

A função testemunhal:

uma herança da Shoá

ANDREA LOMBARDI (UFRJ)

RESUMO

O artigo defende a utilização do conceito de *função testemunhal* utilizado pelo escritor italiano Daniele del Giudice no prefácio às obras completas de Primo Levi, com a função de valorizar principalmente o aspecto literário da obra de Levi. A *função testemunhal* alcança retrospectivamente toda a literatura, como mostra Shoshana Felman e, portanto, mostra que nossa civilização e nossa leitura precisam incluir, junto à herança clássica, aquela judaica. A função testemunhal se torna, portanto, sob vários aspectos, uma herança da Shoá na crítica literária.

PALAVRAS-CHAVE

Função testemunhal; Primo Levi; Shoá

ABSTRACT

This paper makes the case for the notion of *testimonial function*, introduced by Italian writer Daniele del Giudice in his preface to the complete works of Primo Levi as a way of foregrounding the literary aspects of Levi's work. In retrospect, as argued by Shoshana Felman, this *testimonial function* can be said to inform literature as whole, which suggests that our civilization and our reading must embrace not only classical, but also Jewish inheritances. In many respects, we argue, this testimonial function becomes an inheritance of the Shoah in literary criticism.

KEYWORDS

Testimonial function; Primo Levi; Shoah



A função testemunhal: uma herança da Shoá

ANDREA LOMBARDI (UFRJ)

Uma passagem extremamente significativa liga Primo Levi ao poeta romântico Samuel Taylor Coleridge (2005), autor da *Balada do velho marinheiro* (*The Rime of the Ancient Mariner*). O protagonista expressa nesse texto a angústia típica de um sobrevivente, após ter vivido uma catástrofe e descreve seu sentimento de culpa que sobrevém ao terrível naufrágio e à morte da tripulação do navio. O protagonista precisa narrar sua história, repetidamente, sem cessar. Sua angústia provém do trauma vivido e da necessidade compulsiva de contá-lo sempre novamente: indício de uma mania, algo verdadeiramente doentio: “Desde esse dia, em hora incerta, / Volta essa angústia extrema; / E se não conto a história horrível / O coração me queima” (Coleridge, 2005: 69).

Um poema de Primo Levi, de 4 de fevereiro de 1984, cita textualmente esses versos de Coleridge, até mesmo reproduzindo o primeiro verso diretamente em inglês: “Since then, at an uncertain hour, / Desde então, a hora incerta, / Aquela pena retorna / E se não acha quem o escute, / No peito o coração lhe queima” (Levi, 2019: 111).

Os mesmos versos de Coleridge tornam-se epígrafe do livro *Os afogados e os sobreviventes* (Levi, 1990), um livro crucial do autor italiano que retoma e encerra o ciclo narrativo referente a sua experiência no campo de concentração. Entre o poema de Levi e o de Coleridge há duas pequenas, mas significativas alterações lexicais: no lugar da palavra *agony*, o escritor italiano recorre à palavra *pena*, que significa também castigo e que tende a retirar do texto a alusão psicológica a que a palavra *agonia* remete. Em sua origem, a palavra grega *agon* significa tanto luta, combate quanto medo ou angústia, em al. *Angst*, termo com fortuna importante no século XX da psicanálise e da filosofia existencial. Em segundo lugar, temos a substituição da palavra inglesa *tale* (conto [maravilhoso], narrativa, história) pelo verbo *escutar* (*sentire*) (“se não encontrar quem o escute”). O autor italiano, portanto, absorve de Coleridge algo que precisa amenizar.

No final da narrativa de *A trégua*, Primo Levi descreve um sonho que se torna imediatamente um pesadelo, no qual a narração compulsiva e angustiada do sobrevivente Primo não encontra eco num público. Todos fogem frente às atrocidades que são evocadas:

É um sonho dentro de outro sonho, plural nos particulares, único na substância. Estou à mesa com a família, ou com amigos, ou no trabalho, ou no campo verdejante: um

ambiente, afinal plácido e livre, aparentemente desprovido de tensão e sofrimento; mas mesmo assim, sinto uma angústia sutil e profunda, a sensação definida de uma ameaça que domina. (Levi, 1997: 358-359)

Nessa descrição do sonho, a expressão “angústia sutil e profunda” evoca de modo igualmente sutil o poema de Coleridge. Há na obra de Primo Levi um permanente enlace entre dois aspectos de um mesmo problema: o trauma ocorrido e a compulsão a narrá-lo. Essa dupla problemática, tematizada de modo exemplar por Coleridge e por seu leitor Primo Levi, deve nos servir de base para uma reflexão sobre a dimensão testemunhal do texto literário.

Em seu ensaio *A ética da leitura*, J. Hillis Miller (1995: 73) comenta a balada de Coleridge e se pergunta sobre o impulso do poeta a narrar: “Por que o poeta precisa nos contar? Que obrigação, compulsão ou imperativo o força a falar?” Para o crítico essa compulsão, cuja causa primeira certamente tem um fundamento de caráter psicológico ou psicanalítico, é própria da literatura em geral e conduziria a uma nova visão da ética, por ele definida como ética da leitura. Não é o leitor a escolher o texto a ser lido e analisado, mas é o texto que se apresenta com um imperativo, forçando o leitor a realizar a sua leitura. O leitor é chamado a ler compulsivamente por uma energia que emana do texto, e que se expressa por seu estilo. Trata-se da qualidade do texto e é essa angústia, transmitida pela narrativa e pela forma como ela é apresentada, que vinculam o leitor. Essa qualidade constitui-se como estilo que – segundo Roland Barthes – emanaria do corpo do escritor, de seu caráter, de sua personalidade.

Por sua origem biológica, o estilo situa-se fora da arte, isto é, fora do pacto que liga o escritor à sociedade... A língua está pois aquém da Literatura. O estilo está quase além: imagens, um fluir, um léxico nascem do corpo e do passado do escritor e se tornam, pouco a pouco, os automatismos mesmos de sua arte. (Barthes, 1974: 123)

Quanto à compulsão narrativa do sobrevivente, Primo Levi declara reconhece pertencer ao grupo dos compulsivos e não dos que se recusam a narrar:

“Notei dois fenômenos diferentes, aliás opostos: [há quem] mostra uma febre para contar e quem sempre recusou contar. No lado extremo do contar acredito estar eu: eu nunca parei de contar”. Na mesma entrevista, Levi vincula essa febre, essa angústia a Ulisses, protagonista da Odisseia: “Essa febre de contar é um fenômeno histórico: sempre me lembrei de que Ulisses, quando chega na corte do rei dos Feácios, passa sua primeira noite a contar suas aventuras”. (Belpoliti, 1997: 51)

A figura do velho marinheiro é certamente uma criação puramente ficcional de Coleridge. Do ponto de vista da literatura, a experiência e as recordações do protagonista Primo de *É isto um homem?* (Levi, 1978), coincidem exatamente com o autor e com o narrador da obra. Diferentemente do poema de Coleridge, *É isto um homem?*

possui uma base memorialística e autobiográfica, reforçada pela identidade testemunhal entre autor, narrador e protagonista, ainda que seu aspecto universal-literário tenha sido reconhecido – e muito precocemente, por Italo Calvino. Nessa narrativa paradigmática de Levi, as fronteiras entre ficção e escrita testemunhal ou autobiográfica estão fortemente indefinidas, dependendo muito da interpretação dos leitores traçá-las. Se se pensar que é Coleridge o criador de uma nova e interessante teoria da leitura, por ele designada como provinda de um gesto de “suspensão da descrença” (*suspension of disbelief*), que significaria a aceitação da veracidade ou da verossimilhança (“a aparência de verdade”) de um texto poético:

As “Baladas Líricas” deveriam se dirigir a pessoas e personagens sobrenaturais, ou pelo menos românticos, mas de modo a transferir de nossa natureza interior um interesse humano e uma *aparência de verdade* suficiente para adquirir para essas sombras da imaginação uma *suspensão da descrença* para o momento específico: o que representa a fé poética. (...) Em vista disso, escrevi o *Velho marinheiro*. (Coleridge, 2005: 59)

Ou seja, aqui o poeta defende que os personagens ficcionais (românticos) deveriam provocar nos leitores a aceitação de sua real existência, o que deveria acontecer por meio de um ato de fé. Coleridge supera, com essa teoria, a exigência da verossimilhança, de origem clássica, até então vigente. Mas a leitura da *Balada do velho marinheiro* provoca no leitor um desejo compulsivo de leitura, como assinalado por Hillis Miller. Efetivamente, não é por uma concessão, pelo pacto da “suspensão da descrença” que o leitor seria levado a se identificar com a história do velho marinheiro. É a transmissão de algo que provém de uma experiência autêntica, de certa forma “vivida” pelo autor, pela qual passa a representar, no texto, a função de testemunha dessa experiência, a qual gostaríamos de designar como função testemunhal. Sob esse ponto de vista, as obras de Coleridge ou de Primo Levi desempenham a mesma função.

O canto de Ulisses

Uma leitura inicial do décimo capítulo do livro *É isto um homem?* intitulado “O canto de Ulisses”, pode evidenciar os elementos prevalentemente literários contidos nesse texto. O capítulo abre-se com uma descrição de um grupo de prisioneiros, atarefados na limpeza de uma cisterna, no campo de concentração. A narrativa menciona a relação de amizade – pouco comum – entre os prisioneiros Primo e Jean, que Levi apelida de Pikolo. Esse último convida Primo para acompanhá-lo para buscar a sopa, tarefa corriqueira que, nas condições especiais do campo é considerada um privilégio, pois permite uma caminhada bastante longa, em condições quase completamente livres. Durante o trajeto, Jean e Pikolo encontram outros prisioneiros (o engenheiro Levy, homônimo de Primo, Rudi, o Chefe do Setor, Alex, o Kapo). Na parte central do capítulo encontra-se seu cerne: o fragmento em que Primo relata sua impossível tentativa

de ensinar a Jean em poucos minutos a língua italiana por meio de citações da *Divina comédia*. O caminho para buscar a sopa constitui, portanto, uma digressão, que é também uma moldura, em cujo centro está o Canto XXVI do Inferno da *Divina Comédia*. A introdução, muito descritiva, tem o efeito de enfatizar o tom dramático da parte central, que se liberta das amarras de sua moldura e leva a um verdadeiro voo, adquirindo um estilo exclusivamente literário.

Em *De la vérité en peinture*, Jacques Derrida (1978) trata do tema da moldura nas obras de arte, a partir de um conceito clássico e barroco: o do *Parergon*, um termo que indica a condição de uma passagem textual de estar dentro e ao mesmo tempo fora de outro texto, como é o caso da moldura constituída pela narrativa da conversa entretida na caminhada para buscar a sopa entre Primo Levi e *Pikolo*. A condição do *Parergon*, portanto, pode ser considerada como um estar simultaneamente dentro e fora da obra de arte, numa situação liminar, de passagem. Pode, como indica Derrida, designar molduras que superam e em muito o objeto emoldurado, até restar somente a moldura, sem mais um objeto de artístico central. Se o *Parergon* pode ser considerado um elemento que se coloca contra, ao lado, acima, além do *ergon*: da obra, isso não ocorre de modo incidental, pois ele está conectado e coopera na realização do objeto a partir do exterior, ou melhor: lhe é indispensável. No “Canto de Ulisses” de Levi, é a moldura que recorta o episódio central, provocando um efeito altamente dramático. As duas cenas (a busca pela sopa no campo e a reinterpretação de um episódio dramático na *Divina Comédia* de Dante) influenciam-se reciprocamente. O passeio no campo de concentração pode ser considerado uma narrativa autônoma, um momento de liberdade limitada, a abertura de um espaço impossível, utópico dentro de um mundo aberrante. A leitura é virtualmente infinita e a evocação de um Canto tão famoso e dramático relembra uma tradição cultural, que à época de Primo Levi era ainda muito cultivada: Dante, suprasumo da tradição literária e cultural italiana e a *Comédia*, como ponto de passagem entre mundo medieval e moderno; o Canto XXVI como exemplo de uma releitura transgressiva que o próprio Dante faz da tradição greco-latina e, por outro, da tradição judaico-cristã. Ulisses é, na leitura de Dante, um personagem mítico rebelde, condenado (por Dante) ao penúltimo círculo do Inferno, onde se encontram os conselheiros fraudulentos (os traidores). Ulisses de Dante, nesta reinterpretação, é o oposto do herói da *Odisseia* (que Dante não tinha lido, pois não sabia grego): seu Ulisses é diametralmente oposto ao protagonista grego pois se afasta da ilha nativa contra a vontade de seus familiares (apenas porque ele é estimulado a uma aventura ousada, temerária) e, ao contrário da *Odisseia*, em poucos versos, envelhecendo rapidamente; ele domina uma rebelião de marinheiros e, assim, pronunciando um breve discurso épico, ao contrário dos longos discursos de Ulisses na *Odisseia*. Seu temerário objetivo é alcançar a montanha do Purgatório e para alcançá-lo, transgredindo, por um lado, a proibição dos deuses gregos ao ultrapassar as colunas de Hércules e por outro infringindo a proibição cristã segundo a qual nenhum homem vivo pode alcançar o Purgatório e o Paraíso. Assim, o Ulisses dantesco ultra-

passa Gibraltar rumo ao oceano, mesmo intuindo que essa transgressão vai lhe custar a vida e a de seus marinheiros. Como afirma em um breve discurso, Ulisses encarna a causa de uma Europa ainda em germe, em formação, projetada para a conquista dos mares e do mundo. Trata-se de uma viagem paradigmática de uma nova era, cuja meta será a fé e o conhecimento, ou seja, a aventura mercantil, artística e científica do Renascimento e sua conquista de novos mundos, a superação de fronteiras.

A busca das raízes

Se no primeiro capítulo de sua autobiografia intelectual, *A busca das raízes*, Primo Levi trata do tema de Jó, isto é, de um famoso personagem do Antigo Testamento, da Torá judaica, no capítulo seguinte irá voltar a refletir sobre Ulisses, que define ironicamente como “um homem de nada”, “orgulhoso de seu nome (...) orgulhoso de sua coragem e seu gênio”. Ou seja, sua autobiografia intelectual se abre, portanto, com a menção a uma articulação de duas vertentes culturais da tradição ocidental, cujas marcas textuais e estilísticas haviam já sido comparadas por Erich Auerbach (1976: 1-20), no famoso capítulo sobre “A cicatriz de Ulisses” de seu memorável livro *Mimesis*. Sobre a escolha de tematizar a figura de Ulisses para compreender o universo concentracionário e a barbárie nazista, Primo Levi declara:

O sentido de Auschwitz naquela época – então é uma coisa não elaborada, e eu não aceitaria; Deixei no ar que (...) Auschwitz foi o castigo dos bárbaros, da Alemanha bárbara, do nazismo bárbaro, contra a civilização judaica; isto é, foi o castigo da audácia, assim como o naufrágio de Ulisses é o castigo de um deus bárbaro pela audácia do homem. (Belpoliti, 2018: 866, trad. nossa)

Ao definir a punição contra Ulisses como o “castigo de um deus bárbaro”, colocando-o idealmente como representante heroico da civilização judaica, Primo Levi talvez busque compensar sua própria tradição familiar e cultural, pois o judaísmo na Itália da época era inteiramente assimilado à cultura local.

Sou judeu pelo cartório, o que significa que sou membro da comunidade israelita de Turim, mas não sou nem praticante nem crente. No entanto, estou consciente de estar numa tradição e uma cultura. Costumo dizer que me sinto italiano por três quartos ou quatro quintos, dependendo dos momentos, mas essa fração que avança para mim é bastante importante. E sei muito bem que existem inúmeras outras culturas dignas de serem estudadas e seguidas. Entre eles, há também a cultura judaica, o desejo de aprender a apresentar ao leitor italiano alguns aspectos menos conhecidos dessa cultura, por exemplo, a autoironia; esse extraordinário desejo de alegria através da miséria, perseguição e massacre. (Belpoliti, 1997: 37, trad. nossa)

Portanto, para Levi, ser judeu advém de um pertencimento à cultura judaica, que não passa pela religião e não é um dado exclusivo de sua identidade pessoal, predominantemente italiana. Para Levi sua ligação com o judaísmo não é determinada pela etnia, tampouco estabelecida pela aberração nazista do sangue e da assim chamada raça – ela é sobretudo vinculada a uma atitude diante da vida: “a autoironia; esse extraordinário desejo de alegria através da miséria, perseguição e massacre”.

No cerne do capítulo sobre “O Canto de Ulisses”, em sua reflexão e (aparente) diálogo com Jean/Pikolo o protagonista *Primo* trata de três temas, que contêm reflexões metaliterárias nada típicas de conversas do dia a dia do *Lager*. São eles: o tema da tradução, o da memória e o da interpretação – os quais permanecem cruciais para a crítica literária contemporânea.

Primo tenta fazer uma tradução de excertos da *Divina comédia* para o *Pikolo*, que é alsaciano e não conhece a língua italiana, mas gosta dela e por isso se dispõe a ouvir o amigo. Mas essa tentativa de tradução de um texto, escrito num estilo erudito, difícil de ser interpretado mesmo por especialistas que possuem conhecimento aprofundado da língua e do estilo do autor, é virtualmente impossível nas circunstâncias em que se encontram os interlocutores. A tentativa de tradução, portanto, não se realiza plenamente, o que remete a um aspecto particular da reflexão atual sobre a tradução, qual seja, o de sua concomitante possibilidade e impossibilidade.

Quanto ao tema da memória, sendo ela ligada à linguagem, ou melhor, à escrita, cabe aqui assinalar que, para Levi, lembrar o texto de Dante é um desafio e também uma grande frustração. Segundo o historiador Yerushalmi (1992), o imperativo na tradição judaica é rememorar e a correspondente palavra hebraica, *Zakhor*, que dá título a seu livro, significa justamente esse imperativo: recordar. Na passagem de Levi sobre o canto de Ulisses, a memória se apresenta num plano tríplice e em fragmentos: frases aleatórias do texto do *Inferno* de Dante se misturam a elementos desconexos da própria memória pessoal do autor, remetendo a outros elementos da tradição judaica que ele introduz em sua obra, tais como: a figura de Jó tal como descrita na autobiografia *A busca das raízes*, as imagens da tradição judaica que afloram quando está no campo de prisioneiros de Fossoli, bem como o poema “Shemá” que consta como epígrafe de *É isto um homem?*

No cerne da conversa entre *Primo* e Jean aflora o tema da interpretação como ato original: “É como se eu também ouvisse isso pela primeira vez: como um toque de alvorada, como a voz de Deus. Por um momento, esqueci quem sou e onde estou” (Levi, 1976: 116). Levi em muitas ocasiões declara-se ateu, embora nesse momento, o narrador-protagonista *Primo* afirme estar ouvindo algo “pela primeira vez”. Como se fosse uma espécie de *insight* que faz com que *Primo* entenda de forma diferente e nova o texto tão conhecido, atribuindo essa nova leitura a algo superior (“como a voz de Deus”). Trata-se de um instante místico, uma epifania que se dá na mais adversa das situações.

Esse momento epifânico em que tradução, memória e interpretação se interpenetram, constitui um pequeno mas significativo acréscimo às interpretações até en-

tão realizadas do texto de Dante, uma espécie de metatexto que escapa da moldura formada pelo caminho para buscar a sopa no campo de concentração. Esse momento de sutil deslocamento na interpretação de um texto canônico, faz com que Primo Levi entre para o rol dos escritores-testemunhas, ou escritores cuja obra exibe uma explícita função testemunhal. Seu texto se torna representativo não porque reflita ou descreva um determinado contexto, mas porque, incorporando pontos de vista típicos de uma fatura literária, apresenta múltiplas perspectivas. A cada nova leitura, o texto revive graças a uma energia que lhe foi transmitida no momento, em que determinada experiência autêntica foi representada pelo escritor. Submetido a leituras múltiplas, cada texto literário, no fundo, é sempre de novo o fruto da representação de uma experiência testemunhal, por parte do escritor, e, a cada vez, sua reinterpretação por parte do leitor.

Como demonstrou Shoshana Felman, em um texto importante para esta reflexão, essa tensão entre o momento da representação e o da reinterpretação dos textos, que põe em cena uma dimensão testemunhal, compreende também a obra de escritores cujo testemunho envolve experiências radicalmente diferentes, tais como a de Stéphane Mallarmé, cujo cerne é a “crise do verso”, ou seja, uma crise da linguagem, a de Sigmund Freud, que revela ao mundo a existência do inconsciente, por meio da narrativa de seus próprios sonhos. No sentido aqui proposto, também a obra de Dante Alighieri e a de Samuel Coleridge podem ser consideradas em sua função testemunhal. Não se trata de textos puramente ficcionais, como a crítica e os leitores, sem dúvida reconhecem, mas são fruto de uma experiência autêntica, ou seja, uma experiência originada por um *autor*, que a transforma em obra literária. Felman aponta para o fato de Mallarmé mostrar uma grande indignação, um espanto que se comunica ao leitor, pelo episódio do “acidente” (no brevíssimo ensaio “La musique et les lettres”), que se conecta ao reconhecimento de uma crise da linguagem, como exposto no conhecido texto “Crise do verso”. Devido ao seu estilo, as obras de Mallarmé e de Freud tiveram um efeito transformador, pois a testemunha escreve um texto, uma narrativa, independente do contexto histórico- biográfico. Naturalmente, a leitura literária não é a única leitura possível da obra de Primo Levi. Sua função testemunhal, é – bem como os textos de Freud, Mallarmé e outros escritores, como Shoshana Felman (2000) apontou – é a que lhe confere um caráter literário.

Segundo Giorgio Agamben (2008), “a testemunha” é uma pessoa que, assistindo ou tendo assistido a um acontecimento, ou tendo conhecimento de um fato, pode prestar testemunho. Para esse autor, o papel da testemunha limita-se, porém, à sua função jurídica, algo que a nosso ver pode facilmente gerar um equívoco. Em latim, como informa Agamben, há dois termos para designar o papel da testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo *testemunha*, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (*tertius*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, por sua vez, indica aquele que viveu algo, atravessou um evento até o final e pode, portanto, dar testemunho disso. É evidente que

Levi não é um terceiro (*tertius*). Ele é, em todos os sentidos, um sobrevivente. O que leva à conclusão de que uma testemunha verdadeira e integral não poderá ser nem o terceiro (*tertius*), nem o sobrevivente (*superstes*), pois o terceiro não assistiu ao acontecimento de uma perspectiva adequada e o sobrevivente não viveu sua experiência do acontecimento integralmente, ou seja: até a morte. O critério adotado por Agamben para chegar a uma conclusão tão radical, que recusaria a validade de qualquer testemunho possível sobre o genocídio ocorrido na Segunda Guerra Mundial, possui duas limitações: não considera a possibilidade de um testemunho literário, tal como identificado por Felman no relato dos sonhos de Freud e nas considerações sobre o verso de Mallarmé. Nesse sentido, os textos de Primo Levi não poderiam ser considerados juridicamente aceitáveis, nem quando parece descrever fatos historicamente comprováveis, nem quando o caráter testemunhal é elaborado literariamente, como no caso do episódio do “Canto de Ulisses”. Uma segunda limitação está associada ao recurso à etimologia da palavra *testemunha*, a qual pode certamente fornecer indícios, mas não servir de comprovação de argumentos jurídicos ou filosóficos. Além disso, o argumento etimológico não pode se restringir a uma língua, pois há várias etimologias para a palavra *testemunha* em diferentes línguas. Na língua alemã, o substantivo para a testemunha é *der Zeuge* e o verbo para testemunhar é *zeugen*, ambos remetendo às acepções de criar, procriar e, finalmente, testemunhar, como observa, a esse propósito, Marcio Seligmann-Silva:

Poderíamos dizer que todo testemunho enquanto “*zeugen*” (testemunhar e procriar) tende a se transformar em um “*überzeugen*” (convencer e supergerar). Aqui aparece sem nenhuma dúvida que o verbo *zeugen* tem em alemão o significado de gerar, criar, assim como testemunhar. Cf. o artigo “*Zeugen*” do dicionário de Adelung (*Grammatisch-kritischen Wörterbuch von J. C. Adelung, 1811*), onde o verbo é definido tanto como “criar algo” como também afirma-se que o termo “em primeiro lugar é aplicado com relação ao pai. Ele só gerou [*gezeugt*] um filho. (...) Prestar testemunho [*Ein Zeugnis ablegen*] confirmar a verdade de um fato através da sua experiência. (Seligmann-Silva, 2005: 95, nota 25)

Em sua *Introdução às Opere I* de Primo Levi, Daniele del Giudice (1997: XIV-LXV) utiliza o conceito de função testemunhal para descrever o aspecto híbrido do texto de Levi, como uma dimensão que estaria situada entre o relato factual e a ficção. Duas passagens do texto de Del Giudice focalizam esse tema e sua relação com a ficcionalidade e a função do narrador:

Há um efeito literário a ser produzido, o da testemunha, uma representação e encenação das coisas, vinculada estrutural e eticamente a um resultado de verdade. E é aqui que a testemunha coloca a ficção para funcionar. A sua ficção. O resultado de verdade não é apenas, obviamente, o dos eventos narrados, mas a verdade o mais próximo possível do coração “indizível” do que aparece não ser dizível, aquilo pelo qual cada palavra é inadequada, o evento-experiência do Campo. (Del Giudice, 1997: XVIII-XIX, trad. nossa)

O escritor italiano quer enfatizar o estilo, que o “narrador-testemunha” precisa elaborar para dar uma veste literária à representação da experiência monstruosa vivida e aponta para:

Função testemunhal: chamar a prestar contas que aqui encontra sua primeira e dramática ocasião, quando está ainda quente, mas de que Levi nunca irá se desfazer. (...) E é precisamente neste último ensaio [*Os Afogados e os Sobreviventes*], entre os mais bonitos do século XX... que a função testemunhal, a relação entre “sobrevivente” e “narrador-testemunha”, é levada à tensão mais problemática e radical, e chega a seu fim. (Del Giudice, 1997: XXII-XXIII, trad. nossa)

Del Giudice (1997: XIV) aponta para a existência de uma dicotomia entre função e ficção, corroborada por uma conhecida afirmação de Primo Levi: “Sou um anfíbio, um centauro” (Belpoliti, 2016: 107), de forma que é a literatura, a sua literatura, que se torna híbrida, heterogênea, múltipla. Segundo Del Giudice (1997: XVII), o “fazer literário” de Primo Levi seria originado por uma necessidade indiscutível: “a necessidade de produzir um efeito literário: que é aquele da testemunha”.

À produção do efeito literário, a que se refere Del Giudice, pode ser acrescentado um aspecto criativo, que Shoshana Felman (2000: 30) atribui à testemunha, quando diz: “Podemos ver a psicanálise como um testemunho, profundamente feliz e profundamente criativo, de um acidente”. Os textos por ela citados são, sem dúvida, textos literários, uma vez que o testemunho é fundamentalmente criativo. A autora identifica em obras de diferentes autores, de diferentes épocas uma experiência profunda e autêntica, vital, que necessita ser relatada.

Nesse sentido, pode-se dizer que a literatura tem como base a função testemunhal, pois é ela que atribui ao texto sua validade, sua força, que se expressa pelo estilo. Quando Mallarmé relata a crise do verso, no texto “*De la musique et les lettres*”, ele usa todo o potencial do estilo para relatar uma autêntica catástrofe:

De fato, trago novidades e das mais surpreendentes. Um tal caso nunca foi visto antes. Fizeram violência ao verso. (...) É apropriado que me livre imediatamente de tal notícia – para falar agora do assunto – tal como um viajante convidado que, sem demora, com respiração ofegante, se desfaz do testemunho de um acidente conhecido e que o persegue. (Mallarmé apud Felman, 2000: p. 30)

Mallarmé afirma, num tom peremptório, algo cuja experiência profunda ele precisa comunicar e que somente ele vislumbrou. Ele fala em “novidades”, “das mais surpreendentes”, algo que “nunca foi visto antes”. Ele aponta para uma violência infringida ao texto e se apresenta como incontestável testemunha desse evento, que, contudo, somente ele percebeu e consegue representar: “Imediatamente tal como um viajante (...) com respiração ofegante se desfaz do testemunho de um acidente conhecido”. O poeta transforma um evento histórico – a crise do verso – em experiência

autêntica. Esse testemunho de Mallarmé teve efeitos revolucionários e decisivos no desenvolvimento das vanguardas artísticas do século XX. O estilo desse testemunho, a forma com que essa experiência profunda e autêntica de Mallarmé é representada coincide com a função testemunhal. O leitor não pergunta se o acontecimento apresentado no texto (a crise do verso) é um fato ficcional, nem ele precisa da suspensão da descrença, de que fala Coleridge. É o tom do texto, o estilo de Mallarmé, que se constitui como função testemunhal no texto. É o tom que convence, não o fato em si. Analogamente, em Freud, a função testemunhal deriva de sua descoberta da existência do inconsciente (ou ter sido aquele que a confirmou). Em sua *Interpretação dos sonhos*, Freud afirma ter tido um sonho, que narrou e denominou “O sonho de Irma”, que está na base da sua teoria sobre sonhos da qual deriva a afirmação do inconsciente. O texto desse e de outros sonhos, transforma-se em experiência autêntica representada como tal graças ao estilo único da narrativa de Freud. O relato dos sonhos de Freud é, segundo Felman (2000: 27): “Testemunhal sem o saber e que aquele que fala, constantemente testemunha uma verdade que, apesar disso, continua a lhe escapar... Uma verdade que é, essencialmente, inacessível para o próprio orador.” Ainda segundo Shoshana Felman: “Os sonhos de Freud nos oferecem, surpreendentemente, uma confissão ao mesmo tempo autobiográfica e clínica”.

Decameron

Existe uma função testemunhal, não unicamente nos textos dos escritores que lidam com temas ligados à Shoá, mas uma função que é válida para todos os escritores cuja obra possui um caráter eminentemente literário, algo que pode ser mostrado na obra de inúmeros escritores de nossa tradição. Giovanni Boccaccio no “Proêmio” de seu *Decameron* afirma que teria morrido por mal de amor, pelos efeitos de uma profunda melancolia, se seus amigos não tivessem se reunido para narrar algumas novelas de amor como forma de consolação e cura.

É humano ter compaixão dos aflitos: e, embora em todos ela caia bem, espera-se compaixão máxima daqueles que já precisaram de conforto e o encontraram; entre estes, se alguém há que já precisou dele, que o prezou ou já sentiu a alegria de tê-lo, esse sou eu (...). E a tais penas deram tanto refrigério os agradáveis colóquios com alguns amigos e suas louváveis consolações que acredito firmemente dever a isso o fato de não estar morto. (Boccaccio, 2013: 23)

Mais adiante, na “Introdução à I Jornada”, o narrador faz a descrição dos terríveis estragos causados pela epidemia de peste negra, dando uma visão impressionante dos horrores causados pela doença. Eis uma amostra das palavras de Boccaccio:

É espantoso ouvir aquilo que devo dizer [*maravigliosa cosa*]: se tais coisas não tivessem sido vistas pelos olhos de muitos e também pelos meus, eu mal ousaria acreditar nelas,

muito menos descrevê-las, por mais fidedigna que fosse a pessoa de quem as ouvisse. Digo que era tamanha a eficácia de tal peste em passar de um ser a outro, que ela não o fazia apenas de homem para homem, mas fazia muito mais “coisa que indubitavelmente ocorreu várias vezes”. (Boccaccio, 2013: 28)

O autor descreve de forma pormenorizada o que vê, sublinhando sua função como testemunha de seu tempo. Não é, entretanto, por essa descrição tão minuciosa que ele será lembrado, mas pela arquitetura narrativa de suas novelas e pelo tratamento novo do tema amoroso. O autor se coloca como testemunha de um episódio que poderia ter terminado com sua morte, numa época em que a melancolia amorosa podia de fato matar. A morte possui uma função importante no *Decameron* e Boccaccio (narrador, autor e protagonista) aqui é testemunha, e essa função testemunhal, percebida como elemento literário pelos leitores, é a base do estilo em seu texto. Sabemos que há muitas outras descrições da peste em Florença ou em Atenas, como descreve Tucídides, mas essas descrições não necessariamente têm um valor literário, nem são lembradas. A função testemunhal, pode ser considerada equivalente ao valor literário de uma obra, que seu estilo lhe garante. Primo Levi, Giovanni Boccaccio, Tucídides, Freud, Mallarmé e os demais autores mencionados são lembrados não somente por terem sido testemunhas (de sua própria época, de um episódio preciso), mas porque sua obra e seu estilo lhes garantiu a inclusão numa tradição, convertendo-os em clássicos. A função testemunhal é independente da própria vontade do autor, pois é um legado da escrita, do texto, ou melhor, do estilo do texto. Se, segundo Hillis Miller, um texto literário é sobretudo aquele que causa uma compulsão à leitura, um texto que o leitor percebe intuitivamente como mais forte, ele o é também porque dá origem a um maior número de interpretações. Como Shoshana Felman mostrou, a função testemunhal sustenta a obra do escritor-testemunha e sanciona o caráter literário de um texto. Se, portanto, devemos a essa autora a valorização da ideia de uma função testemunhal como uma dimensão eminentemente literária dos textos, essa dívida vem acompanhada pelo resgate de uma contribuição muitas vezes esquecida na tradição cultural do Ocidente: a da tradição judaica e de sua vertente judaico-cristã enquanto poderosas tradições interpretativas. A função testemunhal revela-se assim, também, um legado da Shoá para literatura: Erich Auerbach, Gerschom Scholem, Walter Benjamin e, na Itália, Attilio Momigliano e Primo Levi defenderam um resgate da tradição judaica laica.

Por isso, não se trata mais de avaliar um texto literário em função de critérios de verossimilhança, ou mesmo, exigir um impossível testemunho “integral”. Torna-se, também, obsoleto o pacto entre leitor e texto que Coleridge defendia sob a forma da “suspensão da descrença”. Entre outros, a narrativa “O servo” é um exemplo desse resgate por parte de Levi, o qual reinterpreta uma das mais conhecidas narrativas da tradição judaica: a história do Golem.

* * *

A função testemunhal reforça a memória e aponta algo sempre renovado no tempo: em ídiche a palavra *Hurbn* significa destruição; no alemão do *Lager*, a expressão *morgen früh* [amanhã de manhã] passou a significar “nunca”, por meio de uma monstruosa deformação semântica. Trata-se de uma memória transmitida por duas línguas tão próximas, como Caim e Abel, que evocam palavras dolorosas e pesadas como pedras, fonte de uma dor infinita. Relembrar e elaborar o passado pode permitir vislumbrar um futuro possível. ●

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que resta de Auschwitz. O arquivo e a testemunha. *Homo Sacer III*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: *Mimesis*. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BARTHES, Roland. O que é a escritura? In: *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. Trad. Heloysa Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BELPOLITI, Marco (Org.). *Primo Levi. Conversazioni e interviste, 1963-1987*. Torino: Einaudi, 1997.
- BOCCACCIO, Giovanni. *O Decamerão*. Trad. Ivone Benedetti. Porto Alegre, LP&M, 2013.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. A balada do velho marinheiro. In: *A balada do velho marinheiro seguido de Kublai Khan*. Texto da Parte I, tradução e notas de Alípio de Franca Neto. São Paulo: Ateliê, 2005.
- DEL GIUDICE, Daniele. Introduzione. In: BELPOLITI, Marco (Org.). *Primo Levi. Opere*. Torino, Einaudi, 1997. v. I.
- DERRIDA, Jaques. *La verité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.
- FELMAN, Shoshana. Educação e crise. In: *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- LEVI, Primo. *Opere I*. Torino: Einaudi, 1997. v. 1. Marco Belpoliti (Org.) e Introduzione de Daniele Del Giudice.
- _____. *A trégua*. Trad. Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi, 1984. Trad. bras. *É isto um homem?* de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- _____. *Opere III*. Marco Belpoliti (Org.). v. 3. Torino: Einaudi, 2018.
- _____. *O sobrevivente*. In: *Mil sóis*. Trad. Mauricio Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2019.
- MILLER, Hillis H. A ética da leitura. In: *A ética da leitura*. Trad. Eliane Fittipaldi e Kátia Orberg. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História, PUC-SP*, v. 30, 2005.
- YERUSHALMI, Yosef Hayim. *Zakhor*. História judaica e memória judaica. Rio de Janeiro: Imago, 1992.