

SILÊNCIO E LITERATURA: AS APORIAS DA TESTEMUNHA

SILENCE AND LITERATURE: THE WITNESS PARADOXES

Anna Basevi

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Palavras-chave: Aporias, literatura, silêncio, Shoah, testemunho.

Resumo

Partindo do debate sobre os limites da linguagem diante da tragédia do extermínio nazista, pudemos constatar que a falta de respostas aos interrogativos sobre a Shoah é preenchida pelas tentativas da literatura de representar o evento gerando um discurso que inclui as lacunas, as impossibilidades, os paradoxos. As testemunhas deparam-se com dificuldades e aporias (entre as quais “o paradoxo de Levi” proposto por Agamben), vivenciam a “síndrome” do Velho Marinheiro, mas não são ouvidos ou atravessam as diversas décadas e fases históricas em silêncio até começar a contar sua experiência. Escritores como Primo Levi, Robert Antelme, Elie Wiesel, Jorge Semprún, Imre Kertész procuram o caminho da literatura onde o recurso da fabulação tenta superar as falhas da linguagem.

Keywords: Literature, paradoxes, silence, Shoah, witness.

Parole-chiave: Aporie, letteratura, silenzio, Shoah, testimone.

Abstract

This study takes the move from the debate over the inability of language to express the tragedy of the Nazi extermination. We observe that the lack of answers to the questions raised by the Shoah is compensated by literary attempts to represent the events including omissions, impossibilities and paradoxes. Witnesses face difficulties and paradoxes (including Levi's paradox as Agamben formulates it). They embody the Old Mariner's syndrome, but are not heard or they go through several decades in silence until they begin to tell their stories. Some writers as Primo Levi, Robert Antelme, Elie Wiesel, Jorge Semprún and Imre Kertész,

Riassunto

Partendo dal dibattito sui limiti del linguaggio di fronte alla tragedia dello sterminio nazista, constatiamo che la mancanza di risposte agli interrogativi sulla Shoah è colmata dai tentativi della letteratura di rappresentare l'evento dando vita a un discorso che include le lacune, le impossibilità, i paradossi. I testimoni si imbattono in difficoltà e aporie (tra cui “il paradosso di Levi” proposto da Agamben), sperimentano la “sindrome” del Vecchio Marinaio, ma non vengono ascoltati o attraversano vari decenni e fasi storiche in silenzio prima di iniziare a raccontare il proprio vissuto. Scrittori come Primo Levi, Robert Antelme, Elie

seek a literary path and attempt to overcome the limits of language through narrative expedients.

Wiesel, Jorge Semprún, Imre Kertész tentano la via della letteratura in cui fare ricorso all'artificio narrativo può portare al superamento dei limiti del linguaggio.

O problema da representação em literatura toma um rumo drástico a partir do segundo pós-guerra, justamente no que tange aos horrores dos campos de extermínio nazistas.

Escritores testemunhas como Primo Levi, Elie Wiesel, Jorge Semprún, Imre Kertész duvidavam da transmissibilidade da experiência. Muitos sobreviventes preferiram calar e tentar esquecer, ou resolveram testemunhar somente bem mais tarde (como, por exemplo, Semprún). O que interessa no caso da Shoah é o silêncio coletivo e sua superação através da narração literária. Além disso, esta literatura tematiza e problematiza com muita frequência a questão do silêncio *versus* testemunho/narração. Ao mesmo tempo ela desvela o dilema insolúvel da condição aporética do sobrevivente, sintetizada por Elie Wiesel na conclusão: “Calar é proibido, falar é difícil, se não impossível.”*

Segundo uma das primeiras formulações de Freud, muitas vezes o evento traumático não consegue ser assimilado:

uma experiência que, em curto período de tempo, aporta à mente um acréscimo de estímulo excessivamente poderoso para ser manejado ou elaborado de maneira normal [...]. Assim, a neurose poderia equivaler a uma doença traumática, e apareceria em virtude da incapacidade de lidar com uma experiência cujo tom afetivo fosse excessivamente intenso. Na verdade, foi esta realmente a primeira fórmula pela qual (em 1893 e 1895) Breuer e eu explicamos teoricamente nossas observações.^{1*}

¹ Cf. com outra formulação que se refere às dimensões do evento traumático: “Descrevemos como “traumáticas” quaisquer excitações provindas de fora que sejam suficientemente poderosas para atravessar o escudo protetor. Parece-me que o conceito de trauma implica necessariamente numa conexão desse tipo com uma ruptura numa barreira sob outros aspectos eficaz contra os estímulos. Um acontecimento como um trauma externo está destinado a provocar um distúrbio em grande escala no funcionamento da energia do organismo e a colocar em movimento todas as medidas defensivas possíveis” (FREUD. *Além do princípio de prazer. Obras psicológicas de Sigmund Freud*, Livro XVIII, Rio de Janeiro: Imago editora, 1976: 45).

* (WIESEL, Elie. Prefácea. In: *La nuit*. Paris: Les éditions de minuit, 2007: 13.)

* (FREUD, Sigmund. Conferências Introdutórias sobre Psicanálise (1916-1917), parte III – Teoria geral das neuroses (1916-1917). In: *Obras Completas*, vol. XVI, Rio de Janeiro: Imago, 1976: 24.)

A partir desta observação Walter Benjamin detectava o sintoma do silêncio entre os soldados da Primeira Guerra Mundial:

No final da guerra, observou-se que os combatentes tinham voltado mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca.*

* (BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo: Brasiliense, 1994: 198.)

* (SELIGMANN-SILVA, A história como trauma. In: NESTROVSKI, SELIGMANN-SILVA [org.], *Catástrofe e representação*, São Paulo: Editora Escuta, 2000: 77-78.)

A Shoah constitui de fato um evento “superlativo”, e este *surplus*, este excedente escapa à representação.*

Uma das causas do silêncio está no absurdo que o evento traz, na falta de explicação, no esforço quase inalcançável de entender. A angústia da transmissibilidade do sobrevivente é aumentada pela incapacidade de descrever algo que os ouvintes não podem imaginar possível.

Deve-se a Primo Levi a introdução do tema de mais um impasse: somente a testemunha “integral” poderia dizer de maneira completa a descida até o fundo do inferno nazista e esta testemunha não voltou:

Não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. [...] Nós sobreviventes somos uma minoria anômala além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a Górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os “muçulmanos”, os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria um significado geral.^{2*}

* (LEVI, Primo. *Os alogados e os sobreviventes*. São Paulo: Paz e terra, 2004: 72.)

O escritor italiano parte de uma vivência concreta, expressa uma sensação de impotência e alerta sobre uma parte de testemunho que ficará sem voz. Este silêncio gritante denuncia o fundo negro de Auschwitz e ao mesmo tempo coloca o sobrevivente numa condição paradoxal. O “paradoxo de Levi”, como o definiu Giorgio Agamben,* origina-se da dupla natureza da sobrevivência ao extermínio: escapar à câmara de gás ou a outro tipo de morte como único desfecho determinado pelos nazistas possibilitou o testemunho, que porém carece da voz daqueles que “acompanharam a descida até o fim”.*

* (AGAMBEN, *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008: 151.)

* (LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988: 91.)

Em alguns casos, para alguns prisioneiros dos campos a urgência de contar aflorou ainda atrás do arame farpado, quando vislum-

² Por razões ainda não esclarecidas, os indivíduos que já demonstravam uma resignação fatal eram chamados, na gíria do Campo, *Muselmann*, *Muselmänner* (literalmente “muçulmano, muçulmanos”).

bravam no testemunho futuro motivos para sobreviver. Todavia, uma vez libertos, conseguir algum tipo de escuta e atenção revelou-se árduo. Assim as testemunhas depararam-se com o duplo problema de encontrar os ouvintes e as palavras para contar.

O Velho Marinheiro

“Eu notei dois fenômenos diferentes, aliás, opostos: quem tem a febre de contar e quem tem sempre recusado contar. Creio estar no extremo do contar, nunca parei de contar.”*

Apesar de tudo, em Levi prevalece a urgência de narrar, desde logo, a experiência vivida: “A necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares.”*

Várias vezes o escritor afirmou se sentir próximo ao Velho Marinheiro de Samuel Coleridge – em *The Rime of the Ancient Mariner* (A Balada do Velho Marinheiro), de 1798 –, figura paradigmática do sobrevivente dominado pela urgência de narrar a catástrofe presenciada. Em trecho de “Cromo” – publicado em *Il sistema periódico (A tabela periódica)* –, ele revela a sensação que motiva a comparação: “Parecia-me que, para purificar-me, só através da narração, e me sentia como o Velho Marinheiro, de Coleridge, que segura pelo caminho os convidados que vão à festa para infligir-lhes sua história de malefícios.”*

Os versos de Coleridge citados por Levi constituem o final do poema inglês e evocam a pena do marinheiro, uma inquietude que volta, em “hora incerta”, desde a época da catástrofe: “Desde esse dia, em hora incerta, / Volta essa angústia extrema; / E se não conto a história horrível / O coração me queima”.³*

Ad ora incerta (“Em hora incerta”) virou título da coletânea poética de Levi e os versos do poeta inglês constituem também a epígrafe do último livro, *Os afogados e os sobreviventes*, de 1987. Mas a relação com o Velho Marinheiro se concretizara na citação explícita no início da poesia “Il superstite” (“O sobrevivente”):

Since then, at an uncertain hour,
Desde então, a hora incerta,
Aquele pena regressa,

³ “Since then, at an uncertain hour, / That agony returns: / And till my ghastly tale is told, / This heart within me burns”.

* (LEVI, Primo. *Conversazioni e interviste 1963-1987*. Torino: Einaudi, 1997: 50. Tradução nossa.)

* (LEVI, Primo. *É isto um homem?*, op.cit.: 7-8.)

* (LEVI, Primo. *A tabela periódica*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994: 151.)

* (COLERIDGE, Samuel Taylor. *A balada do velho marinheiro, seguido de Kubla Khan*. Edição bilíngue. São Paulo: Ateliê, 2005, vv. 582-585, tradução Alípio Correia de Franca Neto.)

E se não encontra quem a escute,
 Queima no peito o coração.
 Vê de novo os rostos dos companheiros
 Lívidos na primeira luz,
 Cinzentos do pó de cimento,
 Indistintos pela bruma,
 Tingidos de morte em seu sono inquieto:
 Sob a mora pesada dos sonhos
 Mastigam um nabo invisível
 “Para trás, fora daqui, gente submersa
 Afastai-vos. Eu não suplantei ninguém,
 Não usurpei o pão de ninguém,
 Ninguém morreu em meu lugar. Ninguém.
 Retornem à vossa bruma.
 Não tenho culpa se vivo e respiro
 E como e bebo e durmo e visto roupa.”^{4*}

* (LEVI, Primo. Il superstite. In: *Opere*, vol. II. Torino: Einaudi, 1997: 576. Tradução nossa.)

Levi tenta analisar as “válidas” razões dos que escolheram o silêncio e dos que sentiram a necessidade urgente de contar. Observa que o mal-estar devido à vergonha induz a calar, assim como as feridas que ainda doem, ou também o sentimento de culpa relativo a algum ato, episódio ou omissão; outros, entretanto, tomam o rumo oposto:

Falam porque, em vários níveis de consciência, percebem no (ainda que longínquo) encarceramento o centro de sua vida, o evento que, no bem e no mal marcou toda sua existência. Falam porque sabem ser testemunhas de um processo de dimensão planetária e secular. Falam porque (cita um ditado ídiche) “é bom narrar as desgraças passadas”.*

* (LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*, op. cit.: 127.)

A poesia de Coleridge expressa a compulsão do sobrevivente a narrar suas peripécias, e assim Levi descreve a si mesmo como alguém que precisou se livrar do “veneno de Auschwitz”^{*} através da palavra. Depois de procurar a libertação de encontrar ouvintes entre os amigos e em um novo amor – Lucia Morpurgo, que virá a ser sua esposa –, é a vez dos leitores. Para quem necessita con-

* (LEVI, Primo. *A trégua*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997: 356.)

⁴ Since then, at an uncertain hour/ Da allora, ad ora incerta,/ Quella pena ritorna/ E se non trova chi l’ascolti,/ Gli brucia in petto il cuore./ Rivede i visi dei suoi compagni / Lividi nella prima luce, / Grigi di polvere di cemento, / Indistinti per nebbia, / Tinti di morte nei sonni inquieti: / Sotto la mora greve dei sogni / Masticando una rapa che non c’è. / “Indietro, via di qui, gente sommersa, / Andate. Non ho soppiantato nessuno, / Non ho usurpato il pane di nessuno, / Nessuno è morto in vece mia. Nessuno. Ritornate alla vostra nebbia. / Non è colpa mia se vivo e respiro / E mangio e bevo e dormo e vesto panni”

tar muito e a muitas pessoas, a escrita apresenta-se inevitável. Levi descreve esta condição: “Eu voltei do Lager com uma carga narrativa até patológica. Lembro muito bem de algumas viagens de trem em ‘45, recém-chegado. [...] E lembro que no trem contava minhas coisas aos primeiros que apareciam.”*

Mas ele vai além. Interpela o leitor, coloca-o no papel do ouvinte externo, distante da experiência dolorosa, podendo ao mesmo tempo solicitá-lo a participar ativamente: desde a epígrafe,⁵ onde lança uma maldição a quem não escutar, até as páginas de *É isto um homem?* onde, em tom mais pacato, convida várias vezes o leitor a refletir sobre este ou aquele episódio, a dar-se conta do que está sendo narrado e do que foi possível viver.

A epígrafe apresenta um convite (“Vós que viveis seguros [...] considerai se isto é um homem”), mas termina com uma atitude mais agressiva (inusitada em Levi): “Meditai que isto aconteceu / Recomendo-vos estas palavras. / Ou então que desmorone a vossa casa / Que a doença vos / entreve, / Que os vossos filhos vos virem a cara” (Cf. nota 5).

O endereçamento ao leitor confirma o caráter imprescindível da presença de ouvintes do texto testemunhal, assim como o aspecto dialógico da literatura de Levi.

Frequentemente o não falar (do sobrevivente) tem o seu contraponto no não escutar (dos outros). Trata-se de um pesadelo para o prisioneiro, de uma realidade do “revenant”,⁶ como diz Semprún, de quem volta depois de ter atravessado uma experiência de morte.*

⁵ “Vós que viveis tranquilos/ Nas vossas casas aquecidas/ Vós que encontras regressando à noite/ Comida quente e rostos amigos:/ Considerai se isto é um homem/ Quem trabalha na lama/ Quem não conhece paz/ Quem luta por meio pão/ Quem morre por um sim ou por um não/ Considerai se isto é uma mulher/ Sem cabelos e sem nome/ Sem mais força para recordar/ Vazios os olhos e frio o regaço/ Como uma rã no inverno./ Meditai que isto aconteceu/ Recomendo-vos estas palavras./ Esculpi-as no vosso coração./ Estando em casa andando pela rua/ Ao deitar-vos e ao levantar-vos;/ Repeti-as aos vossos filhos./ Ou então que desmorone a vossa casa/ Que a doença vos entreve,/ Que os vossos filhos vos virem a cara.” (LEVI, Primo. *É isto um homem*, Rio de Janeiro: Rocco, 2000). A edição Rocco de 1988 utilizada neste trabalho, utiliza uma tradução diferente, onde, no lugar do pronome “vos” aparece o mais atual e informal “vocês”, menos fiel tanto à atmosfera de uma maldição bíblica, quanto ao estilo culto de Levi.

⁶ Semprún reivindica o termo “revenant” no lugar de “rescapé”, que indicaria alguém que escapou da morte: “*Nous ne sommes pas des rescapés, mais des revenants... [...]; car la mort n'est pas une chose que nous aurions frôlée, côtoyée, dont nous aurions réchappé, comme d'un accident dont on serait sorti indemne, Nous l'avons vécue.*»; «revenant» portanto define quem desceu no Inferno e o atravessou.

* (LEVI, Primo. *Conversazioni e interviste 1963-1987*, op. cit.: 178. Tradução nossa.)

* (SEMPRÚN, Jorge. *L'écriture ou la vie*. Paris: Gallimard, 1994: 121.)

No capítulo “As nossas noites”, Levi relata o pesadelo recorrente de voltar para casa e de contar a terrível vivência, porém vendo as pessoas saírem ou não prestarem atenção.

Aqui está minha irmã, e algum amigo (qual?), e muitas outras pessoas. Todos me escutam, enquanto conto do apito em três notas, da cama dura [...]. Conto também a história da nossa fome, e do controle dos piolhos, e do Kapo que me deu um soco no nariz [...]. É uma felicidade interna, física, inefável, estar em minha casa, entre pessoas amigas, e ter tanta coisa para contar, mas bem me apercebo que eles não me escutam. Parecem indiferentes; falam entre si de outras coisas, como se eu não estivesse. Minha irmã olha para mim, levanta, vai embora em silêncio. Nasce, então, dentro de mim, uma pena desolada, como certas mágoas da infância que ficam vagamente em nossa memória; uma dor não temperada pelo sentido de realidade ou a intromissão de circunstâncias estranhas, uma dor dessas que fazem chorar as crianças.*

* (LEVI, Primo. *É isto um homem?*, op.cit.: 60.)

Levi sabe que outros são visitados pelo mesmo tipo de sonho (assim como é coletivo o “sonho impiedoso” de estar comendo). Portanto uma pergunta pode ser lançada em nome de todos os prisioneiros: “Por que o sofrimento de cada dia se traduz, constantemente, em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam?”* É justamente em *A trégua* que nós nos deparamos com a primeira materialização deste pesadelo. Levi conta de sua rocambolesca viagem de volta, após a libertação pelos soldados do Exército Soviético, os quais chegaram a Auschwitz no dia 27 de janeiro 1945.⁷ Numa etapa da viagem, sua roupa listrada atrai um grupo de camponeses e trabalhadores poloneses que começam a fazer perguntas; um advogado de aparência gentil e educada se oferece para traduzir: Levi enxerga nele, depois de meses de escravidão e silêncio, um verdadeiro mensageiro, “o primeiro porta-voz do mundo civilizado” que possibilita os primeiros esboços da urgente narração.

* (LEVI, Primo. *É isto um homem?*, op.cit.: 60.)

Tinha uma avalanche de coisas urgentes para contar ao mundo civil: coisas minhas mas de todos, de sangue, coisas que, me parecia, acabariam por fazer tremer toda consciência e seus fundamentos. [...] eu lhe falava vertiginosamente daquelas minhas tão recentes experiências, de Auschwitz próxima, mas que assim mesmo parecia por todos ignorada, da hecatombe da qual eu fugira sozinho, de tudo.*

* (LEVI, Primo. *A trégua*, op.cit.: 81.)

⁷ A partir de 2000 este dia foi declarado “Dia da Memória” pelo Parlamento Italiano e a partir de 2005 “Dia Europeu da Memória” pelo Parlamento Europeu e, portanto, todo ano, em vários países acontecem celebrações, debates, eventos e, ainda onde for possível, palestras e depoimentos dos sobreviventes.

Mas logo percebe que o advogado não está usando a palavra “judeu” e que não está traduzindo fielmente. Ao perguntar por que, o distinto tradutor alega ser melhor assim, pois a guerra ainda não havia acabado. O sentimento de desamparo, frustração, desilusão pela voz abafada é assim expresso na narrativa:

Percebi que a onda quente do sentir-se livre, do sentir-se homem entre os homens, do sentir-se vivo, refluía longe de mim. Encontrei-me de pronto velho, exangue, cansado além de toda medida humana. [...] Eu sonhara algo semelhante, todos sonháramos, nas noites de Auschwitz: falar e não sermos ouvidos, de reencontrar a liberdade e permanecer solitários.*

* (Ibidem: 82.)

O pesadelo do prisioneiro materializou-se. Enquanto em *A trégua* um dos paralelismos mais imediatos e evidentes com Ulisses se dá a partir da longa e tortuosa viagem de regresso da Polônia até a Itália, Jeanne Marie Gagnebin sugere a contraposição entre a aventura do herói grego e a dos sobreviventes no que concerne ao reconhecimento das feridas durante o retorno ao mundo livre.

O sonho paradigmático de Primo Levi em Auschwitz, [...] este sonho de uma narração simultaneamente necessária e impossível substitui a longa narrativa de Ulisses, na corte atenta dos Feácios [...]. Depois da Segunda Guerra Mundial não se reconhece mais o forasteiro pela cicatriz da infância – ele continua estrangeiro a si mesmo e a seus familiares, em seu próprio país.*

* (GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006: 110.)

De fato, só na década de 1960, depois do Processo Eichmann e com a distância do tempo, aumentou a necessidade coletiva e individual de colocar os traumas da guerra, da perseguição e do extermínio em palavras e, por outro lado, a capacidade de acolher os relatos. Ainda no início da década de 1980, numa entrevista com Primo Levi, Anna Bravo surpreendia-se que muitas pessoas estivessem falando naquela época pela primeira vez. Levi comentou: “Ninguém nunca lhes perguntou nada.”*

* (BRAVO, Anna e CEREJA, Federico. *Entrevista a Primo Levi, ex deportato*. Torino: Einaudi, 2011: 55.)

A própria história editorial de *Se questo è un uomo* (*É isto um homem?*), recusado em 1947 pela importante editora Einaudi, assinala uma surdez evidente que já dez anos mais tarde se atenuaria e gradativamente daria lugar a uma escuta a cada vez mais interessada. A condição de testemunha espoliada de ouvintes é confirmada por outros autores, citados por Pier Vincenzo Mengaldo, que em *La vendetta è il racconto* (“A vingança é a narração”) agrupa, por capítulos, temáticas e aspectos comuns às testemunhas da Shoah; um deles é justamente “*Non ascoltati / non creduti*” (“Não escutados /

desacreditados”). Duas das sobreviventes citadas revelam a mesma experiência: “Nos primeiros tempos, queria muito poder falar, mas não encontrava ouvidos que quisessem ouvir.”*

* (MENGALDO, Pier Vincenzo. *La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*. Milano: Bollati Boringhieri, 2007: 91. Tradução nossa.)

Em 1966, enquanto Celan vivia o drama de seu internamento psiquiátrico, Adorno repensava sua célebre declaração sobre a impossibilidade de escrever poesia após Auschwitz: “A dor incessante tem direito de expressar-se assim como o torturado de gritar; portanto, talvez tenha sido errado dizer que após Auschwitz não se poderia escrever poesia.”*

* (ADORNO, Theodor *apud* GNANI, Paola. *Scrivere poesie dopo Auschwitz. Paul Celan e Theodor W. Adorno*. Firenze: Giuntina, 2010: 147. Tradução nossa.)

No imediato pós-guerra e durante muitos anos, portanto, uma vez encontradas as palavras, encontrar um público de ouvintes não se apresentou como algo óbvio. Como vimos, Levi relata o pesadelo recorrente no *Lager*: voltar para casa, contar a terrível vivência e ver as pessoas saírem ou não prestarem atenção.

Robert Antelme também fez parte dos que escreveram imediatamente após o retorno. O escritor (deportado por ser militante e resgatado em fim de vida após a libertação por outro combatente enviado em missão, François Mitterrand) fundou uma editora, junto com Marguerite Duras, e nela publicou seu testemunho, *L'espèce humaine*, em 1947.

No campo de Dachau – onde ele chegara numa das famosas “marchas da morte”, vindo de outro campo –, ainda fechado por causa da quarentena dos prisioneiros e administrado pelos libertadores anglo-americanos, o intelectual francês vivenciou o estranhamento dos prisioneiros impacientes por contar tudo e a frustração gerada pela reação dos soldados. O episódio, nas últimas páginas do livro, mostra a amargura do impacto com a incompreensão do mundo de fora apesar do alívio da libertação:

Pela primeira vez, depois de 1933, os soldados entraram aqui sem querer fazer algum mal. Eles oferecem cigarros e chocolate. Pode-se falar com os soldados e eles respondem. [...] Os homens já voltaram ao contato com a gentileza [...]

[Os soldados] vêm de longe. [...] Eles viram muitas coisas. Entretanto eles não esperavam isso daqui. [...] É espantoso, sim, realmente, estes alemães são mais do que bárbaros! *Frightful, yes, frightful!* Sim, espantoso, realmente espantoso. Quando o soldado diz isso em voz alta, há quem tente lhe contar umas coisas. O soldado, a princípio, ouve. Em seguida os camaradas não param mais: contam, contam, contam, e logo o soldado não os ouve mais. [...] É que a ignorância do soldado aparece imensa. [...] Frente ao soldado, percebe-se já [...] a sensação de estar possuído por uma espécie de conhecimento infinito, impossível de ser transmitido.*

* (ANTELME, Robert. *L'espèce humaine*. Paris: Gallimard, 2010: 317. Tradução nossa.)

Segundo a experiência de Semprún, a maioria das reações dos ouvintes se dividiu em dois tipos: uns evitavam a verdade e se dirigiam aos sobreviventes como a quem chegara de uma viagem qualquer no exterior (“então voltaram!”), enquanto os outros faziam perguntas superficiais, mas, quando ouviam as respostas verdadeiras, eles por sua vez emudeciam, “caíam no silêncio como se cai no vazio, um buraco negro, um sonho”.*

Por isso existe uma verdadeira “arte de ouvir”, nas palavras de Primo Levi, a qual é descrita no romance publicado em 1978, *La chiave a stella* (“A chave estrela”), onde o autor coloca na voz do protagonista palavras que enaltecem a tarefa da escuta, embora ela nunca tenha sido codificada.

De fato, assim como existe uma arte de narrar, solidamente codificada através de mil tentativas e erros, há também uma arte da escuta, igualmente antiga e nobre a qual, porém, que eu saiba, nunca foi normatizada. No entanto, todo narrador sabe, por experiência, que para cada narração o ouvinte pode trazer uma contribuição decisiva [...] o ouvinte individualmente carrega uma parte de responsabilidade por aquela obra de arte chamada narração.*

Um episódio significativo é contado por Semprún relativamente a um sobrevivente do *Sonderkommando*⁸ testemunhando sua trágica experiência para um público de ouvintes de outro Campo. O grupo de prisioneiros políticos de Buchenwald, onde não havia câmaras de gás, nem *Sonderkommando*, fora reunido propositadamente para escutar o judeu polonês, provindo e milagrosamente escapado de Auschwitz. A narração é imersa na escuridão e tanto o narrador quanto os ouvintes ficam completamente imóveis. A escuridão e a imobilidade são como uma moldura de silêncio e angústia para a figura ereta e enrijecida na cadeira da qual brotam as palavras. A falta de iluminação elétrica, no crepúsculo invernal, amplifica a densidade da escuta, pois mais do que ver e olhar, os prisioneiros prestam ouvido – em sentido pleno – ao espantoso relato.

Não modificou sua postura na cadeira dura e ereta. Era apenas em sua voz que se desvelavam as emoções demasiado fortes, como lâminas do fundo que viriam remexer a superfície de uma água aparentemente calma. O medo de que não se acredite nele, sem dúvida. Até de não ser ouvido. Mas era completamente crível. Nós

* (SEMPRÚN, Jorge. *L'écriture ou la vie*, op. cit.: 179. Tradução nossa.)

* (LEVI, Primo. *La chiave a stella*. Torino: Einaudi, 1978: 33-34. Tradução nossa.)

⁸ Em português, também traduzido com “Esquadrões Especiais”, para se referir aos grupos de prisioneiros judeus obrigados à tarefa de encaminhar os condenados nas câmaras de gás e destas retirá-los.

* (SEMPRÚN, Jorge. *L'écriture ou la vie*, op.cit.: 69. Tradução nossa.)

* (*Ibidem*: 72.)

o ouvíamos com atenção, este sobrevivente do Sonderkommando de Auschwitz [...]*

Ele falou demoradamente, nós o ouvimos em silêncio, paralisados no horror pálido de sua narração.*

Inevitavelmente, a cena conduz Semprún no rastro da questão da “testemunha integral” quando o autor vislumbra na parcialidade do testemunho dos sobreviventes um obstáculo à credibilidade:

Não havia, nunca haverá sobrevivente de câmara de gás nazista. Ninguém poderá dizer algum dia: eu estava lá. Estivemos em volta, ou na frente, ou de lado, como os homens do Sonderkommando. Por isso, a angústia de não ser confiável, pois ninguém de nós esteve lá, já que, justamente, sobrevivemos.*

* (*Ibidem*.)

Assim, Semprún também se depara com a evidência já denunciada por Levi e desenvolvida por Agamben, ou seja, que o evento extremo – a morte dos exterminados – não pode ser compartilhado por não ter sido vivenciado pelos sobreviventes.

O psicanalista Bruno Bettelheim escapou ao extermínio: deportado para Dachau em 1938, quando ainda se tratava “apenas” de um campo de concentração – e os procedimentos para a “solução final” ainda não haviam sido implantados –, foi liberado no ano seguinte.* Em 1940 ele pôde emigrar para os Estados Unidos, onde então dedicou sua vida principalmente à psicologia infantil e ao autismo. As reflexões que nos deixou incluem também vários aspectos patológicos ou psicológicos do ser humano após situações extremas, como o aprisionamento em campos de concentração e de extermínio nazistas.

* (BETTELHEIM, Bruno. *Sopravvivere*. Milano: Guanda, 2005: 26-29.)

No país que o acolheu, Bruno Bettelheim foi alvo de reações de incredulidade, e a publicação de seu artigo sobre o nazismo, intitulado “Comportamento individual e de massa em situações extremas”, foi recusado. O mecanismo de negação revela-se similar, com a agravante que, naquela época, pouco antes do extermínio acontecer, nos Estados Unidos era mais fácil apelar para a falta de provas.

As pessoas não queriam crer que os alemães fossem capazes de cometer tais atrocidades. Eu era acusado de me deixar levar pelo meu ódio contra os nazistas, de dar espaço a distorções paranoicas. [...] Durante mais de um ano o artigo foi recusado. [...] As motivações variavam. Em alguns casos me contestavam por não ter juntado uma documentação escrita durante a permanência nos campos [...] outros acrescentaram [...] que o artigo ficaria inaceitável para os leitores [...].*

* (BETTELHEIM, Bruno. *Sopravvivere*, op. cit.: 31. Tradução nossa da edição italiana.)

De fato, foi o que ocorreu com alguns judeus que escaparam dos guetos ou de massacres, no começo das deportações: corriam a suas aldeias para avisar os conterrâneos, mas raramente conseguiam convencê-los a fugir ou emigrar.

Um episódio exemplar é narrado por Wiesel no início de seu testemunho, *A noite*. A personagem que abre a narração é Moshé, um judeu muito pobre, porém não desprovido de um certo conhecimento da Torá e de respostas próprias aos grandes quesitos, que fascinavam o narrador quando menino. Esse personagem ajudava como podia no funcionamento da sinagoga, mas era estrangeiro e por isso foi levado antes dos outros num trem com os primeiros judeus expulsos; um dia Moshé voltou e tentou contar o horror do massacre dentro de um bosque ao qual escapou fingindo estar morto, mas ninguém quis dar-lhe ouvidos e atenção. O duplo trauma o condena a uma solidão irreversível.

Moshé mudara muito. Seus olhos não refletiam mais alegria. Não cantarolava mais. Não falava mais de Deus ou da Cabala, só do que tinha visto. As pessoas se recusavam não apenas a acreditar em suas histórias, mas também a ouvi-las. [...] Uma vez, perguntei-lhe: – Por que você quer tanto que acreditemos no que você diz? [...] Fechou os olhos, como para escapar ao tempo: – Você não entende, disse com desespero. Você não pode entender. Fui salvo por milagre. Consegui voltar até aqui. De onde tirei essa força? Eu queria voltar a Sighet para contar minha morte. Para que vocês possam se preparar enquanto ainda é tempo. Viver? Não ligo mais para a vida. Sou só. Mas queria voltar e adverti-los. E veja o que acontece: ninguém me escuta... Aproximava-se o fim de 1942.*

* (WIESEL, Elie. *A noite*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001: 19-20.)

Os alemães deportaram Elie Wiesel, sua família e todos os judeus de sua cidade em 1944. Ninguém quisera acreditar em Moshé, o miserável desajeitado, o qual, por sua vez, acabara por resignar-se e calar até o regresso definitivo dos nazistas.

A grande necessidade de transmitir aos outros a dimensão das coisas vistas, com a finalidade de compreendê-las e de fazê-los compreender é sintetizada por Bettelheim na expressão “coação a testemunhar”, utilizada na literatura especializada em questões psicanalíticas dos sobreviventes.*

* BETTELHEIM, Bruno. *Sopravvivere*, op.cit.: 31. Tradução nossa da edição italiana.)

Se há uma narração que desafia a inefabilidade, a responsabilidade da escuta possível, todavia, cabe ao leitor-espectador. A presença de um leitor consciente, disponível, capaz de escuta e até de diálogo é indispensável para Primo Levi. Por isso, segundo Roberto Mauro, a obra de Levi, movida por uma instância ética

* (MAURO, Roberto. La responsabilità dell'ascolto. In: *Primo Levi. Il dialogo è interminabile*. Firenze: Giuntina, 2009: 18.)

* (LEVI, Primo. *Conversazioni e interviste 1963-1987*, op.cit.: 40.)

* (GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*, op. cit.: 57.)

que envolve o leitor, se coloca como “interpelação individual, da alma para alma”*

Enquanto Levi percebe o escrever como um serviço público que precisa funcionar,* a ele cabe assegurar a transmissibilidade, ou seja, redigir um texto compreensível e claro – o leitor, por sua vez, torna-se um verdadeiro interlocutor, participativo, investido da tarefa da memória. É por isso que a epígrafe de *É isto um homem?*, posta como primeiro endereçamento ao público, nada mais é que a poesia intitulada “Shemá”, em hebraico: “Escuta”.

Enfim, se a escuta torna-se parte da prática do testemunho e de sua realização efetiva, será necessário ampliar o conceito na direção indicada por Jeanne Marie Gagnebin:

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente.*

Pensamos que, neste sentido, os escritores encontraram na literatura um canal privilegiado de testemunho, tanto de voz quanto de recepção.

O que é interessante, então, é como a linguagem expressa sua impotência frente ao “inenarrável” – ou, como dizia Semprún, ao “invivível” – e ao mesmo tempo como a literatura, em primeiro lugar, tenta romper esta barreira da impossibilidade de representar.

Encontrar as palavras: a literatura

A declaração de Adorno de que seria impossível fazer poesia após Auschwitz motivou muitos autores a intervir no mérito da questão.

Primo Levi havia respondido reformulando a afirmação:

A minha experiência foi oposta. Na época me pareceu que a poesia fosse mais adequada do que a prosa para expressar o que me pesava dentro. Dizendo poesia, não penso em nada de lírico. Naqueles anos, eventualmente, eu teria reformulado as palavras de Adorno: após Auschwitz não é mais possível fazer poesia a não ser sobre Auschwitz.*

* (LEVI, Primo. *Conversazioni e interviste 1963-1987*, op. cit.: 137. Tradução nossa.)

Uma idêntica interpretação se encontra em Imre Kertész, no comentário ao ditado adorniano: “Com o mesmo alcance eu o modificaria para dizer que depois de Auschwitz só se podem escrever versos sobre Auschwitz.”*

No entanto, Kertész sabe estar frente a um paradoxo, pois por um lado leva em conta a complexidade do ato de escrever sobre Auschwitz, por outro, julga imprescindível pensar o Campo através da lente literária. A contradição advém do choque entre a realidade e a imaginação e é no seio de sua insolubilidade que a literatura precisa intermediar em prol da representação: “Do Holocausto, desta realidade incompreensível e caótica, podemos ter uma ideia realística somente graças à imaginação estética.”*

A hipótese de que a literatura – ou a arte – permitiria representar e dizer a experiência e o horror do *Lager* é uma questão aberta, mas que queremos propor, apesar de remetermo-nos à experiência concreta dos escritores sobreviventes e levarmos em consideração a ausência de uma solução plena, o permanecer de um equilíbrio precário entre possibilidade e impossibilidade de representação. O próprio Adorno voltou anos depois ao tema, lançando mais adiante a questão e aproximando-se do mesmo processo que alguns escritores vivenciaram. O filósofo concluiu que “quando a situação não admite mais a arte – era isto que a frase sobre impossibilidade das poesias depois de Auschwitz visava – ela precisa, apesar de tudo, dela.”* Afinal, o que parece evidente é a constante de uma aporia: é impossível representar, mas é imprescindível fazê-lo.

O caso de Jorge Semprún apresenta-se revelador no que diz respeito à relação privilegiada que a literatura instaura com o ato testemunhal. O escritor espanhol, sobrevivente de Buchenwald, por muito tempo identificou o escrever sobre o Campo com a morte, com a recordação fúnebre de uma não vida e, portanto, evitou o testemunho autobiográfico para poder seguir vivendo, escolhendo, então, a vida. Em consequência, ele escreveu sua primeira obra narrativa, um romance sobre o tema da deportação, em 1963, ou seja, depois de um silêncio de 18 anos sobre o assunto, e somente em 1987, por ocasião da morte de Primo Levi, Semprún expôs por escrito sua própria autobiografia, *A escrita ou a vida*. Aqui o autor explicita sua relação com a memória e com a tarefa do testemunho, cuja existência até então era vinculada a uma escolha entre duas alternativas inconciliáveis: escrever sobre o campo – isto é, relembrar a morte – ou viver. Todavia ao retomar a palavra sobre

* (KERTÉSZ, Imre. Uma sombra longa, escura. In: *A língua exilada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004: 55.)

* (*Ibidem.*)

* (ADORNO, Theodor *apud* GNANI, Paola. *Scrivere poesie dopo Auschwitz*, op. cit.: 166. Tradução nossa.)

o Campo, percebeu que “a verdade essencial da experiência não pode ser transmitida... Ou melhor, pode sê-lo apenas através da escrita literária.”* Por meio da ficção, Semprún consegue resgatar uma narração autobiográfica:

* (SEMPRÚN, Jorge. *L'écriture ou la vie*, op. cit.: 167. Tradução nossa.)

Sou incapaz, hoje, de imaginar uma estrutura narrativa de romance, na terceira pessoa [...] Preciso de um “eu” narrador, alimentado pela minha experiência mas superando-a, capaz de colocar nela o imaginário, a ficção... Uma ficção que certamente seria tão iluminadora quanto a verdade. Que ajudaria a realidade a parecer real, a verdade a ser verossímil.*

* (*Ibidem*: 217. Tradução nossa.)

A radicalização deste conceito é pronunciada de novo por Imre Kertész, que confirma: “O campo de concentração é imaginável somente como texto literário, não como realidade.”*

* (KERTÉSZ, Imre *apud* RASTIER, François. *Ulisse a Auschwitz- Primo Levi, il superstite*. Napoli: Liguori, 2009: 113. Tradução nossa do italiano.)

Nas páginas anteriores vimos os soldados anglo-americanos chegarem a Buchenwald e os companheiros de Antelme contarem sem parar os fatos vividos enquanto os soldados desistiram logo de prestar atenção. A incredulidade dos ouvintes impõe uma estratégia para a testemunha. E esta estratégia será o artifício ficcional.

As histórias que os camaradas contam são todas verdadeiras. Mas é preciso muito artifício para conseguir transmitir uma porção de verdade e, nestas histórias, não existe este artifício que venceria a necessária incredulidade. Aqui, precisaria acreditar em tudo, mas a verdade pode ser mais cansativa do que a fabulação.*

* (ANTELME, Robert. *L'espèce humaine*, op.cit.: 317-318. Tradução nossa.)

O real apresenta, portanto, um rosto cru, neutro, opaco talvez, obtendo um efeito, se não de repulsa, de desinteresse ou de desestímulo.

Em uma conferência de 1991, Kertész confirmou: as imagens do Holocausto são “cansativas” e não permitem o “voo” da imaginação, do qual necessita o ato estético; em seguida, pergunta-se: “Como pode o horror ser objeto estético se não contém nada de original?”*

* (KERTÉSZ, Imre. Uma sombra longa, escura, op.cit.: 55.)

A reflexão do escritor húngaro prossegue na linha do questionamento sobre a eficácia da literatura em criar uma representação relevante da Shoah, sugerindo que o confronto com o tema de qualquer maneira é a única via de elaboração e renovação cultural. A convicção de que a literatura possa dar conta do real, *deste* real, mais do que outro tipo de discurso, permanece em Kertész assim como em outros, conforme vimos.

A escolha de escrever literatura parece colocar estes autores num espaço onde a dupla busca, das palavras e dos ouvintes, possa

ser satisfeita, pelo menos em parte. Com a escrita literária o escritor coloca-se num espaço privilegiado de testemunho, onde sua narrativa é trabalhada em função da comunicação e da transmissibilidade da experiência extrema. Frente ao debate sobre possibilidade e impossibilidade de representar a vivência do campo de extermínio, escritores como Levi, Kertész, Semprún, Wiesel tentam o caminho da literatura, acreditando nos meios narrativos para uma transmissão mais envolvente (ou convincente?) de uma realidade difícil de ser contada. Neste sentido, Márcio Seligmann-Silva já sublinhou que “Semprún e outros sobreviventes da Shoah sabem que aquilo que transcende a verossimilhança exige uma reformulação artística para a sua transmissão”*

Geoffrey Hartman também insiste nesta questão:

Um realismo maciço sem qualquer consideração por uma restrição da representação e na qual a profundidade da ilusão não seja equilibrada pela profundidade da reflexão, não simplesmente dessensibiliza, mas produz o oposto daquilo que era sua intenção: um *efeito de irrealidade*, que fatalmente mina a pretensão do realismo a figurar a realidade.*

Dúvidas sobre os limites da operação estética (ou de seus filtros) podem surgir ao pensar que a literatura, atuando em outros níveis de realidade e através de artifícios, ampliaria a discrepância entre o acontecido e os fatos contados.

George Steiner aponta para a relação problemática entre realidade e ficção, entre documento e romance. De um modo geral, o artifício faz com que o leitor reconheça uma estratégia, uma intenção literária e isto estabelece uma distância, mas uma distância suficiente para entrar na narração. O documento – a autobiografia ou uma reconstrução baseada em fatos reais – se beneficiaria do suporte estético-ficcional, pois este garantiria os limites da tolerância e da suportabilidade:

Onde é representada com tal habilidade [...] a espantosa realidade [...] torna-se mais gráfica, mais terrivelmente definida, mas também encontra uma moradia mais aceitável e convencional na fantasia. Acreditamos; entretanto, não acreditamos de maneira intolerável porque suspiramos de alívio quando reconhecemos uma estratégia literária, uma pincelada estilística, parecida, afinal, com o que já encontramos num romance. O estético torna suportável.*

François Rastier, por sua vez, vislumbra no excesso de estetização a correspondente diminuição de intensidade documental. A

* (SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: *História, Memória, Literatura – O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003: 384.)

* (HARTMAN, Geoffrey. Holocausto, testemunho, arte e trauma. In: NESTROVSKI, SELIGMANN-SILVA (org.), *Catástrofe e representação*, op.cit.: 219.)

* (STEINER, George. *Lingua-ggio e silenzio*. Milano: Garzanti, 2006: 186. Tradução nossa da edição italiana.)

* (RASTIER, François. *Ulisse ad Auschwitz*, op. cit.: 106.)

sua crítica alerta sobre uma perda inevitável quando a literatura *do* extermínio torna-se literatura *sobre* o extermínio.^{9*}

Um exemplo de manipulação narrativa do tema ocorreu durante os anos em que vários sobreviventes ainda escreviam. É o caso famoso de Binjamin Wilkomirski, autor de um livro intitulado *Fragments*, apresentado como autobiográfico até a descoberta de ser “falso”; tratou-se de uma ficção onde o “pacto” com o leitor, segundo a formulação de Philippe Lejeune, não estaria claro, não estando explícita a natureza do gênero literário.*

* (LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions Du Seuil, 1987.)

No que concerne à relação entre ficção e realidade no texto literário, Lejeune tentou traçar uma fronteira reconhecível para o leitor, o qual, por sua vez, perceberia uma sensação de algo “vivido”, portanto mais próximo de seu mundo, mais aberto ao compartilhar. Mas Lejeune sabe que para obter um efeito de “real” é preciso utilizar técnicas narrativas eficazes que visem à identificação do leitor com as personagens e os fatos narrados.*

* (LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre*. Paris: Seuil, 1998: 208.)

A tentação de delinear fronteiras entre o documento verdadeiro e o verossímil literário esbarra na evidência de que mesmo o testemunho vivido é um texto escrito e às vezes mais do que isso: um texto literário. Tanto que podemos seguir a historiadora Annette Wieviorka na formulação da pergunta: porque os textos de Levi ou Antelme são lidos mais do que outros testemunhos? Uma das respostas possíveis poderia coincidir com as palavras de Jeanne Marie Gagnebin sobre a literatura testemunhal:

* (WIEVIORKA, Annette. *L'era del testimone*. Milano: Raffaello Cortina, 1999: 38.)

a escrita – em particular a escrita literária – continua sendo o veículo privilegiado de transmissão dessas experiências do horror, do mal, da morte anônima. Literatura de testemunho, [...] mas testemunho indireto, mediado pela busca [...] das palavras justas.*

* (GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Palavras para Hurbinek*. In: *Catástrofe e representação*, op. cit.: 106.)

As “palavras justas” remetem à busca de Primo Levi de uma escrita essencial e contundente:

Era exaltante buscar e encontrar, ou criar a palavra justa, isto é, comedida, breve e forte; extrair as coisas da recordação, e descrevê-las com o máximo rigor e o mínimo de palavras. Paradoxalmente minha bagagem de memórias atrozes tornava-se uma riqueza, uma semente; ao escrever, eu parecia crescer como uma planta.*

* (LEVI, Primo. *Cromo*. In: *Tutti i racconti*. Torino: Einaudi, 2005: 503. Tradução nossa.)

⁹ As discordâncias entre George Steiner e François Rastier dizem respeito à obra documental mas não autobiográfica *Treblinka*, de Jean-François Steiner. Rastier não compartilha os elogios de George Steiner, relativos ao texto, por julgá-lo uma obra “kitsch” onde a estetização enfraquece o testemunho.

Apesar dos fatores “positivos” ligados ao testemunho escrito, o paradoxo em que Levi se encontra, que é a sensação de uma tarefa impossível, mas necessária, permanece em muitos autores. Como diz Ruth Kluger: a conta não fecha.* Mas a literatura talvez possa melhor atingir o objetivo de representar até mesmo sua ambivalência insolúvel. Este espaço fronteiro entre possibilidade e impossibilidade ilumina, mais do que obscurece, a linguagem; a tensão irresolvida produz sentidos, palavras, textos e memória e ao mesmo tempo configura um modo de resistência à mudez.

* (KLUGER, Ruth. *Paisagens da memória. Autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*. São Paulo: Editora 34, 2005: 135.)

Anna Basevi é mestre em letras Neolatinas (UFRJ) e doutoranda em Letras Neolatinas (UFRJ), orientanda do prof. doutor Andrea Giuseppe Lombardi, é professora de italiano no Instituto Italiano de Cultura do Rio de Janeiro. Em âmbito acadêmico publicou o artigo “Tornare, raccontare, scrivere. Il dopoguerra di Primo Levi tra tregua e testimonianza” na revista *Mosaico - Comunità italiana*, Rio de Janeiro, p. 22 - 27, 13 out. 2010 e os resumos em anais: “A Babel de Auschwitz”, *XII Colóquio de Pós-graduação e Pesquisa em Letras Neolatinas*, 2012, UFRJ/Rio de Janeiro; “A voz da testemunha”, *XI Colóquio de Pós-graduação e Pesquisa em Letras Neolatinas*, 2011, UFRJ/Rio de Janeiro; “A língua que salva”, *X Colóquio de Pós-graduação e Pesquisa em Letras Neolatinas*, 2010, UFRJ/Rio de Janeiro. E-mail: <annabasevi@hotmail.com>.

Recebido em
10/03/2013

Aprovado em
20/03/2013