

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

Ana Cláudia Dias Rufino

MEMÓRIAS A CONTRAPELO:
uma leitura de *Nas águas do mesmo rio*, de Giselda Leirner

Belo Horizonte
2023

Ana Cláudia Dias Rufino

MEMÓRIAS A CONTRAPELO:

uma leitura de *Nas águas do mesmo rio*, de Giselda Leirner

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal de
Minas Gerais, como requisito parcial
à obtenção do título de Mestra em
Letras.

Orientador: Georg Otte

Belo Horizonte

2023

L615n.Yr-m Rufino, Ana Cláudia Dias.
Memórias a contrapelo [recurso eletrônico] : uma leitura de Nas águas do mesmo
rio, de Giselda Leirner. / Ana Cláudia Dias Rufino. – 2023.
1 recurso online (112 f., il., fots., graf., color, p&b.): pdf.

Orientador: Georg Otte .

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 104-112.

Teses. 2. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 3. Holocausto judeu (1939-
1945) na literatura – Teses. 4. Guerra Mundial, 1939-1945. – Judeus – Teses. I.
Otte, Georg. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III.
Título.

CDD : B869.341



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

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *Memórias a contrapelo: uma leitura de "Nas águas do mesmo rio"*, de Giselda Leirner, de autoria da Mestranda ANA CLÁUDIA DIAS RUFINO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

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

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Georg Otte - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen - FALE/UFMG

Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann-Silva – UNICAMP

Belo Horizonte, 6 de dezembro de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Elcio Loureiro Cornelsen, Professor do Magistério Superior**, em 06/12/2023, às 19:53, 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 **Georg Otte, Professor do Magistério Superior**, em 07/12/2023, às 09:43, 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 **Romulo Monte Alto, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 19/12/2023, às 10:18, 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 **2874021** e o código CRC **8842038E**.

Todas as histórias contadas são verdadeiras. Mas é preciso muita habilidade para transmitir uma parcela da verdade e, nessas histórias, falta esta habilidade para vencer a necessária incredulidade. Aqui, deveriam acreditar em tudo, mas a verdade pode ser mais cansativa de se ouvir do que uma invenção.

Robert Antelme

*Pensem bem se isto é um homem
que trabalha no meio do barro,
que não conhece paz,
que luta por um pedaço de pão,
que morre por um sim ou por um não.
Pensem bem se isto é uma mulher,
sem cabelos e sem nome,
sem mais força para lembrar,
vazios os olhos, frio o ventre,
como um sapo no inverno.*

Primo Levi

Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio.

João Guimarães Rosa

RESUMO

Apresentamos nesta pesquisa a Literatura de Testemunho como uma face literária também presente na Literatura Brasileira de ficção. Analisamos mais atentamente o livro *Nas águas do mesmo rio*, de Giselda Leirner. Apesar de não ser uma testemunha direta nem filha de sobreviventes da Shoah, Leirner escreve um texto ficcional que apresenta grande teor testemunhal. Esta pesquisa também abre espaço para notarmos nomes de escritoras e histórias brasileiras ignoradas pelos estudos sobre a Shoah, deslocando o foco da Europa e dos territórios ocupados ao falarmos sobre a catástrofe nazista, deixando claro que também em território brasileiro criam-se testemunhos importantes que contribuem para a análise e o conhecimento de ainda mais nuances de uma guerra mundial.

Palavras-chave: shoah; memória; testemunho; literatura; feminino.

ZUSAMMENFASSUNG

In der vorliegenden Studie wird die Holocaustliteratur als fester Bestandteil auch der brasilianischen Literatur vorgestellt, und zwar mit besonderer Berücksichtigung das Werk *Nas águas do mesmo rio (Im Wasser desselben Flusses)* von Giselda Leirner. Obwohl sie weder eine unmittelbare Zeugin, noch Tochter von Überlebenden der Shoah ist, schreibt Leirner einen fiktionalen Text von großem zeugnishaften Gehalt. Die Studie räumt auch denjenigen brasilianischen Schriftstellerinnen und Erzählungen einen Platz ein, die von den Arbeiten über die Shoah ignoriert wurden, indem der Blick von Europa und den besetzten Gebieten abgewendet wird, wenn von der NS-Katastrophe die Rede ist, und um deutlich zu machen, dass auch auf brasilianischem Territorium wichtige Zeugnisse abgelegt werden, die zur Analyse und zum Verständnis weiterer Aspekte eines Weltkriegs beigetragen haben.

Schlüsselwörter: shoah; erinnerung; zeugnis; literatur; frau.

Sumário

Escritoras brasileiras da Shoah	7
A literatura e o testemunho	17
Testemunha.....	23
A (im)possibilidade da poesia.....	36
Ouvir o apelo do passado	45
Giselda Leirner: uma testemunha implicada da história.....	49
Theresienstadt: “Hitler oferece uma cidade aos judeus”	53
O Encontro de várias águas	61
O Holocausto e a Literatura: quando o real inunda a ficção.....	64
Uma onda pincelada de memória.....	73
Kafkianos: um narrador ideal, um narrador que navega no absurdo	75
Catar lixo, recolher memórias	85
Rio e água: Literatura.....	93
Considerações Finais.....	104
Referências.....	106

Escritoras brasileiras da Shoah

*Onde pousariam nossas cabeças, afinal?
 De qualquer modo, levávamos alguma esperança
 De um dia chegar à terra elegida.
 E era, entre as américas
 Brasil.
 Ilha perfil
 A nos acolher
 Com seu nome de árvore das árvores.
 Lucia Aizim*

Apesar da pouca visibilidade na literatura contemporânea,¹ existe um número significativo de livros escritos por sobreviventes da Shoah/Holocausto² que escolheram o Brasil para residência e abrigo e por seus descendentes que, aqui, transformaram em livro suas histórias. Esses livros, com distribuição muitas vezes restrita ao grupo familiar e com edição do próprio autor, têm difícil circulação entre o grande público e muitos podem ter se perdido da história pelos poucos exemplares existentes.

No entanto, durante pesquisa de Iniciação Científica junto ao Núcleo de Estudos Judaicos da UFMG, desenvolvi, sob orientação da Professora Lyslei Nascimento, uma busca por essas autoras e esses livros; posteriormente, criamos um banco de dados a fim de catalogar as escritoras³ da Shoah no Brasil. O banco de dados, continuamente aberto, está disponível no site do Núcleo.⁴ Na pesquisa, cerca de 40 escritoras foram elencadas, o que demonstra a relevância quantitativa de escritoras que abordaram a Shoah no Brasil.⁵

Dessas escritoras, 21 são sobreviventes e relataram em livro suas experiências: Ana Ostrovsky (*Peço licença para contar* [2004]), Christin Goldberg (*Só resta a verdade* [2001]), *Eu fui partisã* [199?], *Na clandestinidade contra o nazismo*

¹ IGEL, Regina. Memórias do Holocausto. In: IGEL, Regina. *Imigrantes judeus, escritores brasileiros: o componente judaico na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, Associação Universitária de Cultura Judaica, Banco Safra, 1997. p. 211-247.

² Shoah significa "catástrofe" em hebraico. Esse termo será empregado neste trabalho em vez de Holocausto que, em grego, significa algo como "todo queimado", no sentido de sacrifício feito a Deus. Conferir: NASCIMENTO, Lyslei. *Despertar para a noite: a memória da Shoah*, 2018, p. 19.

³ Minha pesquisa envolveu apenas a escrita feminina sobre a Shoah, mas no site do Núcleo de Estudos Judaicos da UFMG podemos encontrar todo tipo de autoria envolvendo o tema.

⁴ Conferir: <http://www.lettras.ufmg.br/nucleos/nej/>.

⁵ Imaginamos que este número possa ainda aumentar consideravelmente com a continuidade da pesquisa, afinal, muitos livros, como dissemos, são de difícil acesso ou distribuição restrita. Faz-se necessário ampliar o contato com a comunidade judaica local e também de outras cidades para conhecer outras possíveis escritas sobre esse tema. Trata-se de uma história em aberto.

[199?] e *Eu lutei contra o nazismo* [1990]), Gina Freund (*Um tango para sobreviver* [2013]), Gusta Rothsteins (*Minhas memórias* [2013]), Hadasa Cytrynowicz (*Waving to the train* [2013]), Karin Schauuff (*Brasilianischer Garten* [1987]), Klara Kielmanowicz (*Uma marcha, uma vida, um legado* [2017]), Lola Anglister (*Esquecer, jamais* [2014]), Lili Jaffe (diário da autora está incluído no livro *O que os cegos estão sonhando?* [2012]), Liliana Syrkis (*Lila* [2019]), Lulu Landwehr (... *E Pilatos lavou as mãos* [2006]), Maika Dratcu Milner (*Marcas de um passado* [2016]), Malka Lorber Rolnik (*Os abismos* [1990]), Miriam Brik Nekrycz (*Relato de uma vida* [1996]), Nanette Blitz Konig (*Eu sobrevivi ao Holocausto* [2015]), Olga Papadopol (*Rumo à vida* [1979]), Pesia Ruchlejmer (*Minhas memórias* [2007]), Rita Braun (*Fragmentos de uma vida* [2008]), Rolande Paule Fichberg (*Meus companheiros de viagem* [2010]), Sabina Kustin (*A vida e a luta de uma sobrevivente do Holocausto* [2005]) e Sonia Rosenblat (*Lembranças Enevoadas* [1984]).

Outras 11 escritoras são testemunhas auriculares da catástrofe e relatam as memórias de familiares ou conhecidos: Bella Herson (*Almas tatuadas* [2009], *Benjamin: de prisioneiro de guerra a industrial brasileiro* [2007] e *Tamara conta a sua história* [2002]), Blima Rajzla Lorber (*As catorze vidas de David* [2012]), Célia Valente (*O salto para a vida* [2008]), Claudia Gari (*Prisioneira 75841: A história de Margarete Joseph* [2015]), Frida Milgron (*Mulheres na resistência* [2016]), Hannah Senesh: *retrato de uma heroína Diário, cartas e poesias* [2010]), Leila Danziger (*Diários públicos* [2013]), Lena Kichler-Silberman (*Meus 100 filhos* [1974]), Marcia Zalcmán Setton (*Um herói silencioso* [2013]), Noemi Jaffe (*O que os cegos estão sonhando?* [2012]), Rosana Meiches (*Nos campos da memória* [2012]) e Silvia Bittencourt (*A cozinha venenosa: um jornal contra Hitler* [2013]).

Três escritoras utilizam do tema da Shoah de forma secundária ou não relatam memórias nem testemunham sobre a catástrofe, mas contam sobre suas próprias vidas como testemunhas secundárias ou descendentes de sobreviventes, tendo crescido com o peso de herdar tais histórias e memórias da comunidade judaica a que pertencem: Cintia Moscovich (*Por que sou gorda, mamãe?* [2000]), Halina Grynberg (*O padeiro polonês* [2015], *Mamelosh* [2004]) e Leda Cartum (*O que os cegos estão sonhando?* [2012]).

Valéria Portella (*Anne Frank: a menina que ficou invisível* [2018]) escreve um livro delicado e emocionante sobre a história de Anne Frank. O livro é direcionado para o público infantil e de certa maneira incentiva a leitura do diário de Anne,

contribuindo para ampliar o público leitor desse que é, ainda hoje, o mais importante e conhecido relato sobre a Segunda Guerra Mundial a partir do olhar da criança.

As demais 4 autoras não são sobreviventes da catástrofe e não são descendentes de sobreviventes, mas escreveram textos ficcionais sobre o tema: Ana Paula Bergamasco (*Apátrida* [2010]), Dora Openheim (*Cartas lacradas* [2013]), Giselda Leirner (*Nas águas do mesmo rio* [2005]) e Heliete Vaitsman (*O cisne e o aviador* [2014]).

Percebemos, com essa breve listagem, que a presença e a variedade de escritos sobre a Shoah no Brasil são significativas. Essas escritoras deixam evidente um pacto com a memória ao demonstrar, com suas histórias, a necessidade de narrar os acontecimentos, perpetuar os testemunhos; não para tornar essas histórias exemplares, mas para construir uma história coletiva, portanto, de *pertencimento*, importante libelo de resistência.

Creio que esta pesquisa também abre espaço para notarmos nomes de escritoras e histórias brasileiras ignoradas pelos estudos sobre a Shoah, deslocando o foco da Europa e dos territórios ocupados ao falarmos sobre a catástrofe nazista, deixando claro que também em território brasileiro criam-se testemunhos importantes que contribuem para a análise e o conhecimento de ainda mais nuances de uma guerra mundial.

Na maioria das vezes, o fechamento de uma concepção eurocentrista comprometeu os critérios de registros sobre os atores sociais que permeiam a História do Holocausto e da resistência, ignorando o envolvimento de cidadãos de países da América Latina.⁶

Pessoas de diferentes nacionalidades e religiões foram envolvidas na guerra, seja porque estavam morando em territórios ocupados, seja porque atuavam na resistência, seja porque tinham familiares envolvidos ou ainda outras inúmeras possibilidades. No entanto, no Brasil, a Shoah parece ser um tema restrito à comunidade judaica. Não é de nosso conhecimento nenhum livro em que o tema é tratado por escritoras que não são judias ou descendentes de famílias judias, o que

⁶ LORBER, Blima Rajzla. *Brasileiros no Holocausto e na resistência ao nazifascismo*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021, p. 227. Nessa pesquisa, Lorber comenta que em muitos registros de pessoas estrangeiras não constam os dados completos, ou constam dados imprecisos, como o caso de várias pessoas nascidas na cidade do Rio de Janeiro, porém no país Argentina.

demonstra ser ainda um conteúdo restrito a uma parcela (mas nem por isso pequena) da sociedade.

René Decol, tentando dimensionar a comunidade judaica brasileira, pesquisou sobre a migração de judeus e constatou que cerca de 8.500 pessoas chegaram ao Brasil na primeira década após o início da Segunda Guerra, sendo que outras 15.000 pessoas chegaram após 1950. O período de maior imigração judaica foi entre 1920 e 1939 (exatamente o período entre guerras), com mais de 50.000 pessoas chegando ao Brasil.⁷ Esse alto contingente de imigrantes já fez do Brasil a maior comunidade judaica da América Latina,⁸ com cerca de 120 mil pessoas.⁹ Porém esse número pode ser ainda maior, Regina Igel comenta que “um senso informal indica 150 mil judeus no Brasil na década de 1990”.¹⁰

Luiz Antônio Aguiar propõe um número ainda maior ao considerar que uma importante parcela do povo judeu faz parte da formação da diversidade do povo brasileiro, ainda nos tempos da chegada dos portugueses na América.

Na escola aprendemos que o povo brasileiro é composto de três raças: o europeu, o índio e o negro. Só muito mais tarde – se é que isso acontece – começamos a compreender que a perspectiva especial de cada elemento étnico nesta história é fator crucial a ser considerado, e que em geral este justamente é omitido. O europeu era o colonizador. O índio, o dono da terra a ser dizimado. O negro, trazido à força e escravizado. Mas, a partir do momento em que se abre a possibilidade de considerarmos que a história do Brasil não é um bloco excludente – com um roteiro traçado pelo cristão europeu na qual os demais não passam de coadjuvantes –, não poderíamos considerar aqui mais um elemento fundador? [...] na promessa de maior tolerância entre as diferentes culturas e religiões, podemos, sim, entender a formação da nação brasileira e do seu povo como um resultado (claro que ainda em processo) de uma combustão de elementos bem mais ampla que a compreensão costumeira.¹¹

⁷ DECOL, René Daniel. Judeus no Brasil: explorando os dados censitários. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 16, n. 46, jun./jul., 2001. p. 147-160.

⁸ Em dados mais atuais, a Argentina é o país da América Latina com o maior número de judeus. Conferir: <https://veja.abril.com.br/mundo/o-papel-da-america-latina-na-criacao-do-estado-de-israel>

⁹ Conferir: BARRUCHO, Luis. Como 23 judeus expulsos de Recife ajudaram a fundar Nova York. *BBC*. 2021. Disponível em: [¹⁰ IGEL, Regina. *Imigrantes judeus, escritores brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 8.](https://www.bbc.com/portuguese/brasil-56423846#:~:text=Atualmente%2C%20o%20Brasil%20possui%20a,cerca%20de%20120%20mil%20cidad%C3%A3os. Acesso em: 22 fev. 2023.</p>
</div>
<div data-bbox=)

¹¹ AGUIAR, Luiz Antonio. Prefácio. In: SOUZA, Marcio. *Entre Moisés e Macunaíma: os judeus que descobriram o Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2000, p. 10.

Essa “combustão de elementos” em uma colônia em crescimento populacional, com alto contingente de coexistência de “raças”, seria um local pouco propício a uma *pureza racial* e ideal para abrigar um povo interessado em sair de uma terra já intolerante e propícia à guerra étnica, como a Europa. “Para todo olhar e reflexão lúcidos, o que estava nascendo ali [na América, no território brasileiro principalmente] era, sim, um povo em que predominaria a miscigenação – consentida, tolerada, estimulada ou não”. O Brasil seria, portanto, visto como um refúgio para asiáticos, árabes e judeus perseguidos, uma possibilidade para os povos judeus de refundar a “Terra Prometida reencontrada abaixo do Equador”.¹²

Para Aguiar, o envolvimento de judeus (Abrão Zacuto, Gaspar da Gama, Fernando de Noronha etc.) na coroa portuguesa, contribuindo para pesquisas de novas terras habitáveis no mundo, também seria no intuito de estimular a migração; e a vinda de tantos novos cristãos para o Brasil no período pré-colonial não seria uma simples coincidência. O pau-brasil, principal produto desse período, já era comercializado por judeus na Europa da época, conhecido inclusive como “madeira judaica”.¹³

Se em Portugal de então já não era admitida a convivência com israelitas, cristãos-novos ou judeus disfarçados, na Colônia, principalmente em sua região Nordeste, por conveniência econômica estimulava-se o assentamento de uma expressiva leva migratória judaica. São os descendentes desses imigrantes que, depois de um século vivendo ali em paz, irão se aliar aos holandeses a partir de 1630, na tentativa de barrar a retomada do poder espanhol que, em seu rastro, traria a inquisição.¹⁴

A história do Brasil e a história do povo judeu estão, portanto, associadas. Para nós pesquisadores dos estudos literários conhecer as obras que, no Brasil, tratam da Shoah é, assim, de importância literária e histórica porque permite reconhecer uma face relevante e quase invisível da memória cultural de nosso país relacionada à comunidade judaica, compreendida aqui como parte integrante do povo brasileiro. Mas, além disso, nos permite fazer saber e conhecer sobre as políticas internas e externas brasileiras nos anos antes, durante e pós-Segunda Guerra,¹⁵ que tanto

¹² AGUIAR, Prefácio, 2000, p. 19.

¹³ AGUIAR, Prefácio, 2000, p. 16.

¹⁴ AGUIAR, Prefácio, 2000, p. 17.

¹⁵ Para muitos, a presença brasileira na guerra é motivo de piada. Não conhecemos realmente a importância da atuação brasileira na guerra, a libertação da Itália e todas as bem-sucedidas campanhas. Sugiro o filme/documentário *Senta a pua*, que relata a atuação da FAB – Força Aérea Brasileira nas missões durante a

influenciaram a vida de tantos brasileiros sejam eles descendentes de judeus, migrantes ou não.

No Brasil, sabe-se que a nacionalidade é marcada pelo direito *jus soli*, ou seja, pelo local geográfico de nascimento. Enquanto que na Europa a nacionalidade é designada pelo direito *jus sanguinis*, ou seja, pela ascendência sanguínea dos parentes. Portanto uma criança que nasce em solo brasileiro, mas é filha de pais alemães seria considerada uma criança de dupla nacionalidade. Assim, quando em 1939 Hitler invade a Polônia dando início a Segunda Guerra Mundial, muitos brasileiros de pais estrangeiros foram convocados pelo governo alemão a lutar, e muitos se aliaram às forças nazistas.

Blima Lorber, em sua pesquisa, encontrou ainda centenas de brasileiros atuando na guerra nas mais distintas posições: brasileiros em solo estrangeiro deportados ou enviados a campos de concentração como apátridas de raça inferior ou inimigos políticos; judeus brasileiros enviados para campo de concentração ou de extermínio; soldados brasileiros fardados atuando na força nazista; guerrilheiros brasileiros atuando na resistência armada contra os nazistas como partisans (Espanha), maquis (França) ou partigiani (Itália) etc.

Diversos arquivos relacionados à resistência durante a Segunda Guerra Mundial revelam que estrangeiros, incluindo brasileiros, participaram na resistência armada como partisans, maquis ou partigiani e em exércitos de países aliados, integrados às diversas áreas das forças combatentes pela Europa e no Norte da África. [...] É difícil quantificar quantos brasileiros integraram a resistência, as forças armadas e a Legião Estrangeira, mas o maior número foi identificado na França e [na] Itália.¹⁶

Para Hitler, a limpeza étnica também se estendia a outros povos e etnias, não apenas aos povos judeus. Apesar do antissemitismo ocupar um lugar de destaque na ideologia nazista, outras “raças” e povos (inclusive, todas as etnias eslavas) eram também considerados inferiores e estariam destinados ao trabalho escravo e à servidão aos povos “arianos”.

Segunda Guerra Mundial. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9v2PN4CeCM0>. Acesso em 21 fev. 2023. E o filme/documentário *A cobra fumou*, que relata sobre a atuação da FEB – Força Expedicionária Brasileira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LY_YaTJLC4E. Acesso em 22 fev. 2023.

¹⁶ LORBER, *Brasileiros no Holocausto e na resistência ao nazifascismo*, 2021, p. 158-159.

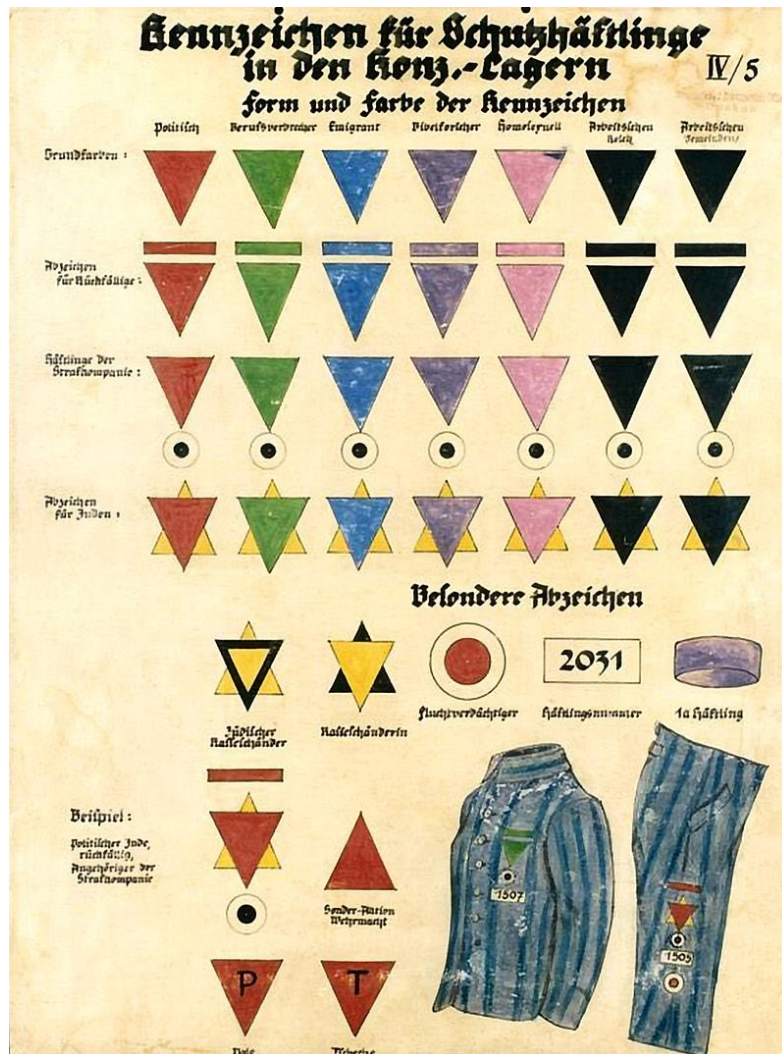


Imagem 1 – Significados das cores dos emblemas costurados nas roupas de prisioneiros, cartaz distribuído em Dachau entre 1938 e 1942.

Fonte: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/artifact/chart-of-prisoner-markings>

Pela imagem acima, podemos conhecer os variados “inimigos do estado, de Hitler”: judeus, comunistas, liberais, anarquistas, maçons, criminosos comuns, testemunhas de Jeová, imigrantes “apátridas” (de nações inimigas ou não, incluía-se ainda uma letra para os principais países anexados: B para belgas; F para franceses, I para italianos, P para polacos, S para espanhóis, T para tchecos e U para húngaros), ciganos, associais (alcoólatras, moradores de rua, pessoas que se declaravam contra a guerra), lésbicas e homossexuais. Mas também doentes e deficientes, que foram mortos indiscriminadamente.

Tal diversidade de “crimes” e “inimigos” fez surgir também uma grande variedade de pessoas contrárias ao regime nazista, pessoas inclusive de outros países distantes da Europa que estavam dispostas a lutar contra essa ideologia.

Lorber encontrou cerca de 140 brasileiros envolvidos nas forças de resistência francesa contra os nazistas. Um número bastante expressivo, se pensarmos que essas histórias são de total desconhecimento em nosso país.

É preciso que saiba que mais de uma centena de brasileiros, judeus e não judeus, lutaram contra os nazistas e seus colaboradores, e que dezenas deles morreram combatendo como militares, na resistência ou em campos de concentração e extermínio, recebendo posteriormente homologações e honrarias, mas que ainda são desconhecidas no Brasil.¹⁷

É nesse sentido que se faz importante e necessário conhecer essas histórias e dar continuidade ao trabalho de busca de testemunhos ainda desconhecidos sobre as mais diversas atuações de brasileiros na Segunda Guerra Mundial.

*

Para esta pesquisa, dando continuidade ao trabalho iniciado no Núcleo de Estudos Judaicos junto às escritoras brasileiras que escolheram tratar do tema da Shoah no Brasil, escolhemos analisar mais atentamente o livro, de Giselda Leirner, *Nas águas do mesmo rio*.¹⁸

Leirner nasceu em São Paulo, em 1928. Artista plástica, desenhista e escritora, Leirner é filha de imigrantes da Polônia. Estes chegaram ao Brasil em 1926, antes das grandes perseguições perpetradas pelos nazistas e da eclosão da Segunda Guerra Mundial.

Felícia e Isaí [pais de Giselda Leirner] se naturalizaram brasileiros. Judeus, sempre se consideraram brasileiros. Nunca mais voltaram à Polônia, mesmo quando faziam viagens à Europa. A Polônia tinha lhes deixado um gosto amargo, pelo preconceito antissemita e pela intolerância que ali existia e continuou existindo mesmo depois da guerra. A cidade de origem, Varsóvia, foi deixada para trás.¹⁹

Apesar de não ser uma testemunha direta nem filha de sobreviventes da Shoah, Giselda Leirner escreve *Nas águas do mesmo rio*, obra ficcional que apresenta grande teor testemunhal.

¹⁷ LORBER, *Brasileiros no Holocausto e na resistência ao nazifascismo*, 2021, p. 229.

¹⁸ LEIRNER, Giselda. *Nas águas do mesmo rio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

¹⁹ LEIRNER, Giselda. Minha mãe. In: GUINSBURG, Jaime; KON, Sergio (org.). *Felícia Leirner: textos poéticos e aforismos*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 138.

A narrativa acompanha a história de vida de duas sobreviventes da Shoah que se reencontram em São Paulo, anos depois da catástrofe. Suas histórias envolvem o trânsito entre os países Brasil, França e Polônia, e ainda tratam de temas como: arte e filosofia, guerra, resistência e sobrevivência no campo de concentração.

Para Joana Moszczyńska, a autora produz um texto "que não busca impor visões universais, mas ilumina uma problemática de entrelaçamentos identitários e sociais, resultantes de processos migratórios".²⁰ A questão do estrangeiro, estranho e estranhado em seu novo local de morada é uma das muitas possibilidades de desenvolvimento do tema da Shoah na literatura brasileira e também está presente na narrativa de Leirner. A xenofobia e o nacionalismo exacerbado estão intimamente ligados ao antissemitismo e à violência nazista.

Veremos nesta pesquisa que o livro *Nas águas do mesmo rio* aborda a Shoah de forma ampla, o trabalho de narração de uma escritora que não é sobrevivente e nem filha de sobreviventes deixa vislumbrar uma questão importante sobre aqueles que se inscrevem como testemunhas auriculares do horror e desejam perpetuar essas narrativas, contribuindo para que elas nunca sejam esquecidas. Não por acaso, Márcio Seligmann-Silva considera Giselda Leirner uma das principais escritoras a tematizar a Shoah hoje no Brasil.²¹

*

Sobre a organização deste trabalho, dividimos a pesquisa em quatro capítulos de desenvolvimento e um de conclusão. O primeiro capítulo vai discutir a Literatura de Testemunho e seus desdobramentos. Analisamos os estudos de Seligmann-Silva sobre o testemunho, junto ao teórico buscamos uma definição desta *face* literária em crescimento no Brasil e discutimos o papel da testemunha (*testis*, *supertes* e até mesmo *arbiter*) para a construção e a transmissão de uma história.

No segundo capítulo, analisamos as críticas de Adorno a respeito da arte e da literatura produzida após-Auschwitz. O pensador impõe um papel urgente e impositivo à produção artística na modernidade, mostrando os limites entre a ética e a estética,

²⁰ MOSZCZYŃSKA, Joanna M. *Nas águas do mesmo rio de Giselda Leirner: entrelaçamentos transnacionais femininos na escrita do Holocausto*, 2019, p. 4.

²¹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação. In: LEIRNER, Giselda. *Naufrações*. São Paulo: Editora 34, 2011.

além de apresentar um novo imperativo categórico imposto pelo regime nazista, que define a ética acima da razão.

No terceiro capítulo discutimos os estudos de Walter Benjamin sobre a postura ideal do pesquisador diante dos fatos históricos, a necessidade de ouvir o apelo do passado e se posicionar de forma contrária ao historicismo. Vamos conhecer o anjo da história e a necessidade de voltarmos o nosso interesse aos acontecimentos do passado.

No quarto capítulo, que representa a maior parte desta pesquisa, empreendemos a análise do livro *Nas águas do mesmo rio*, de Giselda Leirner. Vamos comentar sobre diferentes aspectos da obra: o desenvolvimento das personagens como testemunhas da catástrofe; a apropriação de fatos históricos pela literatura para a criação do enredo; o aprimoramento de pensamentos críticos importantes para os estudos da memória e da Literatura de Testemunho relacionadas à Shoah através de algumas das metáforas empregadas e alguns dos símbolos envolvidos; e uma sugestão de interpretação para o título do livro. Por fim, apresentaremos uma breve conclusão junto a alternativas de desenvolvimentos futuros para esta pesquisa.

A literatura e o testemunho

Não sei se devo falar sobre o já explorado, repetir o já dito. Ou nunca será demais continuar sempre, antes da queda no esquecimento. Tudo desaparece. Vida recolhida em história é leitura de um tempo que se foi. O tempo escolhe o que fica, vai, e volta, para se ocultar, e sumir. Entre o dito e o não dito, sempre haverá uma zona inexplicável. E dela, nunca conseguirei falar. O que é uma testemunha. O que sou?

Giselda Leirner

Na Grécia antiga, acreditava-se que quem bebesse ou até mesmo tocasse as águas do Rio Lete provocaria o esquecimento de tudo o que lhe ocorreu no passado. Em um misto de horror e tranquilidade, esquecer é, às vezes, o desejo mais premente daqueles que passaram por algum evento traumático, para, desse modo, conseguir viver ou sobreviver.²²

Lulu Landwehr sobrevivente de Auschwitz comenta: “Lembrar dói”.²³ Primo Levi também sobrevivente de Auschwitz reflete: “Poderíamos, então, perguntar-nos se vale mesmo a pena, se convém que de tal situação humana reste alguma memória”.²⁴ Art Spiegelman comenta que seu pai ao descobrir que a esposa, ambos sobreviventes da Shoah, escreveu um diário contendo as memórias dos tempos em que ela era prisioneira do campo de concentração assumiu: “Esses papéis *tinha* memória demais. Queimei”.²⁵

Walter Benjamin afirma que “a fonte da juventude da História é alimentada pelo Lete. Nada renova tanto quanto o esquecimento”.²⁶ Assim, podemos nos perguntar: Esquecer o passado seria condição para um futuro melhor? O próprio filósofo responde, de alguma forma, a essa questão. Para ele, nossa ideia de “*felicidade* está

²² Conferir: WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. LEVY, Sofia (org.). *Sobre viver: antes, durante e depois do holocausto por homens e mulheres acolhidos no Brasil*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2006. NASCIMENTO, Lyslei. *Despertar para a noite e outros ensaios sobre a Shoah*. Belo Horizonte: Quixote, 2018, p. 19-43. WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2001.

²³ LANDWEHR, Lulu. *E Pilatos lavou as mãos...* Brasília: Thesaurus, 2006, p. 25.

²⁴ LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988, p. 127.

²⁵ SPIEGELMAN, Art. *Maus: a história de um sobrevivente*. Tradução de Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 161.

²⁶ BENJAMIN, Walter. *História da literatura e ciência da literatura*. Tradução de Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p. 27.

indissoluvelmente ligada à da redenção [do passado]”,²⁷ e completa: “Foi-nos concedida [...] uma frágil *força messiânica* para a qual o passado dirige um *apelo*. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente”.²⁸

Aquele que passou por um evento traumático quer se livrar do passado, gostaria de beber das águas do Lete, mas não consegue. O passado se mantém vivo, se mantém eternamente presente. Resgatando as palavras de Benjamin, esse passado fica constantemente dirigindo um *apelo*, pedindo socorro ao presente, ele quer ser lembrado e redimido. A *força messiânica* de que nos fala Benjamin²⁹ na citação acima – ou a “chegada do messias” – é como um corte na continuidade histórica, uma espécie de interrupção necessária para reexaminar o que se passou (uma força que nos obriga a *parar e pensar*. Falaremos mais sobre isso ainda no desenvolvimento deste trabalho.). É nesse sentido que para o autor *redimir o passado* é a única condição possível para se conhecer a verdadeira *felicidade*; somente após ouvir o apelo do passado, interromper o relógio cronológico (o *continuum*) e “resolver as contas” é que poderemos ser verdadeiramente felizes.

Em suas teses sobre o conceito de história, Benjamin lembra que a história é escrita pelos vencedores, o que acaba por criar uma assimetria entre esses e os derrotados:

A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, os dominadores. [...] Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. [...] Pois todos os bens culturais que ele vê tem uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. [...] Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história à contrapelo.³⁰

²⁷ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas v. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense. 1987, p. 242. Grifos nossos.

²⁸ BENJAMIN, Sobre o conceito de História, 1987, p. 242. Grifos nossos.

²⁹ Walter Benjamin recorre com frequência ao vocabulário teológico que inicialmente pode parecer estranho, mas mostra muito do próprio crítico, que tende a ler de forma sagrada os textos pagãos.

³⁰ BENJAMIN, Sobre o conceito de História, 1987, p. 225.

Para o autor, a história convidaria a se ter empatia pelos heróis e pelos vencedores, esquecendo daqueles que pereceram. Benjamin, assim, propõe uma abordagem à *contrapelo*, ou seja, uma revisão do passado em que se observa os fatos históricos pelos olhos dos derrotados.

Não se pode, no entanto, encarar essa Medusa e não ficar horrorizado.³¹ Afinal, a história dos vencidos está repleta de relatos de terror e de morte e, como bem constata Benjamin: "Também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer".³² Portanto contar ou examinar a história dos derrotados é condição difícil, mas *sine qua non* para o sujeito na contemporaneidade. Somente assim, o apelo do passado pode ser, até certo ponto, redimido.

O que se designa de "Literatura de testemunho", nos estudos literários, é uma das abordagens possíveis para se aproximar ao relato dos vencidos, à essa "história à contrapelo" de que nos falava Benjamin. Esses textos envolvem narrativas vinculadas a eventos traumáticos, dando voz ao mártir, ao sobrevivente, à testemunha, para que este relate sua experiência ou vivência e assim não seja vencido uma segunda vez, desta vez pelo esquecimento. Dito de outro modo, é como se os "vencidos" continuassem sofrendo uma espécie de ameaça, mas agora por um novo adversário, a saber, o esquecimento. Art Spiegelman, quando soube que o próprio pai queimou os diários de memórias da mãe, o chamou do único adjetivo possível diante da destruição da memória: "Assassino!".³³

Ao tentar esboçar um conceito para a Literatura de Testemunho, Marcio Seligmann-Silva propôs dois pontos centrais. Primeiro, ele argumenta que:

mais que um gênero: [a literatura de testemunho] é uma *face* da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura – após 200 anos de autorreferência – seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o "real".³⁴

³¹ CALVINO, Italo. *Leveza*. In: CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 17-43.

³² BENJAMIN, Sobre o conceito de História, 1987, p. 224-225.

³³ SPIEGELMAN, *Maus: a história de um sobrevivente*, 2021, p. 161.

³⁴ SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003, p. 373.

O que é interessante na posição de Seligmann é que ele constata que o testemunho pode adquirir uma preocupação estética, é uma *face* literária, isto é, possui um trabalho e um cuidado com a *forma* de se fornecer o relato. Além disso, mais do que um depoimento, que busca uma forma neutra e totalmente objetiva de relatar um fato, a Literatura de Testemunho não está restrita a um gênero literário, mas pode se apresentar em qualquer gênero, sendo então possível uma poesia testemunhal ou um romance de testemunho.

Sobre esse ponto, é interessante a posição de Primo Levi, autor que produziu um dos mais importantes (se não o mais importante) testemunhos de sobrevivente da Shoah. Levi, em um apêndice incluído na edição italiana de 1976 do seu mais conhecido livro *É isto o homem?* [1947], faz a seguinte afirmação:

[...] ao escrever este livro assumi deliberadamente a linguagem pacata e sóbria do testemunho, não o lamentar da vítima nem a raiva do vindicador: acreditava que minha palavra seria tanto mais crível e útil quanto mais parecesse objetiva e quanto menos soasse apaixonada.³⁵

No entanto, posteriormente este apêndice foi retirado das edições, e em entrevistas o autor passou a fazer outras declarações:

[...] assim que voltei para a Itália (em outubro de 1945), comecei a escrever, sem plano, sem preocupações de estilo, dando precedência aos episódios mais frescos na memória, que me parecessem importante por si só ou estivessem impregnados de valores simbólicos. Não percebia que estava escrevendo um livro nem era essa minha intenção: achava que estava cumprindo um dever, saldando uma dívida para com os companheiros mortos e, ao mesmo tempo, satisfazendo uma necessidade minha.³⁶

Enquanto em um primeiro momento, o autor quer mostrar sua preocupação formal com a sobriedade de uma linguagem “pacata” e “objetiva”, posteriormente ele nota que “não foi bem assim”, que ele produziu o texto de forma despretensiosa, “automática”, “sem preocupações de estilo”, em que o comprometimento da escrita era apenas com os companheiros mortos, um compromisso essencialmente de memória e dívida histórica. No entanto, em entrevista concedida em 1985, Levi considera ainda outros aspectos para seu processo de escrita:

³⁵ LEVI, Primo. *Entrevista a si mesmo*. Tradução de María Luján Leiva. Buenos Aires: Leviatán, 2005, p. 21. *apud* PENHAVEL, Pedro. *Despertencimento, rememoração, suspensão: leituras de Jean Améry, Imre Kertész e Primo Levi*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2022, p. 120.

³⁶ LEVI, Primo. *A assimetria e a vida*. São Paulo: Editora Unesp, 2016, p. 258-259.

Na verdade, a escrita nunca é espontânea. Quando penso nisso agora, percebo que este livro está cheio de literatura, dessa literatura que absorvi pelos poros da minha pele, mesmo que a rejeitasse (porque eu era um péssimo estudante de literatura italiana). Eu preferia química. [...] Quando chegou a hora, quando precisei escrever este livro, quando realmente tive uma necessidade patológica de escrevê-lo, encontrei todo um “programa” dentro de mim. Era essa literatura que eu havia estudado mais ou menos involuntariamente, esse Dante que devia ter lido no colégio, os clássicos italianos e assim por diante.³⁷

Nesse relato, a posição do autor diante de seus escritos já está bastante diferente do primeiro momento. Passados quase 40 anos de publicação de seu livro, Levi já nota ou assume ter desenvolvido um trabalho literário, um “programa” de escrita impregnado de literatura, que em nada interfere na responsabilidade em contar a verdade sobre os acontecimentos passados ou no dever de memória para com os companheiros mortos. A evolução do pensamento de Levi parece estar bem próxima ao primeiro ponto proposto por Seligmann-Silva para o conceito de Literatura de Testemunho. O literário e a forma do testemunho não inferem e não modificam “sua relação e seu compromisso com o ‘real’”.

Como segundo ponto, Seligmann-Silva constata que a Literatura de Testemunho propõe uma nova percepção da *realidade*, uma vez que tem compromisso com o “real”, não com a realidade proposta pelo romance realista e naturalista, mas com o real traumático, exatamente aquele evento que “resiste à representação”.³⁸ Ao resistir, esse real não consegue ser imitado, não consegue ser resgatado, apenas no máximo manifestado, escapando de toda e qualquer categorização geral possível para uma narração.

Em sua sexta tese sobre os conceitos de história, Walter Benjamin comenta que: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo”.³⁹ O ideal de ser “objetivo” se torna assim impraticável, afinal o olhar do passado muda de acordo com o avançar do presente. Para Benjamin, existe a possibilidade de encontrar uma “imagem”, talvez uma analogia, que resgate o passado de forma que seja possível conhecê-lo no presente ainda que não seja “o

³⁷ LEVI, Primo. *Conversations et entretiens: 1963-1987*. Paris: Robert Laffont, 2019, p. 125. *apud* PENHAVEL, *Despertencimento, rememoração, suspensão*, 2022 p. 121.

³⁸ SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura*, 2003, p. 373.

³⁹ BENJAMIN, Sobre o conceito de História, 1987, p. 243.

que de fato foi”. O próprio presente evoca o passado, chama o passado, permitindo uma “apropriação” do passado pelo presente.

Quando fala de uma “apropriação”, Benjamin parece estar sugerindo (assim como Seligmann-Silva) a possibilidade de um trabalho estético ao lidar com o passado. Falaremos sobre isso também nos próximos capítulos. No entanto, aqui é suficiente entendermos que resgatar o passado e a realidade realista do passado é impossível. O real resiste à representação, o real não se reduz ao texto, por isso:

O discurso testemunhal é analisado neste contexto como tendo a literalização e a fragmentação como as suas características centrais (e apenas à primeira vista incompatíveis). Ele é ainda marcado por uma tensão entre oralidade e escrita.⁴⁰

A fragmentação aponta para o "indizível", isto é, para o paradoxo de dizer e não dizer ao mesmo tempo, sendo que o fragmento reproduz melhor o trauma do que a tentativa de relatar por completo qualquer fato. O relato objetivo poderia de certo modo até mesmo banalizar o horror, uma vez que confere à "desordem" traumática uma "ordem" sintática que pode ser considerada inadequada, sendo que o adequado é mesmo a fragmentação, o "gaguejar", o conseguir relatar *apesar de tudo*.

A Literatura de testemunho possui, portanto, um discurso marcado pelo trauma; pela incapacidade de *traduzir* o passado (que nunca passa); pela dificuldade em produzir um discurso contínuo, com expressões definitivas e exatas; “ele põe em questão as fronteiras entre o literário, o fictício e o descritivo”.⁴¹ Esse tipo de literatura está muito próxima das disciplinas históricas, da teoria psicanalítica e dos estudos sobre a memória, fundando esse espaço híbrido entre o literário e o documento.

a linguagem de todos os dias é adequada para descrever as coisas de todos os dias, mas aqui é outro mundo, aqui seria necessária uma linguagem “do outro mundo”.⁴²

Traduzir fatos para a linguagem não é uma operação óbvia. Colocar as coisas em linguagem necessariamente já faz um desvio em sua materialidade, mas veremos adiante que isso não é algo que precisa ser considerado negativo.

⁴⁰ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Testemunho da Shoah e literatura*. 2008, p. 2. Disponível em: <https://texasituras.files.wordpress.com/2010/03/testemunho-da-shoah-e-literatura-seligmann-silva.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2023.

⁴¹ SELIGMANN-SILVA, *Testemunho da Shoah e literatura*, 2008, p. 1.

⁴² LEVI, *A assimetria e a vida*, 2016, p. 137.

Podemos concluir que a Literatura de Testemunho é uma *face* literária, que pode se apresentar nos mais diversos gêneros, nas mais diversas vozes. Geralmente propõe um discurso fragmentado, não linear. Além disso, ela tem um compromisso com o real, não compreende a ficção como mentira, mas como possibilidade narrativa.

Para complementar, nota-se que na Literatura de Testemunho é de extrema importância reconhecer quem é o autor do texto (diametralmente oposto à ideia da “morte do autor”), saber que voz ele tem, qual sua perspectiva e valorizar seu discurso pessoal. Não basta analisarmos apenas o texto, pois o contexto de fala e o compromisso ético com o narrador e com a história íntima é ainda mais importante. Por isso precisamos agora analisar quem é e de que tipo é essa testemunha que narra.

Testemunha

Seligmann-Silva comenta que a palavra “testemunho” tem duas correspondências no latim. As palavras: *testis* e *superstes*. *Testis* seria o depoimento do *terceiro*, aquele que viu e testemunha uma verdade, preocupado em contar o que de fato ocorreu. Já *superstes* seria o testemunho do *primeiro*, narrativa daquele que passou por uma provação, viveu uma experiência; seria o testemunho do sobrevivente ou do mártir. Esse testemunho está preocupado em resgatar o “real” traumático, exatamente aquele que não pode ser resgatado.⁴³

Se pensarmos em um crime, o testemunho de alguém que viu/presenciou o crime e pode depor contra ou a favor de algum culpado ou inocente é diferente daquele testemunho dado por alguém que sofreu/vivenciou o crime. Para Seligmann-Silva, a Literatura de Testemunho seria exatamente esses dois tipos de testemunhos, reunindo essas duas possibilidades de narração. Sendo que a primeira está intimamente preocupada com a verdade, ética e juridicamente. E a segunda estaria sempre em resgate, tentando buscar aquele momento que sempre escapa, por isso um discurso fragmentado e incompleto.

Essa análise de Seligmann-Silva nos é importante, pois primeiramente podemos pensar que a Literatura de Testemunho só está preocupada em *contar a verdade* ou está vinculada a uma concepção de texto distante dos jogos metafóricos,

⁴³ SELIGMANN-SILVA, *História, memória, literatura*, 2003, p. 373.

das figuras de linguagem e da ficção (como o próprio Primo Levi também imaginou em um primeiro momento de sua escrita, conforme discutimos anteriormente). Porém vamos descobrir que a resistência à representação e a dificuldade em contar sobre um trauma permite ao narrador exatamente um *salto* às possibilidades da linguagem literária (um “salto de tigre” para Benjamin).⁴⁴

Essa linguagem entravada [a linguagem fragmentada do testemunho], por outro lado, só pode enfrentar o real equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida.⁴⁵

A Literatura de Testemunho nasce, portanto, do embate entre a impossibilidade de recriar o horror e a necessidade de tentar resgatar o vivido. O que Seligmann-Silva sugere é que o *salto* para a imaginação e para a linguagem literária no testemunho é uma espécie de resposta à intraduzibilidade do horror vivido e impossibilitado de ser representado.

Essa desproporção entre a experiência vivida e o relato possível apenas veio a se confirmar com o tempo. Lidávamos então com uma dessas realidades que, dizem, superam a imaginação. Doravante era claro que tão somente pela escolha, ou seja, ainda pela imaginação, poderíamos tentar contar qualquer coisa.⁴⁶

Estudando textos de testemunhos traumáticos vamos notar que existe espaço para a imaginação (para Didi-Huberman existe uma necessidade de imaginar, colocar em imagens, *apesar de tudo*). Existe criação e criatividade na tentativa nem sempre possível de traduzir a realidade em texto. No momento de denominar as coisas (principalmente aquelas associadas ao horror), os fatos sofrem certo “desvio” (que podemos chamar criativo), por mais objetiva que seja essa linguagem. Mas essa *criação* não pode ser confundida com *invenção*. A criação tenta formar, elaborar e construir; já o contrário, a invenção é um embuste, uma história para enganar, que destrói.

Invenção mesmo seria o caso de Binjamin Wilkomirski. Autor do livro *Fragmentos*, publicado em 1995 e traduzido para mais de 12 línguas. No Brasil, foi

⁴⁴ BENJAMIN, Sobre o conceito de História, 1987, p. 249.

⁴⁵ SELIGMANN-SILVA, A literatura do trauma. *Cult*, n. 23, São Paulo, junho 1999. Dossiê literatura de testemunho, 1999a, p. 1.

⁴⁶ ANTELME, Robert. *A espécie humana*. Tradução de Maria de Fátima Oliva do Couto. Rio de Janeiro: Record, 2013, p. 9.

editado em 1998 pela Companhia das Letras, uma de nossas mais importantes editoras. O livro narra a história pessoal de Benjamin, uma criança que esteve presa em dois campos de concentração: Auschwitz e Majdanek, na Polônia. O autor participou de palestras confirmando a veracidade de seus escritos, definindo-os como um relato biográfico memorialístico real e fez uma viagem televisionada à Israel para o reencontro emocionante com o pai, de quem foi supostamente separado ainda na primeira infância.⁴⁷

No entanto, ainda em 1998, um jornalista húngaro, Daniel Ganzfried, descobriu que Benjamin Wilkomirski era na verdade Bruno Doessekker, estudioso de História e músico, homem que nunca esteve preso em campo de concentração nem sequer era judeu. Wilkomirski/Doessekker inventou uma identidade de sobrevivente da Shoah criando uma farsa enganosa no público, o que acabou por fazer os seus leitores questionarem também o valor estético que poderia ter a sua ficção. Sua história serviu de aviso a todo estudioso da Shoah.

Como ler os *Fragmentos* como se se tratassem de uma ficção? É só tentar para que o leitor se depare com uma obra que não funciona mais e até mesmo beira o mau gosto: o que se espera e se acha admissível na leitura de uma obra autobiográfica de um menino que conheceu Auschwitz e Majdanek torna-se imediatamente má literatura de ficção.⁴⁸

Entendemos que o maior erro de Wilkomirski/Doessekker não foi exatamente a escrita ficcional da vida de um sobrevivente da Shoah (veremos que a ficção é uma possibilidade produtiva de imaginação), mas na invenção dos paratextos que envolveram essa escrita ficcional. Aqui, compreendemos paratexto no seu mais amplo significado, como definiu Gérard Genette: todo aquele material que “cerca e prolonga” o livro, o resultado da soma dos peritextos (mensagens inseridas no mesmo lugar material do texto: capa, assinatura, prefácio, posfácio, biografia do autor etc) e dos epitextos (comunicação externa ao livro, mas que o tem como base: entrevistas, conversas, correspondências, diários etc).⁴⁹

Wilkomirski/Doessekker joga de um modo equivocado na medida em que ele assume perante o mundo uma falsa identidade. Ele deve ser condenado, creio, não por causa da sua obra, mas sim por ter

⁴⁷ SELIGMANN-SILVA, Marcio. Os fragmentos de uma farsa. *Cult*, n. 23, São Paulo, junho 1999. Dossiê literatura de testemunho, 1999b, p. 2.

⁴⁸ SELIGMANN-SILVA, Os fragmentos de uma farsa, 1999b, p. 4.

⁴⁹ GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê editorial, 2009, p. 12.

simulado de má fé essa identidade. Se a sua obra continua a ter ou não um valor estético, mesmo após a descoberta da farsa, é uma outra questão que cada um deve decidir individualmente.⁵⁰

Wikomirski/Doessekker tensiona os limites entre a ética e a estética, e erra ao criar um paratexto enganoso, que tira do leitor a possibilidade de análise crítica sobre o tema da Shoah e dá margens para a possibilidade de uma leitura enviesada e cética dos textos testemunhais. Diante da história de Wikomirski/Doessekker, se tornou ainda mais importante saber e conhecer sobre o que fala o texto testemunhal e qual o seu depoimento diante do mundo. Não basta narrar um testemunho, é necessário saber como esse texto se apresenta, não apenas como texto material, mas como comunicação externa (os paratextos envolvidos e a ética do escritor), para que assim possamos analisar e compreender criticamente o que de verdade esse texto como um todo no diz.

Em resumo, testemunhar, portanto, não é representar, porque representar é impossível, mas não dizer nada é também silenciar, calar as vozes dos vencidos e das minorias – causar uma segunda morte aos que já pereceram. Por isso a importância de narrar, ainda que não chegue ao “real”. A Literatura de Testemunho não é *mimesis*, imitação; mas também não é *invenção*, ainda que possa ser *criação*. Também por isso a Literatura de Testemunho não é apenas a escritura de “lembranças traumáticas”, mas é também o diálogo com a literatura e sua tradição, uma *face* literária.

Giorgio Agamben, em *O que resta de Auschwitz*, estabelece uma relação entre a linguagem fragmentada e o *resto*. Esse “resto”, para o filósofo, não é aquilo que “sobra”, mas seria uma espécie de “hiato”, uma “lacuna essencial que funda a *língua do testemunho*”:⁵¹

Os poetas – as testemunhas – fundam a língua com o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade – ou à impossibilidade – de falar [...]. Não enunciável, não arquivável é a língua na qual o autor consegue dar testemunho de sua incapacidade de falar.⁵²

⁵⁰ SELIGMANN-SILVA, Os fragmentos de uma farsa, 1999b, p. 4.

⁵¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apresentação. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 11.

⁵² AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 161.

Ao fundar essa "língua do testemunho", marcada pela lacuna, o que se pode vislumbrar é um paradoxo, já que a impossibilidade de narrar o testemunho só pode ser confrontada a partir da existência do próprio testemunho.

O conceito de testemunho tornou-se uma peça central na teoria literária nas últimas décadas devido à sua capacidade de responder às novas questões (postas também pelos estudos pós-colonialistas) de pensar um espaço para a escuta (e leitura) da voz (e escritura) daqueles que antes não tinham direito a ela. Daí este conceito ter um papel central nos estudos de literaturas de minorias.⁵³

Existir a oportunidade para que uma minoria possa contar e testemunhar a história de seu ponto de vista é de extrema importância, mas também é necessário que se abra espaço para o reconhecimento dessa história e dessa voz.

Em uma conhecida palestra, a escritora Chimamanda Adichie comenta sobre o perigo de se criar narrativas únicas, definitivas, sobre uma pessoa ou sobre um povo. "A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história".⁵⁴ Para a autora: "O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva",⁵⁵ sendo assim, Adichie nos alerta sobre a importância de se abrir espaço para o maior número possível de histórias.

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada.⁵⁶

Por isso a urgência de se fazer conhecer essas histórias: "reparar a dignidade despedaçada de um povo", "escovar a história à contrapelo", "ouvir o apelo do passado". A literatura pós-Auschwitz tem muito ainda o que nos contar, e seu conteúdo não se esgota.

Uma das catástrofes da história moderna, a Shoah demonstrou que as vítimas perderam suas vidas e suas histórias, ou seja, também suas memórias, de forma

⁵³ SELIGMANN-SILVA, Testemunho da Shoah e literatura. 2008, p. 1.

⁵⁴ ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 26.

⁵⁵ ADICHIE, *O perigo de uma história única*, 2019, p. 23.

⁵⁶ ADICHIE, *O perigo de uma história única*, 2019, p. 32.

terrível e inquestionável. O que deixa um eterno e amargo gosto quando se pensa que quem triunfou⁵⁷ sobre essas pessoas legou para a humanidade um passado de restos e de ruínas.⁵⁸ Primo Levi comenta em *Os afogados e os sobreviventes* que

muitos sobreviventes [...] recordam que os SS se divertiam avisando cinicamente os prisioneiros: “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 lhes dará crédito. Talvez haja suspeitas, discussões, investigações de historiadores, mas não haverá certezas, porque destruiremos as provas junto com vocês. E ainda que fiquem algumas provas e sobreviva alguém, as pessoas dirão que os fatos narrados são tão monstruosos que não merecem confiança: dirão que são exageros da propaganda aliada e acreditarão em nós, que negaremos tudo, e não em vocês. Nós é que ditaremos a história dos *Lager*.”⁵⁹

Somado ao terror (ou a certeza) de que não sobreviveriam para contar o que passaram estava o medo de que se sobrevivessem ninguém acreditaria em suas histórias. Diante disso, são comuns os casos de sobreviventes que emudeceram ou se negam a lembrar o que se passou naqueles anos de cárcere.

[C]alam aqueles que experimentam mais profundamente um mal-estar que, para simplificar, chamei de “vergonha”, aqueles que não se sentem em paz consigo mesmos ou cujas feridas ainda doem. Falam, e muitas vezes falam muito, os outros, obedecendo a impulsos diversos. Falam porque, em vários níveis de consciência, percebem no (ainda já longínquo) encarceramento o centro de sua vida, o evento que no bem e no mal marcou toda a sua existência. Falam porque sabem ser testemunhas de um processo de dimensão planetária e secular.⁶⁰

Aqueles que para Primo Levi “falam muito” são aqueles que sabem ser testemunhas, se reconhecem, se negam a esquecer, se negam a calar.

⁵⁷ Se tratando de uma guerra não há exatamente vencedores e perdedores, quando aqui falamos essas palavras estamos apenas nos referindo a posição inferior dos prisioneiros em relação aos soldados; como bem constatou Primo Levi: “A guerra mundial buscada pelos nazistas e pelos japoneses foi uma guerra suicida: todas as guerras deveriam ser temidas como tais” (LEVI, *Os afogados e os sobreviventes*, 2022, p. 166).

⁵⁸ No final da guerra, ficou evidente a tentativa dos nazistas de não deixar rastros nem restos (a destruição de fornos crematórios, campos, arquivos e documentos etc). Ao separar óculos, sapatos, dentaduras etc., os nazistas acabaram por criar montes de “restos” que deixam uma impressão não menos terrível que os montes de cadáveres (que não conseguiram mais eliminar). Conferir: ENCICLOPÉDIA do Holocausto. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/documenting-numbers-of-victims-of-the-holocaust-and-nazi-persecution>. Acesso em: 28 out. 2023.

⁵⁹ LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022, p. 7. A chamada “guerra das narrativas”, que possibilitou a existência de negacionistas como David Irving. Para conhecer mais, sugerimos o filme *Negação*, filme de Mick Jackson, de 2016, baseado no livro de Deborah Lipstadt (ainda sem tradução para o português).

⁶⁰ LEVI, *Os afogados e os sobreviventes*, 2022, p. 121.

Eu pensei que falando ia melhorar. Não melhora não. [...] pensei em desenhar, mas como colocar aquele ar? As cores?⁶¹

Ainda que suas histórias sejam horríveis, traumáticas, cobertas de dor e morte esses sobreviventes continuam contando suas histórias e também as histórias dos outros “que não podem mais falar” ou “que se calaram”.

Desde meu primeiro livro, *É isto um homem?*, desejei que meus textos, apesar de assinados por mim, fossem lidos como obras coletivas, como uma voz a representar outras vozes.⁶²

Mas resgatar o passado é sempre um risco, o passado sempre nos escapa. (“Estou muito surpresa comigo. Achei que tudo estava na minha memória muito claramente e agora estou vendo que não.”⁶³) Maurice Halbwachs⁶⁴ comenta que:

Nem sempre encontramos as lembranças que procuramos, porque temos de esperar que as circunstâncias, sobre as quais nossa vontade não tem muita influência, as despertem e as representem para nós. [...] a condição necessária para voltarmos a pensar em algo aparentemente é uma sequência de percepções pelas quais só poderemos passar de novo refazendo o mesmo caminho, de modo a estar outra vez diante das mesmas casas, dos mesmos rochedos etc.⁶⁵

Se tratando de uma memória traumática, é compreensível que o sobrevivente não queira ou não consiga reviver o horror para então ser capaz de narrar os fatos passados. O sofrimento é ainda maior sabendo que narrar os fatos é a única maneira de fazer com que o ocorrido seja de conhecimento das pessoas. Porém o passado se apresenta sempre desarticulado, e a linguagem não consegue “costurar” os fragmentos. A única solução então é “narrar como pode”, aos pedaços, em ruínas...

Para muitos de nós a esperança de sobreviver se identificava com outra esperança mais precisa: não a de viver e contar, mas a de viver *para* contar. [...] Estava claro para cada um de nós que as coisas que tínhamos visto precisavam ser contadas, não deviam ser esquecidas. Se no campo de concentração isso era impossível, para os pouquíssimos aos quais a sorte concedeu a sobrevivência, porém, tornou-se possível escrever, aliás, comunicar-se com o mundo. Cada um de nós, sobreviventes, assim que voltou para casa, transformou-

⁶¹ LANDWEHR, ... E Pilatos lavou as mãos, 2006. p. 159.

⁶² LEVI, *A assimetria e a vida*, 2016, p. 163.

⁶³ LANDWEHR, ... E Pilatos lavou as mãos, 2006, p. 32.

⁶⁴ Outra vítima que morreu no campo de concentração (de Buchenwald, por motivos políticos). Conferir: <https://www.buchenwald.de/geschichte/biografien/lfg-ausstellung/maurice-halbwachs>. Acesso em: 28 out. 2023.

⁶⁵ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2017, p. 53.

se num narrador incansável, irrefreável, maníaco. Não contávamos todos as mesmas coisas, porque cada um tinha vivenciado a prisão a seu modo: mas ninguém sabia falar de outra coisa nem tolerava que se falasse de outra coisa. Eu também comecei a contar antes mesmo de me saciar de comida e ainda não acabei. [...] O tempo, hoje tão escasso, cresceu em torno de mim como que por encanto: escrevia á noite, no trem, no refeitório da fábrica, na própria fábrica, em meio ao estrépito dos motores. Escrevia com pressa, sem hesitações.⁶⁶

Nesse embate entre a necessidade de contar e a dificuldade de contar, é comum que a escrita seja um caminho para aqueles que querem relatar um testemunho de dor e trauma. Ao escrever, o narrador pode tentar elaborar a lembrança em outras palavras ou até mesmo parar a narrativa, quando não conseguir prosseguir por esquecimento ou pela dor da lembrança e depois retornar de onde parou. No caso de Primo Levi, a escrita se mostrou um meio de saciar sua necessidade de contar, nos momentos em que os outros não estavam disponíveis ou dispostos a ouvir: durante a noite, durante o horário de trabalho etc.

Ainda mais comum é o narrador reiniciar seu testemunho de diferentes pontos, hábito que também caracteriza essa narrativa fragmentada, “narrando como pode”, nunca terminando ou concluindo uma história; como dissemos anteriormente: seja pelo lapso da memória, seja pela dor desencadeada pela lembrança. Assim, “[o] único meio de preservar essas lembranças [ainda que em fragmentos] é fixá-las por escrito em uma narrativa”.⁶⁷ Narrativas essas que fundam e constituem a Literatura de Testemunho.

Os testemunhos são por natureza subjetivos e voltados à inexatidão. Eles têm uma relação fragmentária e lacunar com a verdade de que são testemunhos, mas são efetivamente “tudo aquilo de que dispomos” para conhecer e para imaginar a vida concentracionária do interior.⁶⁸

Seligmann-Silva avalia que “a arte da memória, assim como a Literatura de Testemunho é uma arte da leitura de cicatrizes”.⁶⁹ Ainda que a metáfora da cicatriz possa ser questionável (uma vez que essas feridas não parecem ter cicatrizado, mas estão constantemente “abertas”), podemos entender a Literatura de Testemunho

⁶⁶ LEVI, *A assimetria e a vida*, 2016, p. 40.

⁶⁷ HALBWACHS, *A memória coletiva*, 2017, p. 101.

⁶⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020, p. 55. (A partir de Annete Wieviorka e Primo Levi).

⁶⁹ SELIGMANN-SILVA, *A literatura do trauma*, 1999a, p. 46.

como uma leitura de feridas, leitura de ruínas, restos de histórias possíveis para conhecermos e imaginarmos a verdade sobre esse passado; também, por isso, consolida-se como uma espécie de barbárie.

Desse campo de força entre lembrar e esquecer surge uma Literatura de Testemunho marcada, portanto, por um paradoxo: de um lado, a necessidade de narrar para não esquecer; de outro, o caráter insuportável de, pelas lembranças, reviver os fatos que deseja esquecer.

O sofrimento que desencadeia a necessidade da escrita estaria, desse modo, em contraponto à insuficiência da linguagem e à incapacidade de narrar algo que, a princípio, seria inenarrável. Lyslei Nascimento afirma que "o grande entrave à escrita e à leitura é [...] essa sensação de indignidade e de incapacidade" que impossibilita os sobreviventes de simbolizar suas histórias. Tornando assim, a leitura e a escrita um enigma e um desafio.⁷⁰

Como bem constatou Seligmann-Silva, "Auschwitz pode ser compreendido como uma das maiores tentativas de 'memoricídio' da história",⁷¹ afinal, o nazismo não só tentou destruir boa parte da documentação sobre o Holocausto como exterminou várias gerações de famílias, e os poucos que restaram lidam, muitas vezes, com dificuldade diante dessas memórias ou até mesmo se calam.⁷² O neologismo, "memoricídio", ou seja, *o assassinato da memória*, faz surgir, na contemporaneidade, a importante tarefa de rememorar a catástrofe e o contínuo enlutar dos mortos.

O alerta de Benjamin sobre a necessidade de contar a história dos vencidos é, nessa perspectiva, atual e impera sobre os desmandos, sempre à espreita, dos poderes instituídos. A partir, também, dessa constatação, evidencia-se a necessidade do conhecimento sobre a literatura que tematiza a Shoah, principalmente no Brasil onde esses estudos ainda são incipientes.

⁷⁰ NASCIMENTO, *Despertar para a noite: a memória da Shoah*, 2018, p. 21.

⁷¹ SELIGMANN-SILVA, *A literatura do trauma*, 1999a, p. 46.

⁷² São recentes as pesquisas sobre a Epigenética, uma área da Biologia que estuda as modificações do genoma (herdáveis entre gerações) causadas por fatores ambientais. De acordo com essa teoria, sentimentos desenvolvidos a partir de traumas poderiam ser transmitidos de pais para filhos. Neste trabalho, não desenvolveremos esta abordagem, que pode vir a ser tratada em pesquisas futuras. "Estudos têm demonstrado que a influência da epigenética transcende gerações. As experiências vividas por nossos antepassados moldaram seu DNA, que por sua vez moldaram o nosso. Isso significa que muitas das nossas vivências não morrem conosco, mas são transmitidas – as boas e as ruins, os traumas e as alegrias" (LEPERA, Nicole. *Como curar sua vida*. Tradução de Paulo Afonso. Rio de Janeiro: Sextante, 2021, p. 31)

Augusto Sarmiento-Pantoja, dando continuidade aos estudos de Seligmann-Silva, propõe ainda uma terceira categoria para a palavra “testemunho”, que ele chamou de *arbiter*. Essa forma de testemunho estaria vinculada à narrativa daquele que ouviu o testemunho de alguém, sendo, portanto, uma testemunha auricular do ocorrido.

Nesse sentido, o *arbiter*, o árbitro, o juiz, na condição de testemunha (auricular) conhece o fato somente graças aos testemunhos primários do que vê ou vive. Podemos dizer que aqui constrói-se diante do narrar um trabalho de ajuizamento, um *arbiter*. 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. De certa forma esse narrador precisa fazer o julgamento do que ouviu, para que assim possa transformar essas apreensões em linguagem, em testemunho.⁷³

O *arbiter* pode ter ouvido o fato por uma testemunha *testis* ou *superstes* e diante dessa narrativa é capaz de avaliar e replicar o que ouviu, validando e perpetuando o testemunho ouvido, daí a importância e a responsabilidade do *arbiter*.

Primo Levi, em *É isto o homem?*, nos narra um sonho que muito o perturbou enquanto estava no campo. Esse sonho, quando exposto para os outros parceiros de cela, se mostrou um sonho compartilhado. Vários prisioneiros relataram sentir a mesma angústia, sonhando variações da mesma história. A cena sonhada se passa quando o prisioneiro/sobrevivente retorna para casa, vai relatar a sua história, mas os familiares não se interessam, levantam e saem, não querem ouvir.

Ele me confessou que esse é também o sonho dele e o sonho de muitos mais; talvez de todos. 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?⁷⁴

O sobrevivente sabe que só vai ter palavras para testemunhar sobre o horror vivido, não conseguirá comprovar nada, e, ainda que traga no corpo as marcas da catástrofe, está sozinho e teme que sua figura e suas palavras não sejam suficientes. O sobrevivente sabe que não basta testemunhar, para falar de sua história é imprescindível que tenha alguém que o escute, que não se levante e saia, mas que lhe faça companhia e permaneça.

⁷³ SARMENTO-PANTOJA, Augusto. O testemunho em três vozes: *testis*, *superstes* e *arbiter*. *Literatura e Cinema de Resistência*, Santa Maria, n. 32: Manifestações estéticas dissidentes, jan.-jun. 2019, p. 13-14.

⁷⁴ LEVI, Primo. *É isto um homem?*, 1988, p. 86.

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.⁷⁵

Sarmiento-Pantoja, Gagnebin e Primo Levi chamam a atenção para a necessidade de compreendermos a importância do papel também daquele que ouve, não só daquele que narra seu testemunho, para a permanência e a sobrevivência da lembrança. A testemunha passa a ser não só aquele que viveu a catástrofe, mas qualquer um que aceite fazer dessa narrativa de dor a sua própria narrativa.

Gagnebin propõe uma ampliação do conceito de testemunha, muito pertinente a tempos decisivos como o que estamos vivendo: na iminência de não mais convivemos com os sobreviventes da Shoah. A testemunha ampliada pode falar em nome de si, de outros, ou de muitos. Nossa tarefa como ouvintes, ou pesquisadores desse tema, é criar esse espaço simbólico onde seja possível perpetuar o testemunho dos sobreviventes, retomar e transmitir a história vivida de forma consciente e crítica, compreendendo todas as camadas envolvidas nesse trabalho. (Veremos mais adiante como isso se dá em *Nas águas do mesmo rio*, de Giselda Leirner.)

Em “A mensagem imperial”, texto publicado em *Um médico rural*, Franz Kafka nos convida a ter uma experiência de angústia pela espera e expectativa de uma mensagem que nunca chega, de um testemunho que nunca se concretiza.

O imperador – assim consta – enviou a você, o só, o súdito lastimável, a minúscula sombra refugiada na mais remota distância diante do sol imperial, exatamente a você o imperador enviou do leito de morte uma mensagem. Fez o mensageiro se ajoelhar ao pé da cama e segredou-lhe a mensagem no ouvido; estava tão empenhado nela que o mandou ainda repeti-la no seu próprio ouvido. Com um aceno de cabeça confirmou a exatidão do que tinha sido dito. E perante todos os que assistem à sua morte – todas as paredes que impedem a vista foram derrubadas e nas amplas escadarias que se lançam ao alto os grandes do reino formam um círculo – perante todos eles o imperador despachou o mensageiro. Este se pôs imediatamente em marcha; é um homem robusto, infatigável; estendendo ora um, ora outro braço, ele abre caminho na multidão; quando encontra resistência aponta para o peito onde está o símbolo do sol; avança fácil como nenhum outro. Mas a multidão é tão grande, suas moradas não têm fim. Fosse um campo livre que se abrisse, como ele voaria! – e certamente você logo ouviria a esplêndida batida dos seus punhos na porta. Ao invés

⁷⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 57.

disso, porém – como são vãos os seus esforços; continua sempre forçando a passagem pelos aposentos do palácio mais interno; nunca irá ultrapassá-los; e se os conseguisse, nada estaria ganho; teria de percorrer os pátios de ponta a ponta e, depois dos pátios, o segundo palácio que os circunda; e outra vez escadas e pátios; e novamente um palácio; e assim por diante, durante milênios; e se afinal ele se precipitasse do mais externo dos portões – mas isso não pode acontecer jamais, jamais – só então ele teria diante de si a cidade-sede, o centro do mundo, repleto pela própria borra amontoada. Aqui ninguém penetra; muito menos com a mensagem de um morto. – Você, no entanto, está sentado junto à janela e sonha com ela quando a noite chega.⁷⁶

Walter Benjamin observou que o leito de morte é um local de imponência que está associado à origem da narrativa tradicional e à transmissibilidade da experiência.⁷⁷ Próximo à morte, o narrador adquire uma autoridade, ele está em um local mágico entre mundos (vida e morte), sua fala é potente e confere validade ao que é narrado pelos ouvintes. Por isso sua mensagem é tão importante e “imperial”.

Os sobreviventes e as testemunhas de uma catástrofe que viveram e estiveram diante da morte, do mesmo modo, adquirem essa autoridade (*apesar de tudo*⁷⁸) do narrador tradicional de que nos fala Benjamin. Para a narrativa do testemunho se concretizar, para fazer chegar o mensageiro (a mensagem imperial) faz-se necessário ouvir. No entanto, para Benjamin, esse espaço de transmissibilidade perdeu sua relevância na modernidade, e, como no texto de Kafka, o ensinamento que seria transmitido nesse momento derradeiro da morte se perdeu. A narrativa pode nunca chegar. A narrativa corre o risco de tornar-se apenas a mensagem de um morto.

Kafka de certa forma nos sinaliza um perigo: de essas narrativas se perderem para sempre. Daí, mais uma vez, a importância e a urgência do trabalho de recuperar essas narrativas; mas, além disso, de permitir um espaço de escuta, valorização e permanência dessas histórias, de nos fazermos portadores/mensageiros desses testemunhos.

⁷⁶ KAFKA, Franz. A mensagem imperial. In: KAFKA, Franz. *Um médico rural*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 1999. p. 41-42.

⁷⁷ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012. (volume 1)

⁷⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 131

A (im)possibilidade da poesia

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.⁷⁹

Adorno causou grande burburinho entre os críticos de arte ao proferir essas palavras, mas o que pareceu ser uma crítica a todo tipo de poesia (arte e ficção) moderna, em nosso entendimento sugere ser uma crítica à forma como a modernidade produz arte e por extensão a arte poética. Do mesmo modo, Gagnebin comenta que essa afirmação de Adorno não representa uma condenação à poesia,

essa sentença ressalta a urgência de um pensamento não harmonizante, mas impiedosamente crítico, isto é, também a necessidade da cultura como instância negativa e utópica contra sua degradação a uma máquina de entretenimento e de esquecimento (esquecimento, sobretudo, do passado nazista recente nessa Alemanha em reconstrução).⁸⁰

Escrever poemas (como qualquer produção artística) pode ser considerado um exercício que está no espaço do sublime, do belo. Mas o que Adorno nos questiona é: como pensar arte, belo e sublime após Auschwitz? Como aceitar que o mesmo homem capaz de criar um aparato de coisificação da morte é também capaz de criar o sublime?

Não é somente a beleza lírica que se transforma em injúria à memória dos mortos da Shoah, mas a própria cultura, na sua pretensão de formar uma esfera superior que exprime a nobreza humana, revela-se um engodo, um compromisso covarde, sim, um “documento da barbárie”, como disse Walter Benjamin.⁸¹

Adorno parece estar propondo uma nova concepção de arte (uma nova concepção de poesia), pois se preocupa que a arte do futuro (ou do nosso presente) possa tornar Auschwitz e toda a Shoah uma estética assimilável, reproduzível. Diante disso, estabelece que toda a cultura seja passível de crítica uma vez que pode contribuir para a harmonização e (automaticamente) para o esquecimento da Shoah.

⁷⁹ ADORNO *apud* GAGNEBIN, Jeanne Marie. A impossibilidade da poesia. *Cult*, n. 23, São Paulo, junho 1999. Dossiê literatura de testemunho. p. 48

⁸⁰ GAGNEBIN, A impossibilidade da poesia, 1999, p. 48.

⁸¹ GAGNEBIN, A impossibilidade da poesia, 1999, p. 48.

Para Adorno, sem a crítica é impossível escrever poemas ou fazer arte após Auschwitz [!].

Sabemos que a Segunda Guerra Mundial, o Holocausto e o nazismo se tornaram uma estética muito utilizada nas narrativas culturais. São inúmeros filmes, livros, reportagens, documentários, entre outros; em que nem sempre os produtores estão preocupados em propor um cuidado histórico ou até ético com os temas. São comuns narrativas que tratam da Shoah de forma revisionista ou até mesmo negacionista, amenizando ou contestando o que foi de fato a catástrofe. Ou seja, no momento que lidamos com o tema da Shoah não mais como espaço de memória mas de estética, pode-se estar contribuindo para o esquecimento do que foi, de fato, a Shoah. Como bem explicou Berta Waldman, fica-se a dúvida:

Essas construções evocam a Shoá como *lugar de memória* ou como *lugar de esquecimento*? O recurso à evocação institui uma gravidade (falsa) advinda do vínculo ao referente Shoá, que, no entanto, tem sua história apagada. Assim, a dimensão da tragédia do ocorrido contra judeus, homossexuais, ciganos e outras minorias, durante a Segunda Guerra Mundial vira clichê, e o leitor fica a meio caminho entre a lembrança e o esquecimento, pois a lembrança não lhe diz mais respeito, não o implica./ Quando dizemos que um povo "recorda", em realidade isso equivale a dizer que um passado foi ativamente transmitido às gerações contemporâneas por meio daquilo que em seu livro Yossef Yerushalmi chama de "canais e receptáculos da memória" e que Pierre Nora chama com acerto de "os lugares de memória". Assim, um povo "esquece" quando a geração que recebe o passado não o transmite à seguinte, ou quando essa geração recusa o que recebeu ou cessa de transmiti-lo. A ruptura na transmissão pode produzir-se bruscamente ou pode abarcar várias gerações. As novas gerações podem também adaptar o legado da lembrança a situações não usuais, em que o leitor se pergunta [...] se a catástrofe está sendo lembrada ou esquecida.⁸²

Ou seja, usar a Shoah como clichê, a morte de milhões de pessoas como banalidade, como fato assimilável, ainda que se aborde a Shoah, está muito mais próximo a um *local de esquecimento* do que de *lembrança* da catástrofe, pois apaga os significados históricos que envolvem o significante *Shoah*. Como disse Primo Levi:

Era previsível e evidente que o sangue, o morticínio, o horror intrínseco dos fatos ocorridos na Europa durante aqueles anos atrairia uma miríade de escritores de segunda categoria em busca de temas de fácil desenvolvimento, e que haveria quem se apropriasse daquela colossal tragédia, retalhando-a, fazendo uma seleção arbitrária, para

⁸² WALDMAN, Berta. Entre a lembrança e o esquecimento: a Shoá na literatura brasileira. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, v. 9, n. 17, nov. 2015. p. 7.

extrair fragmentos capazes de satisfazer a sede mórbida por coisas macabras e torpes que se acredita existir no mais profundo de cada leitor e espectador.⁸³

É o caso, por exemplo, de *A dieta de Auschwitz*, livro de Emília Pinheiro publicado em 2011 pela editora Ariana, de Portugal. No livro de título questionável e de editora com um nome também controverso, discute-se a real necessidade do corpo humano receber a quantidade de alimentos que estamos acostumados, defendendo um consumo alimentar mais regrado e moderado *como em Auschwitz* [!?!]. A autora traça essa infeliz comparação entre a Shoah, onde as pessoas eram forçadas a passar fome em um contexto de guerra e extermínio genocida, e uma dieta em que as pessoas podem passar pela fome por vontade própria ou por tempo pré-determinado. O uso do significante *Auschwitz* no livro é arbitrário e retira do significante o mais importante de seus significados: espaço da maior catástrofe contra a humanidade ocorrida na Europa na modernidade. Portanto, posiciona a Shoah nesse *local de esquecimento*, como nos fala Berta Waldman, muito distante do que realmente ocorreu, perdendo completamente qualquer compromisso com a realidade histórica ou com a ética.

O apelo estético do nazismo e sua influência na arte (já prevista e temida por Adorno e Benjamin) é algo presente ainda nos dias atuais. Após a década de 1970 foi comum no movimento Punk⁸⁴ a incorporação de elementos nazistas em acessórios no intuito de chocar ou incomodar o público. Lady Gaga, no clipe da música “Alejandro”, também incorpora aos uniformes militares dos dançarinos braçadeiras vermelhas que remetem aos uniformes da SS (*Schutzstaffel*) nazista. Roger Waters está sofrendo uma investigação na Alemanha pelo uso de um uniforme com braçadeiras vermelhas em um show realizado na Mercedes-Benz Arena em maio deste ano (2023), o que foi considerado uma ofensa e incitação ao ódio.

Todos esses usos não foram acompanhados de crítica ou desenvolvimento de pensamento educativo, contribuindo assim para a permanência da estetização do nazismo e a possibilidade da inclusão dos crimes nazistas no *lugar de esquecimento*. O movimento estético é tão influente que recebeu o nome de *Nazichic*, mas sua principal presença se dá nos países asiáticos.

⁸³ LEVI, *A assimetria e a vida*, 2016, p. 100.

⁸⁴ Conferir: Sid Vicious, baixista da banda Sex Pistols em entrevista usa uma camisa com a suástica. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5lvS1vW_P4E&t=15s. Acesso em: 09 jun. 2023.

Nesses países, o gosto pelas roupas do Terceiro Reich não vem acompanhado de um ódio contra os judeus. Alguns especialistas, como o professor Meng Zhenhua, da universidade de Nanquim, chegam a afirmar que os jovens desconhecem esse pedaço da História. “Na verdade os chineses não são muito familiarizados com o que ocorreu com os judeus durante a Segunda Guerra Mundial. A Europa é muito longe”, disse ele à revista francesa *Inrockuptibles*.⁸⁵



Imagem 2 – Casal chinês posa com roupas da tendência Nazichic, para fotos de casamento

Fonte: <https://revistamarieclaire.globo.com/Revista/Common/0,,ERT281753-17737,00.html>

Não se sabe exatamente se o Nazichic corresponde a um uso da estética nazista de forma negligente por desconhecimento do que representou a ideologia nazista (de certa forma, figuras asiáticas também são apropriadas sem o real entendimento do que significam essas imagens, como é o caso da gueixa e do samurai); se significa uma anuência ao pensamento e às convicções nazistas, propondo então um neonazismo; se significa uma crítica à política nazista, ressaltando a insignificância e a incoerência da ideologia em si, que se apoia apenas na beleza estética; ou se trata de falta de ética e descuido histórico internacional, uma espécie de xenofobia.⁸⁶

No entanto, como contraponto, a estética também pode ser usada para desenvolver um pensamento não harmonizante e amplamente crítico, como ocorreu

⁸⁵ NAZI CHIC. Revista Marie Claire, 2011. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Revista/Common/0,,ERT281753-17737,00.html> Acesso em: 17 jul. 2023.

⁸⁶ Ver essas imagens acaba por nos fazer pensar que talvez para os países asiáticos a perspectiva dos crimes de guerra tenha uma dimensão bastante diferente da eurocêntrica pela proximidade maior com os efeitos das bombas atômicas lançadas pelos Aliados.

em 2019 com a banda Rammstein. O clipe da música “Deutschland” trouxe uma espécie de resumo de toda a história da Alemanha, apresentando desde tribos germânicas, cavaleiros templários, membros da RAF (Fração do exército vermelho), integrantes da SS (*Schutzstaffel*) etc. Apesar de terem sido bastante criticados na mídia por usarem uniformes nazistas e de prisioneiros de campos de concentração, a música desenvolve uma intensa crítica social da Alemanha do passado e do presente.

No clipe, acompanhamos uma personagem que parece ser a Germânia (personificação da nação alemã), uma mulher que vai percorrer diferentes momentos históricos importantes da Alemanha. Ela incorpora uma espécie de força e imponência, mas também de sede por batalhas. Quando em guerra, a personagem está exultante, ainda que todo o cenário esteja em colapso e destruição. A letra da música diz: “Alemanha, eu quero te amar e te amaldiçoar” (*Deutschland, will dich lieben und verdammen*), demonstrando uma possível relação de amor e ódio que os alemães sentem pela nação. A música sugere que na Alemanha o patriotismo é visto como algo negativo, talvez pelo excesso de nacionalismo que marcou toda a história e as guerras em que o país esteve envolvido.

Em outro momento, a letra da canção diz: “Alemanha, Alemanha, por cima de todos” (*Deutschland, Deutschland, über allen*). A frase faz referência à “Canção da Alemanha” (*Deutschlandlied*), uma poesia escrita por August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, em 1841, que diz: “Alemanha, Alemanha, acima de tudo” (*Deutschland, Deutschland, über alles*). A poesia foi escrita no contexto da unificação alemã e se tornou hino nacional por expressar a necessidade de um sentimento patriótico entre os habitantes.⁸⁷ No entanto foi apropriada e deturpada pelo partido nazista, transformando a ideia de unificação alemã em uma ideia de supremacia alemã.⁸⁸

Nada no clipe nem na canção deixa uma interpretação aberta que pode sugerir que a banda ou a música faça apologia ao nazismo ou ao antissemitismo, muito pelo contrário, a banda faz uma crítica clara à guerra e à atuação intensa da Alemanha nos conflitos bélicos do mundo, inclusive nos atuais.⁸⁹ O uso da estética nazista não foi arbitrário, foi pensado, arquitetado com um objetivo claro e crítico, bem diferente dos

⁸⁷ HOBBSAWN, Eric. *A era dos impérios: 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

⁸⁸ Conferir: DEUTSCHLAND, Deutschland über alles..., 2004. Disponível em: <https://stores.militaryhistoryshop.com/blog/deutschland-deutschland-ueber-alles/> Acesso em: 28 out. 2023.

⁸⁹ Conferir: EXPLICAMOS todo o novo clipe do Rammstein "Deutschland", *Alemanizando*, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kXylyw6LRVw>. Acesso em: 28 out. 2023.

exemplos que mostramos anteriormente, que só documentam a arte como barbárie. No entanto, apesar da postura crítica, é um uso polêmico uma vez que ainda pode enganar aqueles que não estão muito atentos à crítica aguçada desenvolvida.

Diante disso, o alerta de Benjamin e a crítica urgente de Adorno parecem ainda atuais. A estética nazista e a Shoah foram usadas e ainda hoje podem ser usadas como clichê, contribuindo para o esquecimento.

Nas mesmas páginas da *Dialética Negativa* encontramos a famosa transformação adorniana do imperativo categórico kantiano: Hitler impôs um novo imperativo categórico aos homens em estado de não-liberdade: a saber, direcionar seu pensamento e seu agir de tal forma que Auschwitz não se repita, que nada de semelhante aconteça. Esse imperativo é tão resistente à sua fundamentação como outrora os dados (*die Gegebenheit*) do kantiano. Querer tratá-lo de maneira discursiva é blasfemo: nele se deixa sentir de maneira corpórea (*leibhaft*) o momento, no ético, de algo que vem por demais (*des Hinzutretenden*).⁹⁰

O novo imperativo foi imposto por Hitler de forma coercitiva, não temos escolha diante dele: “direcionar nosso pensamento e agir de tal forma que Auschwitz não se repita, que nada de semelhante aconteça”.

Diante dessas palavras, o que nos parece que Adorno quis sugerir não é que Auschwitz deve ser lembrada (a todo instante ser citada, referenciada, usada como pano de fundo para histórias, sendo constantemente aplainada e recoberta por novos significados ou destituída do seu mais importante significado como local de catástrofe), mas que “Auschwitz não se repita”. A diferença entre as palavras é sutil, mas marcante. Não permitir que Auschwitz se repita é também estar atento às injustiças direcionadas ao outro, às minorias, agora, na atualidade.

Cada época tem seu fascismo: seus sinais premonitórios são notados onde quer que a concentração de poder negue ao cidadão a possibilidade e a capacidade de expressar e realizar sua vontade. A isso se chega de muitos modos, não necessariamente com o terror da intimidação policial, mas também negando ou distorcendo informações, corrompendo a justiça, paralisando a educação, divulgando de muitas maneiras sutis a saudade de um mundo no qual a ordem reinava soberana e a segurança dos poucos privilegiados se baseava no trabalho forçado e no silêncio forçado da maioria.⁹¹

⁹⁰ GAGNEBIN, A impossibilidade da poesia, 1999, p. 49.

⁹¹ LEVI, *A assimetria e a vida*, 2016, p. 56.

Muitos são os estudiosos que não aprovam comparar a Shoah com outras catástrofes ocorridas na história da humanidade, é compreensível e necessário entendermos a especificidade da Shoah. “Nunca, nem nos séculos mais trevosos tinham sido exterminados seres humanos aos milhões, como insetos nocivos, mandados para a morte crianças e moribundos”,⁹² apenas pelo intuito de exterminar completamente uma etnia por preconceito. “A cruel exploração dos cadáveres e de suas cinzas continua sendo apanágio único da Alemanha hitlerista”.⁹³ Mas não podemos perder de vista que crimes contra a humanidade continuam ocorrendo, e que a catástrofe ainda vive adormecida em práticas políticas modernas, vigilantes esperando um qualquer vacilo da democracia para serem normalizadas.

Hoje em nenhum lugar existem câmaras de gás nem fornos crematórios, mas há campos de concentração na Grécia, na União Soviética, no Vietnã, no Brasil. Em quase todos os países, existem prisões, instituições para menores, hospitais psiquiátricos onde, como em Auschwitz, o ser humano perde nome e rosto, dignidade e esperança.⁹⁴

Notar a permanência em nossa sociedade de um pensamento intolerante, xenofóbico e de perseguição contra a “diferença” nos faz perceber que talvez, nosso trabalho de rememorar o passado e enlutar os mortos esteja sempre incompleto, atrasado, vagaroso e desatento, afinal ainda parece possível que Auschwitz se repita.

Um segundo Hitler pode nascer, talvez já tenha nascido; é preciso levar isso em conta. Auschwitz, portanto, pode repetir-se. Todas as técnicas, depois de encontradas, vivem de vida própria, em estado de potência, à espera da oportunidade que as leve de novo ao ato. Em quinze anos, as técnicas da destruição e da propaganda progrediram: destruir um milhão de vidas humanas apertando um botão é mais fácil hoje do que ontem; perverter a memória, a consciência e o julgamento de 200 milhões de pessoas é mais fácil a cada ano.⁹⁵

Diante disso, observar a história por um ângulo otimista se torna cada vez mais difícil. Acompanhando minimamente as notícias não só do Brasil mas do mundo, sabemos que o assunto de morte e aniquilação circulam cada vez mais, envolvendo cada dia mais minorias e ou novos povos marginalizados.

⁹² LEVI, *A assimetria e a vida*, 2016, p. 120.

⁹³ LEVI, *A assimetria e a vida*, 2016, p. 157. A “polêmica dos historiadores” (*Historikerstreit*) ainda coloca em questão a singularidade (ou não) do holocausto e como a historiografia alemã deve lidar com o passado nazista.

⁹⁴ LEVI, *A assimetria e a vida*, 2016, p. 50-51.

⁹⁵ LEVI, *A assimetria e a vida*, 2016, p. 9-10.

Após a libertação do campo de concentração, a caminho do acampamento da Cruz Vermelha, Primo Levi relata que esteve em Trzebinia, uma pequena cidade da Polônia. Chegando ali e estando sozinho, ainda com o uniforme listrado de prisioneiro, vários curiosos interessados perguntavam quem ele era, em polonês. Sem conhecer muito a língua, Levi tentou responder aos cidadãos em alemão, diz estar ansioso para contar sua história e parecia ter ali encontrado pessoas interessadas em ouvi-lo.

Um homem, que se apresentou como advogado, sabia falar alemão e passou também a consultar Levi com questões sobre sua estadia no campo de concentração e sua prisão, traduzindo aos outros ouvintes as respostas de Levi:

Na realidade, o advogado era amável e benévolo: interrogava-me, e eu lhe falava vertiginosamente daquelas minhas tão recentes experiências, de Auschwitz próxima, mas que assim mesmo parecia por todos ignorada, da hecatombe da qual eu fugira sozinho, de tudo. O advogado traduzia em polonês em benefício do público. Ora, eu não conheço o polonês, mas sei como se diz “judeu” e como se diz “político”: e percebi logo que a tradução da minha história, embora sentida, não era fiel. O advogado me descrevia ao público não como um judeu italiano, mas como um prisioneiro político italiano. / Perguntei-lhe logo a razão, surpreso e quase ofendido. Respondeu-me embaraçado: “C’est mieux pour vous. La guerre n’est pas finie”.⁹⁶ [...] Percebi que a onda quente do sentir-se livre, do sentir-se homem entre os homens, do sentir-se vivo, refluiu longe de mim. Encontrei-me de pronto velho, enxangue, cansado, além de toda a medida humana: a guerra não terminara, guerra é sempre. Os meus ouvintes foram-se em pequenos grupos: deviam ter entendido. Eu sonhara algo semelhante, todos sonháramos nas noites de Auschwitz: falar e não sermos ouvidos, reencontrar a liberdade e permanecer solitários. Logo fiquei a sós com o advogado; passados poucos minutos, ele também me deixou, desculpando-se com maneiras gentis.⁹⁷

Primo Levi encontra-se em uma Polônia completamente destruída pela guerra, ninguém talvez pudesse melhor compreender o horror que é uma guerra ou até o horror que foi a Segunda Guerra do que uma pessoa ali, naquele momento, naquele espaço geográfico específico, onde falar alemão pode ser mal visto pela proximidade física da guerra e dos nazistas. No entanto, o que Levi logo aprendeu é que nada mudou, afinal ser judeu também continuava a ser mal visto. A comunidade polonesa não-judia sobrevivente ainda veria com melhor olhos um preso político italiano (preso talvez por ser um comunista da resistência, um partigiano) do que um simples judeu

⁹⁶ “É melhor pra você. A guerra não acabou.” (Tradução livre)

⁹⁷ LEVI, *A trégua*, 2010, p. 51.

(preso apenas por ser judeu). O autor então constata: “a guerra não terminara, guerra é sempre”.

Podemos concluir que, quando Adorno por fim nos faz essas duras críticas a respeito da arte como “lixo”, o que ele parece estar nos demonstrando é a incapacidade do homem em aprender com os erros, em entender realmente, criticamente e definitivamente o que foi Auschwitz e o que ela representou para a história da humanidade. O que Adorno parece já ter vislumbrado era exatamente o *esquecimento* que a história já estava reservando para os campos de concentração e a Shoah.

Há quem diga que o Holocausto já cansou, que já sabemos tudo o que poderia ser descoberto sobre a catástrofe. No entanto, quantas mais narrativas serão necessárias para fazer com que a mensagem seja realmente ouvida e nunca esquecida?

[Q]uantos relatos forem feitos sobre histórias de sobreviventes, nunca será o suficiente. Todo e cada relato é bem-vindo. Faltam, no máximo, vinte anos para que os sobreviventes desapareçam, morram. Quando isso acontecer, outra etapa desta história vai começar e é preciso preparar-se para ela. O que serão os campos de concentração daqui a cinquenta anos? Um nome? A história deve preparar-se para isso? A palavra Auschwitz será como a palavra Tróia, a palavra Peloponeso, a palavra Manchúria?⁹⁸

Trabalhar com um tema tão cheio de nuances e que envolve tanta dor necessita de muito cuidado ético e crítico por parte do pesquisador, exige ainda muito do escritor que propõe ficcionalmente tratar temas que envolvem essas histórias. A narrativa de hoje influencia diretamente em como os fatos históricos serão tratados pelas próximas gerações e pelo tempo.

⁹⁸ JAFFE, Noemi. *O que os cegos estão sonhando?* São Paulo: Editora 34, 2012. p.186.

Ouvir o apelo do passado

Walter Benjamin propõe que para estudar a história é necessário que o historiador exerça uma nova postura diante do passado. Contrapõe para isso o Materialismo histórico ao Historicismo.

Sobre a doutrina elementar do materialismo histórico. 1) Um objeto da história é aquele em que o conhecimento se realiza como sua salvação. 2) A história se decompõe em imagens, não em histórias. 3) Onde se realiza um processo dialético, estamos lidando com uma mônada. 4) A apresentação materialista da história traz consigo uma crítica imanente do conceito de progresso. 5) O materialismo histórico baseia seu procedimento na experiência, no bom senso, na presença de espírito e na dialética.⁹⁹

Seguindo os passos de Benjamin na citação acima, no primeiro ponto ele ressalta a perspectiva de “salvação” do objeto da história através do conhecimento. Discutimos anteriormente esse conceito ao analisarmos as teses de “Sobre o conceito de história”. Benjamin relata a necessidade de rever o passado como condição para a felicidade. O passado estaria constantemente dirigindo um “apelo”, e esse apelo só o presente seria capaz de atender: “Em qualquer época, os vivos descobrem-se no meio-dia da história. Espera-se que preparem um banquete para o passado. O historiador é o arauto que convida os defuntos à mesa”.¹⁰⁰ Portanto é dever do historiador conhecer o passado para assim poder redimi-lo.

No segundo ponto, Benjamin propõe que o materialista histórico compreenda a História como uma imagem e não como um conjunto de histórias. Para tentar entender melhor isso, Benjamin diz que o historicismo propõe a existência de uma história universal, portanto uma história cronológica, encadeada de várias situações. O historicismo de certa forma compreende o passado como algo superado, situando seus acontecimentos em uma linha cronológica já solucionada, em que um acontecimento atual vai superando o acontecimento anterior. Essa visão é impossível e impensável para a historiografia materialista. Para o materialista histórico, o passado se apresentaria como imagem porque não teria uma relação temporal com fatos anteriores, “não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta”.¹⁰¹

⁹⁹ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 788-789.

¹⁰⁰ BENJAMIN, *Passagens*, 2018, p. 797.

¹⁰¹ BENJAMIN, *Passagens*, 2018, p. 766-767.

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, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura.¹⁰²

Nessa metáfora é como se o passado emanasse lampejos (vaga-lumes, para Didi-Huberman) que muitas vezes são melhor vistos e adquirem melhor “legibilidade”, “cognoscibilidade” no presente.

Na imagem dialética, o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o “ocorrido desde sempre”. Como tal, porém, revela-se somente a uma época bem determinada – a saber, aquela na qual a humanidade, esfregando os olhos, percebe como tal justamente esta imagem onírica.¹⁰³

A imagem se revela ao historiador que procura e vê, que escuta o apelo do passado e decide escovar essa história a contrapelo, tornando visíveis as barbaridades cometidas no passado e que não foram superadas. Mesmo não sendo o *olho da história*, e nem sendo capaz de ver “o que de fato aconteceu” o historiador deve saber olhar e reconhecer aqueles que foram e estiveram no olho da história.

No terceiro ponto, Benjamin explica que ao realizar o processo dialético o historiador materialista está lidando com uma mônada. O objeto histórico que se cristalizou ou se homogeneizou, de certa forma, estaria resguardando um passado de opressão que continua emitindo um apelo de redenção.

O materialista histórico aproxima-se de um objeto histórico somente quando ele o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado oprimido. Ele aproveita essa oportunidade para explodir uma época determinada para fora do curso homogêneo da história.¹⁰⁴

O apelo do passado exige que o historiador reconheça o embuste da continuidade histórica e promova uma explosão nessa cronologia. Compreender que

¹⁰² BENJAMIN, *Passagens*, 2018, p. 768.

¹⁰³ BENJAMIN, *Passagens*, 2018, p. 770.

¹⁰⁴ BENJAMIN, *Sobre o conceito de história*, 2012, p. 251.

o ritmo contínuo da história, a cronologia, fez calar muitas vozes do e no passado permite ao historiador explodir o continuum da história e admitir que a continuidade da linha evolutiva da história não é o futuro, mas a necessidade de rever o passado, direcionar todo o olhar e a atenção ao passado. A explosão é necessária por possibilitar o encontro entre épocas distantes; explodindo a cadeia contínua, os tempos se aproximam, e com essa destruição é possível uma construção, uma dialética.

Como quarto ponto, o historiador já é capaz de compreender que o conceito de progresso é problemático. O progresso tecnológico não corresponde ao progresso humano. Evolução não significa melhora, progresso não significa aperfeiçoamento. O futuro não é o tempo mágico e coberto de prazeres como se esperava que fosse. O tempo não cura tudo.

A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de seu andamento no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia desse andamento deve estar na base da crítica da ideia do progresso em geral.¹⁰⁵

É nesse sentido que Benjamin analisa a figura do anjo da história, a partir do quadro de Paul Klee.

O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, *ele* vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É a *essa tempestade* que chamamos progresso.¹⁰⁶

¹⁰⁵ BENJAMIN, Sobre o conceito de história, 2012, p. 249.

¹⁰⁶ BENJAMIN, Sobre o conceito de história, 2018, p. 246. Grifos no original.



Imagem 3 – Angelus novus, de Paul Klee

Fonte: <https://www.imj.org.il/en/collections/199799-0>

Onde vemos uma sucessão de acontecimentos cronológicos, o anjo vê uma catástrofe única, e isso é o progresso. Como disse o autor, “O conceito de progresso deve ser fundamentado na ideia de catástrofe”.¹⁰⁷ Por isso é necessário o olhar crítico e questionador do historiador diante dos fatos cristalizados da história.

Como quinto e último ponto, Benjamin relata que o historiador materialista usa do bom senso, da dialética e da própria experiência em seu trabalho. Ter “presença de espírito” para além de algo genérico é também estar atendo aos momentos do presente que poderiam estar conectados ao passado e usar da dialética. Para Benjamin: “O presente determina no objeto do passado o ponto onde divergem sua história anterior e sua história posterior, a fim de circunscrever seu núcleo”.¹⁰⁸ O que o autor propõe não é criar algo entre os tempos para unificá-los, soldar os fragmentos em uma massa compacta e contínua, mas estabelecer um diálogo entre tempos, rever, analisar criticamente, dar voz aos silenciados, recolher os fragmentos daqueles que pereceram. Deixar claro que a vitória não foi tão simples, que os monumentos gloriosos estão manchados de sangue, que muitos foram silenciados para que poucos pudessem ter voz. Diante disso, faz-se necessário dar voz a essa literatura que relata a voz dos derrotados, ampliar essa voz, ser mensageiro, fazer coro.

¹⁰⁷ BENJAMIN, *Passagens*, 2018, p. 784.

¹⁰⁸ BENJAMIN, *Passagens*, 2018, p. 789.

Giselda Leirner: uma testemunha implicada da história

Giselda Leirner é escritora e artista plástica, em 2005, publicou o romance *Nas águas do mesmo rio* pela Editora Ateliê. O livro estrutura-se nos relatos fragmentados de duas mulheres (Guitel e Balkis) e apresenta ainda de forma tangencial a história de uma terceira (Madame Harris). Guitel é estudante e pesquisadora, sua tese de doutorado “A permanente catástrofe” é baseada nos pensamentos de Walter Benjamin em que discute o poder e a humilhação na literatura de escritores judeus. Guitel foi criada pela avó no Brasil, mas nasceu em Varsóvia (Polônia); seus pais foram Feigel e Stachek, não conhecemos suas histórias no livro, mas provavelmente foram mortos durante a Shoah. Ainda criança, com cerca de 4 anos, Guitel foi levada a Theresienstadt e lá permaneceu presa até o fim da guerra. Ela não tem memórias sobre o tempo no campo de concentração, mas a avó diz que em decorrência disso ela demorou para começar a falar.

Comentavam, minha avó e a tia, o fato de eu não ter falado quando pequena. Pois o não falado é justamente o que me faz viver na procura do significado e existência deste tempo; minha única procura, a que não permite que eu desapareça, pois não quero ir embora levando comigo o pedaço que falta.¹⁰⁹

Guitel é uma sobrevivente da Shoah que voltou muda do campo, e sua vida pós-catástrofe continua com um eterno vazio que ela não consegue preencher, um testemunho que ela não consegue proferir. O romance inicia sendo narrado por ela, em primeira pessoa. Enquanto narra e busca por sua voz, tentando encontrar seu testemunho, notamos sua íntima relação com os pensamentos de Walter Benjamin e também sua relação com a literatura, principalmente de Franz Kafka.

A segunda personagem, Balkis, é uma “artistamendiga”,¹¹⁰ catadora de lixo e sem teto que vive pelas ruas da cidade de São Paulo. Suas memórias vão aparecer no texto em primeira pessoa e parcialmente em terceira pela voz de Guitel. Balkis é brasileira, foi abandonada pelos pais no bordel de Madame Harris, que a criou como filha. Não sabemos nada sobre sua mãe, é sugerido que ela era arrumadeira ou prostituta do bordel, talvez até se trate de uma judia fugida da Europa, mas são apenas suposições (é também sugerido no livro que Madame Harris recebia mulheres judias

¹⁰⁹ LEIRNER, Giselda. *Nas águas do mesmo rio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005, p. 100.

¹¹⁰ LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 29.

que vieram para o Brasil como prostitutas).¹¹¹ Na juventude, Balkis se casou com um artista tcheco, chamado Vlado, e juntos mudaram para Paris.

às vezes, gracejando, chamava-o de Kafka. Em nada se parecia com meu escritor preferido, mas de alguma forma eu o via assim, quem sabe por sua origem. Ou as grandes orelhas e o corpo delgado.¹¹²

Mais tarde, Vlado se envolveu na resistência contra os nazistas, e ambos foram levados presos à Theresienstadt. O mesmo campo para onde foi levada a pequena Guitel.

*

Faremos uma breve digressão para entender um pouco a trajetória de migração empreendida por Balkis, começando do Brasil para a França. Na época, a escolha de ir morar em Paris seria uma rota “comum” para artistas bem sucedidos. Ainda hoje, Paris é o estereótipo da moda e do luxo.

Viviam, então, no país milhões de estrangeiros, muitos dos quais recrutados para trabalhar ainda nos anos [19]20, quando a França prosperava. Intelectuais e artistas de todo o mundo vislumbravam Paris como a “meca das artes” e do refinamento. Centenas de estudantes universitários estrangeiros, dentre os quais muitos brasileiros, iam aprimorar seus estudos nas universidades e ateliês de artistas franceses famosos.¹¹³

Além disso, a França foi o primeiro país europeu a conceder direitos civis aos judeus (1790),¹¹⁴ o que poderia soar como uma maior propensão à tolerância para aqueles que desejavam fugir do antissemitismo. É nesse mesmo contexto que Walter Benjamin escolheu a França como o lugar para se refugiar do nazismo alemão, o que acabou não sendo a melhor escolha para sua sobrevivência. A tolerância francesa

¹¹¹ Sobre o comércio e a prostituição de mulheres judias no Brasil, as chamadas “Polacas”, conferir: RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

¹¹² LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 31.

¹¹³ LORBER, Blima Rajzla. *Brasileiros no Holocausto e na resistência ao nazifascismo*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021, p. 42. Inclusão nossa.

¹¹⁴ LORBER, *Brasileiros no Holocausto e na resistência ao nazifascismo*, 2021, p. 43.

não durou muito tempo, pois o país também esteve entre os pioneiros na ocorrência de antissemitismo no século XX.¹¹⁵

Desde o início da Segunda Guerra Mundial, antes mesmo de ter sido invadida pela Alemanha, a França prendeu e perseguiu estrangeiros e judeus em seu território.¹¹⁶ Blima Rajzla Lorber em sua pesquisa estimou que 75.721 judeus foram deportados da França, entre esses, a pesquisadora conseguiu a documentação de 17 pessoas de nacionalidade brasileira.

A pesquisa de Lorber relatou ainda que essas pessoas foram em sua maioria deportados para Drancy, um campo de concentração próximo à Paris; Vittel ou Gurs, outros campos de concentração também em solo francês (França ocupada); ou foram enviados diretamente para Auschwitz. Não se sabe a ocorrência de deportação de pessoas saindo da França para Theresienstadt (como ocorre no livro de Giselda Leirner – rota França para a Polônia), mas essa possibilidade não é nula de ter ocorrido.

A escolha do campo de Theresienstadt por parte da escritora pode não ter embasamento histórico, mas foi uma escolha adequada uma vez que esse foi o campo, de acordo com os documentos históricos, que mais recebeu figuras importantes da arte e da política. Sendo um campo considerado de transição e não um campo de extermínio, como Auschwitz. Discutiremos um pouco mais sobre esse campo de concentração no próximo subcapítulo.

*

Ao chegar em Theresienstadt, Balkis foi então afastada de seu marido, Vlado, que nunca mais foi visto, provavelmente foi assassinado no campo. Com essa introdução sobre as personagens principais, já podemos notar uma grande concordância entre a vida de Guitel e Balkis: as duas serão presas em um mesmo campo de concentração e lá serão separadas de seus familiares, são filhas órfãs de

¹¹⁵ Durante 1940-1942 a França foi dividida, sendo parte ocupada pela Alemanha nazista e parte considerada “território livre” (França de Vichy, comandada pelo Marechal Philippe Pétain), mas que de certa maneira era bastante condizente com a política nazista. Conferir: FERREIRA, Vanessa Costa. França de Vichy, o último a sair apague a luz: o colaboracionismo francês em debate. *Revista Ars Historica*, n. 10, jan/jul, 2015, p. 221-228. Biblioteca Judaica Virtual. Disponível em: <https://www.jewishvirtuallibrary.org/the-french-vichy-regime>. Acesso em: 28 out. 2023. ALTARES, Guillermo. A verdade sobre a Resistência Francesa. *El País*. 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/10/07/cultura/1475858612_013991.html. Acesso em: 28 out. 2023.

¹¹⁶ É notável o caso de Alfred Dreyfus, em 1906. Conferir: BARBOSA, Ruy. *O processo do capitão Dreyfus*. São Paulo: Edipro, 2020. LORBER, Brasileiros no Holocausto e na resistência ao nazifascismo, 2021, p. 43.

pai e mãe, ambas interessadas pela obra de Franz Kafka. No decorrer da história, mais similaridades vão continuar aparecendo entre elas.

Durante a narrativa, é através de Balkis que conhecemos sobre os campos de concentração, sobre a vida pós-Shoah e sobre o sentir do sobrevivente: “O que vou contar agora não é mais a vida como a conhecíamos. Uma época e um lugar fora do mundo, o indizível”.¹¹⁷ É também a partir do testemunho de Balkis que vamos conhecer particularidades das vidas das outras personagens e também sobre o tema que aqui mais nos interessa: a memória, a constituição de testemunha da Shoah.

Outra importante personagem do livro é Madame Harris, uma espécie de socialite, viúva de um diplomata norte-americano, que se torna dona de um bordel no Brasil. A história dela é por vezes narrada por Balkis, mas em sua maior parte aparece por meio de folhas soltas de cartas e do diário pessoal de Madame, que Balkis mantém sempre guardadas e eventualmente lê. Não fica muito claro sua nacionalidade, mas é sugerido que Madame é italiana, nasceu na cidade de Trieste, mas viveu a maior parte de sua vida em Paris. Seu pai era diplomata, o que explica as várias mudanças para diferentes países e o gosto refinado. Apaixonada pela cultura japonesa, trouxe para o Brasil o modo de vida que lá aprendeu a seguir (não fica claro se ela realmente chegou a conhecer o Japão ou se é apenas um lugar que ela sonhou conhecer). Fato é que Madame foi formada por diferentes nacionalidades e não necessariamente pertence a alguma delas. Madame Harris mostra em seus textos alguns rompantes religiosos/míticos, acredita em Deus como uma espécie de justiça, mas proclama que Deus está morto, indicando ser uma estudiosa de Filosofia, do niilismo negativo e da Teologia. Assume ter encontrado em Balkis uma espécie de filha que sempre sonhou ter e, assim que presencia o seu nascimento, prevê para a menina um destino:

Dormirá em estranhos leitos, acompanhará os miseráveis, será a verdadeira artista aos olhos da eternidade e, assim como eu, terá uma menina sem pai nem mãe. Viverão as duas, cada uma em caminhos diferentes mas não distantes. Ambas fecharão o ciclo que lhes foi determinado.¹¹⁸

A história dessas três mulheres entrelaça-se a partir de memórias fragmentadas; em muitos momentos as memórias se chocam, dificultado o trabalho

¹¹⁷ LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 35.

¹¹⁸ LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 51.

do leitor de reconhecer quem é que está narrando. Balkis e Guitel têm Kafka como autor predileto, Guitel e Madame Harris estudaram filosofia e se apaixonaram pelo respectivo professor, Balkis e Madame Harris não se casaram por amor, as três possuem uma relação conturbada com os respectivos homens com quem relacionaram, entre tantas outras similaridades. A maior parte dos relatos são proferidos em primeira pessoa e, sabendo das similaridades de vida entre elas, é comum que um mesmo discurso/pensamento possa ser atribuído a mais de uma das personagens ao mesmo tempo, tornando a vida delas ainda mais conectada e o texto ainda mais rico em simetria e simbologia.¹¹⁹

Theresienstadt: “Hitler oferece uma cidade aos judeus”

Theresienstadt (hoje Terezín) é uma cidade/fortaleza militar murada a 60km de Praga, foi construída entre 1780 e 1790 pelo imperador Joseph II em homenagem à sua mãe, Maria Theresa da Áustria. Em 1941, a cidade foi invadida pelos nazistas, toda a população (cerca de 3.700 tchecos) foi expulsa, e o local foi transformado em um campo de concentração para isolar os judeus europeus.¹²⁰ Sabe-se que Esther Adolphine, irmã de Freud, foi uma das prisioneiras do local e provavelmente também foi morta ali.

Theresienstadt chegou a ser considerada gueto ou campo de transição (*Durchgangslager*) por não ter uma estrutura voltada ao extermínio de seus ocupantes, mas é um erro pensarmos que por isso se tratava de um campo mais “tranquilo” ou “ameno”. Theresienstadt foi noticiado na época como um “campo modelo”, “a cidade que Hitler presenteou aos judeus”, mas a verdade é que as condições de vida eram bastante precárias, havia uma superlotação que agravava a falta de condições para se manter a higiene e facilitava a proliferação de doenças; somado a isso, o pouco suprimento de alimentação era a principal causa de morte.

¹¹⁹ Guitel e Giselda Leirner são outros dois “eus” que parecem se fundir durante a narrativa. Enquanto Guitel está escrevendo sua tese de doutorado, Giselda está escrevendo o livro; e essas escritas parecem as vezes se misturar. A proximidade do nome das duas realça ainda mais esse cruzamento.

¹²⁰ Conferir: REILY, Lucia. Aulas de arte no campo de Terezín e a atuação de Friedl Dicker-Brandeis. *Cad. Cedes*, Campinas, v. 42, n. 116, p. 110-121, jan.-abr., 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccedes/a/p7GTtNmPSnPgqspR9KKk9rx/?lang=pt>. Acesso em: 12 jul. 2023.

Ruth Klüger, uma das sobreviventes do campo, comenta: “Conheço tchecos que afirmam não ter passado fome um dia sequer em Theresienstadt, enquanto eu não pude matar a fome um único dia”.¹²¹

Hoje, Theresienstadt representa para mim uma corrente de lembranças de pessoas perdidas, de fios que não puderam ser tecidos até o fim. Theresienstadt representou fome e doenças. O gueto¹²² estava totalmente infestado, com suas ruas e praças de traçado geométrico à maneira militar, e tinha como limite uma muralha fortificada que eu não podia ultrapassar, e uma superpopulação que praticamente impossibilitava encontrar um cantinho onde se pudesse conversar com outra pessoa, de modo que a sensação era de triunfo quando, depois de longa exploração, se encontrava um lugar desses. Não havia liberdade de movimento para além de um quilômetro quadrado e dentro do campo estava-se inteiramente à mercê de uma vontade anônima, segundo a qual corria-se o risco de ser deportado a qualquer momento para um campo de terror qualquer, apenas obscuramente identificável. Pois Theresienstadt significava os transportes para o leste e estes ocorriam em intervalos imprevisíveis, tal qual catástrofes naturais. Esta era a moldura da estrutura mental de nossa existência.¹²³

O que Ruth Klüger destaca é que, para além de uma estrutura precária, Theresienstadt funcionava ainda como um campo de trânsito para transferências dos prisioneiros para os campos de extermínio, principalmente Auschwitz. Portanto o medo da morte permanecia constante entre os prisioneiros.

Dos aproximadamente 150.000 prisioneiros de Terezín, mais de 30.000 morreram nos anos 1941-1945 como resultado de fome, falta de higiene, superlotação e doenças e outros 90.000 foram deportados para guetos e campos de extermínio no Leste. Apenas cerca de 4.000 sobreviveram, incluindo cerca de 100 das 15.000 crianças que foram deportados para lá. Em 1 de maio de 1945, o controle do campo foi transferido dos alemães para a Cruz Vermelha. Uma semana depois, a 8 de maio de 1945, Theresienstadt foi libertada por tropas soviéticas.¹²⁴

¹²¹ KLÜGER, Ruth. *Paisagens da memória*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 85.

¹²² O "gueto" faz parte de uma série de eufemismos que os nazistas criaram para "tranquilizar" a população judaica; curiosamente tiveram sucesso, pois, como aqui, os próprios prisioneiros adotaram a terminologia.

¹²³ KLÜGER, *Paisagens da memória*, 2005, p. 80.

¹²⁴ A HISTÓRIA de Terezín e da ópera infantil “Brundibar”. Música e Holocausto, 2019. Disponível em: <https://musicaeholocausto.weebly.com/sala-1---a-histoacuteria-de-tereziacuten-e-da-oacutepera-infantil-laquobrundibaacuterraquo.html> Acesso em: 17 jul. 2023.

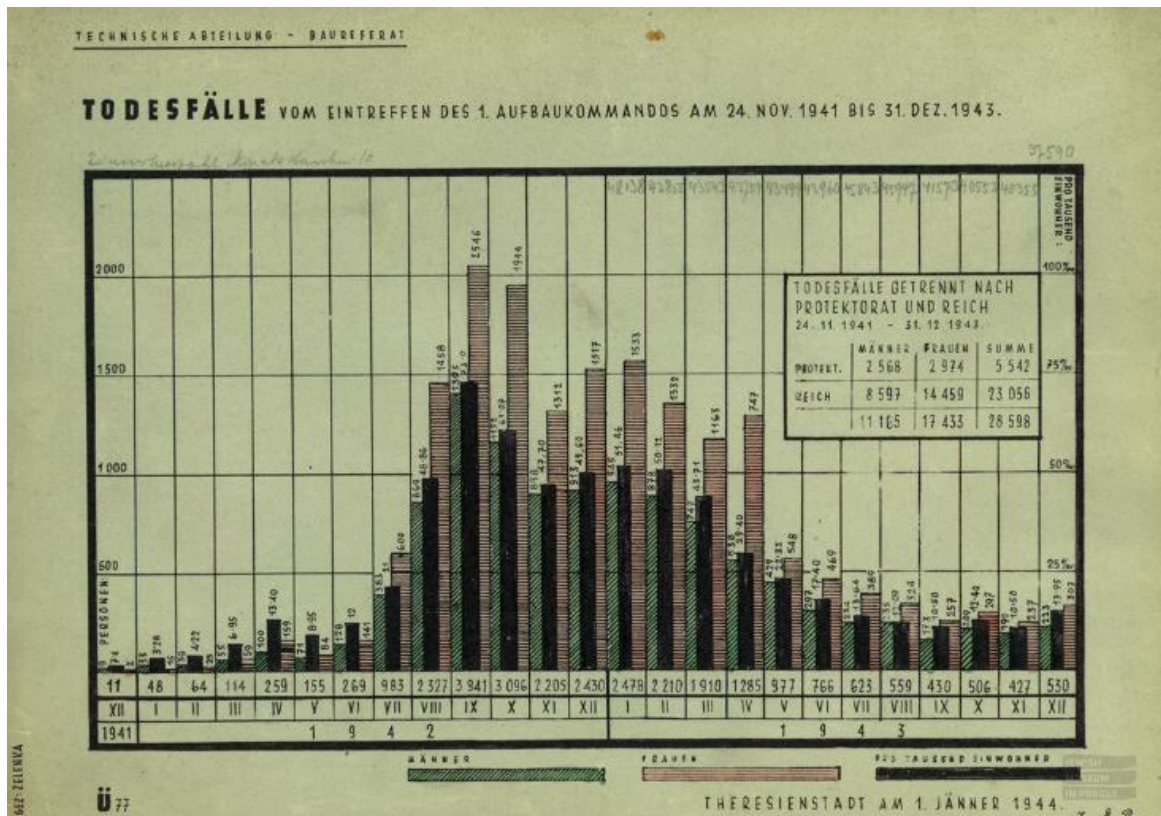


Imagem 4 – Gráfico de mortes ocorridas em Theresienstadt entre dezembro de 1941 e dezembro de 1943 (Estatísticas do Departamento de Construção Nazi de 1 de janeiro de 1944).

Fonte: http://collections.jewishmuseum.cz/index.php/simpleGallery/Show/displaySet/set_id/24

Em 1942, quatro fornos crematórios passaram a funcionar continuamente no campo. Podemos notar no gráfico (Imagem 4), o grande salto de mortes durante esse período. Apesar de não ter câmaras de gás, o campo contava com uma área de fuzilamento, uma força e celas de prisão, sabe-se que ali ocorreram assassinatos e torturas, como é o caso dos artistas Block e Otto Ungar, acusados de fazer propaganda mentirosa e prejudicar a imagem do gueto ao pintar imagens reais do que ali se passava.¹²⁵

*

Algumas dessas peculiaridades de Theresienstadt foram retratadas na série *Holocausto*, transmitida pela NBC em 1978 – uma das primeiras a retratar o horror nazista pelo olhar do judeu. Sobre a série, Primo Levi comenta:

¹²⁵ BOSI, O campo de Terezín, 1999, p. 19.

Procurei assistir a *Holocausto* com olhar de espectador neutro, não envolvido, mas também não prevenido, “defendendo-me”, na medida do possível de minhas reações de ex-deportado, e acho que consegui. Descontadas minhas emoções pessoais, que existiram, aliados e apagados os momentos de identificação violenta com alguns dos personagens, posso dizer que a minissérie é decente e quase inteiramente de bom nível.¹²⁶

O autor ainda vai dizer que a série lhe provocou “um emaranhado de comoção, desconforto e respeito”.¹²⁷ A transmissão em tv aberta causou um grande impacto na época, foi a primeira vez que o tema foi amplamente difundido em televisão na Europa: “A série provocou um debate nacional na Alemanha. Pesquisas mostram que 86% dos espectadores discutiram o Holocausto com amigos ou familiares depois de a assistirem”.¹²⁸ Ainda hoje, *Holocausto* é muito criticada por diferentes estudiosos, mas é inegável a sua importância para o debate do tema entre a população.

*

Theresienstadt foi um campo com preponderância de presos tchecos, alemães e austríacos. Para lá, foram deportadas pessoas de classe social abastada, artistas de fama internacional, políticos antinazistas importantes e judeus condecorados pela atuação na Primeira Guerra Mundial no exército alemão. Pessoas das mais variadas classes sociais, culturais e religiosas foram ali concentradas. Ecléa Bosi cita que “fora os judeus agnósticos pouco mais de 2000 internos [eram] cristãos sendo 1130 católicos e 830 protestantes”.¹²⁹ Esse dado corrobora a criação de Giselda Leirner de levar à Theresienstadt uma cristã, como a personagem Balkis.

Além disso, era comum que políticos influentes do partido nazista selecionassem “judeus importantes” ou “famosos” para tirar de circulação sem causar muito alarde da imprensa internacional enviando-os para Theresienstadt.

[O] estabelecimento de Theresienstadt como gueto para categorias privilegiadas foi motivado pelo grande número dessas intervenções vindas de todos os lados. Theresienstadt tornou-se depois um showroom para visitantes estrangeiros e serviu para enganar o mundo

¹²⁶ LEVI, *A assimetria e a vida*, 2016, p. 101.

¹²⁷ LEVI, *A assimetria e a vida*, 2016, p. 107.

¹²⁸ Conferir: HOLOCAUSTO: A série americana que mudou como alemães veem o genocídio cometido pelos nazistas, *BBC*, 2019. <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/01/30/holocausto-a-serie-americana-que-mudou-como-alemaes-veem-o-genocidio-cometido-pelos-nazistas.ghtml>. Acesso em: 12 out. 2023.

¹²⁹ BOSI, *O campo de Terezín*, 1999, p. 11.

exterior, mas essa não foi a sua *raison d'être* original. O horrível processo de esvaziamento que ocorria regularmente nesse “paraíso” [...] era necessário porque nunca havia espaço suficiente para atender todos os privilegiados [...] os judeus menos “famosos” eram constantemente sacrificados em prol daqueles cujo desaparecimento no Leste levantaria perguntas desagradáveis.¹³⁰

O mais grotesco é que apesar de estarem presos e serem obrigados a conviver com a morte, era exigido que os prisioneiros desenvolvessem uma vida cultural no campo, que também serviria de propaganda nazista. Muitos desses presos eram artistas importantes, escritores, músicos, professores, diplomatas e cientistas, e precisaram continuar a exercer as suas funções artísticas por imposição da administração nazista; mas na medida do possível, *apesar de tudo*, existiu uma arte de resistência.

A artista e professora de artes Friedl Dicker-Brandeis criou aulas de pintura para as crianças no gueto. Essa atividade resultou na produção de cerca de quatro mil pinturas infantis, que Dicker-Brandeis escondeu, num dos dormitórios das crianças, em duas malas antes de ser deportada para Auschwitz. Essa coleção foi poupada da destruição pelos nazis e não foi descoberta durante uma década. A maioria destes desenhos pode ser vista no Museu Judaico em Praga.¹³¹

Vários outros artistas conseguiram esconder ou enterrar suas artes antes de serem deportados para campos de morte: Bedrich Fritta, Charlotta Beresová, Hilda Zadiková, Leo Hass, Otto Ungar, entre outros. Essas imagens, descobertas muito depois do fim da guerra, são testemunhos daquilo que se passou no campo.¹³²

Na ilustração a seguir, por exemplo, a obra “As lojas de Theresienstadt”, do artista Bedrich Fritta, retratam olhos no telhado, que sugerem ser como as sentinelas que nunca dormem e sabem de tudo o que os moradores fazem, incansáveis fiscalizadores da vida dos presos.

¹³⁰ ARENDT, Hanna. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 149-150.

¹³¹ A HISTÓRIA de Terezín e da ópera infantil “Brundibar”, 2019.

¹³² O Museu Judaico mantém um site com grande acervo de ilustrações encontradas em Theresienstadt. Conferir: <http://collections.jewishmuseum.cz/index.php>

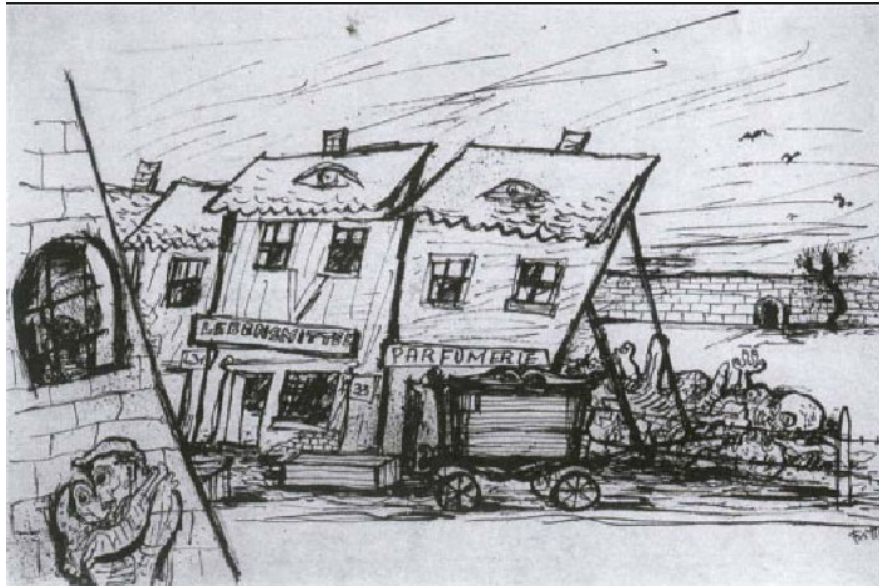


Imagem 5 – As lojas de Theresienstadt, de Bedrich Fritta

Fonte: <https://www.scielo.br/j/ea/a/SX7WPjL3Z3GzHZJVBP3PyBK/?lang=pt#>

As entradas das “lojas” como tapumes na ilustração revelam ainda o caráter de “fachada” ou “maquiagem” daquelas lojas em Theresienstadt, que serviam apenas para encobrir os túmulos e a quantidade de mortos “por trás”, acumulados em valas comuns, uma realidade terrível da guerra que até então estava sendo encoberta. No primeiro plano, na lateral esquerda da imagem, aparece ainda um casal se beijando de olhos abertos, não há entrega e cumplicidade entre os amantes, apenas medo e desconfiança.

Sabemos ainda da presença de vários músicos importantes entre os prisioneiros e inclusive a apresentação de suas peças. Viktor Ullmann compôs cerca de 20 músicas em Theresienstadt (sonatas, melodias, lieder, poemas musicados etc) e ainda uma ópera *Der Kaiser von Atlantis* (Imperador de Atlantis), uma sátira a Hitler.¹³³ Uma ópera infantil alcançou grande sucesso entre os prisioneiros, *Brundibar* foi apresentada 55 vezes ao longo dos anos.¹³⁴ Uma orquestra com um coro de 150 pessoas foi formada sob direção do maestro Rafael Schächter e apresentaram o “Requiem de Verdi”, entre outros.

¹³³ BOSI, Ecléa. O campo de Terezin. *Dossiê Memória*. Estudos Avançados v. 13, n. 37, dez. 1999. Disponível em: <http://scielo.br/j/ea/a/SX7WPjL3Z3GzHZJVBP3PyBK/?lang=pt#> Acesso em: 20 jul. 2023.

¹³⁴ Conferir trecho da ópera infantil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fMiuQfaysrE&t=8s>. Acesso em: 17 jul. 2023.



Imagem 6 e 7 – Cartaz e fotografia de apresentação de Requiem de Verdi

Fontes: <https://youngsdreamworks.wordpress.com/2016/06/22/remembering-raphael-rafi-schachter-final-act-72-years-later/> e <https://www.defiantrequiem.org/about/more-about-theresienstadt-rafael-schachter-and-the-requiem/>

Os nazistas sabiam o grande valor de propaganda que esses eventos poderiam promover e organizaram a criação de um filme sobre o campo *Theresienstadt: Ein Dokumentarfilm aus dem Jüdischen Siedlungsgebiet* que não chegou a ser finalizado. Hoje em dia apenas partes desse documentário de propaganda são conhecidas.¹³⁵

Em 1944, já pressionados pela política internacional, os nazistas permitem a visita do Comitê Internacional da Cruz Vermelha ao campo de Theresienstadt. Esse foi o único campo de concentração visitado por uma instituição externa a fim de fiscalizar o que ali estava sendo feito. No entanto, tudo foi maquiado, essa visitação já estava sendo preparada muitos anos antes.

¹³⁵ Conferir: <https://archive.org/details/TheresienstadtDerFhrerSchenktDenJudenEineStadtFilm>

Já em 1943, começaram os preparativos para o "embelezamento" que deveria preparar o gueto para a visita de uma delegação do Comitê Internacional da Cruz Vermelha. Para além dos melhoramentos exteriores dos edifícios e da plantação de canteiros, foi também construído um pavilhão de música. A fim de criar a ilusão de condições de vida toleráveis no gueto superlotado, 7.500 prisioneiros foram deportados para Auschwitz em maio de 1944. Em 23 de junho de 1944, uma delegação do Comitê Internacional da Cruz Vermelha chefiada por Maurice Rossel - acompanhada e controlada pela SS – inspecionou o gueto "embelezado" de acordo com um cenário pré-combinado desenhado neste mapa.¹³⁶

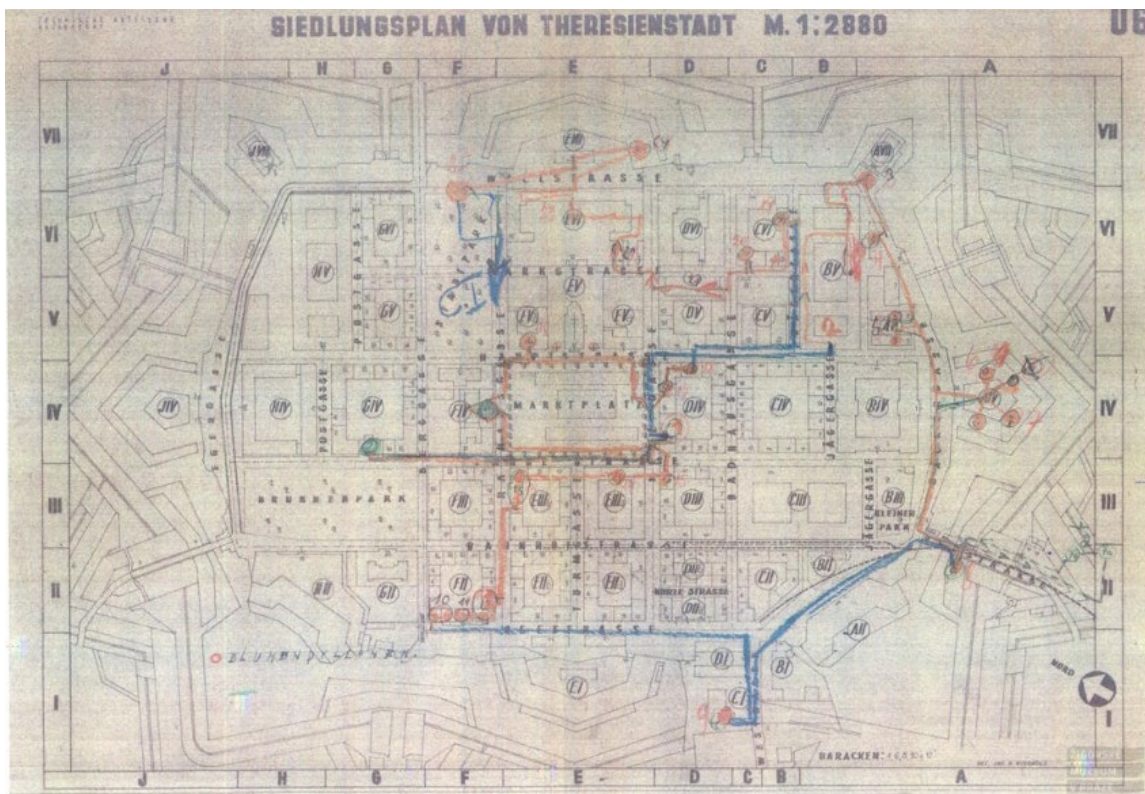


Imagem 8 – Mapa de visita da cruz vermelha

Fonte: http://collections.jewishmuseum.cz/index.php/Detail/Object/Show/object_id/134240#fullscreen

Hoje, a estrutura do forte/cidade ainda existe e é mantida através de associações de moradores e fundações culturais alemãs e tchecas. O projeto “Theresienstadt Ghetto 1941-1945: Evidence and Traces” mantém um site¹³⁷ que disponibiliza algumas imagens dos muros de Terezín onde alguns prisioneiros deixaram inscrições com seus nomes e datas. Temos também acesso a histórias de

¹³⁶ SBÍRKA Terezín online! Židovské Muzeum V Praze, 2023. Disponível em: http://collections.jewishmuseum.cz/index.php/simpleGallery/Show/displaySet/set_id/24. Acesso em: 17 jul. 2023.

¹³⁷ Conferir: https://ghettospuren.de/project_en/sponsors-en/?lang=en

antigos prisioneiros e as últimas informações sobre essas pessoas. O projeto continuamente aberto permite que visitantes que reconhecerem algum dos nomes ou objetos expostos possam entrar em contato com a Fundação e contribuir com a memória histórica do lugar.

Essa pequena digressão a respeito de Theresienstadt nos pareceu importante para fazer conhecer um pouco mais sobre a história intrigante desse campo de concentração e tentar encontrar talvez uma possibilidade para a escolha de ambientação nesse campo para o encontro entre as personagens do livro *Nas águas do mesmo rio*.

O Encontro de várias águas

Guitel parece desenvolver uma espécie de fascínio por Balkis, antes mesmo de conhecer a história da mulher, quando apenas a via de relance pelas ruas de São Paulo. A mendiga nunca lhe pareceu exatamente pertencer ao local de marginalizada, e logo Guitel atribui a ela o apelido de “Rainha”. No decorrer da narrativa, Guitel se aproxima cada vez mais de Balkis e interessada passa a ouvir tudo o que ela conta: sua história de juventude, as histórias sobre Madame Harris, críticas sociais e seu testemunho como sobrevivente da Shoah.

Nesse emaranhado de relatos, muitas das histórias não fazem sentido para Guitel, são difíceis de compreender: “Não tenho certeza, achei que delirava, pois sua fala entrecortada deixava escapar coisas difíceis de entender”,¹³⁸ exatamente como se espera de um discurso testemunhal: fragmentado, incompleto e em ruínas, como falamos nos capítulos anteriores. Mas em muitos momentos, essas histórias se mesclam aos sonhos da própria Guitel, e os “eus” da narrativa se misturam: “Era meu ou dela o sonho?”,¹³⁹ “Não sabia se as palavras eram dela ou pensamentos meus. Tudo se mesclava em uma única coisa”.¹⁴⁰

Com o tempo, Guitel por fim percebe ser Balkis a responsável por sua própria sobrevivência no campo de concentração e também por sua chegada ao Brasil. As histórias das duas já tinham sido tocadas, ainda que Guitel não se lembrasse. Era

¹³⁸ LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 25.

¹³⁹ LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 19.

¹⁴⁰ LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 23.

Balkis a mulher que a adotou em Theresienstadt, na época em que Guitel era apenas uma criança abandonada e sozinha em um campo de concentração nazista; era Balkis a mulher que foi capaz de encontrar a família da pequena criança muda Guitel após a catástrofe e ainda conseguiu que a menina e a avó viajassem para o Brasil, onde tinham familiares já instalados, fugidos da Europa. O que as unia era ainda maior do que Guitel sequer supunha.

Para Márcio Seligmann-Silva, esses vários níveis narrativos e suas narradoras podem ser comparados às Matrioscas, as típicas bonecas russas. As Matrioscas são um conjunto de bonecas ocas de madeira que se encaixam uma dentro da outra; as bonecas são únicas, mas formam um grupo. Para o estudioso,

assim como uma boneca sai de dentro da outra, parte-se aqui do presente em direção ao mais profundo e enterrado. Uma vida é desdobrada a partir das dobras e rupturas da outra.¹⁴¹

As vidas dobradas e desdobradas das personagens, como as bonecas russas, revelam imagens de passados traumáticos que se mesclam, destinos que se entrecruzam. No decorrer da narrativa, percebemos exatamente este movimento de “revelamento”, onde a história de uma personagem acaba também por revelar muito da história da outra.

Ao nos relatar suas memórias de como foi chegar ao campo de concentração, Balkis conta que foi jogada para dentro de um trem com várias outras pessoas, e nesse momento uma menina segurou sua mão. Essa criança não sabia falar, estava sozinha, passou então a ser chamada de Criança. E revela: “[...] dormi, segurando a mão da menina que me adotou”.¹⁴² É interessante que aqui ela não diz que adotou a criança, mas sim que foi adotada por ela. Adotada como mãe por aquela criança, sentiu-se responsável por ela. De certa maneira, carregando também a história daquela criança como sua, estando junto a ela em um campo de concentração e sofrendo todo aquele horror, ainda que este não estivesse sendo destinado diretamente a ela como mulher católica, mas ao povo judeu e outras minorias.

Muitos judeus, devido às perseguições, tornaram-se mais tarde ateus. Eu, ao contrário, não sendo judia, transformei-me em convicta

¹⁴¹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Orelha. In: LEIRNER, Giselda. *Nas águas do mesmo rio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

¹⁴² LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 34.

portadora da estrela amarela. / O sofrimento me fez judia. Como se assim tivesse nascido, passei a pertencer ao povo cuja existência se deve ao suplício. A Torah tornou-se meu livro, quando o encontrei depois de minha passagem pelo inferno criado por homens. Homens? Não eram só alemães. Havia-os de vários países. Os maus de toda parte. E o horror que espalham em sua volta é a sua pátria.¹⁴³

A citação sugere uma espécie de apropriação da história do outro como sua (Uma testemunha como falamos anteriormente). Balkis não é judia, mas foi adotada como mãe de uma criança judia, foi casada com um membro da resistência judia, sofreu a catástrofe da Shoah na própria pele como o povo judeu, assumiu como sua a história desse povo e se tornou, portanto, “portadora da estrela amarela”. Presenciando o sofrimento do outro, a personagem sofreu junto, participou junto da catástrofe e do sofrimento judeu.

A narradora ressalta ainda na citação acima que todos esses estigmas não foram inventados pela Alemanha nazista (“não eram só alemães”), assim como existem aqueles que se compadecem pela dor do outro, existe também aqueles que se utilizam dessa dor para benefício próprio. Essa é uma realidade que nos lembra que o nazismo só triunfou porque muitos foram os que compactuavam com o pensamento nazista. Robert Antelme comenta que no campo onde foi preso era também obrigado a trabalhar para civis que eventualmente pareciam gostar de ser agressivos e demonstrar certa brutalidade ao tratar com os prisioneiros.

A mentira da honorabilidade deste homem, a mentira do seu rosto dissimulado e da sua casa de civil eram horríveis. A revelação da fúria dos SS, que se expunha abertamente, talvez não despertasse tanta raiva quanto a mentira dessa burguesia nazista que acumulava essa fúria, a abrigava, a alimentava com seu próprio sangue, com seus “valores”.¹⁴⁴

Infelizmente vemos que esses mesmos “valores” participam de nossa sociedade, reformulados em diferentes culturas e em diferentes tempos históricos. Desse modo, a Shoah demonstra ser um trauma coletivo, capaz de atravessar todas as fronteiras nacionais, religiosas e culturais.

¹⁴³ LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 58. Grifos nossos.

¹⁴⁴ ANTELME, *A espécie humana*, 2013, p. 216.

Como, por que, eu não entendia. Ela, católica, com uma estrela amarela no casaco surrado, em um campo de concentração. De alguma forma os pedaços se juntariam, fariam algum sentido.¹⁴⁵

Os pedaços de história dessas três mulheres [Guitel, Balkis e Madame Harris] parecem de certa maneira se repetir: são todas órfãs de mães e também mães sem filhas (são mães ainda que não tenham concebido/engravado) que se unem ou se adotam como que por acaso. “Filha de uma mãe que não era minha, mãe de uma filha que não era minha.”¹⁴⁶ Esse elo maternal para além de uma questão biológica resgata também a situação conturbada após a Shoah, com a reconstrução das famílias dos sobreviventes apesar da morte dos antepassados. Uma história que se inicia com inúmeras gerações de filhas sem mães, filhos sem pais. Inúmeras gerações sem ascendentes vivos.

O Holocausto e a Literatura: quando o real inunda a ficção

O cuidado e a ética em tratar de um tema que não é seu lugar de fala, mostra a responsabilidade e a prudência de Giselda Leirner, afinal a Shoah é um fato histórico que causa muita dor e inseri-lo em um ambiente ficcional sempre pode abrir brechas para negacionistas ou preconceituosos. No entanto, em *Nas águas do mesmo rio*, a cautela da escritora mostra a relevância da literatura em tratar desses temas. Halbwachs comenta que para sofreremos a influência de uma sociedade

basta que eu carregue comigo em meu espírito tudo o que me permite estar à altura de me postar no ponto de vista de seus membros, de me envolver em seu ambiente e em seu próprio tempo, e me sentir no coração do grupo.¹⁴⁷

E qual melhor lugar do que a Literatura para se colocar no coração de um grupo e se envolver em um ambiente histórico e geográfico que não é o que o autor ocupa? A “permissão” da Literatura em ocuparmos esses diferentes tempos e espaços possibilita um alcance infinito de perspectivas. O zelo com o tema, o cuidado histórico e a escolha certa das palavras alcançam significados e desenvolvimentos críticos capazes de nos chamar a atenção para ainda mais nuances dessas histórias,

¹⁴⁵ LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 29.

¹⁴⁶ LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 79.

¹⁴⁷ HALBWACHS, *A memória coletiva*, 2017, p. 146.

colocando o tema da Shoah em constante *lugar de lembrança*, renovando a discussão crítica e o desenvolvimento do conhecimento histórico sobre o tema.

Giselda Leirner resgata no testemunho de Balkis vários dos temas e das expressões utilizados pelos sobreviventes reais da Shoah, seja em entrevistas, seja em livros escritos como testemunho dos acontecimentos nos campos de concentração. Alguns dos temas, são: o trem, a fome, a sede, o sono, os sonhos, as dores intestinais, as infinitas filas e listas, o trabalho exaustivo, a incapacidade da linguagem para dizer do real, o emudecer, a morte e a permanência da catástrofe na vida pós-Shoah. Analisaremos alguns desses assuntos no decorrer do trabalho.

Outro tema comum nas falas de sobreviventes é a estranheza em lidar com a vida após a catástrofe e a necessidade de se reinventar como cidadão de um local desconhecido ou novo (seja porque teve de mudar para uma nova cidade ou país, seja porque a cidade natal foi completamente destruída pela guerra). Mesmo com o fim dos combates, o reencontro com alguns familiares e/ou a liberdade conquistada a partir da chegada em um novo país, os sobreviventes estavam sem lugar, sem chão:

Não éramos mais cidadãos, não possuíamos documentos, éramos apenas sobreviventes. Não fazíamos parte de uma comunidade, pois nossos companheiros de infortúnio não pertenciam mais a lugar algum. / Nós éramos agora viventes sem visão de futuro, resultado do que passaria a ser a vida do homem daí em diante. Não só um holocausto, mas vários, em variados tempos, e em diferentes lugares.¹⁴⁸

Esses variados holocaustos a que fala a narradora, apesar de em um primeiro momento parecer querer fazer uma comparação da catástrofe vivenciada pelo povo judeu no contexto nazista a outras catástrofes mundiais, ou até englobar toda a humanidade na vivência da catástrofe; a nosso entendimento, o texto aqui parece sugerir o reconhecimento de que a Shoah não é um crime com características uniformes entre suas vítimas, os holocaustos são vários. Ruth Klüger comenta o mesmo em sua autobiografia:

Por trás da cortina de arame farpado, nem todos são iguais, campo de concentração não é igual a campo de concentração. Na realidade, também essa realidade foi diferente para cada um.¹⁴⁹

¹⁴⁸ LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 65.

¹⁴⁹ KLÜGER, *Paisagens da memória*, 2005, p. 77.

Cada sobrevivente e cada um dos que pereceram sofreram de uma forma, um próprio holocausto, portanto diverso e plural. Por isso a importância de resgatar quantos testemunhos existirem. Todo testemunho importa!

A permanência do pesadelo vivido no campo de concentração é outro tema presente no livro de Giselda Leirner. Palavras, como: cinza, ar, chaminé, fuligem, cheiros, fumaça retomam o horror das câmaras de gás e o medo constante da morte pelo qual essas pessoas passaram diariamente, enquanto prisioneiras.

O poeta Paul Celan tratou com maestria essas palavras, recobrando de dor e luto significantes que foram tragicamente ganhando novos significados após a Shoah, como no poema “Prisão da Palavra” em que o eu-lírico comenta: “O céu, cinza-coração, deve estar próximo”,¹⁵⁰ em que ressignifica a proximidade da morte, com a proximidade do céu, uma vez que morrer no campo de concentração também significava ser cremado, portanto, ser transformado em fumaça e viajar em direção ao céu. Ou ainda no mais conhecido de seus poemas “Fuga sobre a morte”:¹⁵¹

Leite preto¹⁵² d’aurora nós o bebemos à tarde

nós o bebemos ao meio-dia e de manhã nós o bebemos à noite

bebemos e bebemos

cavamos uma cova grande nos ares

Na casa mora um homem que brinca com as serpentes e escreve

ele escreve para a Alemanha quando escurece teus cabelos de ouro Margarete

ele assobia e chegam seus judeus manda cavar uma cova na terra

ordena-nos agora toquem para dançarmos

¹⁵⁰ CELAN, Paul. *Cristal*. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2017, p. 71.

¹⁵¹ CELAN, *Cristal*, 2017, p. 29. A tradução “Fuga sobre a morte” [e não “Fuga da morte] é interessante uma vez que o uso da preposição “sobre” [que ressalta o *assunto* e não *motivo* da fuga] minimiza a possível ambiguidade do significante “fuga”, que pode sugerir “escapamento” da morte. Ainda que essa interpretação também possa existir, se pensarmos a morte como uma espécie de liberdade ou consolo após uma vida de privações.

¹⁵² Cláudia Cavalcanti optou pela tradução do original “Schwarze Milch” para “Leite-breu”, outros tradutores optaram por “Leite negro”, o que não consideramos interessante. A nosso ver, “leite sombrio” ou “leite podre” podem ser interessantes opções de tradução e compreensão da ideia transmitida pelo autor, mas aqui optamos pela tradução livre “Leite preto” por considerar importante marcar o contraponto entre as cores “preto” (junção de todas as cores) e a cor real do leite materno “branco” (ausência de todas as cores). O leite que alimenta se contrapõe ao leite que está estragado, podre, intoxicado ou que é intoxicante. Veremos a seguir que o “preto” e o “branco” será utilizado por Giselda Leirner também nesse sentido.

Leite preto d'aurora nós te bebemos à noite

nós te bebemos de manhã e ao meio-dia nós te bebemos à tarde

bebemos e bebemos

Na casa mora um homem que brinca com as serpentes e escreve

que escreve para a Alemanha quando escurece teus cabelos de ouro Margarete

Teus cabelos de cinza Sulamita cavamos uma cova grande nos ares onde não se deita ruim

Ele grita cavem mais até o fundo da terra vocês aí vocês ali cantem e toquem

ele pega o ferro na cintura balança-o seus olhos são azuis

cavem mais fundo as pás vocês aí vocês ali continuem tocando para dançarmos

Leite preto d'aurora nós te bebemos à noite

nós te bebemos ao meio-dia e de manhã nós te bebemos à tardinha

bebemos e bebemos

Na casa mora um homem teus cabelos de ouro Margarete

teus cabelos de cinza Sulamita ele brinca com as serpentes

Ele grita toquem mais doce a morte a morte é a uma mestra d'Alemanha

Ele grita toquem mais escuro os violinos depois subam aos ares como fumaça

e terão uma cova grande nas nuvens onde não se deita ruim

Leite preto d'aurora nós te bebemos à noite

nós te bebemos ao meio-dia a morte é a uma mestra d'Alemanha

nós te bebemos à tarde e de manhã e bebemos e bebemos

a morte é a uma mestra d'Alemanha seu olho é azul

ela te atinge com bala de chumbo te atinge em cheio

na casa mora um homem teus cabelos de ouro Margarete

ele atiça seus mastins contra nós dá-nos uma cova no ar

ele brinca com as serpentes e sonha a morte é a uma mestra d'Alemanha

teus cabelos de ouro Margarete

teus cabelos de cinza Sulamita

Em Celan, a sintaxe entrecortada e a junção incomum de palavras são capazes de criar novas perspectivas para os significantes e fazer de toda a construção poética um lembrete da dor e da perda vividas por aqueles que conheceram os campos de concentração.

A Fuga é um tipo de composição musical que contém um tema principal que vai se modificando ou transformando em outras vozes/sons no decorrer da canção.

A Fuga (do latim *fugere* = fugir, escapar) é a forma musical mais representativa do contraponto. Uma fuga tradicional começa com a exposição de uma ideia original em uma das vozes; após essa exposição inicial, a ideia é reapresentada em uma segunda voz, enquanto a primeira voz prossegue em contraponto com a segunda. As outras vozes aparecem, uma a uma, sempre iniciando com a mesma ideia e prosseguindo de modo semelhante aos das vozes iniciais. A parte daí, as vozes continuam se contrapondo polifonicamente, entrelaçando as ideias originais e suas derivações numa malha complexa.¹⁵³

Paul Celan resgata esse tipo de composição na criação do poema “Fuga sobre a morte” (*Todesfuge*), que, podemos dizer, trata-se de um poema de 4 vozes. No poema, as 4 vozes musicais corresponderam às 4 estrofes poéticas que divide o poema. Cada uma das vozes [ou estrofes] se inicia com a abertura do tema “(*Schwarze Milch*) Leite-breu d’aurora nós__”. Após a abertura da voz pelo tema, a continuidade da frase se modifica, e os versos seguintes apresentam ainda novas frases que também vão se repetir, mesclar ou combinar nas estrofes seguintes. Apresentamos os versos por cores na citação acima a fim de marcar visualmente essa repetição e mesclagem entre os versos.

A primeira voz [estrofe] apresenta 8 versos ou 8 frases. Nas próximas estrofes, os versos vão se ampliando e modificando, mesclando frases, composições, alternando sentidos e criando ainda mais significados sombrios e nebulosos para a história. No poema, a imagem de um leite-breu [*Schwarze Milch*, leite preto, leite escuro em oposição ao leite materno branco] que é bebido exaustivamente pelo eu-lírico e pelos companheiros (“nós bebemos”) à noite, à tarde, ao meio-dia, à manhã, à tardinha, “bebemos e bebemos”; se mescla com ainda outras imagens perturbadoras.

Na casa mora um homem, esse homem brinca com serpentes, ele assobia, ele manda, ele grita, ele pega o ferro, ele atíça os cães contra o eu-lírico, ele grita, ele grita, ele tem olhos azuis. Esse homem que sugere representar todos os inimigos que escravizaram e mataram o povo judeu (como egípcios e alemães) manda que o eu-lírico e seus companheiros cavem (“cavamos”, “ordena-nos”): “uma cova na terra”, “uma cova nos ares”, “uma cova grande nos ares”, uma “cova grande nas nuvens”,

¹⁵³ OLIVEIRA, Gleisson *et al.* Prelúdio. In: OLIVEIRA *et al.* *Música e Autismo: ideias em contraponto*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022, p. 11.

uma “cova no ar”. Além disso, esse homem exige ainda que eles “cantem e toquem”, “continuem tocando para dançarmos”, “toquem mais doce”, “toquem mais escuro” afinal “a morte é a mestra d’Alemanha”!

O poema parece conseguir traduzir a partir do alto índice de contrapontos (tempo, espaço, matéria, imagem, som, gosto etc) uma confusão de música, sons de gritaria e ordens que se fundem à visão da fumaça cinza de morte e ao gosto azedo do leite-breu (*Schwarze Milch*) na boca. O poema trava a língua e impede de conseguirmos engolir ou compreender o que se passa na realidade, deixando claro a imensa dificuldade de expressar em palavras o sentimento insuportável do eu-lírico. Por fim, conclui com 2 versos curtos, afunilando (*Engführung*) a última estrofe e criando uma espécie de contraposição também entre as personagens: “teus cabelos de ouro Margarete / teus cabelos de cinza Sulamita”.

Os nomes das personagens evidenciam também esse contraste se analisarmos mais atentamente. “Sulamita foi a mais amada entre todas as amadas de Salomão [...] segundo estudiosos, o Cântico dos Cânticos nada mais foi do que um hino escrito por Salomão e dedicado à arrebatadora beleza desta mulher.”¹⁵⁴

Como você é bela,
 como você é formosa.
 que amor delicioso!
 Você tem o talhe da palmeira,
 e seus seios são os cachos.
 E eu pensei: “Vou subir à Palmeira
 para colher dos seus frutos!”
 Sim, seus seios são cachos de uva,
 e o sopro das suas narinas perfuma
 como o aroma das maçãs.
 Sua boca é um vinho delicioso
 que se derrama na minha,
 molhando-me lábios e dentes.¹⁵⁵

Já Margarete seria uma alegoria da mulher alemã, uma vez que é nome da personagem que tem o amor de Fausto, importante personagem literário e mítico da cultura alemã. Ambas são a representação do que há de mais belo e puro nas duas culturas, totalmente distante do cinza, do fumacento e intragável leite-breu. No entanto, as personagens possuem destinos completamente diferentes no poema.

¹⁵⁴ GUIMARÃES, Maria da Conceição Oliveira. Os Carmina Burana: entre o Cântico dos Cânticos de Salomão e a Cantata de Carl Orff. II Seminário de Estudos Medievais da Paraíba - Sábias, Guerreiras e místicas: Homenagem aos 600 anos de Joana D’arc – ANAIS. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2012, p. 121.

¹⁵⁵ Cântico 7. 7-10. BÍBLIA. In: Bíblia Sagrada. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. Edição pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.

Enquanto Margarete termina os versos com suas madeixas de ouro; Sulamita tem seus cabelos de cinza (em cinza).¹⁵⁶

Nos pareceu que o uso das cores no poema também reproduz uma espécie de contraponto: o preto, o cinza e o ouro (também por isso optamos pela tradução para “leite preto”, para marcar a cor em si desse “alimento apodrecido” presente no poema). A imagem do cabelo que se tornou *cinza* (literalmente pela morte nos crematórios), se mescla ao leite que se tornou *preto* (pela intoxicação de um ambiente nada maternal), e essas cores acabam por se contrapor ao *ouro* do cabelo de Margarete – “a morte é a mestre da Alemanha”. Todos esses e ainda mais outros contrapontos que não teremos tempo para desenvolver aqui fazem desse poema/fuga de Celan um dos mais complexos e completos testemunhos do que foi a catástrofe da Shoah.

Em *Nas águas do mesmo rio*, as cores em contraponto também são acentuadas e sinalizam o pesadelo da morte pelas câmaras de gás através dos traumas envolvendo os pés das personagens. Um recurso muito sutil e ao mesmo tempo impactante; pois ao falar dos sinais “periféricos”, dos fenômenos indiretos, o texto narrativo garante um impacto simbólico maior do horror do que a descrição direta e objetiva da morte. No livro, Balkis conta como seus pés mudaram de cor pelo acúmulo de fuligem:

Meus pés tornaram-se *pretos*. Nada pode *alvejá*-los. Assim como a virgem de Montserrat tornou-se *preta* pela fuligem dos círios acesos, eu me tornei *escura* pela fumaça dos carros, das chaminés, da poeira das ruas.¹⁵⁷

A impossibilidade de se limpar e ter de permanecer com os pés *pretos* cobertos de *cinzas* das chaminés, nos remete ao “leite *preto*” de Paul Celan, intoxicante e intragável. Outro significante importante, a *chaminé* no contexto da Shoah nunca é uma palavra gratuita, podemos considerá-la uma espécie de “palavra chave”, que reaparece e é constantemente usada pelas vozes das vítimas. Vários sobreviventes relatam da densidade do ar, do cheiro, das cinzas que recobriam o ambiente de Auschwitz, dos fornos crematórios que ficavam ligados ininterruptamente e da fumaça que nunca cessava de ser produzida.

¹⁵⁶ Reconhecemos que o contraponto entre Sulamita e Margarete vai muito além do que tentamos esboçar, o que valeria um estudo mais atento, mas que não cabe aqui nesta pesquisa.

¹⁵⁷ LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 22. Grifos nossos.

– Estão vendo lá, aquela chaminé? Estão vendo? Estão vendo as chamas? – Sim, estávamos vendo as chamas. – Pois é para lá que vão ser levados. Lá é o túmulo de vocês. Ainda não entenderam? Seus jumentos, mas não entendem nada? Vão jogar vocês no fogo! Queimar! Vocês vão virar *cinza*!¹⁵⁸

A chaminé era o lembrete diário da proximidade da morte, “a cova que cavavam nos ares”, como disse Paul Celan no poema que citamos acima. Ruth Klüger “quis dar voz à própria chaminé [...] coisificar a desumanização ao encarná-la em uma coisa, e apresentar a máquina de morte como a soberana dos campos, em lugar do sol”.¹⁵⁹ Para isso escreve um poema onde a própria chaminé fala.

Todo dia por trás dos galpões
vejo subir fogo e fumaça.
Judeu, abaixa a cabeça,
dela aqui ninguém escapa.
Acaso não vês na fumaça
um rosto desfigurado?
Não exclama, cheio de escárnio:
– Já traguei cinco milhões!
Auschwitz está em minhas mãos,
tudo há de queimar.

Todo dia além do arame farpado
o sol desponta em púrpura
mas sua luz é fraca e sem consolo
e logo irrompe a outra chama.
Pois a cálida chama da vida
Há muito já não vale aqui.
Olha lá a chama rubra:
Só a chaminé é real.
Auschwitz está em suas mãos,
Tudo, tudo há de queimar.¹⁶⁰

A fuligem da chaminé não cessa, e o horror angustiante que era presenciar essa queima incessante no campo de concentração também está presente, acumulado, latente, como gatilho, junto à poeira e à fumaça dos carros sob os pés de Balkis: “Nada pode alvejá-los!”.

Curiosamente, assim como Balkis, são também nos pés que Guitel marca seu trauma, quando relata:

¹⁵⁸ WIESEL, Elie. *A noite*. Rio de Janeiro: Sextante, 2021, p. 59. Grifo nosso.

¹⁵⁹ KLÜGER, *Paisagens da memória*, 2005, p. 114.

¹⁶⁰ KLÜGER, *Paisagens da memória*, 2005, p. 114.

Eu vagueava num nevoeiro onde carros, buzinas, fuligem, cheiros tornavam uma única forma. Senti terrível angústia, o chão parecia coberto por uma colcha densa, ondulante, e eu pisava sem energia sobre crianças, ou eram bonecas? Sufocava.¹⁶¹

A personagem tem pouquíssimas memórias do campo, mas é interessante que aqui é sugerido que o pesadelo da câmara de gás ainda permanece de algum modo em sua memória. O medo não saiu de sua mente, retorna e a sufoca; torna seu caminhar vagueante e sem energia.

Seu relato resgata os poucos mas muito importantes testemunhos dos homens que trabalharam no *Sonderkommando* (unidade especial de prisioneiros responsável por guiar aqueles que seriam assassinados, remover da câmara e cremar os mortos).¹⁶² Esses homens relataram da dificuldade em remover e separar os corpos após a morte nas câmaras de gás e comentaram que as pessoas mais fortes sempre eram as que estavam “por cima” da pilha de cadáveres. Abaixo, com mais dificuldades de distinção, ficavam os corpos das crianças e dos mais velhos, possivelmente pisoteados durante a busca enlouquecedora pela sobrevivência.

A gente separava os corpos com ganchos, pilhas grandes. Os mais fortes em cima e os velhos e bebês por baixo... crânios quebrados... Os dedos quebravam ao tentar subir pelas paredes... e uns braços ficavam do comprimento do corpo, desencaixados das juntas.¹⁶³

Essa cena terrível de imaginar (e de tentar relatar aqui em escrito) é a história que a autora tenta resgatar durante a angústia de Gittel: pisar em crianças para buscar ar puro e tentar a sobrevivência é uma das muitas cenas atrozizadas ocorridas durante a Shoah. Um testemunho impossível de ser relatado detalhadamente, mas que na literatura pode ser tratado, porque não pretende explicar, não pretende esgotar o assunto de forma objetiva. O que a literatura de Leirner propõe é exatamente realçar aquilo que no fato se deu: dor, horror, angústia, sufoco. Não é explicação ou detalhamento, apenas um retrato da dor. Como apresenta Georges Didi-Huberman, o inimaginável infelizmente nos é bastante imaginável.

¹⁶¹ LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 20.

¹⁶² Conferir: LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

¹⁶³ SPIEGELMAN, Art. *Maus: a história de um sobrevivente*. Tradução de Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das letras, 2021, p. 231.

Para saber é preciso imaginar-se. Devemos tentar imaginar o que foi o inferno de Auschwitz no verão de 1944. Não invoquemos o inimaginável. Não nos protejamos dizendo que de qualquer forma não o podemos imaginar – o que é verdade –, já que não poderemos imaginá-lo inteiramente. Mas devemos imaginá-lo, esse imaginável tão pesado. [...] Em retribuição, devemos contemplá-las, assumi-las, tentar dar conta delas.¹⁶⁴

Uma onda pincelada de memória

Como dissemos anteriormente, a memória de Guitel possui muitas lacunas e esquecimentos, e seus relatos sempre demonstram interessantes possibilidades de interpretação sobre a memória. Um dos mais longos relatos da personagem ocorre quando a menina lembra de ter presenciado um cortejo fúnebre em sua infância. Ela disse se lembrar estar passeando com a avó quando foram imobilizadas por um cortejo saindo da casa de uma vizinha. Comovidadas, mas também curiosas com a situação, as duas permaneceram acompanhando o funeral:

Seguiu-se um cortejo, que achei muito lindo e aterrador. Um cachorro branco de cabeça preta e coleira olhava para nós. Eu achava que ele sabia o que tinha acontecido, olhava para mim com olhar interessado e orgulhoso. / Havia também um menino que encarava com desdém os passantes curiosos [...] Linda era a roupa do menino. Uma túnica de seda branca. Fechada no pescoço por um cordão.¹⁶⁵

No entanto, no decorrer do relato. Guitel percebe que sua memória se trata de uma ficção:

O Enterro. Eu o vi depois, muitos anos depois, em Paris, quando visitava os Museus e me encontrei frente ao quadro de Courbet, *L'enterrement à Ornans*. / Sentei-me cansada no banquinho de veludo, olhei com olhos embaçados, e pude reconhecer ali o menino e o cachorro de minhas lembranças.¹⁶⁶

Ficção e Realidade se mesclam na memória de Guitel, que só quando adulta descobre a irrealidade de sua lembrança. No entanto, a ficção aqui de modo algum demonstra uma fantasia da garota ou uma invenção abstrata longe da vida real. Pelo contrário, a ficção parece criar um espaço simbólico que não só resguardou sua

¹⁶⁴ DIDI-HUBERMAN, *Imagens apesar de tudo*, 2020, p. 11.

¹⁶⁵ LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 88.

¹⁶⁶ LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 89.

lembança traumática como a tornou sempre latente, vivificando todo aquele sentimento real do momento passado: a dor, o desespero, a curiosidade e o assombro diante da morte. Ressignificando a memória é que a lembrança se manteve e não caiu no esquecimento.

Essa importante cena no romance de certa maneira revela a forma de Guitel lidar com algumas de suas lembranças traumáticas, como as situações de morte: mesclando realidade e ficção, tratando um pelo outro, talvez até como forma de melhor elaborar os traumas passados. Nesse sentido, Halbwachs comenta que

a lembrança é uma reconstrução do passado com a ajuda de dados tomados de empréstimo ao presente e preparados por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora já saiu bastante alterada.¹⁶⁷

Podemos deduzir disso que os contatos que temos, as pessoas que conhecemos, os livros e os estudos a que temos contato nos influenciam a ver as coisas, os objetos, as pinturas, a arquitetura etc no tempo presente, mas também nos influenciam a ver nossa própria história, nossas lembranças, e assim nos ajudam a compor (criar) a nossa memória pessoal, significando e construindo também o nosso passado. A análise de Halbwachs nesse sentido está muito próxima a Benjamin, que constata uma imagem dialética entre o tempo presente e passado. Aqui, acreditamos que os tempos se mesclam e são capazes de se dialogarem.



Imagem 9 – Um funeral em Ornans, de Gustave Courbet

Legenda: Pintura de óleo sobre tela, 315 cm x 668 cm, datado em 1849-50. Coleção do museu Orsay, em Paris. Fonte: Disponível em: <https://garystockbridge617.getarchive.net/media/courbet-ornans-4b4496> Acesso em: 06 maio 2023.

¹⁶⁷ HALBWACHS, *A memória coletiva*, 2017, p. 91.

Kafkianos: um narrador ideal, um narrador que navega no absurdo

Leirner se coloca como “herdeira” de Kafka desde seu livro de estreia, uma reunião de contos que tem como título *A filha de Kafka*, publicado em 1999 e também editado na França em 2005.

A filha que ele nunca teve usurpa hoje o seu lugar. Sem ser herdeira. Sendo herdeira de tal pai, me tornaria sua sombra. Volto à sua existência, ao seu medo e egoísmo.¹⁶⁸

A personagem do conto que dá título ao livro não tem um nome explícito; como o pai, assina apenas a primeira letra do nome “M” e é chamada “de Zine” pelo avô (seria o nome dela “Mnemosine”!).¹⁶⁹ A garota possui um interesse complexo (diria até traumático) pelo pai K, um homem que nunca assumiu sua paternidade, mas que ela o assumiu como pai e sucessora de sua sombra, de sua tristeza e de sua angústia artística. K exerce fascínio, medo e também desejo na filha.

Um dia então, resolvi visitar sua imortalidade seguindo seus passos, sonhos, dificuldades. Desde então, me encontro fora do tempo [...] Para mim K não foi um profeta, como diziam alguns de seus amigos. Foi um homem despedaçado assim como o é sua filha. Queria tudo aquilo que sua vida de solidão e arte não poderiam lhe dar.¹⁷⁰

Fomos condenados, eu assim como ele a sofrer a dor da solidão do artista. Dizia: “a arte é para o artista um mal com o qual se libera para chegar a outro. Não é um gigante o artista mas um pássaro na jaula de sua existência”. Conheço a jaula que meu pai impôs a si mesmo. É minha também. Ambos conhecemos o medo da liberdade. E já pensamos em suicídio uma vez ou outra. Ele queria desenhar, tornei-me desenhista. Ele escreveu sobre uma Torre de Babel que não deu certo, desenhei muitas torres de babel. As minhas torres nunca deram certo. O meu não é um trabalho de paz. O dele também não era. Porém, ele tinha uma coragem e paciência que não possuo.¹⁷¹

¹⁶⁸ LEIRNER, Giselda. *A filha de Kafka*. São Paulo: Massao Ohno, 1999, p. 5.

¹⁶⁹ Mnemosine é um dos rios da Mitologia grega. Conhecido como o Rio da recordação, o rio oposto ao Rio Lete, Rio do esquecimento. Mnemosine é também a mãe das musas relacionadas à arte: dança, história, poesia, comédia, tragédia etc. Está intimamente associada à palavra e à narrativa. “Os Gregos da época arcaica fizeram da Memória uma deusa, Mnemosine. [...] Lembra aos homens a recordação dos heróis e dos seus altos feitos, preside a poesia lírica.” (LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução de Irene Ferreira. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 433.) “Mnemosyne, a que rememora (*die Erinnerung*), era para os gregos a musa da poesia épica” (BENJAMIN, O narrador, 2012, p. 227.)

¹⁷⁰ LEIRNER, *A filha de Kafka*, 1999, p. 6.

¹⁷¹ LEIRNER, *A filha de Kafka*, 1999, p. 7.

Tenho vergonha e medo de usar o idioma que você tanto respeitou e honrou. Você disse, certa vez: a palavra é como uma decisão entre a vida e a morte. Nunca poderei usar a palavra com tanto cuidado como você a usou. Sou tua filha, sempre te amei. Me perdoe por usar teu nome.¹⁷²

Se sou digna deste pai? Se não o tivesse eleito, não seria digna nem indigna, mas, justamente por tê-lo escolhido tornei-me indigna, e por sê-lo fico mais perto da verdade. Que não é a dele. A verdade de meu pai estava escondida, não podia ser conhecida. Tampouco descrita.¹⁷³

Não são todos os dias que eu o persigo. Às vezes quero fugir, não vê-lo mais. Não mais pensar. É ele quem me persegue, então. Não sou mais a sombra. É ele que me ensombrece. Pai. Porque te descobri? Teus olhos, as torturas. Você que é mestre em torturas.¹⁷⁴

Depois que você se foi, aconteceram coisas aterradoras. O horror espalhou-se pela Terra. Um pequeno tirano ridículo inventou que conquistar o mundo e matar judeus, doentes, velhos, crianças e mais outros que não cabiam na sua concepção de uma raça pura.¹⁷⁵

Muitos foram os que disseram ter você previsto o que iria acontecer e aconteceu. Você viu a chama voraz e infernal, o pesadelo absurdo no qual a vida pode se consumir. Não a vida excepcional, mas a de todos nós em nosso cotidiano. Você viu do que é capaz o homem. Vendo isto, tudo foi visto, e tudo cabe em campos de extermínio, câmaras, fuzilamento, torturas, tudo cabe neste inferno em que nossas vidas se transformaram de um momento para o outro. Presas destroçadas pela vontade humana. Pai, você morreu sabendo tudo sem que precisasse tudo ver. Eu fiquei para confirmar aquilo que você já sabia.¹⁷⁶

Ao narrar sobre os complexos sentimentos que envolvem a figura do pai artístico, é perceptível o envolvimento de várias vozes narrativas. A realidade da vida de Franz Kafka se mescla a vida fictícia do personagem K criando uma interessante trama. É curioso que, assim como em *Nas águas do mesmo rio*, aqui também os “eus” se misturam a ponto de envolver também a escritora: é Giselda Leirner a artista plástica e desenhista, é também Giselda Leirner quem desenhou várias torres de Babel, sendo estas o tema de uma importante exposição do seu trabalho como pintora. Essa interferência da voz da autora na voz da narradora é uma característica

¹⁷² LEIRNER, *A filha de Kafka*, 1999, p. 8.

¹⁷³ LEIRNER, *A filha de Kafka*, 1999, p. 13.

¹⁷⁴ LEIRNER, *A filha de Kafka*, 1999, p. 14.

¹⁷⁵ LEIRNER, *A filha de Kafka*, 1999, p. 17.

¹⁷⁶ LEIRNER, *A filha de Kafka*, 1999, p. 18.

da escrita de Giselda Leirner, que deixa seu trabalho escritural muito próximo do testemunho e da biografia.¹⁷⁷

Em uma rede social particular da autora, encontramos essa curiosa foto da mãe real (Felícia Leirner) ao lado do pai ficcional (Franz Kafka). O comentário ao lado, da própria autora, reforça nossa ideia. A autora escreve: “Filha de Felícia e Filha de Kafka”.

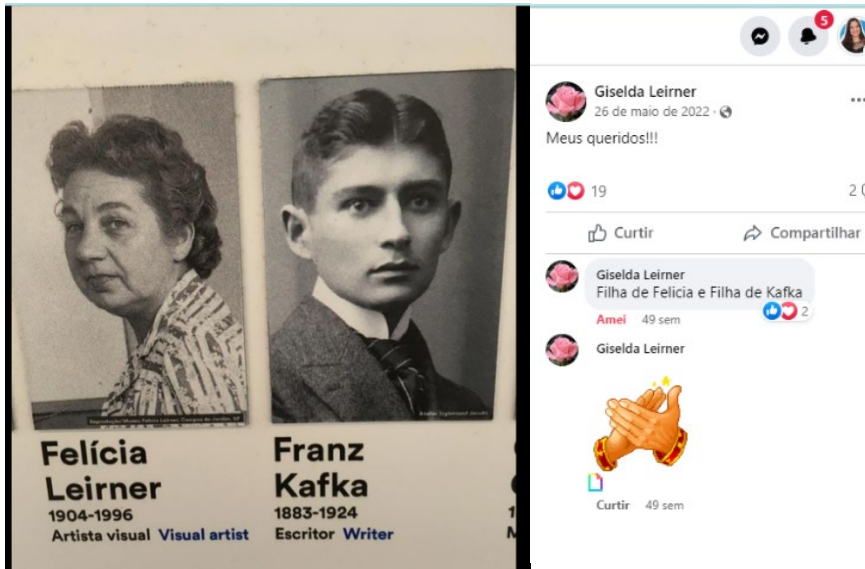


Imagem 10 – Foto rede social pessoal de Giselda Leirner
Fonte: facebook.com

Em *Nas águas do mesmo rio*, segundo livro da escritora, a narração assume o que vamos chamar de “tom kafkiano”, que incluem sonhos e pensamentos que brincam com o absurdo e o estranho (tão caros a Kafka), mas também fazem citações e referências diretas às obras do escritor. Anatol Rosenfeld comenta que nos textos de Kafka

[a realidade] aparece curiosamente transformada, o que explica a impressão ao mesmo tempo de estranhamento e de *déjà vu*, de extrema realidade e extrema irrealidade. Como nas imagens oníricas e míticas, os elementos empíricos são perfeitamente reconhecíveis, mas o todo é enigmático porque as partes são ordenadas segundo padrões pouco habituais.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Tivemos a oportunidade de ter uma breve conversa com a autora por telefone. Ela nos relatou que não consegue escrever de forma distante de sua vida pessoal e assumiu que alguns dos personagens foram mesmo criados a partir de pessoas reais que conheceu.

¹⁷⁸ ROSENFELD, Anatol. Kafka e Kafkianos. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 230.

O texto kafkiano segue uma ordem lógica, e os elementos monstruosos ou obscuros são inseridos na narrativa de forma extremamente natural, se mesclando ao real da história com uma linguagem tão neutra que acaba criando um estranhamento no leitor e causando essa frequente impressão de se tratar de um *sonho*, ou de um *pesadelo*. É também o que ocorre no texto de Giselda Leirner no trecho:

Estou numa casa em ruínas. Tenho dificuldade ao passar pelas escadas. Tudo está caindo. Entro em uma sala. Pergunto ao médico porque tem o seu consultório neste lugar, e ele responde: o lugar é barato, a localização é linda, construí tudo por dentro, o de fora pouco interessa.¹⁷⁹

A citação acima é a descrição de um sonho de Balkis, que se diz “compreender tudo” após despertar. A imagem sonhada poderia ser encontrada em Kafka: um médico constrói seu consultório sobre ruínas. Abre-se uma questão para o leitor: *Quem iria se consultar nesse local arruinado?* Todos que ali vivem precisam de um médico, precisam se consultar, mas nenhum verdadeiramente consegue chegar ao consultório. O prédio está caindo, mas isso não importa para o médico, afinal: o lugar é barato, a localização é linda e o que é externo não importa, apenas o que ele construiu por dentro.

O absurdo da cena cria alento para Balkis que constata: “O amor perfeito morreu, mas exala um delicioso perfume de terra fresca. Repentinamente sinto-me feliz”.¹⁸⁰ Nada é explicado, mas reconhecemos essa naturalidade ao narrar o absurdo e a lógica invertida que estão presentes também nas histórias de Kafka. Ao nos depararmos com essa narrativa “absurda” no romance e sermos atingidos por essa quebra de expectativa diante da interpretação do sonho, também absurda, realizada por Balkis, de certa maneira, a partir daí, compreendemos que o texto de Leirner passou a flertar com o mágico e o misterioso, podendo ganhar ainda mais camadas simbólicas de interpretação.

Em um outro momento do romance, o texto sugere uma referência ao conto “A preocupação de um pai de família”, de Kafka, publicado em 1919-1920 na coletânea intitulada *Um médico rural*. Nesse texto, o narrador kafkiano é perturbado com a presença de Odradek, um ser incompreendido, estranho, “quase” familiar:

¹⁷⁹ LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 26.

¹⁸⁰ LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 26.

Ele se mantém, alternadamente, no sótão, na escada da casa, nas passagens, no corredor. Às vezes, ele não se deixa ver por meses; provavelmente, nessas ocasiões ele se transfere para outras casas; mas, então, inevitavelmente, ele regressa a nossa casa.¹⁸¹

Do mesmo modo, Guitel se incomoda com a presença/ausência de Balkis: “Não podia manda-la embora; também não podia mantê-la em casa. Ela me atrapalhava tanto com sua presença como com sua ausência”.¹⁸² A comparação não é gratuita, tanto Odradek quanto Balkis são personagens que tocam o mágico-mítico e instauram uma espécie de realidade onírica nas respectivas histórias.

Em “A preocupação de um pai de família”, o narrador tenta compreender o que é Odradek, é fascinado por ele e obstinado em decifrá-lo: é uma palavra? um ser? o que diz? pode morrer? Como todo texto de Kafka, o conto pode ser interpretado em termos psicológicos, sociológicos, existencialistas, religiosos; aqui vou propor uma interpretação metafórica. Ainda que Anatol Rosenfeld comente que a obra de Kafka

não quer ser entendida de um modo metafórico. Gregor Samsa, ao despertar, não se sente “como se” fosse um inseto, ao condenado da Colônia penal não lhe “parece” que a máquina lhe grava a lei na carne sangrenta [...] Kafka de fato interpreta muitas vezes o conteúdo metafórico da língua ao pé da letra, por exemplo, o de alguém se sentir como verme ou inseto.¹⁸³

Entendo aqui que o pesquisador não está dizendo que a interpretação do personagem como metáfora é impossível, mas sim que no nível do significante do texto não há criação de metáfora e sim de realidade (Gregor Samsa é um inseto, a máquina da Colônia penal realmente fere a pele do condenado, Odradek é um ser objeto estranho que possui mobilidade e fala). Nenhuma interpretação de Kafka, ou de qualquer outro texto, pode ser considerada definitiva, aqui a interpretação da personagem como metáfora apenas nos ajudará no encadeamento da análise comparativa.

Odradek recebe no decorrer da narrativa muitas características que, a nosso ver, podem também fazer referência à produção literária ou à obra de arte em si, exatamente por essa característica da arte como “indefinível” ou “inclassificável”. Em “A preocupação de um pai de família”, vemos as seguintes definições de Odradek:

¹⁸¹ KAFKA, Franz. *A preocupação do pai de família*. Tradução de Elcio Cornelsen. Belo Horizonte: Ave Casa Editora, 2022, p. 8.

¹⁸² LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 27.

¹⁸³ ROSENFELD, Kafka e Kafkianos, 2009, p. 231.

“parece estar coberto com linha; no entanto, seriam apenas pedaços de linha rompidos, antigos, emendados e enredados uns aos outros”,¹⁸⁴ “embora o todo pareça desprovido de sentido, ele é completo em sua espécie”,¹⁸⁵ “Odradek é extraordinariamente móvel e não se deixa pegar”,¹⁸⁶ “Soa como o farfalhar de folhas caídas”,¹⁸⁷ “frequentemente, ele permanece mudo por longo tempo como a madeira, da qual ele parece ser constituído”,¹⁸⁸ “Em vão me indago a respeito do que irá acontecer com ele. Pois ele pode morrer?”.¹⁸⁹ Nessa interpretação, alguns dos significantes acabam por ganhar uma ambiguidade, ressaltando suas características textuais com o papel, a escrita e a composição textual, como nas palavras: folhas, madeira, linha, emendar, enredar etc.

Analisando o título do conto, “A Preocupação do Pai de Família”: a palavra “pai” nunca pode passar despercebida, já que diante de toda a tradição judaico-cristã, que estamos inseridos, ela significa tanto o protetor quanto o criador. No âmbito biológico da criação: “Pai” é aquele que carrega as informações genéticas para formação do embrião humano; e no âmbito espiritual da criação: “Pai” é o criador do Universo. “Pai” nesse sentido também reforça a ideia de um “inventor” de algo, produtor de um construto ou de uma arte. A própria nomeação de um produto artístico como “obra” ou “composição” já carrega essa forte metáfora de criador/criatura.

Em vão me indago a respeito do que irá acontecer com ele. Pois ele pode morrer? Tudo que morre teve, antes, uma espécie de meta, uma espécie de atividade, com a qual se embateu a vida toda; isso não se aplica a Odradek. Deve ele ainda rolar escada abaixo diante dos pés de meus filhos e dos filhos de meus filhos, com fios de linha emaranhados? Aparentemente, ele até não prejudica ninguém; mas a imaginação de que ele ainda deva sobreviver também a mim, me é quase uma imaginação dolorosa.¹⁹⁰

No último parágrafo do texto (citação acima), aparece, enfim, a verdadeira preocupação desse pai de família: *O que vai ocorrer com Odradek após a minha morte? Odradek morre? Ele irá me sobreviver?* A ideia “quase” dolorosa da

¹⁸⁴ KAFKA, *A preocupação do pai de família*, 2022, p. 2.

¹⁸⁵ KAFKA, *A preocupação do pai de família*, 2022, p. 4.

¹⁸⁶ KAFKA, *A preocupação do pai de família*, 2022, p. 4.

¹⁸⁷ KAFKA, *A preocupação do pai de família*, 2022, p. 8.

¹⁸⁸ KAFKA, *A preocupação do pai de família*, 2022, p. 8.

¹⁸⁹ KAFKA, *A preocupação do pai de família*, 2022, p. 12.

¹⁹⁰ KAFKA, *A preocupação do pai de família*, 2022, p. 12. Grifo nosso.

sobrevivência de Odradek, que assola esse pai, não é efetivamente dolorosa a ponto de ele tomar a iniciativa de causar a morte de Odradek, expulsá-lo de casa ou negar a sua presença/existência na família; ao contrário disso, a ideia da sobrevivência de Odradek, para além da vida do pai, também não é algo a ser festejada, como uma perpetuação da família e seus descendentes, a ponto desse pai exigir a presença diária desse ser e se alegrar com sua presença. Há inclusive uma distinção entre a descendência direta do pai, "os meus filhos e os filhos dos meus filhos" e Odradek, ou seja, Odradek não é filho, mas também não deixa de ser. A presença e a permanência de Odradek, independente da vontade do pai, é *quase* uma dor por ser um *incômodo*.

Se seguirmos a interpretação sugerida de Odradek ser uma espécie de metáfora para a criação/obra de arte, a preocupação do pai adquire um sentido interessante, sugerindo representar a preocupação do criador (narrador, escritor, artista) com a longevidade de sua criação (sua arte). *Minha criação vai me sobreviver?* Se nos permitirmos mais uma vez confundir a voz de narrador e autor, essa é uma "preocupação" bastante pertinente se lembrarmos que esse é um texto de Franz Kafka, autor que pediu a seu amigo que queimasse todos os seus textos após sua morte. Kafka queria ter controle do que iria sobreviver a ele, ou não; mas também não queria ser o responsável pela queima dos próprios textos [filhos]. Numa mistura de terror e fascínio pela própria criação.

Noemi Jaffe ao comentar sobre esse conto de Kafka reflete:

Somos prisioneiros da normalidade, do hábito. E quando surge qualquer coisa que desestabiliza essa ordem a gente fica perdido (...) E isso é a Literatura. A literatura é o deslocamento da linguagem para um local inabitual que ao mesmo tempo que pode nos fascinar, pode nos assustar. Em grande parte essa é a função da literatura, incomodar, fazer com que a gente perca o nosso lugar estabelecido.¹⁹¹

Odradek, essa palavra sem sentido ou formação, que é um ser sem função, irrepresentável (carretel de linha achatado, estrela, revestido de fios, pedaços de linhas, vareta, conjunto, madeira), que causa incômodo e curiosidade, que não sabemos se morre ou se perdura pode então ser comparável à Literatura, à arte: um ser (já que autômata) que possui vários fios soltos (já que não aceita definições únicas), sem função (já que independente, arte é fruição), que perturba e incomoda (já que pode causar deslumbramento, mas também horror, dor e morte) e que é

¹⁹¹ JAFFE, Noemi. 5 contos existenciais: "As preocupações de um pai de família" de Franz Kafka. *Casa do saber*. 2018. Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x54lxnh>. Acesso em 03 mar. 2021.

inclassificável (porque rompe todas as barreiras, que escapa a qualquer definição; porque não tem domicílio certo, mas que volta sempre a nossa casa).

Do mesmo modo que o sentimento do narrador/pai por Odradek, sabemos do interesse e do fascínio de Guitel por Balkis. A garota busca pela mendiga pelas ruas de São Paulo, quer de modo compulsivo entender quem é essa mulher e por que tem tanto interesse nela. Em um dado momento do livro, também a figura de Balkis/Rainha parece se misturar com a figura da arte, sendo o sumiço da personagem uma extensão do “sumiço” do processo de escrita de Guitel.

À noite, não voltou. Fiquei apreensiva, mas lembrei-me: Rainha tinha vida própria, e voltaria quando quisesse. [...] *Já é outro dia, e minha escrita é mais alguma coisa na vida. Faz perceber a passagem de um dia para outro, e tem dias que correm, outros dias inertes, e outros ainda sou eu a correr; e a corrida é ruim, é muito ruim. Para criar algo, não devo separar a vida daquilo que faço. E se a gente pensa em tanta coisa, sem refletir e viver com a obra, ela se afasta da gente, e trazê-la de volta é uma dificuldade. A gente chama devagarinho e às vezes ela volta; às vezes, não.* / Rainha voltou.¹⁹²

É curioso que o sumiço e o retorno de Rainha estão relatados antes e depois desse longo parágrafo (em grifo na citação) que parece uma espécie de digressão sobre o processo doloroso/trabalhoso de escrita. É a proximidade dos relatos que acaba causando essa sugestão de relação entre a Rainha e o processo de escrita.

O uso da primeira pessoa (“minha escrita”, “ela se afasta da gente” etc.) e o relato de uma escrita íntima e necessária (“não devo separar a vida daquilo que faço”), nesse contexto, nos sugere se tratar também do processo de escrita do próprio livro de Giselda Leirner (autora) e não exatamente da tese de doutorado de Guitel (narradora). Nesse caso, Leirner parece ser, novamente (como em *A filha de Kafka*), mais um dos “eus” que se misturam a essas tantas vozes narrativas do romance.

Outra referência à obra de Kafka no livro de Leirner trata-se do conto/parábola “Diante da Lei”, publicado inicialmente em 1919-1920 no mesmo *Um médico rural* citado acima. Após a morte de Kafka, descobriu-se que a parábola também compunha o romance inacabado *O processo*, que teve sua publicação póstuma em 1925. “Diante da lei” é mencionado de forma indireta no livro de estreia de Giselda Leirner e também em seu segundo livro, o que de certa maneira sugere a importância que esse texto tem para a autora.

¹⁹² LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 26. Grifo nosso.

Modesto Carone, importante tradutor de Franz Kafka no Brasil, comenta que Walter Benjamin em carta a Gershom Scholem reconheceu “Diante da Lei” como “uma das melhores narrativas curtas da língua alemã”.¹⁹³ Um elogio mais que imponente vindo de um dos mais importantes críticos de arte da modernidade.

Em “Diante da Lei” conta-se a história de um homem que está diante de uma porta pela qual não lhe é permitido entrar. Ele quer entrar, mas o guarda não permite. Passam-se anos, tanto o homem quanto o segurança da porta são inflexíveis. A Lei é severa, presunçosa e impositiva, mas o homem questiona: não deveria a lei existir para servir, para solucionar as dúvidas e os problemas das pessoas comuns?! Tanto tempo se passa que o homem já está à beira da morte, é nesse momento então que o segurança relata que aquela porta pela qual ele queria entrar, mas que estava sempre fechada, só existia para ele. E assim o texto finaliza.

A alusão a esse texto de Kafka ocorre de forma sutil em *A filha de Kafka*, em que a personagem relata: “O portão de ferro sempre fechado só se abria quando aparecia o único guarda. Nem sempre ele nos deixava entrar”.¹⁹⁴ O fato não nos pareceu tão relevante no conto, se trata apenas da porta de um jardim onde a personagem gostava de brincar, não evoluindo daí para nenhuma interpretação mais ampla na história (a nosso ver). No entanto, em *Nas águas do mesmo rio*, o conto de Kafka reaparece de forma mais trabalhada, em um trecho mais longo. Leirner aqui estabelece um diálogo entre Kafka e a narrativa da testemunha questionando exatamente a existência/inexistência de Lei, Ordem, Humanidade:

Não sei se devo falar sobre o já explorado, repetir o já dito. Ou nunca será demais continuar sempre, antes da queda no esquecimento. Tudo desaparece. Vida recolhida em história é leitura de um tempo que se foi. O tempo escolhe o que fica, vai, e volta, para se ocultar, e sumir. / Entre o dito e o não dito, sempre haverá uma zona inexplicável. E dela, nunca consegui falar. O que é uma testemunha. O que sou? / Sim, poderei falar, mas não direi o indizível. Não saberia dizê-lo. O inumado, pode ser falado, pode ser contado? / Se nem Deus se pronunciou, em que sinal encontraremos sua presença? Havendo um Julgamento Final como o da religião, qual seria a sua Lei? / Nunca teremos resposta a nossas perguntas. Não há lei, o julgamento é aquele que esperamos sentados a vida inteira, até morrer perante uma

¹⁹³ BENJAMIN, Walter. Carta de Walter Benjamin a Gerschom Scholem. *Novos Estudos*, n. 35, v. 1, 1993, p. 100.

¹⁹⁴ LEIRNER, *A filha de Kafka*, 1999, p. 11.

porta, pela qual não nos é permitido entrar, e que, no entanto, está lá só para nós. É a nossa porta nos esperando.¹⁹⁵

Diante de tanto horror criado e cometido pela humanidade, a narradora deduz que “não há lei”, só existe uma impossibilidade de respostas para nossas perguntas e um eterno *esperar* por justiça e resolução de problemas. Assim como o homem que aguarda a abertura das portas no conto de Kafka, não há final feliz, nem possibilidade de alteração para as nossas perspectivas de vida, só existe esse *absurdo* de vida.

Recorrer a Kafka não é tarefa fácil, além de ser um dos mais importantes autores da modernidade, Kafka é o narrador ideal, até mesmo nos moldes de Walter Benjamin:¹⁹⁶ aquele que escova a história a contrapelo, aquele que escancara os horrores da modernidade e do progresso e ainda consegue usar e recorrer à tradição. E ainda que Kafka tenha falecido antes de conhecer os horrores da Shoah, seus escritos parecem muitas vezes presságios dos tempos sombrios que estavam por vir na Europa.

A obra de Kafka é uma elipse cujos focos, bem afastados um do outro são definidos de um lado pela tradição mística (que é antes de tudo a experiência da tradição), de outro pela experiência do habitante moderno da grande cidade. Quando digo experiência do homem moderno da grande cidade incluo nela diversas coisas. Falo por um lado do cidadão moderno que se sabe entregue a um aparelho burocrático impenetrável, cuja função é dirigida por instâncias que permanecem imprecisas aos próprios órgãos executores, quanto mais a quem é manipulado por elas.¹⁹⁷

Benjamin demonstra na citação acima que encontra nos textos de Kafka exatamente aquilo que o crítico achava ter morrido nas narrativas dos tempos modernos.¹⁹⁸ Para Benjamin, Kafka parece reunir em seus textos a narrativa tradicional e a modernidade. O autor está ligado à tradição pois busca o valor da literatura oral, a mística e a atemporalidade de um texto passível de ser transmitido a todos; mas, ao mesmo tempo, Kafka é um autor moderno, pois nota a impossibilidade

¹⁹⁵ LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 37.

¹⁹⁶ Em uma carta escrita a Gershom Scholem em 12 de junho de 1938, Walter Benjamin discute a biografia de Kafka escrita pelo amigo e editor Max Brod e tece vários comentários negativos a interpretação de Brod para os textos de Kafka. A análise de Benjamin é interessante pois demonstra também o interesse do teórico em empreender um estudo mais aprofundado sobre a obra kafkiana, o que, se tivesse sido realizado, poderia ser hoje o material mais rico e importante da crítica literária de Kafka. BENJAMIN, Carta de Walter Benjamin a Gerschom Scholem, 1993.

¹⁹⁷ BENJAMIN, Carta de Walter Benjamin a Gerschom Scholem, 1993, p. 104.

¹⁹⁸ Conferir: BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política*, 2012.

de transmitir uma mensagem de sabedoria, o que acaba por criar uma quebra com a forma fundamental da narrativa popular. Esse paradoxo que causou o fim da narrativa moderna para Benjamin, criou em Kafka um novo modo de narrar, uma literatura única, a ideal para a narração.¹⁹⁹

Na fabula kafkiana, o conflito inicial [...] não se desenvolve no sentido de atingir um ensinamento final ou mesmo desenlace, mas sim para caminhar rumo à morte como algo inevitável, num “caminho” sem saída.²⁰⁰

Ao dialogar com Kafka, Giselda Leirner de certa forma se instaura em um campo simbólico, traz para si uma cultura de referência que não é simples de manter em equivalência. Tomar para si a fala de Kafka é também se mostrar herdeira dessa narrativa (“filha de Kafka”) e continuar seu legado de narrador do absurdo rumo à morte. Infelizmente, pós-Shoah o que aprendemos é que esse absurdo não é uma ficção, ele existe e está a todo momento à espreita. Exatamente como nas narrativas kafkianas, o absurdo nos inunda e pretende a todo tempo nos afundar.

Catar lixo, recolher memórias

Um dia a vi descendo uma rua em ladeira, levava arrastado atrás de si enorme saco plástico. Tornara-se uma catadora de lixo, e trocara de moradia. Assim pensei. Erradamente.²⁰¹

Balkis recolhe lixos, trapos, restos, mas ela não é uma simples catadora de lixo. Esses trapos ganham um sentido simbólico a partir do momento em que, como a narradora nos diz, ela “sempre carrega consigo o saco” com os trapos: “Tinha a seu lado o grande saco plástico”.²⁰² Além disso, a partir do momento que se torna ouvinte e testemunha de Balkis, Guitel por extensão parece também acabar sentindo o peso e a responsabilidade de carregar esse saco, que aqui adquire um sentido de metáfora para o “peso do passado”:

¹⁹⁹ CAMARA, Anita Guimarães. *Transmissão e narração na modernidade: Walter Benjamin e Franz Kafka, a exigência de uma nova narratividade*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2012, p. 15.

²⁰⁰ CORNELSEN, Elcio. O estilo de um sábio em tempos sombrios: Franz Kafka. In: PERES, Ana Maria Clark; PEIXOTO, Sérgio Alves; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de (org.). *O estilo na contemporaneidade*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005, p. 246.

²⁰¹ LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 12.

²⁰² LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 13.

Só se é livre quando não se tem passado e eu estava condenada a carregá-lo. Todo o peso. Este peso nas costas, arrasto-o atrás de mim como longa cauda, extensão de meu corpo dóido. Acompanho a procissão de mim mesma. / Assim como Balkis rainha.²⁰³

Carregar esse “saco” parece um fardo (que o sobrevivente até gostaria de esquecer), mas é também uma necessidade, é a condição de sua humanidade: “Sou também um pouco bicho, mas não inteiramente, pois carrego o saco que me acompanha. Todo o meu passado e o dos outros está aí”.²⁰⁴ Balkis se diz menos “bicho”, portanto mais “humana” exatamente por carregar esse saco, por ter esse passado nas costas. A interpretação do “saco” como metáfora para os acontecimentos passados é interessante pois nos mostra a importância de guardar as lembranças ou não esquecer a História para a construção da identidade, e, do mesmo modo, a importância da memória histórica para construção da sociedade como um todo.

Sendo a personagem uma mulher que participa da cultura judaica, torna-se importante ressaltar que faz parte do judaísmo a necessidade e o dever da lembrança como mandamento religioso.

O ato de lembrar no judaísmo torna-se imperativo, pois é ele que garante através da perpetuação da memória que os acontecimentos fundamentais e constitutivos para a formação desse grupo (o judaico) e do pacto com Deus não se percam na memória dos filhos de Israel. [...] O conteúdo da memória judaica foi primeiramente a saga coletiva tal como registrada na fonte bíblica e posteriormente, em coletividade, os rituais rememorando esses acontecimentos. O significado central do passado bíblico é o pacto, o pacto da memória, a garantia de que Israel seguirá através da história o plano divino. A memória judaica é essencialmente um reconhecimento de Deus, do pacto e de sua revelação através da Torá, memória fundadora da identidade judaica. [...] No texto bíblico, a lembrança é fundamental. O verbo hebraico *lizkór* "lembrar" aparece em várias conjugações, tendo como tema Israel ou Deus, uma vez que ambos estão ligados pelo Pacto da Memória.²⁰⁵

O dever de memória é, portanto, categórico. Halbwachs comenta que é muito difícil definir se uma lembrança coletiva deixou de existir em um grupo, “precisamente porque basta que se conserve em uma parte limitada do corpo social para que ali sempre se consiga reencontrá-la”.²⁰⁶ Ou seja, a lembrança coletiva de um fato se

²⁰³ LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 11.

²⁰⁴ LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 22.

²⁰⁵ FERREIRA, Cláudia Andréa Prata. O Pacto da Memória: interpretação e identidade na fonte bíblica. *Revista Mirabilia* 3, 2003, p. 62-65.

²⁰⁶ HALBWACHS, *A memória coletiva*, 2017, p. 105.

mantém viva também pelo trabalho de conservação individual dos integrantes desse grupo. Enquanto um indivíduo sobreviver e carregar junto de si essa lembrança, o fato não será esquecido.

Ao se propor carregar não apenas o seu passado, mas também o passado dos outros, a figura de Balkis começa a sugerir similaridades com a metáfora/alegoria do Trapeiro, desenvolvida por Walter Benjamin a partir de sua leitura de Charles Baudelaire. “O termo alemão para ‘trapeiro’ é *Lumpensammler*, e *sammler* nesse contexto é um catador de trapos, ao mesmo tempo é o termo para ‘coleccionador’”.²⁰⁷ Para Benjamin, “coleccionar” está intimamente ligado a ideia de “aprender”. Ele dirá que “o estudante colecciona saber”;²⁰⁸ do mesmo modo, por extensão, o Trapeiro seria também uma espécie de pesquisador da humanidade, de conhecedor da história, que colecciona os farrapos do que a história não quis ascender ao conhecimento comum, ou colecciona os restos e as arestas daquilo que a história tornou homogêneo, simplificando ou planificando no passado.

Ou seja, o Trapeiro é aquele que recolhe o que é deixado de lado, ele colecciona tudo aquilo que a história não sabe o que fazer e descartou para ser legado ao esquecimento. Por intenção, culpa, desvalorização ou desconhecimento, a História faz escolhas e descarta, mas o Trapeiro é aquele que tem acesso a esses dejetos que contam a História (metonimicamente, pois os restos são parte de um todo, não deixam de ser testemunhos que comprovam os crimes da História). O Trapeiro sabe que é algo de valor, reconhece o valor e guarda.

Nas *Passagens*, Walter Benjamin toma uma posição de crítico à modernidade, questionando os aspectos destrutivos do progresso. O mesmo se dá nas chamadas teses de “Sobre o conceito de história”, em que é emblemática a figura do “anjo da história”, como vimos anteriormente, aquele que constata a catástrofe causada pelo progresso.

Walter Benjamin denuncia que o progresso não representa o progresso de humanidade, muito pelo contrário, o progresso demonstra ser uma grande tempestade que acumula fragmentos e ruínas por onde passa, tornando tudo uma única e enorme catástrofe.

²⁰⁷ OTTE, Georg. Natureza e história em Walter Benjamin, *Revista Literatura e Autoritarismo*, n. 05, 2022a. Dossiê Walter Benjamin e a Literatura Brasileira. Disponível em: w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie05/art_08.php. Acesso em: 12 maio 2023, p. 5.

²⁰⁸ BENJAMIN, *Passagens*, 2018, p. 357.

Sendo assim, a solução – ou a redenção – para essa catástrofe não pode estar na projeção de mais uma meta para o futuro, mas na compreensão da nossa situação catastrófica no presente [...] Não é a projeção de uma meta abstrata para o futuro, mas a recomposição dos restos palpáveis, visíveis e audíveis que transformam as ruínas e os ecos em vestígios preciosos na reconstituição desse crime chamado progresso.²⁰⁹

O que é interessante nessa análise de Benjamin é que ele sugere rever o papel do historiador, que não consistiria apenas em “estudar o passado para modificar o futuro”, mas também atuar no presente para tentar recompor o que foi realmente esse passado de ruínas. Nesse trabalho de reconstituição e redenção do passado, seria então o Trapeiro a melhor alegoria para simbolizar o trabalho do historiador ideal, aquele que vai escovar a história à contrapelo e transformar/reconstituir as ruínas que recolhe da tempestade do progresso.

O trapeiro divide com o anjo da história a preocupação com os restos, sendo que a reciclagem dos trapos [...] é mais bem-sucedida que a tentativa do anjo de recompor a história. Enquanto este último é impedido pelo progresso de acabar seu trabalho, o trapeiro restitui a destruição que o progresso deixou para trás, catalogando, colecionando e arquivando, ou seja, construindo a memória da sociedade.²¹⁰

O Trapeiro, se torna assim, uma personagem essencial para a redenção do passado, pois é ele o único que consegue atuar diante da catástrofe do progresso. Caminhando entre os restos, ele é capaz de (ainda que pouco) restaurar minimamente a destruição, colecionando e catando farrapos, ruínas de histórias.

Esse narrador sucateiro [o historiador também é um Lumpensammler] não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo que a história oficial não sabe o que fazer. [...] o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo – principalmente – quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido.²¹¹

²⁰⁹ OTTE, Georg. A preciosidade dos farrapos. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (orgs.) *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 305.

²¹⁰ OTTE, A preciosidade dos farrapos, 2011, p. 306.

²¹¹ GAGNEBIN, *Lembrar escrever esquecer*, 2018, p. 54.

O narrador sucateiro é então aquele que vive entre aqueles que estão na margem da sociedade, que se interessa por aquilo que é dito como inferior, lixo, descartável. O Trapeiro tem um compromisso não com o seu próprio bem-estar, mas com o passado e com aqueles que pereceram.

Ruth Klüger conta em seu livro biográfico que, após o fim da guerra, ela e sua mãe sobreviventes da Shoah foram para os Estados Unidos como refugiadas. Lá tinham uma família, tios que as receberam e as ajudaram nos primeiros momentos. Klüger relata que em sua primeira visita à casa dos tios, assim que estavam indo embora:

Na escuridão, sentada no confortável banco traseiro, a tia distante disse pra mim: “Você precisa apagar da mente o que aconteceu na Alemanha e fazer um novo começo. Você tem que esquecer tudo o que ocorreu na Europa. Apagar, como se apaga o giz da lousa com um apagador”. [...] Pensei que ela queria tomar de mim a única coisa que tinha, ou seja, minha vida, a vida que vivera. Não se pode jogar isso fora como se tivéssemos uma outra guardada no armário. [...] Por que me impor regras de como eu deveria lidar com ela? Catando palavras pouco acessíveis, rechacei esta sugestão de trair minha gente, os meus mortos.²¹²

Como vimos nos capítulos anteriores, Primo Levi também comenta sobre a necessidade de contar por si e pelos outros. O testemunho do sobrevivente, aquele que conta sua história, tem, portanto, muito de Trapeiro. Carrega a sua própria história, mas também a dos outros. Se testemunha, fala em nome de muitos.

No texto “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”, um dos poucos porém tão ricos momentos em que Walter Benjamin analisa a obra de Franz Kafka, o crítico nos conta uma interessante história:

Conta-se que numa aldeia hassídica alguns judeus estavam sentados numa pobre estalagem, ao fim de um sabat. Eram todos residentes do lugar, menos um desconhecido, de aspecto miserável, esfarrapado, acorado num canto escuro, ao fundo. Conversava-se aqui e ali. Num certo momento, alguém inventou de perguntar o que cada um desejaria, se tivesse a liberdade de fazer um único desejo. Um queria dinheiro, outro um genro, um terceiro queria uma nova banca de carpinteiro, e assim por diante. Depois que todos falaram, restava apenas o mendigo, em seu canto escuro. Contrariado e hesitante, ele cedeu às perguntas, com alguma relutância: “Gostaria de ser um rei poderoso, governando um vasto país, e que uma noite, ao dormir em meu palácio, um exército inimigo invadissem o meu reino, e que antes do nascer do dia os cavaleiros tivessem entrado em meu castelo, sem

²¹² KLÜGER, Paisagens da memória, 2005, p. 203.

encontrar resistência, e que acordado assustado eu não tivesse tempo de me vestir, e com uma simples camisa no corpo eu fosse obrigado a fugir, perseguido sem parar, dia e noite, por montes, vales e florestas, até chegar a este banco, neste canto, são e salvo. É este o meu desejo”. Os outros se entreolharam, sem nada entender. – “E o que você ganharia com esse desejo?” perguntou um deles. – “Uma camisa”, foi a resposta.²¹³

Enquanto todos estavam interessados em mudar o futuro, desejando um novo emprego, um novo status social; o mendigo está interessado no passado. Como o “anjo da história”, seu semblante está voltando para o passado. Seu desejo volta-se apenas para a possibilidade de mudar o seu passado. Analisando essa intrigante história, Benjamin constata que: “Não está dito que as desfigurações que um dia o Messias corrigirá são apenas as do nosso espaço. Certamente são também as do nosso tempo”.²¹⁴

A redenção do passado, tão necessária e cara a Benjamin (“a imagem da felicidade está indissolavelmente ligada a redenção [do passado] [...] O passado traz consigo um índice secreto, que o impele à redenção.”²¹⁵), e a força messiânica à qual o passado dirige o apelo parece então ser atendida pelo mais simples, esfarrapado e miserável da sociedade humana: o trapeiro, ou o mendigo. Aquele que recolhe o lixo é também aquele que se preocupa com o passado, que deseja, mais que qualquer possibilidade para o futuro, modificar o passado, redimir o passado.

Reconhecer em Balkis essa mítica do Trapeiro de certo modo explica suas “inconsistências”. Balkis chega a São Paulo não totalmente desamparada economicamente, pois ela herdou um apartamento e algum dinheiro, poderia ter alguma tranquilidade em arranjar um emprego, seja por seus estudos em arte, seja por ser poliglota e possuir uma rica bagagem cultural. Mas a personagem escolhe viver entre os desamparados da sociedade, entre aqueles que justamente a sociedade despreza: “Saio de manhã e, quando encontro mendigos debaixo de elevados, dou-lhes o dinheiro que guardo nos bolsos de minha roupa. Alguns compram comida, outros cachaça”,²¹⁶ “Voltei ao quarto na Barra Funda. Nunca abandonara o quarto,

²¹³ BENJAMIN, Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rounet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas: v. 1), p. 173.

²¹⁴ BENJAMIN, *Magia e Técnica, arte e política*, 2012, p. 174. Faz parte da cultura popular que Jesus [o Messias cristão] caminha entre os mendigos e muitas vezes se veste de mendigo para ver como a população o tratará.

²¹⁵ BENJAMIN, *Magia e Técnica, arte e política*, 2012, p. 242.

²¹⁶ LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 82.

mesmo quando dormia na rua. [...] Saí para a rua, e fui andando até o túnel, queria ver meus amigos”.²¹⁷

Balkis encontra uma espécie de refúgio junto aos miseráveis da cidade (a rua foi também refúgio para Baudelaire como bem notou Benjamin),²¹⁸ ali ela reconhece que tudo era natural: “Nunca vira ali qualquer estado de insatisfação ou revolta”.²¹⁹ Essa caracterização, para além de uma romantização da pobreza ou da vida precária na margem da sociedade, estabelece um tom místico para Balkis que, assim como o seu testemunho entrecortado, reforça a sugestão de que a própria personagem representa essa metáfora da memória: o *Lumpensammler*.

Montes de pneus velhos, ou pregos, bichos apodrecendo dentro de vidros, sacos de lixo colados nas paredes, ou quadros imensos com tinta, muita tinta. Água, Terra, Lixo. Vi, numa das muitas visitas ao Ibirapuera, e também mais tarde, quando morava em Paris, no trabalho de meu marido. Pinturas, esculturas, desenhos, fotos. Eram acumulações de toda uma vida. Utilizava materiais usados e rejeitados no cotidiano: chocolate, lixo, excrementos. / Tudo recriado, um universo onde não havia separação entre as coisas. Inacabado, efêmero, congelado em momento único, transformando-se em obra que procurava dar provas de beleza ou valor à vida humana.²²⁰

Nessa citação, a narradora amplia nossa compreensão do que seria um Trapeiro, e estabelece sua relação também com o artista. Aqui, ela fala da arte como lixo, como acumulação, não como algo criado a partir do zero por um criador, mas como algo que é transformado a partir da ruína, do lixo, do dejetivo. Cria a partir do que é possível, *apesar de tudo*. O artista não seria apenas um criador, mas um *transformador*: transforma a ruína em arte, o esquecimento em conhecimento. O Trapeiro artista transforma a ruína em imagem histórica. Exatamente como a testemunha, que conta suas memórias por gaguejos, como consegue, ainda que por partes, por ruínas.

Desde o primeiro momento em que se utilizou da metáfora do Trapeiro, Charles Baudelaire já o comparava ao artista/poeta. No poema “O vinho dos Trapeiros”, o eu-poético comenta:

²¹⁷ LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 106.

²¹⁸ BENJAMIN, *Obras Escolhidas III*, p. 64.

²¹⁹ LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 107.

²²⁰ LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 21.

Muita vez, ao rubor de um revérbero e ao vento,
Que à chama sempre é um golpe e ao cristal tormento,
Num antigo arrabalde, amargo labirinto
De humanidade a arder em fermentos de instinto,

Há o trapeiro que vem movendo a frente inquieta,
Nos muros a apoiar-se à imitação de um poeta,
E sem se incomodar com os policiais desdenhosos,
Abre o seu coração em projetos gloriosos.

Ei-lo posto a jurar, ditando lei sublime,
Exaltando a virtude, abominando o crime,
E sob o firmamento – um pálido de esplendor –
Embriga-se da luz de seu próprio valor.

Estes, que a vida em casa enche de desenganos,
Roídos pelo trabalho e as tormentas dos anos,
Derreados sob os montões de detritos hostis,
Confuso material que vomita Paris,

Voltam, cheios de odor de pipas e barrancos,
Acompanhados dos que a vida tornou brancos,
Bigodes a tombar como velhos pendões;
Os arcos triunfais, as flores, os clarões.²²¹

O Trapeiro, como um poeta, é um inquieto, que encontra valor nos detritos. Naquilo pelo que mais ninguém se interessa, ele vê “arcos triunfais, flores, clarões”. O Trapeiro, como o poeta, é também um pouco crente e convicto de seu trabalho, que procura “dar provas de beleza ou valor à vida humana”. Ele não se paralisa diante do horror, mas continua seu trabalho de transformação.

Não era pacificador o olhar a transformar o mundo em obra./ Passei a fazer arte, e cabe tudo neste fardo. O meu real sou eu e este saco nas costas./ Sempre caminhando e não importa onde eu vá, ele me agarra e me come. Assim como vive às minhas custas, vive também às custas de um e de cada um de todos os seres, quer sejam artistas ou mendigos assim como eu, que sou ambos, artista e mendiga. Nunca imaginei sê-lo um dia. Quem pode imaginar no que vai se converter esta lagarta humanizada pela vontade de ser.²²²

Ser Trapeiro e artista é um trabalho desumano, cansativo, porém necessário. De certa maneira exige estar sempre atento à possibilidade de transformação, mesmo diante do horror; é ser “lagarta” na expectativa do que virá ao se tornar crisálida. Narrador, historiador ideal, sucateiro, trapeiro, mendigo, artista: são as figuras que

²²¹ BAUDELAIRE, Charles. O vinho dos trapeiros. In: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 120,121.

²²² LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 22.

farão do lixo da sociedade a sua forma de vida e todas essas figuras estão sugestivamente representadas em Balkis/Rainha.

Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo vulgar. Trespagam-no os traços do trapeiro que ocupou a Baudelaire tão assiduamente [...] “Aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perde, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avarento com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis”. Essa descrição é apenas uma dilatada metáfora do comportamento do poeta segundo o sentimento de Baudelaire. Trapeiro ou poeta – a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos. Nadar fala do andar abrupto de Baudelaire; é o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça.²²³

Recolher o lixo e restaurá-lo, dar dignidade à história que foi esquecida, dar ouvidos aos que foram silenciados, vivificar o que foi quebrado. “Como tudo santificado e destruído para depois ser reconstruído a partir dos destroços, a arte vive e renasce de suas próprias cinzas”.²²⁴ Essa parece ser a imagem do Trapeiro, mas também o da Testemunha, que como os sobreviventes que narram e como os ouvintes que escutam, decidem fazer eco a essa voz e perpetuar essas histórias. Escolhem carregar como suas essas memórias, se assumem como portadores da estrela amarela.

Rio e água: Literatura

Ao analisar o título do livro *Nas águas do mesmo rio*, podemos recorrer a vários símbolos. Primeiramente, lembramos da máxima de Heráclito e sua filosofia do Devir, que define a *impermanência* como principal característica do mundo e do ser. “Nunca nos banhamos no mesmo rio” ou “Nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos”.²²⁵

²²³ BENJAMIN, Obras escolhidas, III, p. 71.

²²⁴ LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 18.

²²⁵ CARRASCO, Bruno. Heráclito, o filósofo do devir. *Ex-Isto*, 2017. Disponível em: <https://www.ex-isto.com/2017/06/heraclito-filosofo-do-devir.html>. Acesso em: 17 jul. 2023.

Em sua filosofia, Heráclito evidencia que o rio está sempre em movimento, mudando constantemente suas águas, por isso o rio nunca é o mesmo. Semelhantemente nós também vivemos em constante transformação; o ser-humano nunca é, mas um vir-a-ser, um devir, sempre em mutação e renovação de si mesmo.

Em *Nas águas do mesmo rio*, podemos notar que esse caráter inconstante ou móvel é também notado nas personagens. Madame Harris, Guitel e Balkis sempre estão mudando de cidade, sendo constantemente surpreendidas com diferentes possibilidades para a vida. A morte, a guerra, o amor mudam tudo o que elas são ou pensavam ser. As três personagens são estrangeiras em suas próprias terras, estranhas e estranhadas tentando se adaptar aos constantes imprevistos e abalos que lhes ocorrem.

Madame Harris como filha de diplomata viveu toda a sua vida em diferentes países, nunca se sentiu em casa, sua residência é como uma ilha japonesa, com um requinte e uma cultura diferente e distante da cultura do país onde realmente mora. Sua vida foi sendo transformada por grandes acontecimentos: a perda do filho, a morte do marido, os acasos de um trabalho rentável, o nascimento de uma garota em seu bordel. É uma mulher *estranha* que não se encaixou no Brasil, mas que aqui decidiu morar.

Balkis é brasileira, acompanhando o marido morou na França, acabou por ser presa em um campo de concentração na Europa e depois voltou ao Brasil. Possui um apartamento, mas escolhe morar na rua entre mendigos. É uma mulher *estranha* que sempre carrega um saco nas costas, com restos de memórias e papéis de histórias dela própria e dos outros. De Guitel não sabemos exatamente a sua nacionalidade (provavelmente polonesa), mas é uma mulher sobrevivente de campo de concentração. Encontrou no Brasil um local de morada, mas não sabe sua própria história. É uma mulher *estranha*, sem vínculos, sem memória, sem voz. As três são personagens sem lugar, que estão sempre a caminho de algo, procurando por algo, angustiadas pela falta.

Ainda que a ideia do devir muito se encaixa no “não lugar” ou “entre lugar” das personagens do livro, Giselda Leirner parece de certa maneira criar um jogo com Heráclito. Dito de outra forma, podemos encontrar no título *Nas águas do mesmo rio* uma simbologia semelhante, mas também exatamente oposta ao filósofo, uma vez que o título parece atestar a existência de um “mesmo rio” ou afirmar a possibilidade de se banhar “nas águas de um mesmo rio”.

Na introdução do livro *Impressão e expressão: formas do imediato em Walter Benjamin*, Georg Otte analisa as diferenças entre as perspectivas de dialética para Heráclito (conhecido como o pai da dialética) e Walter Benjamin, e constata:

Se Benjamin [...] tivesse usado a imagem do rio, este, certamente, também seria movimentado, e até agitado, marcado por enchentes e águas torrenciais. Enquanto, para Heráclito, o rio era uma metáfora do tempo que passa – ou então: do caráter passageiro do mundo –, para Benjamin, ele seria uma imagem da ‘era da catástrofe’ [...] No entanto, ele não se contentaria em constatar a movimentação de sua época, pois se interessaria muito mais pelos detritos levados pela corrente e, mais ainda, por aqueles trechos do rio em que o fluxo das águas é freado por algum obstáculo, fazendo com que os resíduos, testemunhos das regiões e cidades inundadas, ficassem represados e acumulados [...] formando uma imagem que revelaria a verdadeira extensão dessa catástrofe.²²⁶

Para Otte, é a partir da interrupção do movimento dessas águas (ou usando as palavras de Benjamin, a partir da explosão do *continuum*) é que seria possível “parar para pensar” e desenvolver a dialética proposta por Benjamin. Afinal, enquanto a dialética de “Heráclito aposta no confronto entre dois movimentos; Benjamin [aposta] na intervenção que suspende o movimento”.²²⁷

o rio que representa o tempo, inclusive pelo seu caráter irreversível, acaba formando constelações em que os restos, antes espalhados e isolados, se relacionam e se condensam para formar um todo. O choque que o obstáculo impõe ao fluxo destrói a sequência linear, mas constrói, ao mesmo tempo, uma imagem em que os resíduos, antes insignificantes em sua contingência, se transformam em elementos constitutivos da “imagem dialética”.²²⁸

O espaço do rio então seria uma espécie de local de agrupamento entre diferentes tempos, diferentes restos e resíduos de histórias, que se encontrariam (empossariam ou se reuniriam em detritos) *nas águas de um mesmo rio* e constituiriam assim a imagem de uma única catástrofe capaz de ser então lida a contrapelo e confrontada. Dito de outra forma, o espaço do rio poderia ser o local de encontro e “transformação dos resíduos em estrelas, capazes de formar uma *constelação*”.²²⁹

²²⁶ OTTE, Georg. Introdução: Transições. In: OTTE, Georg. *Impressão e expressão: formas do imediato em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022b, p. 20.

²²⁷ OTTE, Introdução, 2022b, p. 21.

²²⁸ OTTE, Introdução, 2022b, p. 23.

²²⁹ OTTE, Introdução, 2022b, p. 26, grifo nosso.

No Dicionário de símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, encontramos exatamente a definição de que “o rio simboliza sempre a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e a variedade de seus desvios”.²³⁰ Nesse sentido, banhar ou navegar em um mesmo rio poderia sugerir a confluência de histórias, cursos de vida que se cruzam e se unem “em um mesmo rio”. Uma ideia bem próxima daquilo que acreditamos estar desenvolvido no livro e que analisamos nos capítulos anteriores. As histórias que se mesclam, as vozes que se interpenetram a ponto de nos confundir sobre qual das personagens está realmente narrando os trechos, trazem essa simbologia de as personagens poderem estar “nas águas de um mesmo rio”, sofrendo os “desvios” (uma catástrofe única) e vivendo um mesmo “curso de vida”. Como as Matrioskas identificadas por Seligmann-Silva.

Chevalier e Gheerbrant ensinam ainda outras possíveis simbologias:

O simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da possibilidade universal e o da fluidez das formas (F. Schuon), o da fertilidade, da morte e da renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte. Em relação ao rio, pode-se considerar: a descida da corrente em direção ao oceano, o remontar do curso das águas, ou a travessia de uma margem à outra. A descida para o oceano é o afundamento das águas, o retorno à indiferenciação, o acesso ao Nirvana; o remontar das águas significa, evidentemente, o retorno à Nascente divina, ao Princípio; e a travessia é a de um obstáculo que separa dois domínios, dois estados: o mundo fenomenal e o estado incondicionado, o mundo dos sentidos e o estado de não-vinculação. A margem oposta, ensina o Patriarca zen Hueineng, é a paramita, e é o estado que existe para além do ser e do não-ser.²³¹

Nesses símbolos citados, as águas do rio ganham ainda mais profundidade de significados. Podem representar positivamente a vida, o fluir, a fertilidade e a renovação. Curiosamente, esta é uma questão para todas as personagens do livro. Balkis e Madame Harris são mulheres que não conceberam (não realizaram a fertilidade no próprio corpo), mas ainda assim se tornaram mães, deixando para sua descendência uma história e uma memória. Balkis e Guitel adotam e são adotadas por outras mães que não as biológicas e herdaram histórias e memórias de outras famílias e de outras culturas, muitas vezes dificultando o processo de renovação e transformação das próprias vidas. Lidar, portanto, com essa herança indireta e essas

²³⁰ Verbete: Rio. In: CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2001, p. 781.

²³¹ Verbete: Rio. In: CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2001, p. 780-781.

memórias recebidas é também uma questão imposta a essas mulheres que precisam defender e ativar seus próprios testemunhos, encontrar suas próprias vozes.

Por outro lado, os símbolos apresentados na citação acima também sugerem que o rio possa significar uma provação, ou uma “paramita”.

A palavra *paramita* significa literalmente “ir para a outra margem”, ir além dos preconceitos usuais que nos deixam cegos para a nossa experiência imediata. [...] ir além da segurança falsa dos padrões habituais e relaxar na impermanência e imprevisibilidade de nossas vidas.²³²

Esse é um termo budista que designa uma prática de esforço para realizar ou desenvolver algo em si mesmo, a fim de se purificar e chegar à transcendência espiritual. Atravessar as “águas do rio”, seria como enfrentar um desafio, “encarar uma travessia imprevisível”, que pode ser de dor, um obstáculo, ou ainda um estímulo para se chegar ao paraíso, ao local almejado dos sonhos. Enfrentar um desafio é também uma questão para as personagens do livro, todas elas carregam passados de muita dor, muita luta e precisaram durante a vida lidar com essas feridas, enfrentando *como podem* os fluxos inconstantes desse rio da vida.

Por fim, sendo comparada “à corrente entre a vida e a morte”, a simbologia sugere ainda que estar nessas águas poderia ser como habitar um local indefinido, um limbo, o espaço que separa a vida da morte. Esta análise, um pouco mais complexa, também se mostra presente no livro de Giselda Leirner em diversas passagens em que as personagens demonstram coexistir, em um mesmo tempo e lugar, com a vida e com a morte: “Eu tinha morrido, e estava ressuscitando muito devagar” ou “Vejo agora. A morte e a vida podem viver juntas”.²³³

A morte parece acompanhar essas personagens em suas vivências e constantemente às surpreende em situações do dia a dia. Enquanto lava as louças, Guitel percebe vultos em fila do lado de fora, acenando. Ela sente que está próximo o dia que vai finalmente acompanhar esses vultos, ser conduzida pela morte. Do mesmo modo, Balkis vê sinais nas paredes do quarto, mantras que representam os sons do universo. Um chamamento para a indivisibilidade, para o encontro com o todo, também uma espécie de pressentimento para a própria morte.

²³² CHODRON, Pema. *Sem tempo a perder*. Tradução de Angela Machado. Rio de Janeiro: Gryphus, 2019, p. 11.

²³³ LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 76.

Vida e Morte são minhas amigas, eu as amo. Meu corpo é terrestre. Minha alma? Não sei. Dormirei em paz. Uma o sofrimento necessário. Outra o descanso merecido.²³⁴

Enquanto o corpo é terrestre, pertence ao mundo dos vivos; os pensamentos e a alma vagam nesse entre lugar – “nas águas do rio” – fazendo com que essas personagens pertençam também ao mundo dos mortos, encontrando vultos, analisando símbolos de intuição para o fim da vida.

A morte foi sempre aquela região estranha que precisava de um guia. / Quem foi meu guia, quem será. Até o glorioso Dante teve por guia Virgílio, que o levaria ao Bem Supremo.²³⁵

Na mitologia grega, conta-se que, após a morte, Caronte é o responsável por carregar as almas para o reino dos mortos, o transporte é feito em sua barca através dos vários rios infernais. Caronte é o guia, portanto, para aqueles que estão perdidos, navegando em águas estranhas da morte. Sem o guia, o navegante poderia habitar infinitamente essas águas, esse entre lugar, sem se reconhecer como vivo nem como morto, sem destino.

Um dos rios localizado nos territórios infernais de Hades é o Rio Lete, o rio do esquecimento. Bebendo ou apenas tocando em suas águas, os seres esqueceriam tudo o que aconteceu em suas vidas, podendo assim chegar ao paraíso livres das memórias do passado, ou até mesmo renascer esquecendo das vivências anteriores. Navegar por essas águas de esquecimento parece ser um desejo também daqueles que passaram por sofrimentos e torturas em vida e buscam encontrar na morte algum consolo para sua dor.

Uma preocupação com essa análise (que devemos ter cuidado) é que o texto parece classificar a vida como um local de tormento, um espaço de lembrança eterna dos sofrimentos do passado, enquanto classifica a morte como o espaço do descanso e do esquecimento merecido, talvez até do encontro com a felicidade (paraíso). Criar esse “embelezamento” para a morte é uma preocupação, pois pode parecer promover o suicídio e o fim da vida como resolução de problemas vividos.

No entanto, esse é um pensamento comum entre os sobreviventes de catástrofes. Em relação à Shoah, não foram poucos os sobreviventes que escolheram

²³⁴ LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 109.

²³⁵ LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 109.

retirar a própria vida após seus retornos para casa e decidir, por eles mesmos, o momento de encontrar a morte. Afinal cada sobrevivente teve uma história

Há quem tenha reencontrado a família, a casa, os afetos, um trabalho, e para essa pessoa a libertação foi um momento de alegria, sem sombras e problemas; mas há também quem tenha encontrado a família exterminada, a casa destruída, o mundo ao redor indiferente e surdo para a sua angústia, e tenha precisado reconstruir trabalhosamente uma nova vida sobre as ruínas da vida de antes: para esses o luto nunca teve fim.²³⁶

Viver nesse limbo, constantemente sendo envolvidos pelas “doçuras” da morte e do esquecimento só fazem contrastar com a angústia e a amargura de injustiças presenciadas em vida. Como bem observou Primo Levi após o suicídio de Jean Améry:

É insuportável imaginar que, enquanto a tortura que Améry foi submetido pesou sobre ele até a morte, aliás, foi para ele uma morte interminável, seus torturadores, com toda probabilidade, estão instalados em algum cargo ou gozando de uma aposentadoria; e, se fossem interrogados (mas quem os interroga?), responderiam, como de costume e sem peso na consciência, que só cumpriam ordens.²³⁷

É nesse sentido que, como comentamos nesta pesquisa, observar o passado e testemunhar o passado deve ter um sentido para além de fazer o sobrevivente contar o seu testemunho. Recolher essas histórias é necessário, mas também é necessário ficar, ouvir essas narrativas, tomar para si o testemunho de dor do outro e fazer desse testemunho um local de lembrança, permitir que sua história seja conhecida e reconhecida para que nunca mais ocorra algo parecido. Testemunhar é também ouvir, conhecer e reconhecer-se.

Um outro importante rio infernal, que também citamos neste trabalho, é o chamado Rio da recordação, o Rio Mnemosine. Navegar em suas águas, ao contrário do Rio Lete, permite o não esquecimento do passado e impossibilita a transmigração da alma, ou seja, torna o passado imortal. Tocar ou beber dessas águas possibilita ao indivíduo recordar, se tornar um eterno “lembrador” do passado, por isso Mnemosine está ligada ao narrador, à testemunha e ao uso da palavra. Curiosamente, Mnemosine é também a mãe das musas da ciência e da arte, uma figura mítica muito importante

²³⁶ LEVI, Primo. *A assimetria e a vida*, São Paulo: Editora Unesp, 2016, p. 85.

²³⁷ LEVI, *A assimetria e a vida*, 2016, p. 85.

e cara aos escritores e pesquisadores. Se apresentando como um oposto ao Lete, Mnemosine convida o sobrevivente a falar, a criar, a narrar, a não esquecer o passado e se fazer um “lembrador”, um “contador” e perpetuador da memória. Um poeta crítico, uma testemunha. Como solicita o poema/prefácio de Primo Levi:

Pensem que isto aconteceu:
eu lhes mando estas palavras.
Gravem-nas em seus corações,
estando em casa, andando na rua,
ao deitar, ao levantar;
repitam-nas a seus filhos.²³⁸

Em “O caçador Graco”, texto de Franz Kafka publicado em 1931 no livro *Narrativas do espólio*,²³⁹ temos uma interessante figura para o rio e a barca de Caronte. A história inicia com uma imagem corriqueira, um porto de uma cidadezinha se contrasta com a chegada silenciosa de uma pequena embarcação que transporta um caixão. Uma pessoa que parece estar em luto chega ao local, e todos entram em uma pequena casa. Ali, depois de receber orações e demonstrações de pêsames, o morto naturalmente abre os olhos e conversa com o homem enlutado, que diz ser o prefeito do local e saber por intermédio das aves que chegaria à cidade um vivo/morto.

Graco, o não morto, conta sua história ao prefeito, que parece pouco assustado com a situação peculiar de conversar com um defunto:

caí na Floresta Negra – ela fica na Alemanha – de um penhasco quando perseguia uma camurça. Desde então estou morto. / – Mas o senhor também vive – disse o prefeito. / – Num certo sentido, sim – disse o caçador. – Num certo sentido estou vivo também. Meu barco fúnebre errou o caminho [...] só sei que permaneci na Terra e que meu barco, desde então, navega por águas terranas. Assim é que eu, que queria viver só nas montanhas, viajo, depois de minha morte, por todos os países da Terra.²⁴⁰

O caçador Graco não consegue morrer, mas também não está vivo. Está sempre perambulando com seu barco por todos os países do mundo “por séculos”. E diz: “Estou sempre em movimento. Mas, se tomo o impulso máximo e lá em cima já

²³⁸ LEVI, *É isto um homem?*, 1988, p. 9-10.

²³⁹ *Narrativas do espólio* é uma coletânea de textos de Kafka que o autor nunca viu publicados, sendo, portanto, textos que só foram publicados após sua morte e que conhecemos apenas por seu amigo Max Brod não ter realizado o último desejo do autor, de queimar todos os seus escritos.

²⁴⁰ KAFKA, Franz. O caçador Graco. In: KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*. São Paulo: Companhia das letras, 2002, p. 69-70.

se ilumina para mim o portal, acordo no meu velho barco, encalhado em alguma água terrana, desolado.”²⁴¹

Impedido de sair do movimento das águas, impedido de parar o *continuum*; impossibilitado de chegar ao paraíso, ou aonde quer que os seres humanos vão após a morte, Graco se mantém no limbo, no entre-lugar, nem vivo e nem morto. Ele culpa seu infortúnio ao barqueiro – seu Caronte parece ter esquecido ou perdido o caminho, obrigando-o a vagar sem rumo pela terra. Em seu barco sem leme, Graco “navega com o vento que sopra nas regiões inferiores da morte”.²⁴² Por onde passa, testemunha a sua história angustiante, mas poucos são os que se interessam por sua história.

Ninguém vai ler o que aqui escrevo, ninguém virá me ajudar; se fosse colocada como tarefa me ajudar, todas as portas de todas as casas, todas as janelas ficariam fechadas, todas as pessoas permaneceriam em suas camas, as cobertas puxadas sobre as cabeças, a Terra inteira um albergue noturno. Faz sentido, pois ninguém sabe de mim; e, se soubesse de mim, não saberia do meu paradeiro e sendo assim não saberia como me reter ali, não saberia como me ajudar. O pensamento de querer me ajudar é uma doença e deve ser curada na cama. Disso eu tenho consciência e por isso não grito pedindo ajuda, mesmo que, por momentos – exaltado como estou, como agora, por exemplo –, pense muito a sério em fazê-lo. Mas sem dúvida basta, para expulsar esses pensamentos, olhar ao meu redor e tomar ciência de onde estou e – posso com certeza afirmá-lo – onde habito faz séculos.²⁴³

Ouvir uma narrativa de morte e permanecer ao lado desse narrador não é tarefa fácil. Graco sabe que é impossível ajuda-lo e caso alguém queira ajuda-lo já pode ser considerado um doente, um “louco”. Talvez, ele sugere constatar tristemente, só mesmo os loucos suportariam ouvir seu testemunho. Impossibilitado de morrer, Graco também não pertence ao mundo dos vivos. Seu desejo é pedir ajuda, mas quem pode ajudá-lo? Como ajudar um homem que habita o entre mundo? Que só sabe e quer narrar sobre sua história de morte e de dor?

Do mesmo modo, em “A terceira margem do rio” – conto de João Guimarães Rosa, publicado em 1962, no livro *Primeiras Estórias* – conhecemos um outro navegador sem porto de destino.

²⁴¹ KAFKA, O caçador Graco, 2002, p. 70

²⁴² KAFKA, O caçador Graco, 2002, p. 72.

²⁴³ KAFKA, O caçador Graco, 2002, p. 72.

Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa. / Era a sério. Encomendou a canoa especial, de pau de vinhático, pequena, mal com a tabuinha da popa, como para caber justo o remador. [...] Sem alegria nem cuidado, nosso pai encalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxe, não fez a alguma recomendação. Nossa mãe, a gente achou que ela ia esbravejar, mas persistiu somente alva de pálida, mascou o beijo e bramou: “Cê vai, ocê fique, você nunca volte!”.²⁴⁴

Nessa canoa que só cabe justamente um, onde não se pode levar roupas ou pertences e a partida chega de surpresa, “sem alguma recomendação”, fica ainda mais clara a identificação da barca como o transporte que vai realizar a travessia para a morte. “Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte”.²⁴⁵ Mesmo sem ir a lugar algum, o pai nunca mais voltou. O pai está na “terceira margem”, habita o limbo, está no barco sem leme, sem Caronte para o levar ao mundo dos mortos, mas também impossibilitado de permanecer no mundo dos vivos.

No decorrer da narrativa, depois de muitos anos, o pai continua habitando a terceira margem do rio; os irmãos cresceram, casaram; a mãe envelhecida foi morar com a filha que agora também já era mãe. O filho decide então ter com o pai, tentar mais uma vez se comunicar com ele:

Chamei, uma quantas vezes. E falei, o que meurgia, jurado e declarado, tive que reforçar a voz: – “Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!...” E assim dizendo, meu coração bateu no compasso do mais certo./ Ele me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n’água, proava para cá, concordando. E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto – o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! E eu não podia... Por favor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte do além. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão./ Sofri grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois de falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio.²⁴⁶

²⁴⁴ ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: ROSA, João Guimares. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, p. 32.

²⁴⁵ ROSA, A terceira margem do rio, 1967, p. 33.

²⁴⁶ ROSA, A terceira margem do rio, 1967, p. 36-37.

Sofrendo de inúmeras culpas, o filho se propõe a trocar de lugar com o pai. Que ele venha, retorne à margem de cá do rio, que o filho prosseguirá no barco sem leme, navegando em águas sem destino, no limbo. A proposta ouvida pelo pai é aceita, e o barco se movimenta. É a única vez depois de tantos anos de chamado que o pai atende e parece ter feito um movimento de retorno à casa.

No entanto, nesse momento derradeiro, o filho se estremece, constata que o pai está vindo de um lugar outro, um entre-lugar, um espaço que só pode significar a morte. É então o momento que o filho foge, não quer seguir essa sina, não quer ouvir esse testemunho e vai embora.

Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? Se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio – pondo perpétuo.²⁴⁷

O rio está logo ali, mas o caminho é enorme... ele não consegue mensurar o tamanho da distância entre ele e o pai. Ele vê o pai, mas o pai habita o limbo, a terceira margem, não pertence mais ao mundo dos vivos. Trocar de lugar com o pai é se reconhecer herdeiro, testemunha de uma história de morte, de dor... o filho decide então por não continuar nessa lida, não herdar esse testemunho. Como no pesadelo de Primo Levi em que os familiares não se importam com a narrativa do sobrevivente, o filho levanta e sai, foge.

²⁴⁷ ROSA, A terceira margem do rio, 1967, p. 36.

Considerações Finais

Ao ouvir a história de Balkis e se reconhecer em parte de suas memórias, Guitel constata a dificuldade e a tentação em se levantar e sair, não mais ouvir aquele testemunho de dor:

Se eu progredisse na busca de seu conhecimento, tinha a impressão de morte certa. No entanto, precisava continuar na procura deste fantasma que tomara conta de mim e me escapava sempre.²⁴⁸

Continuar a ouvir a história daquela sobrevivente é ter a certeza da morte. Perseguir essa narrativa e fazer dela a sua própria história é o que fazem os Trapeiros, que assim como o “anjo da história” tem seu semblante voltado para o passado e são testemunhas da catástrofe perpetrada pelos vencedores.

Por escolher não sair, não fugir, mas continuar à procura dos fantasmas é que Guitel se reconhece também como testemunha da catástrofe e começa o processo de resgate das próprias lembranças esquecidas, do passado traumático e consequentemente também da própria voz como narradora de um trauma.

Do mesmo modo, é recolhendo essas ruínas de histórias e reconhecendo como sua a “estrela amarela”, é que Giselda Leirner também se apresenta como testemunha da Shoah. Ainda que não seja sobrevivente da catástrofe, ela se manteve firme no papel de ouvinte, não se levantou e saiu como nos pesadelos de Primo Levi, mas se fez colecionadora e estudiosa dessas histórias, “catando” os restos das testemunhas. Uma testemunha ampliada, de acordo com a proposta de Gagnebin.

Nós também, como pesquisadores e interessados pelo tema, devemos nos permitir perseguir essas histórias, nos colocar como testemunhas desse passado e não permitir, como nos alertou Adorno, que algo de parecido ocorra novamente.²⁴⁹

Ainda há os que olham sinceramente para essas ruínas como se o velho monstro dos campos estivesse morto por baixo dos escombros, que fingem ter esperança à frente desta imagem que se afasta como se curasse a peste totalitária. Nós que fingimos acreditar que isto tudo

²⁴⁸ LEIRNER, *Nas águas do mesmo rio*, 2005, p. 23.

²⁴⁹ Talvez caiba uma observação de que a extrema direita está de novo em ascensão na Alemanha, passando dos 20%, se as eleições fossem hoje, chegando a 34% no estado mais “de direita” (Turíngia). Do mesmo modo, países como Itália, Espanha, Polônia, Suécia, Hungria e França. Conferir: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/entenda-o-crescimento-da-extrema-direita-na-europa-nos-ultimos-anos/>. Acesso em: 26 out. 2023.

pertence a um único tempo e a um único país e que não olhamos à nossa volta. E que não ouvimos que se grita sem fim.²⁵⁰

Que sejamos capazes de ouvir e permanecer atentos à dor e à voz do outro, *apesar de tudo*.

Como pudemos analisar neste trabalho, a criação literária de Leirner, para além de usar a Shoah como um pano de fundo para um romance, promoveu um espaço de ampla discussão crítica sobre o tema da Shoah, proporcionando uma análise de temas importantes, como a necessidade da memória, a dor do sobrevivente, o papel da testemunha. Ainda que se trate de um texto ficcional, *Nas águas do mesmo rio* se mostrou um livro cuidadosamente ético, envolvendo as feridas reais e expressando as dores verdadeiras daqueles que estiveram presentes na catástrofe. Faz assim parte da Literatura de Testemunho, essa face literária que tanto cresce em complexidade e qualidade na modernidade, tornando possível tratar de temas reais na ficção e permitindo que o Literário também promova debates históricos e críticos.

O trabalho aqui não se esgota, tantos outros temas se fizeram presentes para serem perseguidos, por exemplo a maternidade como questão judaica que entrelaça essas três mulheres mães sem filhas; a influência da guerra e da Shoah em outros países como a França e o Japão, citados e envolvidos pelas personagens do livro, mas também em outros países para fora da Europa, até mesmo o Brasil, buscando ainda mais testemunhos e sobreviventes de nacionalidade brasileira que podem ter sido vítimas ou até mesmo infratores da catástrofe. O relato do perpetrador é também importante para reconhecermos a dor da vítima, muito pouco ainda se sabe desses relatos. Além de tudo isso, existe ainda a pesquisa em Literatura, compreendendo esta como possível meio para debater o papel da testemunha e do testemunho em si como eixo importante de virada teórica para se perceber (pegar com a mente) e debater a história e a memória do passado de forma crítica e ética.

Constatamos, por fim, que diante desses vários rios que nos atravessam é necessário receber e portar os testemunhos da fonte, fazer deles nossos próprios testemunhos se este for nosso desejo e nossa missão; como quis Walter Benjamin, por um passado livre de apelos e por um presente mais feliz.

²⁵⁰ NOITE e Neblina. Direção: Alain Resnais. Texto: Jean Cayrol. França: Anatole Dauman, Philippe Lifchitz, Argos Films e Como-Films, 1956.

Referências

A HISTÓRIA de Terezin e da ópera infantil “Brundibar”. Música e Holocausto, 2020. Disponível em: <https://musicaeholocausto.weebly.com/sala-1---a-histoacuteria-de-tereziacuten-e-da-oacutepera-infantil-laquobrundibaacuterraquo.html> Acesso em: 17 jul. 2023.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. O conceito de esclarecimento. In: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, 1975. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/208/o/fil_dialetica_esclarec.pdf. Acesso em: 16 nov. 2021, p. 5-22.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGUIAR, Luiz Antonio. Prefácio. In: SOUZA, Marcio. *Entre Moisés e Macunaíma: os judeus que descobriram o Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2000, p. 10.

ANTELME, Robert. *A espécie humana*. Tradução de Maria de Fátima Oliva do Couto. Rio de Janeiro: Record, 2013.

ARENDT, Hanna. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARQUITETURA da destruição. Direção: Peter Cohen. Produção: POJ Filmproduktion, Swchedishes Filminstitut, Swchedishes Fernsehen Kanal1, Sandrews Filme e Theater AB, Peter Cohen. Suécia: Versátil Home Video e Mostra internacional de cinema, 1989.

ARTIÉRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos históricos*, 1998. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061/1200>. Acesso em: 16 nov. 2021.

BARBOSA, Ruy. *O processo do capitão Dreyfus*. São Paulo: Edipro, 2020.

BAUDELAIRE, Charles. O vinho dos trapeiros. *In: BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 120,121.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Organização e prefácio de Márcio Seligmann-Silva. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: LePM, 2021

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização de Willi Bolle. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BENJAMIN, Walter. *História da literatura e ciência da literatura*. Tradução de Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rounet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas: v. 1)

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas: v. III)

BENJAMIN, Walter. Carta de Walter Benjamin a Gerschom Scholem. *Novos Estudos*, n. 35, v. 1, 1993. p. 100-106.

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana. *In: BENJAMIN, Walter. Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Tradução de Susana Kampff e Ernani Chaves. Lisboa: Antropos, 1992. p. 49-73.

BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. *In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. v. I. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 108-113.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. *In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas v. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense. 1987, p. 222-232.

BOSI, Ecléa. O campo de Terezin. *Dossiê Memória*. Estudos Avançados v. 13, n. 37, dez. 1999. Disponível em: <http://scielo.br/j/ea/a/SX7WPjL3Z3GzHZJVBP3PyBK/?lang=pt#> Acesso em: 20 jul. 2023.

CALVINO, Italo. Leveza. *In*: CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 17-43.

CÂMARA, Anita Guimarães. *Transmissão e narração na modernidade: Walter Benjamin e Franz Kafka, a exigência de uma nova narratividade*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2012.

Cântico 7. 7-10. BÍBLIA. *In*: Bíblia Sagrada. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. Edição pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.

CARRASCO, Bruno. Heráclito, o filósofo do devir. *Ex-Isto*, 2017. Disponível em: <https://www.ex-isto.com/2017/06/heraclito-filosofo-do-devir.html> Acesso em: 17 jul. 2023.

CARTUM, Leda. Aqui, lá. *In*: JAFFE, Noemi. *O que os cegos estão sonhando?* São Paulo: Editora 34, 2012. p. 231-237.

CELAN, Paul. *Cristal*. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2017.

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHODRON, Pema. *Sem tempo a perder*. Tradução de Angela Machado. Rio de Janeiro: Gryphus, 2019.

CRESWEL, John. *Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto*. Tradução de Luciana de Oliveira da Rocha. Porto Alegre: Artmed, 2007.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. O estilo de um sábio em tempos sombrios: Franz Kafka. *In*: PERES, Ana Maria Clark; PEIXOTO, Sérgio Alves; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de (org.). *O estilo na contemporaneidade*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005, p. 235-250.

COUBERT, Gustave. *Um enterro em Ornans, 1849-1850*. Disponível em: <https://arte365.com.br/enterro-de-ornans-1849-1850-de-gustave-courbet/> Acesso em: 12 maio 2023.

DECOL, René Daniel. Judeus no Brasil: explorando os dados censitários. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 16, n. 46, jun./jul., 2001. p. 147-160.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FERREIRA, Cláudia Andréa Prata. O Pacto da Memória: interpretação e identidade na fonte bíblica. *Revista Mirabilia* 3, 2003, p. 60-72. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2226955.pdf>. Acesso em: 15 out. 2023.

FERREIRA, Vanessa Costa. França de Vichy, o último a sair apague a luz: o colaboracionismo francês em debate. *Revista Ars Historica*, n. 10, jan/jul, 2015, p. 221-228.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apresentação. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo. 2008. p. 9-17.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. A impossibilidade da poesia. *Cult*, n. 23, São Paulo, junho 1999. Dossiê literatura de testemunho. p. 48-51.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê editorial, 2009.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas. 2008.

GOMES, Angela de Castro. Escrita de si, escrita da história: a título de prólogo. In: GOMES, Angela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p. 7-24.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2017.

HOBBSAWN, Eric. *A era dos impérios: 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

IGEL, Regina. Memórias do Holocausto. In: IGEL, Regina. *Imigrantes judeus, escritores brasileiros: o componente judaico na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, Associação Universitária de Cultura Judaica, Banco Safra, 1997. p. 211-247.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. O Ateliê do Artista: Gustave Courbet. *História das Artes*, 2023. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/o-atelie-do-artista-gustave-courbet/>. Acesso em 29 out. 2023.

JAFFE, Lili. Diário de Lili Jaffe (1944-1945). Tradução do sérvio de Aleksandar Jovanovic. In: JAFFE, Noemi. *O que os cegos estão sonhando?* São Paulo: Editora 34, 2012.

JAFFE, Noemi. 5 contos existenciais: "As preocupações de um pai de família" de Franz Kafka. *Casa do saber*. 2018. Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x54lxnh>. Acesso em 03 mar. 2021.

JAFFE, Noemi. A legião estrangeira de Clarice Lispector e o efeito do estranhamento. *Instituto CPFL*. 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/125682442>. Acesso em 16 nov. 2021.

JAFFE, Noemi. *O que os cegos estão sonhando?* São Paulo: Editora 34, 2012.

JAUBERT, Alain. Gustave Courbet: Um enterro em Ornans. *Palettes*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hdyumb-NGBg>. Acesso em: 15 out. 2023.

KAFKA, Franz. A preocupação do pai de família. Tradução de Elcio Cornelsen. Belo Horizonte: Ave Casa Editora, 2022.

KAFKA, Franz. O caçador Graco. In: KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio (1914-1924)*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KAFKA, Franz. A mensagem imperial. In: KAFKA, Franz. *Um médico rural*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KLÜGER, Ruth. *Paisagens da memória*. Tradução de Irene Aron. São Paulo: Editora 34, 2005.

LANDWEHR, Lulu. *E Pilatos lavou as mãos...* Brasília: Thesaurus, 2006.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução de Irene Ferreira. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2003.

LEIRNER, Giselda. Minha mãe. In: GUINSBURG, Jaime; KON, Sergio (org.). *Felícia Leirner*: textos poéticos e aforismos. São Paulo: Perspectiva, 2014.

LEIRNER, Giselda. *Nas águas do mesmo rio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

LEIRNER, Giselda. *A filha de Kafka*, 1999.

LEPERA, Nicole. *Como curar sua vida*. Tradução de Paulo Afonso. Rio de Janeiro: Sextante, 2021.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2022.

LEVI, Primo. *Conversations et entretiens: 1963-1987*. Paris: Robert Laffont, 2019.

LEVI, Primo. *A assimetria e a vida*. Tradução de Ivone Benedetti. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

LEVI, Primo. *A trégua*. Tradução de Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

LEVI, Primo. *Entrevista a sí mismo*. Tradução de María Luján Leiva. Buenos Aires: Leviatán, 2005.

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

LEVY, Sofia (org.). *Sobre viver: antes, durante e depois do holocausto por homens e mulheres acolhidos no Brasil*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2006.

LORBER, Blima Rajzla. *Brasileiros no Holocausto e na resistência ao nazifascismo*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021.

MOSZCZYNSKA, Joanna M. *Nas águas do mesmo rio de Giselda Leirner: entrelaçamentos transnacionais femininos na escrita do Holocausto*, 2019. Disponível em: <https://www.academia.edu/39755899>. Acesso em 16 nov. 2021.

NASCIMENTO, Lyslei. Despertar para a noite: a memória da Shoah. *In*: NASCIMENTO, Lyslei. *Despertar para a noite e outros ensaios sobre a Shoah*. Belo Horizonte: Quixote, 2018. p. 19-43.

NASCIMENTO, Lyslei. Prefácio. *In*: NASCIMENTO, Lyslei. *Despertar para a noite e outros ensaios sobre a Shoah*. Belo Horizonte: Quixote, 2018. p. 13-17.

NAZI CHIC. Revista Marie Claire, 2011. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Revista/Common/0,,ERT281753-17737,00.html>
Acesso em: 17 jul. 2023.

NOITE e Neblina. Direção: Alain Resnais. Texto: Jean Cayrol. França: Anatole Dauman, Philippe Lifchitz, Argos Films e Como-Films, 1956.

OLIVEIRA, Gleisson *et al.* Prelúdio. *In*: OLIVEIRA *et al.* *Música e Autismo: ideias em contraponto*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022.

OLMI, Alba. Memórias do holocausto: uma categoria literária do testemunho. *Signo*. Santa Cruz do Sul, v. 40, n. 68, p. 42-54, jan./jun. 2015.

OTTE, Georg. Natureza e história em Walter Benjamin. *Revista Literatura e Autoritarismo*, n. 05, 2022a. Dossiê Walter Benjamin e a Literatura Brasileira. Disponível em: w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie05/art_08.php. Acesso em: 12 maio 2023.

OTTE, Georg. Introdução: Transições. *In*: OTTE, Georg. *Impressão e expressão: formas do imediato em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022b, p. 20.

OTTE, Georg. A preciosidade dos farrapos. *In*: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (orgs.) *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 298-307.

PARISOTE, Amanda Dal'zotto. Entre autoras, diários e memórias: a linguagem da barbárie em 'O que os cegos estão sonhando?'. *WebMosaica*. v. 8. n. 1. jan – jun. 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/webmosaica/article/download/71156/40388>
Acesso em: 10 jan. 2020.

PENHAVEL, Pedro. *Despertencimento, lembrança, suspensão*: leituras de Jean Améry, Imre Kertész e Primo Levi. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2022.

POLÔNIA o país mais devastado. DW. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/pol%C3%B4nia-o-pa%C3%ADs-mais-devastado/a-1473462#:~:text=Os%20poloneses%20foram%20o%20povo,significou%20a%20liberta%C3%A7%C3%A3o%20do%20pa%C3%ADs>. Acesso em: 08 jun. 2023.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

ROSENFELD, Anatol. Kafka e Kafkianos. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RUFINO, Ana Cláudia Dias. Vidas e memórias entrelaçadas em *Nas águas do mesmo rio*, de Giselda Leirner. *Núcleo de Estudos Judaicos da UFMG*. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nmlAzkfWVzY>. Acesso em: 27 mar. 2021.

SALESIANOS e a terrível descoberta das Fossas Ardeatinas. *ANS – Agenzia info salesiana*, 02 nov. 2017. Disponível em: <https://www.infoans.org/pt/secoes/aprofundamento/item/4264-italia-os-salesianos-e-a-terrivel-descoberta-das-fossas-ardeatinas>. Acesso em: 08 jun. 2023.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. O testemunho em três vozes: testis, superstes e arbiter. *Literatura e Cinema de Resistência*, Santa Maria, n. 32: Manifestações estéticas dissidentes, jan.-jun. 2019, p. 5-18.

SBÍRKA Terezín online! Zidovské Muzeum V Praze, 2023. Disponível em: http://collections.jewishmuseum.cz/index.php/simpleGallery/Show/displaySet/set_id/24. Acesso em: 17 jul. 2023.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação. In: LEIRNER, Giselda. *Naufrações*. São Paulo: Editora 34, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Testemunho da Shoah e literatura*, 2010. Disponível em: <https://texsituras.files.wordpress.com/2010/03/testemunho-da-shoah-e-literatura-seligmann-silva.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Testemunho da Shoah e literatura*, 2008. Disponível em: <https://texsituras.files.wordpress.com/2010/03/testemunho-da-shoah-e-literatura-seligmann-silva.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2023.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura da Shoah no Brasil. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, out. 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Orelha. In: LEIRNER, Giselda. *Nas águas do mesmo rio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A literatura do trauma. *Cult*, n. 23, São Paulo, junho 1999a. Dossiê literatura de testemunho. p. 40-47.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Os fragmentos de uma farsa. *Cult*, n. 23, São Paulo, junho 1999b. Dossiê literatura de testemunho. p. 60-63.

SPIEGELMAN, Art. *Maus: a história de um sobrevivente*. Tradução de Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das letras, 2021.

WALDMAN, Berta. Entre a lembrança e o esquecimento: a Shoá na literatura brasileira. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 9, n. 17, nov. 2015.

WIESEL, Elie. *A noite*. Rio de Janeiro: Sextante, 2021.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2001.