

**¿LA ESCRITURA O LA VIDA? ¿LA ESCRITURA O LA MUERTE? : DO
RETORNO À ESCRITURA MORTÍFERA AO ESCLARECIMENTO
LIBERTADOR – REFLEXÕES SOBRE O TESTEMUNHO DE JORGE
SEMPRÚN**

Lucy Miranda do NASCIMENTO (IFMT)¹

RESUMO: Jorge Semprún, após a libertação do campo de concentração nazista, no qual permaneceu durante dois anos, inicia a escritura do seu testemunho em o *La escritura la vida* (1995). Neste trabalho se refletirá acerca das cicatrizes que ficaram no corpo do sobrevivente e como ele as expõe através da arte, bem como a rememoração do passado e a sua configuração em escritura, pensando nos saberes possivelmente agregados a Semprún mediante esse processo. Para tanto, se fará uso das contribuições teóricas de Walter Benjamim, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Jeanne Marie Gagnebin.

Palavras-chave: Literatura de Testemunho. Jorge Semprún. Esclarecimento. Holocausto. Odisséia.

Em 1992 ao regressar à Buchenwald, o escritor espanhol e sobrevivente do Holocausto, Jorge Semprún, resolveu retornar ao livro que foi iniciado em 1987, o qual por diversas vezes, teve a escrita sufocada pela dor. Para ele, voltar ao campo através da escritura era algo necessário, mesmo que não sobrevivesse a ela, visto que seria a possibilidade de reconciliar-se com o passado e falar por aqueles que foram silenciados pela morte.

Processo duplo de dor e de cura que refletimos à luz dos pensamentos filosóficos de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer que analisam em *Dialética do esclarecimento* (1985), o desenvolvimento do esclarecimento na sociedade e buscam no passado mitológico as suas origens. É na narrativa de Homero, especificamente em *Odisséia* (2008), que os filósofos traçam suas reflexões, para eles, os infortúnios enfrentados pelo personagem Ulisses ao regressar para casa, ilustram a constituição do sujeito, que para tornar-se emancipado e esclarecido racionalmente, enfrenta e domina os mitos estabelecidos e se transforma em senhor de si mesmo, processo de desencantamento do mundo, que mediante a ruptura da magia mitológica, o ser constrói o saber. Esclarecimento também de mão dupla, visto que ocorre, dialeticamente, a libertação e a dominação, pois para libertar-se o homem trava uma luta para dominar

¹ Professora Mestre do Instituto Federal de Ciência, Tecnologia e Educação Mato Grosso – Campus São Vicente, Brasil. Email: lucy.nascimento@svc.ifmt.edu.br

tanto a natureza externa como a natureza interna, ocorrendo a auto-dominação de si próprio.

A calamidade instaura-se na medida em que saber é poder, e ambos não conhecem nenhuma barreira. O uso deles “está a serviço de todos os fins da economia burguesa na fábrica e no campo de batalha, assim também está à disposição dos empresários, não importa sua origem” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.20), configurando-se num uso aleatório baseado em interesses próprios, onde não importa o prazer dos novos saberes, mas a sua utilização para obtenção de novos poderes.

Conforme dito, é por meio de episódios da viagem de Ulisses, dos cantos da *Odisséia* (2008), que os autores exemplificam o caminho percorrido pela racionalidade na história. O primeiro trecho escolhido para exemplificar essas questões é o que descreve as artimanhas de Ulisses para enganar o ciclope Polifemo. Ao encontrar-se sob o poder de Polifemo, Ulisses arquiteta um plano para fugir, dessa maneira, embriaga o seu inimigo que antes de dormir pergunta o seu nome e ele responde arditamente: “Ninguém”. O personagem nota que o ciclope dorme e aproveita para ferir com uma estaca o seu único olho; ele desperta urrando de dor e solicita a ajuda dos outros ciclopes, mas quando os outros chegam à caverna para ajudar, eles perguntam quem o tinha ferido e quem estava lá com ele, e têm como resposta: “Ninguém”. Sem entenderem, os ciclopes vão embora, deixando Polifemo agonizando de dor, com isso, no dia seguinte Ulisses e seus companheiros conseguem fugir. Para Adorno e Horkheimer, a artimanha de Ulisses para enganar o ciclope, foi “uma transparente racionalização”, pois ao se autodenominar como Ninguém, ele nega a sua própria existência, o que o “transforma em sujeito e preserva a vida por uma imitação mimética do amorfo” (1985, p.71).

Negação também operada pelo narrador-personagem em *La escritura o la vida*, que para resistir às violências de Bunche Wald refuta o seu corpo-próprio e transforma-se em corpo-objeto para sobreviver, embate entre o sujeito e seu corpo que Semprún mostra ao relatar uma das torturas sofridas enquanto esteve preso:

Mi cuerpo se ahogaba, se volvía loco, pedía piedad, innoblemente. Mi cuerpo se afirmaba a través de una insurrección visceral que pretendía negarme en tanto que ser moral. Me pedía que capitulara ante la tortura, lo exigía. Para salir vencedor de este enfrentamiento con mi cuerpo, tenía que someterlo, dominarlo, abandonándolo al sufrimiento del dolor y de la humillación (SEMPRÚN, 1995, p.126).

Esse trecho da narrativa sempruniana é confluyente ao conceito de esclarecimento defendido por Adorno e Horkheimer, tendo em vista que para o sobrevivente não dizer as informações que os torturadores nazistas queriam, e conseqüentemente, não entregar-se a eles, ele renega o seu ponto de percepção no mundo: o seu próprio corpo. Notamos que ele pune e domina violentamente o seu corpo fragilizado, para conseguir dominar o inimigo e resistir a ele. Desse modo, a liberdade e a autopunição fazem parte do mesmo processo de salvação.

Semprún narra que antes de ser preso, convivia bem com seu corpo, para ele, o físico e a alma eram uma única matéria que conviviam harmoniosamente: “yo estava dentro de mi cuerpo como pez en el agua. Estaba metido en él con toda mi alma, si se me permite ser tan categórico” (SEMPRÚN, 1995, p.126), porém, depois que entrou em Buchenwald e teve que enfrentar vários tipos de esgotamentos, ele desvinculou-se de seu corpo-próprio para conseguir sobreviver às torturas impostas pelo inimigo, ou seja, desvincula-se da sua identidade primeira e identifica-se com a não existência para salvar sua vida.

Os filósofos também destacam em Homero, o encontro de Ulisses com as sereias; pois ao retornar à ilha de Circe, Ulisses recebe instruções dela para prepará-lo para os novos infortúnios que enfrentaria na volta para casa. Ela o alerta que em alto mar existe uma ilha habitada por sereias que com suas canções sedutoras, atraem os marinheiros para a morte. Devidamente precavido, Ulisses tampou os ouvidos da tripulação com cera, enquanto ele próprio foi amarrado ao mastro, de modo que pudesse passar a salvo pelo perigo e ainda ouvir a canção. Jeanne Marie Gagnebin (2006) aponta que a vitória de Ulisses sobre as sereias, não representa somente a vitória da racionalidade sobre os encantos do mito, mas também significa a consagração de Ulisses como narrador de suas aventuras. Primeiro, porque se ele não tivesse passado ileso ao lado das sereias, mas tivesse se deixado seduzir e devorar por elas, ninguém teria sobrevivido para recordar a beleza do seu canto [...] (GAGNEBIN, 2006, p.36).

De modo análogo, Semprún recusa o insidioso chamado da morte, que configuraria um possível refúgio do espaço infernal do campo. Isso porque, em Buchenwald, a morte estava por todos os lados, nos corpos desfigurados e esqueléticos dos “mulçumanos”, nos odores de putrefação dos corpos e de carne queimada que se diluíam na fumaça do forno crematório, nas imagens dos amontoados de corpos tortuosos, nos últimos suplícios dos companheiros, ou seja, a morte era carnal, palpável, sentida e penetrante, figurava para muitos, o destino certo e a única saída do campo.

Submergidos nessa atmosfera mortal, muitos prisioneiros, após passarem por diversas violências, cansavam de resistir e entregavam-se aos encantos da morte e aos seus chamados.

No entanto, o escritor não se deixa conduzir pelo canto fúnebre para poder transmitir os horrores do campo e perpetuar a sua memória de morte. Confluenta à reflexão feita por Gagnebin acerca das peripécias de Ulisses, pensamos que a negação da identidade do narrador-personagem, bem como, a auto-repressão para fugir e dominar o mito da morte metaforizam a configuração do sujeito moderno esclarecido, que a partir do violento processo de renúncias, agrega novos saberes sobre si e sobre seu corpo. Segundo Adorno e Horkheimer, “onde há o perigo, cresce também o que salva” (1985, p.56), assim, mediante as estratégias arquitetadas por Semprun para dominar o inimigo e a si mesmo, ele se torna senhor de si.

O escritor recusa as súplicas do corpo dolorido com a finalidade de ganhar a libertação e contar o que vivenciou. Ao contrário de Ulisses, que descreve para os seus a beleza do canto sedutor das sereias, Semprún transmite os horrores vistos e vividos no *Lager*, uma tarefa árdua por tratar-se de uma experiência indescritível e que se configurou num trauma em sua memória. Assim, o holocausto caracteriza-se por ser inefável e exceder os limites da imaginação, o que o projeta para a “estética do irrepresentável, do indizível, ou do sublime” (GAGNEBIN, 2006, p.79). Para o filósofo Longino (213-273 d.C), em *Do Sublime* (1996), a estética do sublime “exige força e mesmo violência, juventude, agilidade” (p.10) no ato artístico, o qual trata “de situações limites e radicais” (p.21), que não são conseguem ser assimiladas por imagens ou signos, sendo assim, o sublime é “a percepção disso” (p.21), dessa “violência que desequilibra” (p.37). De algo que causa desconforto no observador ou no leitor, pois, o choque surpreende o julgamento e nos faz sair de nós mesmos, nos mergulha no *êxtase*; para Longino: “é grande o que nos tira o fôlego, de emoção e de surpresa. O que se admira, sempre, é o inesperado” (LONGINO, 1996, p.37) [itálico do autor].

Esse objeto obscurecido pelo horror, que “vai além dos ‘limites’ de nossa percepção e torna-se para nós, algo sem forma” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.84), é encenado na narrativa sempruniana. Uma arte impactante que não designa a beleza esplêndida, entretanto, refere-se ao baixo, ao subterrâneo do ser e ao que causa temor. Para Edmund Burke (1757), o “sublime é tratado como pertencente ao campo do medo: medo da perda total do eu, da morte, do inconcebível” (*apud* SELIGMANN-SILVA, 2000, p.83). O escritor sobrevivente enquanto esteve preso, vivenciou o que é mais

temido pelo ser: a morte. Ela habitava todos os espaços de Buchenwald, sendo desvelada na narrativa através das imagens dos corpos magérrimos dos “mulçumanos”; dos cadáveres descarnados com olhos arregalados; dos ambientes fétidos das latrinas coletivas; das torturas desumanas; da nudez dos corpos; do corpo dolorido; ou seja, são imagens que chocam por retratar o que é temido pelo ser e que apesar de serem elaboradas ficcionalmente, fazem parte de uma experiência de um corpo real que foi impregnado por essas mortes e por essas dores. Gagnebin explana que o sublime não abarca somente aquilo que se encontra além do homem, mas também questões que fazem parte do homem e de suas atitudes, o que de modo paralelo “delineia uma outra região, escura e ameaçadora, que gangrena o belo país da liberdade e da dignidade humanas. Um ‘sublime’ de lama e de cuspe, um sublime por baixo, sem enlevo nem gozo” (2006, p.79).

Seligmann-Silva (2000) afirma que muitas vezes na história das artes associou-se a representação da dor ao sublime, vínculo que é perfilado em *La escritura o la vida* (1995), pois as imagens citadas são reflexos de uma dor e causam no leitor um desequilíbrio, pois, de certa maneira ele identifica-se com o sofrimento. Essa narrativa desconcertante é oriunda do espaço marginal do campo, onde o que é desprezível, enojador e subliminar é escancarado pelo escritor com a finalidade de expor a baixeza e a monstruosidade humana. Mediante isso, o narrador-personagem da obra em questão, é a alegoria, segundo a concepção de Walter Benjamin (1975), da figura do sucateiro, o qual encontra “na rua o lixo da sociedade e a partir dele faz sua crítica heróica” (BENJAMIN, 1975, p.15). Jorge Semprún apanha o que é ignorado tanto pelos ouvintes despreparados como pela história oficial, para elaborar sua arte: “é o passo do poeta que erra pela cidade procurando rimas; também deve ser o passo do trapeiro, que a todo instante pára no seu caminho, apanhando os lixos que encontra” (1975, p.16). Portanto, os excrementos, os cadáveres, as dores, as mortes por exaustão, o odor de podridão, a fome enlouquecedora, as montanhas de ossos e cabelos, enfim, tudo que remete ao horror do *Lager* faz parte da feitura do testemunho de Semprún.

Por conseguinte, o resgate desses resíduos de dor e de morte nas lembranças, foi um processo doloroso para Jorge Semprún, já que as cicatrizes que ficaram em sua memória impediram-lhe por muito tempo seu retorno à escritura, conforme o escritor expõe:

Cual un cáncer luminoso, el relato que me arrancaba de la memoria, trozo a trozo, frase a frase, me devoraba la vida. Mi afán de vivir, por

lo menos, mis ganas de perseverar en esta dicha miserable. Tenía el convencimiento de que llegaría a un punto último, en el que tendría que levantar acta de mi fracaso. No porque no consiguiera escribir: sino porque no conseguía sobrevivir a la escritura, más bien. Sólo un suicidio podría rubricar, concluir voluntariamente esta tarea de luto inacabada: interminable. O entonces la propia falta de conclusión le pondría término, arbitrariamente, mediante el abandono del libro en curso (SEMPRÚN, 1995, p.211).

Percebemos a dificuldade do sobrevivente em escrever; a metáfora antitética “cáncer luminoso”, encena que apesar da escritura relampejar na mente do escritor, ela era para ele a configuração da morte. Há nessa metáfora o paradoxo luz *versus* sombra que representa a polaridade da escrita, que tangenciava entre a possibilidade de libertação e a morte definitiva. Através da reiteração de “trozo a trozo, frase a frase”, o escritor enfatiza o processo lento de composição da narrativa, bem como seu efeito corrosivo que teria como assinatura a morte voluntária de Semprún.

Em 1987, numa das tentativas de elaboração de seu testemunho, o narrador-personagem escolhe o nome que daria ao livro iniciado e interrompido muitas vezes: “habitualmente, mis libros tardan en encontrar un título satisfactorio. Este lo tuvo de antemano. Lo escribí con un rotulador de punta gruesa: LA ESCRITURA O LA MUERTE...” (SEMPRÚN, 1995, p.249). Contudo, não há no decorrer da narrativa algo que explique a não escolha desse título e o porquê da mudança para *La escritura o la vida*, mediante isso, interpretamos nesse processo de troca de nomes, um outro momento de esclarecimento.

Para Jorge Semprún, escrever era o mesmo que morrer, pois, o ato da escritura singularizaria o retorno ao passado da morte. Porém, ele enfrentou novamente o mito da morte, não mais a morte que rodeava Buchenwald, mas aquela que invadia sua memória causando-lhe dores infinitas e a que ele tentava constantemente esquecer, como ele afirma num outro momento que justifica o seu silêncio: “tenía que escoger entre la escritura o la vida, había escogido ésta. Había escogido una prolongada cura de afasia, de amnesia deliberada, para sobrevivir” (SEMPRÚN, 1995, p.212). Ao rememorar os horrores de Buchenwald e ressuscitar seus fantasmas, ele ignora seus traumas e suas cicatrizes e engendra o autodomínio para vencer a morte. De igual maneira que renega o silêncio do seu presente para voltar ao passado turbulento, encena a reconstituição do sujeito esclarecido, que através da escritura dolorosa do tempo pretérito (re) elabora o seu presente.

A escritura para Semprún foi uma tentativa de apaziguamento da dor, um modo de descarregar a memória e compartilhar seus sofrimentos. Dessa maneira, ela foi uma medida terapêutica, pois, segundo Walter Benjamin o ato de narrar é uma comunicação que pressupõe presenças corpóreas, havendo uma cumplicidade virtual, assim, a “narrativa é capaz, até mesmo, de curar” (*apud* FERNANDO VAZ, 2004, p.59), visto que ao trazer ao nível da consciência as suas dores, a narração compõe processos de cura e libertação. Além da cicatrização de suas feridas, o narrador constrói novos saberes sobre si e sobre a humanidade, já que percebe a dimensão da monstruosidade humana, que na busca de poder, legitima ideologias asquerosas e doentias. Ao fim, ele repudia sua condição de militante comunista, e conclui que ela era impulsionada por pensamentos que eram contrários aos seus ideais de um mundo igualitário e pacífico.

Para Semprún a libertação e os novos saberes são conquistados através da reescritura do passado de dor, retorno ao tempo perdido, que inicialmente mostrava-se irrealizável. A mudança do nome do livro para *La escritura o la vida*, não foi involuntária, na medida em que a palavra “escritura” em ambos os títulos singularizaria a morte. A primeira opção, *La escritura o la muerte*, representaria o fracasso do escritor que voltou a morte e sucumbiu a ela, seria a não sobrevivência da escrita que teria como conclusão o suicídio do escritor. Todavia, o segundo e acertado nome, metaforiza a vitória do escritor, que para lograr novos saberes e reconciliar-se com o passado, sacrifica a si próprio e vence mais uma vez a morte.

O seu testemunho configurou-se em um novo rastro sobre a história do Holocausto que se opõe as teses revisionistas, as quais buscam apagar todos os rastros e provas sobre a aniquilação dos judeus e não judeus. Semprún não traz em sua narrativa as estatísticas da quantidade de mortos durante o nazismo, tampouco, a precisão das datas sobre essa catástrofe, pois segundo ele, “acordarse y memorizar fechas no es lo mismo. [...] No se trata meramente de una fecha para manuales escolares” (SEMPRÚN, 1995, p.129). Ao recordar os momentos infernais vivenciados, ele imprime em suas páginas a morte e o sofrimento impregnados em sua memória, plasma com minúcia a frieza dos nazistas, reflete plasticamente a dor e o pavor dos deportados na agonia da morte e com êxito relata-nos, de modo metafórico, a desestruturação paulatina dos corpos no *Lager*.

Ao transmitir esteticamente todas essas questões inenarráveis, ele nos transforma em novas testemunhas, pois não “fechamos o livro ao horror relatado e prefiguramos também um rastro que busca juntamente com a arte, humanizar o presente”

(GAGNEBIN, 2006, p.57). Desse modo, contribuímos para que esse passado de morte seja retomado de modo consciente, colaborando na perpetuação dessa memória de horror que se configurou em uma ferida aberta na memória coletiva da humanidade.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad: Fernando Riaza. Espanha: Taurus, 1980.
- _____. ¿Qué significa renovar el pasado? In: *Intervenciones – Nueve modelos de crítica*. Trad: Roberto J. Vernengo. Caracas: Monte Avila Editores, 1963.
- _____; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Trad: Heindrun Krieger Mendes da Silva; Arlete de Brito; Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.
- _____. *Para una crítica de la violencia*. Trad: Roberto Blatt. Espanha: Taurus, 1991.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – obras escolhidas* v.1. Trad: Sérgio Paulo Rouanet. 7ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- GAGNEBIN, Jeane Marie. Após Auschwitz. In: *História, memória, literatura: testemunho na Era das Catástrofes*. SILVA-SELIGMANN, Márcio (Org.). Campinas: Unicamp, 2005.
- _____. *Lembrar escrever esquecer*. 34 ed. São Paulo, 2006.
- HOMERO. *Odisséia*. Trad: Jaime Bruna. 18 ed. São Paulo: Cultrix, 2008.
- LONGINO. *Do sublime*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SEMPRÚN, Jorge. *La escritura o la vida*. Trad: Thomas Kauf. Barcelona: Fabula Tusquets, 1995
- SILVA-SELIGMANN, Márcio. A história como trauma. In: *Catástrofe e Representação*. NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). São Paulo: Escuta, 2000.
- _____. Arte, dor e *kátharsis* ou variações sobre a arte de pintar o grito. In: *O corpo torturado*. KEIL, Ivete; TIBURI, Márcia (Orgs.). Porto Alegre: Escritos, 2004.
- VAZ, Alexandre Fernandez. Memória e progresso: sobre a presença do corpo na arqueologia da modernidade em Walter Benjamin. In: *Corpo e História*. SOARES, Carmen Lúcia (Org.). 2 ed. Campinas: Editora Autores Associados, 2004.