

Memória, catástrofe e narrativas da dor: Primo Levi, Riobaldo e os fantasmas na experiência do trauma / *Memory, Catastrophe and Narratives of Pain: Primo Levi, Riobaldo and The Ghosts in the Experience of Trauma*

Rogério Borges*
Gustavo Castro**

RESUMO

Este artigo problematiza a narrativa da dor e do trauma em obras testemunhais e em trabalhos ficcionais, tomando como objetos de análise textos memorialísticos do escritor italiano Primo Levi, sobrevivente dos campos de concentração nazistas, e o romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, em especial as lembranças descritas por seu protagonista, o personagem Riobaldo Tatarana. Para tanto, propomos uma abordagem multidisciplinar, com escopos teóricos da narrativa e dos conhecimentos sobre afeto e memória, tendo em perspectiva as figuras fantasmáticas que esses textos trazem. As correspondências e aproximações entre os discursos em análise revelam efetivos laços que os unem, desde que lidos sob horizontes que ampliem suas mensagens, redefinem seus contornos e apostem em encontros simbólicos que enriqueçam o olhar a respeito da produção dos autores investigados.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; Primo Levi; Guimarães Rosa

ABSTRACT

This article discusses the narrative of pain and trauma in witness and fictional works, taking as object of analysis memorialistic texts of the Italian writer Primo Levi, a survivor of the Nazi concentration camps, and Guimarães Rosa's novel Grande Sertão: Veredas [The Devil to Pay in the Backlands], especially the memories described by its protagonist Riobaldo Tatarana. Therefore, we propose a multidisciplinary approach, with theoretical scopes of narrative and knowledge about affection and memory, taking into perspective the phantasmatic figures that these texts bring. The correspondences and approximations between the discourses in analysis reveal effective bonds that unite them, provided they are read under horizons that amplify their messages, redefine their contours and engage in symbolic encounters that enrich the perception of the production of the investigated authors.

KEYWORDS: Memory; Primo Levi; Guimarães Rosa

* Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC-Goiás, Escola de Comunicação, Goiânia, Goiás, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-0173-8926>; rogeriopereiraborges@hotmail.com

** Universidade de Brasília – UnB, Faculdade de Comunicação, Brasília, Distrito Federal, Brasil; <https://orcid.org/0000-0001-7126-6947>; gustavodecastro@unb.br

Introdução

Por sua própria definição, narrar é uma arte. Como sabemos, a palavra latina *ars* é a correspondente da palavra grega *téchne*, o que nos mostra que, em toda narração, subjaz um conjunto de técnicas que permitem a construção do relato. O que há em comum entre escritores, poetas, roteiristas, cineastas, jornalistas e publicitários, entre tantos outros, é que eles participam do mesmo universo da narração. Descritores de objetos, fatos, memórias, relatos, objetos, cenas, imagens, lembranças e ideias, vivem de registrar, lembrar, contar e escrever histórias (verdadeiras, falsas, fictícias), geralmente sobre o frágil suporte da tela ou do papel. O itinerário destes escritores, poetas, cineastas, jornalistas e publicitários, está próximo daquilo que Milan Kundera (1988) chamou de “complexidade”, em seus ensaios sobre *A arte do romance*: o labor auto-criativo irreprimível, que torna o exercício da escritura necessária à construção subjetiva de si e à construção objetiva do mundo.

Ao pensar a arte de narrar a partir do “espírito do romance”, Kundera disse que esta é semelhante ao “espírito da complexidade”. Para ele, cada romance diz ao leitor: “as coisas são mais complicadas do que você pensa” (KUNDERA, 1988, p.21). Complicação, complexidade e confusão, como todos sabem, são experiências que fazem parte do caráter prático da vida. O poeta Roberto Juarroz destacou, por sua vez, o caráter ético e estético desta complexidade: a capacidade de contar e narrar a intempérie, o caos do mundo e o “adentro”. Quando forjado na dificuldade, o texto, assim como a vida, pode ser lido e amado, disse Juarroz (2009), sob o sol e sob a chuva, sob o grito e sob a noite, sob o tempo exíguo ou sob o espaço mínimo das entrelinhas. Escreve Juarroz: “O serviço que se pede ao homem / É nada mais que continuar a narração, / Com qualquer argumento. // Ou também sem nenhum”.

Além do caráter de confusão, complicação e complexidade da vida, e, a partir desta exigência pelo “serviço” permanente de “continuar a narração”, a complexidade da arte de narrar também pode ser compreendida como resiliência, que é capacidade de compensação psicoafetiva às experiências traumáticas; retomada do amor próprio pela revisitação de vivências (negativas), modo de suportação de lembranças desconfortáveis, desagradáveis e caóticas. É comum que a pessoa ferida seja cuidada mediante o incremento de presenças

em seu entorno, assim como a fala, a escrita, a pintura, a convivência com fatores (ou tutores) de resiliência, que passam a ser meios de autossuperação e auconhecimento, retomada do autodesenvolvimento, re-aliança consigo e também necessária autoficção. Essas mídias atuam de modo discreto e sutil. Notamos aqui uma correção entre a arte de narrar e a própria noção de complexidade: a palavra latina *textus* procede da raiz indoeuropeia *teks-*, “tecer, fabricar”, de onde temos também a palavra “tela” (*teks-la-*, ‘tecido’); as palavras tectônico e arquiteto também guardam a ideia daquilo que “dirige a construção”. O texto é um tecido ou uma urdidura, conjunto de fios que se colocam paralelamente uns a outros para formar uma tela. Essa urdidura não garante consistência, ainda que seja a base e o fundamento da arte de tecer. Para que o texto ou a narração tenham consistência, é necessário ainda uma trama, ou um conjunto de fios que, cruzados e entrelaçados, formam uma tela ou uma novela.

A noção de complexidade, por sua vez, vem de “*complexus* ‘o que tece em conjunto’, e responde ao apelo do verbo latino *complexere* ‘abraçar’. O pensamento complexo é um pensamento que pratica o abraço. Ele se prolonga na ética e na solidariedade” (MORIN *apud* CASTRO, 1997, p.11). A imagem da narrativa como sobrevivência aparece claramente na moral da história de Sherezade, que tem sua cabeça preservada, e a vida continuada, sob a condição de realizar o “serviço” que se pede, ou seja, “nada mais que continuar a narração”: “Com qualquer argumento. Ou também sem nenhum” (JUARROZ, 2009, p.13). É a partir da complexidade presente nesta arte de narrar experiências de dor que pretendemos tratar aqui a questão narrativa (neste caso, da expressão mediante fala e texto) dos traumas vividos pelo escritor ítalo-judeu Primo Levi (1919-1987) e pelo personagem Riobaldo Tatarana, do livro *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa. É evidente que devemos aqui sublinhar a diferença considerável entre a autobiografia de Levi e a biografia romanceada de Riobaldo. Os traumas de ambos podem ser iguais, mas as causas e consequências desta vivência sobre o sujeito da narração são diferentes. Não pretendemos aqui confundir ou desconsiderar a especificidade da narrativa de um sobrevivente real de Auschwitz com a narrativa de

Riobaldo, personagem de ficção. Nos dois casos encontramos recorrência daquilo que se costumou chamar no século XX de literatura de testemunho.

Os testemunhos de caráter ficcional como documental se inserem no gênero narrativo cuja relevância é notável desde o final da Segunda Guerra. Isso porque, em virtude da grande incidência de guerras e genocídios no século XX, que se mostrou propício ao afloramento do testemunho (FATINI, 2011, p.39).

Trata-se de gênero discursivo que articula a relação literatura, violência e trauma. Trata-se de falar ou escrever sobre estes “fragmentos, ou cacos esmagados pela força de ocorrências”, que “nunca chegam a se cristalizar em compreensão ou lembrança” (NETROVISKI; SELIGMANN, 2000, p.10).

A representação de eventos catastróficos foi importante sobretudo para dar voz a uma multidão de subalternos sociais, moradores de rua, crianças, mulheres e homens vítimas de violação, sobreviventes de guerras, ditaduras e massacres étnicos, camponeses ou urbanos, entre outros martirizados, experiências frente a eventos-limite, cujo modelo mais catastrófico foi a Shoah, o holocausto judeu, que vitimou cerca de seis milhões de pessoas. Um dos raros sobreviventes dos campos de Auschwitz, Primo Levi é autor de *É isto um homem?* (1988 [1947]), obra paradigmática do gênero testemunhal. Levi conta neste livro sua experiência de privação, dor, tortura, trabalhos forçados e assassinatos de judeus sem nenhum julgamento. Quando, em setembro de 1987, Primo Levi caiu no vão das escadarias do edifício onde morava, num elegante endereço de Turim, sua cidade natal, seu gesto (suicídio?) parecia reafirmar a sina traumática que perseguiu muitos dos sobreviventes do extermínio de judeus na Segunda Guerra Mundial.

Primo Levi sobreviveu aos campos de concentração nazistas e, depois, colocou-se a “serviço” da narração, ao contar o peso de suas memórias. Esta narrativa, segundo ele, era sua forma de justificar não ter morrido como os outros que conheceu. Desde o primeiro instante de sua libertação pelas tropas soviéticas do campo de Auschwitz, na Polônia, no início de 1945, até sua morte, a incumbência de narrar nunca mais se afastou de suas convicções. O trauma tornara-se um fantasma que rondava sua vida e seus escritos. O suicídio não era uma ‘saída’ ocasional e rara entre aqueles que escaparam, pelos mais

diferentes motivos, das câmaras de gás, dos fornos crematórios, dos fuzilamentos promovidos pelos guardas das tropas da SS (pelotão de elite do Reich nazista), da fome e das doenças. Com o número de prisioneiro 174.517 tatuado no braço, Levi entregou-se ao serviço de contar as humilhações sofridas, a impotência diante da perda de familiares, da dignidade e da própria identidade, que, por sua vez, pareciam agora “tatuados” em sua memória:

Os russos podem vir: só encontrarão a nós, domados, apagados, já merecedores da morte inerme que nos espera. Destruir o homem é difícil; quase tanto como criá-lo: custou, levou tempo, mas vocês, alemães, conseguiram. Aqui estamos, dóceis sob o seu olhar; de nós, vocês não têm mais nada a temer. Nem atos de revolta, nem palavras de desafio, nem um olhar de julgamento (LEVI, 1988, p.219)

A associação entre memória, aprendizagem da catástrofe e da dor em Primo Levi é inextricável, e surge ao longo de seus livros e em seus depoimentos, nos quarenta anos posteriores à sua libertação de Auschwitz. Podemos sintetizar esta associação mediante um problema, colocado pelo próprio Levi: “Fomos capazes, nós sobreviventes, de compreender e de fazer compreender nossa experiência?” (LEVI, 2016, p.27). Entendemos que o ato da recordação produz inevitavelmente algum tipo de diferenciação quando elaborado em uma narração, como no caso da literatura testemunhal. “No plano fenomenológico, no qual nos situamos aqui, dizemos que nos lembramos daquilo que fizemos, experimentamos ou apreendemos em determinada circunstância particular” (RICOEUR, 2007, p.42). Na memória há uma série de mecanismos envolvidos que incluem predisposições e releituras do passado quando realizadas no presente. Trata-se de uma equação inexata, na maior parte das vezes. “Assim, boa parte da busca do passado se encaixa na tarefa de não esquecer. De maneira geral, a obsessão do esquecimento passado, presente, vindouro, acrescenta à luz da memória feliz a sombra de uma memória infeliz” (RICOEUR, 2007, p.48). A memória pessoal traz consigo uma carga subjetiva particular e ampla, que interfere no resultado da narrativa, no que ela aborda ou negligencia, nas motivações que a fazem existir e ser

enunciada como tal. “É modificando sua distância do presente que um acontecimento toma lugar no tempo” (RICOUER, 2012, p.66).

Na literatura de testemunho, segundo Seligmann-Silva (2009), essa “circunstância particular” do narrador oscila entre a “necessidade” e a “impossibilidade” de lembrar o trauma. A condição de sobrevivente de campo de concentração nazista é uma experiência complexa e difícil de narrar, porque repleta de traumas e de sombras. “Um tipo perfeito de testemunha é Primo Levi”, pondera Agamben (2008), observando que quando Levi retorna para casa, “conta sem parar a todos o que lhe coube viver.” (p.26). Ao contar, busca a chance de enfrentar todos os espectros e fantasmas que o cercam. Lembrar não só para não esquecer, mas também para compreender e racionalizar. “O que está em jogo na chamada literatura de testemunho: seja na forma de uma necessidade incontrolável de narrar, ou sob os auspícios do desejo de transmitir o que foi para cada um, e também para uma geração, as marcas de um encontro com o real” (MACÊDO, 2014, p.44).

Trata-se de um real que é retrabalhado no registro da narrativa, o que é, de certa maneira, uma reconstrução. “A lembrança primária é uma modificação positiva da impressão, não sua diferença. Por oposição à representação em imagem do passado, partilha com o presente vivo o privilégio do originário, ainda que num modo continuamente enfraquecido” (RICOEUR, 2012, p.53). Como bem argumenta LaCapra, ao falar de memória primária: “A memória implica quase invariavelmente lapsos que se relacionam com formas de negação, repressão, supressão e evasão, mas que possui também uma imediatez e poder que pode ser impressionante” (2009, p.35)¹.

Um dos diferenciais de Primo Levi é sua total consciência de como tais mecanismos atuavam e o fato de ele levar em conta esse conhecimento no momento em que elaborava seus relatos memorialísticos. “Conhecem-se alguns mecanismos que falsificam a memória em condições particulares: os traumas, não apenas os cerebrais; a interferência de outras recordações 'concorrentes'; estados anormais da consciência; repressões; recalques” (LEVI, 2016, p.17). Recalques que, como aponta Freud (2011), não são eliminações, mas adormecimentos, repousos que podem surgir a qualquer momento a assombrar quem tanto

¹ Na tradução consultada: “La memoria implica casi invariablemente lapsus que se relacionan con formas de negación, represión, supresión e evasión, pero que posee también una imediatez y poder que puede ser impresionante” (LACAPRA, 2009, p.35)

luta para, mesmo que inconscientemente, esquecê-los. Agamben define esse espaço nebuloso das memórias traumáticas como um “resto”, uma “lacuna”. A dificuldade tem a ver com a própria estrutura do testemunho. “A aporia de Auschwitz é realmente a própria aporia do conhecimento histórico: a não-coincidência entre fatos e verdade, entre constatação e compreensão” (AGAMBEN, 2008, p.20).

A tensão existente entre o que aconteceu e o que lembrar não ocorre sem a perturbadora marca do reavivamento do passado. “A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente” (GAGNEBIN, 2009, p.55). Essa transformação, no caso de Levi, ocorreu de maneira que ele considera culposa, como se fosse uma espécie de traição a si mesmo. O escritor, porém, enfrenta os próprios medos em nome de um compromisso não assinado, uma missão autoimposta, uma tarefa que se deu a responsabilidade de cumprir, ainda que tal postura cobrasse um preço assustadoramente alto. “O melhor modo de defender-se da invasão de memórias difíceis é impedir seu ingresso, estender um cordão sanitário ao longo do limite. É mais fácil vetar o ingresso a uma recordação do que dela se livrar depois de registrada” (LEVI, 2016, p.23).

A memória incômoda é recorrente, surge da escuridão. “Quem recebe uma injustiça ou uma ofensa não tem necessidade de elaborar mentiras para se desculpar de uma culpa que não tem [...]; mas isto não exclui que mesmo suas recordações possam ser alteradas” (LEVI, 2016, p.24). Ainda que pressionado – mais por si mesmo do que por alguém que pudesse estar lhe cobrando testemunhos –, Primo Levi permanece com o afã de contar e de narrar. É a parte que lhe cabe e a que ele assume. Isso ocorre também porque o ex-prisioneiro está diante de um risco que o acompanha e que ele vê ressurgir periodicamente: teme não ser acreditado, ser alvo do ceticismo e de descrédito. Sua aflição é maior em razão de que, para não deixar esta memória dolorosa perecer, deve sempre reatualizá-la. Esse processo desencadeia outro fenômeno na literatura de testemunho de Levi. Suas memórias tornam-se, pouco a pouco, cada vez mais fantasmáticas. “Aliás, toda discussão de uma estética do irrepresentável, do indizível, ou do sublime, está muito presente nas pesquisas atuais sobre a literatura dos campos de concentração” (GAGNEBIN, 2009, p.79). Levi relata que chegou a parar de contar o que sofrera a seus familiares porque esses relatos

incomodavam ou eram recebidos com doses insuportáveis de ceticismo. “Bem sei que, contando isso, dificilmente seremos compreendidos, e talvez seja bom assim”, resigna-se Levi (1988, p.32). Sonhos traumáticos misturavam-se às lembranças. Era uma lembrança que

[...] brotava, sob a forma de sonho noturno, do desespero dos prisioneiros. Quase todos os sobreviventes, oralmente ou em suas memórias escritas, recordam um sonho muitas vezes recorrente nas noites de confinamento, variado nos particulares mas único na substância: o de terem voltado para casa e contado com paixão e alívio seus sofrimentos passados, dirigindo-se a uma pessoa querida, e de não terem crédito ou mesmo nem serem escutados. Na forma mas típica (e mais cruel), o interlocutor se virava e ia embora silenciosamente (LEVI, 2016, p.7-8)

Levi se questiona: “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?” (LEVI, 1988, p.86). O fantasma da memória incômoda surge, então, em duas dimensões. Eles são internos e externos à sua narrativa do campo de concentração. O sobrevivente traumatizado precisa narrar para enfrentar os pesadelos que se presentificam ininterruptamente; o sobrevivente precisa narrar para convencer os outros de que esses pesadelos, mesmo sob o filtro do passado, ocorreram. Levi deixa clara uma certa necessidade de justificar sua sobrevivência após “mergulhar e voltar”, depois de não submergir e afogar-se como tantos o fizeram e não podiam mais testemunhar. Apropria-se das vozes de seus próprios fantasmas. Os mortos falam mediante o texto do escritor italiano. Falam os homens, mulheres e crianças que sucumbiram em Auschwitz. “O que vimos não se parece com outro espetáculo que eu tenha visto ou ouvido relatar” (LEVI, 1988, p.232).

Não é fácil nem agradável examinar esse abismo de maldade, mas penso que se deva fazê-lo, porque o que foi possível perpetrar ontem poderá ser novamente tentado amanhã, poderá envolver a nós mesmos ou a nossos filhos. Experimenta-se a tentação de virar o rosto e afastar o pensamento: é uma tentação a que devemos resistir (LEVI, 2016, p.41).

Doloroso, mas necessário. Levi entende que essa necessidade vai além de sua própria vontade.

Nós, tocados pela sorte, tentamos narrar com maior ou menor sabedoria não só nosso destino, mas também aquele dos outros, dos que submergiram: mas tem sido um discurso 'em nome de terceiros', a narração de coisas vistas de perto, não experimentadas pessoalmente. A demolição levada a cabo, a obra consumada, ninguém a narrou, assim como ninguém jamais voltou para contar sua morte (2016, p.67).

O escritor revela-se impelido à função de narrar. “[...] para mim, tratava-se de coisas que carregava, que me invadiam e que tinha de pôr para fora: dizê-las, ou melhor, gritá-las à luz do dia; mas quem grita à luz do dia se dirige a todos e a ninguém, clama no deserto” (LEVI, 2016, p.137-138). Não é possível abordar a obra testemunhal e memorialística de Levi se essa perspectiva não for levada em conta. A arte de narrar aqui ganha os contornos de um testemunho tecido e narrado:

Por isto, estimulam-nos a narrar e nos formulam perguntas, às vezes colocando-nos embaraço; nem sempre é fácil responder a certos porquês, não somos historiadores nem filósofos mas testemunhas, e de resto não está assentado que a história das coisas humanas obedeça a esquemas lógicos rigorosos (LEVI, 2016, p.122)

A narrativa de testemunho que Primo Levi deixou sobre a Shoah e os campos de concentração onde o extermínio em massa foi perpetrado insere-se em um registro que, narrado, torna-se elemento histórico, sem, porém, distanciar-se de seu cunho também estético, de um texto que, além de claro, é comovente em muitos aspectos. É a história de vida que o personagem principal do enredo – tristemente real – conta de si. Um ato narrativo em que criações ficcionais, igualmente movidas pelo trauma e pela necessidade premente de relatar suas experiências, serve de empreendimento narrativo.

Os traumas de Riobaldo

Quem sabe bem que a “história das coisas humanas não obedece a esquemas lógicos”, é Riobaldo Tatarana, personagem de João Guimarães Rosa (1908-1967) em

Grande sertão: veredas. Seligmann-Silva (2009, p.133), em artigo que trata justamente do gesto testemunhal e confessional de Riobaldo, observa que Guimarães Rosa conseguiu canalizar para seu romance de 1956 “as fantásticas forças retóricas tanto da confissão, como do testemunho” (2009, p.133). Ele observa:

Riobaldo é o primeiro a afirmar que sua narrativa é fragmentada. Ela é saturada de emoções. Trata-se da *mise en scène* de uma memória traumática, marcada pela “literalidade”, ou seja, por sua tendência ao fragmento, a ser caco do passado. A construção narrativa é o meio de articular estes fragmentos. Seu fio narrativo executa saltos, assim como o universo de nossa memória o faz, comandada tanto pelo princípio das afinidades eletivas, como por exigências emocionais (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.135).

Vemos nas palavras do próprio Riobaldo que ele se sente na “necessidade” e “impossibilidade” de narrar e de reelaborar seus traumas, infernos, perdas e pactos.

Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso? (ROSA, 1994, p.43).

O perigo do viver, como sabemos, é um dos temas centrais de *Grande sertão: veredas*. “A atribulada trajetória de Riobaldo implica tropeços, ritos de passagem, fatalidades trágicas e travessias” (FANTINI, 2011, p.45). Riobaldo empreende a difícil tarefa de contar o que viu, sentiu, deduziu e viveu no sertão. Na infância, foi um menino pobre e bastardo; na juventude, um reles jagunço, “homem muito provisório”; depois um pactário, temendo voltar à miséria, evocou o “Demo”, nas “Veredas Mortas”, quando se torna, em seguida, o chefe “Urutu Branco” (cobra voadora), temerário chefe de jagunçagem, que visa combater a própria jagunçagem. Riobaldo enumera, ao longo de seu relato, os seus fantasmas interiores: a infância pobre, a mãe analfabeta, a condição bastarda, as fugas sucessivas, o diabo, a culpa, os medos e o amor desperdiçado e perdido. Riobaldo diz de si mesmo: “Ah, não me fale. Ah, esse...tristonho, que foi – que era um pobre menino do destino” (ROSA, 1994, p.18).

Riobaldo se ampara num fluxo narrativo indecível, num ir-e-vir permanente, marcado por lacunas, descompassos, desassossegos, retomadas e repetições. Riobaldo constata que vivemos à mercê do imprevisível e do temerário curso da vida: “Viver – não é? – é muito perigoso? Por que ainda não se sabe. Porque o aprender-a-viver é que é o viver mesmo. O sertão me produz, depois me engoliu, depois me cuspiu do quente da boca... O senhor crê minha narração?” (ROSA, 1994, p.840). Noutras palavras, e à luz de Benjamin, podemos dizer que Riobaldo compreende que aquela experiência mergulha para dentro dele, para, em seguida, retirar-se dele, imprimindo assim na sua narrativa as marcas do narrador, “como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1994, p.205).

No trauma de Riobaldo, no seu diálogo-monólogo com as imagens do mal, surge a mesma representada por Hermógenes, personificação do fantasma pessoal e do inimigo das forças do bem. “Eu tivesse vindo corajoso para combater o Hermógenes e limpar estes Gerais da jagunçagem” (ROSA, 1994, p.602). Riobaldo narra um sertão dominado pela jagunçagem e por coronéis disputando entre si terras e poder. Os jagunços são meros cabos de guerra, mão de obra quase escrava dos grandes senhores de terras, gente anônima, sem posse, sem sobrenomes e sem identidades: “fulão e sicrão e beltrão e romão – pessoal ordinário” (ROSA, 1994, p.58).

O processo de passagem da desumanidade reificante à humanização crescente é basicamente verificado na possibilidade de narração de sua história. Riobaldo encontra no forasteiro digno de confiança, digno de ouvir seus relatos, sem críticas ou julgamentos, a possibilidade de abertura. “A voz que se enuncia ao longo do texto é a de um sujeito com lacunas, portanto faltante e melancólico, que paulatinamente aprende sobre si mesmo e sobre o outro, graças à mediação e ao sigilo ético” (FANTINI, 2011, p.49). Riobaldo diz a seu interlocutor: “O senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda.” (ROSA, 1994, p.95). O interlocutor ajuda Riobaldo a compreender a si mesmo, ou a experiência vivida.

A narrativa de *Grande sertão: veredas* brota da experiência dura e dolorosa de Riobaldo no sertão. Segundo Fantini o substrato documental do romance roseano é a Primeira República brasileira (1890-1945), marcada pela política do coronelismo,

principalmente nas regiões agropecuárias do interior do País. “Ah, a vida vera é outra, do cidadão do sertão. Política! Tudo política e potentes chefias”, e: “ainda fazendeiro graúdo se reina mandador – todos donos de agregados valentes, turmas de cabras do trabuco e na carabina escopetada” (ROSA, 1994, p.565). Era a realidade do sertão mineiro e de outros lugares do Brasil, naquela época, o que Riobaldo narrava. “Sertão. O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado.” (ROSA, 1994, p.20).

A catástrofe mais profunda, no entanto, vivida por Riobaldo, a nosso ver, diz respeito à perda de Diadorim, seu grande amor. Trata-se tanto de um catástrofe íntima (o não reconhecimento de sua capacidade de abertura ao amor e sua conseqüente quebra de barreira: Diadorim era afinal o jagunço Reinaldo, parceiro, quase um irmão, por quem Riobaldo nutria sentimentos de amor carnal) quanto catástrofe externa, pela perda deste amor, na batalha do Tamanduá-Tão. “Riobaldo não é um sujeito pronto” (RONCARI, 2004, p.60). Sua tragédia, além de externa é interior: vontade de Diadorim. “Que vontade era de pôr meus dedos, de leve, o leve, nos meigos olhos dele” (ROSA, 1984, p.62). Riobaldo guardava, remoía e escondia a atração que sentia, recusava-a, ao passo que pensava em realizá-la às escondidas, reprimia a si mesmo, como se estivesse doente. Riobaldo reconta ao interlocutor o seu trauma, traduzido no sofrimento e na incapacidade de se guiar pelo coração, ou de deixar-se levar pelas paixões; a dor de não conseguir conter a paixão que nutria por Diadorim. Os “olhos verdes” de Diadorim surgem como chamado para a experiência de uma “beleza verde”, chama da descoberta, difícil caminho de despedaçamento para o autoconhecimento, busca da cura interior, capacidade de investigar intelectualmente o mistério.

Foi Diadorim que recordou a Riobaldo que seguiam modelos opostos e contrários ao normalmente esperado: ‘Em hora de desânimo, você lembra de sua mãe; eu lembro de meu pai...’ Diadorim, uma mulher, orientava-se pelo modelo paterno, masculino, sem ficarmos sabendo em nenhum momento por que se travestia de jagunço; e Riobaldo seguia o modelo materno, feminino, guiado pelos afetos, e vivia o vazio da falta do pai, o que o obrigava a buscá-lo fora, entre os outros homens que cruzavam o seu caminho, e que ele admirava, respeitava ou odiava. Por isso Diadorim e Riobaldo complementavam-se como metades opostas que se atraíam e

se repeliam, como um amor cuja efetivação deveria ser menos o resultado de uma escolha da vontade do que de uma condenação: a atração pelo contrário. A reação de Riobaldo diante do que disse mais acima Diadorim foi um tanto descabida; ele quase arrenega o que o amigo disse: ‘Não fale nesses Diadorim...Ficar calado é que é falar nos mortos’ (RONCARI, 2004, p.61).

Para Roncari, a reação de Riobaldo era descabida, tendo em vista que Diadorim havia tocado exatamente em um ponto delicado, um dos “demônios recalçados” de Riobaldo. Ao falar de sua mãe, Diadorim tocava em afetos, tradições, valores, pobreza. Riobaldo recuperava a vivência traumática junto à pobreza; o padrinho Selorico Mendes, que na verdade era seu pai, mas que não o reconhecia. Mendes era um padrinho que lhe doou, mediante suas histórias contadas, a visão mítica dos jagunços e, talvez, nada mais. Até este momento da narrativa, contudo, o próprio Riobaldo ainda não sabe ainda que os traumas relacionados à sua mãe encontrarão um espelho na figura e na morte de Diadorim. “O topos da culpa é recorrente ao longo de todo o seu depoimento” (BOLLE, 2004, p.206). Os traumas de Riobaldo são expostos mediante uma grande rede intrincada de veredas e de caminhos (os do sertão e os narrativos). De acordo com Bolle (2004, p.88-89), a “narração em rede”, a composição labiríntica tecida por Riobaldo, as “rotas múltiplas de comunicação” demonstram a própria fragmentação de seu espírito, assim como a fragmentação da memória, dividida em mil pedaços de lembranças vividas.

Levi e Riobaldo: testemunhas de catástrofes

A especificidade do testemunho consiste no fato de que a asserção de realidade é inseparável de seu acoplamento com a autodesignação do sujeito que testemunha. Desse acoplamento procede a fórmula típica do testemunho: eu estava lá. O que se atesta é indivisamente a realidade da coisa passada e a presença do narrador nos locais da ocorrência. E é a testemunha que de início se declara testemunha. Ela nomeia a si mesma (RICOEUR, 2007, p.172)

Essa condição de testemunha ocular é assumida desde o início por Primo Levi e Riobaldo Tatarana. Eles a carregam até o fim de seus dias, levam a sólida e profunda

consciência dessa condição e papel, inteirados dos riscos que correm ao narrar o que passaram, o que ‘pactuaram’ e o que viram. Ambos enfrentam os medos e temores da narração de forma corajosa, não descartando a própria vulnerabilidade. Para ambos a memória é uma fonte suspeita. Em suas recordações pessoais examinam os episódios com cuidado, de forma circular, não-linear, querendo pôr alguma ordem na imensa fragmentação de suas lembranças.

Ao contrário de outros sobreviventes, Levi e Riobaldo dialogam francamente com os meandros das recordações, dos rastros que suas experiências imprimiram em visão retrospectiva sobre todos aqueles acontecimentos. Ao comentar os textos do filósofo Walter Benjamin, Gagnebin destaca:

A exigência de memória, que vários textos de Benjamin ressaltam com força, deve levar em conta as grandes dificuldades que pesam sobre a possibilidade de narração, sobre a possibilidade da experiência comum, enfim, sobre a possibilidade da transmissão e do lembrar (2009, p.54).

Essa dificuldade Levi aceita e tenta superar, sabendo de antemão que não logrará um êxito total em tal empreitada.

Assim transcorrem as nossas noites. O sonho de Tântalo e o sonho da narração inserem-se num contexto de imagens mais confusas: o sofrimento do dia, feito de fome, pancadas, frio, cansaço, medo e promiscuidade, transforma-se, à noite, em pesadelos disformes de inaudita violência, como, na vida livre, só acontecem em noites de febre (LEVI, 1988, p. 88).

Levi e Riobaldo inscrevem-se naquilo que Bolle (2004) chama de “história dos sofrimentos”. A importância dada ao ato de narrar o que se viu e se viveu, o que sofreu e presenciou, é uma missão aterradora e dolorida; tipo de descarga, que Riobaldo e Levi terão de executar pelo resto de seus dias. Será o preço a ser pago pelo “privilégio” de ter sobrevivido? Em muitos momentos, Primo Levi se pergunta a razão de ter sido poupado pelo destino, de não ter morrido ao chegar em Auschwitz, de não ter caído em desgraça com algum guarda que poderia tê-lo eliminado, de não ter sido “sorteado”, escolhido para morrer. Isso, literalmente, o assombraria até o fim. “Penso, hoje, que ninguém deveria

mencionar a Divina Providência, já que existiu um Auschwitz; não há dúvida, porém, de que naquela hora passou como um vento pelo espírito de todos a lembrança de salvação bíblicas nas extremas desgraças” (LEVI, 1988, p.231).

Levi e Riobaldo precisam conviver com outros fantasmas além destes. Podemos reunir esses fantasmas, pesadelos e inimigos íntimos, nem sempre palpáveis, em um conjunto de fatores ligados aos dez meses que Levi viveu no “inferno”, ou nos longos anos de jagunçagem de Riobaldo. Em ambos os casos, marcas indeléveis de uma iniciação pelo sofrimento e de provação no inferno. Tanto Levi como Riobaldo relatam homens, mulheres, velhos e crianças que encontraram e cujas vidas se perderam sob seus olhos; emblematizam as faces dos “catrumanos”, a tragédia da qual fizeram parte e que agora se propõem a resgatar. Em Levi, os rostos pálidos, o som das tosses de moribundos, os odores de fluidos de vidas que findavam, os atos de desespero; em Riobaldo, a pobreza, o abandono, a miséria da mãe, além do pacto e da perda de Diadorim. Nele, temos ainda outros eventos traumáticos como a matança dos cavalos, a seca e a fome, a travessia do Liso do Sussuarão, o medo de tornar-se enxadeiro ou um “provisório”. Tanto em Levi como em Riobaldo, todo o tempo, está presente – e retornando frequentemente na construção de seus discursos –, o imaginário do inferno. Essa recorrência é marca catalisadora de traumas que se transfiguram em fantasmas. Nos fantasmas presentes na narração.

O imaginário do inferno e dos fantasmas se une em pontos equidistantes. Este imaginário está descrito no turbilhão de sensações que tomam as recordações de ambos. Aparece no momento em que narram, parecem “raspando e pintando o interior de uma cisterna enterrada no chão” (LEVI, 1988, p.160); retomam o mergulho no subsolo dos círculos subjetivos, assemelham-se a mortos-vivos, evocam discursos de sepultamento em vida e após a morte, cópias de homens e mulheres destinados à danação eterna, fantasmas que vagam sem descanso pagando seus erros, verdadeiras almas penadas. Seres que erram sem rumo certo, como um viajante à deriva no mar ou no sertão. Em Levi e Riobaldo há o compromisso em não deixar que o inferno se transforme apenas nas sombras de um horror esquecido. É isto o que move Levi a escrever e Riobaldo a contar. Os fantasmas que os atormentam são os mesmos que os estimulam a testemunhar.

Isto é o inferno. Hoje, em nossos dias, o inferno deve ser assim: uma sala grande e vazia, e nós, cansados, de pé, diante de uma torneira gotejante mas que não tem água potável, esperando algo certamente terrível, e nada acontece, e continua não acontecendo nada. Como é possível pensar? Não é mais possível; é como se estivéssemos mortos (LEVI, 1988, p. 25-26).

Conclusões: a presença dos fantasmas

Retomamos aqui a importância e a atenção à narrativa e à narração como potência e ato de continuidade da vida, e sobretudo, de resiliência e de suportação da existência. Resistir   morte, em ambos os narradores,   não aceitar a vitória dos fantasmas. Eles se multiplicam, e a batalha contra eles   incessante, se d  em diversos espaços simultaneamente.   preciso estar precavido contra o inferno e contra o imaginário do inferno e dos fantasmas, para não recuar diante deles, seja em que terreno for. Em Levi e em Riobaldo existe o dever de narrar contínuo, que leva ao desafio de construir um relato povoado por fantasmas, pessoas que um dia tiveram um lugar no mundo, com famílias, casas, histórias e sentimentos.

Essas narrativas demandam de seus autores mais que o ato de elencar episódios, requerem sobretudo capacidade de discernimento e de compreensão. S  assim as descri es de pessoas escolhidas aleatoriamente para morrer, de montanhas de cinzas humanas espalhadas pelos campos poloneses, de saques de obtura es de ouro feitas em pilhas de cadáveres, de total ausência de comunica o entre pessoas que já não estavam certas se continuavam vivas ou não farão algum sentido. Ainda que esse sentido seja falho, como o próprio Levi não se cansa de enfatizar em seus textos; ainda que essa constru o discursiva seja insuficiente para dar o real tamanho da tragédia; ainda que se peque por estereótipos e que não se consiga escapar de simplifica es, essas explica es precisam ser erigidas em um conjunto lógico e inteligível para que desempenhem, ainda que tenuemente, o papel de reproduzir o irreproduzível. Essa caminhada passa, inescapavelmente, por um exercício historiográfico doloroso e complexo. “A verdade da história está nesse ‘intermédio’, cujos

termos uma obra propõe sem poder criar um objeto que se substitua a essa relação” (CERTEAU, 2017, p.30).

Ricoeur (2012) já havia alertado para discursos que se querem muito rígidos em suas comprovações e coerências internas. Comentando o plano da ficção, o filósofo aponta as relações existentes entre o mundo (imaginário ou real) e a materialização de tal narração em um texto. Essa intersecção, que parece apontar para uma fusão imprópria, na verdade revela os interstícios de discursos que não se dão de maneira unívoca. Quando se pensa em memórias que se transformam em registros discursivos materializáveis, essa dinâmica fica ainda mais complexa, exigindo parâmetros de análise que não são simplistas. “O abuso começa a partir do momento em que a noção de ‘testemunho’ é separada do contexto narrativo que o erige em prova documentária a serviço da compreensão explicativa de um curso de ação” (RICOEUR, 2012, p.156).

“Tendemos a simplificar inclusive a história [...]” (LEVI, 2016, p.27), alerta o autor. “Hoje – neste hoje verdadeiro, enquanto estou sentado frente a uma mesa, escrevendo –, hoje eu mesmo não estou certo de que esses fatos tenham realmente acontecido” (LEVI, 1988, p.152). Nos relatos memorialísticos e testemunhais, amparados pela visão histórica que ajuda a lhes conferir maior verossimilhança e credibilidade, esses objetos de relato – tal como acontece, por outros caminhos, outros discursos, como o religioso, o científico, o jornalístico – precisam ser eleitos e explorados, concentrando em torno de si a organização narrativa. Isso não assegura a fidelidade dos fatos – e qual instrumento poderia fazê-lo? –, mas lhes dão apreensibilidade, condições de serem conhecidos e debatidos, resgatados e até ressignificados. “E finalmente, entre os testemunhos lidos ou ouvidos, há também aqueles inconscientemente estilizados, nos quais a convenção prevalece sobre a memória genuína” (LEVI, 2016, p.56). Levi identifica esse percurso tortuoso, mas natural. “O portador da recordação quis tornar-se um não portador e conseguiu: à força de negar sua existência, expulsou de si a recordação nociva como se expele uma excreção ou um parasita” (LEVI, 2016, p.23)

A materialização da narrativa da Shoah em Primo Levi – e, de acordo com Agamben (2008) e LaCapra (2009), também em outros relatos testemunhais de sobreviventes de

campos de concentração – transita entre uma série de variantes intervenientes que moldam e modulam as narrativas sobre esse passado de profunda dor. O trauma (MACÊDO, 2014), o esquecimento (RICOEUEUR, 2007), o jogo entre lembrança e apagamento (GAGNEBIN, 2009), a relação com o outro (CERTEAU, 2017) inserem-se em pontos diversos, condicionando sua própria essência. A variedade de formatos e estratégias narrativas que Levi e Riobaldo usam nessa jornada de recordação e entendimento das tragédias que presenciaram demonstra os esforços incessantes de ambos para impedir que o que se viu e se viveu (em Auschwitz ou no Sertão) não se perca nas sombras da memória.

Declaração de autoria e responsabilidade pelo conteúdo publicado.

Declaramos que ambos os autores tiveram acesso ao corpus de pesquisa, participaram ativamente da discussão dos resultados e procederam à revisão e aprovação do final do trabalho.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOLLE, W. *Grandesertão.br* São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2004.

CASTRO, G. *Ensaio de complexidade*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 1997.

CERTEAU, M. *A escrita da história*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.

CYRULNIK, B. *Os patinhos feios*. Trad. Mônica Stabel. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FANTINI, M. Porosidade de fronteiras: diálogo de Rosa com Graciliano Ramos e Picasso. In: HOLANDA, S. A. O. (Org). *Imagens, arquivos e ficção em Guimarães Rosa*. Curitiba, CRV, 2011.

FREUD, S. *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos: 1920-1923*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GINZBURG, C. *O fio e os rastros*. Trad. Rose Freire de Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JUARROZ, R. *Poesia e realidade*. Trad. Gustavo de Castro. Brasília: Casa das Musas, 2009.

- KUNDERA, M. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1988.
- LACAPRA, D. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.
- LEVI, P. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LEVI, P. *Os afogados e os sobreviventes: Os delitos. Os castigos. As penas. As impunidades*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2016.
- MACÊDO, L. F. *A escrita do trauma*. Rio de Janeiro: Subversos, 2014.
- NETROVISKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et. al. Campinas: Unicamp, 2007.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa: o tempo narrado*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RONCARI, L. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Unesp, 2004.
- ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- SELIGMANN-SILVA, M. *Grande sertão: veredas* como gesto testemunhal e confessional. *Alea: Estudos Neolatinos*. 2009, Vol 11, n. 1, p.130-147.

Recebido em 04/06/2018

Aprovado em 21/10/2018