

A memória viva de Jorge

Semprun Página | 50

Guilherme Azambuja Castro⁷

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

Recebido em: 30/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

Somente passados mais do que cinquenta anos de sua libertação do campo de concentração nazista de Buchenwald, Alemanha, que o escritor espanhol Jorge Semprun conseguirá narrar sua vivência no campo, ou melhor, a vivência do horror. Em 1994, portanto, Semprun publica o romance *A escrita ou a vida*, que cumpre esse papel. Tanto no romance como em entrevistas posteriores, Semprun informa que o livro foi escrito, em parte, graças à opção autoral de ficcionalizar a sua vivência no campo de concentração. No caso de Jorge Semprun, narrar o trauma significaria a destruição da sua capacidade de linguagem? Seria a ficção a alternativa do autor para preservar essa memória do horror? Propomos, neste artigo, um trabalho de reflexão sobre a chamada “literatura do trauma”, com base na teoria de Henry Bergson e Maurice Halbwachs, entre outros, sobre a memória individual e coletiva, a partir da leitura crítica do romance *A escrita ou a vida* de Jorge Semprun.

Palavras-chave

Memória. Romance. Literatura memorialista.

⁷ É formado em Direito e Mestre em Escrita Criativa pela PUCRS. Atualmente faz doutorado em Escrita Criativa, também pela PUCRS. Publicou em coletâneas de contos e em revistas literárias digitais. Foi vencedor do 21º Concurso de Contos Luiz Vilela em 2011. Em 2014 foi finalista do Prêmio SESC de Literatura na categoria Contos. Foi vencedor do Prêmio CEPE de Literatura, categoria Contos, em 2015. Seu primeiro livro, *O amor que não sentimos e outros contos*, foi publicado pela editora CEPE em abril de 2016.

Este artigo pretende analisar o romance *A escrita ou a vida*, do autor espanhol Jorge Semprun, como um exemplar da literatura memorialista em que o autor parece optar pelo esquecimento como alternativa de sobrevivência após ter experimentado o trauma. No caso de Semprun, trata-se da experiência no campo de concentração de Buchenwald, na Alemanha nazista.

Outros exemplos de silenciamento após o trauma podem ser encontrados na literatura mundial. Lembramos, aqui, de Flávio Tavares, escritor e jornalista brasileiro. Em *Memórias do esquecimento*, livro notável que Tavares trata, sobretudo, de sua experiência na tortura durante o regime militar brasileiro, ele diz:

São 30 anos que esperei para escrever e contar. Lutei com a necessidade de dizer e a absoluta impossibilidade de escrever. A cada dia, adiei o que iria escrever ontem. A ideia vinha à memória, mas, logo, logo, se esvaía naquele cansaço imenso que me fazia deixar tudo para amanhã e jamais recomeçar. (TAVARES, 2012, p. 11).

E mais adiante, a frase que resume a aflição do escritor silenciado frente à força da memória em ressuscitar sensações: “Tendo tudo para contar, sempre quis esquecer”. (TAVARES, 2012, p. 11).

Em *Matéria e memória*, Henry Bergson traz um importante conceito para nosso estudo, o da “memória do corpo”. Para Bergson, a lembrança pura – ele chama de “lembrança pura” o que aqui compreendemos como um estado submerso e ainda não identificável de memória – será resgatada em imagens presentes somente se encontrar utilidade nesse presente. “De meu passado”, diz Bergson, “apenas torna-se imagem, e portanto sensação ao menos nascente, o que é capaz de colaborar com essa ação, de inserir-se nessa atitude, em uma palavra, de tornar-se útil”. (BERGSON, 1990, p. 115). Essa busca interna transmuta a nossa “lembrança pura”, quando encontrada sua utilidade, em sensações, e nesse instante a lembrança pura deixa de habitar o nosso passado para integrar o nosso “estado presente”, de ação, de atitude.

Neste sentido, Bergson diz que “nosso corpo não é nada mais que a parte invariavelmente renascente de nossa representação”. (BERGSON, 1990, p. 124). As imagens do passado não se encontram no corpo, mas o corpo é que se encontra nas imagens presentes. O corpo é “o lugar de passagens dos movimentos recebidos e devolvidos, o traço de união entre as coisas que agem sobre mim e as coisas sobre as quais eu ajo, a sede, enfim, dos fenômenos sensório-motores”. (BERGSON, 1990, p. 124).

O escritor recorrer à memória para produzir o texto, sua obra, não diz muita coisa: é, senão, o óbvio, o desnecessário. No entanto, quando a lembrança de um eu passado, que pelo menos na literatura memorialista é condição à feitura do texto, paralisa seu executor, temos aí um paradoxo merecedor de maior atenção.

Há experiências que naturalmente são esquecidas; inúteis, sofrem facilmente o processo de desgaste no tempo. Esse esquecimento, podemos dizer, é pacífico, e, embora algumas experiências possam voltar em sonhos, quando o nosso sistema sensorio-motor relaxa toda sua capacidade seletiva e abre as comportas do inconsciente, não fazem rearder antigas feridas. Já não podemos falar o mesmo de lembranças traumáticas. Não são aprazíveis; de outro modo, podem ser nocivas. Por mais esforço que o sujeito faça para esquecê-las, são indelévels, estarão, no máximo, temporariamente adormecidas em nós. Pode ser o caso das experiências com a violência física e psicológica empreendidas nos regimes militares no Brasil, no Uruguai, na Argentina, no Chile, com os raptos de recém-nascidos, assassinatos em massa, tortura. Também o caso das vítimas de radiação em Chernobyl, da bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki, das vítimas dos campos de concentração nazistas, e paramos por aqui, pois o século XX fora abundante em traumas coletivos.

“Para que uma lembrança reapareça à consciência”, diz Bergson, “é preciso com efeito que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso onde se realiza a ação”. (BERGSON, 1990, p. 125). A ação do escritor é a escrita, e são, portanto, os elementos sensorio-motores da escrita que irão reviver as lembranças puras em imagens novas, presentificadas. Assim, o escritor que experimentara no passado o horror, reviverá necessariamente o horror na escrita, mas não mais em seu corpo de outrora, este não existe mais, e sim no corpo sobrevivente, marcado, cicatrizado, que enfrenta agora o impasse entre a necessidade de preservar a memória do horror, para que este justamente não volte a acontecer, e a aparente paz que o esquecimento deliberado pode proporcionar, ao menos em estado consciente.

Como diz Joël Candau, em *Memória e Identidade*, acerca da memória das tragédias, se por um lado há “a amnésia que permite a sobrevivência, mas que enfraquece o sentimento de identidade”, por outro, parafraseando Jorge Semprun, há “a memória que, uma vez retornando, tal como um câncer luminoso vem devorar a vida da pessoa permitindo recuperar os traços entre o que é e o que foi”. (CANDAU, 2016, p. 151).

O teórico brasileiro Márcio Seligmann-Silva, na introdução ao livro intitulado *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, sustenta que, nesses casos, há o testemunho de um “excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto

narração testemunha uma falta: a cisão entre linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o ‘real’) ”. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46-47). Essa análise nos é útil para introduzir a nossa própria sobre o romance de Jorge Semprun. Mais adiante, a retomaremos para tratar de uma questão essencial e que pode ser traduzida na pergunta: Se é verdade que na narrativa do trauma o evento destrói a capacidade da linguagem, qual a alternativa para a preservação dessa memória?

Em *A escrita ou a vida*, romance publicado em 1994, Jorge Semprun narra a história de um nada, um vácuo de escritura. O que para qualquer escritor seria sinônimo de morte, angústia pessoal frente ao vazio criativo, Semprun toma como salvação, uma forma de continuar vivo. Isso porque, após a experiência no campo de concentração de Buchenwald, Alemanha, entre 1943 e 1945, prisioneiro dos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, apanhado pela Gestapo por ser membro da resistência francesa na época da ocupação (Semprun era líder do partido comunista na França), após sua experiência com o que no livro ele chama de “Mal absoluto” (a visão dos mortos transubstanciados em fumaça saindo pelas chaminés dos crematórios, a perda de companheiros), após ter vivenciado de perto a morte, no que a morte pode ser de mais cruel e uma contínua certeza, a lembrança disso tudo, num momento posterior, no ato mesmo de escrita, em que o escritor pode se derramar em linguagem sobre o papel, em nada diferiria de uma volta àquela mesma vivência, ou seja, àquela morte.

Semprun optara pelo esquecimento, diz Seligmann-Silva. Com efeito, ao decidir pelo esquecimento, Semprun decidira-se ao mesmo tempo pela vida, o mesmo que não escrever: “Qual um câncer luminoso, o relato que eu me arrancava da memória, fiapo por fiapo, frase após frase, devorava minha vida” (SEMPRUN, 1995, p. 190), diz, referindo-se à época logo após a libertação do campo, em abril de 1945, pelo exército norte-americano comandado pelo General Patton, quando ainda nele se confundiam, como uma única coisa, as lembranças da morte e a própria vida.

Graças ao esquecimento ele consegue, passados dezesseis anos da vivência no campo de concentração, escrever *A grande viagem*, obra não classificada como autobiográfica, mas puramente de ficção, pois nela não há, podemos assim dizer, o resgate de si mesmo pela memória. Neste sentido, lembra Seligmann-Silva que Semprun, antes de *A escrita ou a vida*, apenas lidara com seu passado concentracionista em relatos puramente ficcionais. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 53).

Esse silenciamento de mais do que cinquenta anos, entendemos, deve-se talvez a uma incapacidade de escrever sobre qualquer outro assunto que não sobre sua experiência em Buchenwald. “O esquecimento”, diz Semprun,

a vida era esse preço. Esquecimento deliberado, sistemático, da experiência do campo. Esquecimento da escrita, também. Na realidade, estava fora de cogitação escrever sobre qualquer outra coisa. Teria sido ridículo, talvez, até ignóbil, escrever qualquer coisa contornando essa experiência. (SEMPRUN, 1995, p. 191).

Ou escrevia sobre a vivência no campo de concentração, ou estava fadado ao silêncio. Como outro tema não lhe fosse permitido. Como se a um ex-prisioneiro de campo de concentração, pela magnitude da vivência, lhe tolhessem o direito de escrever sobre assuntos mais palatáveis, menos letais ao corpo, ainda que sobre outro tipo de angústia, pois tantos outros conflitos humanos há na vida de um sobrevivente.

Do processo criativo do escritor, tomando-o genericamente, podemos dizer que a escrita costuma surgir de formas variadas. Da observação do outro, por exemplo. Assim como do contato com outras linguagens como o cinema, as artes plásticas, a música etc. Mas, sobretudo, é a vivência do escritor que vai torná-lo capaz – se manejar com eficiência as ferramentas de linguagem, é claro – de investir seu produto literário de identidade. A identidade é a singularidade do texto, o que o faz único no mundo. E pensamos impossível dotar de singularidade o texto se nele não estiverem, ainda que sutilmente, as marcas do autor, do sujeito. O estilo, em outras palavras.

Identidade e linguagem tornam-se então uma só coisa, entranhados num todo orgânico que é o texto literário. Por isso uma bifurcação crucial se forma para este sujeito-autor, Jorge Semprun: a escrita, que é vida, porque ligada à sua vocação, o conduz inexoravelmente à lembrança da vivência no campo de concentração nazista, portanto é também morte. Sendo a escrita este túnel que jamais encontrará a luz, surge a óbvia necessidade de escolha. O livro é a história de uma escolha, mas não de uma escolha qualquer. O que torna a escolha de Semprun literária é justamente, se tratando de um jovem intelectual e aspirante a escritor à época do trauma, ser a taxativa escolha pelo silêncio, pela ausência do que, num escritor, simboliza seu próprio eu, ou seja, a escrita.

Mas é aí que surge a pergunta: Será que o exercício do não-escrever como meio de criar uma sobrevida também não o levaria ao mesmo fim: à morte pela asfixia da memória? Semprun responde, e, ao responder, aponta para a existência do livro que agora encontramos aberto.

Há um destino muito claro quando se tem uma vivência tão traumática quanto à dos campos de concentração, ou a vivência do “Mal absoluto”, e deste modo diria Semprun: não tive outra escolha senão contornar a memória letal com o esquecimento (depois de dezesseis anos da vivência, a escrita de *A grande viagem*, como ele diz, foi um relato ficcional, para dar mais verossimilhança à vida), mas aí em 1987, quando num desvio accidental de um projeto literário ficcional, passando o relato da terceira para a primeira pessoa, eis que eu mesmo surjo na escrita. Referindo-se à gênese de *A escrita ou a vida*, suas palavras são exatamente estas:

Disfarçadamente, no desvão de uma página de ficção que de início não parecia exigir minha presença, eu surgia no relato romanesco, carregando unicamente a sombra devastada dessa memória.
Eu invadia o relato, inclusive.
Com efeito, a partir desse momento a escrita caiu na primeira pessoa do singular (...). (SEMPRUN, 1995, p. 224).

Então, o esquecimento de que falamos não se tratou de um esquecimento absoluto. Foi um esquecimento, senão providencial, oriundo de uma necessidade de sobrevivência apenas inconsciente. Daí o indício de que o esquecimento tenha sido – e o autor, como o próprio diz, teria administrado até mesmo seus sonhos, livrando-os das imagens de Buchenwald – uma estratégia do corpo em preservar a si mesmo.

A ficção, portanto, é um elemento importante do relato. Semprun compreende as possibilidades de libertação das mordidas do esquecimento que a ficção proporcionaria, e no livro ele relata essa epifania durante uma sessão de cinema, em que, antes do filme principal, imagens do campo são projetadas na tela. “Ao me tornar, graças aos operadores de serviços cinematográficos dos exércitos aliados, espectador de minha vida, voyeur da minha própria vivência, parecia-me escapar das incertezas dilacerantes da memória”. (SEMPRUN, 1995, p. 196). E, para que a vida fosse representada de uma forma real, “seria preciso tratar a realidade documental como matéria de ficção”. (SEMPRUN, 1995, p. 197). Percebe ele que não há melhor narrador para narrar o que chama de “verdade vivida” do que os próprios sobreviventes dos campos de concentração. Nenhuma voz seria mais autêntica para representar a verdade, mesmo que sob a forma de ficção, do que a voz das “assombrações dessa longa ausência, os Lázarus dessa longa morte”. (SEMPRUN, 1995, p. 196). Sua própria voz, portanto.

Paradoxalmente, é quando toma consciência da melhor forma de narrar a vivência em Buchenwald, ou narrar a “morte”, que se decide pelo silêncio. Aqui, entra na trama uma das mulheres com quem ele se envolve após a retomada da vida: Loréne. Completamente

alheia à sua vivência no campo, Loréne é quem o insere novamente na experiência cotidiana do prazer carnal, do calor humano, e a vida se expõe então mais do que algo plausível, mas um objeto de desejo compulsivo. É quando sente o corpo de Loréne tocar o seu que Semprun tem a certeza da escolha pela vida em detrimento da escrita.

O episódio com Loréne ocorre em 1945. Somente em 1961 Semprun vai escrever sua primeira obra sobre o campo de concentração, *A grande viagem*, após dezesseis anos de silêncio. E, em 1987, acidentalmente, alterando o ponto de vista do narrador da cena com os oficiais britânicos – o capítulo que acabou intitulado como *O olhar* – começa o primeiro esboço de *A escrita ou a vida*, obra em que reservará capítulos para dar relevo e eloquência ao vazio de uma escrita – escrita impossível pois imediata à vivência da morte – e capítulos para desenvolver o próprio esquecimento, como força potencial para o renascimento de outra escrita, que vai buscar não a verdade documental, mas a vida verossímil, pois admitirá a ficcionalização do real em benefício do efeito narrativo que chamara, em outro momento, de “verdade vivida”.

Deste modo, há uma sugestão na obra de que a sua própria estrutura busca a preservação da integridade do autor, que opta por atenuar os efeitos da lembrança pura do “Mal absoluto” (Semprun trata desses efeitos, sobretudo, na primeira parte do livro), numa narrativa voltada à compreensão desse esquecimento. O autor narra pelo menos dois momentos em que decide estancar seu processo de escrita. Um, logo após o fim da vivência no campo, em 1945, enquanto outros escritores e intelectuais também sobreviventes – como Primo Levi, ex-prisioneiro judeu de Auschwitz – começavam a produzir testemunhos em obras literárias; e outro, logo após o começo de escrita deste livro, em 1987, ainda intitulado *A escrita ou a morte*, que só retomaria tempos depois, ao revisitar Buchenwald por ocasião de uma entrevista para a televisão.

Em que se identificam essas duas paralisias? Podemos começar dizendo que é algo bastante distinto falar de si e falar de si através de personagens. A primeira tentativa que Semprun empreende de testemunho, ainda em 1945, foi a de uma autobiografia. Por definição, a biografia não admite a deformação do acontecimento em um novo, inventado, criado pela mente do escritor. Ainda que possamos concordar que o exercício da linguagem seja sempre a representação de uma realidade segunda, o fato narrado numa biografia deve ater-se ao acontecimento tal e qual aconteceu.

Em suma, o empreendimento biográfico deve ser passível de comprovação documental. A autobiografia difere sutilmente da biografia (escrita por um terceiro) neste ponto: a base de documentos do autobiógrafo é a sua própria memória, e, num exercício de

lembrança, poderá ele escrever um livro inteiro prescindindo de qualquer outra fonte, bastando dizer “lembro-me que...” e o leitor ficará satisfeito. Há aqui o pacto ficcional, que na biografia não há. Mas justamente por isso – bastar-se com a sua lembrança –, os acontecimentos que o autobiógrafo relata, bem como as ações (suas e de outros), os diálogos, as descrições, estão mais suscetíveis de deformação do que os acontecimentos à disposição de um biógrafo através de fontes rígidas, como cartas, fotos, diários etc. Um escritor que em seu relato de memórias recriar sua infância substituindo nomes, inventando novos personagens, modificando ainda que sutilmente personalidades reais (como o faz Carlos Heitor Cony, em *Quase-memória: quase romance*), porém em benefício de uma história que se eleve à mera reportagem da vida, não só evitará problemas de crença junto ao leitor, mas, se for hábil, provavelmente irá cativá-lo pela construção da linguagem. A mentira então é aceita em nome de algo maior: a literatura, a arte, o prazer em ler a pulsação da vida. A infância do autor, por exemplo, diz respeito somente a ele, ainda que sujeita às mesmas condições externas que outras pessoas. Quer dizer, todos estamos sujeitos à mesma política, estrutura das cidades, arquitetura, educação de uma época determinada etc. Com isso queremos dizer que a infância do autor, ela mesma, é algo personalíssima, e, portanto, o escritor está naturalmente autorizado a reinventá-la, remodelá-la a bel-prazer, sem que tema quaisquer sanções. Por outro lado, a memória individual do escritor pode se confundir com a memória coletiva de um país, de um povo, de um grupo ainda menor. O trauma vivenciado em campos de concentração nazistas é um exemplo de trauma cuja memória não dirá respeito apenas à lembrança de Semprun – embora a urgência em relatar parta sim de uma ferida personalíssima – mas a todos que, direta ou indiretamente, também sofreram o mesmo acontecimento.

Segundo Maurice Halbwachs, na obra *A memória coletiva*, a memória individual é uma ilusão, não passa de um ponto de vista, variável de acordo com o lugar em que o sujeito ocupa num determinado grupo, sobre a memória de um grupo, ou seja, coletiva. Em contrapartida, o estado de consciência puramente individual Halbwachs chama de “intuição sensível”:

A intuição sensível está sempre no presente. Portanto, não podemos pressupor que ela seja capaz de se recriar espontaneamente, como se subsistisse em nós no estado de fantasma pronto a retomar o corpo: transportada ao passado em imaginação, ela não é mais nada. Contudo, pelo menos às vezes, explicamos o seu reaparecimento porque não encontrando fora as causas que a originaram, só podemos procurá-las em nós. (HALBWACHS, 2009, p. 60).

Uma lembrança individual, portanto, somente aparentemente será individual, e a sua transmutação em imagens presentes dependerá assim de uma base de referência coletiva,

na qual estejamos aptos a perceber-nos na condição de copartícipes. Somente pode ser reconstituída a lembrança, diz Halbwachs, a partir de “noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aquele e vice-versa”. (HALBWACHS, 2009, p. 39). A lembrança somente será possível de ser reconhecida e reconstruída se “continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo”. (HALBWACHS, 2009, p. 39).

Talvez por isso – é uma hipótese –, Semprun não tenha, imediatamente à libertação, se servido da ficção para mimetizar o horror, pois o evento não se mostrou desta forma para ele apenas, mas: diretamente, para os outros prisioneiros (mortos e sobreviventes); e, indiretamente, para os familiares e para a parcela da humanidade empática aos genocídios que ocorreram dentro dos campos de concentração nazistas.

Distanciando-se no tempo dos fatos traumáticos, Semprun aceita enfim a ficção. Não apenas como meio para representação da memória traumatizada, mas também como instrumento de busca desta memória. Nesse momento, quando a ficção pode fazer-se presente no empreendimento autobiográfico, a escrita sobre Buchenwald torna-se não só mais uma possibilidade de produção artística, mas uma urgência.

Pressupomos que, por tais motivos, *A escrita ou a vida* – tomando sua composição estrutural – seja mais um relato sobre o esquecimento como sobrevivência frente ao “Mal absoluto” do que propriamente a mimese da morte num campo de concentração nazista, o que normalmente se esperaria de uma narrativa de um ex-prisioneiro que, após tantos anos da vivência, resolvesse tratar o assunto. Ocorre que a narrativa, aqui, é também um narrar-se a si mesmo, e não o outro. Semprun parece entender que ele mesmo é o texto que tece, e é por isso que apenas na medida em que a ficção se fez possível, dado o afastamento no tempo de duas identidades – a de um Semprun recém-liberto, jovem, silenciado, e a de um Semprun idoso, reconhecido escritor –, e a morte já longe de confundir-se com o texto, o livro foi concretamente produzido. Em uma entrevista à revista Paris Review, Semprun diz:

Defenderei sempre a legitimidade da ficção ao expor a verdade histórica. No caso da deportação de judeus ou não-judeus simplesmente não é possível dizer, ou escrever, a verdade. A verdade não é verossímil, e este é um fato que os nazistas confiaram como seu legado para as gerações futuras. Se dissermos a verdade nua e crua, ninguém vai acreditar em nós. É por isso que mencionei Manolo naquele apartamento em Madrid. Ele estava dizendo a verdade crua, que era incompreensível porque estava desprovida de verossimilhança. Precisava adquirir uma forma humana, uma forma real. É aqui que a literatura começa: narração, artifício, arte - o que Primo Levi chama de "verdade filtrada". E creio ardentemente que a memória real, não a memória histórica e documental, mas a memória viva, será perpetuada somente pela literatura. Porque a literatura sozinha é capaz de reinventar e regenerar a verdade. É uma arma extraordinária, e você verá que em dez ou quinze anos, o

material de referência sobre a destruição dos judeus da Europa incluirá uma coleção de testemunhos literários - possivelmente nossos, mas também os das gerações mais jovens, que não terão testemunhado, mas serão capazes de imaginar⁸. (Tradução nossa.) (SEMPRUN, 2017).

Antes perguntávamos: se é verdade que na narrativa do trauma o evento destrói a capacidade da linguagem, qual a alternativa para a preservação dessa memória? Veremos se, com base na resposta de Semprun à Paris Review, e com as conclusões de Seligmann-Silva, conseguimos respondê-la.

Está claro que Semprun sobreleva a forma em relação à mera exposição dos acontecimentos reais. Fazem-se necessárias, para ele, as técnicas da arte da ficção para melhor representar a verdade dos acontecimentos num texto. Prefere, portanto, a memória viva à memória documental, e a melhor maneira de preservar a memória viva é através da narrativa literária, narrativa que se expressará através das ferramentas da arte da ficção.

Embora haja algo em comum entre o narrador literário e o historiador, este ainda não precisa ter o cuidado de transmitir o que na literatura é primordial: a sensação de vida, o drama humano, em suma: a representação viva de uma “intuição sensível”, mas sim de transmitir a informação (datas, nomes, documentos etc.) em toda a sua fidelidade histórica, verdadeira somente enquanto dado comprovável.

O episódio do Manolo, que Semprun menciona na entrevista, encontra-se de fato em *A escrita ou a vida*. Em Madri, anos após a libertação, enquanto dirigente do partido comunista, Semprun vivia de forma clandestina no apartamento de Manuel A.. Este, também sobrevivente de campo de concentração nazista, à noite contava-lhe, horas a fio, sua vivência no campo. O relato, entretanto, era “desordenado, confuso, prolixo demais”, diz Semprun, “a coisa se atolava nos detalhes, não havia nenhuma visão de conjunto, tudo recebia o mesmo enfoque. Era, em suma, um depoimento em estado bruto: imagens a granel. Uma maçaroca de fatos, de impressões, de comentários inúteis”. (SEMPRUN, 1995, p. 234).

Nessa passagem, Semprun resume o que poderíamos chamar de má narrativa. Manuel A. não sabe arranjar um relato de modo a conseguir transmiti-lo, prendendo a atenção

⁸ *I will always defend the legitimacy of literary fiction in expounding historical truth. In the case of deportation, both Jewish and non-Jewish, it is simply not possible to tell, or write, the truth. The truth we experienced is not credible, and this is a fact the Nazis relied upon in terms of their own legacy, for future generations. If we tell the raw, naked truth, no one will believe us. This is why I mentioned Manolo in that Madrid apartment. He was telling the raw truth, which was incomprehensible because it was bereft of verisimilitude. It needed to acquire a human shape, an actual form. This is where literature begins: narration, artifice, art—what Primo Levi calls a “filtered truth.” And I believe ardently that real memory, not historical and documentary memory but living memory, will be perpetuated only through literature. Because literature alone is capable of reinventing and regenerating truth. It is an extraordinary weapon, and you’ll see that in ten or fifteen years, the reference material on the destruction of the Jews of Europe will include a collection of literary testimonies—ours, possibly, but also those of younger generations, who have not witnessed but will be able to imagine.*

do ouvinte, seja pelo domínio da linguagem, seja pela habilidade na concatenação das várias partes de uma história. Como num ato de exorcismo, Manuel A. expulsa a matéria de sua lembrança num fluxo inorgânico, disforme, de imagens. Era necessário organizá-la. Era necessário pensar numa coisa que talvez, em 1945, Semprun não havia pensado: num leitor.

Na entrevista, Semprun diz que os eventos do Holocausto foram tão desumanos que chegavam a inverossímeis, simplesmente impossíveis de se relatar ou de se descrever. Seligmann-Silva, também a respeito do Holocausto, a que prefere chamar de Shoah, chama nossa atenção à “sensação de descrédito” que um relato sobre fatos “reais demais para serem verdadeiros” pode gerar nos espectadores. Deste modo, entende que “a saída para esse problema foi a passagem para o estético: a busca da voz correta. A memória da Shoah – e a literatura de testemunho de um modo geral – desconstrói a historiografia tradicional (e também os tradicionais gêneros literários) ao incorporar elementos antes reservados à ficção.” (SELIGMAN-SILVA, 2003, p. 57).

Para atingir seu objetivo – o romance autobiográfico –, Semprun, o autor, procede com o conhecido desdobramento escritor-narrador. Não basta apenas sentar-se frente à folha em branco e, com um lápis bem apontado, pôr-se a narrar, mas antes há de se encontrar uma voz. E encontrar uma voz é encontrar um narrador, um ser outro que, por ser outro, não terá necessariamente o mesmo tom, a mesma tessitura que a voz do autor, detentor originário do trauma. O autor, distanciando temporalmente dos acontecimentos, encontra enfim a máscara, a persona com a qual vai atuar no romance, e ainda selecionará em sua lembrança os acontecimentos reais que vai efetivamente transubstanciar em narrativa comunicável. Vai, portanto, recordá-los, descrevê-los, revisá-los, até encontrar o efeito que melhor atenda a sua exigência estética. Essa preocupação encontra-se no trecho da entrevista que transcrevemos: Semprun, ao mencionar a eficácia dos testemunhos de sobreviventes, incluindo o seu, qualifica-os não de biográficos, mas de literários. A ficção, aqui, é evocada por Semprun para reencontrar-se a si próprio no texto autobiográfico, e para fazer o leitor acreditar no que o narrador afinal quer dizer. Se foi assim mesmo que ocorreu, não importa. A verdade dos acontecimentos reais, no caso de narradores sobreviventes de campos de concentração nazistas, poderá ser melhor representada não por si mesma, já que é excessiva, mas pela comunicabilidade das verossimilhanças.

Referências:

BERGSON, H. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.

CANDAU, J. **Memoria e Identidade.** São Paulo: Contexto, 2016.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva.** 2º ed. São Paulo: Centauro, 2009.

SELIGMANN-SILVA, M (org.). Apresentação da questão. In: SELIGMANN-SILVA, M. **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes.** São Paulo: Unicamp, 2003, p. 45-89.

SEMPRUN, J. *A escrita ou a vida.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____, J. The Art Of Ficción n. 192. **The Paris Review.** Disponível em:

<<http://www.theparisreview.org/interviews/5740/the-art-of-fiction-no-192-jorge-semprn>>

Acesso em: 29 mar. 2017.

TAVARES, F. **Memórias do esquecimento.** Porto Alegre: L&PM, 2012.

THE LIVING MEMORY OF JORGE SEMPRUN

Abstract

Página | 62

Only after more than fifty years of his liberation from the Nazi concentration camp of Buchenwald, Germany, that the Spanish writer Jorge Semprun will be able to narrate his experience in the field, or rather, the experience of the horror. In 1994, therefore, Semprun publishes the novel *Literature or life*, that fulfills this paper. Both in the novel and in subsequent interviews, Semprun reports that the book was written in part thanks to the authorial option of fictionalizing his experience in the concentration camp. In Jorge Semprun's case, would narrating the trauma mean the destruction of his language capacity? Was fiction the author's alternative to preserve this memory of horror? We propose, in this article, a work of reflection on the so-called "literature of trauma", based on the theory of Henry Bergson and Maurice Halbwachs, among others, on individual and collective memory, from the critical reading of the novel *Literature or life* of Jorge Semprun.

Keywords

Memory. Novel. Memorialist literature.