duas mães podem representar todas.

Em *La noche de Tlatelolco*, Poniatowska agradece especialmente essas mães e irmãs que mesmo cindidas testemunharam na dor: “Sobre todo agradezco a las madres, a los que perdieron al hijo, al hermano, el haber acedido a hablar”²⁷³ (Poniatowska, 1993, p. 164). Falar nessas circunstâncias, continua Elena, era uma insolência e um ultraje: “El dolor es un acto absolutamente solitario. Hablar de él resulta casi intolerable; indagar, horadar, tiene sabor de insolencia”²⁷⁴ (Ibid., p. 164). Por isso, foi um ato de coragem.

Fala-se para comunicar algo incomensurável. Não são necessárias muitas linhas para que a dor abismal ultrapasse todos os limites de representação do livro. No testemunho sucinto de Carlota Sánchez de González, mãe de um estudante morto por um policial enquanto pintava um muro, sua vida depois seria uma incógnita, um luto permanente: “Y ahora, ¿qué voy a hacer yo de todo ese tiempo que será mi vida?”²⁷⁵ (Ibid., p. 149). Como expressar ou dimensionar essa perda? Um vazio inexorável. No testemunho também breve de Paula Iturbe de Ciolek, mãe de uma estudante também morta, algo semelhante é comunicado: “Yo siento que vivo ya una vida de segunda mano”²⁷⁶ (Ibid., p. 148). Suas vidas individuais, de Carlota e Paula, já não têm sentido, são vidas de segunda mão. Contudo, se são “vazias” como individualidade, são ainda sujeitos de memória, o que as mantém vivas, mesmo numa espécie de “vida postiça”, é a rememoração contínua dos filhos: *apesar de tudo* elas continuam sendo mães.

Outras mães testemunham a dor de uma forma poética e por isso muito mais excruciante. Dolores Verdugo de Solís, mãe de uma universitária, vê o sangue da filha se dispersar nos sapatos dos inúmeros estudantes que corriam pela Praça de Tlatelolco no momento do tiroteio: “La sangre de mi hija se fue en los zapatos de todos los muchachos que corrían por la plaza”²⁷⁷ (Ibid., p. 195). A vida da filha é duplicada: evasce e perdura na imagem do sangue carregado pelos estudantes que também tombaram (por sua vez, seus sangues também foram levados por outros) e pelos que sobreviveram.

Nesse projeto imagético que abre *La noche de Tlatelolco*, Poniatowska recupera imagens políticas de resistência e as “hiperimagens” que cortam, que nos fazem, de chofre, fechar os olhos quando vemos. Em muitas os temas são as mães e os seus filhos. Antes vimos mães erguendo faixas de apoio. Agora, sua continuação. Na primeira fotografia, vemos um grupo de

²⁷³ “Sobretudo agradeço as mães, aos que perderam o filho, o irmão, o ter aceitado falar”.

²⁷⁴ “A dor é um ato absolutamente solitário. Falar dele resulta quase intolerável; indagar, escavar, tem sabor de insolência”.

²⁷⁵ “E agora, o que vou fazer com todo esse tempo que será minha vida?”.

²⁷⁶ “Eu sinto que vivo uma vida de segunda mão”.

²⁷⁷ “O sangue de minha filha se foi nos sapatos de todos os meninos que corriam pela praça”.

mulheres, entre elas mães, que vão à câmara dos deputados exigirem que o exército desocupasse a área em torno de Tlatelolco:

Figura 48 - Mulheres manifestam na Câmara de Deputados



Fonte: Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco*. p. 27.

Segundo ato, a continuação das ruas. Mesmo no clima repressivo e persecutório instaurado pelo PRI depois do Massacre para assegurar a execução das Olimpíadas, essas mulheres vão até a câmara de deputados reivindicarem que suas casas não sejam invadidas (“Allanamiento de morada en Tlatelolco”) e que o espaço público seja devolvido ao povo (“Fuera de Tlatelolco”). Uma senhora no canto esquerdo, que quase foge das lentes do fotógrafo, traja luto vestida toda de preto. Quase todas erguem seus braços ao alto e fazem com as mãos o gesto do “V” de vitória utilizado nas manifestações de 68. Valem-se dos seus corpos e dos cartazes como os estudantes. Um cartaz é marcado por um imenso “V” que toma a fotografia. Outro, capturado de modo oblíquo pelas lentes, também clama por liberdade para os presos políticos.

Diante dessa imagem, bem como das outras reproduzidas neste trabalho, Poniatowska exerce a função da “inscrição”, isto é, fornece a forma como devem ser lidas por meio da legenda. Na sua “Pequena história da fotografia” Benjamin pergunta em tom interrogativo e retórico se a legenda não se tornaria a parte mais importante da fotografia num mundo de “imagens efêmeras e secretas” em rápida sucessão e produtoras do choque no qual o espectador se paralisa e, por conseguinte, é afetado em sua capacidade de aparar o impacto e produzir associações.

Tendo isso em vista, Benjamin diz da função essencial da legenda: “Aqui deve intervir a legenda, introduzida pela fotografia para favorecer a literarização de todas as relações da vida e

sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa” (Benjamin, 2012, p. 115). A fotografia busca dar concretude, “literalização da vida”. A legenda *precisa* essas imagens, faz com que sejam lidas, na mesma esteira das vozes, como testemunhos. Uma das colagens feitas por Poniatowska, de um relato de Octavio Paz sobre o Massacre, corrobora essa perspectiva: “No creo que las imágenes puedan mentir... He visto noticieros, fotografías...”²⁷⁸ (Poniatowska, 1993, p. 265). A das mulheres na câmara é acompanhada pelos seguintes dizeres: “Quinientas mujeres fueron a la Cámara de Diputados a pedir que saliera el ejército de Tlatelolco. Portaban cartelones protestando por el allanamiento de morada”²⁷⁹ (Ibid., p. 27). A fotografia transmite apenas um vislumbre da força dessas quinhentas mulheres. A dor (a emoção não diz *eu*) é transformada em gesto político.

Na outra imagem, o menino estendido na Praça nos assombra e nos dilacera. O corpo da criança mistura os traços da violência mais ignóbil na marca da bala que atingiu seu peito e os traços angelicais num rosto plácido de uma criança inocente. Ela também é legendada por Elena, mas dessa vez ela utiliza a voz das próprias testemunhas como recurso. O testemunho imagético se soma ao oral: “¿Quién ordenó esto? ¿Quién pudo ordenar esto? Esto es un crimen”²⁸⁰ (Ibid., p. 30).

Figura 49 - Violência que se abate sob o corpo-criança



Fonte: Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco*. p. 30.

Como comentamos no capítulo dois, a Praça das Três Culturas no dia da manifestação e do Massacre, 2 de outubro, era ocupada não só pelos estudantes, mas também por ambulantes, transeuntes e famílias. Estavam ali porque acreditavam no espírito cívico e democrático do

²⁷⁸ “Não acredito que as imagens possam mentir...Eu vi os noticiários, fotografias”.

²⁷⁹ “Quinhentas mulheres foram à câmara dos deputados pedirem que o exército saísse de Tlatelolco. Levavam cartazes protestando contra a invasão de moradias”.

²⁸⁰ “Quem ordenou isso? Quem pôde ordenar isso? Isso é um crime”.

movimento, como também disfrutavam de um espaço público, uma área de lazer. Tlatelolco era uma zona residencial. No momento do tiroteio desenfreado do exército por baixo e dos granadeiros do alto dos prédios, as crianças eram as mais vulneráveis. Inúmeras vozes relatam como as crianças foram pegas no fogo cruzado. Elas não tinham ideia do que estava ocorrendo.

Jesús Tovar García, por exemplo, conta de um menino de cinco anos que interrompe sua fuga para acudir ao amigo que tinha tombado, começa a movê-lo e chamá-lo: “Juanito, Juanito, levántate” (Ibid., p. 198). Ele não se mexia, estava morto, mas o jovem não sabia o que era isso. Entrementes, enquanto tentava animar o amigo, também foi atingido pelo tiroteio: “Juanito ¿qué te pasó?” Seguramente no sabía lo que es la muerte, y no lo iba a saber nunca, porque sus preguntas ya no se oyeron, sólo un quejido, y los dos pequeños cuerpos tirado sobre el asfalto, el uno encima del otro”²⁸¹ (Ibid., p. 199).

O estudante de ciências políticas da UNAM, presente no momento do Massacre, viu os jovens, tentou gritá-los, mas não pode se mover para buscá-los, as balas vinham de todos os lados. Como *testis*, viu-os morrer. Por isso, é invadido por um sentimento de culpa e covardia ao ter protegido sua vida ao invés da deles: “Sé que soy un cobarde, pero sé también que el instinto de conservación es terriblemente egoísta”²⁸² (Ibid., p. 199).

Tanto esses *corpos-crianças* espalhados pelos asfaltos quanto os jovens desaparecidos tinham mães e foram justamente elas que os procuraram, que os reclamaram, que os choraram, que compartilharam desse sentimento de culpa por não terem podido fazer mais.

4.4.1. Margarita Nolasco e Mercedes Oliveira de Vázquez

Todos foram pegos desprevenidos. Ninguém esperava o cerco e o ataque surpresa das forças públicas na Praça de Tlatelolco e no edifício Chihuahua. No ato, todos correram espavoridos e incrédulos. Já no pós, as mães eram as mais transtornadas. Elas não acreditavam no que viam ou ouviam. Poniatowska colhe muitas impressões iniciais. Luz Vértiz de López, uma mãe de família, destaca, por exemplo, a imagem do sangue incrustado nas estruturas: “Vi la sangre embarrada en la pared”²⁸³ (Ibid., p. 189). O inaudito se assomava. Isabel Sperry de Barraza, professora e mãe de família, reflete, por seu turno, sobre a violência do evento. Desde a guerra civil ocorrida no contexto da Revolução Mexicana de 1910 não se via tanta violência:

Desde el cuartelazo de Victoriano Huerta en contra de Madero, en 1913, no había sucedido nada que nos desfigurara tanto como Tlatelolco/2 de octubre,

²⁸¹ “Juanito, o que aconteceu? Seguramente não sabia o que é a morte e não ia saber nunca, porque suas perguntas já não se ouviram, somente um gemido, e os dois pequenos corpos jogados sobre o asfalto, um encima do outro”.

²⁸² “Sei que sou um covarde, mas sei também que o instinto de conservação é terrivelmente egoísta”.

²⁸³ “Vi o sangue encrustado na parede”.

nada que nos manchara a ese grado, que nos revolcara, que nos llenara la boca de sangre, la sangre de nuestros muertos²⁸⁴ (Ibid., p. 266).

Diante desse evento limite que desfigurou o México e o “encheu” de sangue, as mães tiveram que imediatamente e sem entender nada, buscar por notícias, informações e os corpos dos filhos. Novamente é Isabel Sperry de Barraza quem transmite como essas mulheres foram pegadas de surpresa e quase simultaneamente começaram a empreender essa busca alucinada e as cegas:

Todo esto en la noche, en la madrugada, Tlatelolco, madres queriendo saber, sin entender la pesadilla, sin querer aceptar nada, buscando como animales brutalmente heridos a la cría: “Señor, ¿dónde está mi hijo? ¿A dónde se los han llevado?” Y finalmente suplicando: “Por favor señor, se lo rogamos dénos siquiera una seña, un indicio, díganos algo...”²⁸⁵ (p. 149).

Elas não tiveram tempo nenhum para aparar o choque, a dor teve que se converter, rapidamente, em ação. Essa imagem do animal associada à maternidade, evocada desde a “cachorra” em Hécuba, é recorrente. O animal que grita, do âmag, um grito não humano, o animal que protege ferozmente suas crias.

Ainda com base nas *fotografias-testemunhos* podemos ver algumas mães nas portas das delegacias à procura dos filhos. Nessa, em específico, vemos uma multidão diante da “Delegación 3” em busca de informações, todos são recebidos e interceptados pelos soldados. Vejamos:

Figura 50 - "Delegación 3"



Fonte: Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco*. p. 28.

No primeiro plano, três mulheres. Elas interpelam os soldados. Uma delas, com casaco, parece suplicar por notícias do filho. Os soldados, por sua vez, apresentam uma pose relaxada e descontraída, um deles apoia o cotovelo na parede e a mão direita na cintura. Ao reverso, uma

²⁸⁴ “Desde o golpe de Victoriano Huerta contra Madero, em 1913, não havia ocorrido nada que nos desfigurasse tanto como Tlatelolco/2 de outubro, nada que nos manchasse a esse grau, que nos derrubasse, que nos enchesse a boca de sangue, o sangue de nossos mortos”.

²⁸⁵ “Tudo isso na noite, na madrugada, Tlatelolco, mães querendo saber, sem entender o pesadelo, sem querer aceitar, buscando como animais brutalmente feridos a cria: “Senhor, onde está meu filho? Para onde foram levados? E finalmente suplicando: “Por favor senhor, rogamos, nos dê um sinal, um indicio, nos diga algo...””.

das mulheres, toda de preto, é fotografada de costas. Ela olha fixamente para dentro da delegacia. O fundo dela é totalmente escurecido na fotografia, não podemos saber o que ela mira. Possivelmente, tem a esperança de ver o filho, vivo. Como em todas as imagens, essa também vem acompanhada por legendas. Contudo, é legendada pelas próprias vozes que perpassam *La noche de Tlatelolco*: “Mientras tanto, en todas partes había una romería de gente buscando a sus muertos o a sus heridos. Sólo en la Tercera Delegación nos mostraron 30 cadáveres. En las Cruces y en los hospitales había más”²⁸⁶ (Ibid., p. 28). Não era o périplo de Ulysses na *Odisseia*, ao final não estava Ítaca, mas três opções assombrosas: ou o cadáver ou o ferido ou o preso.

As vozes de Luz e Isabel são curtas e não se repetem mais durante *La noche de Tlatelolco*. Entretanto, o leitor pode acessar outros testemunhos de mães. Isto é, vozes que se retomam. Para isso, devemos montar um quebra cabeça a partir das próprias montagens feitas por Poniatowska. Em outras palavras, *(re)montar*. De maneira providencial, os relatos dessas mães são quebrados. Expliquemos. Aquilo que formava uma voz integral é cortada e montada junto com outras vozes. Ou seja, o testemunho de uma mãe que começa numa página só encontra sua continuação duas ou três páginas adiante. O intervalo não é fixo. Nesse promédio são inseridos outros testemunhos. O mesmo ocorre com as mães soviéticas, entre suas vozes, outras são inscritas. Em Delbo, são as imagens, como fantasmas, das companheiras mortas que se mesclam aos testemunhos das vivas. Temos o atacado e o varejo das “constelações”. Vemos, de um lado, as mãos das *constela(dor)as* que montam, cortam, multiplicam a dor – o *ofício*. De outro, as constelações como *produtos* singulares que brilham, se misturam entre oralidade e escritura, se desenham nos céus das páginas.

Na escrita desta tese, o *leitor-crítico* interrompe essa dispersão, também é um montador, completa o quebra cabeça das “vozes das mães”. Passo adiante a apresentá-las. Margarita Nolasco é uma das mães que procurou Poniatowska. Ela é uma voz de *La noche de Tlatelolco*. Seu testemunho se dissemina em inúmeros fragmentos. Entretanto, eles só ganham sentido conjugado aos também fragmentos que constituem o relato da sua amiga, Mercedes Oliveira de Vázquez. As duas eram antropólogas e foram testemunhas oculares.

Na esteira de vozes, Nolasco é a primeira a dizer. Ela chega ao edifício Chihuahua no momento em que ainda ocorria o Massacre. Encontra um cenário de carnificina, sangue espalhado para todo lado. Além disso, os corpos formavam pilhas espalhadas pelos andares: “Conté muchos desde la ventana, cerca de sesenta y ocho. Los iban amontonando bajo la lluvia...”²⁸⁷ (Ibid., p. 172). Entre esses corpos ela sempre imagina ver o filho que também

²⁸⁶ Tradução minha: “Enquanto isso, em todas as partes havia uma romaria de gente buscando seus mortos e feridos”.

²⁸⁷ “Contei muitos desde a janela, cerca de sessenta e oito. iam sendo amontoados debaixo de chuva”.

participava das manifestações: “Yo recordaba que Carlitos, mi hijo, llevaba una chamarra de pana verde y en cada cadáver creía reconocerla...”²⁸⁸ (Ibid., p. 172).

Sua memória se fixou na imagem de um adolescente de dezesseis anos que fazia o “V” da vitória, tão utilizado pelos estudantes, enquanto os tiros ainda zumbiam. Esse garoto resolveu desafiar os militares disfarçados com a luva branca. Ele avançava. Os granadeiros, por sua vez, atiraram em seus pés. O sangue começa a brotar de forma lenta. Então, ela e Merce – Mercedes Oliveira de Vázquez –, que viam tudo da janela, começam a gritar: “Meche y yo nos pusimos a gritarles como locas a los tipos: ‘¡No lo manten!... ¡No lo manten!... ¡No lo maten!’”²⁸⁹ (Ibid., p. 172-173). Elas tiveram que se abaixar por alguns segundos, quando retornaram o menino não estava mais, não sabiam se ele estava vivo ou morto: “No sé si corrió a pesar de la herida, no sé si se cayó, no sé qué fue de él”²⁹⁰ (Ibid., p. 173).

Encerra-se o fragmento. Ele é retomado algumas vezes depois. É Nolasco quem ainda testemunha. Ela oferece, dessa vez, uma impressão do momento. Ela e Merce se esconderam atrás de um pilar. Desse local podiam ver a “massa de pessoas” que corriam por um lado e por ali corriam os tiros, então, corriam pelo caminho reverso e dali também encontravam lufadas de bala. Naquela circunstância, ela pensou que o mais correto a se fazer era correr na direção onde não havia tiros: “Pensé que la lógica más elemental era que se fueran hacia donde no había balazos; sin embargo regresaban”²⁹¹ (Ibid., p. 175). *In media res*, ela não tinha como saber do “movimento de pinça” da estratégia militar, atacar com o exército no solo e com os granadeiros no edifício. Esse conhecimento veio depois: “Ahora sé que les estaban disparando también de aquel lado”²⁹² (Ibid., p. 175).

Como atos de uma peça ou intervalos numa *performance*, a voz é estilhaçada. Dessa vez, o fio do testemunho continua por Mercedes. Todavia, ele nunca é retomado no mesmo ponto. Existe uma continuação, mas não um fluxo. Novos rastros são criados. Merce, por sua vez, também oferece uma sensação do horror. Do andar em que estavam elas podiam escutar a confusão entre os militares. Durante um período, os soldados que estavam na Praça começaram a atirar no Batalhão Olimpia que se fixou no alto do edifício Chihuahua, isto é, não reconheceram o disfarce: a luva branca. Entretanto, isso não tirava, para ela, o esforço coordenado de eliminar os estudantes: “Lo que sí puede asegurar es que obviamente todo estaba preparado, el gobierno

²⁸⁸ “Eu lembrava que Carlitos, meu filho, levava um moletom verde e em cada cadáver acreditava reconhecê-lo”.

²⁸⁹ “Meche e eu gritamos como loucas aos policiais: ‘Não o mate!...Não o mate!’”

²⁹⁰ “Não sei se correu apesar da ferida, não sei se caiu, não sei o que aconteceu com ele”.

²⁹¹ “Pensei que a lógica mais elementar era que fossem até onde não havia tiros; contudo, regressavam”.

²⁹² “Agora sei que também estavam atirando neles daquele lado”.

sabía lo que iba a hacer. Se trataba de impedir cualquier manifestación o brote estudiantil antes y durante las Olimpiadas”²⁹³ (Ibid., p. 183).

No *fragmento-ato* seguinte, é Mercedes quem ainda fala. Ela lembra como tinha dito como a Praça de Tlatelolco funcionaria como uma “ratoeira” perfeita para prender todos os estudantes: “¡Les dije a todos que la plaza era una trampa, se los dije! ¡No hay salida! ¡Más claro lo querían ver! Les dije que no había ni por donde escapar, que nos quedaríamos todos encajonados allí, cercados como en un corral. ¡Se los dije tantas veces, pero no!”²⁹⁴ (Ibid., p. 184). Ela disse antes ou durante o tiroteio? A dúvida fica. Parece um aviso antecipado, um vaticínio do que poderia ocorrer numa praça cercada.

Nos relatos elas misturam o político, a crítica ao autoritarismo de Díaz Ordaz, com a dor da busca pelos filhos. Nolasco e Mercedes estavam no prédio Chihuahua para encontrá-los. Num dos momentos de terror dessa saga, elas clamam e enfrentam os soldados para subir ao andar onde os filhos de Merce estavam. É ela quem nos conta:

Nosotras seguíamos gritándoles a los tipos que copaban la escalera: “¡Déjennos pasar! ¡Nuestros hijos están en el cuarto piso! ¡Allí tengo mi departamento! ¡Déjennos subir! ¡Nuestros hijos pueden estar pueden estar lastimados! ¡Nuestros hijos están solos! ¡Déjenos, señor! ¡Han de estar muertos de miedo! ¡Quizá estén heridos! ¡Ayúdenos por favor! ¡Queremos verlos! ¡Por favor! ¡Nuestros hijos! ¡Súbannos ustedes mismos al cuarto piso y si no encuentran a nuestros hijos, allí mismo nos dan un tiro!”²⁹⁵ (Ibid., p. 206).

Elas clamam repetidamente diante do poder como Hécuba diante de Agamémnon e Ulysses. Seus filhos estavam desprotegidos, podiam estar machucados, com medo. Precisavam das mães. Elas exigem: “Queremos vê-los”. Que eles mesmos subissem e vissem se estavam lá. Se não estivessem, poderiam matá-las. Ato contínuo, um dos oficiais de luva branca ordena que seu subordinado as leve. As palavras utilizadas são agressivas e misóginas: “¡Que suban esas putas, esas quién sabe cuánto!”²⁹⁶ (Ibid., p. 206).

Sobem Nolasco, Mercedes e uma jovem que elas tinham encontrado pelo caminho. Esta tremia de medo, não conseguia falar ou ao menos gritar. Quando começou o tiroteio ela ficou desorientada. Os militares atiraram em direção aos seus pés, ela não conseguia se afastar, pelo

²⁹³ “O que, sim, se pode assegurar é que obviamente tudo estava preparado, o governo sabia o que ia fazer. Tratava-se de impedir qualquer manifestação ou levante estudiantil antes e durante as Olimpiadas”.

²⁹⁴ “Disse a todos que a praça era uma armadilha, disse a todos. Não há saída! Mas claro que queriam ver! Disse a todos que não havia por onde escapar, que ficaríamos todos presos ali, cercados como em um curral”.

²⁹⁵ “Nós seguíamos gritando aos disfarçados que ocupavam a escada: “Deixe-nos passar! Nossos filhos estão no quarto andar! Ali tenho meu apartamento! Deixe-nos subir! Nossos filhos podem estar machucados! Nossos filhos estão sós! Deixe-nos, senhor! Devem de estar mortos de medo! Talvez estejam feridos! Ajude-nos por favor! Queremos vê-los! Por favor! Nossos filhos! Subam vocês mesmos ao quarto andar e se não encontrarem nossos filhos, ali mesmo nos dão um tiro!”.

²⁹⁶ “Que subam essas putas, essas quem sabe quanto”.

contrário, caminhava em direção aos tiros. Nesse instante, foi puxada e protegida pelas duas mães.

Ao subir as três foram escoltadas por dois agentes. Mercedes abriu a porta de sua casa tremendo. Os soldados, por sua vez, também tomados pelo medo, ordenaram em tom ameaçador que ela buscasse pela casa, mas mesmo que encontrasse os filhos mortos não poderia gritar. Eles estavam vivos e escondidos no banheiro. Ali todos foram prendidos enquanto os milicos revistavam a casa em busca de provas que indicassem que aquela família também fazia parte do movimento. Concomitantemente, a jovem que estava com elas portava uma urna com dinheiro arrecado para o Conselho Nacional de Greve. As mães, em terror, achincalharam a menina e rapidamente se desfizeram daquelas provas. Contudo, logo depois, por alívio, os militares tinham ido.

Não obstante, o testemunho se fragmenta. Merce continua quatro páginas adiante, entretanto, corta o fluxo, faz uma imprecisão em forma de pergunta. Quem responderia pelo sangue derramado, quem vingaria todos aqueles mortos: “¿Quién cobrará esta deuda de sangre? ¿Quién vengará a nuestros muertos?”²⁹⁷ (Ibid., p. 210).

Na verdade, mais a frente, quem irá retomar o relato de onde parou é Margarita Nolasco. Ela e Merce, junto com as crianças, saíram do apartamento e logo toparam com um voluntário da Cruz Vermelha. Pediram-lhe que as retirasse do prédio. O que ele podia fazer era entregá-las aos militares. Enquanto desciam, a filha de Merce, Ceci, começou a ter um ataque alérgico, cada vez que escutava os tiros sua pele coçava: “Cada vez que se oían balazos a la niña le salía más urticaria, como verdugones. La niña no lloraba, se pegaba simplemente a mi vestido y gimoteaba”²⁹⁸ (Ibid., p. 221).

Na descida, no meio do fogo cruzado, tiveram que se abrigar junto aos muros. Elas foram levadas ao coronel. São recebidas, novamente, por meio de palavras machistas: “viejas histéricas”. Ele dizia que elas deveriam retornar para o apartamento. Como um “nós” enfrentam outra vez o poder. Na voz de Nolasco: “No regresamos al departamento. Aquí mátenos, haga lo que le dé la gana pero no regresamos al departamento”²⁹⁹ (Ibid., p. 224). Entrementes, todas as crianças choraram. Ceci, por exemplo, dizia que não queria ver os mortos: “– Margarita, ¿dónde están los muertos? No quiero ver a los muertos – y siguió con una voz muy dulce –. No quiero ver a los muertos, cuando pasemos cerca de los muertos, ¿me tapas la cara Margarita?”³⁰⁰ (Ibid., p. 222).

²⁹⁷ “Quem cobrará essa dívida de sangue? Quem vingará aos nossos mortos?”.

²⁹⁸ “Cada vez que se ouvia tiros a pele da menina era atacada pela urticária, como vergões. A menina chorava, colava-se ao meu vestido e gemia”.

²⁹⁹ “Não regressamos ao apartamento. Aqui nos mate, faça o que tiver vontade, mas não regressamos ao apartamento”.

³⁰⁰ “– Margarita, onde estão os mortos? Não quero ver os mortos – e seguiu com uma voz muito doce –. Não quero ver aos mortos, quando passarmos perto dos mortos, me tampa a cara Margarita?”.

Esse clamor vindo de uma criança parece ter convencido o coronel. Elas foram retiradas pelos soldados. Atravessaram um espaço tomado pelos granadeiros. Deslocaram-se para a casa de Nolasco. Ali organizaram o que poderíamos chamar de “grupos de resistência”, “brigadas”, para fazer listas e buscar os desaparecidos. Foi nessas contagens que Margarita percebeu que seu filho mais velho não tinha retornado: “Nos pusimos a hacer listas de los que faltaban y no había regresado mi hijo mayor”³⁰¹ (Ibid., p. 222).

Nesse exato momento de suspensão, não saber onde o filho se encontrava, Poniatowska corta o relato. Dez páginas a frente ele continua, mas não no mesmo ponto. Nolasco retrocede e volta ao instante em que saíam de Tlatelolco. A impressão nos bairros em volta era de completa normalidade como se nada estivesse ocorrendo: “Al salir de Tlatelolco, todo era una normalidad horrible, insultante. No era posible que todo siguiera en calma. Sin embargo la vida ha seguido como si nada y es que somos tan mugres, tan pendejos”³⁰² (Ibid., p. 235). Ela, para contestar esse clima de alienação e torpor, grita da janela do táxi que ocupavam: “¡Están massacrando a la gente em Tlatelolco!”³⁰³ (Ibid., p. 235).

Fecha-se mais um ato da montagem. Mercedes é a *persona* da vez, toma a voz novamente. Ela fala do estado de desespero em que se encontrava Nolasco. Além do grito no táxi, ela tinha parado um jornaleiro e perguntado se o jornal falava sobre a matança que estava ocorrendo. Enquanto ela dizia havia a poucos metros alguns soldados parados. Eram atitudes “pequenas”, reflete Merce, mas que representavam um sinal de resistência: “Son cosas inútiles ¿verdad?, pero que en determinado momento no se pueden dejar de hacer”³⁰⁴ (Ibid., p. 235). Ela, também como mãe, era capaz de se colocar no lugar de Margarita e sentir toda exasperação da falta de notícias, da espera, do temor: “Fue imposible controlar a Margarita. Yo la comprendo porque yo ya tenía a todos mis hijos conmigo y ella no”³⁰⁵ (Ibid., p. 235-236).

Apagam-se as luzes da ribalta. Entra Nolasco. O ato é uma representação do trauma. A antropóloga rememora o momento em soube que “Carlitos” era um desaparecido. Ela abriu a porta de casa e logo perguntou: “– ¿Y Carlitos?” (Ibid., p. 236). Ele não tinha chegado e ninguém sabia de nada. Então começava uma noite de terror: “Entonces comenzó la peor noche de mi vida”³⁰⁶ (Ibid., p. 237).

³⁰¹ “Colocamo-nos a fazer listas dos que faltavam e não havia regressado meu filho mais velho”.

³⁰² “Ao sair de Tlatelolco, tudo era uma normalidade horrível, insultante. Não era possível que tudo seguisse em calma. Contudo, a vida seguiu como se nada e é que somos tão podres, tão estúpidos”.

³⁰³ “Estão massacrando as pessoas em Tlatelolco”.

³⁰⁴ “São coisas inúteis, verdade?, mas que em determinado momento não se podem deixar de fazer”.

³⁰⁵ “Foi impossível controlar a Margarita. Eu a compreendo porque eu já tinha a todos meus filhos comigo e ela não”.

³⁰⁶ “Então começou a pior noite da minha vida”.

O *ato-fragmeno* é curtíssimo, apenas quatro linhas. Como se Nolasco não pudesse falar, não quer revivenciar essa “pior noite da vida”. Por isso, quem avança no relato, truncadamente diríamos, é Merce. Sua voz já nos lança para o momento seguinte, da procura. A amiga soube da notícia e já começou, no meio do tiroteio, a busca por Carlitos. Uma bala perdida passava perto, Nolasco abaixava e depois continuava:

...¿Sabes?, los soldados disparaban contra toda ventana por la que se asomara gente... Por eso cuando Margarita se asomaba a buscar a Carlitos, eran ráfagas de balazos hacia la ventana del departamento... Después se puso una máscara oscura sobre el pelo rubio casi platino y pudo asomarse con más tranquilidad³⁰⁷ (Ibid., p. 241).

Como as soviéticas, a dor não paralisa essas mães, de chofre ela as impulsiona para a ação. Elas são movidas pela coragem. Não temem as balas. No caso de Nolasco, vale-se das invenções diante do horror. Disfarça os cabelos para não ser um alvo fácil e continua. Inicia o périplo geográfico, físico e agônico da busca.

É ela quem nos conta dessa vez. Primeiro foram para a “Terceira delegação”. Como na figura 50, o local era rodeado pelos policiais e não se podia entrar. Os pais não passavam da entrada. O marido de Nolasco era médico e entre seus pacientes estava um diretor da delegacia. O encarregado o atende e o deixa entrar para verificar se o filho estava ali. Margarita foi impedida, o local achava-se lotado de cadáveres. Não encontrou o filho, mas descreveu o cenário pavoroso: “Salimos y afuera nos dijo que contó veintidós cadáveres tirados en el suelo. Después en el periódico publicaron que había veinte. Él vio a una mujer embarazada”³⁰⁸ (Ibid., p. 244).

Desde o primeiro momento o PRI deu início ao processo de “maquiagem”. Depois, já na madrugada, eles tentaram entrar em Tlatelolco e ali ficaram sabendo que tinham sido levados muitos estudantes presos ao “Campo Militar I”. Entretanto, chegando lá também receberam negativas: “Nos fuimos para allá y nos negaron que hubiera alguien. Tanto en la puerta principal como en las puertas laterales del Campo Militar los soldados nos decían: ‘No hay nadie aquí, no hay nadie aquí, no hay nadie aquí...’”³⁰⁹ (Ibid., p. 244).

Nolasco interrompe e continua poucas páginas depois. Eles insistiram no Campo Militar, mas recebiam somente negativas. Dali foram até a procuradoria e lá disseram que sairiam listas de presos no dia seguinte. A errância era constante. Retornaram para casa. Carlitos não tinha voltado. Ele também não estava entre os mortos e feridos. Pela manhã, a antropóloga retornou

³⁰⁷ “Sabe?, os soldados disparavam contra toda janela na qual aparecessem pessoas...Por isso quando Margarita aparecia para buscar Carlitos, eram rajadas de balas na janela do apartamento...Depois ela pôs uma máscara escura sobre o cabelo loiro quase platinado e pôde aparecer com mais tranquilidade”.

³⁰⁸ “Saímos e do lado de fora nos disse que contou vinte e dois cadáveres jogados ao solo. Depois no jornal publicaram que havia vinte. Ele viu uma mulher grávida”.

³⁰⁹ “Fomos para lá e nos negaram que havia alguém. Tanto na porta principal quanto nas portas laterais do Campo Militar os soldados nos diziam: ‘Não há ninguém aqui, não há ninguém aqui, não há ninguém aqui...’”.

ao Campo Militar e foi recebida novamente pelo muro das negativas. Na procuradoria, nada das listas: “En la Procuraduría decían que no tenían a nadie, en el Campo Militar no tenían a nadie, en la Federal también decían que no tenían a nadie. ¡Resulta que en ningún sitio tenían a nadie!”³¹⁰ (Ibid., p. 247).

A situação era desesperadora. Depois, a filha recebeu uma notícia de que o irmão estaria escondido no edifício Chihuahua. Logo, Nolasco e Mercedes foram imediatamente para lá: “Corrimos al Chihuahua y con la excusa de que Meche quería ver como había quedado su casa, enseñó sus papeles y entramos mi marido, Meche y yo”³¹¹ (Ibid., p. 248). No prédio, ela batia nas portas de todos os andares. Além disso, gritava: “Yo gritaba: ‘Carlos, Carlitos, Carlitos, ¿dónde estás?’ Me empecé a desesperar: ‘Contesta Carlos, contéstame Carlitos, yo soy... Soy yo, Carlitos...’”³¹² (Ibid., p. 248).

O lugar ainda estava cheio de policiais. Entretanto, isso não era importante para essa mãe: “Me seguían tres o cuatro soldados pero ya no me importaba nada; pensé que tenerlo vivo ya era una ganancia”³¹³ (Ibid., p. 248). O essencial era o filho vivo e não o poder panóptico. As ações de Margarita e outras tantas mães mostram que diante de eventos que ferem os direitos humanos, a maternidade se transforma em uma das primeiras forças, vozes e abrigos a se erguerem e exigirem justiça e reparação.

Recuperar esses testemunhos na teia de outras vozes é como encaixar peças de um *puzzle* para *(re)montar* outra constelação. Nesse sentido, mudamos de lado e montamos o outro ângulo do quebra-cabeça. Isto é, retornamos para a voz de Mercedes. Ela funciona como a observadora e comentadora. Descreve, olhando de “fora”, o estado de Nolasco:

El descontrol de Margarita fue muy grande, enorme. Nos pasamos toda la noche buscando al niño, y ya el colmo de la histeria – podemos decir – fue al día siguiente, después de que nos avisaron por teléfono que el niño estaba en uno de los departamento en el edificio Chihuahua, no sabemos cuál³¹⁴ (Ibid., p. 248).

Conjugada a dor da amiga, Merce faz um deslocamento do “eu” para o “nós”. Não era só Nolasco, eram muitas as mães que procuravam os filhos naquele momento: “Entonces presencié escenas terribles que no sólo eran de Margarita sino de mucha gente, **de muchas madres que**

³¹⁰ “Na Procuradoria diziam que não tinha ninguém, no Campo Militar não tinham ninguém, na Federal também diziam que não tinham ninguém. Resulta que em lugar nenhum tinha alguém”.

³¹¹ “Corremos ao Chihuahua e com a desculpa de que Meche queria ver como havia ficado sua casa, mostrou seus papéis e entramos meu marido, Meche e eu”.

³¹² “Eu gritava: Carlos, Carlitos, Carlitos, onde você está? Comecei a desesperar: ‘Responde Carlos, me responde Carlitos, eu sou...Sou eu, Carlitos’”.

³¹³ “Me seguiam três ou quatro soldados, mas já não me importava nada; pensei que tê-lo vivo já era uma lucro”.

³¹⁴ “O descontrolo de Margarita foi muito grande, enorme. Passamos toda a noite buscando o menino, e o limite da histeria – podemos dizer – foi no dia seguinte, depois de que nos avisaram por telefone que o menino estava em um dos apartamentos do edifício Chihuahua, não sabemos qual”.

buscaban a sus hijos, algunos muy pequeños, hasta de dos años, otros, como el de Margarita, ya de Secundaria [...]”³¹⁵ (Ibid., p. 248, grifos nossos). No final, para representar a cena na qual Nolasco grita de porta em porta por Carlitos, ou justamente para dizer da impossibilidade de fazê-lo, ela a compara com Kafka: “Era Kafkiano” (Ibid., p. 248). Esse é o ato final de Merce. Por outro lado, a voz de Nolasco aparece ainda em dois fragmentos. No primeiro, conta como nos dias seguintes, depois de ter encontrado o filho, ela e Merce retornaram ao espaço de Tlatelolco para incomodar os militares: “En los días siguientes se convirtió en una obsesión para nosotras ir al departamento de Mercedes para fregarles la paciencia a los soldados”³¹⁶ (Ibid., p. 26).

A resistência é potencializada como uma forma de ética. Isso é ainda mais significativo no seu último ato em *La noche de Tlatelolco*. Essa parte do seu testemunho é encimada por um título – “Los pobres de la parroquia”. Nele Nolasco é representante de um “grupo de madres” que queriam realizar uma missa para os mortos e feridos de 2 de Outubro na paróquia de Tlatelolco. Contudo, o pedido é negado por um padre franciscano com a justificativa de que a agenda da Igreja Católica estava fechada. Diante dessa negativa, Margarita pede que ele explicasse isso para as mães:

– Buenos, pues si no pueden yo les voy a traer a las madres, que son todas cristianas, porque yo no soy católica, y ustedes se lo explican a ellas, porque si no van a decir que esto es cosa mía porque yo no soy católica. Luego dicen que uno habla mal de los curas, así es de que es mejor que ustedes les expliquen sus razones³¹⁷ (Ibid., p. 270).

A rejeição possuía razões políticas, a Igreja não estava imune ao PRI. Ela foi outra instituição que se silenciou completamente durante e após o Massacre. Entretanto, o mais notável dessa montagem é como o coletivo se ergue para exigir voz. No dia seguinte, trinta pessoas comparecem para conversar com o padre: “[...] dos madres de dos muertos, los Hermanos de los muertos, otros familiares, varios estudiantes”³¹⁸ (Ibid., p. 271).

O *prior* repisou no argumento, não tinha tempo. Além disso, não era possível erguer um altar na Igreja de Santiago Tlatelolco como ato fúnebre porque as velas sujariam paredes que tinham mais de quatro séculos. Então, quando faltam palavras ou quando elas já não surtem efeito, levantam-se os gritos de dor das mães: “Los que íbamos preparados para discutir nos

³¹⁵ “Então presenciei cenas terríveis que não só eram de Margarita como de muita gente, de muitas mães que buscavam a seus filhos, alguns muito pequenos, até de dois anos, outros, como o de Margarita, já na Secundaria”.

³¹⁶ “Nos dias seguintes se converteu numa obsessão para nos irmos ao apartamento de Mercedes incomodar a paciência dos soldados”.

³¹⁷ “Bom, pois se não podem eu vou trazer as mães, que são todas cristãs, porque eu não sou católica, e vocês explicam a elas, porque se não vão dizer que isso é coisa minha por não ser católica. Logo dizem que se fala mal dos padres, assim é melhor que vocês expliquem suas razões”.

³¹⁸ “duas mães de dois mortos, os irmãos dos mortos, outros familiares, estudantes”.

quedamos calados porque una de las madres empezó con una especie de queja, como un grito quedo y luego fuerte que nos enchinó el cuero a todos”³¹⁹ (Ibid., p. 271). Até a Igreja, segundo essa *mãe-boca*, tinha virado as costas, “[...] que era el colmo que ni siquiera un pobre rezo quisieran darle a sua hijo [...]”³²⁰ (Ibid., p. 271).

A reação era justa e a recusa do religioso lhe pareceu como uma forma de pecado. Por essa razão, o *prior* disse que não poderia rezar uma missa especial para os estudantes, mas poderia incluí-los nas quatro missas que eram realizadas em honra dos “pobres da paróquia”: “No puedo decirles una missa especial, pero solemos decir cuatro misas a lo largo del día por los pobres de la parroquia, y estos muchachos, si ustedes quieren, pueden ser considerados como los pobres de la parroquia”³²¹ (Ibid., p. 271).

Elas aceitaram. Anotaram o nome de cada um dos mortos – entre mulheres, estudantes e crianças – e colocaram em envelopes. Ademais, tinham criado uma mensagem fúnebre para enviar aos jornais. Contudo, foi recusada: “Los directores de los periódicos – porque hasta ellos se llegó de una u otra manera – rechazaron la esquelá”³²² (Ibid., p. 271).

No dia da cerimônia religiosa aos estudantes, mascarada de “pobres da paróquia”, uma mãe resolveu desafiar o conservadorismo da Igreja Católica personalizado em seus padres. Ela trouxe uma “coroa de mortos” para seu filho e disse que ninguém a impediria de colocá-la junto da parede do templo: “El 2 de noviembre una mujer de ojos claros, que tiene mucha valentía, se acercó con uno de los franciscanos de Santiago Tlatelolco y le dijo que su sindicato le había dado una corona de muertos para su hijo y que le gustara o no, la iba a poner, pasara lo que pasara”³²³ (Ibid., p. 271).

Nesse dia, vários altares foram espalhados pela Praça das Três Culturas. Nolasco depositou flores de cempazúchitl, muito utilizadas em altares e oferendas para honrar os entes queridos mortos. Os ritos fúnebres e políticos eram visíveis: “En el suelo había varias tarjetas que era ofrendas a los muertos: ‘A los mártires de Tlatelolco, criminalmente massacrados’”³²⁴ (Ibid., p. 272). Muitos exerceram esse ato de força. Um grupo formado por mulheres, a “União de Mulheres”, inscreveu os seguintes dizeres: “‘A nuestras mártires, octubre 2’”³²⁵ (Ibid., p. 272).

³¹⁹ Tradução minha: “Os que íamos preparados para discutir ficamos calados porque uma mãe começou com uma espécie de queixa, como um grito quieto e logo forte que arrepiou os cabelos de todos”.

³²⁰ “que era o cúmulo que nem sequer uma pobre reza quiseram dar a seu filho”.

³²¹ “Não posso fazer uma missa especial, mas costumamos rezar quatro missas ao longo do dia pelos pobres da paróquia, e esses meninos, se vocês quiserem, podem ser considerados como os pobres da paróquia”.

³²² “Os diretores dos jornais – porque até eles se chegou de uma ou outra maneira – rejeitaram a esquelá”.

³²³ “No dia 2 de novembro uma mulher de olhos claros, que tem muita valentia, acercou-se de um dos franciscanos de Santiago de Tlatelolco e lhe disse que seu sindicato havia dado uma coroa de flores para seu filho e que se ele gostasse ou não, ia colocar, passasse o que passasse”.

³²⁴ “No solo havia vários cartões que eram oferendas aos mortos: ‘Aos mártires de Tlatelolco, criminalmente massacrados’”.

³²⁵ “As nossas mártires, outubro 2”.

Esses atos ocorreram enquanto Tlatelolco era cercada, como em 2 de Outubro, por “[...] granaderos armados hasta los dientes, no solamente en la Plaza sino en toda la Unidad. ¡Coches estacionados frente a Relaciones Exteriores estaban llenos de agentes secretos!”³²⁶ (Ibid., p.271). Outros agentes andavam com *wokitoki* nas mãos para monitorar essa manifestação. Não obstante, isso não as impediu.

Nessa última ação, Nolasco parte da sua situação particular para encontrar a comunidade. Essa é formada por mães, irmãs e estudantes. O testemunho da antropóloga começa no trauma individual do desaparecimento do filho para, no final, se fundir, na dor, ao trauma coletivo. A resistência não é individual, fruto do mártir, antes é coletiva. Nas suas ações essas mulheres mostram como o cuidado, muitas vezes associado a uma posição feminina e dessa forma a um sinal inerte e inócuo de simples floreio, é na verdade uma *posición política reflejada*. Cuidado no latim é *cogitatus*, isto é, algo meditado, pensado.

4.4.2. Elvira B. Concheiro

Quando Elvira percebeu um helicóptero rondava a Praça das Três Culturas. Logo em seguida, depois dos fogos de artifício, começou o tiroteio. Essas são as impressões iniciais de outra “mãe de família”, como Poniatowska a define. Ela era mais uma testemunha presente em Tlatelolco. Por meio da sua voz podemos montar mais um pedaço do quebra-cabeça que é *La noche de Tlatelolco*. Aquilo era inacreditável, ela diz, algo só visto em filmes e dessa forma impossível de ocorrer na “realidade”: “No, esto no es verdad, es una película, esto sólo lo he visto en el cine. ¡No son balas de verdad!”³²⁷ (Ibid., p. 174).

Os eventos traumáticos produzem sintomas como: paralisia, afasia, medo, incredulidade. O corpo passa a não responder aos gestos mais comuns. No meio daquele fogo cruzado, Concheiro seguiu caminhando tomada pelo choque até que foi impedida por estranhos: “Seguí caminando, como ida, como loca hasta que la gente me detuvo”³²⁸ (Ibid., p. 174).

Ela estava em Tlatelolco na busca pelo filho. Sabemos disso por meio do fragmento seguinte: “¡Lucianito está allá adentro!”³²⁹ (Ibid., p. 187). Ela ia em direção ao tiroteio para encontrá-lo. Uma simples frase exclamativa diz da sua dor. Os testemunhos são cindidos e picotados por Poniatowska. Entretanto, isso não significa desfigurá-los, antes são concentrados e pluralizados. Algumas páginas depois, como no *testemunho-montagem* de Nolasco e Mercedes, Elvira clama, novamente, pelo filho: “¡Y Lucianito está allá adentro!” (Ibid., p. 191).

³²⁶ “granadeiros armados até os dentes, no só na Praça, mas em toda Unidade. Carros estacionados frente a Relações Exteriores estavam cheios de agentes secretos”.

³²⁷ “Não, isso não é verdade, é um filme, isso só vi no cinema. Não são balas de verdade!”.

³²⁸ “Seguí caminhando, distraída, como louca até que o pessoal me deteve”.

³²⁹ “Lucianito, está lá dentro”.

Essa exclamativa exprime uma reação de incapacidade por não poder fazer mais por Lucianito. Ela emula uma espécie de grito. Nesse sentido, para muitas mães presas ao calor do momento, o vociferar era a única possibilidade de expressão. É por meio deles, por exemplo, que a “mãe de família”, Olga Sánchez Cuevas, pede ajuda para seu filho: “¡Un médico, por favor, por piedad, por lo que usted más quiera! ¡Un médico, por Dios!”³³⁰ (Ibid., p. 184).

As palavras faltavam e só depois, na rememoração, elas vão retornando. Dessa forma, na página seguinte, Elvira consegue nos situar no cenário. Ela chegou à Praça quando o tiroteio tinha acabado de começar. Algumas pessoas passavam ao seu lado e falavam dos mortos. Nisso ela se desesperou e começou a gritar: “Entonces enloquecí. Empecé a gritar. Todo estaba sitiado” (Ibid., p. 192). Quis imediatamente buscar o filho. Elvira fazia de tudo para se livrar das mulheres que a impediam de ir até Tlatelolco. Entretanto, algumas mães a entendiam: “– Déjenla pasar, déjenla pasar, está buscando a su hijo. Su hijo está allá” (Ibid., p. 192). Para outras, sua ação não era nada despropositada: “– Ela tiene razón, si su hijo está allá...”³³¹ (Ibid., p.192).

Não obstante, como ela deixa claro para todas, não era só o seu filho que estava lá: “– Pero si no es nada más mi hijo: son los hijos de todas ustedes...”³³² (Ibid., p. 192). Entrementes, os soldados não paravam de chegar. Mesmo nessa indecisão entre ir ou não, essas mães não deixam de se apoiar. Ao final do breve fragmento, uma delas, num gesto de solidariedade e luta, oferece uma garrafa para Elvira, poderia servir como uma arma para se defender e defender o filho dos militares: “De pronto una de las mujeres que me había estado oyendo sacó de bajo su abrigo una botella de leche vacía – ahí la tengo en la alacena todavía – y me dio: ‘Tome usted, de algo le ha de servir’”³³³ (Ibid., p. 192).

O testemunho retalhado, como na imagem de Eisenstein recortando os microfilmes, continua. Elvira queria ver seu filho, mesmo que estivesse morto. Nesse último caso, eles não iriam sumir com seu corpo como fizeram com muitos outros: “¡Y a mí no me desaparecen el cadáver de mi hijo, como se lo han hecho a otros! ¡A mí me lo hacen! Aunque este muerto, aunque esté entre los muertos, ¡yo lo quiero ver!”³³⁴ (Ibid., p. 229). Ela, como outras mães, enfrenta o poder. Exercem a todo o momento uma posição de resistência. Com a “operación del olvido” levada a cabo depois do Massacre pelo PRI nunca se soube o número exato de mortos. Contudo, a seu filho não “esqueceriam”, seu tom é impositivo, altivo e ao mesmo tempo exasperante.

³³⁰ “Um médico, por favor, por piedade, pelo que você mais preza! Um médico, por Deus!”.

³³¹ “Deixem-na passar, deixem-na passar, está buscando seu filho. Seu filho está lá”.

³³² “Mas se não é só meu filho: são os filhos de todas vocês”.

³³³ “De pronto uma das mulheres que havia estado me escutando sacou do seu casaco uma garrafa de leite vazia – aí tenho no armário ainda – e me deu: ‘Toma você, de algo vai servir’”.

³³⁴ “E a mim não me desaparecem o cadáver do meu filho, como fizeram com outros! A mim não o fazem! Ainda que esteja morto, ainda que esteja entre os mortos, eu quero ver!”.

Os pedaços de testemunho são sempre curtos, mas cortantes. De fato, Poniatowska simula o funcionamento do trauma, a fragmentação de lampejos do evento que se multiplicam desordenadamente. O quebra-cabeça do relato de Elvira se completa. Depois de um intervalo curto povoado por outras vozes, ela diz algo já apontado em outras falas, a saber, a normalidade fora de Tlatelolco, tudo seguia como se nada tivesse ocorrido: “La normalidad, la tranquilidad de la vida de afuera, fue para mí una bofetada”³³⁵ (Ibid., p. 235). Essa imagem final evoca o filme contemporâneo *Zona de Interesse* do diretor Jonathan Glazer.

Figura 51 - Zona de Interesse



Fonte: 2023. Jonathan Glazer.

Na trama, uma família de alemães vive num campo de concentração, o pai é um oficial da SS, Rudolf Höss. Eles constroem um ambiente familiar e nacional-socialista limítrofe à Auschwitz. Como podemos ver no recorte, ao lado do *lager* essa família erige um espaço idílico onde crianças brincam e se banham. São muitos os elementos do lazer, da diversão e da vida: uma piscina, um escorregador, uma ducha, espreguiçadeiras, cangas e trajes de banho. Ao fundo vemos o muro de Auschwitz, sua cor acizentada não orna com o verde e a claridade do lado de cá. A cena normaliza os campos de concentração. A fronteira é mínima, pois é uma mesma parede que separa os dois lados. Hedwig (ao fundo), a esposa, cultiva um jardim, o objetivo é que ele cubra todo o muro. Contudo, ele ainda é visível. Temos uma tentativa de degredar, esquecer e banalizar o horror. Contudo, por vezes no filme, ele grita por meio das vozes das vítimas. Ou, em outra tomada, manifesta-se nas volutas das fumaças que pairam.

No caso de Tlatelolco, são os sobreviventes e as testemunhas que rompem com essa fronteira ilusória de normalidade. Diferente das vozes de Nolasco e Mercedes, não sabemos o que ocorre com Elvira e sua busca “depois”, o testemunho aí mostra sua particularidade, não visa

³³⁵ Tradução minha: “A normalidade, a tranquilidade da vida de fora, foi para mim uma bofetada”.

a totalidade, não sabemos tudo, não podemos saber de tudo. Não sabemos se ela encontrou o filho vivo ou se ele estava morto. Ou, ainda, não sabemos sequer se ela o encontrou.

4.4.3. Celia Espinoza de Valle

Pepe, Sergio, Eduardo, Chelo, Rubén e Rogelio. Esses eram e são os seis filhos de Celia. Deles, somente os dois últimos não estavam ligados ao movimento estudantil. Os outros eram participantes ativos. Eduardo, por exemplo, era do Conselho Nacional de Greve. No dia 2 de Outubro, Chelo e Sergio foram para a manifestação de Tlatelolco. Os acompanhou o pai, Cosme Valle Miller. Ela, a mãe, ficou para cuidar da casa.

Por volta das oito horas da noite somente a filha, Chelo, retornou. Ela estava transtornada, a roupa estava rasgada e os joelhos ensanguentados, teve que engatinhar e se rastejar para fugir dos tiros. Sua voz estava embargada e vacilante. Não conseguia comunicar o horror: “Apenas podía hablar. Nunca había oído su voz tan entrecortada”³³⁶ (Ibid., p. 202). A mãe, por seu turno, pergunta pelos outros: “¿Y tus hermanos?”³³⁷ (Ibid., p. 202).

Chelo dizia chorando que os soldados tinham tomado a Praça de Tlatelolco. O helicóptero havia atirado nos manifestantes bem como os agentes que portavam luva branca. Sem ver quem era, eles miravam a torto e a direito. Ela viu alguns deles atirarem em crianças. No momento da refrega, o pai pediu que ela se abaixasse senão seria morta: “Agáchate, Chelo, si no te van a matar”³³⁸ (Ibid., p. 202). Depois, ela conseguiu pular um muro contíguo ao edifício Chihuahua. Enquanto isso, Cosme ficou para ajudar as outras vítimas a encontrar uma saída.

Além do marido e de Sergio, Eduardo ainda estava em Tlatelolco. Pouco tempos depois da chegada de Chelo, Miller também retornou. Ele tinha visto Eduardo no prédio Chihuahua: “¡Han tomado a todo el CNH! A Eduardo lo vi asomarse por el balcón del tercer piso...”³³⁹ (Ibid., p. 203). Sergio, por sua vez, diz Cosme, tinha regressado para buscar o irmão. Com os dois filhos desaparecidos, começa a tormenta para Celia. Esse seu testemunho é montado somente em duas partes. A primeira termina na espera dos personagens de Beckett. Ele ficou a noite da janela esperando, não Godot, mas os filhos:

Yo esperé toda la noche sentada junto a la ventana – vivimos en la unidad habitacional Loma Hermosa –, porque pensé que podrían llegar escondiéndose, con temor a que los siguieran. Pensé: “Tengo que estar alerta para abrirles la puerta apenas lleguen”. Pero no llegaron. Estuve toda la noche frente a la ventana tratando de percibir algún movimiento, oír algo, ver algo. Pero nada.

³³⁶ “Quase não podia falar. Nunca havia ouvido sua voz tão entrecortada”.

³³⁷ “E seus irmãos?”.

³³⁸ “Abaixa, Chelo, se não vão te matar”.

³³⁹ “Tomaram todo o CNH! Vi o Eduardo aparecer na sacada do terceiro andar”.

¡Cuántas veces abrí la puerta que da al pasillo creyendo oír un ruido!³⁴⁰ (Ibid., p. 203).

A segunda parte começa com a busca. Na manhã seguinte todos foram mobilizados. Cosme, o marido, foi até a procuradoria. Pepe foi até as delegacias. Chelo e ela “[...] a las Cruces, a los hospitales, a los anfiteatros, a donde hubiera heridos o muertos”³⁴¹ (Ibid., p. 249). Rubén e Rogelio, por sua vez, ficaram no aguardo das suas funções.

O anfiteatro da Cruz Vermelha estava cheio de cadáveres. Lá os atendentes perguntaram se ela tinha coragem de descer até o porão para vê-los. Sua resposta positiva é símbolo da força e da resistência dessas mães que misturam o luto e a luta: “¿Usted cree que una madre no tiene valor para hacerlo?”³⁴² (Ibid., p. 249). Sem dúvidas não lhe faltava coragem. Ela desceu como Hades ao inferno, mas Chelo ficou. Ali encontrou muitos cadáveres de jovens com os rostos desfigurados pelas balas, só era possível reconhecê-los por meio dos dentes. Em cada um deles ela pensava ver os filhos: “[...] en cada cadáver creía reconocer a uno de mis hijos, pero para cerciorarme abrí los pedazos de labios que le quedaban y examine sus dientes y no eran [...]”³⁴³ (Ibid., p. 249).

Eles não estavam entre os mortos. Ainda na Cruz Vermelha, Celia recebe uma dica, eles poderiam estar na “Traumatología”, em Balbuena. De novo, ela e Chelo partem para lá em completo silêncio. Nesse centro não havia mortos, somente feridos. Nenhum correspondia à descrição dos meninos. Recebeu então outra indicação. Podiam estar no hospital “Rubén Leñero” na qualidade de presos. Nova rota. Ali havia cinquenta e oito estudantes feridos. Ela não pôde entrar, mas deu as fotos dos filhos a um agente do Ministério Público. Contudo, eles também não estavam.

Era um “périplo de dor”. Em todos os locais havia, como ela expressa, uma “romaria” de famílias buscando seus mortos e seus feridos: “En todas partes era una romería de gente buscando a sus muertos o a sus heridos”³⁴⁴ (Ibid., p. 249). Do hospital elas foram até a “Tercera Delegación”. Ela conseguiu entrar, encontrou muitos mortos, mas nenhum era estudante. Perguntou o porquê e disseram que eles poderiam, mais uma suposição, estar no “Campo Militar número 1”. Entretanto, nesse lugar não dariam nenhuma informação, era inútil. Ao final, nenhum dos familiares tinha tido sucesso em suas averiguações.

³⁴⁰ “Eu esperei toda a noite sentada junto à janela – vivemos na Unidade habitacional Loma Hermosa –, porque pensei que podiam chegar se escondendo, com temor de que os seguissem. Pensei: “Tenho que estar alerta para abrir a porta quando cheguem”. Mas não chegaram. Estive toda a noite frente à janela tratando de perceber algum movimento, ouvir algo. Mas nada. Quantas vezes abri a porta que dá ao corredor acreditando ouvir um ruído”.

³⁴¹ “...as Cruces, aos hospitais, aos anfiteatros, aonde houvessem feridos ou mortos”.

³⁴² “Você acredita que uma mãe não tem coragem para fazer?”.

³⁴³ “...em cada cadáver acreditava reconhecer a um dos meus filhos, mas para me certificar abri os pedaços de lábios que restavam e examinei seus dentes e não eram”.

³⁴⁴ “Em todas partes era uma romaria de gente buscando seus mortos ou seus feridos”.

Celia só foi receber notícias dos filhos quinze dias depois. Ela nos relata seu estado físico e emocional nessa longa espera: “Recuerdo que me pasaba largas horas en la ventana esperando. Yo sentía náuseas. Estaba débil y desesperada. Y yo soy una mujer fuerte. Durante quince días no comí formalmente por el estado de ánimo en que me encontraba”³⁴⁵ (Ibid., p. 251). Ela faz questão de posicionar que era uma “mulher forte”, mas era também uma mãe, sofria pelos filhos.

Soube que Sergio estava preso em Lecumberri, mas foi solto por falta de provas. Já Eduardo estava e permaneceu preso no Campo Militar número 1. Não obstante, mesmo depois de localizar os filhos e saber que eles estavam vivos, algo ficava. Ela não podia passar uma borracha em tudo, o trauma persistia como uma sobrevivência: “A lo mejor quedé traumada, pero es bien difícil no estarlo”³⁴⁶ (Ibid., p. 251). Para tentar afastá-lo, ela se aproximou da arte, começou a escrever poesias: “A mí me dio una depresión terrible y me puse a escribir muchos versos en esos días para desahogarme”³⁴⁷ (Ibid., p. 251). Numa delas, “Rejas”, temos um sujeito lírico político que mesmo preso não abandona o anseio pela liberdade – como seu filho Eduardo. O poema dialoga com sua dor:

Rejas
 Junta más las rejas carcelero,
 no las dejes de juntar,
 que por más que las juntares
 nunca podrás atrapar
 las ansias de libertad.
 Te sugiero que también
 pongas rejas hacia el cielo,
 no sea que el pensamiento vuele
 y te cause sinsabores.
 (Valle *apud* Poniatowska, 1993, p. 251).

Ela lê o poema para Poniatowska, a ouvinte. Ainda, ao final, ela pede que Elena leia seus outros versos como que num rogo para que continue a compartilhar da sua dor, veja se seus versos eram bons: “Le voy a traer mis versos, no para que los publique ni nada, sino para que me diga si están bien. Ponga mi nombre, póngalo, después de lo que vi, ¿qué más me podría pasar? ¿Qué más me podrían hacer a mí si ya tienen a mi hijo preso?”³⁴⁸ (Poniatowska, 1993, p. 252). Ficamos na dúvida se ela solicita que a escritora ponha seu nome, Celia, nos poemas ou nos testemunhos. A última hipótese é a mais plausível. *La noche de Tlatelolco* foi publicado em 1971, mas o material para sua produção foi sendo montado poucos dias ou meses depois do Massacre.

³⁴⁵ “Recordo que eu passava largas horas na janela esperando. Eu sentia náuseas. Estava fraca e desesperada. E sou uma mulher forte. Durante quinze dias não comi devidamente pelo estado de ânimo em que me encontrava”.

³⁴⁶ “Quiçá fiquei traumatizada, mas é bem difícil não estar”.

³⁴⁷ “A mim me deu uma depressão terrível e me coloquei a escrever muitos versos nesses dias para desafogar-me”.

³⁴⁸ “Vou trazer-lhe meus versos, não para que os publique nem nada, mas para que me diga se estão bem. Ponha meu nome, ponha, depois do que vi, que mais pode ocorrer? Que mais me poderiam fazer si já tem meu filho preso?”.

Numa conjuntura ainda marcada pela perseguição e a violência. Nessa linha, Celia não teme que seu nome e sua dor sejam publicizados.

A dor individual de cada uma dessas mães as transfigura, transformam-se em outros seres. Para aquelas que perderam seus filhos, os sobreviventes se converteram em seus filhos. São nesses sentidos que Celia Castillo de Chávez, “mãe de família”, se expressa: “Me han matado mi hijo, pero ahora todos ustedes son mis hijos” (Ibid., p. 272). Não obstante, todas sem exceção, se converteram em memória. Todas as mulheres choraram, quiseram limpar com suas lágrimas o chão de Tlatelolco, porém, não eram lágrimas higiênicas, mas lágrimas de memória. Essa relação será assinalada por Perla Vélez de Aguilera, mais uma “mãe de família” na designação de Poniatowska:

Nunca hemos llorado tanto como en esos días, nosotras las mujeres. Como si quisiéramos lavar a fuerza de lágrimas todas las imágenes, todos los muros, todas las aristas, todas las bancas de piedra manchadas de sangre de Tlatelolco, todas las huellas de los cuerpos desangrándose en los rincones... Pero es mentira que las imágenes se lavan a fuerza de lágrimas. Allí siguen en la memoria³⁴⁹ (Ibid., p. 268).

São aquelas mesmas lágrimas que se confundem aos olhos no conto “Olhos d’água” de Conceição Evaristo. Olhos, lágrimas e memória formam uma tríade. A personagem do relato não consegue se lembrar da cor dos olhos da mãe. Contudo, a partir do momento em que eles são associados às lágrimas, a memória se descortina: era cor de olhos d’água. Não há uma oposição entre lágrimas e memórias, elas antes potencializam essa últimas, são projetadas em “imagens”. As lágrimas não limpam, antes preservam.

4.4.4. ¡Hermanito!: Diana Salmerón de Contreras e Julio

De outro lado, como Antígona, Diana carrega o corpo do seu irmão. Os dois estão no meio da turba espavorida na Praça de Tlatelolco que corre das balas perdidas. Outra vez, como montadores, devemos (re)montar. Os dois agarram-se as mãos fortemente. Julio tinha pedido antes: “¡No me sueltes!”³⁵⁰ (Ibid., p. 183). Todos estavam tentando se esconder do tiroteio que vinha de todas as direções. As balas ricocheteavam nas pedras dos muros pré-hispânicos e voltavam sob a multidão.

³⁴⁹ “Nunca choramos tanto como nesses dias, nós as mulheres. Como se quiséssemos lavar com a força das lágrimas todas as imagens, todos os muros, todos os ângulos, todos os bancos de pedra manchados de sangue de Tlatelolco, todos os rastros dos corpos se dessangrando nas esquinas...Mas é mentira que as imagens se lavam com a força das lágrimas. Ali seguem na memória”.

³⁵⁰ “Não me solte”.

Diana seguia segurando firmemente as mãos de Julio apesar das pessoas que se sobrepunham entre dois na confusão. Eles viam os estudantes cair feridos e outros mortos. Os gritos, os gemidos, os estragos das balas expansivas a faziam se ver num cenário dantesco: “Los gritos, los aullidos de dolos, los llores, las plegarias y el continuo y ensordecedor ruido de las armas, hacían de la Plaza de las Tres Culturas un infierno de Dante”³⁵¹ (Ibid., p. 184).

Assim se encerra a primeira prancha. O segundo corte – temporal e material – da nova prancha começa com Diana puxando Julio. Contudo, ele não reagia: “Julio, ¿qué te pasa?”³⁵² (Ibid., p. 185). Algo estava estranho. Ela então o puxa novamente: “Lo volví a jalar, sus ojos estaban muy tristes y entreabiertos y pude oír sus palabras: ‘...Es que...’”³⁵³ (Ibid., p. 185). Essas palavras são sussurradas. Ele tinha sido atingido por um tiro.

Todavia, ela não percebeu que naquele momento ele estava morrendo. No presente da enunciação, carregada pelo sentimento de culpa, ela diz que se soubesse teria movido o mundo para ajudá-lo: “[...] si me hubiera sabido, si me hubiera dado cuenta de que Julio ya estaba muriéndose, hubiera hecho algo descabelado en ese mismo momento y lugar”³⁵⁴ (Ibid., p. 185). No torvelinho de balas e sangue, ela consegue encontrar um lugar para esconder e ver o que estava acontecendo com Julio. Ela o chama mais uma vez: “Hermano, contéstame”³⁵⁵ (Ibid., p. 185).

Uma mulher ao lado diz para Diana afrouxar o cinto e ver se ele estava ferido. Ela tocou o corpo, sua mão afundou numa ferida de bala. Depois, no hospital, soube: “[...] había sido tocado tres veces; una en el estómago, otra en el cuello y otra en la pierna. Estaba muriéndose”³⁵⁶ (Ibid., p. 185). Entretanto, no ato ela não podia acreditar nisso. Na prancha seguinte, ela continuaria chamando pelo irmão: “Hermanito, ¿qué tienes? Hermanito, contéstame...”³⁵⁷ (Ibid., p. 185). Ela se recusa em acreditar.

Suas palavras são súplicas para que ele reagisse e expressasse algum sinal de vida. Pede, em outra prancha, para Julio falar e respondê-la. Ao mesmo tempo, pedia uma maca para os soldados que ali se encontravam: “Hermanito, háblame... ¡Una camilla, por favor! Hermanito, aquí estoy... ¡Una camilla!... ¡Soldado, una camilla para una persona herida!... Hermanito, ¿qué te

³⁵¹ “Os gritos, os gemidos, os uivos de dor, os choros, as súplicas e o contínuo e ensurdecido ruído das armas, faziam da Praça das Três Culturas um inferno de Dante”.

³⁵² “Julio, o que te aconteceu?”.

³⁵³ “Voltei a puxá-lo, seus olhos estavam muito tristes e entreabertos e pude ouvir suas palavras: ‘...É que...’”.

³⁵⁴ “Se tivesse sabido, se tivesse dado conta de que Julio já estava morrendo, teria feito algo disparatado nesse mesmo momento e lugar”.

³⁵⁵ “Irmão, me responde”.

³⁵⁶ “Havia sido atingido três vezes; uma no estômago; outro no pescoço e outra na perna. Estava morrendo”.

³⁵⁷ “Irmãozinho, o que você tem? Irmãozinho, me responda”.

pasa?... Hermano, contéstame... ¡Una camilla!”³⁵⁸ (Ibid., p. 186). Ela não o abandona, estava ali. Não deixa de tentar salvar sua vida.

Toda sua atenção estava concentrada no corpo do irmão. Dali onde se esconderam ela levantou os olhos e sua primeira impressão foi dos inúmeros cadáveres espalhados pela Praça. Contudo, isso foi apenas por alguns segundos, em seguida volta ao irmão baleado em seus braços. Ela não se cansava de pedir uma maca. Os soldados, por sua vez, contestavam ameaçando sua vida: ¡Cállate y échate si no quieres dos!”³⁵⁹ (Ibid., p. 186). Porém, também como Antígona, o poder não a amedronta diante do corpo do irmão, ela persiste: “Insistí e insistí” (Ibid., p. 186).

Sua voz de exigência perante o poder foi completada por outras que também se encontravam ali naquele momento. Todos se uniram e começaram a gritar por uma maca. Então, ela foi improvisada por meio de “[...] algunos tubos y un abrigo [...]”³⁶⁰ (Ibid., p. 187). Um estudante de medicina que se uniu ao coro e os ajudou foi preso no processo. Na ambulância, os soldados não queriam deixá-la acompanhar Julio, mas Diana não o abandona. Era, diz, “sua irmã”: “– ¡Déjeme ir con él, soy su hermana!. Entonces me dieron permiso de seguir a la camilla. Subí con mi hermano a la ambulancia militar”³⁶¹ (Ibid., p. 187).

Antes de subir, ela foi revistada por um agente disfarçado de estudante, possivelmente procurava materiais que os ligariam ao movimento estudantil. No caminho, Diana não desiste, continua a chamar por ele: “Hermanito, ¿por qué no me contestas?”³⁶² (Ibid., p. 187). No hospital ele foi operado por horas, mas não conseguiram salvá-lo. Diana teve que reconhecê-lo e assinar seu atestado de morte. Seu irmão tinha apenas quinze anos e era estudante da Vocacional número 1. Era a segunda vez em que participava das manifestações. Esse dia, 2 de Outubro, ele convidou Diana, os dois já tinham ido juntos na manifestação do silêncio. “Julio era mi único hermano”³⁶³ (Ibid., p. 189).

No seu velório, todos os colegas da Vocacional apareceram para dar seu apoio e pesar. Sua morte se transformou num ato político:

Todos los muchachos de la Vocacional número 1 vinieron a la casa pronto como supieron de la tragedia. Habían recolectado unos quinientos pesos. Mi hermana les dijo que no necesitábamos el dinero, que era mejor usarlo para el

³⁵⁸ “Irmãozinho, fala comigo... Uma maca, por favor! Irmãozinho, o que te aconteceu?... Irmão, me responde... Uma maca”.

³⁵⁹ “Cale-se e ande se não quiser dois”.

³⁶⁰ “...alguns tubos e um casaco”.

³⁶¹ “Deixe-me ir com ele, sou sua irmã! Então me deram permissão de seguir a maca. Subi com meu irmão na ambulância militar”.

³⁶² “Irmãozinho, porque não me responde?”.

³⁶³ “Julio era meu único irmão”.

Movimiento. “No”, dijeron todo “tu hermano es el Movimiento. Toma los quinientos pesos”³⁶⁴ (Ibid., p. 188)

Além de irmão, Julio era um companheiro de Diana. Frequentar manifestações juntos num período de formação é estabelecer um laço pedagógico para além do biológico. Contudo, é por meio desse segundo que ela não se afasta do seu corpo, o protege, o abriga, o leva, o cuida. Recusa acreditar que ele estivesse morto. Chama-o continuamente. É uma Antígona. É dolorosa e emocionante sua relação com o irmão. Sua morte se constitui como um trauma, uma marca indelével na vida de todos. Por isso, como um eco dos dramas clássicos, a última prancha é ainda mais trágica, a morte de Julio provocou um choque no pai e consequentemente um ataque cardíaco e na mãe uma vida de “segunda mão”: “Mi padre murió poco tiempo después de que muriera Julio. Como resultado del choque tuvo un ataque al corazón. Era su hijo único, el menor. Repetía mucha veces: “Pero ¿por qué mi hijo?...”. Mi madre sigue viviendo, quién sabe cómo”³⁶⁵ (Ibid., p. 193).

O que sobra é a sua voz, testemunho, para rememorar os últimos momentos de Julio. Fica a culpa, como em quase todos os sobreviventes, por não ter feito mais. Ao mesmo tempo, sabendo que nada poderia ser feito. Não obstante, também ficava sua luta pela vida do irmão.

4.5. Zonas de acolhimento

O tempo que se mede não é medida de nossos dias³⁶⁶
Saint-John Perse

Medida de Nossos Dias foi dramatizada. A adaptação foi levada aos palcos, sob a direção de Claude-Alice Peyrottes, no Théâtre de l'Épée de Bois em Paris. Ação que seria vista com bons olhos por Delbo já que ela foi uma mulher do teatro que trabalhou, por anos, como assistente do ator, diretor e cineasta francês Louis Juvet no Conservatório de Arte Dramática e no Théâtre de l'Athénée³⁶⁷.

Essa força da dramaturgia vinha de antes e permanece nos campos. O teatro aparece em *Um conhecimento inútil* (1970), segundo volume da trilogia *Auschwitz e depois*. Nele, o grupo das companheiras faz o resgate do humano a partir da montagem de uma peça de teatral, *O doente imaginário* de Molière. Eles tinham que reconstruí-la a partir da memória. Era também um

³⁶⁴ “Todos os garotos da Vocacional número 1 vieram em casa logo que souberam da tragédia. Tinham coletado uns quinhentos pesos. Minha irmã disse que não necessitávamos do dinheiro, que era melhor usá-lo para o Movimento. ‘Não’, disseram ‘todo seu irmão é o Movimento. Toma os quinhentos pesos’”.

³⁶⁵ “Meu pai morreu pouco tempo depois da morte de Julio. Como resultado do choque teve um ataque do coração. Era seu filho único, o caçula. Repetia muitas vezes: ‘Mas, por que meu filho?...’ Minha mãe segue vivendo, quem sabe como”.

³⁶⁶ No original: “Le temps que l’on mesure n’est point mesure de nos jours”.

³⁶⁷ Em 1978, alguns anos depois da publicação de *Medida de Nossos Dias* (1971), Charlotte Delbo já havia produzido uma versão do seu livro para o palco intitulada *Et toi, comment as-tu fait?* (E você, como fez?).

trabalho de reconstituir a vida. A cena é belíssima. Elas ensaiavam durante pequenos intervalos. Escondiam, minuciosamente, os preparativos das SS. No dia marcado para o espetáculo, construíram todo um cenário:

O dia marcado para o espetáculo – domingo após o Natal – se aproximava. Mas não era possível instalar nada de antemão por causa da supervisora, uma SS muito ocupada com seus amores, o que nos deixava um pouco de espaço. Eva, a desenhista, fez um cartaz, se todo mundo estava sabendo? É que finalmente tínhamos uma ilusão. Um cartaz em cores em que se lê: “O doente imaginário, segundo Molière, por Claudette. Figurino de Cécile. Direção de Charlotte. Montagem de cenário e acessórios de Carmen”. Seguido pelo elenco, com Lulu no papel de Argan. Mas nossa peça era em quatro atos. Não tínhamos conseguido recompor a divisão de Molière. Contudo, que eu me lembre, estava tudo lá (Delbo, 2021, p. 212).

A peça no Théâtre de l'Épée de Bois é composta por cinco atrizes que interpretam seis sobreviventes que se reencontram. O cenário é parco como o livro testemunhal parece pedir: cinco cadeiras e uma luz intensa sob essas mulheres. Nada deve se interpor ao protagonismo delas. As resistentes estão juntas, uma ao lado da outra, como uma fileira cerrada. Falam entre si.

Figura 52 - *Mesure de nos jours*



Fonte: <https://www.nonfiction.fr/article-7478-theatre-mesure-de-nos-jours-de-charlotte-delbo-mis-en-scene-par-claude-alice-peyrottes.htm>. Acesso em: 07 jun. 2024.

Todas vestem preto. Um delas, carrega um buque de flores. Elas trajam luto. A cena é, possivelmente, uma reprodução do capítulo “O enterro”. Nele todas elas se encontram, algumas não se viam há décadas, para enterrar uma amiga. No texto de *Medida de Nossos Dias*, todas falam e, por vezes, não sabemos quem, formam uma só voz em uníssono. Falam sobre coisas sem importância. Falam sobre a família, sobre as que não voltaram. Falam também sobre os campos. Poucas palavras tecidas entre si eram necessárias para reestabelecer os laços das que tinham se desconstruído. É assim, por exemplo, com Delbo e Jeanne: “Eu não sabia o que Jeanne fizera

nos últimos mais de vinte anos, como tinha vivido, mas isso não tinha importância. Era realmente como se nunca nos tivéssemos perdido de vista” (Delbo, 2021, p. 419-420).

Elas estavam contentes por se reverem, por se encontrarem bem. As cenas de *reconhecimento* (*anagnorisis*) são inúmeras. Como quando Delbo percebe que Jeanne a mira com olhos que de fato enxergam, veem através do véu, quem esteve lá: “Ela me olhava com os olhos que sempre tem quem esteve lá, olhos que enxergam” (Ibid., p. 423). Outras, em tom afetivo, repreendiam uma que chegava atrasada para o enterro. Ela sempre andava com a cabeça na lua. Lembram como tinha perdido os sapatos nos campos. O grupo conseguiu outro par roubando das ciganas. Aliás, o coletivo a tinha trazido de volta, fala uma delas: “– Sorte sua, também, por termos trazido você de volta. De tanto perder tudo, você também teria se perdido” (Ibid., p. 418). Aliás, ela, *a comunidade de mulheres resistentes*, trouxe não só uma, mas todas elas de volta. No ato da peça, todas parecem completamente envolvidas na conversa. Por isso indagamos: Qual fala? Todas. Em outro momento desta mesma encenação, cada uma delas, num revezamento, sai da cadeira, anda para frente do palco e testemunha.

Figura 53 - *Mesure de nos jours*



Fonte: <https://www.epeedebois.com/un-spectacle/mesure-de-nos-jours/>. Acesso em: 07 de jun. 2024.

A luz foca essa voz que toma a frente do palco. Entretanto, o coletivo permanece ao fundo como apoio, esteio. A peça emula o movimento do livro no qual a voz de uma se imiscui com a da outra, o eu encontra a comunidade. Estar sozinha era terrível. No seu relato de abertura de *Medida de Nossos Dias*, “A volta”, Delbo expressou toda sua dor ao se separar das companheiras quando chegaram a Paris. Cada uma tinha que retomar sua vida. Elas estavam juntas no avião: “Na viagem de volta, eu estava com minhas companheiras, as companheiras sobreviventes” (Ibid., p. 289). Entretanto, aos poucos, à medida que se aproximavam do destino, iam desaparecendo. Sem essa base, Charlotte sentia sua voz e suas pernas paralisarem. Onde pedir ajuda, ela se perguntava, quando só aquelas mulheres podiam ajudar: “Os únicos seres que podiam me ajudar estavam fora de alcance. Ninguém podia substituí-los” (Ibid., p. 290).

Em outro texto, refleti sobre a rede construída por essas resistentes. Caracterizei esse espaço a partir da oposição entre a *zona cinzenta* e o que chamei de *zona de acolhimento*. À primeira refere-se ao lugar cartografado por Primo Levi, ambiente de imprecisão que parece catalisar o mal, irmanar algozes e verdugos, um local insidioso que contamina e se expande. Já a segunda representa um ponto de apoio, um entre-lugar formado por mulheres resistentes, que se valem dos vínculos afetivos para enfrentar o horror: “Nos testemunhos femininos, ao lado dessa zona cinzenta constitui-se uma zona de acolhimento. Para enfrentar esse espaço da indistinção criam-se laços de afeto, *locus* familiares em que um coletivo de mulheres se apoiam. Nas chamadas intermináveis, um ombro serve de amparo. Na fome, a repartição. Na dor, o conforto” (Costa, 2024, p. 13).

Essa *zona de acolhimento* foi criada nos campos e permaneceu depois dele. Em outra obra, *Le Convoi du 24 Janvier*, Delbo explica o motivo do seu comboio ter tido o maior número de sobreviventes, cinquenta e sete entre duzentas e trinta mulheres após seis meses de internação. Algo incomum e inimaginável em Auschwitz, onde, conforme explicou Primo Levi, a média era de três meses de vida. Para ela, isso só foi possível porque elas criaram um grupo de amizade e assistência que se ajudava de muitas formas, desde o apoio no caminhar até, o principal, *a palavra que salva*:

Se o nosso comboio tinha um número tão grande de sobreviventes – sim, para Birkenau, em 1943, cinquenta e sete em duzentas e trinta ao fim de seis meses, o que é excepcional, único na história do campo – é porque já nos conhecíamos, **porque formamos, no seio de um grande grupo compacto, pequenos grupos muito unidos (tínhamos passado semanas, por vezes meses juntos em Romainville), porque nos ajudamos mutuamente de todas as maneiras, muitas vezes bastante humildes: dar o braço ao outro para andar, esfregar as costas uns dos outros durante a chamada, e também que falávamos. Falar era uma defesa, um conforto, uma esperança.** Ao falarmos sobre o que éramos antes, sobre as nossas vidas, estávamos a continuar o que éramos antes, estávamos a manter a nossa realidade³⁶⁸ (Delbo, 1965, p. 17, grifos nossos).

Os atos de apoio, acolhimentos, foram e são pequenos, mas preservaram suas vidas: dar um braço para andar, esfregar as costas para esquentar e falar para manterem-se humanas. Essa última ação é fundamental, basta lembrar na imagem do *muçulmano* nos campos, o homem morto em vida, incapaz de se comunicar. Em outras palavras, ele foi desumanizado. Dessa maneira,

³⁶⁸ No original: “Si notre convoi a eu un si grand nombre de survivantes – oui, pour Birkenau, en 1943, cinquante-sept sur deux cent trente après six mois, c’est exceptionnel, unique dans l’histoire du camp – c’est que nous connaissions déjà, que nous formions, à l’intérieur d’un grand groupe compact, de petits groupes étroitement liés (nous avons passé des semaines, parfois des mois ensemble à Romainville), que nous aidions de toutes les manières, souvent bien humbles : se donner le bras pour marcher, se frotter mutuellement le dos pendant l’appel, et aussi que nous parlions. La parole était défense, réconfort, espoir. En parlant de ce que nous étions avant, de notre vie, nous continuions cet avant, nous gardions notre réalité”.

manter esse canal de linguagem foi criar uma ligação entre passado e presente. A “palavra” foi e é escudo: defesa, conforto e esperança. Contudo, era mais do que apenas palavra, era a palavra enquanto escuta, verbo que plasma a testemunha e o ouvinte. Todas aquelas mulheres são duas. Falam e escutam sobre a vida de antes como forma de perseverá-la, mesmo que seja somente (que é tudo) nas memórias. O “dom de ouvir” é salvação.

Isso é reafirmado por Delbo numa entrevista ao jornal *L'Express* em 1966. A palavra era um dom, uma tábua de salvação. Ela permitia a descoberta de si e nela a do outro: “Nosso maior recurso era conversar. Foi isso que nos salvou. Conversar sobre tudo. Era uma forma de existir, o único modo de existência. Ao falar, a pessoa existe, os outros também existem”³⁶⁹ (Delbo *apud* Dunant, 2021, p. 67).

O mais preciso seria dizer que esses laços foram construídos ainda antes dos *lager*, na Resistência francesa. Como indica Delbo, essas mulheres que formavam pequenos grupos compactos já se conheciam de antes. Algumas, estabeleceram relações na prisão de Romainville. Elas não foram transferidas da França para a Alemanha pelo Regime de Vicky devido aos estigmas de raça, não eram judias. Atuavam clandestinamente na resistência comunista; nos *Maquis*; na redação, impressão e distribuição de materiais clandestinos; na desestruturação da ocupação Nazista e do governo autoritário de Petáin. Elas estavam, como indica Seligmann-Silva (2020), mais “preparadas”, ideologicamente, para enfrentar as prisões: “Como “resistentes” que estavam psicologicamente estruturadas para tentar derrotar o nazismo, elas souberam se apoiar mutuamente até o fim” (Seligmann-Silva, 2020, p. 442-443).

Segundo o historiador Robert Gildea (2016), enquanto os jovens em idade militar estavam dispersos ou presos em campos de prisioneiros, couberam às mulheres as tarefas de organização dos primeiros grupos de resistência. Isso numa França extremamente misógina na qual elas não obtiveram o direito de voto até 1945 e estavam excluídas das tarefas políticas oficiais. Muitas dessas mulheres passaram a desafiar os padrões convencionais sobre os papéis que deveriam ocupar.

Maurice Halbwachs ao propor a noção de memórias coletivas ressaltou como elas se constroem a partir de pequenos grupos. Isto é, elas não são fenômenos gerais de toda sociedade, antes se mantêm em “pequenas comunidades duráveis”. Nesse sentido, nos atos de rememoração, a memória individual está alicerçada na memória do grupo, nas ligações de identificação estabelecidas com os outros, no pensamento em comum, nos passados que se confundem. As memórias só permanecem se esses grupos são capazes de se manter em contato.

³⁶⁹ No original: “Our greatest resource was talking. That's what saved us. Talking about everything. It was a way of existing, the only way of existence. In speaking, one exists, others exist too (Delbo *apud* Dunant, 2021, p. 67)”

[...] é preciso que desde esse momento não tenhamos perdido o hábito nem o poder de pensar e de nos lembrar como membro do grupo do qual essa testemunha e nós mesmos fazíamos parte, isto é, colocando-se no seu ponto de vista, e usando todas as noções que são comuns a seus membros (Halbwachs, 2004, p. 33).

A memória individual não é autossuficiente. Ela é um norte a partir do qual o sujeito se posiciona no coletivo. Assim, ela vai variar conforme a posição dos indivíduos nos grupos: “Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (Ibid., p. 55).

Nessa perspectiva, as memórias coletivas sobrevivem a partir das relações estimuladas pelos pequenos grupos entre si. Do contrário, quando os liames são cortados, as memórias se perdem: “Então separamo-nos de um ou de alguns dentre eles, e deles unicamente. Todo o conjunto das lembranças que temos em comum com eles bruscamente desaparecem. Esquecer um período de sua vida é perder contato com aqueles que então nos rodeavam” (Ibid., p. 37). O que lembramos é sempre a memória de outros.

De certo forma, Halbwachs ao pensar em grupos que se mantêm longitudinalmente, introduz um elemento político na configuração das memórias coletivas. Elas são lugares de identidade, proteção e resistência. A *zona de acolhimento* criada pelas resistentes é uma memória coletiva, ela corresponde a uma “pequena comunidade” durável onde lembrar-se é ver-se junto de outras. Mesmo que essa permanência seja atravessada por momentos de intermitências. É nestes domínios da “memória coletiva” onde Charlotte e sua “memória individual” se inscrevem, posicionam-se e ganham sentidos.

Nas escutas das companheiras em *Medida de Nossos Dias* Delbo aparece imiscuída no texto por um pronome: “você”. Algumas resistentes ela não tinha visitado depois de voltarem. É o caso de Marie-Louise, Charlotte vai conhecer pela primeira vez sua casa e seu marido Pierre. Nesses momentos de interlocução a *zona de acolhimento* se assoma constantemente nas lembranças.

Em determinado momento, Pierre conta como foram à Birkenau, ele e a esposa. Marie-Louise, especificamente, não apenas foi, retornou. O marido funcionava como uma caixa de ressonância da esposa sobrevivente, fazia questão de saber de tudo e lembrar-se de cada detalhe da memória de Marie. No dia em que visitaram o *lager*, o tempo estava bom e eles estavam calçados adequadamente. Por isso, não podia imaginar como foi para elas com o vento, a fome, a neve, os sapatos aos farrapos e os cães. Para a esposa deve ter sido ainda mais fatal quando pegou tifo. Por sorte, diz ele, Delbo estava lá para ampará-la: “Ainda bem que você estava lá para lhe

dar o braço” (Delbo, 2020, p. 353). Imediatamente, ele é corrigido por Charlotte, não era só ela que apoiava, mas todas entre si: “– Todas nós nos dávamos o braço” (Ibid., p. 353).

Em outras escutas, as palavras que confortavam, defendiam e criavam esperanças são reconstituídas. Isso ocorre no testemunho de Gaby. Ela foi completamente marcada pelo frio de Auschwitz, ele sulcou seu corpo. Ela sentia frio a todo o momento, mesmo no verão. Nunca saía de casa. Ela foi abrir a porta para Delbo, o pronome “você”, e já sentiu uma lufada de vento gelado que congelava seus dedos: “Só de ir até a porta, abrir para **você**, veja, meus dedos estão completamente brancos” (Ibid., p. 403, grifo nosso). No meio do diálogo, Gaby pergunta a Charlotte se ela se lembrava dos desejos alimentados nos campos pelas companheiras para quando retornassem. Entre um chocolate bem quente e espumoso e um banho quente com um bom sabonete de lavanda e depois uma cama para guardar o corpo, a maioria optava pela segunda opção.

Lembra quando Germaine dizia: “Se eu voltar, vou ter uma casa bem quente”? E sua pergunta-xeque-mate: “Se você pudesse escolher – agora, imediatamente (e era na chamada, quando estávamos com os pés na neve) –, se você pudesse escolher entre uma tigela enorme de chocolate fervendo, bem espumoso, um banho quente e com um bom sabonete, sabonete de lavanda, e uma cama bem quente, com uma bolsa de água quente e um edredom inflado como um balão, o que escolheria primeiro? Eu, a cama quente. Ah! Deitar numa cama bem quente”. Pensávamos sempre em calor (Ibid., p. 405).

No extremo das chamadas intermináveis onde elas tinham de permanecer de pé no frio por horas para serem contadas pelos SS, um diálogo podia representar vida, um reforço para resistir a mais um dia, mirar o alvo na volta. Essas conversas as fizeram sobreviver. O que impressiona mais nessas situações é o oxímoro do cuidado com o outro numa circunstância na qual todos estão em completa ruína. Essa linguagem do afeto e da fala humanizadora é incomum nos testemunhos da *Shoah*. Esses elementos, como destaca Seligmann-Silva (2020), não se encontram nos relatos produzidos por homens:

Dentre os testemunhos de Auschwitz, a maioria escrito por homens, este de Charlotte se destaca por ser escrito por uma mulher em meio a mulheres solidárias. Como vimos, esse clima de solidariedade e de mútuo apoio foi possível sobretudo porque essas mulheres eram em sua maioria militantes comunistas e lutavam contra a ocupação nazista quando foram presas. Esse espírito combativo e os laços de união, o cuidado entre elas, as expressões de carinho, os abraços, os consolos, o contato corpóreo, os choros, todos esses elementos raramente aparecem nos testemunhos escritos por sobreviventes masculinos (Seligmann-Silva, 2020, p. 456).

Se os laços criados fora, na resistência, continuam dentro, eles não são os mesmos. Não podemos perder de vista o inaudito dos campos, a invenção de um lugar biopolítico de

internação que visava destruir o humano. Antes elas atuavam na clandestinidade sob perigo constante, mas em liberdade. Nos campos, elas têm que se reinventar e reinventar o grupo de mútuo apoio. Reagir, constantemente, a uma *zona cinzenta* disseminadora. Os campos, como testemunha Simone Veil, podiam despertar posturas dissimiles e irreconciliáveis, o pior e o melhor de cada um:

No campo, as pessoas eram capazes de cometer coisas totalmente monstruosas contra as outras, por exemplo, roubar sopa, o que em nossas condições de sobrevivência equivalia a um crime. Mas reinava também uma grande solidariedade, pelos menos nos grupos pequenos. Eu não empregaria o termo organização coletiva, porque a palavra “organização”, no contexto do campo, soa de um modo particular demais. Mas vínculos estreitos se criavam, vínculos extraordinários que permitiram que as pessoas conservassem um certo senso moral e enfrentassem as piores situações. Nesse sentido, o campo punha à mostra o melhor e o pior (Veil, 2021, p. 63).

Elas optaram pelos vínculos estreitos e extraordinários, pela moral e o senso do cuidado.

4.5.1. Gilberte

Ela não sabia o que fazer depois da volta. Como Delbo, no regresso a Paris ela se viu sozinha. Num primeiro momento, quando tinham chegado, as companheiras estavam ali. Ela não desgrudava os olhos delas, olhava a todo o momento para confirmar que não tinham ido embora: “Lembro muito bem que no início vocês estavam ou na minha frente ou atrás de mim, eu me virava para saber se ainda estavam mesmo ali, as que estavam na minha frente se voltavam e sorriam para mim” (Delbo, 2020, p. 298). Diante do desconhecido de que se travestiu a volta, as amigas eram e ofereciam proteção.

Gilberte, junto com as companheiras, aporta num hotel improvisado como centro de acolhimento de deportados. Esses locais ofereciam assistência aos sobreviventes. Ali eles encontravam estadia temporária, refeições e passagens para que pudessem retornar aos seus lugares de origem. As famílias parisienses das resistentes tinham vindo buscá-las. Por isso, Gilberte, que era a única de Bordeaux, ficou sozinha. Somente depois, ela foi entender que elas tinham ido com seus parentes. No momento, pareceu que as amigas tinham desaparecido: “Vocês tinham desaparecido. Eu mi vi sozinha sem saber em que momento nos tínhamos separado” (Ibid., p. 298).

Algo dentro dela se rompeu com essa separação. Agora, ela encontrava não só o trauma individual, mas também sentia ter perdido um pedaço do seu próprio corpo. Foi, de fato, uma incisão corporal: “Vocês já não estavam ao meu lado. De repente me faltava um membro, um órgão essencial. Eu não via nem ouvia mais nada. Uma impressão de naufrágio” (Ibid., p.299). As companheiras eram apoio, as vigas que a sustentavam, sem elas e *sua zona de acolhimento*, estava ao

léu no alto mar: “Tudo se escoara. Já não havia nenhum pedaço de tábua a que eu pudesse me agarrar” (Ibid., p. 299).

Ela não sabia explicar exatamente, mas foi parar num dos quartos do hotel. Quando ela acordou, estava tudo escuro. Ela sentiu medo. Voltou, novamente, a dormir. Acordava, mas não encontrava forças para se levantar. Depois de algum tempo, decide levantar e vistoriar o quarto. Entretanto, não tinha forças e nem vontade de sair. Gilberte é tomada pela mesma aflição de quando se separou das companheiras nos campos: “Voltava àquela angústia que me tomara certo dia em que quase fui separada de vocês” (Ibid., p. 300).

Ela rememora o episódio. Numa das muitas seleções dos *lager*, ela caiu numa coluna formada somente por russas e polonesas. Tinham-na separado das amigas. A possibilidade de mudança de campo era grande. Diante disso, foi invadida pelo desespero total. Não era estar só sem as amigas, mas se ver sem seus cuidados, da *palavra que salva*: “Nenhum rosto conhecido. Estava desesperada, aniquilada, diante da ideia de mudar de campo sem vocês, deixá-las, de ser separada do meu grupo para me misturar a desconhecidas que conversavam sem prestar atenção em mim” (Ibid., p. 300).

O grupo oferecia o que parecia pouco diante da fome e do frio inimagináveis dos campos: a atenção. Isto é, uma concentração, um transbordar. Igualmente surreal era viver sem isso. No momento derradeiro de uma confusão, ela nos conta, conseguiu fugir. Como realizou essa ação? Pergunta e responde Gilberte: pura *audácia do desespero*. Correu e encontrou as outras no barracão, esperando-a, e em completo temor: “A audácia do desespero – e correr para um barracão onde as encontrei, onde vocês me esperavam, corroídas de aflição” (Ibid., p. 300).

A dor não era só de uma, antes era de todas, compartilhada. Encontrá-las depois desse perigo, diz Gilberte, foi sentir-se segura: “Assim que me vi entre vocês, me senti reconfortada, segura, aquecida” (Ibid., p. 300). No meio do horror absoluto, ela vislumbrou um momento de felicidade: “Foi uma das alegrias mais intensas que tive na vida” (Ibid., p. 300). Esse sentimento é potencializado, em negativo, pelo presente da enunciação. Agora, sem a *zona de acolhimento*, ela estava sozinha num quarto de hotel desconhecido: “E, agora, eis que estou sozinha nesse quarto” (Ibid., p. 300).

Ela volta a dormir mais uma vez. Acorda e arrisca sair alguns metros do quarto, vai até o corredor, mas apavorada, retorna. O quarto converteu-se no seu asilo. Estava sem forças e não sabia o que fazer. Sua única companheira era a solidão: “A solidão me arrasava” (Ibid., p. 301). Por vezes, ela vai relatar, não sabia como tinha ido parar ali. Por essa razão, perguntava e chamava pelas companheiras, devidamente nomeadas: “Só me perguntava: Onde estão Lulu, Cécile, Charlotte?” (Ibid., p. 301).

Outra vez, adormece. O quarto parecia ter se tornado numa prisão onde o tempo foi rompido, ela não sabe precisar quantas horas permaneceu ali deitada. O mais correto seria dizer que não existia um tempo cronológico, mas um rio correndo sem duração, ou seja, que apenas transcorre: “O tempo para mim não tinha duração” (Ibid., p. 302).

A fome a acordou. Então, animou-se a abrir a porta, mas manteve-se fixa no batente com receio de seguir adiante. Nisso, enquanto esperava indecisa, topou com um sobrevivente, do campo de *Mauthausen*, que passava naquele mesmo instante. Ele ajudou-a. Conhecia como funcionava os protocolos. Levou-a para o refeitório. Ela comeu e ele ainda explicou como tinham direito a enviar telegramas. Gilberte ainda tinha seu pai vivo, mas não sabia como poderia revê-lo. Tinha certeza de que se ele estivesse vivo estaria em Bordeaux. A localização não era o problema. O que a preocupava era como expressar na linguagem a dor? Como dizer diante dos limites? Como dizer que a irmã, Dédée, com quem foi presa, não conseguiu retornar e ela, por sua vez, sim?

Diante disso, ela se pergunta, se valeu a pena, realmente, voltar? O retorno não era nada parecido com o que elas imaginavam. Veja seu caso, por exemplo, sobreviver depois de três anos e ter que comunicar o incomunicável ao pai. Esses momentos do presente desbordam os limites temporais. Lembra-se das conversas com as companheiras. O projeto da volta não era seu, mas do grupo. Era um desiderato alimentado por todas, ela acreditou porque as outras acreditaram:

Por quê, durante três anos de cativeiro, ter dirigido minha vontade para o retorno? Será que eu acreditava? **Por causa de vocês, sem dúvida.** Era preciso voltar. Voltar... De lá, o retorno parecia tão improvável. Não se deve acreditar em milagre... No entanto, se eu tinha aguentado até então, é porque tinha vontade de voltar. Teria sido tão fácil não voltar. Era preciso voltar. Vocês todas diziam: “É preciso voltar” (Ibid., p. 303, grifos nossos).

O coletivo forneceu a força para a volta. Era mais fácil, nos diz, desistir, entregar-se, como os *muçulmanos*, e não voltar. Entretanto, como militantes elas resistiram. A expressão “É preciso voltar” é uma exortação, um grito. Diz de uma volta para rememorar e nunca esquecer, mas também uma volta para o reencontro com os vivos. Em função disso, ela, Gilberte, também acreditou, pelas outras. Essas que se transluzem na *persona* de Charlotte, a ouvinte que por meio do pronome “vocês” figura o todo.

Não obstante, ao estarem de volta, tudo era mais difícil. Sem as companheiras da “*palavra-que-salva*” era ainda pior. A realidade era acachapante. No hotel, o “camarada de Mauthausen”, como ela o chama, guiou-a em tudo. No refeitório, ele colocou seu prato, encheu seu copo. Depois, escreveu e enviou seu telegrama, pegou sua carteira de repatriada e ainda enxugou o suor do seu rosto. Ela tinha vontade de chorar para “encontrar refúgio” no pranto, mas suas lágrimas

secaram em Auschwitz quando chorou pela irmã Dédée e as outras: “Desde que deixei Dédée naquele lugar, não choro mais” (Ibid., p. 305). Pergunta para Delbo se ela ainda era capaz de chorar: “Você chora?” (Ibid., p. 305). Não sabemos a resposta, mas podemos imaginá-la pelo que se segue. Como elas poderiam chorar, reflete Gilberte, depois que prantearam por tantas companheiras. Em seguida, passa a rememorar-las:

No entanto, quantas lágrimas eu poderia ter derramado, depois da morte de Dédée. Na morte de Viva, na morte de vovó Yvonne, na morte de todas as nossas bordalesas, as que tinham sido presas com Dédée e comigo desde o início. E por Berthe, aquelas que vocês carregaram, morta, na volta do pântano, no fim da tarde, por Lulu, Carmen, Viva e você. As lágrimas são uma graça a mais que nos é recusada (Ibid., p. 305).

As resistentes são nomeadas. A *zona de acolhimento* não é só das que sobreviveram, mas de todas – vivas ou mortas. É também uma *zona de homenagem e memória*. Antes, nos campos, o luto por elas foi feito pela única forma possível, as lágrimas. Dessa forma, na volta, já não possuíam mais essa “graça”, esgotaram tudo. O testemunho é a todo o momento um túmulo. Esse, por seu turno, não é só o lugar, físico e simbólico, onde se guarda a matéria, é algo mais, uma memória preservada e cuidada – a dos outros.

Gilberte queria ter agradecido o “camarada”, mas naquelas circunstâncias ela não existia. Não consegue se lembrar da fisionomia do homem, se era jovem ou velho, baixo ou alto. Só sentia sua presença. Entre ela e a realidade existia um pano, ou mais precisamente, uma parede de concreto que a impedia de ver qualquer coisa: “Tudo era velado por uma névoa. Eu mesma estava nessa névoa onde tinha perdido todas as minhas referências” (Ibid., p. 306).

Quando finalmente voltou a Bordeaux, seu pai a esperava na estação. Por uma bordalesas que tinham retornado, ele sabia do que tinha ocorrido com Dédée. Para Gilberte, ele não tinha mudado muito e nem a casa onde moravam, tudo estava no lugar. Ela foi aos poucos retirando o véu e a realidade por trás a atingia de maneira muito mais forte, cristalina. Ela cuidou do pai, ele morreu quatro anos depois.

Ela não sabia dizer o que tinha feito da vida depois de tudo, revela para Delbo: “Desde então... Não sei. Não faço nada. Se me perguntasse o que aconteceu desde o retorno, eu responderia: nada” (Ibid., p. 311). O tempo entre os dois mundos era uma falácia para as sobreviventes. Nos testemunhos, o presente e o passado se misturam com muita frequência. Em vista disso, era necessário repetir que já se tinham passado duas décadas depois do repatriamento: “Repito para mim mesma, para confirmar, que faz 25 anos que voltamos, caso contrário não acreditaria. Sei disso como sabemos que a Terra gira, porque aprendemos. É preciso pensar nisso para sabê-lo” (Ibid., p. 311). Esses vinte cinco anos pareciam um “ontem”. No testemunho de

Gilberte, o trauma individual mistura-se com o coletivo da *zona de acolhimento*. A propósito, isso ocorre em todas as vozes dessas resistentes.

4.5.2. Mado e o *filho-memória*

Os filhos são temas circundantes nos relatos das sobreviventes de Auschwitz. Esse assunto aparece dentro das muitas teias da *zona de acolhimento*. No final do seu testemunho Gilberte toca nesse ponto. Ela reproduz, como num espelhamento, uma indagação feita por Delbo. Esta teria perguntado se a bordalesa não gostaria de ter se casado: “Casar? Sim, cheguei a pensar” (Ibid., p. 310). Ela respondeu afirmativamente. Queria se casar, diz ela, para ter um filho: “Teria sido para ter um filho” (Ibid., p. 310). Infelizmente, com a doença de seu pai, ela não tinha tempo para “sonhar com isso”. Mais tarde, já não era possível: “Depois, eu estava muito velha para ter um filho. Enfim, achei que era tarde demais” (Ibid., p. 311).

Talvez, por esse motivo, ela dizia que tinha a impressão de não ter feito “nada”. Para Gilberte, gerar uma vida depois de atravessar só mortes, poderia ter se constituído num legado de esperança que justificaria a volta. Muitas das que voltaram e que Delbo reencontra depois em *Medidas de Nossos Dias* constituíram família, deram uma forma de resposta, como lembra uma testemunha no filme *Que bom te ver viva*, de vida à morte.

A bordalesa, ainda no fechamento do seu testemunho, demonstrava sua admiração pelas companheiras que retornaram e tiveram filhos, como Mado. Isso representava um ato de coragem. Elas voltaram a viver germinando a vida: “Admiro as que tiveram coragem para voltar a viver depois. Mado... Ela se casou. Tem um filho. É útil ao marido, ao filho. Tem uma razão de viver” (Ibid., p. 311).

Marceline, outra resistente, não compartilhava do mesmo desejo de Gilberte. Para ela, os que voltaram tinham um apetite imenso de viver: “Tínhamos todos pressa de viver, de voltar à vida” (Ibid., p. 411). Por isso, muitos queriam recuperar o tempo perdido. Para vislumbrar essa face proustiana, alguns retornaram a militância e outros tiveram filhos: “Houve os que se lançaram na ação militante, os que se casaram e se apressaram em ter filhos – como se quisessem recuperar o tempo perdido” (Ibid., p. 411). Ela, por sua vez, decidiu esperar para se casar e optou por não ter filhos: “Quanto a mim, esperei quatro anos para me casar. E não quis filhos” (Ibid., p. 411). Seu marido já tinha filhos de outro casamento e ela tinha medo de que os seus nascessem com malformação devido ao esgarçamento dos corpos femininos provocado pelos campos: “Com certeza eu não teria força para isso. Além do mais, eu tinha medo de ter uma criança com malformação. Não, eu não tinha saúde suficiente para cuidar de um filho” (Ibid., p. 411).

Nessa linha, em outra prancha de vozes e escutas de *Medida de Nossos Dias*, é o testemunho de Mado que mais toca diretamente na temática da maternidade. Ela começa seu relato situando seu trauma individual, sua não vida, como repete, dentro do coletivo, da *zona de acolhimento*. Não era possível acreditar que ela estava viva enquanto muitas outras companheiras estavam mortas: “Todas estão mortas. Mounette, Viva, Sylviane, Rosie, todas as outras, todas as outras” (Ibid., p. 317). O acolhimento, como podemos inferir, pressupõe o cuidado com a memória das mortas. Algumas resistentes eram mais fortes do que ela, Mado, mas não sobreviveram. Não existia nenhuma lógica, nenhuma explicação. Diante dos campos estavam apenas os limites: da linguagem, da crença, da realidade. Rememorando a imagem das companheiras que padeceram, não era possível acreditar que ela estivesse viva: “Mariette com seus olhos de águas calmas, seus olhos que não viam porque viam a morte no fundo se suas águas calmas. Yvette...” (Ibid., p. 317). Ao chegar a Yvette a palavra trava, fica só o silêncio das reticências.

De lá, ninguém devia retornar. Ela sentia liberdade e intimidade para dizer tudo isso porque sua interlocutora era Charlotte. Ao contrário dos outros, elas eram iguais: “Quanto a você, compreende o que quero dizer, o que sinto. As outras pessoas, não” (Ibid., p. 317). Todas elas constituíram e se irmanaram numa relação paradoxal com o tempo, dupla. Mado explora esse Jano bifronte a partir de um verso de Saint-John Perse – “O tempo que se mede não é medida de nossos dias” – citado por Delbo e que acabou dando título ao terceiro volume de *Auschwitz e depois*. Nos campos, o tempo constituía a “medida” de suas vidas. Elas contavam, angustiosamente, os mortos até serem os próximas. O tempo tinha a duração da morte:

Nós passamos os dias contando o tempo, passamos o tempo contando os mortos. Teríamos medo de contar os vivos. E, para cada morto que contávamos, não tínhamos pesar nem lágrimas. Uma dor extenuada. Só tínhamos pavor e ansiedade: quantos dias até me contarem? Como contamos o tempo! “O tempo que se mede não é medida de nossos dias”. Lá, sim. Era um poema que você recitava (Ibid., p. 318-319).

A “medida dos dias” era preenchida pelo tempo dos inúmeros cadáveres, um tempo fora do tempo. Não é um tempo convencional. Já aqui, na volta, como indica Mado e o próprio livro, o tempo que se conta e se mede pelo calendário não passa a ser a “medida” das vidas quando Auschwitz parecia estar ao lado, ontem. O *Lager* se foi, mas não os cadáveres. No limite, como oxímoro, os campos e a sobrevivência ainda eram a matéria da vida: a “medida dos nossos dias”. Em outro sentido, o verso clama por algo mais. O tempo que se esvai em cada cadáver, como o ponteiro de um relógio macabro, não pode ser a medida da vida. Ela exige mais, a não contagem, a pura imanência do instante.

Segundo Dunant (2021), o verso vem do poema “Chronique” de Saint-John Perse – “Le temps que l’on mesure n’est point mesure de nos jours”. Contudo, ele passou por um processo de desvio, como na montagem. No original, ele vinha com uma pequena modificação, era acrescentada a palavra “ano”: de “L’on ne mesure pas” (não se mede) para “L’an ne mesure pas” (o ano não mede). Ou seja, os “[...] 365 do ano não representam uma forma emocional de medir o tempo” (Dunant, 2021, p. 315). Esse sentido, como vimos, ainda é possível na leitura da obra. O antes e o depois Auschwitz rompe com qualquer convenção temporal, como a do Calendário Gregoriano. Era, como afirma a crítica, um “[...] erro trivial, já que dificilmente altera o significado” (Ibid., p. 315). Entretanto, não era possível que Delbo citasse esse verso no *Lager*. O poeta só foi escrevê-lo no pós-guerra, em 1959. Então, Dunant sugere que a frase “A medida dos nossos dias” vem da Bíblia, não indica o versículo, apenas diz que “[...] Charlotte gostava de expressões que remontavam a tempos imemoriais” (Ibid., p. 315). Os versos possuíam um sentido sagrado: “Seu tom lembrava a Paixão, que ela afirmava querer conceder ao sofrimento de seus companheiros”³⁷⁰ (Ibid., p. 315).

Um sagrado secular. Nessa linha, os versos, bem como o livro, funcionariam como um *réquiem* para as companheiras e os companheiros tombados:

De fato, Delbo procurou transformar seu livro em um oratório: um oratório secular sobre a dureza da vida para aqueles que retornaram e um oratório sagrado, porque é um sacrilégio infligir sofrimento a um ser humano e porque o amor pela humanidade, assim como a compaixão, deve ser cantado³⁷¹ (Dunant, 2021, p. 315).

No Salmo 39:4 da Bíblia, o termo aparece como uma espécie de consciência da brevidade da vida: “Faze-me conhecer, SENHOR, o meu fim, e **a medida dos meus dias** qual é, para que eu sinta quanto sou frágil”. Ciente dessa brevidade, “a medida dos seus dias” e das companheiras parecia presa naquele espaço.

Os *topos* entre os testemunhos se repetem: a escassez de lágrimas, a sobrevivência como incongruência, a vida presente “fingida”. O relato de Mado é pesadíssimo. Ela afirma e afirma inúmeras vezes como de fato não estava realmente viva: “Estou viva sem viver. Faço o que é preciso fazer. Porque é preciso, porque as pessoas o fazem. Porque tenho um filho que ainda não

³⁷⁰ No original: “The line supposedly comes from Saint-Perse’s poem “Chronique”, but with one critical modification. In the original poem, the wording is not L’on ne mesure pas (we do not measure), but L’an ne mesure pas (the year does not measure). The 365 days of the year do not represent an emotional way to measure time. This could be a trivial mistake, as it hardly changes the meaning. Yet Perse’s poem was only published well after the war, in 1959. Charlotte could not have recited it at the camp. On the other hand, the phrase “the measure of our days” comes from the Bible, and Charlotte liked expressions that went back to time immemorial. Their tone recalled the Passion, which she claimed she wanted to bestow on her companions’ suffering” (Dunant, 2021, p. 315).

³⁷¹ No original: “Indeed, Delbo sought to make her book into a oratorio: a secular oratorio on the harshness of life for those who returned, and a sacred one, because it is a sacrilege to inflict suffering on a human being, and because love for humanity, like compassion, must be sung” (Dunant, 2021, p. 315).

está criado” (Delbo, 2021, p. 318). Essa sensação, prossegue, devia ser de todas, pergunta, inclusive, como Delbo continuava: “Pergunto-me como fazem os outros, os que voltaram. **Você, por exemplo.** Como eu, sem dúvida. Fingindo. Vivem em aparência” (Ibid., p. 318, grifos nossos).

O *Lager* destruiu a memória. Nos campos, o passado era escudo, elas podiam se lembrar da vida de antes, da infância, da juventude, das muitas experiências. Depois quando retornaram, esse outrora já não existia, foi esgarçado. No entanto, mesmo nesse profundo abismo, nessa total ausência, aparece a *zona de acolhimento*. Ela brota entre esses dois mundos. No *lager*, ela desponta da palavra, do “contar-se” suas subjetividades entre si como forma de proteção: “Agarramo-nos a nós mesmos. Cada um contou sua vida milhares e milhares de vezes, ressuscitou sua infância, o tempo da liberdade e da felicidade para confirmar que o vivera, que de fato era quem contava. Nosso passado nos foi salvaguarda e reafirmação” (Ibid., p. 319).

Esse passado protetor foi “destruído”, parecia irreal. Entretanto, no espaço que engendrou esse “contar-se” o grupo se criou, resistiu e permaneceu. O passado foi apagado, mas elas conceberam uma “nova família”: “Era como se lá eu o tivesse consumido. De antes, nada me restava. Minha irmã de verdade é você. Minha família de verdade são vocês, quem estava lá comigo” (Ibid., p. 319). Assim, o relato de Mado circula entre esse “eu” como *presença ausente* e a *onipresença presente* das companheiras. À noite, nos sonhos, ela sentia-se morta e podia reencontrar as outras: “Estou no meio delas, sou uma delas” (Ibid., p. 321). Lembra-se dos momentos de agonia delas ao final, como elas morreram com ilusões e desejos. Todas acreditavam que estavam as portas da liberdade e da aurora homérica de dedos róseos.

Quicá estivessem erradas, mas Mado queria que elas tivessem tido essa experiência por conta própria, que tivessem retornado, sobrevivido. Nessa impossibilidade, entra a maternidade como possibilidade de um lugar de rememoração. Quando voltou ela queria ter um filho. Foi “alagada” por essa alegria: “Digo banhei-me porque era como uma água terna e morna que subia ao meu redor, subia em mim, me carregava e me tornava leve, feliz, banhada de alegria. O filho que eu desejara estava ali, meu. Uma alegria calma e benfazeja” (Ibid., p. 322)³⁷².

Paradoxalmente, ela não pode se deixar dominar totalmente por esse sentimento de contentamento e vida. Ao lado da alegria das águas que banham e renovam, estava o rio *mnemosyne*, o rio da musa da memória, das companheiras: “Ao mesmo tempo que subia ao meu redor, em mim, aquela água doce e envolvente da alegria, meu quarto era invadido pelos espectros de nossas companheiras” (Ibid., p. 322). As companheiras, devidamente nomeadas,

³⁷² Não por acaso, essa relação entre a maternidade e as águas tem sua gênese no mito de Hécuba. Como registra Virgínia: “Hécuba é, portanto, segundo Apolodoro, filha das águas sob a forma de rio; ela se solidifica, se esfria, se liquefaz na temperatura do ar, se aerifica no calor. Penetra tudo, hidrata e pode também embolorar seu entorno. Nutriz mutante, manancial de vida e até de morte (Barbosa, 2022, p. 34).

surgem como fantasmas. O que são essas figuras espectrais senão uma *ausência presente*, uma memória obsedante. Eram os espectros daquelas jovens resistentes que não puderam ser “banhadas” pela felicidade da maternidade:

Espectro de Mounette, que dizia: “Mounette morreu sem conhecer essa alegria”. Espectro de Jackie, que estendia as mãos inúteis. Espectros de todas aquelas moças, de todas aquelas jovens mulheres que morreram sem conhecer aquilo, sem terem sido banhadas por aquela alegria (Ibid., p. 322).

Para aplacar esses espectros, que não são aqueles dos espíritos malignos tão propalados pelo senso comum, Mado propõe uma concepção belíssima e tocante. O filho que gerou depois que voltou dos campos não parece ter saído só do seu ventre, ele é filho de todas aquelas que não puderam retornar, um *filho-memória*: “Meu filho é filho de todas elas. É o filho que elas não tiveram” (Ibid., p. 323). Ele era o recém-nascido morto da camponesa, também morta, que elas viram no campo. Ele ia congelado entre as coxas da mãe. Seu filho tinha o verde-azulado dos olhos de Jackie, o jeito de Yvonne e as inflexões de Mounette. Os contornos dele se sobrepunham aos delas, se misturavam: “Seus traços se desenhavam por cima dos traços delas, às vezes se confundem com eles” (Ibid., p. 323). Seu filho transformava os espectros em matéria, corpo.

Não obstante, esse movimento entre o “eu” e “nós” é circular. Depois de rememorar as amigas, ela retorna para seu drama pessoal, sua inexistência: “Não me sinto viver. Meu sangue pulsa como se me corresse fora das veias. Tudo de mim está fora de mim e escapa aos outros” (Ibid., p. 323). Contudo, esse momento individual é um local de passagem para encontrar novamente a dor das outras. Ela, diz, não podia se queixar, para algumas companheiras a volta foi ainda pior. Ela lembra-se do caso, que vimos a pouco, de Gilberte e sua irmã Dédée:

Há muitos para quem o retorno foi mais duro do que para mim. Gilberte... Eu me pergunto como ela fez, como ainda faz. Será que consegue adormecer sem sentir o corpo da irmã encostado nela, consegue aceitar seus braços vazios sem o peso da irmã que ela carregou no colo estreitando-a no coração uma última vez antes de deitá-la na neve? E você [...] (Ibid., p. 324).

Os testemunhos são recursivos uns aos outros. Mado é citado por Gilberte e essa, por sua vez, é citada pela outra. Criam-se ligações, comunhões nas dores, constelações... Ela se permitia essa franquezas, dirá mais uma vez, porque Charlotte já sabia, era um semelhante e viveu algo parecido: “Estou lhe dizendo tudo isso porque só a uma semelhante posso dizer, porque você compreende. Eu nem precisaria dizer. Você sabe” (Ibid., p. 324). Ou seja, o *espaço da escuta* funciona somente entre elas na *zona de acolhimento*. Este é um lugar de fala, de escuta, de entendimento. Uma “clínica do testemunho”. Isso ficará ainda mais claro em outras passagens,

existia uma separação, intransponível, entre os “nossos” e “eles”: “Todos os que encontrei desde o retorno não existem. Não estão perto dos meus, os verdadeiros: nossos companheiros. Estão de lado. São de outro mundo e nada os fará entrar no nosso” (Ibid., p. 327). Essa linha divisória trespassava a própria família, o marido e o filho. Eles não podem e nem querem compreender. Querem, justamente, ajudá-las a esquecer.

Entretanto, esse desígnio é impossível, o “passado não passa”. Ela, Mado, tinha imagens por trás dos olhos. Sempre as companheiras e amigas. Mounette, por exemplo, vivia nela: “Mounette não morreu para que você, eu e mais algumas guardemos dela uma imagem ideal. Ela vive em mim” (Ibid., p. 325). Contudo, ao mesmo tempo, surge um dilema apóricico: como representar dignamente as que tombaram se elas que retornaram não estavam vivas? Elas não fizeram tudo o que desejaram e pensaram nos campos. Mado não demonstrou todo o vigor que Mounette possuía. Elas se mantiveram presas ao passado enquanto se separaram dos vivos. Talvez, reflete, a chave que era exigida para cumprir essa volta completa e honrar as companheiras fosse o esquecimento. Contudo, como expressa ao final, isso era um “erro de cálculo”:

[...] Será que eu deveria parar de viver, não me casar porque nossas companheiras morreram sem terem tido marido, sem terem tido filhos? Tenho marido, tenho um filho. Não é injusto, é anormal. Parece que tudo o que fiz, desde o retorno, foi para forçar o esquecimento, ao passo que, agora me dou conta, esquecer é impossível. Forçar o esquecimento fazendo o que todo mundo faz na vida, que erro de cálculo (Ibid., p. 329).

Nesse sentido, mesmo os gestos corriqueiros que “todo mundo faz na vida” – casar, constituir família, gerar um filho –, eram gestos de memória, gestos acompanhados dos espectros das companheiras. O tempo para elas não era a “medida dos dias”. Pelo menos não o cronológico e linear: “As pessoas acham que as lembranças se tornam fluídas, que se apagam com o tempo, o tempo ao qual nada resiste. Essa é a diferença; é que para mim, para nós, o tempo não passa” (Ibid., p. 329).

4.5.3. Poupette

Um fio fiado no testemunho termina num novelo que é, por seu turno, um poema. Delbo cria toda uma teia, uma montagem na qual as vozes começam a formar constelações, Gilberte faz referências a Mado, essa, por seu turno, a todo sofrimento da outra. Uma presença chama a outra e termina num nós. As tramas e os arranjos são muitos. Se antes, no capítulo três, dissemos que os poemas funcionavam ao modo das canções brechtianas pela cisão entre as vozes, aqui podemos vê-los ao reverso, eles são comentários de Charlotte aos testemunhos das

companheiras, momentos nos quais ela concentra nos versos o que há de comum nos relatos, o que reverbera, por exemplo, em Delbo, Gilberte, Mado...Isto é, a partir de um ou vários trechos significativos um poema é erigido. São figurações dos traumas coletivos elaborados na *zona de acolhimento*. Por isso, os poemas sempre possuem um “nós”. Essa cadeia funciona imediatamente depois do testemunho de Mado:

Talvez tenhamos embelezado nossa espera
 nossa espera
 o que esperávamos.
 Tudo de nós se voltara
 para o que esperávamos
 nossas mãos prontas para pegar
 duras
 doces
 sensíveis
 impacientes
 nossos corações prontos para dar
 impacientes
 nossos corações prontos para dar
 impacientes
 ávidos
 inesgotáveis
 nossas mãos e nossos corações
 para o que esperávamos
 que não era o que nos esperava
 (Ibid., p. 330).

O poema trata do desajuste entre o que elas sonharam que seria a volta e o que realmente foi. Todas as aspirações que não se cumpriram. Suas mãos estavam sensíveis e prontas para pegar e agarrar um “novo tempo”. Que, por seu turno, não era o que as esperava. Esse desarranjo deve ser visto tanto na perspectiva da militância comunista quanto na perspectiva da sobrevivência. No último caso, elas esperavam a acolhida e a escuta. Elementos que encontravam entre elas mesmas. No outro lado, se encontrava a verdadeira decepção, como resistentes elas acreditavam que tinham passado por tudo – prisão, tortura, fome, frio – para gerar um “novo tempo”. Contudo, apesar da derrota da Alemanha Nazista e da derrubada da França de Vicky, não viviam uma “nova aurora”. Na volta, elas encontraram a “revolução” em cinzas, a “suja poeira”, como Delbo descreve em outro poema, que cobria o “escarlate das bandeiras”. Essa decepção é dita claramente por Mado:

Como não estar desiludida quando, depois de sofrer o que sofremos, de tanto sacrificar e de tanto ter esperança, vemos que não adiantou nada, que as guerras continuam, que há ameaça de guerras ainda piores, que reinam a injustiça e o fanatismo, que o mundo ainda tem de mudar? (Ibid., p. 320-321).

Elas que estavam “impacientes”, com os corações “prontos para dar”, “inesgotáveis”, tiveram que se contentar com a indiferença, com a vida mezinha e sem sal. Uma vida que não correspondia aos sonhos. É novamente Mado quem expõe esse diagnóstico: “Não é nossa culpa que a vida que retomamos na volta seja insípida, medíocre, trivial, raptora, que nela as esperanças estejam mutiladas e as intenções traídas?” (Ibid., p. 325). Contudo, esse sentimento de decepção se mistura a culpa que sentiram todos os sobreviventes da *Shoah*: “Por mais que eu saiba que não é minha culpa, sinto-me culpada” (Ibid., p. 325). Nesse caso das resistentes, sentiam culpadas perante as companheiras por terem sobrevivido e por não terem realizado tudo o que elas imaginaram que fariam.

O poema é um eco do sentimento de desajuste de todas. Ele aparece no testemunho de Delbo, de Gilberte, de Mado e também na voz de outra resistente, Poupette. Seu testemunho se inicia lembrando que lá nos campos elas somente pensavam na volta, mas não no depois: “Nós nos agarrávamos à ideia do retorno, nos agarrávamos a ela com tanta força que forjamos uma crença. Sim, era como a fé: inexplicada, inexplicável, muito simples” (Ibid., p. 333). No que se daria posteriormente, nenhuma palavra, a liberdade era o desígnio principal: “Além dos arames farpados, a liberdade. Só isso” (Ibid., p. 333). E foi justamente o “tempo vindouro” o mais difícil de tudo. Foi o tempo em que cada uma teve que criar seus significados particulares ao desarranjo. E é exatamente o que Delbo quer escutar de cada uma delas, como elas se reinventaram – ou não – depois. Como elaboraram o trauma?

Para Poupette, foi fazer o luto. Na volta, diante do cotidiano retomado, os vazios se faziam mais presentes e opressivos. A vida se fazia mais real: “Talvez porque lá nada fosse verdadeiro, ou seja, tudo estava fora da nossa vida real” (Ibid., p. 333). E foi nesse interregno que ela realmente sentiu a perda da mãe e da irmã: “Para mim, foi na volta que realmente perdi minha mãe. Ela tinha morrido enquanto estávamos na prisão, Mariette e eu. E foi na volta que realmente perdi Mariette” (Ibid., p. 333).

Entretanto, além do luto, o pior para ela ainda estava porvir. Poupette teve que lutar por um lugar para viver, seu pai tinha se casado novamente e sua jovem madrasta ocupou seu quarto no hotel familiar. Ela ameaçou buscar um tabelião para recuperar sua parte da herança. Depois, tudo pareceu se ajeitar quando conheceu um companheiro “resistente” e se casou. Todavia, ele só queria galgar algum status social e abocanhar um pedaço da herança. Ela se divorciou, mas teve tempo de ter duas filhas. Viu-se sozinha, com duas crianças para criar e um negócio para tocar depois da morte do pai. Como ela conseguiu sobreviver a isso tudo? Faz essa pergunta que parece ecoar, como repetição e confirmação, uma interrogação feita pela própria Delbo.

Sobreviveu, contesta, porque tinha aprendido isso na *zona de acolhimento*. Nela, as companheiras não lhe ofereceram somente o afago, o braço e o apoio, mas também a cultura. Ela era uma jovem resistente e aquelas mulheres experientes na luta lhe descortinaram um mundo novo: “Como resisti a vinte anos daquela vida? Graças a vocês, graças aos livros, graças à música, graças a tudo o que vocês tinham me ensinado a conhecer” (Ibid., p. 337). Essa aprendizagem deve ter ocorrido antes na Resistência, mas continuou nos campos.

Poupette revela uma nova configuração da *zona de acolhimento*. Para ela, foi um lugar de conhecimento, era uma palavra que salvava por, nas sendas benjaminianas, também transmitir experiência, *palavra que salva e ensina*:

Lá eu tinha aprendido que havia tantas outras coisas, graças às companheiras! Tinha descoberto tantos horizontes insuspeitados! Tudo aquilo de que vocês falavam: livros, teatro, pintura, música, viagens... Que escola para mim! Eu bebia suas palavras e prometia a mim mesma, se voltasse... (Ibid., p. 336).

Na volta, ansiava por desvendar todo esse universo cultural: “Na volta, meu desejo era ler tudo, ver tudo” (Ibid., p. 336). Foi impedida pelo dever de criar as filhas e conquistar o ganha-pão. Entretanto, tudo parecia na verdade uma espécie de adiamento temporário. No final do testemunho ela conta para Delbo que tinha vendido seu negócio e iria se mudar para Porto Rico. Ela, diz, já tinha quarentas anos, era agora ou nunca que iria realizar um daqueles *desejos inquietos* guardados durante tanto tempo:

Vamos lá, você tem quarenta anos; se quer viajar, se não quer terminar a vida na frente do quadro de chaves, precisa decidir. Logo será tarde demais. Acho que aos quarenta anos ainda ousamos empreender, aos cinquenta nos resignamos. Tomei minha decisão: vender o hotel, sair da França, tentar outra coisa em outro lugar. Fui para Porto Rico com minhas filhas (Ibid., p. 336-337).

Ela iria retomar o negócio no país tropical. Porém, o faria diante de uma paisagem deslumbrante, de um mar azul e cercada por seus livros, revistas e discos: “[...] E as paisagens são tão bonitas! Trouxe meus livros, meus discos, e tenho, sob meu terraço, este mar azul, transparente, este mar quente...” (Ibid., p. 337).

4.5.4. Palimpsestos: ~~Germaine...~~ Sylviane... ~~Germaine...~~ Sylviane

Lá, nos campos, a *zona de acolhimento* era reconforto, segurança, calor. Ou o cuidado, paradoxal, com o corpo morto de Berthe que foi carregado, num fim de tarde, por Charlotte, Lulu e Viva. Ainda, o conhecimento experienciado pela jovem Poupette. Aqui, na volta, é um lugar de luto, desencontro e reencontro, dor compartilhada, ferida aberta. A linha que costura suas duas faces é a palavra que se escuta.

Nesse subcapítulo final, gostaria de retornar ao episódio da morte de Germaine trabalhado no capítulo três. O corpo da companheira e resistente é um local de passagem entre essas duas dobras do tempo e do afeto: o antes e o depois. Seu corpo é um palimpsesto. Este termo, por seu turno, refere-se a uma prática medieval de “raspagem” e de “reutilização”, sob um pergaminho manuscrito fazia-se outra escritura: “reescritura”. Há um duplo: uma escritura que se esconde de outra. Há um duplo em Germaine: o passado e o presente. Há um duplo corporal: o corpo de Germaine e o corpo de Sylviane. Por sob um, o outro se inscreve e surge. Ou vice-versa.

O capítulo “A morte de Germaine” expressa o cuidado com o corpo no processo de sua degradação. Em outras palavras, a sua beleza mesmo no seu processo de deterioração. Ele nos faz pensar que a *zona de acolhimento* representa um lugar de cuidado com o corpo. O capítulo abre com Delbo vendo o corpo de Germaine, a linguagem é poética: o travesseiro branco que faz par com a cor pálida da pele; o rosto deformado pelo dor, mas que na sua quietude retomava seu “lugar”, sua “simetria” e sua “nobreza” de outrora; as tranças formavam uma coroa de prata. Era a *Germaine-palimpsesto* de si mesmo: “Era Germaine antes do campo, Germaine ao chegar ao forte de Romainville, com seu penteado preciso e hierático” (Ibid., p. 381).

Delbo estava acompanhada pelas companheiras. Elas olham profundamente para Germaine, começam a *cartografar seu corpo*. Primeiro os *olhos*, mesmo fechados pela morte eles emanavam um luminosidade para todo o rosto, sob as pálpebras descidas podiam enxergar todo o seu azul tão brilhante. Depois, as *mãos*. É especificamente Charlotte quem as examina. Elas repousavam sob os lençóis, leves como em vida. Eram essas mãos que Delbo cerrava entre as suas no campo para dormir. Seu calor e doçura lembravam as da sua mãe. Não se cartografa um corpo sem tocá-lo, ela pega as mãos de Germaine novamente. Lembra-se como as comparava a da mãe: “[...] apenas tocando sua mão, reencontrava o calor e a doçura que Germaine me oferecia só por me deixar segurar sua mão antes de adormecer. Segurei a mão de Germaine. É verdade que suas mãos pareciam as da minha mãe – a forma, o toque, a secura macia da pele” (Ibid., p. 383).

Infelizmente, Charlotte não pôde visitá-la para agradecer por tê-la ajudado tanto, por aquecê-la enquanto estava congelando, por levar ternura e doçura ao seu sono. Continua o *contato corpóreo*, debruça-se sobre a mão de Germaine e retribui, como num rito fúnebre, na forma de um beijo. Justamente neste momento ocorre uma dobra no tempo, ele se transforma num palimpsesto. Delbo, como comentamos, não vê o corpo de Germaine, mas o de Sylviane nos campos. Essa, por sua parte, estava numas tábuas estragadas ao lado de outros corpos esquálidos e imprecisos como o seu. Charlotte estava acompanhada por Carmen e Lulu. Elas conseguiram

reconhecer Sylviane pelos olhos azuis como os de Germaine: “De fato, uma vez identificados os olhos azuis no meio da confusão de esqueletos, conseguimos reconhecer Sylviane. Carmen não estava enganada. Aqueles olhos azuis ardentes, era Sylviane” (Ibid., p. 385).

Quão bem se deve conhecer uma pessoa para lembrar-se dos seus olhos, de todos os seus detalhes. Elas se aproximaram, estavam tomadas pelos olhos “azuis ardentes”. Chamam e Sylviane pareceu responder com os mesmos olhos expressivos. As companheiras sabiam que ela iria morrer, mas não iriam abandoná-la sem deixar “palavras ternas”. A cena é bela na sua ruína. Carmen, por exemplo, pergunta como ela estava: “Como você está, querida Sylviane?” Carmen perguntava, e a pergunta a que era falsa soava correta. Acaso se pergunta a um moribundo como ele está? A ternura na voz de Carmen era verdadeira” (Ibid., p. 386). Elas sabiam o seu estado lamentável, mas não deixam de realizar um rito do “até logo”. Carmen, outra vez, pede que não ela se canse, guarde forças: “Não se canse, não fale ainda”, Carmen disse ternamente” (Ibid., p. 386).

As palavras são ditas afetuosamente. Depois, os atos táteis que se seguem são ainda mais amáveis. Sylviane é acometida por um ataque de tosse. Ela retira suas mãos descarnadas da manta que a cobria para limpar um filete róseo de sangue da boca. A força da tosse deixava a vista suas costelas como se elas quisessem se separar do corpo. Ato contínuo, Lulu se debruça sobre o corpo e “[...] suavemente ajeitou a cabeça de Sylviane, delicadamente, no eixo do tronco, para que aquela cabeça ainda aguentasse um pouco mais” (Ibid., p. 387). Depois, Lulu retirou um pedaço do seu vestido e tentou limpar o sangue, sem conseguir “[...] pois não queria esfregar com força um fio velho de sangue seco que tinha escorrido pelos cantos dos lábios” (Ibid., p. 387).

Diferente das carpideiras, elas não são tomadas pelo choro. Antes agem e cuidam. Carmen, por sua vez, pega o pano das mãos de Lulu e enxuga as pálpebras de Sylviane. Ainda diz: “Nunca vi olhos de um azul como esse. Vejam como ainda são bonitos. E os cabelos... Lembra, Charlotte, os cabelos que ela tinha, de um loiro dourado que combinava tanto com os olhos?” (Ibid., p. 387). A beleza mesmo na decrepitude. Em seguida, Carmen beijou o rosto de Sylviane: “Durma, querida. Durma, agora. Precisamos ir embora. Não podemos ficar mais. Mas vamos voltar. Durma” (Ibid., p. 387).

Ela ainda acariciou sua testa “[...] para acompanhar o acalanto das palavras” (Ibid., p. 387). A descrição da cena é trágica e belíssima ao mesmo tempo – não canso de repetir. Carmen dá lugar então a Charlotte. Pede que ela também beije Sylviane. Delbo sente uma repulsa inicial, a companheira é uma muribunda. Vê a boca suja da “baba mortal”. Os ossos. À medida que se aproxima vê os “olhos azuis ardentes” aumentarem, pensa em trapacear, mas olha as amigas e beija: “Debrucei-me sobre o olhar azul ardente de Sylviane mal abrindo a boca, perguntando-me

se seria suficiente aos olhos de Carmen e Lulu, e me senti toda contraída de repugnância” (Ibid., p. 388). *Apesar de tudo*, ela a beijou, *apesar* do cheiro, da morte e da baba. Mesmo assim, Delbo sente vergonha desse momento de dúvida. Pergunta, retoricamente, se aquelas companheiras que tinham irmãs, como Mara, hesitaram ou no “ímpeto de amor” beijaram os *corpos queridos* tomados pelas feridas, lepras, piolhos, fezes?... Sentiram em algum momento vergonha desse titubeio?: “Mara, foi assim que você beijou sua irmã Violaine, ou você encontrou um ímpeto de amor que a fez esquecer aquele rosto corroído pela lepra para ver apenas seus olhos? – Vocês já tiveram vergonha na vida” (Ibid., p. 389).

O “ímpeto de amor” se consubstancia não só nas cenas de cuidado, na carícia terna, no enxugar o rosto e a boca, no beijo, mas também na memória dessa hesitação, na vergonha perante as amigas. Embora, o *apesar de tudo*, ainda faça o gesto de acolhimento da morte. No final, como em uma nova rasura, não era Sylviane que Delbo via, mas Germaine. Ainda segurava suas mãos macias e cheias que não tinham perdido a forma: “Eu segurava a mão de Germaine e não me decidia a me separar dela, como lá, onde eu não me separava da mão da minha mãe, à noite, para adormecer” (Ibid., p. 388).

Mesmo aqui as sobreposições continuam. O corpo de Germaine é uma constelação, liga diferentes ordens, estrelas, tempos. O cuidado aqui e lá. O desencontro por não tê-la visitado, mas o reencontro, na memória e por meio do tato, com as outras. As palavras de ternura e acalanto aqui e lá. O beijo aqui e lá. A vergonha e a memória da vergonha. A morte aqui e lá.

A *zona de acolhimento* se semeia entre múltiplas funções paradoxais e disseminadoras: lugar da memória do horror, da não vida na vida, da morte das companheiras. Lugar de formação e conhecimento. Lugar de escuta entre vivos e mortos que atravessa passado e presente. Lugar anacrônico. Lugar de reencontro. Lugar de memórias coletivas. Lugar de mulheres. Lugar de mães. Lugar de abertura: se ele está fechado inequivocadamente para os “daqui”, ele se abre para o feminino dos *lager*, para o testemunho da judia Ida que, como vimos, Delbo não conheceu nos campos, mas num sanatório para convalescência dos deportados. Lugar de mulheres resistentes e sobreviventes.

4.6. Contar-se é contar-nos

Esse capítulo percorreu as muitas inscrições da mulher no testemunho. Por si só isso mostra que ele não é esse lugar do *testis*: homem + testículo + testemunho. Desde a Antiguidade temos essas vozes femininas carregadas de “teor testemunhal”. Elas abrigam a dor, cuidam dos

feridos e das memórias dos mortos como *piètas*. Contudo, isso é apenas metade do caminho. Elas vão para ação, a *práxis*. Na União Soviética, as imagens das Mães são onipresentes: na literatura, no cinema, no testemunho. Essa perspectiva também se inscreva na lógica da guerra, ali a mulher é vista sob um duplo sentido: Madonnas x Impuras. As Mães estão no primeiro posto e as funcionárias, datilógrafas e todas que estiveram no Afeganistão estão em segundo posto. No meio, as esposas e o trauma que se legam para os filhos. No México, as Mães dão seguimento a essa tradição de lutas das Mães nas ubíquas Praças latino-americanas. Na França, a maternidade está presente nos testemunhos das Resistentes como mais um elemento de um espaço político de acolhimento, homenagem, luto e trauma.

Todas essas mulheres evocam um dos rizomas enunciados por Walter Benjamin em “Sobre o conceito da história”. Especialmente, na sua tese de número dois. Ali o polímata propõe a imagem da felicidade como uma capacidade de fazer com que a história seja uma força viva e por isso transformada em força onipresente. Ela não passa, não está morta. Cada geração, por meio de sua *força messiânica*, é capaz de levar esse passado a sua redenção. Isso acontece, vai dizer Benjamin, e é o que nos interessa aqui, porque a voz de si é um eco da voz do outro, o “eu” afinal de contas é também um “nós”. A imagem de si ao contrário do corpo não sofre o processo de ruína, permanece, como memória, no outro: “Não existem, nas vozes a que agora damos ouvidos, ecos das vozes que emudeceram?” (Benjamin, 2012, p. 242).

Em todas essas vozes, as vozes das mulheres se unem. Existe um contar-se que se semeia como contar-nos. No fabuloso livro *A aventura de contar-se*, Margareth Rago (2013) recupera testemunhos de mulheres militantes no Brasil. Ela expõe algumas ideias que nos são caras e valem para pensar as vozes femininas desta tese. Faz uma coleção e montagem de “escritas de si”. Eles vão além do testemunho e constroem “artes feministas da existência”. Suas vozes possuem uma forte preocupação com a reinvenção de si e da relação com o outro. Ao contrário das narrativas autobiográficas que se aferram aos indivíduos isolados ensimesmados, as “escritas de si” se destacam “[...] como uma prática de constituição de subjetividade e de trabalho sobre si na relação com o outro, como linha de fuga diante do poder e como meio de abertura para o outro” (Rago, 2013, p. 265).

O contar-se é uma aventura cheia de encruzilhadas: é um modo de subjetivação, uma atividade ética, uma prática de liberdade, um modo de reconstituição dos sujeitos. Entretanto, é também o momento de dor, momento solitário de rememoração do trauma. Ainda, é o instante no qual se forma um coletivo de mulheres, o “cuidado de si” se encontra no “cuidado do outro”. As bipolaridades entre público e privado, alma e corpo, razão e emoção se perdem nos testemunhos de mulheres.

5. REMONTAGENS DO TRAUMA

¿Cómo pensar el 68? Empíricamente. Con testimonios.

Hebert Braun

La masacre de Tlatelolco fue completamente desproporcionada...Fue el absurdo. Es el absurdo. Además, todavía no se sabe qué pasó.

Elena Poniatowska

Lembrar... É como enfiar o braço numa fogueira...

Médico Militar

Quer retornemos de uma guerra ou de outro lugar
quando é de um outro lugar
para os outros inimaginável
é difícil retornar

Quer retornemos de uma guerra ou de outro lugar
quando é de um outro lugar
que não é lugar nenhum
é difícil retornar
tudo se tornou estranho
em casa
enquanto estávamos no outro lugar.

Quer retornemos de uma guerra ou de outro lugar
quando é de um outro lugar
onde falamos com a morte
é difícil retornar
e falar de novo com os vivos.

Quer retornemos de uma guerra ou de outro lugar
quando retornamos de lá
e é preciso reaprender
é difícil retornar
quando olhamos para a morte
a olho nu é difícil reaprender
a olhar para os vivos
com olhos opacos.

Charlotte Delbo

O trauma é movente como uma montagem. Ele irrompe sem aviso, destrói estruturas, é por natureza desconstrutor das carcaças temporais. Diríamos que na própria teoria sua posição é móvel. Ele é pensado por Freud no escopo da psicanálise em dois ensaios norteadores, *Além do princípio do prazer* (1920) e *Moisés e o monoteísmo*: três ensaios (1939 [1934-1938]). Nesses trabalhos vemos uma passagem do trauma como manifestação individual da neurose para uma manifestação do trauma coletivo recalcado.

O ensaio de 1920 está circunscrito, em alguma medida, pelo evento inaudito da Primeira Guerra Mundial e seus soldados. Frisar esse caráter espantoso e inédito não é exagero. No livro *Era dos Extremos*, o historiador Eric Hobsbawn afirma que até 1914 fazia um século que não havia uma grande guerra na Europa, existiram, sim, conflitos internos ou entre duas nações como a Guerra da Criméia (1854-1858), a Guerra Civil nos Estados Unidos (1861-1865), a guerra entre o Japão e a Rússia czarista (1904-1905), mas nenhuma guerra mundial. 1914 acabou com essa *Pax* e inaugurou um novo tipo de guerra: a guerra total.

Não mais do que um terço dos homens franceses saíram incólumes da guerra. O conflito de Verdun foi uma batalha de mais de dois milhões de homens na qual mais de um milhão perdeu a vida. Os britânicos perderam 420 mil homens nesse combate. Gerações foram mortas ou saíram feridas dentre ingleses, alemães e franceses. Por tudo isso, a Primeira Guerra Mundial ficou conhecida como “Grande Guerra” e se fixou na memória europeia como um combate mais traumático do que seria a Segunda Guerra Mundial: “Não surpreende que na memória dos britânicos e franceses, que travaram a maior parte da Primeira Guerra Mundial na Frente Ocidental, esta tenha permanecido como a “Grande Guerra”, mais terrível e traumática na memória que a Segunda Guerra Mundial” (Hobsbawn, 1995, p. 27).

Não é por acaso que Walter Benjamin em “Experiência e pobreza” vai dizer que aqueles jovens do campo, que iam para a escola em bondes puxados a cavalo, viram-se de uma hora para outra no meio de um céu crivado de balas, numa “paisagem diferente em tudo”. Cercados por explosões destruidoras estavam os seus “minúsculos corpos humanos”. Não era possível comunicar nenhuma experiência diante de algo para o qual não existiam parâmetros. Era como “inventar a roda”.

Diante desse cenário, Freud constatava que os soldados retornavam com uma série de doenças, entre elas, a neurose traumática. Ele mostra que esse sintoma não surgiu como resultado de uma força mecânica que comprime a matéria do corpo, antes era algo interno: “A terrível guerra que há pouco terminou fez surgir um grande número de doenças, e ao menos pôs fim à tentação de atribuí-las a uma lesão orgânica do sistema nervoso, ocasionada por forças

mecânicas” (Freud, 2010, p. 168). Era um transtorno das “funções psíquicas” que podia se manifestar por meio da melancolia.

O psicanalista explica o trauma a partir das nações de prazer e desprazer. O primeiro, também chamado de princípio do prazer, tem como função manter os estímulos na psique de maneira permanente, exerce uma espécie de constância chamada de “tendência à estabilidade”. Ele converte os estímulos em prazer e mantém baixa a quantidade de excitação. Contudo, nem sempre a excitação dos estímulos pode ser aparada e transformada em prazer. Por vezes, ela precisa passar por uma *zona intervalar*, o princípio do desprazer. Tentemos explicar. Diante dos estímulos diversos que o Eu sofre diante do mundo externo ele cria um “instinto de autoconservação” que substitui o prazer pelo “princípio da realidade”. Em outras palavras, é um caminho mais longo para se chegar ao prazer. Ele é apenas adiado. Para isso, o desprazer é temporariamente aceito, adota-se um “longo rodeio para chegar ao prazer” (Freud, 2010, p. 165). Os estímulos são “guardados” até que possam ser transformados em satisfação.

O trauma aparece justamente como ruptura desse quadro do prazer, ele está aquém e além. Para Freud, as fontes do desprazer vão além do princípio da realidade, elas também se acham “[...] nos conflitos e cisões dentro do aparelho psíquico [...]” (Ibid., p. 166). Isso acaba gerando uma concentração de estímulos que não são aparados e que dessa maneira são convertidos em fonte de desprazer. O trauma surge na defesa contra os estímulos. O corpo coloca em ação mecanismos de proteção, mas o princípio do prazer já não pode conter o manancial. Então eles são reprimidos. Contudo, outros impulsos irão refazer o caminho, sucessivamente, para serem transformados em prazer, porém serão, antecipadamente, mal sucedidos. Daí a “compulsão à repetição” do trauma.

Não tenho como resumir de outra forma essa teoria do trauma. Espero ter assinalado seus principais traços: seu caráter individual e orgânico, sua fuga do princípio do prazer, sua ambiguidade. A “compulsão à repetição” é nada mais nada menos, segundo Freud, do que um desejo de evocar o que foi esquecido e reprimido.

Em *Moisés e o monoteísmo* também teremos essa “compulsão à repetição” que aparece em intervalos históricos como uma sobrevivência coletiva. Contudo, não veremos mais esse caráter orgânico do texto anterior, apesar dele manter a ligação com o individual. De certa forma, esse ensaio é quase uma tese, um livro que se estende por duzentas páginas. Isso se explica pelo caráter composicional final, Freud foi acrescentando versões ao longo de cinco anos. É um texto marcado pelo contexto de ascensão nazista. A versão final é terminada no exílio na Inglaterra no momento em que Hitler subia ao poder na Alemanha. Por isso, ele é atravessado por uma “psicologia das massas”. Não é uma coincidência que apareça no texto essa figura do “líder” (ou

pai) dominador e carismático. Além disso, na Parte III, de 1938, Freud ensaia uma discussão sobre as raízes do antissemitismo. O que também não é uma contingência dado o momento em que se escrevia.

Vamos à tese. Nele, Freud irá defender que Moisés não era um judeu, mas um egípcio. Ele seria um seguidor ou alto funcionário ou um sacerdote ou ainda um governador no tempo do faraó reformador *Akhenaton*. Esse, por sua vez, visou reformar a religião egípcia com a introdução do monoteísmo e o culto exclusivo do rei Sol, a religião de Aton. Contudo, seu reinado durou apenas dezessete anos e sua memória foi proscrita. Apesar disso, Moisés mantém o culto e a adesão à religião de Aton. Decepcionado com as novas autoridades, foge do Egito com um grupo de estrangeiros escolhidos, os judeus. O êxodo, ao contrário da Bíblia, ocorreu de modo pacífico e sem perseguição. Moisés lhes deu uma nova religião, de Aton, e introduziu o costume da circuncisão. Entretanto, isso não foi suficiente para conter as crenças politeístas e manter a coesão do grupo. Por isso, o líder (Moisés) acaba sendo assassinado numa revolta.

Por anos, quicá séculos, esse assassinato (do pai) e, por seu turno, o culto monoteísta ficaram reprimidos. Esses fatos teriam sido enterrados como traumas num inconsciente coletivo. Entretanto, tinham permanecido por meio da tradição entre os povos levitas. Esses, posteriormente, juntaram-se aos outros hebreus e a memória da religião do Moisés egípcio retorna do reprimido. Jeová era um deus vulcânico e passa a partir daí a ganhar características exclusivas, monoteístas. Então, surge um novo sacerdote, que recebe também o nome de “Moisés” e funda a nova religião. Desse novo líder pouco se sabe. A hipótese de Freud é um grande palimpsesto: existiriam dois personagens, mas a tradição bíblica apaga o primeiro e ao mesmo tempo transfere suas características para o segundo.

Esse longo intervalo é intitulado por Freud de latência, o tempo entre o “acidente” e a manifestação dos primeiros “sintomas”: o “tempo de incubação”. Ele liga o individual ao coletivo, retira o vocabulário da “vida psíquica de um indivíduo”. Essa ruminação é fermentada pela tradição. O trauma consistiria nessa impressão experimentada que é esquecida, mas não apagada: “Os traumas são ou vivências sofridas no próprio corpo ou percepções sensoriais, geralmente de algo visto e ouvido; ou seja, vivências ou impressões” (Freud, 2018, p. 106). Nessas linhas já podemos ver, numa relação com o testemunho, como o trauma contém tanto *testis* quanto *superstes*.

O que foi reprimido mantém seu ímpeto por se manifestar. Forceja por agir novamente, lembrar a vivência esquecida, de experienciá-la como repetição, revivê-la. É o fenômeno da compulsão à repetição. Por isso, Freud diz que esse assassino do pai é ainda mais antigo, ele aparece na horda primitiva. Temos um “esquema” dos efeitos do trauma coletivo: “Trauma

antigo – defesa – latência – irrupção do adoecimento neurótico – retorno parcial do reprimido” (Ibid., p. 113).

Freud rompe com toda uma tradição “eu-cêntrica”. O “Eu” moderno, homem orgulhoso do *logos*, não é portador da consciência, ele é apenas “capaz de consciência” e desse modo: é somente “pré-consciente”. O resto (que é tudo) é formado pelo inconsciente. O reprimido permanece nessa camada, intitulada Id. Os “resíduos mnêmicos” estão ali depositados, mas não esquecidos. Podem ficar por décadas, prontos a se exteriorizar. Nessa linha, Freud fornece material para pensar, inclusive, como o trauma pode se manifestar nas gerações posteriores. É o caso de se pensar nos filhos dos sobreviventes da *Shoah*, das ditaduras latino-americanas, dos genocídios de toda ordem:

Surge uma nova complicação, porém, ao nos darmos conta da probabilidade de que na vida psíquica do indivíduo podem estar ativos não apenas conteúdos vivenciados por ele próprio, mas também inatos, elementos de origem filogenética, *herança arcaica* (Ibid., p. 137, grifos do autor).

O trauma individual revela algo do coletivo. Ao mesmo tempo, esses indícios estão sempre atrasados. O trauma possui algo de intempestivo, está sempre antes e depois da eucronia dos tempos. Freud diz que a latência da memória do primeiro Moisés, na qual também se inscreve a repressão, ficou “incubada” durante um século. O testemunho não é o trauma, mas é produzido em contato direto com as vivências sofridas no próprio corpo e na percepção. Ele compartilha dessa volta ao evento, uma volta sempre insuficiente. Ele não aplaca o vivido, aquele(a) que foi afetado(a) continuará retornando ao fato mesmo depois do testemunho. Ele é uma tentativa de articular o que foi vivido, “retornar ao reprimido”. Ele ocorre *après coup*. É atrasado como o trauma, elabora outra ordem temporal.

Nessa configuração, a elaboração não é o todo, não recupera o trauma em si, antes escava os detritos, os fósseis. O trauma como um todo orgânico é irrecuperável. Ele foi modificado pelas sucessivas tentativas de apagá-lo ou trazê-lo a consciência. Por isso, o trauma é sempre uma montagem do trauma, perde-se qualquer relação entre “original” e “cópia”. Assim como o testemunho é sempre uma montagem: uma junção de fragmentos da dor, exíguos e limitados. Vide o caso de Primo Levi ou de Jean Améry. Uma forma, ou tentativa, de “acessar” o “real traumático”. Sendo o testemunho essa forma de montagem atravessado pelo trauma, nesse capítulo ele também é (re)montado na espacialidade desta tese.

Nos outros capítulos busquei analisar as relações teóricas entre memória, história e testemunho; a constituição teórica e prática da figura das *constela(dor)as* e a análise da constituição de uma comunidade feminina de afetos políticos em meio ao horror por meio das vozes. Nesse último, volto-me, numa remontagem da montagem, para três temas:

(a) os soldados afegãos traumatizados, aos quais já tínhamos nos referido anteriormente ao constituir a mitologia guerreira soviética. Contudo, não detivemos na filigrana das suas vozes, na inscrição paradoxal do não falar, mas ainda sim dizê-lo: “Lembrar... É como enfiar o braço numa fogueira...” (Aleksiévitch, 2020, Ibid., p. 97). Em grande medida, o século XX viu uma impugnação da tese benjaminiana sobre os soldados em “Experiência e pobreza”. No seu contexto de produção, a guerra em grande escala era algo novo, por isso os combatentes retornavam mudos. Entretanto, no *fin de siècle* ela se converteu em lugar comum. Isso é visto nos “soldados afegãos”. O intervalo de cem anos referido por Hobsbawn, transformou-se em ordem permanente. Para além disso, Aleksiévitch produz em *Meninos de Zinco* uma escrita túmulo que rememora os soldados mortos;

(b) o Pós-Tlatelolco. Temos, segundo as vozes, um ambiente conflagrado. Não pela reação dos estudantes, mas pela frenética atuação militar. Depois do massacre, são empreendidas ações de captura dos líderes do movimento estudantil. Os cárceres são sobrecarregados de estudantes. A tortura é utilizada para conseguir um clima de “*Pax Romana*” e possibilitar as Olimpíadas;

(c) “El relato de la Resistencia francesa es central para la identidad francesa”³⁷³ (Gildea, 2016, p. 341). Diante dessa afirmação, analisaremos dois relatos estranhos e aparentemente deslocados do resto em *Medidas de Nossos Dias*. São as únicas vozes masculinas – Jacques e Loulou. São dois ex-membros da Resistência. Dois homens que têm que lidar com esse evento primordial na identidade francesa, mas que nas suas vidas, direta e indiretamente, se constituem em traumas. Jacques teve que conviver na volta e por muito tempo com a acusação injusta de ter traído os companheiros. Por sua vez, Loulou viveu praticamente toda sua vida, na volta, num hospital psiquiátrico como hóspede e não paciente.

Esses três momentos são atravessados pelo trauma como marca perene, a compulsão à repetição. Não que ele também não esteja semeado nos outros capítulos. Em última instância, esse é um trabalho sobre o trauma.

Antes, pensemos ainda no trauma diante das/dos *constela(dor)es*. É um lugar comum pensar no trauma como uma espécie de escape. Ele seria um mecanismo de distensão. Nessa linha, diante do trauma a ação mais imediata é o silêncio, o olhar para o outro lado. Cathy Caruth (2000) mostra como essa perspectiva pode ser reconstituída a partir de uma interpretação de Freud de um sonho de um pai enlutado no livro *Interpretação dos sonhos* (1900). No episódio, resumido aqui em poucas linhas, um pai exausto dorme em um quarto vizinho do lugar onde

³⁷³ “O relato da Resistência francesa é central para a identidade francesa”.

velou por dias e noites sua criança morta. Em determinado momento, ele sonha com seu filho(a). Essa, por sua vez, o interpela em tom interrogativo: “Pai, você não está vendo que estou queimando?” (Freud *apud* Caruth, 2000, p. 113). Ele acorda assustado e vê que no quarto onde repousava o corpo da criança começava um princípio de incêndio.

Freud vê nesse sonho uma relação não com o desejo, mas com a “realidade catastrófica de fora”. O pai posterga o chamado da criança para evitar o encontro com sua morte. O sonho é uma fuga da realidade da morte de um filho. O pai troca o sonhar pelo acordar, “[...] porque não consegue enfrentar a consciência da morte de sua criança enquanto está acordado” (Ibid., p. 115).

Freud tira desse caso uma conclusão ainda mais geral: por trás de todo sonho exprime-se um desejo da própria consciência de não acordar. Existe algo na realidade que se projeta numa consciência dormente. De certo modo, isso remonta à noção, comentada anteriormente, de “pré-consciente”. Ou seja, a consciência é apenas capaz de consciência, ela não é uma totalidade completa. Ela se constituiu numa relação. Por isso, quando encontra o trauma essa capacidade se volta sobre si mesma e se transforma numa incapacidade.

De outro lado, ainda conforme Caruth (2000), Lacan oferece uma interpretação diferente para o sonho do pai enlutado. O trauma ainda é lido na sua conexão/desconexão com a realidade. Para o psicanalista o sonho não consistiria numa fuga, mas num despertar. O foco passa para as palavras precisas da criança. Elas se endereçam ao pai no sonho. Elas o questionam por estar dormindo, pede-o, indiretamente, para que preste atenção ao incêndio que ocorre no lado de fora.

Nessa perspectiva, é o sonho que acorda. Esse, para Lacan, é o lugar do trauma. No acordar o pai percebe que já não pode fazer nada. O acordar duplica sua impossibilidade. Não pode atender ao chamado de dentro, porque acorda. E nem o de fora, sua criança já estava morta: “O *acordar*, na leitura que Lacan faz do sonho, *é em si mesmo o lugar do trauma*, do trauma provocado pela necessidade e pela impossibilidade de responder à morte de um outro” (Ibid., p. 120, grifos da autora).

Contudo, a impossibilidade humana de reparar a morte de um outro não é o ponto final. Esse limite nos remete, indica Lacan, para nossa própria sobrevivência a morte do outro. No caso do sonho, a sobrevivência do pai. A sobrevivência não consistiria numa posse pessoal, não é apenas só do pai, ela é uma modalidade de resposta à morte da criança. Lacan ressitua a relação do trauma com a realidade ao introduzir um componente ético: “[...] a história de uma responsabilidade urgente, ou como aquilo que Lacan define, nessa conjuntura, como uma relação ética com a realidade” (Ibid., p. 124).

Esse elemento ético introduz um imperativo inevitável. O trauma é um despertar, acordar para tomar posse da sua sobrevivência, não como algo apenas seu, mas como um ir em direção à morte do outro. A criança, diz Caruth (2000), pede que o pai acorde, sobreviva, para contar a história de o seu queimar, a sua morte: “[...] acorde, me deixe, sobreviva; sobreviva para contar a história do meu queimar” (p. 128, grifos da autora).

O trauma como uma forma da insônia é um acordar que exige “suportar o imperativo de sobreviver” (Ibid., p. 128). Depois dessa digressão, aqui podemos justamente retomar a figura das *constela(dor)as*. Elas se imiscuem nessa segunda leitura do sonho de um pai enlutado proposta por Lacan. Elas suportam esse imperativo ético da sobrevivência. Essa pós-vida recobra muitos sentidos: o da travessia de morte dos campos no caso de Delbo; o da coragem de enfrentar os aparatos institucionais e produzir um livro no “calor da hora” no caso de Poniatowka; no caso de Aleksiévitich é dupla, sobrevivência da escritora ao constrangimento da burocracia soviética e sobrevivência das mães a morte dos filhos.

As *constela(dor)as* assumem um lugar de sobrevivência. Um lugar ético de transmissibilidade. Como no caso do pai enlutado, a sobrevivência não constitui um perigo de morte de si, mas do outro. Ela, a sobrevivência, é uma resposta ao outro. Se perante a morte elas encontram a impossibilidade, podem, pelos menos, juntar os cacos. Caruth (2000) propõe ainda um desdobramento: à medida que a transmissibilidade é realizada ela perde o sujeito da mensagem, o que sobrevém e se efetua é um desdobrar, ininterrupto, do acordar para os outros: “Nem do pai, nem da criança, as palavras são *transmitidas* como um ato que não exatamente acorda o eu, mas antes *transmite o acordar para outros*” (Ibid., p. 130, grifos nossos).

Nesse sentido, como ato de recepção, ela imagina um leitor, um novo contexto e um outro (re)montador. Ler esses livros no século XXI não é um ato voyeur. Não é um ato de prazer e desfrute na dor do outro. O presente dessa escrita é ainda assolado pelas forças de morte do século XX. Pelas guerras. Pelos novos fascismos emergentes. Pelas ameaças de catástrofe. Pelas insensibilidades. Uma nova onda anti-imigratória toma conta do mundo, ela eleva ao poder líderes populistas com retóricas xenófobas e racializantes. Como lembra o filósofo Achille Mbembe (2022), o projeto colonizador de “racialização” está longe do fim. O que ocorreu foi sua remodelagem e expansão, ela agora não tem como alvo só os negros, mas todos os não europeus – é o “devir-negro do mundo”. Diante desse cenário, as vozes desses livros e suas *constela(dor)as*, direto do trauma, ainda nos transmitem o acordar para os outros.

5.1. O Pós-Tlatelolco: o trauma, a perseguição e a tortura

Começo esse subtópico com uma indagação: como pensar o trauma na América Latina? É pensar numa estrutura anterior ao aparato psicanalítico capaz analisá-la, antes está a descida dos muitos corpos mortos e aviltados – indígenas e negros. Primeiro existiu a dor e depois o nome para nomeá-la. O trauma se inscreve na gênese desse espaço histórico, geográfico e cultural. A colonização é o trauma, o trauma é a colonização. Contudo, como acompanhamento do nosso desenvolvimento político violento, os traumas iriam se perfazer recursivamente.

No século XIX, o Brasil foi a última “nação moderna” a abolir a escravidão. O século XX viria marcado por uma avalanche de ditaduras militares no Cone-Sul: Brasil, Argentina, Chile, Uruguai, Paraguai. No rastro desses regimes autoritários, um sentimento compartilhado: os traumas. Aqui ele ganha essa característica apontada por Caruth (2000, p. 111-112) como evento “[...] que permanece não disponível para a consciência, mas intromete-se sempre na visão [...]”, por meio dos corpos e suas múltiplas metamorfoses de morte: torturados, presos, depositados em valas comuns, insepultos, desaparecidos, incomunicados, violados, marcados.

No México sob o regime do Partido Revolucionário Institucional (PRI) isso não foi diferente. Octavio Paz (1984) no *post-scriptum* ao livro *O labirinto da solidão* vai dizer como o Massacre de Tlatelolco fornece uma súpula da história do México. São exatamente dois ensaios que refletem sobre esse ano de 68: “Olimpiada e Tlatelolco” e “Crítica da pirâmide”. No primeiro, Paz mostra como o México com a institucionalização da Revolução de 1910 tinha conseguido um desenvolvimento econômico notável, apesar de dependente do capital norte-americano. Contudo, na década de 1960 ele encontrou seu limite na democracia. Sem participação qualquer desenvolvimento é incapaz de avançar. O partido único era uma esquizofrenia.

Nesse momento, surge o Movimento Estudantil exigindo apenas reformas, a democratização do PRI. Todavia, ao invés da abertura veio o fechamento total. A invasão de escolas e universidades. Em dois de outubro, o ato derradeiro. Paz (1984) não tem dúvidas, o Massacre colocou fim à mobilização: “Em 2 de outubro de 1968 terminou o movimento estudantil. Também terminou uma época da história do México” (p. 208). Ou seja, o início do ocaso do PRI. O Movimento Estudantil e as Olimpíadas representavam o suprasumo do desenvolvimento do México. Então, como explicar a ação do *establishment*? Os estudantes não representam um perigo real, não vislumbravam a revolução bolchevique ao final do túnel.

Isso só é explicável, irá dizer Octavio Paz (ao mesmo tempo em que fornece a antecâmara para o próximo ensaio, “Crítica da pirâmide”), por meio de uma manifestação histórica: violência é sinônimo de regressão. O medo e a insegurança do PRI eram signo de recusa à mudança. Aparecia, em plena praça pública, algo recalcado que durante muito tempo ficou escondido:

A matança de Tlatelolco nos revela que um passado que acreditávamos enterrado está vivo e irrompe entre nós. Cada vez que aparece em público, apresenta-se mascarado e armado; não sabemos quem é, exceto que é destruição e vingança. É um passado que não soubemos ou não pudemos reconhecer, nomear, desmascarar (Paz, 1984, p. 209).

O texto possui a mesma tonalidade de Freud em *Moisés e o monoteísmo*, algo escondido durante séculos resolve se manifestar. Não é nada novo, constitui uma zona latente que persiste como compulsão à repetição. É um trauma. O que está no âmago dessa matança? Isso é desenvolvido no ensaio “Crítica da Pirâmide”. Antes de chegar ao cerne da sua tese, Paz (1984) propõe o que chamariamos de visão antropológica dos povos. Segundo ele, cada cultura é habitada por um duplo: formado por uma parte visível e a outra invisível.

O texto é caudatário das teorias sociais que dominavam na América Latina no século XX. Por isso, essa divisão no México consistiria na produção de dois países: o “desenvolvido” e o “subdesenvolvido”. Esse vocabulário é questionável atualmente. Contudo, o teórico não entende “subdesenvolvimento” como pobreza, mas sim como violência. É algo que nos constitui, porém reprimimos para formar o “contrato civilizacional”. No Massacre em Tlatelolco, esse “México violento” veio à tona: “Dupla realidade de 2 de outubro de 1968: ser um fato histórico e ser uma representação simbólica da nossa história subterrânea ou invisível” (Paz, 1984, p. 240).

Não obstante, fica a pergunta: qual o conteúdo dessa fantasmagoria? À primeira vista, poderíamos pensar no substrato violento da colonização, mas Paz rebobina a fita por mais tempo, ao período pré-hispânico. Sua crítica vai até aos astecas e a celebração da sua história. Neles está inscrita uma mistura entre cosmologia, conquista e ideologia. O eixo é a pirâmide.

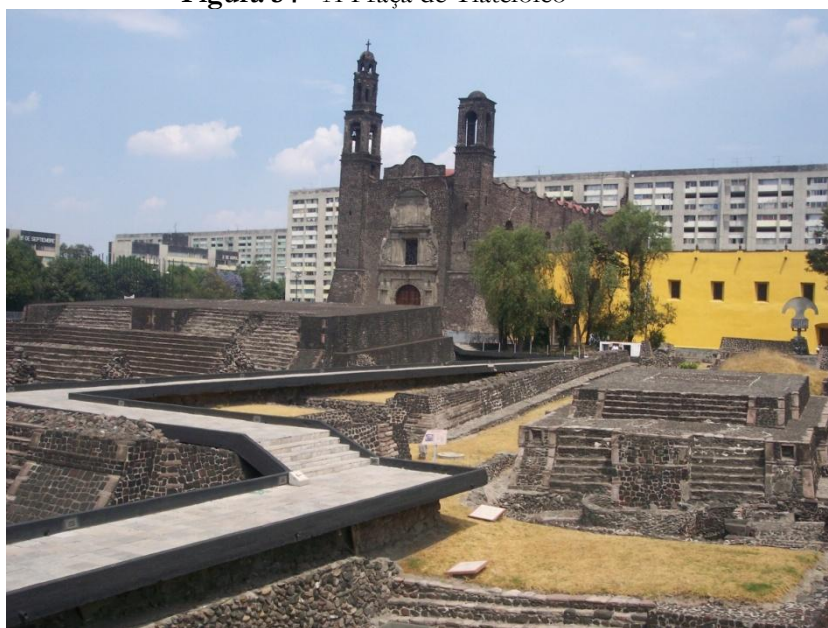
A pirâmide possui muitos significados: é o templo das divindades e o local dos sacrifícios. O próprio México é uma: “[...] se ergue entre dois mares, como uma enorme pirâmide truncada [...]” (Ibid., p. 242). Ponto de convergência entre o sideral e o telúrico. Para o poeta, os astecas se utilizaram dessa imbricação, eles uniam política e religião. A pirâmide era o lugar de sacrifícios dos prisioneiros e inimigos. Todavia, justificavam, suas mortes não eram em vão, estavam ajudando na manutenção do orbe: no culto-solar.

Os astecas eram essencialmente conquistadores. Eles não consistiam no pináculo da cultura pré-hispânica. O período criador da América Medial foi anterior à chegada dos astecas ao vale de Anáhuac. A civilização mesoamericana era formada por inúmeros povos heterogêneos. Os astecas chegaram como força hegemônica conquistadora, centralizadora e herdeira dos espólios. Em resumo, assentados sob o centro de México-Tenochtitlán eram uma “civilização sangrenta”.

Os espanhóis destruíram o mundo indígena. Entretanto, não romperam com essa linhagem, são os herdeiros da centralização dos tlatoanis astecas. O fio invisível não foi rompido, mas permaneceu velado. Além, os líderes autoritários do PRI foram os próximos em linha de sucessão. Paradoxalmente, esse espólio espúrio foi tomado como essência do México pelos próprios mexicanos, eles assumiram os astecas e a pirâmide como patrimônio: “O que não se disse é que os mexicanos, na sua imensa maioria, fizeram seu o ponto de vista asteca, e assim fortificaram, sem o saber, o mito que a pirâmide e sua pedra de sacrifícios encarnam” (Ibid., p. 246).

Por tudo isso, Octavio Paz diz que a crítica do México passa pela crítica da pirâmide. É algo inconsciente, mas como o trauma, vem à consciência como manifestação transbordante. O que ocorreu em dois de outubro foi a expressão dessa “herança sacrificial”. Nesse sentido, a Praça de Tlatelolco cobra um sentido “real” e “simbólico”: “A praça de Tlatelolco está imantada pela história” (Ibid., p. 257).

Figura 54 - A Praça de Tlatelolco



Fonte: Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Pra%C3%A7a_das_Tres_Culturas#/media/Ficheiro:PLAZA_DE_LAS_TRES_CULTURAS-2.jpg. Acesso em: 17 de Mar. 2025.

Na imagem acima temos uma vista lateralizada da Praça. Não é um espaço público comum, ela mistura os tempos: o moderno e o antigo. As culturas: o catolicismo e a cosmogonia indígena. Não é uma Praça totalmente plana, da terra brotam pequenas estruturas que formam pequenos altares. Ela era o centro de México-Tenochtitlán dependente do poder dos *tlatoani*. Funcionava como centro comercial. Ao longo do tempo passou por inúmeras mudanças. Na conquista, por exemplo, os espanhóis construíram uma Igreja. Foi, ainda, prisão militar, centro

ferroviário e subúrbio. O PRI resolveu modernizá-la e construiu prédios ao redor. Resultado, um conjunto disforme: “O conjunto não é feliz: três desproporções numa desolação urbana” (Ibid., p. 258).

Tentaram até modificar o nome e chamá-la de Praça das Três Culturas. O nome não pegou, sobreviveu a aura asteca: “Tlatelolco”. Isso não é nada casual dirá Paz (1984): “Não é acidental esta preferência pelo antigo nome mexica: o 2 de outubro de Tlatelolco se insere com uma lógica aterradora dentro da nossa história, a real e a simbólica” (Ibid., p. 258).

Os astecas, a Praça e o PRI formam um elo tríptico da compulsão à repetição: “Tlatelolco é a contrapartida, em termos de sangue e sacrifício, da petrificação do PRI” (Ibid., p. 258). Essa não é um patrimônio mágico e cosmogônico como pode parecer. Pelo contrário, é uma herança de cultura política, de modos de entendimento da relação entre poder e sociedade. Isso ainda é mais claro na fundação do Museu Nacional de Antropologia, um dos mais modernos, pelo PRI. Entre suas muitas exposições, a cultura asteca representa o ápice. Ela faz a junção entre o passado e presente:

Mas não é a estética, e sim a ética que me leva a falar do museu: a antropologia e a história aí se colocaram a serviço de uma ideia da história do México; esta ideia é o fundamento, a base enterrada e irremovível que sustenta as nossas concepções do Estado, do poder político e da ordem social (Ibid., p. 260).

Por meio dessa leitura freudiana, Octavio Paz vê o trauma de Tlatelolco inscrito na história violenta do México, na sua cultura política autoritária. O Massacre não foi um episódio único. Os dois ensaios, “Olimpíadas e Tlatelolco” e “Crítica da pirâmide” formam um arco: os limites do desenvolvimento autoritário e, concomitantemente, sua performance pré-hispânica. Ele fornece uma leitura do trauma que liga o “real” e o “simbólico”.

Esse caráter alegórico evocado por Octavio Paz não fica assim tão distante nas vozes de *La noche de Tlatelolco*. Indiretamente, elas evocam um cenário sacrificial, os muitos corpos espalhados pela Praça, o sangue untando nas paredes, o sangue que se esvai pelas pedras pré-hispânicas. Diretamente, elas fazem a ligação entre o antes e o agora. Francisca Ávila de Contreras, por exemplo, diz que a morte faz parte desse lugar: “¿Tlatelolco? Pero si siempre ha sido un moridero...”³⁷⁴ (Poniatowska, 1993, p. 122). Por outro lado, Elisa Pérez López, outra testemunha, estabelece o elo com os astecas:

³⁷⁴ “Tlatelolco? Mas sempre foi um matadouro”.

Cuentan que los antepasados, los antiguos, hicieron allí una gran matanza, allí en el mero Tlatelolco, regaron harta sangre, por eso es un lugar maldito... Cuentan que fueran los aztecas pero vaya usted a saber cuál es la mera verdad... Durante muchos años nadie se quiso ir a vivir allá³⁷⁵ (Ibid., p. 122-123).

De um lado, esses textos, e em alguma medida até o argumento de Octavio Paz, emulam o pensamento circular e *ab aeterno* das cosmologias maias e astecas, algo que se repete e perdura. Isso apaga o caráter inaudito do 2 de outubro. De outro, esses testemunhos mostram ainda mais o caráter constelatório de *La noche de Tlatelolco*. Na sua montagem, Poniatowska produz um corpo que dança aos nossos olhos: das interpretações mais impressionistas que apostam nesse fundo traumático asteca até o mais puro real da tortura.

Esse segundo elemento está relacionado ao modo como o PRI reagiu depois da Operação Galeana. O Massacre não foi o suficiente. Ele se perpetuou, distendeu-se no tempo. Não só num sentido símbolo – o trauma interno –, mas num sentido real e persecutório – a carne macerada pela força do golpe. Paz (1984) tem razão quando diz que a matança acabou com o Movimento Estudantil. Para o Estado não interessava só desbaratá-lo, era necessário quebrar o espírito desses jovens. Humilhá-los e incutir o medo. Elvira B. de Concheiro, uma das vozes já ouvidas antes, dizia que o ato mais vergonhoso de Tlatelolco foi amedrontar toda uma geração: “Lo más vergonzoso que ha logrado Tlatelolco es amedrontar a los jóvenes”³⁷⁶ (Poniatowska, 1993, p. 92).

Isso foi realizado já na Praça. Apesar de todo poder das hiperimagens de *La noche de Tlatelolco* – como a do menino morto e a do necrotério (aqui não reproduzida), local por onde mães e pais passaram por corredores tomados por corpos ao chão em macas de alumínio –, nenhuma delas capta o ocorrido depois do Massacre na própria Praça. Esse vazio foi suplantado pelo livro *Parte de guerra II: los rostos del 68*, organizado pelos jornalistas Julio Scherer García e Carlos Monsiváis (2002). É um livro de arquivos. Depois de mais de trinta anos, documentos secretos de militares do alto escalão que participaram da Operação vinham a público. Além deles, um conjunto de 35 fotos tiradas no momento de atuação das forças repressivas.

Como é dito na introdução, não são apenas algumas fotos: “Son una muestra más del horror y la vergüenza”³⁷⁷ (Martínez, 2002, p. 17). Nelas vemos como os militares trataram os estudantes sobreviventes. Ali começava a humilhação: fizeram com retirassem as roupas e ficassem somente de cuecas. Nada de pudor. Alguns milicos estão disfarçados e outros de uniforme e rifle nas mãos. A foto do estudante Florencio López Osuna é eloquente. Ele era um dos oradores na manifestação de Tlatelolco. Quando começaram os tiros, sem saber o que

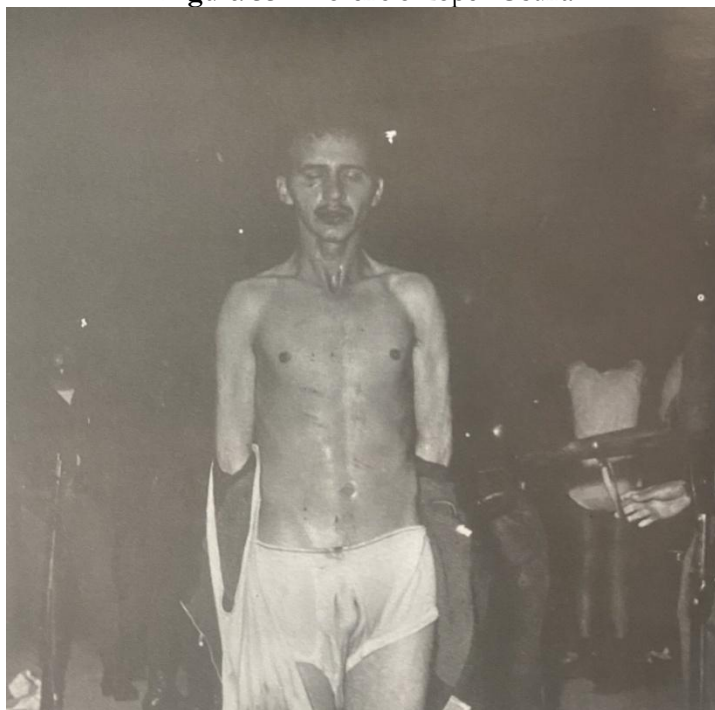
³⁷⁵ “Contam que os antepassados, os antigos, fizeram ali uma grande matança, ali em Tlatelolco, regaram com farto sangue, por isso é um lugar maldito... Contam que foram os astecas, mas vai saber qual é a simples verdade... Durante muitos anos ninguém quis ir viver lá”.

³⁷⁶ “O mais vergonhoso que logrou Tlatelolco foi amedrontar os jovens”.

³⁷⁷ “São uma amostra a mais do horror e da vergonha”.

acontecendo de fato, ele pedia calma. Flagrado totalmente alquebrado depois da invasão, a imagem é a mais impressionante, olhamos e somos tomados pelo seu sofrimento. Ele, por sua vez, de rosto inchado, já não abre os olhos, parece se concentrar unicamente na sua dor. Neste instante a câmera o captura:

Figura 55 - Florencio López Osuna



Fonte: García, Julio Scherer; Monsiváis, Carlos. *Parte de guerra II*. p. 208.

Aleida Assmann (2011, p. 239), em *Espaços da recordação*, propõe um conceito que dialoga com as hiperimagens, o das imagens agentes. Elas funcionam como suportes da memória. “São imagens de grande efeito que, por sua força impressiva, são inesquecíveis e por isso podem ser utilizadas como suporte memorativo para conceitos mais pálidos”. A fotografia de Florencio é uma imagem agente. Ela é invadida por uma aura esbranquiçada. Ao fundo estão outros estudantes. O procedimento é o mesmo para todos: mãos ao alto e calças abaixadas. É essa imagem, como vimos, que Poniatowska quer suplantir no início de *La noche...* – “Aquí vienen los muchachos, vienen hacia mí, son muchos, **ninguno lleva las manos en alto, ninguno trae los pantalones caídos entre los pies mientras los desnudan para cachearlos...**” (Poniatowska, 1993, p. 13, grifos nossos).

Os testemunhos são claros em apontar como o aviltamento era um procedimento padrão. Os estudantes deviam ficar nus, depois eram colocados aos montes nos caminhões e imediatamente eram enviados para a prisão. Rodrigo Narváez, da UNAM, revela o método: “Los

desnudaron contra las paredes, muchachos y muchachas, y desnudos los metieron a las “julias” y a las camionetas p  nel para llevarlos al Campo Militar número 1”³⁷⁸ (Ibid., p. 232).

Na fotografia, os soldados estão em posi  o com suas armas apontadas para o corpo. Osuna está em farrapos: os braços estão presos pelos restos das roupas, os olhos estão roxos e fechados. Monsiváis (2002) diz que ele nos apresenta o desafio da sobreviv  ncia: “En la foto, López Osuna, todo   l huellas de tortura y jirones de ropa, concentra su mirada en el dolor físico, ya ajeno por entero a temores o súplicas. El suyo es el gran desafío de la sobrevivencia”³⁷⁹ (p. 30).

Nada podia atrapalhar, na visão do PRI, a realiza  o dos jogos olímpicos, mesmo quando nada existia para impedi-lo. Faltam adjetivos para qualificar o paroxismo. Aqueles jogos foram imantados com um lustre não competitivo. Além das disputas desportivas, deveria ser um momento de congraçamento dos povos, um lugar pacífico com exposições de arte universal, concertos, representações teatrais e de danças. Um encontro internacional entre culturas e poetas. No entanto, o que sustentava isso era o Estado de exceção contínuo, o terror.

Além do Massacre, o episódio de Tlatelolco criou um rastro de perseguições, torturas e tecnifica  o. Explico. O evento forneceu o subsídio que as forças de repressões precisavam para modernizar seu arsenal. Fernando Carmona, outra voz de *La noche...*, deixa claro:

Después de Tlatelolco/2 de octubre ha habido una rápida tecnificación de los cuerpos represivos; los granaderos usan escudos, garrotes, máscaras y sustancias químicas modernas; se modernizan también los cuarteles; los viejos mosquetones son sustituidos por rifles automáticos y en Ciudad Sahag  n han comenzado a fabricarse los tanquis “antimot  n” (Poniatowska, 1993, p. 113).

A regra foi a militariza  o das forças públicas antimotim. Tlatelolco não é o fim da repressão, mas o início. Ao mesmo tempo essa montagem revela como Poniatowska joga com as formas na composi  o do livro. Cada voz recolhida o leva para um gênero diferente: a cr  nica, a iconografia, a poesia, o testemunho. No último relato, a ciência política.

Vimos na voz de Carlota Sánchez de González como seu filho foi morto por um policial, enquanto pintava um muro em forma de protesto, depois de Tlatelolco: em 16 de novembro de 1968. Como na estrutura do trauma, o 2 de outubro fez-se de longa dura  o, algo que não passa. Isso é notável nas *vozes perseguidas e torturadas* que emanam de *La noche...* Quatro dias depois do Massacre, dia seis de outubro, Nacha, uma das importantes líderes femininas do Comitê de Luta da Faculdade de Leis da UNAM, foi presa em casa. Os policiais não tinham ordem de prisão, apenas a levaram. No caminho, silêncio total, quando ela falava era agredida: “Me llevaron a la

³⁷⁸ “Os desnudaram contra as paredes, meninos e meninas, e desnudos os colocaram nas “julias” e nos caminhões para levá-los ao Campo Militar 1”.

³⁷⁹ “Na foto, López Osuna, todo marcas de tortura e pedaços de roupa, concentra seu olhar na dor física, alheio por inteiro a temores ou súplicas. O seu é o grande desafio da sobrevivência”.

Secreta y entonces sí me asusté mucho y en el trayecto lo único que preguntaba: ‘¿Dónde están mis amigos?’, y me dijeron: ‘¡Cállese!’, y me dieron una bofetada”³⁸⁰ (Poniatowska, 1993, p. 99).

Ela tinha vinte dois anos e estava para terminar o curso de direito. Foi levada para a prisão e colocada na solitária por sete dias. Contíguas a sua sela, outras prisioneiras davam-lhe conselhos de vida, diziam para não deixar que eles a tirassem pela noite, podiam violá-la: “Una compañera me grito desde una celda, pero no la vi jamás: ‘¡No dejes que te saquen porque estos cabrones las sacan en la noche prometiéndoles que las van a dejar libres y las violan’”³⁸¹ (Ibid., p. 99).

Mesmo no espaço do horror, o cuidado e o apoio. Nacha não conseguiu pregar os olhos diante dessa possibilidade nefasta: “No dormí ante el temor de que me pudieran sacar. Me dejaron tres días incomunicada en los separos y al cuarto me comenzaron a interrogar”³⁸² (Ibid., p. 99). A tática é clara, romper todas as forças do prisioneiro só para daí começar o interrogatório.

Sem mandato, a prisão é sequestro. O caso de Nacha não foi o único, esse era um método comum. As vozes se revezam como se estivessem num palco e cada uma tivesse oportunidade de contar sua história. Contudo, como observamos nos relatos das mães, são fragmentos que tomam a ribalta. Cada um/uma conta um pedacinho, a montadora corta, logo outro pedacinho. Poniatowska faz-se de uma diretora de cinema que manipula esse roteiro de testemunhos.

No relato de Luis Tomás Cervantes Cabeza de Vaca, membro do Conselho Nacional de Greve, somos jogados, *in media res*, num cenário em penumbra no qual a cabeça do estudante está tampada por um pano e ele é cercado por militares. É um interrogatório:

El mayor se me acercó y me puso un capuchón de una tela gruesa como lona, pero su tejido dejaba pasar algunos rayos de luz de los focos. El capuchón me cubría toda la cabeza hasta el cuello, cerrándolo a la altura de la garganta. Me doblaron los brazos y me ataron las manos por la espalda³⁸³ (Ibid., p. 106).

Ele está completamente indefeso. Aliás, como o querem os militares, um corpo disponível. A partir dessa posição começam as perguntas absurdas e que dessa maneira não possuem respostas possíveis. São um registro tênue de civilização que quer justificar a violência

³⁸⁰ “Levaram-me a Secreta e então, sim, me assustei muito e no trajeto o único que perguntava: Onde estão meus amigos, e me disseram: Cale-se, e me deram uma bofetada”.

³⁸¹ “Uma companheira me gritou desde uma sela, mas não a vi jamais: ‘Não deixe que te levem porque esses animais levam-nas pela noite prometendo que vão deixá-las livres e as violam’”.

³⁸² “Não dormi ante o temor de que me poderiam levar. Deixaram-me três dias incomunicada na solitária e ao quarto me começaram a interrogar”.

³⁸³ “O major se aproximou e me colocou um capuz de pano grosso como papelão, mas seu tecido deixava passar alguns raios de luz dos focos. O capuz me cobria toda a cabeça até o pescoço, fechando na altura da garganta. Dobraram-me os braços e prenderam minhas mãos atrás das costas”.

por vir. Para que ela não ocorra assim crua, sem mediação. Contudo, o esforço não é muito grande. Perguntam sobre as supostas armas que eles guardavam para realizar a revolução. Apesar de Cabeza de Vaca dizer que era um movimento democrático e que sua arma era a constituição, isso não importava. A realidade deles era a do PRI.

O estudante era um traidor da pátria. Perguntavam também sobre os líderes e onde estariam. O padrão do interrogatório é conhecido no cenário latino-americano. Se ele dissesse a verdade, poderia sair vivo. Cabeza de Vaca resiste, não poderia trair seus companheiros e nem sujar a “lucha, lucha justa, limpia, hermosa” e também a si mesmo: “No podía traicionarme a mí mismo, tenía que luchar hasta donde las fuerzas me alcanzaran. Saqué coraje de flaqueza y me preparé para lo peor”³⁸⁴ (Ibid., p. 106).

Dito e feito. O maior responsável pela inquirição não quer sujar as mãos e chama um sargento, hierarquicamente inferior, para levar a cabo a tortura. O soldado fazia uma pergunta e disferia um soco no estômago. Se a resposta fosse insuficiente, outro golpe. Em determinado momento, pergunta sobre a atuação de Vaca nas colunas de Tlatelolco. Elas não existiam e algo ainda mais surpreendente surge: era a primeira vez que ouvia falar no dois de outubro.

O líder estudantil estava preso desde 27 de setembro de 1968. Não participou da manifestação de Tlatelolco. Sua afirmação da conta do excesso como regra no regime do PRI: prisão sem habeas corpus, ininterrupta. Incomunicação total. O soldado verdugo não acredita e começa a aumentar o nível das sevícias: “Más golpes, ahora en los testículos. Um intenso dolor hizo que se me doblaran las piernas y caí al suelo. Ahora ya no eran golpes sino patadas en todo el cuerpo”³⁸⁵ (Ibid., p. 107).

Quanto mais dor, melhor. Aumentam as perguntas e concomitantemente as sessões de tortura: “Los golpes se combinaron con toques eléctricos en los testículos, en el recto, en la boca”³⁸⁶ (Ibid., p. 107). Paro por aqui nessas descrições insuportáveis. Os torturadores continuam seu sadismo entre indagar e bater.

Cabeza de Vaca deixa seu lugar no palco e entra outro ator, outra voz na montagem. Ser estudante era sinônimo de ser um comunista na Era Macarthista. Cenário no qual até sua esposa poderia denunciá-lo. Isso é tratado magistralmente por Philip Roth no romance *Casei com um comunista*. José Luis Becerra Guerrero, a próxima testemunha, foi parado, junto com alguns amigos, por agentes secretos. Eles desceram do carro armados e apontaram para os jovens:

³⁸⁴ “... luta, luta justa, limpa, bonita... Não podia trair a mim mesmo, tinha que lutar até onde as forças alcançassem. Tirei coragem da fraqueza e preparei para o pior”.

³⁸⁵ “Mais golpes, agora nos testículos. Uma intensa dor fez com que minhas pernas dobrassem e cai no solo. Agora já não eram golpes, mas sim chutes em todo o corpo”.

³⁸⁶ “Os golpes se combinaram com choques elétricos nos testículos, no ânus e na boca”.

“Deténganse, hijos de su pinche madre; no corran, tenemos orden de tirar a matar”³⁸⁷ (Ibid., p. 108).

Assustados, rapidamente eles pararam. Eram suspeitos. Comunistas? Não, estudantes. Pior. Isso era o suficiente para levá-los presos: “Al cerciorarse de que éramos estudiantes, uno de ellos, con aventones e golpes, nos subió a la camioneta diciéndonos que nos iban matar ‘porque éramos estudiantes’”³⁸⁸ (Ibid., p. 108). De acordo com a lógica do PRI, os estudantes eram elementos perigosos.

Guerrero e os amigos não tinham feito nada, olhavam-se incrédulos. Não participavam de movimentos políticos. No caminhão escutaram ameaças de que seriam mortos e desaparecidos. Finalmente, foram levados para a delegacia de polícia do DF, especificamente a zona dos serviços especiais. Ali ficaram detidos. No dia seguinte, quatro de outubro, um agente disse que eles foram presos numa espécie de “razzia” e que sairiam brevemente. Ou seja, não foram os únicos encarcerados.

Não foram liberados. Começaram a chamar um por um. Primeiro, o que eles chamavam de “cabeça” do grupo – o próprio José. Eram trazidos com golpes e puxões de cabelos. Eram acusados de queimar bondes. Melhor dizendo, deviam assumir essa culpa, os agentes queriam que eles se incriminassem. Cada vez que se recusavam recebiam mais golpes. Como Guerrero se recusava a assumir a culpa pelo que não tinha feito, resolveram utilizar um novo método intitulado ironicamente pelos torturadores de “calentadita”: com um pedaço de ferro, no formato de cassete, disferiam choques nas inúmeras partes do corpo. O relato final do corte é demolidor:

No recuerdo cuánto tiempo me estuvieron golpeando; sólo me acuerdo que me decían que tenía que aceptar que andaba en la quema de tranvías y que, si no, me seguirían golpeando hasta hacerme aceptar, al fin que no importaba que me mataran, ‘pues uno más o menos ni quién lo note, si sólo sirven para andar de alborotadores quemando tranvías’. Me dejaron tirado en el suelo casi inconsciente³⁸⁹ (Ibid., p. 110).

Os testemunhos vêm sempre marcados por seus limites representacionais e orgânicos. Por vezes, ele não é nem possível de ser dado. Não por condições externas de escuta, mas internas. Dizer seria como vivenciar tudo outra vez. Alguns sobreviventes preferem o silêncio. Sendo assim, são os pais que assumem o papel, não de testemunhar pelos filhos, mas de descrever o estado da sobrevivência em que eles foram encontrados. É isso o que ocorre no corte

³⁸⁷ “Parem, filhos da puta; não corram, temos ordem de atirar para matar”.

³⁸⁸ “Ao comprovar que éramos estudiantes, um deles, com empurrões e golpes, colocou-nos no caminhão dizendo que iam nos matar ‘porque éramos estudiantes’”.

³⁸⁹ “Não recordo quanto tempo me golpearam; só me lembro de que diziam que tinha que aceitar que andava queimando bondes e que, se não, iriam seguir golpeando até eu aceitar, ao fim não importava se me matavam, ‘pois um a mais outro a menos ninguém nota, se só serviam de desordeiros que queimavam bondes’. Deixaram-me jogado no solo quase inconsciente”.

seguinte. Fugazmente, Francisco Gutiérrez Zamora fala sobre a dor que modificou o rosto do filho: “Pedro tenía un rostro tan doloroso que casi no lo reconocí por la intensidad que el sufrimiento había impreso en sus rasgos”³⁹⁰ (Ibid., p. 110).

As montagens em Poniatowska assumem um caráter político, mas também estético. Veja a voz desse pai que aparece inopinadamente, sem introdução, voz que paira entre testemunhos sem identificar o filho, voz que é uma cintilação, célere, no meio de outras constelações. É como se ele espelhasse o testemunho anterior, como se o filho fosse qualquer um dos estudantes. E dessa forma, o pai pelo rosto dolorido do filho é colocado junto dele no momento da tortura.

Vozes depois, volta José Luis Becerra Guerrero. Deixá-lo quase inconsciente não foi o suficiente. Foi posto no quarto junto com os outros estudantes. No mesmo dia 4 de outubro, os agentes voltaram, tornaram a torturá-los e fizeram com que limpassem todas as instalações. Enquanto o faziam, eram espancados. Chamaram Guerrero mais uma vez e fizeram, na base de golpes de cassete, que assinasse uma declaração na qual se dizia culpado pela queima de bondes. Ela comunicava que ele e outros estudantes eram responsáveis por botar fogo em um bonde no dia 2 de outubro. Contudo, não existiu nenhum coletivo queimado esse dia.

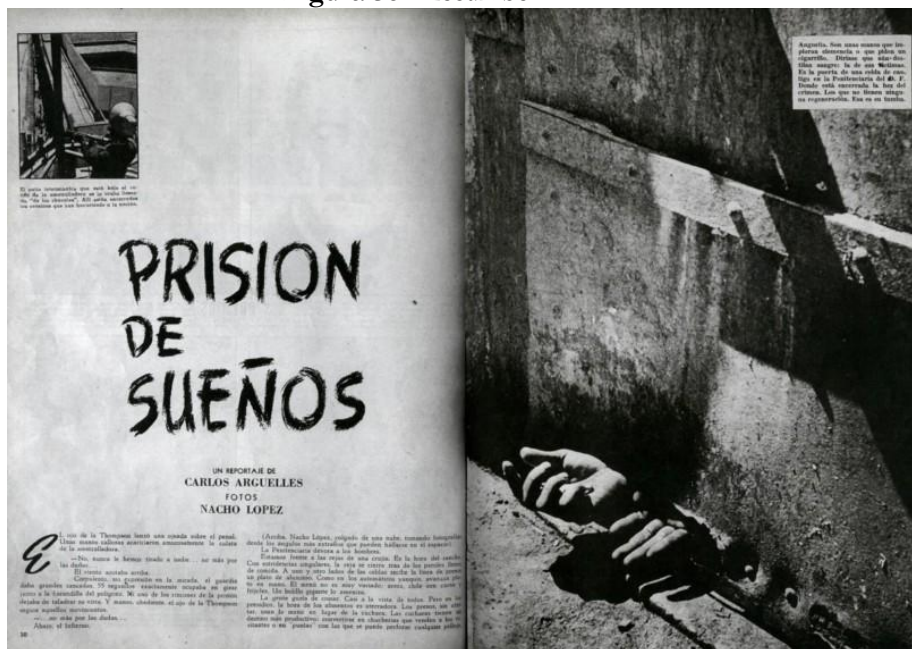
Era uma ficção criada para justificar os aparatos de repressão. Becerra continua seu relato em outra prancha da montagem. Foi coagido a assinar, caso contrário iriam atrás da sua família, já sabiam quem eram seus pais, onde viviam e trabalhavam: “Como todavía me seguían golpeando y al oír esas nuevas amenazas, me vi obligado a firmar esa declaración” (Ibid., p.116). Depois, foi colocado na solitária com mais quinze presos. Era um espaço exíguo e insalubre de onde brotava a água das privadas. De hora em hora os agentes molhavam os prisioneiros. Assim permaneceram por uma semana: “Debido a las condiciones en que nos encontrábamos, varios estudiantes sufrieron enfermedades y crisis nerviosas al grado de desmayarse. Así permanecimos durante una semana” (Ibid., p. 117).

Muitos estudantes permaneceram anos na cadeia, quase todos eram enviados para a famosa prisão de Lecumberri, o “Palácio Negro”. Esse encerramento foi ficcionalizado por José Revueltas na novela *El apando*. O escritor foi um teórico do movimento de 68 e também participante, era considerado um “maestro” para os estudantes. Revueltas também foi preso e condenado a 16 anos de prisão em Lecumberri depois de Tlatelolco. Nessa pequena novela, publicada em 1969, os personagens são postos numa sela chamada de gaiola na qual só podem ver o lado de fora com apenas um olho. Eles têm que colocar a cabeça na horizontal e ver pelo postigo. A edição em português, *A gaiola*, foi estampada com uma imagem da prisão de Lecumberri tirada pelo fotógrafo Nacho López. Ela mostra a porta de uma sela hermeticamente

³⁹⁰ “Pedro tinha um rosto tão doloroso que quase não o reconheci pela intensidade que o sofrimento havia gravado nas suas expressões”.

fechada, mas com alguns buracos provocados pela ferrugem. É por ali que os prisioneiros poderiam ter contato com o “real”.

Figura 56 - Lecumberri



Fonte: López, Nacho. “Prisión de sueños”.

Na novela, a única forma de “escapar” desse espaço opressivo e enlouquecedor é por meio das drogas que entravam ilegalmente.

Eram muitos os modos de tortura mobilizados pelo priísmo. Por vezes utilizavam os indiretos como nas ameaças de fuzilamento. Outro, muito comum, era fazer os estudantes se delatarem entre si com o objetivo de criar inimizades. Posteriormente, alguns desses, como Sócrates Amado Campos Lemus, transformaram-se em párias e traidores do grupo. Em algumas vozes, por exemplo, podemos observar duras acusações. Em outras, como a de Tita, a compreensão. A tortura era um limite intransponível: “Yo no me atrevería a juzgar a un muchacho a quien han torturado”³⁹¹ (Poniatowska, 1993, p. 121).

No ensaio “A tortura” de *Além do crime e castigo*, Jean Améry, sobrevivente da *shoah*, reflete sobre esse procedimento “hiper-real” de que também foi vítima. Ele vai dizer que apesar do seu caráter extremamente cruel, ela não garante exclusividade. Ela se repete. O caso desses jovens estudantes é exemplar. A tortura, desde a mais intensa dor até o espancamento, é algo perene na vida de uma pessoa: “a tortura é o acontecimento mais terrível que um ser humano pode carregar consigo” (Améry, 2013, p. 54). Ela já se manifesta, como possibilidade, na primeira bofetada – como aquela que Nacha sofre. Por quê? O primeiro tapa mostra ao sujeito que ele já não pode

³⁹¹ “Eu não me atreveria a julgar um garoto que foi torturado”.

pedir o socorro de ninguém, dali em diante os verdugos farão o que quiserem. Ela ata o agora e depois: “A primeira bofetada torna o preso consciente do seu desamparo e já contém em germe tudo o que ele sofrerá mais tarde” (Ibid., p. 60).

Améry diz mais: a primeira bofetada abala a “confiança no mundo”. Ela mostra como o seu corpo como algo exclusivo seu já não existe mais. Em condições normais, de confiança, podemos escolher o modo como o outro pode ou não se aproximar. O corpo é minha proteção, é meu lugar de autodeterminação. O primeiro tapa desmonta tudo:

As fronteiras do meu corpo são as fronteiras do meu Eu. A superfície da minha pele me isola do mundo externo: para manter a confiança no mundo preciso sentir na minha pele somente aquilo que desejo sentir.
Essa confiança desaba com a primeira bofetada (Ibid., p. 61).

O outro agora pode me dominar e fazer o que quiser de mim. Já não posso pedir ninguém, uma autoridade policial que seja, para que restaure meu Eu e minha confiança. É a própria autoridade quem realiza o ato. Nessa ação, “[...] termina uma parte da nossa vida, que nunca mais voltará” (Ibid., p. 62).

Ainda, a tortura é algo do “supra-real”. O torturado na tortura é corpo, ele se transforma em excesso e paroxismo, aparece em toda sua realidade: “Aquele que, durante a tortura, é dominado pela dor sente o corpo como nunca antes” (Ibid., p. 68). Não há como fugir, o torturado é puro corpo. É uma homem/mulher corpo. Por isso, ela se converte num mirante a partir do qual a vida passa a ser vista e vivida. Ela é atemporal: “Quem foi torturado permanece como tal” (Ibid., p. 69). Como se a cada momento o sujeito se visse na sessão de tortura junto dos seus carrascos, ele segue sendo torturado no passado, no presente e no futuro: “Não existe esquecimento nesse caso” (Ibid., p. 73). Além do “desamparo”, do abalo na “confiança do mundo”, a tortura provoca, diz Améry (2013), a “desconfiança no humano”: “Quem foi torturado nunca mais se sentirá em casa no mundo. Não é possível apagar a afronta do aniquilamento” (Ibid., p. 77).

Esses sentidos da tortura, como não exclusivos, são também os dos jovens mexicanos. A tortura é um trauma perene e, como disse Améry, não se apaga.

5.1. Soldados soviéticos traumatizados e a escrita como túmulo

Eu vivia num país onde, desde a infância, nos ensinavam a morrer, nos ensinavam a morte. Diziam-nos que o homem existe para se doar, para queimar, para sacrificar. Ensinavam-nos a amar o homem com fuzil
Aleksiévitch

No século XX, o trauma e a guerra se confundem e se imiscuem: “Uma variante específica do trauma é o trauma de guerra (*battle shock*)” (Assmann, 2011, p. 297). Esses dois elementos tornaram-se, por exemplo, em objetos ao mesmo tempo teóricos e médicos. No primeiro caso, Benjamin (2012) refletiu sobre os soldados que retornavam mudos. Além dele, Freud, em *Além do princípio do prazer* (1920), também fez essas associações, mostrou como o trauma não era a manifestação de um dano orgânico produzido por uma força mecânica, como um impacto que produzisse uma lesão. Os combatentes que regressavam com um grande número de neuroses de guerra colocavam em cheque essa tese.

No segundo caso, o trauma de guerra foi diagnosticado e recebeu tratamento médico. Charcot, Janet, o próprio Freud e Breuer abandonaram terapias hipnóticas utilizadas para tratar a histeria na década de 90 do século XIX. Em substituição, já com a Grande Guerra no horizonte final, adotaram técnicas de hipnose terapêutica para resgatar soldados perturbados e ressocializar os veteranos (Assman, 2011, p. 297).

De lá pra cá, devido a sua recorrência, a guerra deixou de ser um “bicho de sete cabeças”. Essa perspectiva cínica significa que ela transformou-se em algo comum e corriqueiro. Só é capaz de vivenciá-la verdadeiramente como catástrofe aqueles que a sofrem na pele. Svetlana Aleksíévitch registra essa “normalização” no diário que manteve durante a ida ao Afeganistão: “Aqui, fala-se de algo anormal como se fosse normal, lógico. É a guerra. Ninguém enlouquece ao ver essas cenas, ao ver um homem estendido sobre a terra, morto não por elementos naturais ou pelo destino, mas por outro homem” (Aleksiévitch, 2016, p. 377). O estranho tornou-se familiar.

Existe ainda outro sentido embutido nessa naturalização. Ele vai contra a tese benjaminiana em “Experiência e pobreza”. A guerra tornou-se uma experiência comunicável. Os soldados já não voltam mudos, não no sentido testemunhal. Ainda no contexto da Grande Guerra, Seligmann-Silva (2022, p. 129-130) nos lembra do caso do soldado Jean Nortou Cru. Ele foi a sua maneira um colecionador – mas não um *constela(dor)* –, recolheu cerca de 300 testemunhos da Primeira Guerra em sua obra *Témoins* (1929). Apesar de ser um positivista, defendia o caráter documental por cima do estético, ele acreditava numa “experiência derivada da guerra”.

Em *Meninos de Zinco*, *pari passu* as vozes das mães proliferam os testemunhos dos soldados e oficiais. Essas testemunhas soviéticas experienciam sentimentos desencontrados e múltiplos na Guerra do Afeganistão, conseguem comunicar o medo, o heroísmo, a morte, a poesia. Contudo, a mudez que Benjamin localizou não era apenas literal, podemos vê-la como uma metáfora dos sentimentos recalcados. Algo de que não se consegue tomar distância. A mudez é o signo da impossibilidade de transformar o vivido em recordação, não se consegue efetuar um monólogo

de autoencenação e autorreflexão. Por isso, essa irresolutividade converte-se no trauma “que vincula à pessoa uma experiência compacta, indissolúvel e indelével” (Assmann, 2011, p. 297). Neste sentido, a tese benjaminiana continua pertinente, como veremos, mesmo para os soldados “afegãos”.

Aleida Assmann (2011, p. 304-306), num capítulo dedicado ao trauma de guerra na literatura, mostra como a representação desse acontecimento inabarcável passa por uma nova forma estética que foge à recordação e à narração. Ela toma como objeto o romance *Matadouro 5* do escritor Kurt Vonnegut. As técnicas narrativas do início do século XX, como a do distanciamento, a do observador isento e a do ascetismo masculino, desabaram junto com as “grandes narrativas”. Nesse contexto, o norte-americano inventa “sua própria forma de descrever o trauma”. O romance produz uma estrutura em esfacelamento, uma profusão desordenada que emula o caos do massacre. Essa pretensão está calcada, diz Assmann, em duas palavras-chaves: a ficção científica e a colagem. Não nos interessa a primeira, antes a segunda. Ela é próxima, se não coparticipe, da montagem.

Vonnegut se utiliza da colagem para se opor a ficcionalização convencional. Ela é capaz de oferecer uma forma múltipla: “um princípio de ordenação espacial que conduz/coage coisas heterogêneas a inesperadas vizinhanças” (Ibid., p. 306). A colagem, assim como a montagem, não é formada apenas pelo acidental, mas também pela violência que rompe com caminhos conhecidos, propõe rupturas e instabilidades no tempo cronológico, trunca a ordem linear da narrativa: “ela ‘quebra’ a espinha dorsal da narrativa, a sequência temporal-cronológica, ela ‘rompe’ nexos entre acontecimentos e distribui fragmentos de arranjos livres” (Ibid., p. 306).

Nessas irrupções, a colagem abala a ordem ao mesmo tempo em que reconstrói, em ruínas, outra. Nela o trauma é elemento indissociável, ele evoca essas partes disjuntas e reverbera sua inscrição instável no tempo. Esse recurso utilizado por Kurt Vonnegut em *Matadouro 5* também é manipulada por Svetlana Aleksievitch em *Meninos de Zinco*. O livro é formado em mistura: seu diário de guerra, os testemunhos, um *post mortem* constituído de lápides de papel e, por fim, os fragmentos de um julgamento. As vozes, por exemplo, estão separadas em três dias como numa campanha de guerra ou como num diário. Contudo, esses capítulos são abertos por versículos bíblicos. Os textos evocam: os falsos profetas (Mateus 24:4-5) – “Pois muitos virão em meu nome” (Aleksievitch, 2020, p. 35); as duas mortes (Jó 21:23-26), do homem seguro e de corpo nutrido e do homem de alma amargurada – “Aquele morre com a alma amargurada” (Ibid., p. 121); A desconfiança ante os que predizem o futuro (Levítico 19:31) – “Não vos voltareis para os necromantes nem consultareis os adivinhos” (Ibid., p. 207).

São cortes dos versículos completos. De toda forma, eles conjuram o ambiente de mentira e falsidade da guerra e da própria União Soviética. Ali no Afeganistão não existem heróis que morrem como homens justos, de corpo nutrido e em paz consigo mesmo. Ao contrário, há mortes e sobrevivências dos homens atribulados. No último caso, essa “segunda morte” é vista em sentido alegorizado, não são homens culpados, mas traumatizados.

Não obstante, já nas epígrafes que abrem o livro começa essas montagens e colagens de tempos. Aleksiévitich reproduz duas citações. Na primeira, um texto histórico que retrata a expansão russa colonialista sob o comando dos cossacos na Índia:

No dia 20 de janeiro de 1801 ordenou-se que cossacos sob o comando de Vassili Orlov, ataman do Don, fossem para a Índia. Deram a eles um mês para o deslocamento até Oremburg, e de lá três meses “por Bucara e Khivá até o rio Indo”. Em pouco tempo, 30 mil cossacos atravessariam o Volga e se embrenhariam nas estepes cazaques...

Na luta pelo poder: Páginas da história política da Rússia do século XVII (Moscou: Misl, 1988, p. 475).

No segundo, ocorre um grande salto temporal, saímos do século XIX e entramos no século XX, diretamente na Guerra do Afeganistão:

Em dezembro de 1979, o alto-comando tomou a decisão de entrar com o Exército no Afeganistão. A guerra se estendeu de 1979 a 1989. Ela durou nove anos, um mês e dezenove dias. Passou pelo Afeganistão mais de meio milhão de combatentes do “contingente limitado” dos Exércitos soviéticos. As perdas humanas gerais das Forças Armadas soviéticas foram 15 051 pessoas. Desapareceram ou foram presos 417 integrantes do Exército. Em 2000, 287 pessoas entre os prisioneiros não haviam retornado nem tinham sido encontradas...

Polit.ru, 19 de novembro de 2003

São dois recortes de textos colados e montados um embaixo do outro logo no início do livro. Eles se espelham, mas em torno de tempos anacrônicos. No primeiro, sob a monarquia dos Tsares, a expansão territorial e militar para a Índia, comandada pelos cossacos. No segundo, sob o regime soviético, a “expansão de ajuda para construir o socialismo” no Afeganistão. Eles rompem a sequência temporal-cronológica. Séculos XIX e XX são colocados juntos e eles revelam a permanência do militarismo e do colonialismo.

Esses trechos mostram que Aleksiévitich não perde de vista que a guerra foi provocada pelo invasor e como resultado foi catastrófica para os próprios afegãos. No seu discurso do Nobel, “A batalha perdida”, ela se lembra do que viu. Os *kichlaks*, por exemplo. Esses vilarejos no Afeganistão foram completamente destruídos pelos soldados soviéticos. Ainda, num cemitério improvisado na terra arrasada, ela viu uma velha afegã aos urros. Eles eram parecidos aos gritos das mães soviéticas ao verem seus filhos nos caixões de zinco. Em Cabul, como já comentamos,

ela foi ao hospital armado para afegãos pacíficos e viu uma menina sem os braços que agarrava o ursinho de pelúcia por meio dos pés. Esse era o saldo da guerra para os povos invadidos.

Não obstante, como soviética, seu olhar e sua escuta estavam voltados para os próprios soviéticos. Foi uma guerra de longa duração e que mobilizou um contingente considerável, meio milhão de combatentes. Foi um conflito fracassado que matou mais de 15.000 homens e produziu outras centenas de desaparecidos e traumatizados. Em *Meninos de Zinco*, os *soldados-testemunhas* constroem visões heterogêneas – ora convergentes, ora divergentes, ora completamente intempestivas – sobre o que foi o Afeganistão. É como expressa um dos soldados: “[...] Não há uma verdade, ela é variada, a verdade” (Aleksiévitch, 2020, p. 74).

Aquele espaço parecia se construir sobre uma zona cinzenta na qual tudo o que regia o mundo civil caía por terra. Essa comparação do Afeganistão com o lugar do opaco e da mistura, indecível, entre opostos é feita pelas testemunhas: “Como na história do rei que não gostava de nenhuma cor além do cinza. E tudo naquele reino era cinzento” (Ibid., p. 78). Os horizontes e os limites eram ditados, por exemplo, pelas ordens militares. Ela delimitava a fronteira entre o certo e o errado. Aleksiévitch é clara nesse sentido: “Para esses meninos as fronteiras da moralidade são traçadas por uma ordem militar” (Ibid., p. 19).

Essas mutações nesse ambiente iam além. Acontecia algo com o corpo. Uma mecânica impessoal e funcional impulsionava o soldado para agir como um autômato. Nesses atos impensados e ágeis a memória não funcionava: “Da primeira vez você age como se estivesse num sonho: corre, se arrasta, atira, mas não se lembra de nada, não consegue contar para ninguém” (Ibid., p. 41). Poucas semanas são suficientes para transformar o homem em um “novo homem”. A zona cinzenta não era só um espaço etéreo, ela tem como substrato os homens cinzentos: “Depois de umas duas, três semanas, não sobra nada de quem você era antes, só seu nome. Você já não é você, é outra pessoa” (Ibid., p. 41). Esse sentimento é compartilhado: uma soldada vê a diferença na sua *persona* psíquica e física entre o lá (União Soviética) e o aqui (Afeganistão): “Aqui tenho outro rosto, outra voz” (Ibid., p. 73).

Aflorava algo desconhecido. A morte em toda sua crueza fazia sua morada. Aprendia-se, como conhecimento negativo, que qualquer um era capaz de matar: “Entendi que sou capaz de matar” (Ibid., p. 125). Matar ou não matar, na guerra, é sempre um pensamento a *posteriori*. No momento da refrega o que existe é a materialidade do corpo do inimigo à frente e ele deve ser eliminado: “Matar ou não matar são questões de pós-guerra, a psicologia da própria guerra é mais simples. Lá você não pode ver o inimigo como uma pessoa. Não conseguiria matar” (Ibid., p. 185).

Em “Experiência e pobreza”, Benjamin (2012, p. 124) fala de uma geração na qual o campo e a cidade não estavam completamente delimitados, pois ainda iam para a escola num bonde puxado por cavalos. Essa geração se viu, sem teto, numa paisagem cindida por explosões destruidoras. Um dos soldados de *Meninos de Zinco* é um exemplo desses jovens. Ele é colocado diante de uma paisagem cindida pelo sangue do inimigo que escorre pelas mãos. Ele era um homem do campo para quem nada de excepcional tinha ocorrido antes do Afeganistão: “Antes disso não tinha acontecido nada de interessante na minha vida. Levava uma vida chata” (Aleksiévitch, 2020, p. 260).

Lá ele transformou-se. É verdade que matava galinhas e abatia cabras, mas na guerra teve que aprender a matar homens. Não era a mesma coisa. O homem da carroça puxada por cavalos era agora um batedor. Esses tinham uma função especial, não matavam no combate, mas no corpo a corpo. Era como um assassino. O soldado conta esse processo de mudança numa cena brutal. Ele estava de tocaia com outro soldado, viu um inimigo, largou a metralhadora e o pegou de surpresa. Como não tinha uma faca, utilizou seu canivete: “Eu tinha um canivete que usava para abrir as latas de conserva. Um canivete comum. Ele já estava no chão... Puxei pela barba e cortei a garganta” (Ibid., p. 263). Logo de depois, como a evocar os parágrafos anteriores, a banalização: “Depois do primeiro morto... É como depois da primeira mulher...” (Ibid., p. 263).

Nessa mudança entre o “antes” e “depois”, algo premente nos sobreviventes das catástrofes, também está embutida uma impossibilidade. Dali em diante não será possível retornar ao “eu” antes da guerra. O cristal se quebrou definitivamente. Essa é uma das manifestações do trauma de guerra para os soldados: “Nunca vou voltar para o dia em que saí para ir à guerra. Não vou ser aquele que eu era antes da guerra” (Ibid., p. 92).

Para outras vozes, o que transcorria lá era o contrário da indistinção da zona cinzenta. Na paz, tudo era mais confuso. Na União Soviética, o que dominava era a ânsia do arrivismo: jovens, burocratas e funcionários digladiando-se para alcançarem os cimos dos pistolões. Além desses interesses espúrios, a indiferença. Os estertores do comunismo na *perestroika* de Gorbatchov. Já na guerra tudo era mais distinto e simples: “Lá, amigo é amigo, inimigo é inimigo” (Ibid., p. 95).

Nessa mesma linha de oposição ao impreciso, um capitão faz um “louvor” à guerra. Lá a vida era muita mais interessante e colorida. Viviam-se muitas experiências. Não existia a pachorra do cotidiano, a vida movia-se a saltos em pura suspensão: “Lá eu sentia o que é a vida. Aqueles anos foram os melhores para mim – isso eu vou lhe dizer. Aqui nossa vida é cinza, pequena: do trabalho para casa, de casa para o trabalho. Lá provamos de tudo, conhecemos tudo” (Ibid., p. 136). Muitos relatos desses soldados evocam uma forma de ética da guerra. Algo próximo ao “Nós queremos glorificar a guerra” do Futurismo de Marinetti no início do século XX. Nessa

estética o belo brota da energia viril da destruição. Ela emana uma energia que eletrifica a vida e a faz renascer.

Por tudo isso, retornar era algo difícil. Adequar-se ao cotidiano e voltar ao comezinho era uma contradição ao ambiente no qual o sangue pulsava pela tensão do combate. Um Major, comandante de um batalhão, começa a adoecer na quietude do “aqui”: “Não consigo voltar para o mundo de cá. Viver... Simplesmente viver... Aqui me sinto apertado. A adrenalina se revolta no sangue. Comecei a adoecer...” (Ibid., p. 247).

O álcool tinha um papel providencial. Na primeira etapa, ele era utilizado, nos contam os soldados, pelos oficiais para controlar os praças. Nem todos queriam estar no Afeganistão, muitos eram forçados ou enganados. Por isso, ao aportarem bebidas eram distribuídas para acalmar os nervos: “Foi para isso que trouxeram a vodca, descobrimos. Para ficar mais fácil e mais simples de nos amansar” (Ibid., p. 56). Na segunda etapa, os próprios soldados produziam sua bebida para passar o tempo e criar coragem antes dos combates. Além delas, tomavam comprimidos conhecidos como *animalin*. Eles provocavam um efeito anestésico e energético: entorpecimento dos nervos, do entendimento e aumento da raiva. Depois de ingeri-los, os soldados corporificavam uma homonímia com a droga, a animalização: “Você vai se animalizar” (Ibid., p. 82).

Nessa zona de dubiedades, a camaradagem conhecida entre soldados é colocada em suspensão. Na guerra grassa um vocabulário particular. De um lado, os soldados veteranos no Afeganistão eram chamados de “avôs”. Eles já serviam havia mais de um ano. De outro lado, os que acabavam de chegar eram os intitulados, negativamente, de “pintassilgos”. Eles serviam havia menos de um ano. As relações entre esses dois “tipos” de combatentes eram desiguais. Os segundos utilizavam da sua autoridade para humilhar, machucar e explorar os recém-chegados.

Para um *soldado-testemunha*, o suposto companheirismo entre soldados foi desfeito logo no primeiro dia: “[...] E eu pensava: ‘O Afeganistão é onde são todos os amigos’. Que idiota! Um soldado jovem é um objeto” (Ibid., p. 94). Ele continua a explicar como os “avôs” agiam, roubavam a comida dos novatos, obrigavam a limpar as roupas e lamber as meias: “Nos divertíamos com a lei do mais forte: ‘Lave minhas meias, pintassilgo – e isso não era nada, veja essa outra: E aí, pintassilgo, lamba as minhas meias. Lamba direitinho, para que todos vejam” (Ibid., p. 94). Outros soldados o confirmam nessa perspectiva. A tal “amizade afegã”, vai dizer um atirador, celebrada depois do conflito era uma patranha: “[...] Agora, quando leio sobre a irmandade afegã, dá vontade de gargalhar” (Ibid., p. 108).

No entanto, no momento das refregas eram esses “avôs” autoritários que se colocavam na vanguarda dos pelotões: “Mas na hora das operações de guerra os “avôs” andavam na frente,

nos protegiam. Nos salvavam. Isso é verdade [...]” (Ibid., p. 94). Para outros combatentes, todavia, a irmandade era a única coisa que restava do Afeganistão. Só aqueles que lutaram ao seu lado e vivenciaram o horror podiam entendê-lo: “Quem não esteve comigo, não viu, não sobreviveu, não experimentou, para mim não é ninguém” (Ibid., p. 45). Existe aí uma separação entre “nós” e “eles”. Há aqueles para quem o companheirismo foi a força necessária para a sobrevivência. Por isso, na desmobilização muitos não queriam ir e abandonar a amizade: “O que puxa de volta não é a guerra, mas essas pessoas. Você espera, mas no último dia dá pena ir embora, parece que você quer pegar o endereço de todos. De todos!” (Ibid., p. 154).

A guerra também é um lugar paradoxal. O lírico podia surgir, inopinadamente, em meio ao horror. Por vezes, juntos. Para um atirador de granadas, veja a contradição, o que ficou na memória foi uma mistura do belo e da morte: “É estranho que a beleza me tenha ficado na memória. A morte e a beleza” (Ibid., p. 135). Isso é recorrente, um soldado da infantaria mecanizada rememora duplamente: os lírios de casa e a menina que tomava sorvete; e ao lado, o campo “verdinho” do Afeganistão de onde rebentava os tiros: “Casa: o cheiro do álamo, os bondes que soam, a menina tomando sorvete. E os álamos, os álamos tinham um cheiro! Lá a natureza é a zona verde, a chamada “verdinha”, é de lá que saem os tiros” (Ibid., p. 47). Da flor emerge o terror (os tiros) como as “Flores do mal” para parafrasear o título de Baudelaire.

Não foram poucos os que se ofereceram voluntariamente para ir ao Afeganistão. Eles acreditavam no socialismo internacional. Ou acreditavam representar o papel do herói do Panteão. Quase todos tiveram a dura prova da realidade. Para preencher o vazio da “mentira” encontram formas de significação. Para alguns, ficava a experiência, voltariam para viver tudo novamente. Para outros, o encontro com o oculto do humano. Em terceiros, o importante era a sobrevivência: “O principal era sobreviver àquela guerra” (Ibid., p. 151). Na União Soviética, eram chamados de “criminosos”. Isso não podiam aceitar. Nos relatos os soldados defendem suas memórias. Diz uma testemunha: os que estavam em casa, ele parece incluir a própria escritora, não podiam colocar no mesmo balaio os soldados e a burocracia que os envio para lá: “Não se dever colocar no mesmo saco quem enviou gente para lá e quem esteve lá” (Ibid., p. 148).

Na volta, todos eles vivem no indelével dos traumas. Esse é inscrito em muitos níveis. Num primeiro, ele é a cicatriz do próprio corpo: “A memória corporal de feridas e cicatrizes é mais confiável do que a memória mental” (Assmann, 2011, p. 265). Os combatentes voltaram mutilados. Alguns não possuem as pernas, outros os braços. Soma-se a essa perda o processo de desestruturação do Estado de Bem Estar Soviético com a *Perestroika* e a introdução do neoliberalismo na Rússia. Eles passam a perder os poucos benefícios que tinham e começam a

perambular pelas praças em busca de alguns trocados. Num segundo, os soldados são assaltados, à noite, pelos sonhos. Se os testemunhos variam em suas experiências, as imagens oníricas são recorrentes:

[...] E, à noite, os **sonhos**: alguém estava mirando na minha testa, e era um calibre que arrancaria meia cabeça... Eu me jogava contra a parede... O telefone começa a tocar, minha testa começa a suar – iam atirar! De onde? Você começa a arregalar os olhos para os lados. Se apoia na estante de livros...A-a-ah! Estou em casa... (Aleksiévitch, 2020, p. 47).

[...]

– Toda noite... Tenho o mesmo **sonho**, tudo se repete de novo. Todos atiram, eu também atiro. Todos correm, eu também corro. Caio e acordo (Ibid., p. 156).

[...]

No **sonho** vejo que ao lado do campo minado há crianças correndo... Elas não sabem que ali há minas... Preciso dar um grito: “Tem minas aí! Não andem!...”. Preciso me adiantar a elas. Corro. Tenho as duas pernas de novo... E consigo ver...

Mais é só à noite, só no **sonho**... (Ibid., p. 164, grifos nossos).

Nos sonhos eles revivem o Afeganistão. O mundo onírico rompe o véu temporal e de novo os soldados estão no campo de batalha. São sonhos traumáticos que se colaram aos processos psíquicos mais profundos. Em *Além do princípio do prazer*, Freud dizia que pessoas acometidas de neuroses traumáticas se ocupam muito pouco do evento durante a vigília. Ao contrário, era no transcorrer da noite que o acidente aparecia em situação adocedora.

Em terceiro, eles se põem a seguinte questão: como testemunhar? Fazê-lo é como reviver tudo novamente: é algo cortante. Apesar de tudo, faz-se o esforço e se conta. Mesmo assim isso não é suficiente. O testemunho é posto em colisão com suas aporias. Ele não é uma impossibilidade, é possível dizer e se diz, mas algo ainda falta:

– Passei dez anos calado... Calado sobre tudo... (Ibid., p. 45).

[...]

– Tenho medo de começar a contar. Essas sombras vão atacar de novo... (Ibid., p. 48).

[...]

– Já descansei da guerra, me afastei...como transmitir tudo o que aconteceu? (Ibid., p. 55).

[...]

Lembrar... É como enfiar o braço numa fogueira...Basta uma palavra, uma indireta... (Ibid., p. 97).

[...]

É impossível contar tudo... O que aconteceu, aconteceu. Sobrou o que eu vi e guardei na memória, que é só uma parte do todo, e só vai aparecer o que eu puder contar. No discurso dica um décimo... (Ibid., p. 67).

[...]

[...] Quero falar. Por que de repente? Para não me esquecer de nada... (Ibid., p. 62).

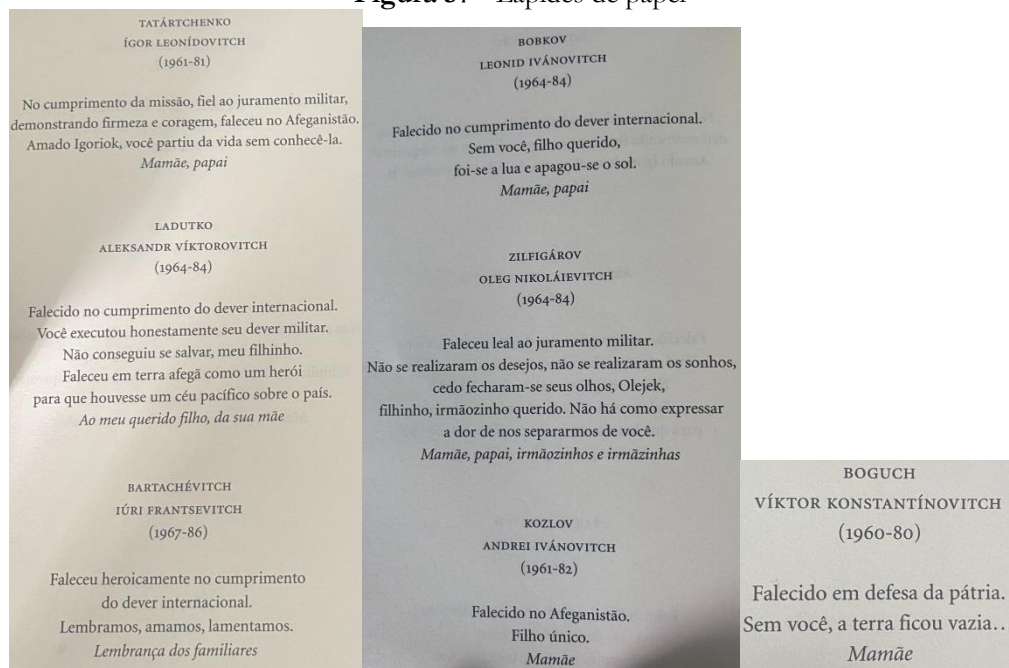
[...]

Agora, com você, me lembrei... (Ibid., p. 111).

Começar a dizer já é dilacerante. O trauma se retroalimenta e se repõe. É como enfiar a mão no fogo. Dessa maneira, é necessário tempo para se cogitar essa possibilidade de testemunhar, dez anos? Contudo, no momento em que se inicia, percebe-se que não se pode contar tudo. Aparece só um décimo. Por outro lado, como brota dessas últimas vozes, mesmo diante dessas adversidades, a testemunha fala para não se esquecer ou fala por causa da presença do ouvinte.

Aleksiévitch reúne o testemunho dos soldados que se retornaram. E os que morreram e não puderam oferecer o testemunho da sobrevivência? No *post mortem* de *Meninos de Zinco*, junto com os pais, ela oferece um túmulo de papel. São sete pequenas lápides escritas.

Figura 57 - Lápides de papel



Fonte: Aleksiévitch, Svetlana. *Meninos de Zinco*. p. 285-287.

Essas inscrições funerárias vêm imediatamente depois das vozes dos sobreviventes. Novamente, Aleksiévitch mostra como o trauma fica para os familiares. Eles escrevem essas lápides para dar algum sentido à vida dos filhos. Eles morreram em defesa da pátria ou do dever internacional. Isso é muito menos doloroso do que dizer que morreram em vão. Em outra perspectiva, Svetlana presta homenagem aos “meninos” que perderam suas vidas. Nesse sentido, o próprio título, “Meninos de Zinco”, é exemplar: mistura morte e afeto. Eram apenas garotos enviados em caixões.

O papel e a escrita oferecem um rito de partida, um túmulo. Seligmann-Silva (2003, p. 54-55) lembra como na cultura judaica existe uma relação estreita entre a morte e a escritura. Os

livros da tragédia da *Shoah* representam uma continuidade da tradição iconoclasta judaica e da tradição da escrita e da narração como formas de memória. Neles, o texto “deve manter a memória, a presença dos mortos e dar um túmulo a eles”.

Por sua vez, isso remonta à Antiguidade e à Idade Média. Assman (2011, p. 37) mostra como antes da sua secularização, a memória tinha como objetivo rememorar os mortos em dois sentidos: *fama* e *pietàs*. O primeiro é a “memoração cheia de glórias” dos homens notáveis e dos grandes heróis. *Menino de Zinco* está longe desse sentido e parece se agarrar ao segundo. *Pietàs* é piedade, a dimensão religiosa. Ela representa “a obrigação dos descendentes de perpetuar a memoração honorífica dos mortos”. Piedade é coisa dos sobreviventes: “Piedade é uma coisa que somente os outros, isto é, vivos, podem ter pelos mortos”.

5.2. Retornar é possível?

En cierto sentido, la liberación tenía que ver con la expulsión del tirano y la reunificación de las familias. Ahora bien, una vez terminadas las celebraciones no resultaba fácil regresar a la normalidad. La gente volvía del frente, o de combatir tras las líneas alemanas, o de campos y prisiones, habiendo conocido momentos de euforia pero también de terrible sufrimiento
Robert Gildea

Existe algo estranho em *Medida de Nossos Dias*. No meio do coro dessas vozes femininas erguem-se dois testemunhos masculinos. Desde os dois primeiros livros da trilogia *Auschwitz e Depois*, *Nenhum de nós voltará* (1965) e *Um conhecimento inútil* (1970), os homens sempre foram retratados indiretamente. No primeiro volume, Delbo (2021) mostra como muitos deles foram guilhotinados tanto por Vichy quanto pelos nazistas assim que capturados. No seu tom característico, o que mistura a dor com o lirismo, ela fala, num trecho, do quão felizardos foram esses homens, morreram e não tiveram que assistir ao lento desfazimento das formas femininas de suas mulheres:

Ó vocês que lhes dizem adeus no limiar de uma prisão ou no limiar da morte na manhã devastada por longas vigílias fúnebres, felizes de vocês que não podem ver o que fizeram de suas mulheres, do peito que vocês ousaram tocar pela última vez no limiar da morte, dos seios de mulheres sempre tão macios, de maciez tão perturbadora para vocês que partiam para morrer – suas mulheres
(Delbo, 2021, p. 14).

O corpo feminino é retratado no seu toque macio em seu pleno processo de deterioração. Elas, sim, tiveram que assistir e sentir essa erosão. Essa ausência do testemunho masculino se explicaria pelo contato que essas mulheres estabeleceram na prisão de Romainville. Não podemos esquecer, como vimos, que desse cárcere partiram 230 mulheres, Delbo entre elas, que foram enviadas para Auschwitz-Birkenau. Foi o único comboio formado por mulheres militantes que

partiu da França para os campos. Na volta, fato ao qual também nos reportamos, ela buscou reconstituir a história de cada uma daquelas mulheres em *Le Convoi du 24 janvier* (O Comboio de 24 de janeiro). Do grupo, sobreviveram somente 49 mulheres. Então, os vínculos criados eram indestrutíveis. Por isso, a ausência de vozes masculinas.

Contudo, outra explicação também é possível. Ela passaria pelos debates em torno das memórias da Resistência francesa, algo que o historiador Robert Gildea (2016) chama de “batalha pelo espírito da resistência”. Depois do final da Segunda Guerra Mundial, o relato das militantes foi preterido pela memória do “mito resistencialista” do General De Gaulle. Uma memória oficial que consistia em engrandecer o papel masculino das forças militares regulares e da própria França libertando a si mesma.

Depois da divulgação dos crimes contra a humanidade na Guerra da Argélia e da morte de Gaulle, ocorre uma virada nessa memória, algo subterrâneo começa a vir à tona. Nessa linha, o papel colaboracionista de Petáin e o julgamento de Klaus Barbie em 1977, um nazista sanguinário que agiu na execução, tortura e deportação de resistentes e judeus em Lyon, foram fundamentais. O heroísmo perde espaço e ganha relevo o testemunho das vítimas. Neles, o relato dos resistentes não ressalta a defesa patriótica da nação, mas sim a defesa do próprio humano. A partir daí é que as vozes femininas são recuperadas e valorizadas:

El acento estaba colocado ahora en la resistencia a la ideología y las prácticas nazis antes que en la resistencia patriótica al poder alemán. Se subrayaba la entrega de los resistentes a la humanidad y los derechos universales del ser humano por encima de su heroísmo. Este relato revisado daba voz a sectores cuya versión no había sido escuchada hasta ese momento, a saber, **las mujeres de la resistencia** y los franceses que se habían dedicado a rescatar a las víctimas de la persecución nazi, en especial de los niños judíos. También se prestó atención a transmitir ese relato a las jóvenes generaciones³⁹² (Gildea, 2016, p. 356-357, grifos nossos).

Esse movimento fez com que os discursos militares e masculinos fossem deixados em segundo plano. Surge uma resistência mais humana e mais feminina: “La búsqueda de una imagen más humanitaria de la Resistencia francesa abrió un espacio para las mujeres resistentes que llevaba mucho tiempo cerrado en la práctica”³⁹³ (Ibid., p. 357). Não existe nada militar e factual em Charlotte Delbo. Antes existe um trato do corpo feminino, do acolhimento e do

³⁹² “O acento estava colocado agora na resistência à ideologia e nas práticas nazistas do que na resistência patriótica ao poder alemão. Sublinhava-se a entrega dos resistentes a humanidade e aos direitos universais do ser humano ao invés de seu heroísmo. Esse relato revisado dava voz aos setores cuja versão não havia sido escutada até o momento, a saber, as mulheres da resistência e os franceses que haviam se dedicado ao resgate das vítimas da perseguição nazista, em especial as crianças judias. Também se prestou atenção à transmissão desse relato as jovens gerações”.

³⁹³ “A busca de uma imagem mais humanitária da Resistência francesa abriu espaço para as mulheres resistentes que levavam muito tempo silenciadas na prática”.

deslocamento temporal. Ela estabelece um diálogo com os testemunhos da *Shoah* e ainda os inova com sua forma múltipla.

Os testemunhos de Charlotte Delbo se inscrevem nesse movimento subterrâneo que recupera outras memórias femininas. Ao mesmo tempo, ela os precede, é pioneira. Seus livros são da década de 60 e 70 do século XX. Ela é *avant la lettre*. Nos seus relatos, o que fica é a dedicação que essas mulheres estabeleceram entre si. Os atos de resistência militar e ideológica ficam esquecidos. Não por acaso, vai dizer Gildea (2016), essa memória feminina promoverá uma reescritura da memória oficial do gaullismo: “La historia de la Resistencia contada por las mujeres, que hacía hincapié en su dedicación a los demás antes que en su propia gloria, fue una de las maneras en las que acabó reescribiéndose el relato de la Resistencia”³⁹⁴ (Ibid., p. 360).

Em alguma medida, essa reescritura explica a maneira indireta e deslocada de retratar o elemento masculino da resistência em Delbo. Em *Medida de Nossos Dias* temos 11 companheiras e dois companheiros, um deles é uma voz irreconhecível. Entretanto, isso não esclarece tudo. Vimos com a judia Ida que Charlotte recolheu outros testemunhos para formar essa constelação que é o livro. Pessoas que não faziam parte das 49 sobreviventes. Testemunhos de deportados que ela poder ter conhecido antes, na resistência, ou depois, na volta de Auschwitz. Logo depois dos campos foram formadas associações de deportados, como a *Amicale* na França, que funcionaram como lugares de memória, de luta por justiça e também de socialização.

Além disso, também existiam sanatórios e hospitais para os onde os sobreviventes foram para se reestabelecer. Era comum que ex-membros da resistência, depressivos, se internassem em clínicas para recuperar a saúde física e mental: “La depresión a la que se enfrentaron muchos exmiembros de la Resistencia supuso que las relaciones se forjaban a menudo en hospitales para enfermos mentales en los que pasaron tiempo recuperándose física y psíquicamente tras la guerra”³⁹⁵ (Gildea, 2016, p. 338). Na cura, foram estabelecidos novos laços e trocas de experiências.

Nessa perspectiva, essas duas vozes masculinas de *Medida de Nossos Dias* ganham sentido no espaço de troca e acolhimento entre deportados. Ainda, eles pluralizam a perspectiva constelatória da obra. Ademais, na filigrana do texto, esses testemunhos não estão deslocados, eles estabelecem diálogo com o tema principal: o “trauma do depois”. Eles parecem responder negativamente, como todas as companheiras, a possibilidade de refazer a vida.

³⁹⁴ “A história da Resistência contada pelas mulheres, que insistia na sua dedicação aos demais do que na sua própria glória, foi uma das maneiras em que se acabou reescrevendo o relato da Resistência”.

³⁹⁵ “A depressão que enfrentaram muitos ex-membros da Resistência supõe que as relações se forjavam, recorrentemente, em hospitais para enfermos mentais nos quais passaram um tempo recuperando-se física e psicologicamente depois da guerra”.

No capítulo “Loulou” conhecemos a história, contada por um companheiro desconhecido, desse resistente que ficou desaparecido desde o retorno. O testemunho é o relato do seu encontro. Tanto Loulou quanto o narrador faziam parte de um grupo de sete homens que regressaram juntos e combinaram de se reencontrar vinte anos depois no mesmo local no qual aportaram. O texto é endereçado, o narrador utiliza um “você” que é constante: “Loulou foi reencontrado. Sim, reencontrado. Onde? **Você** não vai adivinhar nunca” (Delbo, 2021, p. 373, grifo nosso). Provavelmente, é um desses homens do grupo.

Isso nos leva a crer que Delbo, como *constela(dor)a*, recolhe mais testemunhos sobre a *Shoah*, abre-se, constantemente, a dor do Outro. Ela faz *remontagens do trauma*, liga partes entre si – como a sua tragédia e das amigas a outras tragédias. Essa pequena comunidade encontra o companheiro oito dias antes da reunião marcada. O que mostra, de certa forma, que nunca deixaram de procurá-lo: “Reencontrá-lo oito dias antes da reunião, isso é extraordinário...” (Ibid., p.373). A história emula a das próprias companheiras, acompanhamos como muitas delas foram agrupar-se vinte e cinco anos depois.

O lugar onde encontraram Loulou é extremamente insólito e representa todo o drama dos deportados. Ele foi descoberto pelo narrador e outro companheiro chamado Lucien. O primeiro é quem conta para o interlocutor, o “você”: “Você não vai adivinhar nunca onde nós o encontramos. Digo nós porque Lucien se empenhou mais ainda do que eu. Como Lucien é persistente. Você não vai adivinhar. Num asilo de loucos. Num hospital psiquiátrico, se preferir”(Ibid., p. 373).

Não obstante, não foi parar ali por estar louco. Esse fato é o mais anômalo dessa história. “Está em pleno juízo” (Ibid., p. 373). Um pouco estranho por causa do contato permanente com alienados, mas isso era normal depois de vinte anos. Logo depois, o narrador passa a explicar o motivo pelo qual ele foi parar ali. Como prova do seu juízo, tudo foi dito, antes, pelo próprio Loulou: “Ele nos contou com muita clareza, sem lacunas. Lembra-se de tudo. Só não sabe quanto tempo foi” (Ibid., p. 374).

Esse deslocamento temporal entre o antes e agora é um *topos* nos testemunhos dos sobreviventes. Então, quando todos eles retornaram em 3 de julho de 1945, cada um teve que seguir seu próprio caminho. Esse é o momento, recorro ao testemunho de Delbo no segundo capítulo, no qual cada um se encontra só, desprende-se do grupo, e tem que lidar com a própria existência: “Eu precisava admitir – e era uma conclusão muito longa para formular, e até conseguir estava presa em uma angústia que me deixava errante, escorregadia e flutuante –, precisava admitir que as tinha perdido e que **doravante estaria sozinha**” (Ibid., p. 290, grifos nossos).

É o momento abismal de contagem das perdas. Algo que acontece de maneira dupla. Por um lado, é na volta em que se consegue ter consciência das perdas ocorridas no próprio *Lager*. Para Poupotte isso talvez se explicasse pelo caráter de irrealidade daquele espaço, tudo estava fora da vida, assim, segundo ela: “Para mim, foi na volta que realmente perdi minha mãe” (Ibid., p. 333). Por outro lado, existem as perdas dos que ficaram e também foram engolidos pela “guerra total” ou pela deportação. Esse segundo caso atinge Loulou. Depois de se separar dos sete companheiros, foi procurar seus familiares, mas não encontrou ninguém vivo:

Ninguém estava esperando Loulou. Ele foi direto para a rua Rambuteau. Ninguém. Perguntou aos vizinhos. O pai, a mãe, a irmã, todo mundo tinha sido levado. Seu apartamento estava ocupado por pessoas que ele não conhecia, sinistrados de Brest que tinham sido realojados ali, por requisição, na libertação (Ibid., p. 374).

Loulou era um jovem de dezenove anos. Foi deportado para os campos com apenas dezoito anos. A partir desse momento de desamparo da volta, ele passa a perambular. Com o pouco dinheiro que os deportados receberam na chegada, alugou um quarto de hotel perto de sua casa para ver se algum familiar regressava. Ia todos os dias ao centro de acolhimento. Até o dinheiro acabar e ter que se instalar na rua. Dali é recolhido por alguns policiais, estava esquelético, e enviado para um hospital. Fugiu. Foi capturado, tomado como amnésico, e internado numa instituição psiquiátrica.

Justamente aquela da qual não saiu mais. Foi cuidado com muito carinho por enfermeiras e médicos. Transformou-se no “queridinho” do local. Depois de seis semanas já estava curado. Contudo, não tinha dinheiro e nenhum lugar para ir, pediu para ficar. O diretor deu um jeito nos documentos e ele permaneceu por vinte anos. O narrador explica ao interlocutor a surpresa de que foi tomado ao se deparar com os dados de Loulou nos registros:

Se você visse! É verdade, você tinha de estar lá! Primeiro fomos recebidos pelo diretor. Ele nos mostrou seu registro. Nome, sobrenome, idade, profissão – você sabe que Loulou trabalhava com o pai, no ramo de peles –, nenhuma dúvida, estava tudo lá, era mesmo o nosso Loulou (Ibid., p. 376).

Depois, a *anagnórisis* (o reconhecimento). O jovem de dezenove anos tinha se transformado num homem de meia idade. O momento do encontro é tocante. Ele os reconheceu na mesma hora. Ocorre uma mistura de lágrimas e abraços como se eles tivessem se encontrado antes de ontem: “Como se nos tivéssemos visto na véspera. Começamos a chorar, Lucien e eu, a chorar como dois imbecis” (Ibid., p. 376).

Os dois retiraram Loulou do sanatório. Ele não possuía nenhum pertence além da roupa do lugar. Antes ele quis se despedir de todos do hospício. Esse era o único lugar onde criou

vínculos depois da volta. Era necessário agora inscrevê-lo no tempo. Por exemplo, deveria aprender um ofício e encontrar um lugar para morar. Por enquanto, vivia com o narrador. Precisava de companhia para andar e se localizar pela cidade. Os companheiros sentiam-se culpados. Perguntaram por que ele não os procurou. Loulou explicou que guardava na memória o endereço dos amigos, mas no frenesi da espera pelos familiares e da ida para o hospital esqueceu-se.

Existe um imenso hiato temporal, vinte anos, que para Loulou era apenas um pequeno lapso, ontem. Era como se ele estivesse retornando do campo naquele instante. Ele não sabia nada da vida prática. Era uma inscrição não só no tempo cronológico, mas também uma inscrição no próprio sulco da vida:

Como perdeu completamente a noção do tempo, não adiantava nada. Fora isso, lembra-se de tudo. Talvez lembre melhor do que eu e você – para ele o passado está muito mais próximo do que para nós –, só que tem a impressão de que não foi com ele que aconteceu. Tem um passado que não é dele, por assim dizer. Não será fácil reintroduzi-lo na vida (Ibid., p. 377).

Era como se ele vivesse em outra ordem temporal.

A outra voz masculina de *Medida de Nossos Dias* é a “Jacques”. O capítulo é homônimo ao nome da testemunha. Dessa vez, é ele quem diz diretamente. O resistente é um dos companheiros que compunha o grupo dos sete dos quais faziam parte Lucien, Loulou, Marcel, Henri e o narrador anterior. Os outros nomes não são revelados. Assistimos aos fragmentos da história desses sete resistentes dentro da história maior das 49 sobreviventes de Auschwitz-Birkenau, do qual Delbo era integrante. Charlotte constrói uma história dentro da história. Ficamos sabendo por meio do relato de Jacques que eles também eram os únicos sobreviventes de um comboio: “Meu grupo – éramos sete, os sete sobreviventes de um comboio – tinha se atrasado por causa de Marcel, que estava doente” (Ibid., p. 390).

O testemunho também põe em cena o drama do retorno. São muitas as formas em que essa volta se converte em pesadelo. Não é a mesma para todos. A volta não é um corte absoluto com os campos e nem mesmo o momento seguinte da elaboração do horror vivido. Nos muitos casos que já vimos ela representa o contínuo do trauma. No seu regresso, Jacques se vê envolto nos embates em torno da memória coletiva dos pequenos grupos da Resistência francesa.

Existem os companheiros do comboio e os companheiros da Resistência antes da prisão e da deportação. Dos primeiros ele se despede em Paris. Alguns dos outros ele irá reencontrar. O relato trata desse segundo agrupamento. Jacques retornava à cidade de Charente. Era o único que voltava naquele dia e, por isso, não esperava por ninguém. No ônibus da volta já começava algo de exasperante que não podia ser contado e explicado.

Ele toca em algo já disseminado por Delbo nas poesias, a saber: a incomunicação entre os de lá e os daqui. A escuta é tolhida. A comunicação exige muito daquele que está voltando, ele não pode simplesmente ir falando, cada palavra pronunciada deve vir acompanhada de uma explicação. Não pode existir nada *in media res*: “Não sei se para os outros foi assim, mas eu, no começo, não tinha vontade de falar com ninguém. Era muito difícil, depois de falar dias e dias com os companheiros. Com as outras pessoas, sempre era preciso começar por uma explicação” (Ibid., p. 391).

Ele não conseguia responder às perguntas dos passageiros que o acompanhavam na volta. Por isso, preferiu fingir estar dormindo. Ao desembarcar na estação o que lhe aconteceu foi semelhante ao que ocorreu com Loulou, o encontro em perda. Apesar de não ter avisado ninguém, Jacques, no fundo, ainda tinha esperança de que alguém viesse recebê-lo. Quando não encontrou nada, perguntou retoricamente e sentiu como resposta o peso da “realidade crua” da volta: “Então era assim, o retorno?” (Ibid., p. 392).

Parou num banco sem forças nas pernas para seguir. Foi abordado por um dos funcionários da estação. Por ele soube que ocorreram bombardeios no bairro. Algo que parecia inacreditável para Jacques. As mortes do campo inundavam todo seu imaginário e dessa forma era impossível acreditar que houvesse mortes fora de lá. O funcionário o ajudou a caminhar. No local onde ficava sua casa já não havia mais nada, somente escombros. Tinha sido destruída pelos bombardeiros.

A notícia terrível é dada pelo homem: “É você o filho dos Dumont? Desculpe, não o reconheci. Seus pais morreram no bombardeio” (Ibid., p. 393). Como no caso de Loulou, ele também estava só. O funcionário ofereceu abrigo e o levou para sua casa. No dia seguinte, Jacques foi a cidade e resolveu procurar os companheiros da Resistência. Primeiro, foi até a casa de Vicent. Ele estava vivo, abriu a porta, mas não parecia contente por ver o companheiro. Além disso, estava indiferente e passados alguns minutos, sem olhá-lo, fechou a porta: “Sempre sem me olhar, ele recuou e começou a empurrar a porta” (Ibid., p. 395).

Aquilo era incomum. Com vergonha e tremendo, foi embora. Por sua vez, buscou outro companheiro, dessa vez Louis. Não o encontrou, mas sua mulher, Aline, que também era uma militante, estava em casa. Contudo, Jacques foi recebido novamente como alguém indesejável. Ela disse que estava de saída. Então, ele é tomado pela incompreensão. Percebeu que era inútil procurar os outros amigos.

Agora não sabia para onde ir. Não encontrou o funcionário. A situação toda parecia um mistério incognoscível. Isso o fazia questionar o próprio juízo: “Quanto mais eu tentava compreender, mais tudo se embaralhava. É assim que ficamos loucos. Ou amnésicos. Eu fiquei

louco. Pensei no hospital como um refúgio. Estou louco, no hospital vão me tratar” (Ibid., p. 396).

Por fim, resolveu abandonar a cidade e encontrou uma tia viva: “Minha tia caiu no choro ao me reconhecer. Fazia anos que não a via” (Ibid., p. 396). Entrementes, outros companheiros continuaram a não recebê-lo, batiam a porta na sua cara. Denise, um antigo amor e também uma resistente, o procurou e explicou que ele era acusado de denunciar e trair a rede da resistência:

Foi Denise que veio me procurar primeiro. Também fora alertada contra mim, ao voltar de Ravensbrück, mas não queria acreditar nas acusações que me faziam. Ela me esclareceu tudo. “Você entende, depois do desmantelamento da rede, os companheiros que não foram presos – Vicent, Louis, Aline – indagaram por que quase todos nós tínhamos sido presos, e para eles não havia outra explicação: alguém tinha entregado a rede. Depois de muitas acareações e deduções, chegaram à conclusão de que tinha havido um traidor e de que esse traidor era você” (Ibid., p. 398).

Esse caso exemplifica uma situação ocorrida na França no contexto da liberação dos campos. Conforme explica o historiador Robert Gildea (2016) aqueles que saíam desses locais e pertenciam as multiformes redes da Resistência, buscavam fazer justiça e encontrar os traidores do movimento: “La liberación de los campos desencadenó un ajuste de cuentas a medida que los deportados de la resistencia supervivientes, como si de Furias se tratara, regresaron para exigir que se hiciera justicia con quienes los habían delatado”³⁹⁶ (Gildea, 2016, p. 333). Aqueles que se disfarçaram quando da derrota iminente, foram encontrados e desmascarados.

Jacques não era culpado, mas também não adiantava negar. Por conselho de Denise, ele procurou os companheiros do comboio. Escreveu para Lucien. Os sete se encontraram naquela data marcada há vinte anos, o repreenderam por não ter confiado neles. Ele não confiava em ninguém, somente em Denise: “Se não fosse Denise, acho que teria me enfiado uma bala na cabeça” (Ibid., p. 398). No encontro, a história de Loulou era o centro de tudo e, por isso, não falaram muito sobre sua situação: “Felizmente, aquela noite, no jantar de 3 de julho, eles estavam voltados principalmente para Loulou. Eu teria preferido estar no lugar de Loulou a estar no meu. Mesmo depois de refletir bastante” (Ibid., p. 398).

Essa última afirmação recobra um sentido forte. Não é dita no calor da hora, ele refletiu: preferia ficar preso num hospício por vinte anos, como Loulou, do que ser considerado um traidor. No limite, ele via-se sem uma memória coletiva que dava sentido a sua vida. Como explica Robert Gildea (2016), existiram várias memórias paralelas da Resistência francesa. Além das que alcançaram os anais nacionais, como a do gaullismo e a da defesa dos direitos humanos,

³⁹⁶ “A liberação dos campos desencadeou um ajuste de contas à medida que os deportados da resistência sobreviventes, como se das Fúrias se tratasse, regressavam para exigir que se fizesse justiça com quem os havia delatado”.

grassavam aquelas das pequenas localidades. Essas grandes narrativas: “Han marginado, cuando no silenciado, a otras memorias sustentadas por grupos particulares de resistentes”³⁹⁷ (Gildea, 2016, p. 363).

Jacques estava sem essa memória particular. No retorno, não ocorre uma espécie de subtração que transformasse a vida numa tábula rasa, um resultado zero, para daí se recomeçar. Pelo contrário, a operação era de soma: além de todo peso do trauma dos campos era acrescida a carga da pecha.

Jacques e Denise se casaram. Todos eram contra, insistiam para ela deixá-lo. Era a única a acreditar na sua palavra. Depois do casamento, ele quis deixar Charente, mas ela não deixou. Era quase como uma confissão. Denise nunca desistiu de provar sua inocência. Até que um dia ela veio. Encontraram um inspetor do regime de Vicky, – como dissemos, muitos criminosos foram descobertos –, responsável pela prisão e ele contou como descobriu o esconderijo do grupo. Foi por meio de Vicent, vigiou seus passos. Jacques foi reabilitado. Contudo, nada podia voltar a ser como antes, algo tinha sido quebrado: “Fui reabilitado. Por mais que eu saiba que no lugar deles faria a mesma coisa – porque eu também era intransigente –, não consigo olhar para os companheiros como antes” (Delbo, 2021, p. 400).

Logo em seguida ao relato do resistente, retorna as vozes femininas. Delbo, como montadora que encaixa peças, coloca ao lado o testemunho, em forma de verso, de Denise. A esposa de Jacques. Ela não se esquece de que essa última também foi uma sobrevivente. Nesse sentido, é como se Charlotte perguntasse para Denise como foi para ela, *persona*, o próprio retorno. É um testemunho curto, apenas duas folhas. Ele funciona como um poema de versos livres:

Figura 58 - Testemunho-poema de Denise

³⁹⁷ “Marginaram, quando não silenciaram, outras memórias sustentadas por grupos particulares de resistentes”.

Para mim foi tão difícil trazer Jacques de volta à praia fiz tanto esforço para trazer Jacques de volta para que ele vivesse que não tive tempo de pensar em mim. Sua casa seu pai sua mãe seu irmão fuzilado foi duro seu retorno os companheiros de olhar frio os companheiros virando as costas os companheiros que não o conheciam mais era tudo que ele perdia era toda a sua vida perdida. Eu pensava hoje preciso ser tudo para ele tudo não é muito não é nada não é nada e jamais serei tudo para ele eu não conto só contarei se lhe devolver a coragem de viver. Eu pensava que não se devem fazer contas eu lhe dizia Jacques conte só com sua coragem é preciso enfrentar Jacques me dizia Denise o que se pode contra a suspeita Eu dizia Jacques	suspeita não é traição Ele dizia Denise a traição teria provas a traição teria seus motivos a suspeita não tem provas nem motivos contra a suspeita nada se pode Eu dizia Jacques é preciso enfrentar Ele dizia Denise para enfrentar é preciso levantar a cabeça e não consigo eu vi a morte não consigo olhar a suspeita nos olhos dos companheiros Eu dizia Jacques morrer seria covardia Ele dizia Denise melhor morrer do que não olhar de frente Eu dizia Jacques Jacques é preciso resistir E toda manhã ele dizia Denise humildemente como pedindo permissão E toda manhã eu dizia Não Jacques Não Jacques você não deve é preciso aguentar é preciso aguentar o tempo necessário Fiz tanto esforço para devolver-lhe a vontade de viver que pensar em mim todos aqueles anos...

Fonte: Delbo, Charlotte. *Medida de Nossos Dias*. p. 401-402

Ela reverbera o testemunho do resistente, suas linhas mestras estão ali: a perda da família, a acusação... Para Denise, o seu retorno foi resgatar a vida de Jacques: “Eu pensava hoje preciso ser tudo para ele”. Entretanto, isso não parecia suficiente: “tudo não é muito não é nada”. Nesse movimento de renascimento, ela se esqueceu da própria vida: “fiz tanto esforço para trazer Jacques de volta para que/ele vivesse/que não tive tempo de pensar em mim”. O retorno foi doar-se, completamente, ao Outro. Em outra perspectiva, o relato toca num drama vivido por muitas mulheres depois da guerra: tiveram suas histórias na resistência apagadas.

Nessas três vozes, Charlotte Delbo recolhe histórias sofridas da Resistência. Nelas, retornar não era acomodar-se a existência. Não era somente um deslocamento geográfico. Era um pântano indefinível, um ponto de interrogação. Era continuar a luta. Uma das epígrafes que abrem esse capítulo expressa sua densidade, retornar era difícil:

Quer retornemos de uma guerra ou de outro lugar
quando é de um outro lugar
para os outros inimaginável
é difícil retornar

Quer retornemos de uma guerra ou de outro lugar
quando é de outro lugar
que não é lugar nenhum
é difícil retornar
tudo se tornou estranho
em casa
enquanto estávamos no outro lugar
[...]
(Delbo, 2021, p. 315, grifos nossos).

Toda esta tese é de certa forma um exercício de remontagem: uma desmontagem dos testemunhos dos livros para apresentá-los criticamente em capítulos. Então, por que chamar apenas esse último de remontagem? Nele, aglutinamos o trauma em torno de apenas três tópicos: a tortura, a guerra e o retorno. Esses temas aparecem no decorrer da tese, mas em outros sentidos. Nessas três formas vemos uma espécie de constituição do limite da escuta e, paradoxalmente, sua necessidade.

Na tortura, na guerra e no retorno não existe a passagem do trauma à recordação. Ele acaba se transformando no que Assman (2011, p. 260-265) chama de “escritura do corpo”. Algo que se grava pela pressão da violência e torna-se estável e inacessível. De certa maneira, essa é uma das definições do trauma: “uma escrita duradoura do corpo, oposta à recordação”. Pode-se construir um espaço de escuta afetivo, mas ele irá se defrontar com o demasiado da corporalidade – o depois. Não existe uma escuta infinita, a vida tem que continuar. Esses livros podem remontar a dor para apresentá-la e nesse movimento contestar a irrepresentabilidade, mas algo sempre irá faltar.

A escuta exerce um papel fundamental no acolhimento, na recolha e na publicização dos testemunhos. Contudo, ela não pode ser mitificada. Do outro lado está o trauma a pressioná-la, ao mesmo em que ele se grava no corpo, ele se move: ora latente, ora manifesto. Ele desmonta os tempos e simultaneamente a densidade. É um embate dialógico entre a escuta e o trauma. A ferida parece cicatrizada e remontada na relação de confiança entre testemunha e ouvinte, mas volta a abrir e suporar – desmorona e se desmonta. Por isso, o exercício de remontagem da escuta é sempre necessário.

Ainda, podemos pensar em como esse capítulo revela um certo tempo para além dos livros. O ato de desmontar o horror e remontá-lo. Nesse lance, montar é em si um ato de resistência. Contudo, ele também revela uma espécie de desencantamento com o mundo. Todas as três escritoras apontam para um autoritarismo eterno – para parodiar o título *Fascismo eterno*, de Umberto Eco. Com Poniatowska vimos, por exemplo, como o Massacre não representou um limite, mas uma “tecnificación de los cuerpos represivos”. Aleksiévitch, por sua vez, nas linhas iniciais estabelece uma ligação entre 1801 e 1979. A violência *ab aeterno*, dos cossacos aos soviéticos. Já Delbo, escreve diante de um contexto de profundo desespero, elas regressavam para um mundo falido. Por isso, a falta de comunicação com “eles”. Todas apontam um mundo, utilizando as palavras de Dunant (2021, p. 319) para descrever a conjuntura de *Medida de Nossos*

dias, “[...] no qual as esperanças políticas de um futuro melhor desapareceram”³⁹⁸. Por isso, resta desmontar o trauma para, quiçá, pode remontar algo novo.

Em outro sentido, esse capítulo reverbera, indiretamente e derradeiramente, o recurso do colecionismo praticado durante toda esta tese. Ele adiciona outra prancha de vozes, outras remontagens.

³⁹⁸ “[...] world in which political hopes in a better future have disappeared” (Dunant, 2021, p.319).

CONSIDERAÇÕES FINAIS – Testemunho, montagem e verdade

A teórica da memória, Aleida Assmann (2011), utiliza de um trecho de Freud para falar do exercício criativo de (re)construção que perfaz o ato de recordação, um gesto que mistura escavação e montagem. O texto compara o trabalho do psicanalista ao ofício do arqueólogo

que escava uma habitação destruída ou enterrada, ou um edifício antigo. [...] Assim como o arqueólogo remonta, de restos de paredes ainda em pé, as paredes do edifício, e de depressões no solo, o número e a posição; e como reproduz de restos soterrados nos escombros os enfeites de paredes antigos e as pinturas na parede, também assim procede o analista quando tira conclusões sobre o analisado a partir de fragmentos de recordação, associações e manifestações ativas. Ambos mantêm, sem contestação, o direito de reconstruir a partir do acréscimo e da montagem dos restos remanescentes (Freud *apud* Assmann, 2011, p. 174-175).

Tanto o arqueólogo quanto o psicanalista compartilham movimentos semelhantes ao do jogo: a partir de restos, depressões e fragmentos eles montam o quebra cabeça. Eles são montadores, mas não apenas. São, na verdade, (re)montadores. Eles querem reconstituir algo que já foi algum dia inteiro. O arqueólogo por meio de objetos soterrados na terra. Já o psicanalista por meio de recordações soterradas no inconsciente. Entretanto, nesses edifícios de retalhos, o original é irrecuperável. A frase final é significativa dessa impossibilidade: “restos remanescentes”. O arqueólogo e o psicanalista montam e remontam com o *possível*. Essas atividades, próximas ao *gestus* de Brecht – isto é, algo mágico, lúdico, sentimental, político, performático –, não são puros exercícios de um ofício liberal. Elas manifestam uma estética. É necessária uma arte da sabedoria das mãos e da escuta. Depois, uma arte para juntar os fragmentos.

É ainda uma atividade sensível e ética. O arqueólogo quer recuperar manifestações humanas de outras civilizações. Sobre alguns povos (e não são poucos) – os que estão num outrora quase inacreditável –, não existem documentos ou registros escritos. As informações são retiradas de restos de paredes ou de pedaços de vasos, por exemplo. Por sua vez, o psicanalista lida com o humano vivo e a cura. Ele deve ter todo um cuidado, na escavação das recordações, para não re(traumatizar) o paciente. Seu objetivo é desafogar o inconsciente de imagens doloridas que impedem o caminhar pleno.

Nesses atos, existe algo das figuras das *constela(dor)as* que apresentamos nesta tese: Charlotte Delbo, Elena Poniatowska e Svetlana Aleksievitch. Não quero aqui dizer que elas se assemelham ao arqueólogo e ao psicanalista. Compartilham esse *gestus* múltiplo do (re)montador sensível. Apesar disso, vejo algumas diferenças notáveis. Primero, elas não lidam, como os arqueólogos, com objetos, mas como vozes. De outro lado, de fato existe uma troca afetiva no divã psicanalítico. Entretanto, é uma troca entre paciente e médico atravessada pelo

profissionalismo. No caso das escritoras, ao mesmo tempo em que exercem a escuta, elas são cindidas pelos eventos catastróficos. Postulamos no terceiro capítulo a noção de “terceira testemunha”. Diferente dos sonhos dos sobreviventes, é aquela que não foge e ouve até o final a dor insuportável do Outro. Depois, como parte desse ato, levam adiante às palavras das vítimas. Contudo, não o fazem enquanto “etnólogas”. Isto é, elas não desaparecem nesse processo, não são apenas “intermediárias” que se escondem. Vejamos como isso se constitui com um exemplo.

O livro *A queda do céu* apresenta a cosmologia, a filosofia xamânica e o testemunho do yanomami Davi Kopenawa. O texto é produzido em parceria com o antropólogo francês Bruce Albert. Na origem, a obra tem como gênese a escuta. O indígena não fala português. Então, para que fosse produzido o antropólogo anotava e gravava todo pensamento de Kopenawa e depois traduzia para o francês. Essa mediação não está inscrita no texto: ele é apresentado como se fosse *ipsis litteris* o testemunho de Kopenawa, é ele quem fala como sobrevivente dos “comedores de terra”. Visível, existe apenas o seu “self”, o terceiro não apenas se esconde como é quase ausente. Entretanto, ao final da obra Bruce Albert explica em que termos surgiu essa relação dialógica: ele inscreve a escuta e a posição do intermediário no “pacto etnográfico”.

É esse pacto que permite acessar a alteridade cultural de maneira ética. Ele coloca duas interrogações ao antropólogo: como mostrar a cosmologia yanomami sem exotizá-la? E nesse movimento, refletir sobre as implicações do seu lugar de ator-observador? Isso se dá, ele nos diz, fazendo justiça de “modo escrupuloso à imaginação conceitual” dos anfitriões. Albert é aceito pela comunidade autóctone na posição de “tradutor”, sua função é levar adiante às palavras dos yanomami. É uma relação de troca: eles aceitam sua presença e oferecem seu pensamento na medida em que o antropólogo irá ressocializá-lo na língua do “branco”:

Ao lhe oferecerem seu saber, os anfitriões do etnógrafo aceitam a incumbência de ressocializá-lo numa forma que lhes parece mais adequada à condição humana. Contudo, para além da cumplicidade ou empatia que o estranho noviço possa ter inspirado, a transmissão visa antes de tudo, para além de sua pessoa, o mundo do qual ele jamais deixa de ser um representante, queira ele ou não. De fato, em seus esforços pedagógicos, seus anfitriões têm por objetivo primeiro tentar reverter, tanto quanto possível, a troca desigual subjacente à relação etnográfica. De modo que os ensinamentos de nossos supostos “informantes” são dispensados por razões de ordem principalmente diplomática. Sua paciente educação se aplica, em primeiro lugar, a nos fazer passar da posição de embaixador improvisado de um universo ameaçador ao papel de tradutor benevolente, capaz de fazer ouvir nele sua alteridade e eventualmente possibilitar alianças (Albert, 2015, p. 521).

O etnólogo não está “colhendo dados”. Ele está sendo reeducado pelos yanomami que aceitam sua presença para que possa se transformar no “tradutor” da sua causa. Ele é o intérprete que levará suas palavras. Entretanto, não sob o signo daquela relação de escambo da colonização.

É uma ligação ética na qual o antropólogo deve estar à altura da dívida contraída com o conhecimento xamânico e testemunhal. O intermediário está subsumido nesse pacto implícito. A tradução é uma atividade de desprendimento da posição do *self* egoísta. O pacto é uma forma de aliança. Por outro lado, a escrita entra nesse liame. Albert diz que não se trata do “escritor fantasma” ou do “escritor exegeta” como dissemos inicialmente. Sua relação com Kopenawa é de coautores em que o yanomami é o primeiro coautor. Ele é o narrador e o antropólogo o redator. É um trabalho de colaboração no qual a primeira pessoa é atravessada por um “Eu” duplo:

A fala que se faz ouvir no texto, resultante de um vasto corpus de gravações, é a de seu autor, transcrita com a maior fidelidade possível. Contudo, dada a sua pouca familiaridade com a escrita, o "eu" desta narrativa é também o de um outro, um alter ego redator – eu mesmo. De modo que este livro é afinal um "texto escrito/falado a dois" (Ibid., p. 537).

Bruce Albert (2015) mostra nos textos de apoio seu papel de participante ativo: não é um escritor fantasma. Contudo, apesar de todas essas explicações etnográficas, na transcrição a obra apaga as marcas do “Eu” do antropólogo. Por sua vez, essas trocas de posições remetem à constituição do *testimonio* como o postulou Seligmann-Silva (2003). Essa seara do testemunho se configurou na América Latina marcada por uma forte correlação entre oralidade e escrita. Nela existe essa posição do gestor que funciona como mediador do dizer. Em grande medida, esse *testimonio* é atravessado por trabalhos etnográficos. Ele apresenta a “voz” de indivíduos, etnias e culturas – como no caso do Kopenawa – que não dominam as línguas da colonização.

Ainda, essa bifurcação do testemunho é acompanhada por uma série de implicações éticas. Uma delas está nessa passagem para a cultura escrita, esse movimento poderia acarretar na “redução” e ‘domesticação’ do ‘outro’: de sua voz, do seu corpo-gestual” (Seligmann-Silva, 2003, p. 35).

Todas essas questões, tanto as propostas pela *Queda do céu* quanto pelo *testimonio*, estão no horizonte das *constela(dor)as* e seus atos de escuta. Primeiro, esse lugar da “redução” e “domesticação” é impugnado pelo “pacto etnográfico”. Ele mostra como os yanomami não são inocentes. O pacto envolve um jogo de astúcia. Os autóctones não dominam a linguagem do “branco” e, por isso, fazem do antropólogo (o branco) seu representante. Ele é trazido para sua causa na função de “tradutor”. No limite, como diz Bruce, é uma aliança.

Nesse sentido, a relação entre o testemunho e a escuta não é plácida. Pelo contrário, é permeada por trocas, conflitos e pactos. Essa configuração aparece nas escritoras desta tese. Em *Meninos de Zinco*, isso se apresenta em muitos momentos. Na escuta, alguns dos soldados-testemunhas questionam a “posição burguesa” da escritora. Ela bem como os outros soviéticos agora eram críticos da guerra, os soldados são vistos como criminosos. Contudo, enquanto eles

estavam lá sendo mutilados e mortos, ninguém se ergueu para denunciar. Outros questionam sua própria capacidade, como mulher, para tratar de um assunto essencialmente masculino: “E por que as mulheres estão escrevendo sobre guerra, cadê os homens [...]” (Aleksiévitch, 2020, p. 200).

Aqui não podemos esquecer como todos os três capítulos da obra são abertos por transcrições ameaçadoras de ligações que Svetlana recebe de uma testemunha. O julgamento judicial sofrido pela escritora é ainda significativo nessa perspectiva. Não obstante, por cima desses embates, é estabelecida uma relação de acolhimento. Não é o “pacto etnográfico”, mas um “pacto de confiança”: “Agora, com você, me lembrei...” (Ibid., p. 111). O Outro se sente num espaço de hospitalidade e semelhança que lhe permite dizer: “Aí está, lhe contei... Pela primeira vez tentei falar o que penso. Não estou acostumado” (Ibid., p. 48).

Entretanto, em cada escritora isso se constitui de maneira singular. Se em Aleksiévitch essa relação entre testemunha e ouvinte é mais direta, não é o caso de Delbo. Em *Medida de Nossos Dias* existe uma reconstituição de escutas que já ocorreram. Não existem gravações preexistentes. Charlotte monta as vozes partir da memória, isto é, dos encontros, experiências e diálogos estabelecidos com as companheiras. Ela esconde os alicerces da montagem. Ele aparece nos intervalos com os poemas. Já em Poniatowska e Aleksiévitch eles são visíveis. Na primeira, nas colagens: fragmentos, fotografias, poemas... Na segunda, nos parênteses que explicam e nas interrupções marcadas por reticências (...).

No capítulo “O enterro” vemos mais diretamente os registros dialógicos das conversas estabelecidas pelas resistentes. Todavia, não é possível gravar conversas espontâneas no momento coetâneo em que são realizadas. Por isso, também existe mediação. Não é possível afirmar onde começa o “original” da oralidade e a “reelaboração” da escrita. Nem quando começa o corte e se dá a continuidade. Ocorre um mistura que se dá a ver no seu acabamento.

Contudo, isso não retira a autonomia das vozes. Charlotte se esconde, mas não totalmente. Nos capítulos que levam os nomes das resistentes, onde estão seus testemunhos particulares, Delbo não se apaga. A relação de interlocução está marcada na voz do Outro. Elas contam diretamente para a companheira. Mado se refere a ela, como todas, quando invoca o “você”: “Quanto a você, compreende o que quero dizer, o que sinto” (Delbo, 2021 p. 317). Não há impessoalidade.

De outro lado, o pacto também é estabelecido em outros termos. Ele não é firmado no momento do diálogo frente a frente: é anterior. Elas já se conheciam da Resistência e no comboio e nos campos fortaleceram ainda mais os laços políticos e afetivos. Elas se formaram coletivamente na dor. Essa experiência tem como corolário uma fronteira na qual a escuta pode e não pode funcionar. Ou seja, entre elas é mais fácil o dizer, se conhecem e se reconhecem.

Podem passar vinte cinco anos sem se verem que os laços ainda permanecem. Já com os “daqui” há um muro que impede a comunicação.

Sergei Eisenstein dá a ver suas montagens nos filmes e ainda a explícita em textos, constitui uma poética. Em Delbo, Aleksiévitch e Poniatowska não há esse deslinde, o ver já vem junto com sua *(re)montagem*. Tudo está embaralhado. Contudo, isso não pressupõe o modo como o recorte e a colagem das vozes foram feitas. Não existe uma metodologia clara. Esse fato nos permite aventar duas hipóteses: de um lado, isso esconde a perda que ocorre na passagem da oralidade para a escrita. Em todas as obras existe esse deslocamento. Ele é duplicado se pensamos que os testemunhos são utilizados em sua completude. Ao mesmo tempo, isso se explica pelo tom estético, a reprodução total dos testemunhos, sequencialmente, possuiria um caráter apenas documental e positivo.

Do outro lado, segunda hipótese, as forças que permitem produzir essas conexões são os afetos. Didi-Huberman (2020) em *Povo em lágrimas, povo em armas* mostrou como a emoção possui um caráter político: ela não diz “Eu”, mas “Nós”. Ela é uma abertura que encontra sua potência. Da perda e da dor, brota o estilhaçamento e dele, por seu turno, a junção dos cacos. Surge algo novo como um renascimento. Lembremo-nos da *apocatástase* em Benjamin. Ela é uma força messiânica que irá redimir a memória dos “vencidos”. Então, a emoção possui esse tom de perda e restauração. Nessa linha, a emoção é em si uma modalidade de montagem. Não por acaso, Didi-Huberman (2020, p. 205) a compara com Dioniso. No corpo destruído e mutilado brota algo novo:

A montagem é uma operação dionisíaca: cortamos em pedaços, cortamos na continuidade, assassinamos, num certo sentido, e, no entanto, aquilo começa justamente a se mexer, a dançar, a viver. É um nascimento cruel, um *nascimento por esquartejamentos operatórios* (Ibid., p. 205, grifos do autor).

Conclusão, a emoção é uma forma estética, ela adota a máscara da montagem. Ela está presente direta ou indiretamente nas três escritoras. Aleksiévitch o diz diretamente: “Não imagino, não invento, eu monto o livro a partir da própria realidade” (Aleksiévitch, 2020, p. 344). Poniatowska também o diz: “Por eso digo que mi libro es una especie de collage, de montaje [...]” (Poniatowska *apud* Schuessler, 2017, p. 187). Como vimos, no caso de Charlotte Delbo, ela é indireta. Voltemos à escritora mexicana. Ela fala da prática, isto é, o modo como cortou os testemunhos. Sua metodologia passa pela emoção, retirou dos testemunhos o que mais lhe tocou: “Decidí escoger lo más emocionante o lo más significativo de cada testimonio” (Ibid., p. 187). É por isso que não existe um método uniforme e linear: existem testemunhos com apenas uma linha, com apenas dois parágrafos e até outros com várias páginas. Aliás, essa recusa ao convencional está nos três livros.

Poniatowska também tem suas singularidades em relação à escuta. Em *La noche de Tlatelolco* ela faz com que o conflito seja instaurado no próprio contraste das vozes. Por meio delas vemos, por exemplo, as diferenças de visões dentro do Movimento Estudantil e o confronto de visões de mundo entre pais e filhos nesse ano explosivo que foi 68. Um período de centelhas rebeldes em todos os lados do mundo. É o livro mais aberto à multiplicidade, a escritora consegue produzir uma *prancha intermedial* pela qual circulam imagens, textos e gêneros. Nesse último caso, estão os textos jornalísticos que silenciam sobre o Massacre e também estão os poemas feitos como lápides aos mortos. Além disso, essa colagem e depois montagem promove um deslocamento temporal: poemas e textos escritos no período anterior à Tlatelolco parecem anunciá-lo profeticamente. Com isso, mostra-se uma cultura política autoritária que transforma-se em regra.

Poniatowska bem como Svetlana e Delbo vão, literalmente, até o Outro. Constelações são movimentos cósmicos e telúricos, demandam ações das estrelas e dos pés. Elas têm que ir encontrar as testemunhas. A mexicana converte-se numa espécie de nômade da auscultação. Ela passa a buscar os sobreviventes nas prisões. Quase todos os domingos se deslocava para a cadeia de Lecumberri e se encontrava com os estudantes. Como não podia utilizar gravador ou papel, chegava em casa e reconstituía tudo por meio da memória. Nisso a escritora se aproxima do que é feito por Delbo com os encontros com as companheiras. Para que essas reuniões funcionassem eles estavam sob a égide do “pacto de confiança” que assegura a escuta e o registro na memória.

Então, depois dessa tergiversação, retornemos ao diálogo com a *Queda do Céu* e o *testimonio*. Segundo, apesar dessas complexidades na escuta e na escrita evocadas na figura do intermediário encontrarem seus correlatos nas *constela(dor)as*, elas não estabelecem um “pacto etnográfico”, mas o “pacto do testemunho”. O que pressupõe escuta e confiança. Terceiro, elas fogem da “figura do gestor” e do “Eu duplo” de Bruce Albert (2015). No primeiro ato, o escritor quer se esconder. No segundo, se o antropólogo francês fala de um projeto “falado a dois” e dessa forma marca sua posição de partícipe e coautor, no texto ele se esfumaça. O duplo está atrás do texto inscrito em seu nível linguístico. Na frente, ele adota a maior “fidelidade possível”.

Nas três obras não existem o “gestor” e o “autor que se esfumaça”. Elas também se colocam como testemunhas e dessa posição elas afixam seus lugares como recolhedoras e montadoras das vozes coletivas. Não existe o “estranhamento” etnográfico e o *testimonio*. As testemunhas ouvidas dominam os códigos de escrita. Por sua vez, as escritoras não se escondem, imiscuem-se no meio das vozes. O “duplo Eu” transforma-se num Eu instável sempre pronto a metamorfosear em Outro. Poderíamos retomar a comparação entre o *constela(dor)* e o psicanalista

do início e dizer que ele fala do exterior, elas falam do interior. Não obstante, isso não pressupõe uma uniformidade, existem experiências singulares nessas órbitas celestes.

Por exemplo, o interior para Charlotte Delbo é o da sobrevivência de três espaços concentracionais: La Santé, Auschwitz-Birkenau e Ravensbrück. Por sua vez, o de Svetlana Aleksievitch é da participação ideológica na utopia comunista, foi uma Pioneira, Outubrista e membro do Komsomol. É também a que vê, em campo, a Guerra do Afeganistão. Fato, ela nos diz, que possuía algo de imoral em observar a coragem alheia: “Fique no hotel e pensei comigo mesma que há algo de imoral em observar a coragem dos outros e o risco que assumem” (Aleksievitch, 2016, p. 376). De outro lado, a que sente, o Afeganistão marcou o fim da sua fé no comunismo com rosto humano.

Delbo é *superstes* e Aleksievitch *testis*. Entretanto, a primeira não mantém sempre essa posição. É a *remontadora* de traumas diante das histórias de Ida, a judia, e dos resistentes, Loulou e Jacques. Poniatowska também adota múltiplas máscaras. No início de *La noche de Tlatelolco*, a escritora adota um ponto de vista redentor, vê uma avalanche de estudantes vindo até ela totalmente em sua “limpidez”: “Aquí vienen los muchachos, **vienen hacia mí**, son muchos, ninguno lleva las manos en alto [...] **vienen hacia mí** con sus manos que levantan la pancarta [...]” (Poniatowska, 1993, p. 13, grifos nossos). Ela os vê sem os signos da violência. São a encenação da democracia nas ruas. As mãos ao alto não estão ali devido a uma ordem, mas para empunhar cartazes.

É também a observadora, vai até a Praça das Três Culturas e vê os sapatos espalhados pelo chão. Por outro lado, insere sua voz no meio das outras vozes. Mostra como o trauma se manifestava toda vez que havia um helicóptero no céu e uma manifestação por perto. Como se o Massacre de Tlatelolco fosse se repetir a qualquer momento.

Nas estruturas montadas, como fizemos em alguns capítulos, as escritoras somem e o que aparece são as vozes. Isso se explica. Imaginemos as constelações e seus volteios siderais. O arranjo de que são compostas não é manipulado por um *Deus ex machina* que as controla, como titeriteiro, do alto. Elas próprias se dão a ver e eletrificam, em doses melancólicas, o todo. Por vezes, Delbo, Poniatowska e Aleksievitch são levadas por essas ondas. Outras vezes, as guiam.

Para Peter Bürger (1993, p. 129-134), em sua *Teoria da vanguarda*, a montagem, metonímia das vanguardas artísticas, pressupõe choques na recepção das obras. A atenção deixa de se dirigir para o sentido e passa para a *construção*. Por sua vez, os objetos que se apoiam no princípio da montagem são vistos como inorgânicos e já não provocam a aparência de reconciliação. De fato, não existe reconciliação diante do trauma. Além disso, as obras deste *corpus* evocam a recepção. Num primeiro movimento, os livros já são montados e remontados pelas escritoras diante das

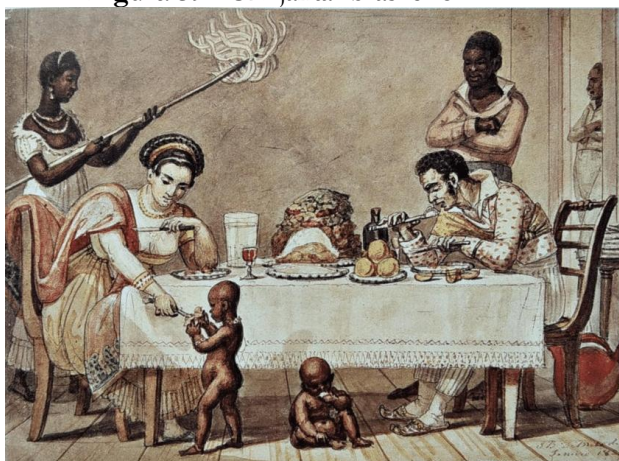
vozes. No segundo, para *(re)presentá-los* num trabalho acadêmico, a *construção* é colocada no centro, pois se deve fazer novas remontagens.

Em outra perspectiva, de uma visão estética alargada, as três obras e seus movimentos constelatórios podem ser inscritos no diálogo contemporâneo das artes com a memória, os arquivos e a montagem. Elas parecem se abrir para uma mutabilidade nas configurações do que guardar. São poéticas que visam rebobinar a história e para isso elas mostram a violência em se que constituem os arquivos. Nesses movimentos, eles passam a anarquizar os acervos, bagunçá-los e montá-los em outra ordem. Abrem as fronteiras dos arquivos.

Como expressa Assmann (2011, p. 386) essas novas estéticas possuem um “efeito terapêutico” em relação aos traumas vividos: “Ela é, no melhor caso, uma terapia para traumas, uma coleção cuidadosa de restos espalhados, um balanço das perdas”. Elas visam romper com as oficialidades e a partir daí instaurar o que foi esquecido. São anarquizadoras e suas contraimagens são restos que não documentam os grandes feitos, mas a dor dos anônimos.

Para minhas reflexões finais, eu apresento aqui três artistas desses modelos: Gê Vianna, Rosana Paulino e Naomi Tereza Salmon. Suas estéticas postulam, não da mesma forma, a montagem, o trauma e o colecionismo. Um desses elementos está sempre presente, quando não, todos. Primeiro, a artista maranhense Gê Vianna. Ela é por excelência uma montadora do tempo histórico. Na sua série “Atualização traumática de Debret”, de 2021, ela promove uma (re)leitura da obra *Viagem pitoresca e histórica do Brasil* realizada por Jean-Baptiste Debret e publicada em 1894. Nessa obra, o artista francês do Período Joanino produziu uma profusão de registros cotidianos que naturalizavam a escravidão. O livro funcionou e ainda funciona em alguns livros didáticos como um inventário normalizador da realidade brasileira escravista. Em contraposição a esse *status quo*, a artista afro-indígena rasura, por meio da colagem digital, essas imagens pitorescas. Sua imagem é uma contraimagem da gravura “Um jantar brasileiro”. Vejamos a citação e sua rasura:

Figura 59 - Um jantar brasileiro



Fonte: Jean Baptiste Debret, 1827.

Figura 60 - Sentem para Jantar



Fonte: Gê Vianna. Atualização traumática de Debret. 2021. Disponível em: <https://mam.rio/ge-viana/>. Acesso: 3 mar. 2025.

Como no gesto benjaminiano de Poniatowska, ela renomeia e depois legenda: *Sentem para Jantar* (Atualização traumática de Debret). Ela é uma reviravolta em relação à gravura de Debret: saem os senhores brancos e entram os serviçais escravizados da imagem anterior. Agora eles compõem uma larga família negra na qual os antepassados também são lembrados: o quadro de uma mulher negra de turbante ao fundo. Como uma mulher afro-indígena, Gê Viana também se vê nesse espaço familiar. O verbo “sentar” vem no imperativo “sentem” como uma exortação para a comunidade negra se congregar e se formar: é um espaço de memória e afeto. Ela desmonta e remonta. É um registro anarquivador: naturaliza ao reverso do escravismo, isto é, naturaliza uma família negra. Sabemos como elas eram separadas e desmanchadas com seus membros sendo vendidos na vigência do escravismo. É uma reparação, mas que não se esquece do lugar de dor onde parte: o trauma da diáspora (atualização traumática).

A obra de Rosana Paulina dialoga diretamente com a de Gê Vianna. Nela, a montagem e a desmontagem também passam pelo gesto traumático da diáspora. Exerce essa posição da anarquivadora, isto é, ela recoleciona os arquivos da escravidão – tanto os escritos quanto os imagéticos. Eles são rasurados e montados em outras *pranchas*. Em algumas obras, eles são aumentados. Seus moldes são inscritos de suturas que não se completam e dessa forma desvelam os traumas abertos. Ela coloca em cheque a violência dos arquivos. Nesse sentido, produz contraimagens, reinscreve esses acervos. Suas instalações atravessam a História do Brasil desde a escravidão até o apagamento das memórias negras.

Paulino é uma artista múltipla: desenhista, montadora, bordadeira, escultora, anarquivadora. Essas misturas já estão inscritas na sua obra de estreia, “Parede da memória”, de 1994. Nela vemos uma série de amuletos, conhecidos como patuás, que guardam imagens de pessoas negras.

Figura 61 - Parede da memória

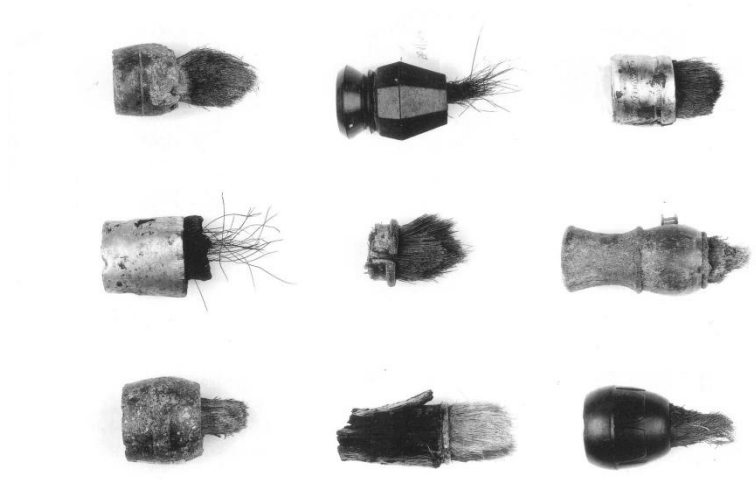


Fonte: Rosana Paulino, 1994.

Na figura aparece apenas uma parte dessa instalação que ocupa toda uma parede. As fotografias são dos arquivos familiares de Paulino. Contudo, ao serem expostas elas ganham caráter coletivo. Elas são costuradas em tecido de algodão e algumas foram retocadas com tinta aquarela. Além disso, no contorno dos patuás vemos os traços do bordado. É um trabalho delicado de montagem. A artista quis dar visibilidade aos rostos negros, tirá-los da invisibilidade. Não são mais anônimos. Existe, como em Gê Vianna, um exercício de restituição e ele também passa pela ferida. Por meio das suas agências imagéticas esses rostos constroem uma memória coletiva. Ainda, a artista introduz um colecionismo, as imagens se multiplicam. Entretanto, não é o “gabinete de curiosidade”, é a ação da *constela(dor)a*, reúne uma coleção cuidadosa de restos prontos a se tornarem públicos.

Por fim, Naomi Tereza Salmon. Ela é uma fotógrafa israelense de objetos da *Shoah*. Em 1989, ela foi contratada pelo Memorial da Shoah em Israel, Yad Vashem, para fotografar relíquias dos campos que pertenciam aos prisioneiros. Era um trabalho puramente técnico. Contudo, durante o processo ele foi se transformando e surgiu uma estética a serviço de uma prática da rememoração. Os objetos eram restos de solas de sapato, pincéis, panelas, escovas de dente, armações de óculos.

Figura 62 - "Evidências"



Fonte: Naomi Tereza Salmon, 1995. Disponível em: https://nts.is/6_portfolio/3_exhibits. Acesso: 03. Mar. 2025.

A série intitula-se “Evidências”. Do horror? Não só. Em pouquíssimos casos havia indicações sobre o local de onde provinham esses objetos e principalmente quem eram seus donos. Então seriam apenas objetos anônimos da burocracia de morte. Contudo, Tereza Salmon observava que eles já tiveram um dono e um valor sentimental para os sujeitos que os conservaram. Não eram simples formas anônimas. Eram um traço de memória, uma relíquia, um eco, uma acusação ou uma evidência de crime³⁹⁹. São objetos que se fazem de “lápides” e armazenagem da memória dos que se foram em oposição ao apagamento dos rastros pelos assassinos.

Em alguma medida, mais subjetiva, o trabalho de Naomi lembra a manipulação dos objetos que é feita por Marcel Cohen, em *A cena interior* – fatos, para reconstituir a história da sua família morta no *Lager*. Ele recusa terminantemente a ficção, isso “[...] daria a entender que a ausência e o vazio podem ser expressos” (Cohen, 2021, p. 7-8). Por isso, essa escavação será feita por meio dos silêncios, lacunas e dos esquecimentos. Vale-se dos poucos laços de memória de um menino que tinha apenas cinco anos quando os pais foram levados. Os aliados principais serão os objetos. Ao final do livro, com o título “Documentos”, eles estão reproduzidos. Um copinho para ovo cozido, uma rede para segurar os cabelos, um cavalinho costurado com panos

³⁹⁹ No original: “The only sure thing was that the things had once had an owner and that they meant something to the person who had preserved em [sic] or brought them in: as a last sign, a trace of memory, a relic, a monument, an echo, an accusation or evidence of crimes”. Naomi Tereza Salmon, 1995. Disponível em: https://nts.is/6_portfolio/3_exhibits. Acesso: 03. Mar. 2025.

velhos, uma bolsa improvisada, um violino, um cinzeiro, uma cigarreira. São objetos ora da mãe, ora do pai. A partir deles, pequenas memórias, frágeis, são reconstituídas.

Nessas três artistas, bem como no *corpus* desta tese, a memória é, como projetou Aby Warburg, um tesouro de sofrimentos. Elas fazem o balanço das perdas e projetam os traumas do passado no presente. Não são de modo algum estéticas positivas. No entanto, isso é o oposto de dizer que são conformativas. Antes se coadunam à “organização do pessimismo” de Benjamin. Ou, para utilizar uma expressão de Gramsci, “Pessimismo do intelecto, otimismo da vontade”. Enzo Traverso (2021) lembra da virada que ocorreu no século XX com o “eclipse das utopias”, a memória emerge no espaço público como uma manifestação melancólica que para e volta-se para fazer o luto dos “derrotados” do passado, as vítimas anônimas.

Ainda, essa conclusão deve enfrentar a uma questão que atravessou esse trabalho, ainda que indiretamente, qual seja: a da relação entre verdade e testemunho. Seria ético montar e remontar vozes? Em contrapartida, ao não se utilizar esse instrumento estético, como reproduzir publicamente um arquivo imenso? Teria leitores? São questionamentos que perpassam, por exemplo, *Shoah* de Claude Lanzmann. Suas mais de 300 horas de gravações passam por cortes. Esse filme não seria visível, no sentido representacional, sem o trabalho da montadora Ziva Postec. Por sua vez, como reverberação desses problemas, os liames entre verdade e testemunho também espocam na literatura. Então outro debate, subliminar aos outros, é posto: Como se configura o testemunho diante dos estudos literários?

Utilizemos outro exemplo. A constituição da verdade no conhecimento histórico. Ela se inscreve na relação entre sujeito e objeto. Adam Schaff (1987) estabelece, em *História e Verdade*, um modelo para se pensar essa relação. Entre a teoria mecanicista do reflexo (o objeto atua sobre o aparelho perceptivo) e a teoria do agente ativo (o objeto do conhecimento como produto do sujeito), ele propõe um terceiro no qual sujeito e objeto mantêm suas existências autônomas e ao mesmo atuam um sobre o outro. Ou seja, é uma tese que conjuga “objetividade” e “subjetividade”. Entretanto, essa última, para o autor, não é puramente individual. Ela passa pelos condicionamentos sociais.

Por sua vez, essa “terceira via” tem seu desdobramento numa noção de verdade. Essa não é nem absoluta e nem relativa, foge ao litígio entre os chamados “absolutistas” e os “relativistas”. Isto é, não pode ser algo imutável e não sujeito a mudanças e nem mudar conforme desígnios particulares. Ao invés disso, a teoria de Schaff (1987) desvala o conhecimento histórico como processo e, portanto, a verdade também o é. No limite, como o conhecimento é infinito o que se pode constituir são verdades parciais.

Dominick LaCapra (2023), teórico ao qual já nos reportamos, abre essa perspectiva clássica ao mostrar como o saber histórico se complexifica no diálogo com o trauma e os testemunhos. Essas formas superam o binarismo entre história e memória. Nesse movimento, também contestam o suposto objetivismo extremo da primeira. Obras que reivindicam o caráter de estatuto histórico também são problemáticas. Os arquivos, por exemplo, não são lugares opacos. Pelo contrário, eles são atravessados por forças que o formaram. A própria escrita da história pode ser afetada por ideologias, emoções, autointeresses e manipulações. A suspeita que recai sobre a memória também se recai sobre a história. LaCapra (2023) propõe um diálogo suplementar e um cotejamento entre a história dos documentos e a oralidade dos testemunhos. A objetividade não é perdida de vista, mas é matizada.

Não obstante, esses exemplos exercem aqui um papel pelos avessos. Os testemunhos se afastam dessa noção de verdade ligada à posição subjetiva e objetiva. Charlotte Delbo coloca essa linha divisória em termos claros: “Não tenho a certeza de que o que escrevi seja verdade. Tenho certeza que é verídico”. Primeiro, ela se afasta da figura do historiador e se põe no papel da testemunha. Segundo, seu texto não é uma representação *ipsis litteris* do campo. Antes, sua obra é construída na ausência de ilusões quanto a essa possibilidade. Estamos diante de um projeto literário. Como disse Pollak; Heinich (2023, p. 387): “O desafio do seu trabalho é menos histórico (reconstruir e transmitir o passado) do que literário [...]”.

Isso quer dizer que existe um hiato entre os testemunhos que foram feitos imediatamente depois da libertação como forma de registro histórico e científico para serem utilizados como prova em processos judiciais e os testemunhos que surgem anos depois, como *Medida de Nossos Dias* em 1971. Esses últimos são marcados por um distanciamento da experiência do *Lager*. Eles acompanham um processo de recuperação da identidade dos sobreviventes. Neles não existe esse desejo de reconstituição historiográfica sobre o que de fato ocorreu. Existe, sim, um trabalho de linguagem: “Para realizar este projeto literário, Charlotte Delbo escolhe gêneros literários e linguagens específicas” (Pollak; Heinich, 2023, p. 388).

Auschwitz e depois não possui cronologias. Os fatos não são lineares. Os tempos se tocam. Os textos são entrelaçados aos poemas. Por sua vez, esse distanciamento cria um espaço no qual se possa montar as vozes: “O distanciamento literário consiste, portanto, em criar um espaço discursivo que permita que uma pluralidade de vozes se expresse” (Ibid., p. 388).

Nessa configuração semeia-se um dobra: uma coisa é se aproximar da literatura como lugar da escrita, das linguagens e gêneros e outra é da literatura como lugar da ficção. Esta é última apenas uma das suas formas. Nesse cruzamento, um limite é estabelecido em relação aos

testemunhos: os recursos da literatura encontram-se subordinados aos fatos. Neles não está posta a verdade objetiva do historiador, mas o verídico da experiência.

É verdade que sobreviventes que eram ou se tornaram escritores – como Jorge Semprún, Imre Kertész, Tadeusz Borowski – se valeram da ficção. Semprún dizia que o testemunho deveria ser visto como um objeto artístico. O trauma convoca essas forças imaginativas da literatura para se expressar. Contudo, essa ficção no testemunho terá sempre em seu fundo a imagem da verdade ou do verídico. E nesse sentido ele irá se afastar do literário:

Literatura e testemunho só existem no espaço entre as palavras e as “coisas”. Mas existe uma marca específica de como essa tensão se dá no testemunho: “o testemunho está sempre associado à possibilidade ao menos da ficção, do perjúrio e da mentira”, afirma Derrida. “Eliminada essa possibilidade, nenhum testemunho será possível e, em todo caso, não terá mais o seu sentido de testemunho”. Ou seja, o testemunho não é o literário – onde não existe a mentira mas apenas a “verdade estética” (Seligmann-Silva, 2021, p. 133).

O testemunho possui uma relação específica e umbilical com o “verídico”. Algo, por sua vez, que a literatura pode prescindir totalmente. A mentira, na ficção, é apenas um recurso. O fingimento, a manipulação, o duplo são elementos que se repetem na estética moderna. Eles fazem parte do jogo literário. Essas operações, no testemunho, encontram no final da linha o negacionismo.

Nessas discussões, Svetlana Aleksiévitich rejeita totalmente à invenção enquanto ficção. Em seu discurso do Nobel, “A batalha perdida”, ela diz de uma insuficiência da literatura diante dos testemunhos. Quê literatura é essa não fica claro. Quiçá, a do “realismo socialista”? O conteúdo rompe a forma. No seu diário da Guerra do Afeganistão, perante os caixões, ela já tinha dito algo semelhante: “[...] a literatura se sufoca em seus limites”. As vozes querem tomar o palco e, por isso, a literatura tradicional deve abrir espaço: “Aqui, não se tem o direito de inventar. Deve-se mostrar a verdade como ela é. Exige-se uma “supraliteratura”, uma literatura que esteja além da literatura. É a testemunha que deve falar” (Aleksiévitch, 2016, p. 372).

Existem aí “duas teses” do conto: a direta e a sub-reptícia. Na direta, a testemunha é quem fala. Não se inventa sua voz. Mas, fica a pergunta: como? Quem ou como se funda essa “supraliteratura”? Os testemunhos fornecem o material. Aqui, entra a segunda tese: apesar de querer se apagar, existe alguém que catapulta essas vozes para a ribalta. Alguém que diante dos limites, edifica a *prancha* para quem deve falar, o suporte da “supraliteratura”. Existe ainda um registro inventivo, mas não o ficcional.

Por sua vez, *La noche de Tlatelolco* foi uma obra de caráter político sobre um massacre que se queria esconder e, por isso, é verídica. Entretanto, o testemunho faz parte do projeto literário de Poniatowska de alinhar o popular e a literatura. Isso será constante na sua poética. Nessa obra

está posto um *jogo performático* entre vozes, textos de panfletos, cartazes, documentos, poemas e canções e fotografias que se movem, se separam, dançam dramaticamente. Ela encena, perante o leitor, o que ocorreu na Praça.

A montagem e a remontagem se inserem nessas discussões entre verdade, testemunho e literatura. As duas formas de uma mesma técnica se subordinam a ética do testemunho. Existe, acredito, uma linha expressiva e delimitadora entre fazer cortes, deslocamentos, colagens e entre fazer manipulações e perjúrios. No primeiro ato encontra-se o filme *Shoah*. Esse gesto demanda edição. Poniatowska, em entrevista, é perguntada se ela tinha modificado os testemunhos. Somente, diz ela, suas repetições e incoerências. Contudo, ela está falando justamente da técnica do corte na montagem:

Muchos de ellos sí, porque eran largos y repetitivos. Algunos hasta insólitos. La gente, al contar hechos, no calculaba el tiempo, ni la hora ni las distancias. Por ejemplo, algunos decían que esa noche se encontraban en el techo del edificio Chihuahua en el décimo piso, a las 5:45, y que luego estaban en la planta baja a las 5:48... Nadie puede bajar diez pisos en tres minutos a menos que se aviente por las ventanas⁴⁰⁰ (Poniatowska *apud* Schuessler, 2017, p. 189).

Essa modificação não significa colocar palavras na boca da testemunha. Edita-se e se cria para que o trabalho seja factível de ser apresentado. Todavia, como podemos ver no trecho acima, não se apaga o momento da escuta. Ele é anterior e permanece na sua sincronicidade. Ele permanece como esse espaço de encontro numa temporalidade e espacialidade distendida. Primeiro, se juntam às vozes, “constela” a dor, e, depois, o produto nas “constelações”. Este é justamente o momento em que se constrói a ribalta. Contudo, a montagem está junto da escuta. Ela leva no seu rastro a confiança do ouvir. É uma prática afetiva: o ouvinte também se converte em “terceira testemunha” e, portanto, não é nada objetiva. No segundo ato, ao não se observar a ética que atravessa o testemunho, cai-se na má-fé e, na fronteira, se divisa o negacionismo.

⁴⁰⁰ “Muitos deles sim, porque eram longos e repetitivos. Alguns até insólitos. As pessoas, ao contarem fatos, não calculam o tempo, nem a hora nem as distâncias. Por exemplo, alguns diziam que essa noite se encontravam no teto do edifício Chihuahua no décimo andar, as 5:45, e que depois estavam na planta baixa as 5:48... Ninguém pode descer dez andares em três minutos a menos que se jogue pelas janelas”.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. 2ed. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. *Homo sacer*: o poder soberano e a vida nua I. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- _____. *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha. Trad. Silvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *A guerra não tem rosto de mulher*. Trad. Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____. *As últimas testemunhas*: Crianças na Segunda Guerra Mundial. Trad. Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- _____. *Meninos de Zinco*. Trad. Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das letras, 2020.
- _____. *O fim do homem soviético*. Trad. Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____. *Vozes de tchernóbil*: a história oral do desastre nuclear. Trad. Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- AMÉRY, Jean. *Além do crime e castigo*: tentativas de superação. Trad. Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- ANTELME, Robert. *A espécie humana*. Trad. Maria de Fátima Oliva do Couto. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Origens do totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *Sobre a revolução*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ARRIAGADA, Javiera Cristina Hernández. *Bolaño y Poniatowska*: memorias entorno al movimiento del 68 en México. 2018. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços de recordação*: formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2011.
- AVELLAR, José Carlos. “Seria impossível viver” In: EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. p. 9-12.
- AZOULAY, Ariella Aïsha. *História potencial*: desaprender o imperialismo. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2024.
- BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *A fotografia a serviço de Clio*: uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900-1940). São Paulo: Unesp, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas v.1). Trad Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

_____. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão; Organização Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018. v.1 e 2.

_____. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora brasiliense, 1994.

BLACKBURN, Robin. *Depois da queda: o fracasso do comunismo e o futuro do socialismo*. Trad. Maria Inês Rolin et al. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.

_____. *2666*. Barcelona: Debolsillo, 2017.

BOROWSKI, Tadeusz. *Adeus, Maria e outros contos*. Trad. Matheus Moreira Pena. São Paulo: Carambaia, 2024.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. Ed. Brasiliense, 1982.

BROWN, Archie. *Ascensão e queda do comunismo*. Trad. Bruno Casotti. Rio de Janeiro: Record, 2010.

BULGAKOV, Mikhail. *O mestre e margarida*. Trad. Zoia Prestes. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

BUSHKOVITCH, Paul. *História concisa da Rússia*. Trad. José de Ignacio Coelho Mendes Neto. São Paulo: Edipro, 2014.

BUCK-MORSS, Susan. *Mundo de sonho e catástrofe: o desaparecimento da utopia de massas na União Soviética e nos Estados Unidos*. Trad. Ana Luiza Andrade; Rodrigo Lopes de Barros, Ana Carolina Cernicchiaro. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.

CANETTI, Elias. *Massa e poder*. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CAMÍN, Héctor Aguilar; MEYER, Lorenzo. *A sombra da Revolução Mexicana: História Mexicana Contemporânea, 1910-1989*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

CARUTH, Cathy. “Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória)”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 7-13.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Trad. Claudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020.

CHALÁMOV, Varlam. *Contos de Kolimá*. Trad. Denise Sales e Elena Vasilevich. São Paulo: Editora 34, 2018.

COHEN, Marcel. *A cena interior – fatos*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2021.

CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

COSTA, I. A. M. (2024). A figura da “Mãe” na cultura e literatura soviética: o realismo em Górkí e o testemunhal em Aleksiévitich. *RUS* (São Paulo), 15(27), 147-178. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2024.226767>. Acesso em: 14. Mar. 2025.

_____. Corpos, prisioneiras e afetos nos testemunhos femininos da Shoah: Ruth Klüger, Simone Veil e Charlotte Delbo. *Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, n. 43, 2024. DOI: 10.5902/1679849X83217. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/83217/64489>. Acesso em: 21. nov. 2024.

_____. “Homens cinzentos”: Lendo os contos de Tadeusz Borowski a partir de Primo Levi. *Literatura e Autoritarismo*, [S. l.], n. 44, p. e90205, 2025. DOI: 10.5902/1679849X90205. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/90205>. Acesso em: 17 nov. 2025.

_____. Traumas soviéticos: o testemunho em Aleksandr Soljenítsyn, Liudmila Petrushévskaja, Svetlana Aleksiévitich e Alex Halberstadt. *RUS* (São Paulo), [S. l.], v. 14, n. 25, p. 213-236, 2023. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/213499>. Acesso em: 27 dez. 2023.

_____. Trabalhar com sucata: a Gambiarra como uma forma de estética política na obra de Vadim Sidúr. *REVELL - REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS*, [S. l.], v. 1, n. 34, p. 490–513, 2023. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/7157>. Acesso em: 28 dez. 2023.

DELBO, Charlotte. *Auschwitz e depois*. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Carambaia, 2021.

_____. *Le Convoi du 24 Janvier*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Trad. André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.

_____. *Remontagens do tempo sofrido*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *Povo em lágrimas, povo em armas*. Trad. Hortencia Lencastre. São Paulo: N-1, 2021.

_____. *Atlas ou o gaio saber inquieto*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova: Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DI MATTEO, A. “La noche de Tlatelolco y la poética de la plaza: estrategias para salir del margen”. *Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani*, [S. l.], v. 10, n. 2, p. 196–209, 2018. Disponível em: <https://confluente.unibo.it/article/view/8888>. Acesso em: 2 jan. 2025.

DUNANT, Ghislaine. *Charlotte Delbo: A Life Reclaimed*. Translated and with an introduction by Kathryn M. Lachman. Amherst: University of Massachusetts Press, 2021.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. *Fascismo eterno*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2018.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ÉSQUILO. *Oresteia*. Trad. Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70, 2019.

EURÍPEDES. *Hécuba*. Trad. Teresa Virgínia Ribeiro. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FELMAN, Shoshana. “Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 13-73.

_____. *O inconsciente jurídico*. Trad. Ariani Bueno Sudatti. São Paulo: EDIPRO, 2014.

FISHER, Mark. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?*. Trad. Rodrigo Gonsalves et al. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FITZPATRICK, Sheila. *Breve história da União Soviética*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Todavia, 2023.

FREUD, Sigmund. História de uma neurose infantil, “O homem dos lobos”, Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. Luto e Melancolia [1915]. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 V. 12.

_____. Moisés e o monoteísmo, Compêndio de psicanálise e outros textos (1937-1938). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Após Auschwitz”. In: _____. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 59-83.

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

_____. “Memória, história, testemunho”. In: _____. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 49-59.

_____. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 59-83.

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

_____. “Walter Benjamin ou a história aberta”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas v.1). Trad Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 7-21.

GARÍN, Raúl Alvarez; NIEBLA, Gilberto Guevara. *Pensar el 68*. México: León y Cal Editores, 1993.

GILDEA, Robert. *Combatientes en la sombra: una nueva perspectiva histórica sobre la Resistencia francesa*. Trad. Federico Corriente. Buenos Aires: Taurus, 2016.

GLAZER, Jonathan. *Zona de Interesse*. Filme. Polônia, 1h45m, 2023.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. 15. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

GÓRKI, Maksim. *A Mãe*. Trad. Shura Victoronovna. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

OTTE, G; VOLPE, Miriam Lúcia. “Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin”. *Fragmentos* (Florianópolis), UFSC-Florianópolis, v. 18, p. 35-47, 2002.

HALBERSTADT, Alex. *Jovens heróis da União Soviética*. Trad. Otacílio Nunes. Rio de Janeiro: Objetivo, 2022.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HARTMAN, Geoffrey. Holocausto, testemunho, arte e trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 207-237.

HATZFELD, Jean. *Uma temporada de fações: relatos do genocídio em Ruanda*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HEBERT, Catherine. *La monteuse derrière le film Shoah*. Documentário. França. 1h 18m, 2018.

HILBERG, Raul. *A destruição dos judeus europeus*. Tradução de Carolina Barcellos et al. Barueri, SP: Amarilys, 2016.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Tempos interessantes: uma vida no século XX*. Trad. S. Duarte. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HOMERO. *Iliada*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

_____. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

INÁRRITU, González Alejandro. *Babel*. Filme. EUA, 2h 23m, 2006.

JAFFE, Noemi. *Lili: novela de um luto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

JEFFRIES, Stuart. *Grande hotel abismo: a Escola de Frankfurt e seus personagens*. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores: Social Science Research Council, 2002.

KERSHAW, Ian. *Hitler*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

KLÜGER, Ruth. *Paisagens da memória: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*. Trad. Irene Aron. São Paulo: Ed. 34, 2005.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavra de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KUCINSKI, Bernardo. *K – Relato de uma busca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LACAPRA, Dominick. *Compreender os outros: povos, animais, passados*. Trad. Luis Reyes Gil. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

_____. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.

LANDA, Fabio. “E. Lévinas e N. Abraham: um encadeamento a partir da Shoah. O estatuto ético do terceiro na construção do simbólico em psicanálise”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. p. 111-123.

LANZMANN, Claude. *Shoah*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012, cor, 543 min.

LEVI, Primo; DE BENEDETTI, Leonardo. *Assim foi Auschwitz: testemunhos 1945-1986*. Trad. Federico Caroti. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *A trégua*. Trad. Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *É isto um homem?*. Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____. *Mil sóis*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2019.

_____. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. Trad. Luiz Sérgio Henrique. 3 ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

LINDQVIST, Sven. *Exterminem todos os malditos: uma viagem a Coração das trevas e à origem do genocídio europeu*. Trad. Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Fósforo, 2023.

LISBOA, Isabella Aparecida de Souza. “Svetlana Aleksievitch e as mulheres do front”. *Em Tese*, v. 26, n.1, p. 42-56, 2020.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUCENA, Júlia de Campos. “Vozes de memória: a supraliteratura Svetlana Aleksievitch”. *Em tese*, v. 26, n. 2, p. 187-201, 2020.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. 8. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

_____. *O homem unidimensional: a ideologia da sociedade industrial*. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

MONSIVÁIS, Carlos. *El 68, la tradición de la resistencia*. Ciudad de México: Ediciones Era, 2008.

_____; GARCIA, Julio Scherer. *Parte de Guerra II: los rostros del 68*. México, DF: Aguilar, 2002.

MORAÑA, Mabel. “Testimonio y narrativa testimonial hispano-americana”. In: PIZARRO, Ana (Org). *América Latina: palavra, literatura e cultura. Vanguarda e modernidade*, vol. 3. Campinas: Editora Unicamp, 1995. p.479-519.

MORRISON, Toni. *A origem dos outros*. Trad. Fernanda Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MURAT, Lucia. *Que bom te ver viva*. Filme. Brasil, 110 minutos, 1989.

NODARI, Alexandre. *A literatura como antropologia especulativa*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2024.

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. *Projeto História*, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.7-28.

OBENGA, T. “Fontes e técnicas específicas da história da África – Panorama Geral”. KI – ZERBO, Joseph. *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. 2. ed. rev. – Brasília : UNESCO, 2010. p. 59-77.

OLIVEIRA, Évila Ferreira de. “Protocolos de representação do espaço prisional na escrita de resistência de Charlotte Delbo e Lara de Lemos”. *Revista Topus*, v. 2, p. 30-51-51, 2016.

OSVALDO, Coggiola. “1968: a grande virada mundial”. In: REIS, Daniel Aarão (org.). *1968: Reflexos e reflexões*. São Paulo: Edições Sesc, 2018. p. 38-55.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post scriptum*. 4. ed. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PAXTON, Robert. *Vichy France: old guard and new order*. 2nd Revised. Columbia University Press, 2001.

PENNA, João Camillo. “Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003. p. 297-351.

POLLAK, Michel. “Memória, esquecimento, silêncio”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

POLLAK, M; HEINICH, N. O Testemunho. *Vivência: Revista de Antropologia*, [S. l.], v. 1, n. 62, 2023. DOI: 10.21680/2238-6009.2023v1n62ID34989. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/vivencia/article/view/34989>. Acesso em: 18 mar. 2025.

PONIATOWSKA, Elena. *La noche de Tlatelolco*. Ciudad de México: Ediciones Era, 1993.

_____. *Hasta no verte Jesús Mío*. 17 ed. Ciudad de México: Ediciones Era, 1979.

_____. *Las indómitas*. España: Seix Barral, 2018.

_____. “Los muchachos de entonces”. In: GARÍN, Raúl Alvarez; NIEBLA, Gilberto Guevara. *Pensar el 68*. México: León y Cal Editores, 1993. p. 247-253.

_____. *Nada, nadie: las voces del temblor*. Ciudad de México: Ediciones Era, 2004.

PORTAL, João Camilo Grazziotin. *Uma curadora de memórias soviéticas traumáticas: testemunho, violência e autoria em Svetlana Aleksievitch*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em História – 2021.

PRICE, Roger. *História Concisa da França*. Trad. Daniel Moreira Miranda. São Paulo: Edipro, 2016.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escritas de si e invenções da subjetividade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

REVUELTAS, José. *A gaiola*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Ed. 34, 2020.

_____. *México 68: juventud y revolución*. Ciudad de México: Ediciones Era, 2013.

RIBERTI, Larissa Jacheta. “La noche de Tlatelolco: literatura de testemunho, construção narrativa e representação do movimento estudantil mexicano de 1968”. *Revista Contemporânea*, v. 2, p. 1-33, 2013.

_____. “O movimento estudantil mexicano de 1968: luta e resistência contra a hegemonia priista”. In: REIS, Daniel Aarão (org.). *1968: Reflexos e reflexões*. São Paulo: Edições Sesc, 2018. p. 95-126.

RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROFFÉ, Reina. “La verdad más íntima: Elena Poniatowska”. In: _____ *Voces íntimas: entrevistas con autores latinoamericanos del siglo XX*. Madrid, España: Punto de Vista Editores, 2021. p. 100-112.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROSENCOF, Mauricio. *Las cartas que no llegaron*. Montevideo: Alfaguara, 2000.

ROTH, Philip. *Casei com um comunista*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ROUSSO, Henry. *The Vichy Syndrome: History and Memory in France since 1944*. Trad. Arthur Goldhammer (1987), Cambridge, Harvard University Press, 1991.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. “O testemunho em três vozes: testis, superstes e arbiter”. *Literatura e autoritarismo* (UFSM), v. 1, p. 5-18, 2019.

SAHRAZAD. *Livro das mil e uma noites: volume I: ramo sírio*. Trad. Mamede Mustafa Jaroucha. 4. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

SCHAFF, Adam. *História e verdade*. Trad. Maria Paula Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SCHUESSLER, Michael K. *Elenísima: ingenio y figura de Elena Poniatowska*. España: Aguilar, 2017.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Os escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Quando acaba o século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SCHWARZ, Géraldine. *Os amnésicos*. Trad. Ana Martini. Belo Horizonte: Âyiné, 2021.

SEBALD, W. G. *Os emigrantes: quatro narrativas longas*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Os anéis de Saturno: uma peregrinação inglesa*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SEMPRÚN, Jorge. *A escrita ou a vida*. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Apresentação”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 7-13.

_____. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022.

_____. “A volta do bumerangue ou a virada pós-colonial dos estudos da Shoah”. *Hurbinek*, Revista de estudos primolevianos, Rio de Janeiro, PUC-Rio, v. 2, n. 4, p. 15-44., Jan-Jul. 2024.

_____. “Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003. p. 387-415.

_____. “Habitar o “depois de Auschwitz”: A trilogia do inferno de Charlotte Delbo”. In: DELBO, Charlotte. *Auschwitz e depois*. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Carambaia, 2021. p. 436-460.

_____. “História como trauma”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.

_____. (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

_____. “Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: sobre as hiperimagens”. In: CORNELSEN, Elcio; VIEIRA, Elisa Amorim; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Imagem e memória*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2012. p. 63-83.

_____. “Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes”. *Projeto História*, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História, São Paulo, v. 30, n. 30, p. 71-98, jun. 2005.

_____. *Walter Benjamin e a guerra de imagens*. São Paulo: Perspectiva, 2023.

SAFATLE, Vladimir. *A esquerda que não teme dizer seu nome*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2025.

SIROTÍNSKAIA, Irina P. “Prefácio”. In: CHALÁMOV, Varlam. *Contos de Kolimá*. Trad. Denise Sales e Elena Vasilevich. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 11-23.

SPIEGELMAN, Art. *Maus: a história de um sobrevivente*. Trad. Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Millôr Fernandes. 11. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

SOLJENÍTSYN, Aleksandr. *Arquipélago Gulag*. Trad. Lucas Simone et al. São Paulo: Carambaia, 2019.

_____. *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Siciliano, 1995.

SOLJENÍTSYNA, Natália. “O dom da encarnação”. In: SOLJENÍTSYN, Alexandre. *Arquipélago Gulag: um experimento de investigação artística, 1928-1956*. Trad. Lucas Simone et al. São Paulo: Carambaia, 2019. p. 12-29.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Sobre a fotografia*. Trad. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STREJILEVICH, Nora. *Una sola muerte numerosa*. Córdoba, AR: Alción Editora, 2006.

TAVARES, Gonçalo M. *A máquina de Joseph Walser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Aprender a rezar na era da técnica*: posição do mundo de Lenz Buchmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Um homem*. Klaus Klump. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

TEGA, Danielle. *Tempos de dizer, tempos de escutar*: testemunhos de mulheres no Brasil e na Argentina. São Paulo: Fapesp; Intermédios, 2019.

TIEDEMANN, Rolf. “Introdução à edição alemã (1982)”. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão; Organização Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018. v.1. p. 13-45.

TRAVERSO, Enzo. *Melancolia de esquerda*: marxismo, história e memória. Trad. André Bezamat. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2021.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. *Imagens da Revolução Mexicana*: o Museu Nacional de História do México (1940-1982). São Paulo: Alameda, 2007.

VEIL, Simone. *O alvorecer em Birkenau*. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2021.

VONNEGUT, Kurt. *Matadouro-Cinco*. Trad. Daniel Pelizzari. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.

VOLPI, Jorgi. *La imaginación y el poder*: una historia intelectual de 1968. Ciudad de México: Ediciones Era, 2018.

WEINRICH, Harald. *Lete*: arte e crítica do esquecimento. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WIEVIORKA, Annette. *The era of the witness*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 2006.

WARMAN, Arturo. “Secreto de família”. In: GARÍN, Raúl Alvarez; NIEBLA, Gilberto Guevara. *Pensar el 68*. México: León y Cal Editores, 1993. p. 131-134.