

# Seguir os rastros, ensaiar os gestos

Maya Moldes da Rocha Pereira<sup>1</sup>

---

**RESUMO** Na contramão das interpretações que leem Walter Benjamin – em particular, o ensaio sobre o contador de histórias — como um testamento nostálgico das verdadeiras narrativas, isto é, aquelas que *transmitem experiência*, este trabalho diz que essas ainda são possíveis, mesmo que em forma de fragmentos, de rastros, nos gestos. Seguindo os rastros, nos deparamos com a literatura de testemunho. Sustento que a experiência do *Lager* pode ser transmitida de uma forma já anunciada na obra benjaminiana: menos se preocupando em relatar o que factualmente aconteceu, do que em ser um contador de histórias.

**PALAVRAS-CHAVE:** Walter Benjamin; narrativa; literatura de testemunho.

Este ensaio diz de alguns anos debruçada – por vezes, de forma vertiginosa – por sobre os estudos de Walter Benjamin e Literatura de Testemunho. Tomo a licença dessa breve exposição de percurso, porque a questão aqui desenvolvida, acerca do desfacelamento de certa forma de experienciar e narrar, é produto orgânico desse e creio que se torna melhor compartilhada se o caminho da pesquisa também o for. Sendo assim, divido que minha trajetória intelectual tem se desdobrado em aspectos de um repetido interesse: “o que é contar uma história?”, “ainda é possível contar histórias?”, “como contar histórias com imaginação, criando imagens?”. Durante a monografia, trabalhei com as definições benjaminianas de experiência e narrativas tradicionais e contos de fadas, aproximando “*O narrador*”<sup>2</sup>, de Walter

---

1. Doutoranda em História Social, PPGHIS-UFRJ. Este artigo deriva de uma das seções de minha Dissertação de Mestrado, “*Há rastros – narrar, em Walter Benjamin e Jorge Semprún*” (no prelo), defendida na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), orientada por Kelvin Falcão dos Santos Klein e Pedro Spinola Pereira Caldas, sob apoio da CAPES.

2. Para este trabalho, duas traduções do ensaio conhecido como “*O narrador*” serão cotejadas. A tradução mais conhecida, de Sérgio Paulo Rouanet, do ensaio homônimo presente no volume I da coletânea “*Obras escolhidas*” (2012), e a mais recente, da autoria de Patrícia Lavelle, na coletânea “*A arte de contar histórias*” (2018).

Benjamin e “*História sem fim*”, de Michael Ende, a partir do conceito de alegoria, tendo a obra de Ende como figuração do ensaio benjaminiano. Paralelamente, conduzi uma pesquisa de iniciação científica, esta sobre literatura de testemunho; chamava-se “A escrita e a vida, um estudo sobre a não linearidade no testemunho de Jorge Semprún”.

Conduzir os dois temas, ainda que tão distintos em recorte – pois, se não há poesia depois de Auschwitz<sup>3</sup>, que dirá contos de fada – entremeou meus interesses sob a trama da narrativa, seus hiatos e possibilidades, em uma nova pesquisa. Este artigo seria como sua introdução, em que os principais pontos são introduzidos e ensaiados.

Sendo assim, em primeiro explanarei o dito declínio narrativo, diagnosticado por Walter Benjamin como um fenômeno da modernidade, seguindo seu percurso de rastros, conjugado à questão dos testemunhos do Holocausto, a partir da obra de meu outro interesse, Jorge Semprún<sup>4</sup>. De primeiro, tal aproximação me causou certo espanto interpretativo. Se, por um lado, eu lia que Benjamin define a noção de experiência enquanto “vida vivida” (Benjamin, 2018, p. 25), por outro, Semprún relata experienciar “viver a morte” (Semprún, 1995, p. 21). Sendo assim, se “a cotação da experiência caiu” (*Verfall der Erfahrung*) (Benjamin, 2018, p. 20) desde a década de 1930, data do ensaio sobre o contador, concluí que a materialidade do *Lager* (campo de concentração) causou nesta um abalo ainda mais estrutural, que questionei se significaria o fim das formas narrativas capazes de transmitir experiências. Por isso a pergunta “ainda é possível contar histórias?”, mas poderia também dizer: “há rastros?”

---

3. “A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que se tornou impossível escrever poemas.” (Adorno, 1998, p. 26)

4. Jorge Semprún (1923, Madrid / 2011, Paris), foi um comunista espanhol, exilado na França desde a juventude, com sua família republicana. Cursando filosofia na Sorbonne, interrompe seus estudos durante a França ocupada pelo nazismo, para ingressar na organização de resistência chamada *Jeanne Marie Action*. Em 1942, é capturado pela Gestapo, preso por um ano em Auxerre, onde sofre diversas formas de tortura, e transferido para o campo de concentração Buchenwald, onde fica até a libertação em 1945. Mesmo durante sua experiência no Lager, Semprún não cessa suas atividades militantes, participando do aparelho comunista clandestino que lá havia. Nos dez anos seguintes, ingressa no Partido Comunista Espanhol e se divide entre viver legalmente na França e penetrar seu país natal escondido, militando contra a ditadura franquista, que o perseguia. Apenas após seu desligamento do PCE, na década de 1960, Semprún se dedica a sua carreira de escritor e roteirista cinematográfico. Todos os seus livros são marcados pela experiência do nazismo e trazem certo conteúdo biográfico, mesclado com elementos ficcionais. Para uma biografia do autor, ver Herrmann e Ferrán (2014).

O que você disser, não diga duas vezes.  
Encontrando seu pensamento em outra pessoa: negue-o.  
Quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou retrato.

Quem não estava presente, quem nada falou, Como poderão apanhá-lo?  
Apague os rastros!

Cuide, quando pensar em morrer,  
Para que não haja sepultura revelando onde jaz,  
Com uma clara inscrição a lhe denunciar,  
E o ano de sua morte a lhe entregar, Mais uma vez:  
Apague os rastros!

(Assim me foi ensinado). (Brecht, 1986, p. 69-70).

Ler este poema a partir do que sabemos sobre a Shoah, sobre os incinerados no forno crematório, os milhares de anônimos nas valas comuns, mesmo sobre o que sabemos, ou melhor, não sabemos, do túmulo sem endereço de Benjamin em Port Bou<sup>5</sup>, faz-se uma experiência de leitura dolorosamente cruel, mas da qual não devemos nos esquivar. O principal argumento deste texto consiste em encarar o que o *Lager* – abordado aqui através da literatura de testemunho – significou de desestabilizador nessa categoria ampla, a qual chamamos de narrativa, cujos abalos já estavam sendo diagnosticados – sentidos, apontados, ensaiados – em intelectuais como Benjamin e Brecht.

Benjamin cita Brecht no ensaio contemporâneo ao contador de histórias, “*Experiência e pobreza*” (1933/2012a), que costuma ser lido de forma comparativa a esse, uma vez que ambos possuem longas passagens em comum, especialmente em seus princípios. Por ora, gostaria de trazer outra imagem deste mesmo texto. Trata-se da fábula sobre o vinhateiro. Em seu leito de morte, um velho homem chama os três filhos e lhes diz: há, enterrado na propriedade e por entre as vinhas, um tesouro. Durante todo o inverno, os herdeiros põem-se a ca-

---

5. “O mito de Portbou reside na beleza da localidade, assim como no mistério do túmulo de Benjamin, que nunca foi encontrado. Na verdade, ele não existe, apesar de muitos documentos oficiais atestarem sua morte e seu enterro.” (Traverso, 2018, p. 428). Há no lugar um memorial, da autoria de Dani Karavan, chamado “Memorial das Passagens”, que consiste em um corredor por dentro da pedra desembocando no mar, com uma inscrição do próprio Benjamin: “A história é dedicada à memória dos anônimos”.

var, sem sucesso. Na próxima estação, percebem que suas vinhas rendem mais frutos do que nunca, resultado do trabalho de escavar com afinco o solo. Os homens compreendem, então, que o tesouro é essa centelha de sabedoria que provém da experiência. Que conselhos, que sabedoria, que experiência os campos de extermínio? Auschwitz, dispensável dizer, não é uma fábula, portanto, não é possível extrair uma moral da história; como nos recorda a sobrevivente de Auschwitz Ruth Klüger (2005, p. 68): “Nada de bom viera dos campos de concentração, e ele estava esperando justamente ensinamentos morais?”.

O conto do vinhateiro (Benjamin, 2018) está ainda mais distante do Holocausto que o poema de Brecht, se fôssemos tratar a categoria narrativa de forma linear, o que não será o caso, mas sim de historicizá-la. Em comum entre as três histórias, que possuem naturezas tão distintas, há a figura da morte, sobre a qual gostaria de me deter. Na do vinhateiro, a morte está presente e é dela que o narrador extrai sua autoridade, “que mesmo o mais miserável dos moribundos possui aos olhos dos vivos à sua volta” (p. 36). No poema de Brecht, a morte perdeu seu lugar destacado. Outrora, se o ato de morrer era “o mais público e o mais exemplar da vida individual” (p. 35), em “*Apaguem os rastros*” dá-se justamente o contrário: a morte precisa ser anônima. Se, antes, “não havia casa, por vezes nem mesmo quarto, onde ninguém tivesse morrido” (p. 35), o poeta alemão fala dos perseguidos e exilados que não podem deixar sepulturas. Ao nos lembrarmos de que nas origens dessa palavra, em grego, *sèma* significa tanto túmulo quanto signo, porque as primeiras inscrições foram feitas em lápides, nos acena a conclusão de que o *Lager*, que não as possui, é um evento sem rastros. Sem túmulo: sem palavras.

E não é essa a intenção dos perpetradores?

Seja qual for o fim desta guerra, a guerra contra vocês nós ganhamos; ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito. Talvez haja suspeitas, discussões, investigações de historiadores, mas não haverá certezas, porque destruiremos as provas junto com vocês. E ainda que fiquem algumas provas e sobreviva alguém, as pessoas dirão que os fatos narrados são tão monstruosos que não merecem confiança. (Levi, 2016, p. 7)

“Sem catástrofe não há representação, ao passo que a catástrofe contém, em si, um problema de representação”: essas são as palavras inaugurais do volume organizado por Márcio Seligmann-Silva e Arthur Nestrovski, “*Catástrofe e representação*” (2000), assim como é a grande discussão legada aos sobreviventes

e intelectuais – por vezes sobreviventes e intelectuais – das gerações seguintes ao evento do Holocausto, chamado por alguns de limite, o que, por si só, já é uma questão (Caldas, 2019). Tal querela tem muitas frentes; em síntese, podemos dividi-la em duas mais amplas: se é possível representar o *Lager* e qual a forma dessa representação. Não irei apresentá-las – Friedländer (1992) já o fez –, salvo aquelas com as quais me alinho, ou seja, de que *há rastros* e podemos investigar quais formas estes assumem, ainda que estas sejam, também, fragmentadas. Mais do que podemos: devemos. Longe de findar o assunto, trata-se de assumirmos que a questão narrativa é, *a priori*, ética. Não devemos renunciar aquilo que não conseguimos ou não podemos responder de todo.

Relegar os campos de concentração à esfera do inenarrável é estar perigosamente próximo, ainda que bem intencionado, do projeto nazista de aniquilação:

Não bastava assassinar: porque os mortos nunca estavam suficientemente “desaparecidos” aos olhos da “Solução final”. Muito para além da privação da sepultura — que era, na Antiguidade, o cúmulo da ofensa ao morto —, os nazis dedicaram-se, racional ou irracionalmente, a “não deixar nenhum vestígio”, a fazer desaparecer todo o resto... (Didi-Huberman, 2020, p. 36)

Se Auschwitz é um fato, significa que foi pensado. Se foi pensado, portanto, é pensável. Pensável, que não é sinónimo de esgotável, nem mesmo de compreensível. Talvez nossa postura possa ser algo como aquilo a que Hans Blumenberg chama de “pensatividade” (*Nachdenklichkeit*):

Nesse sentido, a pensatividade seria, segundo Blumenberg, um adiamento, um prazo dado contra os resultados banais e decepcionantes que o pensamento ordenado pode nos dar quando se interroga sobre a vida e a morte, o sentido e a ausência de sentido, o ser e o nada. [...] isto é, que devemos respeitar as questões às quais não podemos atribuir uma resposta. (Lavelle, 2018, p. 277)

Como se respeita uma questão? Acredito que a encarando, buscando respondê-la. Por um lado, devemos recusar a tentação do indizível que o horror nos suscita. Nas palavras de Semprún, sobrevivente de Buchenwald com o qual trabalhei na pesquisa do mestrado: “O inefável com o qual nos vão martelar os ouvidos não passa de um alibi. Ou sinal de preguiça. Sempre se pode dizer tudo, a linguagem contém tudo” (Semprún, 1995, p. 23). Por outro, incorrer no risco de domesticar o passado, a partir de uma historiografia conciliadora, também precisa ser evitado.

Neste texto, as noções de narrativa e experiência serão recorrentes, como já se fez notar. Claro, é preciso sempre esclarecer *que* narrativa, *que* experiência, e nesta singularidade se apoia meu argumento. No entanto, antes de qualquer “que”, esclareço que, sob um ponto, minha compreensão dos conceitos é estável: são entremeados. Afinal, por experiência, compreendemos a “vida vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias” (Benjamin, 2018, p. 36). Se a experiência do campo de concentração foi vivida, ainda que de forma ceifadora e não mais lapidar, como o era o artesão (Benjamin, 2018, p. 57), “Pois eu não havia propriamente sobrevivido à morte, não a tinha evitado. Não havia escapado dela. Antes, percorrera-a, de um extremo a outro” (Semprún, 1995, p. 24), então é necessária uma narrativa capaz de dizer dessa experiência. O essencial é que essa existe.

Nas teses “*Sobre o conceito de história*”, Walter Benjamin (1974[1942]/2012c) nos alerta sobre essa necessidade narrativa da catástrofe: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ (*Ausnahmezustand*) em que vivemos é a regra. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a esse ensinamento” (p. 245). Um conceito, mas também é possível dizer: uma escrita. Não podemos pensar na literatura de testemunho como o lugar dessa escrita? A contrapelo do trauma, do inimaginável, dos apagamentos. Sem túmulos, sem palavras? Mas há palavras:

Hurbinek, que tinha tres anos e que nascera talvez em Auschwitz e que não vira jamais uma árvore; Hurbinek, que combatera como um homem, até um último suspiro, para conquistar a entrada no mundo dos homens, do qual uma força bestial o teria impedido; Hurbinek, o que não tinha nome, cujo minúsculo antebraço fora marcado mesmo assim pela tatuagem de Auschwitz; Hurbinek morreu nos primeiros dias de março de 1945, liberto, mas não redimido. Nada resta dele: *seu testemunho se dá por meio de minhas palavras*. (Levi, 2010, p. 14, grifo meu)

Pensando em explorar especialmente outro autor da Literatura de Testemunho que, acredito, dialogue mais com a noção narrativa de Benjamin do que Primo Levi, me deterei alguns instantes em apresentar melhor o autor hispânico Jorge Semprún e o livro central de sua produção. Em uma primeira leitura, de pronto associei Semprún aos “soldados mudos”, que retornavam dos campos de batalha, descritos no ensaio benjaminiano, “Não mais ricos, mas mais pobres de experiências comunicáveis” (Benjamin, 2018, p. 21), por partir da conclusão primária de que algo chamado de Shoah, Holocausto, extermínio, genocídio, enfim, projeto de aniquilação, seria um xeque ainda maior às experiências co-

municáveis. No entanto, tinha seu livro em mãos, “*A escrita ou a vida*” (1995), e uma pesquisa a conduzir.

Essa é a obra essencial na produção literária de Semprún, pois atua como um cruzamento por entre as outras. Tal opinião é refletida pelos seus especialistas, como Liran Razinsky, editor do dossiê de Yale dedicado ao autor:

Especificamente em “*A escrita ou a vida*”, as descrições recorrentes de episódios de outros livros de Semprún são acompanhadas por admissões de que as versões anteriores não eram verdadeiras, que Semprún adicionou detalhes, distorceu fatos, alterou nomes. O leitor poderá entender que nada impede que essas práticas continuem a ser implementadas, preparando o terreno para uma nova reescrita. Portanto, esse retorno aos mesmos episódios deixa o texto em aberto, da mesma forma que o sonho da retradução perpétua. (Razinsky, 2016, p. 6. tradução minha)

Trata-se de seu livro confessional, podemos dizer. Neste, Semprún nos revela a notável singularidade que possui enquanto autor de testemunho: mente. Colocada tal palavra de efeito, faço questão de esclarecê-la: “O outro tipo de compreensão, a verdade essencial da *experiência*, não é *transmissível*... Ou melhor, só o é pela escrita literária... [...] Pelo artifício da obra de arte, é claro!” (Semprún, 1995, p. 126, grifos meus). Seus livros, para utilizar a provocação que Benjamin faz a Ranke, não estão preocupados em contar *o que realmente aconteceu*. Dito de outra forma, Semprún não possui compromisso com a objetividade do relato, com a factualidade do ocorrido, mas sim com isso que ele chama nesta passagem destacada – e como nós passaremos a chamar – de “verdade essencial da experiência”, ou “verdade da experiência”, apenas. Essa noção nos é crucial.

A princípio, parece afastá-lo da definição de testemunho que remete à *terstis*, como aquele que atesta a verdade, pois a presenciou, ou seja, viu. É correto que muitos dos eventos narrados em seus livros não foram vistos, pois o autor inventou-os. Talvez por essa razão, Semprún não seja o mais mencionado dentre os autores de testemunho, em obras dedicadas ao tema; sua biografia constringe catalogá-lo como ficção, ao passo que sua imaginação confessa e praticada o torna pouco confortável nas prateleiras de testemunho, pois acrescenta uma segunda camada de problemática a se somar às delicadas questões que tangem seus autores, já considerados a partir de categorias como memória e trauma. Apesar do desconforto, é a partir desta que o compreendo.

A chave está nos termos grifados, experiência e transmissão. Na narrativa de Semprún, há uma dissociação entre fatos e experiência. É justo nos per-

guntarmos o porquê. Será que os fatos, descritos a partir de uma preocupação fidedigna, não são suficientes para transmitir a experiência que contêm? Talvez, mas acredito que a questão formulada deve ser outra: “Mas pode-se contar? Poder-se-á contar?”:

Estamos em 12 de abril de 1945, dia seguinte da libertação de Buchenwald. A história está fresca, em suma. Nenhuma necessidade de um esforço especial de memória. Nenhuma necessidade tampouco de uma documentação fidedigna, verificada. Ainda está no presente, a morte. Acontece sob os nossos olhos, basta olhar. Eles continuam a morrer, às centenas, os famintos do Pequeno Campo, os judeus sobreviventes de Auschwitz. Basta se entregar. A realidade está ali, disponível. A palavra também.

No entanto, vem-me uma dúvida sobre a impossibilidade de contar. Não que a experiência vivida seja indizível. Ela foi invivível, o que é outra coisa, como se compreenderá facilmente. Outra coisa que não se refere à forma de um relato possível, mas à sua substância. Não à sua articulação, mas à sua densidade. Só alcançarão essa substância, essa densidade transparente, os que souberem fazer de seu testemunho um objeto artístico, um espaço de criação. Ou de recriação. Só o artifício de um relato que se possa controlar conseguirá transmitir parcialmente a verdade do testemunho. [...]

Pode-se dizer tudo dessa experiência. Basta pensar nela. E a ela se dedicar. Ter o tempo, decerto, e a coragem de um relato ilimitado, provavelmente interminável, iluminado — circunscrito também, é claro — por essa possibilidade de se prosseguir ao infinito. Arriscando-se a cair no repetitivo e no maçante. Arriscando-se a não conseguir terminá-lo, a prolongar a morte, se necessário, a fazê-la reviver permanentemente nos cantos e recantos do relato, a não ser mais do que a linguagem dessa morte, a viver às suas custas, mortalmente.

Mas pode-se tudo ouvir, tudo imaginar? Poder-se-á ouvir, se imaginar? Terão eles a paciência, a paixão, o rigor necessários? (Semprún, 1995, pp. 22-23)

Não se trata da insuficiência dos fatos em conter uma experiência, mas sim de, novamente, nos depararmos com a questão narrativa. Há rastros, mas como narrá-los? Neste trecho de Semprún, destaco alguns pontos: “Só o artifício de um relato que se possa controlar conseguirá transmitir parcialmente a verdade do testemunho” (Semprún, 1995, p. 22). Segundo o autor, um relato que possa controlar remete ao artifício da literatura; sendo assim, concluímos que uma contação fiel dos fatos seria “descontrolada”, lembrando, é claro, que essa é a resposta narrativa de Semprún enquanto sobrevivente, mas que não diz dessa categoria mais do que algumas possibilidades. Por que um relato factual não

é controlável? A resposta está na continuação do parágrafo, e diz de algo que remete ao autor, mas também aos ouvintes. Pela proximidade da morte:

Arriscando-se a não conseguir terminá-lo, a prolongar a morte, se necessário, a fazê-la reviver permanentemente nos cantos e recantos do relato, a não ser mais do que a linguagem dessa morte, a viver às suas custas, mortalmente. (Semprún, 1995, p. 23)

A morte, cuja presença confere tal autoridade, que mesmo o “mais miserável dos moribundos possui aos olhos dos vivos à sua volta” (Benjamin, 2018, p. 36), uma vez que nessa hora “uma sequência de imagens se põe em movimento” (p. 36), ameaça ao sobrevivente se concretizar: “Eu pensava ter me safado, vivo. Retornado à vida, pelo menos. Nada garante” (Semprún, 1995, p. 23). Enquanto o moribundo a aguarda de seu leito, Semprún busca afastar-se dela, “Era excitante imaginar que, daqui para frente, o fato de envelhecer [...] não ia me aproximar da morte, mas, muito pelo contrário, me afastar” (p. 24). “A escrita ou a vida”, foi o título que escolheu para o livro do qual estamos falando: “Tinha de escolher entre a escrita ou a vida, escolhi esta. Escolhi uma longa cura de afasia, de amnésia deliberada, para sobreviver” (p. 191).

Quando finalmente se dispõe ao relato, se impõe a questão de representar, que, conforme já disse e dou ênfase, é desdobrada tanto para o autor, que corre o risco de se sufocar com a rememoração da experiência, quanto para quem lê e os obstáculos da recepção – prefiro dizer: imaginação; mas essa questão da transmissibilidade é mesmo uma prerrogativa às formas de narrar.

Semprún resolve esse impasse sustentando-o, e é disso que se trata “*A escrita ou a vida*”. Esclareço: trata-se de um livro absolutamente não linear, uma montagem sobreposta de passagens fragmentadas, lacunares, apresentadas e retomadas, às vezes, dezenas de páginas adiante; abertas, podemos dizer, portanto, inesgotáveis. Tal descrição não faz jus à experiência de morte? Talvez mais do que uma concatenação episódica e cronológica dos fatos, descritos de forma que se pretende crua e objetiva, mas cuja solidez de tal organização poderia nos levar ao repúdio imediato ou à empatia de assimilação integral. Uma das passagens de “*A escrita ou a vida*” diz: “Talvez seja esse o seu caminho de escritor, a sua ascense. Escrever até que toda essa morte acabe” (Semprún, 1995, p. 164). Escrever é reescrever – até que toda essa morte acabe – “A não ser que ela acabe comigo!” (p. 164).

Mas não acabou com ele, na mesma medida em que não acaba nele. A morte que Semprún viveu e não morreu. A própria morte que atravessou e a dos outros que não sobreviveram para contar. Essa é outra marca de sua lite-

ratura, que está amparada pelo uso da imaginação. Sem querer, ou sem poder, fazer de sua obra um memorial, alguns de seus personagens sintetizam figuras com que Semprún cruzou em vida. É o caso do judeu Hans:

Mas não foi Koba que inventei. Inventei um outro companheiro judeu, Hans Freiberg. Coloquei-o ao meu lado, no dia que matamos o jovem soldado alemão que cantava “La paloma”: *Kommt eine weisse Taube zu Dir geflogen...* Ele tomou o lugar de Julien Bon, meu companheiro da Borgonha. Inventei-o para que ocupasse nos meus romances o lugar que Koba e outros companheiros judeus ocuparam na minha vida. (Semprún, 1995, pp. 134-135)

“Inventei-o para que...”. Antes de oferecer minha interpretação à imaginação com a qual essa passagem se tece, é importante esclarecer as outras personagens mencionadas nela. Koba, segundo o autor em outras páginas deste mesmo livro, foi um camarada de Semprún na resistência antifascista, sobre o qual se sabia pouca coisa. “Sabia que [...] era comunista. Sabia que era judeu. Sabia que o chamavam de Koba, sem conhecer a origem lendária desse apelido. [...] Sabia também que fazia parte dos grupos de choque” (Semprún, 1995, p. 131). Além disso, “Koba chegava sempre na hora marcada, quaisquer que fossem a hora, o lugar, o tempo que estivesse fazendo” (p. 130). A certa altura, após solicitar a colaboração parcial do jovem Semprún para uma missão – que este não conhecia de todo do que se tratava – “Koba desapareceu, nunca mais encontrei *rastro dele*” (p. 134, grifo meu).

Julien Bon era um jovem da Borgonha,

[...] companheiro de andanças pelos maquis da região, onde distribuíamos as armas jogadas de paraquedas para a Jean Marie Action [...] e era uma alegria partilhar com ele a emoção dos passeios noturnos. Com Julien, as patrulhas da *Feld* ficavam como barata tonta. Mas Julien foi pego numa emboscada, e resistiu como o diabo. Sua última bala de Smith and Wesson foi para si: disparou sua última bala na cabeça. (Semprún, 1995, p. 44)

Por que inventar Hans Freiberg? Há espaço no livro para Julien e Koba, tanto é que estes também são personagens. Minha interpretação é que à narrativa cabe o lugar da redenção. Julien e Koba morreram e Semprún, apesar de mentir, não é um mentiroso. Ele não quer que seu relato seja sobre o que aconteceu, porque não quer produzir um relato, mas uma narrativa. Julien e Koba morreram e

não é possível “deter-se para acordar os mortos” (Benjamin, 1974[1942]/2012, p. 246), como nos recorda a Tese IX, dentre as teses em “*Sobre o conceito de história*”. Mas, em antítese à impotência do anjo, é possível “juntar os fragmentos” (p. 246). Ao rastro que Koba não deixou ao desaparecer, Semprún seguiu e imaginou Hans Freiberg, redimido, “Coloquei-o ao meu lado, no dia que matamos o jovem soldado alemão que cantava ‘La Paloma’” (Semprún, 1995, p. 134).

Benjamin não sobreviveu, mas deixou rastros: “Não conseguiremos definir com uma completa exatidão qual seria essa narração salvadora e transformadora que deveria ser o paradigma de uma nova historiografia e a que Benjamin faz apelo nas teses” (Gagnebin, 2013, p. 6). Nosso esforço em juntar os dois autores não pretende espelhar a obra de um e outro, ou ter o filósofo como referencial teórico do testemunho — não são os dois filósofos? Os dois testemunhos? —, mas sim pensar uma narrativa a partir de fragmentos e capaz de transmitir algo de uma experiência – do Holocausto –, tecendo uma montagem com a obra de ambos:

Montar não é assimilar. Só um modo de pensar trivial supõe que o que está ao lado tem de ser semelhante. Só um anúncio publicitário pode tentar levar-nos a acreditar que um automóvel e uma mulher jovem são da mesma natureza pelo simples fato de serem vistos em conjunto. [...] Todos os mestres da montagem — Warburg, Eisenstein, Benjamin, Bataille — atribuíram uma posição central, nas suas reflexões críticas sobre a imagem, ao poder político e à imagética de propaganda. Mas, recusando a imagética na imagem, fizeram com que as semelhanças se dissolvessem, tornando impossíveis as assimilações; “dilaceraram” as semelhanças ao produzi-las; tornaram possível pensar as diferenças criando relações entre as coisas. (Didi-Huberman, 2020, p. 217)

Retomando as histórias que começaram esse texto, a fábula do vinhateiro e o poema do Brecht, que narram sobre os rastros, disse que o que havia em comum entre elas era a figura da morte, assim como há em Semprún: “A morte é a sanção de tudo que o contador de histórias pode contar” (Benjamin, 2018, p. 36). Perguntei “há rastros?”, pois, à primeira vista, é fácil ter sobre elas um olhar de declínio. Havia na do vinhateiro um tesouro: a sabedoria, uma moral, uma herança da tradição. Em “apaguem os rastros!”, tal herança já fragmentada foi posta às pressas em uma pequena valise e fugiu para o exílio. E, em Semprún, que voltou para contar de um lugar onde não há túmulos, “Talvez porque as aparições devam falar no lugar dos desaparecidos, às vezes os sobreviventes no lugar dos naufragados” (Semprún, 1995, p. 138), onde estão os rastros?

Não há apenas a figura da morte em comum entre as três histórias; se pensarmos assim, decerto ficará difícil ter outra conclusão que não seja nostálgica, sobre a capacidade de narrar e intercambiar experiências. Em comum também há o gesto. “A alma, o olho e a mão estão assim inscritos num mesmo contexto. Interagindo, eles definem uma prática. [...] O papel da mão tornou-se mais modesto” (Benjamin, 1936/2012b, p. 239), como dito em “*O narrador*”. Essa prática é a narrativa. Em um fragmento de “*Rua de mão única*” (1928/2012), chamado “Escavar e recordar”, Benjamin diz: “Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura” (p. 246). Semprún não encontra um tesouro, não colhe, nem nos oferece, uma moral. No bosque de faias não há nenhum vinhedo e o trabalho não liberta. Nada resta, mas há o gesto, ainda que tateante, modesto, de escavar e recordar; os rastros são o gesto ou restam no gesto, pelo menos. Sigma, de túmulo, de palavras, eu havia dito. Não há túmulos no campo de concentração, mas há palavras que revolvem seu solo; se a narrativa assemelha-se “às sementes de trigo, [...] conservando até hoje suas forças germinativas” (Benjamin, 1936/2012b, p. 22), retomando “*O narrador*”, então a literatura de testemunho é o lugar onde os mortos são revolvidos na terra. Difícil dizer o que germina em tal solo. Nomes, histórias, imagens. “A verdadeira imagem do passado passa voando [...] ameaça desaparecer com cada presente que não se sinta visado por ela” (Benjamin, 1974[1942]/2012, p. 243), nos é lembrado nas “teses”. Mas os sobreviventes visam os não sobreviventes e, à história, como ainda nos diz este documento, cabe “o dom de despertar no passado centelhas de esperanças” (p. 244). Este artigo, como todo esforço intelectual sincero e sensível, é, por sua vez, também só um gesto.

### ***Follow the traces, exercising the gestures***

**ABSTRACT** *Going in the opposite direction to interpretations of Walter Benjamin's works — particularly the storyteller essay — as a nostalgic testimony of the true narratives, that is, the ones that convey experience, this paper states that these narratives are still possible, even if understood as fragments, or trails. Following the trails, we come across the literature of testimony. I sustain that the experience of the Lager can be transmitted by the way to do it as announced in the Keywo of Benjamin: not as concerned with reporting what factually happened but with being a storyteller.*

**KEYWORDS:** *Walter Benjamin; narrative; literature of testimony.*

## ***Sigue las huellas, ensaya los gestos***

**RESUMEN** *Contrariamente a las interpretaciones que leen a Walter Benjamin —en particular, el ensayo sobre el narrador— como un testamento nostálgico de las narrativas verdaderas, es decir, las que transmiten la experiencia, esta obra dice que éstas aún son posibles, aunque sea en forma de relato. narración fragmentos, huellas, en gestos. Siguiendo el rastro, nos topamos con la literatura testimonial. Sostengo que la experiencia de Lager puede transmitirse de una manera ya anunciada en la obra de Benjamin: menos preocupado por informar lo que realmente sucedió que por ser un narrador.*

**PALABRAS CLAVE:** *Walter Benjamín; narrativa; literatura testimonial.*

## **Referências**

- Adorno, T. (1998). *Crítica cultural e sociedade*. In T. Adorno, *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática.
- Benjamin, W. (2012a). *Experiência e pobreza*. In W. Benjamin, *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura* (v. 1). São Paulo: Brasiliense. (Original escrito em 1933).
- Benjamin, W. (2012b). *O narrador*. In W. Benjamin, *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura* (v. 1). São Paulo: Brasiliense. (Original escrito em 1936).
- Benjamin, W. (2012c). *Sobre o conceito de história*. In W. Benjamin, *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura* (v. 1). São Paulo: Brasiliense. (Original escrito em 1942 e publicado em 1974)
- Benjamin, W. (2012d). *Rua de mão única*. In W. Benjamin, *Obras escolhidas* (v. 2). São Paulo: Brasiliense. (Original publicado em 1928).
- Benjamin, W. (2018). *A arte de contar histórias*. São Paulo: Hedra.
- Brecht, B. (1986). *Poemas*. São Paulo: Brasiliense.
- Caldas, P. (2019). *O conceito de evento limite: uma análise de seus diagnósticos*. *Tempo*, 25(3): 737-757.
- Didi-Huberman, G. (2020). *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34.
- Friedländer, S. (1992). *Probing the limits of representation: nazism and the final solution*. Cambridge; London: Harvard University Press.
- Gagnebin, J. M. (2013). *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva.
- Herrmann, G. & Ferrán, O. (2014). *A critical companion to Jorge Semprún: Buchenwald, before and after*. Nova York: Palgrave Macmillan.
- Klüger, R. (2005). *Paisagens da memória: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*. São Paulo: Editora 34.

Maya Moldes da Rocha Pereira

Lavelle, P. (2018). O crítico e o contador de histórias. In W. Benjamin, *A arte de contar histórias*. São Paulo: Hedra.

Levi, P. (2010). *A trégua*. São Paulo: Companhia de Bolso.

Levi, P. (2016). *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz & Terra.

Razinsky, L. (2016). *Writing and life, literature and history: on Jorge Semprún*. New Haven: Yale University Press.

Selligmann-Silva, M. & Netrovski, A. (2000). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta.

Semprún, J. (1995). *A escrita ou a vida* (trad. Rosa Freire D'Aguiar). São Paulo: Companhia das Letras.

Traverso, E. (2018). *Melancolia de esquerda*. Belo Horizonte: Âyiné.

Recebido: 15/03/2022

Aceito: 27/06/2022

---

**Maya Moldes da Rocha Pereira**

maya.moldes.mrp@gmail.com