

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Mariana Martinez Stasi

*Lenta biografia:*  
**da possibilidade e necessidade de dar testemunho.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Literatura.  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Líliliana Rosa Reales

Florianópolis  
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

M. Stasi , Mariana  
Lenta biografia : da possibilidade e necessidade  
de dar testemunho. / Mariana M. Stasi ;  
orientador, Lilliana Rosa Reales, 2018.  
125 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de  
Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,  
Programa de Pós-Graduação em Literatura,  
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Literatura argentina. 3.  
Sergio Chejfec. 4. Lenta biografia. 5. Testemunho.  
I. Reales, Lilliana Rosa. II. Universidade Federal  
de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em  
Literatura. III. Título.

**Mariana Martinez Stasi**

***Lenta biografía: da possibilidade e necessidade de dar testemunho***

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de Mestre, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 23 de fevereiro de 2018.

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Lúcia de Barros Camargo  
Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Literatura

**Banca Examinadora:**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Liliana R. Reales  
Orientadora  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof. Dr. Selomar Claudio Borges  
Instituto Federal de Santa Catarina

---

Prof. Dr. Raúl Antelo  
Universidade Federal de Santa Catarina



Este trabalho é dedicado a Buenos Aires, cidade em cuja atmosfera eu respirei e para a qual sempre estarei voltando.



## **AGRADECIMENTOS**

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, que viabilizou a execução desta pesquisa. À Universidade Federal de Santa Catarina, que de diversos modos me ofereceu possibilidades de trabalho e desenvolvimento. Aos meus queridos colegas do Núcleo Onetti de Estudos Literários Latino-Americanos, que foram sempre generosos companheiros. A minha orientadora Liliana Reales, que confiou e continua teimosamente apostando em um hipotético potencial acadêmico que ela viu em mim; seu estímulo e exigência foram fundamentais para a realização da pesquisa. À Vera, que com sua leitura atenta e crítica me ajudou a ajustar e a melhorar o texto da dissertação e cuja companhia me é indispensável. Aos meus filhos Joaquín e Caio, que no dia a dia souberam adequar suas demandas me apoiando e estimulando a realizar e a terminar este trabalho.





## RESUMO

*Lenta biografía*, primeiro romance do escritor argentino Sergio Chejfec, é o principal objeto do qual partem e para o qual convergem as ideias trabalhadas nesta dissertação. A pergunta da pesquisa é: O que é relatado em *Lenta biografía*? A hipótese aqui trabalhada é que em *Lenta biografía* é narrada a possibilidade e a impossibilidade de dar testemunho de um genocídio das dimensões da *Shoá*. A partir dessa hipótese levantaram-se interrogantes sobre as origens e o tipo de relato que é lido em *Lenta biografía*. Desses questionamentos emergiram e foram exploradas duas ideias: (1) a ideia de que o silêncio do pai estaria associado à emergência da escrita e (2) a ideia de pensar *Lenta biografía* como um relato testemunhal. Durante a pesquisa constatou-se que, para o narrador, o espaço e a atmosfera contêm certa memória, ou seja, possuem indícios do acontecido, assim como do potencialmente acontecido; daquilo que foi e também daquilo que poderia ter sido, mas que não se realizou. Na narrativa estudada, trata-se da memória da *Shoá*, que se apresenta disseminada na atmosfera, difusa, intermitente, não cronológica e talvez circular. No processo da pesquisa foi evidenciado que o narrador de *Lenta biografía* faz uso do raciocínio, da imaginação e da lentidão para captar essa memória, narrar e, desse modo, tornar possível seu testemunho, assim como o do seu pai, vítima sobrevivente da *Shoá*. Ambos testemunhos vitais, possíveis e necessários.

**Palavras-chave:** Literatura argentina. Sergio Chejfec. *Lenta biografía*. Testemunho.



## ABSTRACT

*Lenta biografía*, the first novel written by the Argentinian writer Sergio Chejfec, is the main object where the ideas worked in this dissertation converge. The research question that motivated this study was: what is actually narrated in *Lenta biografía*? It was hypothesized that in *Lenta biografía* is narrated the possibility and impossibility of giving testimony about the Shoah. To explore this hypothesis some questions about the origins and type of narrative that we read in *Lenta biografía* were made. From these questions, two ideas emerged and were explored: (1) the idea that the silence of the narrator's father, surviving victim of the Shoah, would be associated with the emergence of writing; and (2) the idea of thinking *Lenta biografía* as a testimonial narrative. During the research it was noticed that, for the narrator, space and atmosphere contain a certain memory, that is to say, they keep traces of what happened, as well as what could have happened, but it didn't. In Chejfec's first book, this certain memory is the memory of the Shoah, which is disseminated in the atmosphere, diffuse, intermittent, non-chronological and perhaps circular. It was verified that the narrator of *Lenta biografía* makes use of the reasoning, the imagination and the slowness to capture this memory, to narrate and thus to give his testimony, as well as his father's. Both vital, possible and necessary testimonies.

**Keywords:** Argentinian literature. Sergio Chejfec. Slow biography. Testimony.



## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Representação esquemática de uma molécula tenso-ativa.....78
- Figura 2 – Imagem representativa das três camadas da película da bolha de sabão. ....79



## SUMÁRIO

<b>Introdução.</b> .....	17
<b>Capítulo 1: O testemunho, o silêncio e a emergência da escrita a partir de <i>Lenta biografía</i>.</b> .....	27
1.1 <u>O testemunho em <i>Babel</i>, um antecedente.</u> .....	29
1.2 <u>A testemunha e o silêncio em <i>Lenta biografía</i>.</u> .....	43
1.3 <u>O silêncio e a emergência da escrita em <i>Lenta biografía</i>.</u> .....	75
<b>Capítulo 2: O tempo no espaço como testemunha.</b> .....	85
2.1 <u>Cenários da memória; <i>cercenada y virtual</i>.</u> .....	85
2.2 <u>Modos de ler; <i>presagios del pasado</i> ou <i>la promesa que el pasado adeuda</i>.</u> .....	93
2.2.1 O cronológico e o simultâneo; e a leitura. ....	94
2.2.2 A lentidão; e a leitura. ....	105
<b>Considerações finais</b> .....	117
<b>Bibliografia</b> .....	121





## INTRODUÇÃO

O escritor Sergio Chejfec, apontado por vários críticos como um dos narradores mais originais que surgiram na Argentina nos últimos anos, nasceu em Buenos Aires em 1956. Nos anos oitenta, entrou na cena literária argentina junto ao grupo da importante e polêmica revista *Babel*, do qual participaram Alan Pauls, Luis Chitarroni, Sergio Bizzio e Daniel Guebel, entre outros. Em 1990 emigrou para a Venezuela, onde permaneceu até 2005 trabalhando como chefe de redação da revista *Nueva Sociedad*<sup>1</sup>. Atualmente reside nos Estados Unidos e é professor de escritura criativa na Universidade de Nova York.

Chejfec é autor de uma ampla obra que inclui novelas, contos, ensaios e poemas. Seus livros mais recentes são: *Últimas noticias de la escritura* (ensaio, 2015), *Modo linterna* (contos, 2013), *La experiencia dramática* (romance, 2012), *Sobre Giannuzzi* (ensaio, 2010), *Mis dos mundos* (romance, 2008) e *Baroni, un viaje* (romance, 2007). Recebeu apoio das fundações Guggenheim e Ranieri. Suas obras foram traduzidas para o inglês, alemão, francês, turco e hebraico e, por enquanto, só o romance *Boca de lobo* foi traduzido para o português e publicado no Brasil em 2007 pela editora Amauta. O conto *Donaldson Park*, que faz parte de *Modo linterna*, foi traduzido para a língua portuguesa no livro *Os outros*, uma antologia de narrativas argentinas contemporâneas organizada pelo escritor e psicanalista argentino Luis Gusmán, e publicado pela editora Iluminuras em 2010. Chejfec é autor, também, de numerosos ensaios e textos curtos publicados em diversas revistas, antologias e coleções. Alguns textos são disponibilizados pelo escritor no seu espaço virtual *Parábola anterior*<sup>2</sup>.

Desde a publicação do seu primeiro livro, *Lenta biografía* (1990), descrever e analisar o estilo particular de Chejfec tem sido, para grande parte da crítica que se preocupa com a produção literária da Argentina, uma questão inevitável. Beatriz Sarlo escreveu “*Leyendo sus novelas estamos en una situación de inseguridad continua pero atenuada*” (SARLO, 2004, p.146). Josefina Ludmer, em seu livro *Aquí América Latina*, qualifica a obra de Chejfec como ficção deliberadamente literária e reflexiva: “*Es literaria y reflexiva en grado extremo porque también*

---

<sup>1</sup> A revista *Nueva Sociedad*, lançada em 1972, é um projeto da fundação alemã Friedrich Ebert que, com o passar dos anos e devido a uma sólida rede de distribuição de alcance regional, tornou-se uma das referências mais estáveis no campo das ciências sociais latino-americanas.

<sup>2</sup> Parábola anterior está disponível em: <https://parabolaanterior.wordpress.com>

aparece como autorreflexiva” (LUDMER, 2010, p.100). Edgardo Berg, em seu artigo *Una poética de la indeterminación: notas sobre Sergio Chejfec*, publicado na Revista Crítica Cultural em 2007, utiliza palavras como desvio, inversão e anomalia para caracterizar a escrita de Sergio Chejfec. Se é verdade que a produção do escritor tem instigado a capacidade de análise de muitos críticos, de pessoas ligadas à academia e inclusive de escritores (principalmente depois da publicação de *Mis dos mundos* (2007) pela prestigiosa editora espanhola *Candaya*), também é verdade que estes trabalhos se encontram dispersos em diversos suportes e em diferentes lugares do mundo e, portanto, muitas vezes, difíceis de acessar.

Dianna C. Niebyski, professora de Literatura Latino-americana e Comparada na Universidade de Illinois, Chicago, publicou, em 2012, em Pittsburgh, o livro: *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura*. O volume reúne dezesseis ensaios sobre a obra narrativa do escritor, sendo quinze deles inéditos, e se apresenta com o intuito de começar a corrigir essa dispersão e dificuldade de acesso à bibliografia crítica do escritor. *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura* propõe ensaiar traços dos caminhos percorridos por uma escrita em movimento, a de Chejfec. Na introdução, a cargo de Niebyski, já nos situamos neste caminhar lento, incerto, intermitente e complexo da produção literária do escritor argentino. A organizadora e editora nos introduz em diversos temas que confluem e perpassam os textos de Chejfec, como memória e linguagem, certa presença da questão judaica, a desterritorialização e a relevância da construção do espaço. Ao mesmo tempo, nos apresenta e analisa os modos em que o escritor objetiva essa temática em sua obra. Muitas dessas questões são retomadas e reconsideradas com maior detalhe a partir de uma ampla diversidade de perspectivas nos ensaios subsequentes, que estão agrupados em quatro eixos temáticos: *Pretextos y Contextos*; *Memoria, pérdida, escritura*; *Geografías en obras: entre el espacio poético y el relato documental*; e por último, *Viajes, desplazamientos y resonancias*. Finalizando o livro, há uma bibliografia de Chejfec que inclui, além dos livros, relatos breves, resenhas e artigos. Entretanto, embora a publicação reúna um rico e interessante material crítico sobre a produção de Chejfec, há uma grande dificuldade de adquiri-lo.

*Lenta biografía*, o primeiro livro de Sergio Chejfec, foi publicado pela editora *Puntosur* em 1990. No entanto, Chejfec, em entrevista a Juan Trejo em 2009 para a *Revista Quimera*, afirma ter terminado sua escrita em 1984:

[...] *Mi primera novela, Lenta biografía, la terminé en el año 1984 y tardé unos seis años en publicarla. Era una época especial en Argentina y las editoriales no asumían muchos riesgos. Era la época de la apertura democrática, todo tenía que volver a reconstituirse. No había tejido cultural.* (TREJO, 2009, p. 12).

Em junho de 1984 realizou-se uma mesa redonda no *Centro Cultural San Martín* da Cidade de Buenos Aires, que se apresentou com o título de “*Autores inéditos de hoy y de siempre*”. A mesa era composta por Sergio Chejfec, Luis Chitarroni, Alan Pauls e Daniel Guebel. Nenhum deles, até aquele momento, tinha livro publicado, porém alguns deles já haviam escrito seus primeiros romances. Chejfec só tinha 20 páginas escritas, segundo ele mesmo declarou no encontro *La letra argentina: lenguajes, política y vida en el siglo XXI*, realizado nos dias 6 e 7 de novembro de 2014, no *Centro Cultural Paco Urondo* da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires (UBA)<sup>3</sup>. Chejfec referiu-se assim à composição daquela mesa:

*Éramos 4 o 5 autores, nadie había publicado, pero todos menos yo tenían su novela ya terminada, inédita, y en algunos casos, de publicación inminente. Por una serie de circunstancias a mí me invitaron a participar aun sabiendo —y yo advirtiéndome— que apenas tenía 20 páginas escritas.* (MINISTERIO DE CULTURA DE LA NACIÓN, 2015, p. 232).

Pareceria haver uma discrepância entre a declaração que Chejfec fez na entrevista para a Revista Quimera e no encontro *La letra argentina*, pois na primeira, afirma ter terminado de escrever *Lenta biografía* em 1984, e na segunda, afirma que em junho de 1984, momento em que é realizada a Mesa redonda no *Centro Cultural General San Martín*, tinha, tão só, vinte páginas escritas. Podemos supor que Chejfec terminou de

---

<sup>3</sup> As palestras e comunicações foram posteriormente publicadas em livro homônimo em 2015 pelo *Ministerio de Cultura de la Nación. Secretaría de Coordinación Estratégica para el Pensamiento Nacional*.

escrever o livro entre junho e dezembro de 1984. Porém, o livro publicado em 1990, e posteriormente reeditado, está datado em maio de 1986 (Chejfec não data todos os livros). Mantem-se, assim, o interrogante: a escrita foi finalizada em 1984 ou em 1986?

Naquela mesma entrevista a Juan Trejo, Sergio Chejfec comentou que os editores, na época, não se interessaram por seu livro. Conta que primeiro enviou o manuscrito para uma editora pequena, “quase artesanal”, onde permaneceu durante dois anos sem ser publicado (na versão dada na entrevista, isto seria entre 1984 e 1986). Posteriormente, enviou o manuscrito à *Editora Sudamericana*<sup>4</sup>, que manifestou interesse em publicar seu livro, mas não especificou em que momento de fato isto seria feito. *Lenta biografía* passou quatro anos na *Editora Sudamericana* sem ser editado (nesta versão: entre 1986 e 1990). Passado esse tempo, o autor decidiu publicar seu livro pela *Puntosur*, uma editora menor, que foi responsável, também, pela edição de vários números da revista *Babel*. Naquele momento, Chejfec comunicou sua decisão à *Sudamericana*, e não teve resposta alguma por parte desta. Quando o livro estava a poucos dias de ser lançado pela *Puntosur*, a editora *Sudamericana* entrou em contato com o escritor lhe informando que o romance *Lenta biografía* estava pronto para ser corrigido e impresso. Porém, Chejfec já havia optado pela *Puntosur* e assim, finalmente, o livro *Lenta biografía* foi publicado em Buenos Aires por essa editora, em 1990, e posteriormente, em 2007, reeditado pela editora *Alfaguara*.

Sabemos que a escritura do primeiro livro de Chejfec teve início em 1984, não sabemos ao certo quando terminou, mas podemos dizer que foi antes de maio de 1986, que é a data que se encontra no final do livro. De fato, o processo de escritura ocorreu durante os primeiros anos de governo do presidente Raúl Alfonsín, eleito democraticamente em 1983.

Em dezembro de 1983, a Argentina escolheu um presidente de modo democrático, após anos de uma violenta e repressiva ditadura militar, começando assim o que se denominou de “processo de transição democrática”. Suspeitamos que possam ser estabelecidas relações entre este momento histórico argentino e a elaboração (e posterior publicação) de *Lenta biografía*, um relato construído a partir de marcas que o nazismo deixou na subjetividade das personagens. *Lenta biografía* é um relato elaborado a partir de vestígios do genocídio nazista e escrito entre 1984 e 1986, em Buenos Aires, um lugar que teve seus próprios campos de concentração até 1983, e que estava, na época, começando a desarticular

---

<sup>4</sup> Naquela época, o editor responsável de *Sudamericana* era Enrique Pezzoni.

um vasto aparato repressivo. Brincando com o nome do livro que Giorgio Agamben publicou em 2008, *O que resta de Auschwitz* (ao qual faremos referência posteriormente) e com a sonoridade das palavras, associadas a esta temática, poderíamos dizer que *Lenta biografía* instala prematuramente o interrogante “o que resta de Buenos Auschwitz”? Não apenas na subjetividade das vítimas e dos familiares e amigos das vítimas, mas também, na sociedade em seu conjunto.

*Lenta biografía* será o principal objeto do qual partem e para o qual convergem as ideias trabalhadas neste texto que pretende apresentar, apesar de uma provável dispersão, um mínimo de aglutinação.

Em *Lenta biografía* o narrador se propõe a escrever “sua vida”, porém, assim que a decisão é tomada, segue-se uma observação casual de seu pai, o que leva o narrador a perceber que, para falar de si mesmo terá que recompor o passado europeu (passado judeu) de seu pai. Um passado doloroso que seu pai insiste em silenciar. Um passado sobre o qual o narrador não tem dados precisos e, além disso, quase não dispõe de referências concretas. Deste silêncio paterno e desta imprecisão, surge o relato de *Lenta biografía*. Sobre estas impossibilidades trabalha o narrador de Chejfec. Ele narra uma biografia desde o início destinada ao fracasso, porque lhe faltam os conteúdos mesmos que deveriam compô-la. E é justamente a escritura que vai preencher este vazio, que vai preencher esta falta. Diante desta falta de conteúdo, a escrita se estabelece como um “suplemento”: “A superabundância do significante, o seu caráter suplementar, resulta portanto de uma finitude, isto é, de uma falta que deve ser suprida.” (DERRIDA, 2011, p.423). Essa falta, estabelecida por este silenciamento-ocultamento é também uma obstrução, obstrução das origens, obstrução das próprias origens do narrador.

*Este sentimiento, el de creer que el conocimiento del pasado de mi padre aclara y valida el mío –y que quizá los dos sean una misma cosa virtual y abigarrada– me acompañó siempre, con períodos de mayor o menor exageración y sentimentalismo, incluso hasta estos días cuando aún lo sigo sosteniendo. Como antes puse, mi pasado era el suyo, y la fractura que para él había significado el urgente vadeo del océano Atlántico amenazado por esa furia metálica –por ella misma o por sus recuerdos– que resultó el nazismo alemán, era también mía. Había un pasado virtual y desconocido para mí, que mi padre ocultaba, y que*

*al hacerlo ocluía mi origen.* (CHEJFEC, 2007a, p.145).

E é esta obstrução que leva o narrador a pensar-imaginar, de forma quase obsessiva, o passado europeu de seu pai. *Lenta biografía* é a condensação-dilatação desses reiterados e minuciosos pensamentos do narrador. O próprio narrador, o que ele imagina, observa, lembra e pensa, e o espaço que ele ocupa seriam a condensação do próprio passado, assim como do passado do seu pai e dos seus ancestrais. A lente biográfica da escrita (o *close*) em suas observações e reflexões teria a capacidade de “descobrir” esse pretérito que ele representa e possivelmente, fatalmente, reproduz.

Termina-se a leitura de *Lenta biografía*, fecha-se o livro e fica-se novamente frente a sua capa que propõe a porta de um cemitério judeu e o título do romance: *Lenta biografía*. E se ao abrir o livro apresentava-se a incógnita sobre a vida de quem seria relatada essa biografia, ao fechar o livro essa incógnita permanece e se estende. *Lenta biografía* narra a biografia de quem? É uma biografia? Por que *Lenta*? Tentaremos ao longo deste trabalho, se não responder, ao menos dispor vários elementos em torno destes interrogantes. Elementos que, eventualmente, poderiam convergir na direção de algumas respostas possíveis.

A nossa hipótese de trabalho é que em *Lenta biografía* é narrada a (im)possibilidade de dar testemunho, ou seja, a possibilidade e a impossibilidade de dar testemunho. Afirmamos provisoriamente que *Lenta biografía* é um livro de testemunho, testemunho da (im)possibilidade de dar testemunho de um genocídio das dimensões da Shoá.

O primeiro capítulo desta dissertação indaga as origens e o tipo de relato que lemos em *Lenta biografía*. Os questionamentos partem de *Lenta biografía* em direção ao testemunho, ao silêncio e à emergência da escrita. Neste capítulo, cercamos primeiro a pergunta sobre quem versa essa lenta biografia e nos questionaremos se o livro pode ser catalogado como biografia ou não. Com a importante ressalva, em relação a este último interrogante, de que o nosso interesse não é classificatório, nem pretende se aprofundar nas definições e múltiplas pesquisas e problematizações relativas aos gêneros literários. O nosso interesse e foco está na procura que a indagação relativa ao gênero de *Lenta biografía* gerou. Ou seja, o questionamento sobre o primeiro livro de Chejfec ser de fato uma biografia nos levou à seguinte pergunta: O que é relatado em *Lenta biografía*? E neste tentar saber, observar, perguntar e ponderar

emergiram a figura do testemunho e o silêncio associados à emergência da escrita; e é esta derivação, se se quer lateral à pergunta pelo gênero, que nos interessa e que expomos no primeiro capítulo da dissertação.

Neste sentido, a primeira parte do capítulo cerca a figura da testemunha como *superstes*<sup>5</sup>, e o silêncio muitas vezes a ela associado, discutindo a possibilidade e impossibilidade de dar testemunho e algumas de suas implicações e, seguidamente, como corolário, pretende deixar pistas que permitam evidenciar que a impossibilidade do pai do narrador de falar do seu passado funciona como condição de possibilidade de existência do relato; que possivelmente seja, não uma biografia, e sim, um testemunho. Considerando a origem como irrupção, como emergência (no duplo sentido de algo que emerge e que é urgente) sugerimos que a narração de *Lenta biografia* emerge, entre outras coisas, das palavras que não podem ser ditas, da potência indizível dos afetos, dos vestígios que algumas experiências deixam, do *caput mortuum*<sup>6</sup> (o que não se liquefaz).

No segundo capítulo, em um primeiro momento, concentramos a atenção na atmosfera de *Lenta biografia*. Tentamos captar a memória disseminada na atmosfera a partir da observação de condensações e sedimentações no tempo, no espaço, no ambiente e nos gestos das personagens, que não chegam a ser, mas que, porém, poderíamos chamar de materializações dessa memória. Pretendemos demonstrar que essa memória disseminada ou condensada, contudo sempre inapreensível como uma totalidade, que aparece em *Lenta biografia*, é difusa, intermitente, não cronológica e talvez circular. Nosso interesse está focado na memória, que constitui uma atmosfera ao mesmo tempo em que se constitui nesta atmosfera, após um genocídio. Por este motivo nos servimos também do romance *Los planetas*, de Sergio Chejfec, cuja narração está intimamente ligada ao genocídio perpetrado pela última

---

<sup>5</sup> Nesta dissertação, sempre nos referimos ao testemunho do *superstes*, ou seja, o testemunho daquele que foi vítima de uma experiência traumática e tem que dar conta desta. Não abordaremos o testemunho daquele que presenciou como terceiro algum evento.

<sup>6</sup> *Caput mortuum*, literalmente, é a cabeça dos mortos ou cabeça morta. Trata-se de uma expressão usada pelos alquimistas para designar o resíduo não líquido de suas análises. É o bagaço; figurativamente, uma cabeça esvaziada do espírito ou da vida. Lacan utiliza também esta expressão “o *caput mortuum* do significante”, o resíduo do significante, o que não pode aparecer e que levaria o sujeito à repetição.

ditadura argentina, assim como *Lenta biografía* está intimamente ligada ao genocídio perpetrado pelo nazismo.

Posteriormente, como um segundo momento do segundo capítulo, o interesse recai sobre os modos de ler, de se aproximar daquilo que não está facilmente disponível. O narrador de *Lenta biografía* tem a necessidade de ler o que não é dito nem escrito, o que está presente porém não apreensível, o que ele denomina, e reitera incessantemente, “*presagios del pasado*” (CHEJFEC, 2007a, p. 19, p.25, p.98, etc.). Consideremos que presságio alude a um suposto conhecimento de um acontecimento futuro e não de alguma coisa que já aconteceu; entretanto, em *Lenta biografía* é o conhecimento do passado que se revela, para o narrador e para o leitor, tão conjectural quanto o do futuro. Isso não invalida a procura, mas sim a potencializa. Tudo para o narrador pode ser um sinal de outro tempo e de outro lugar, ele fará uso do raciocínio, da imaginação, do corpo e da lentidão a serviço da sua “leitura reconstrutiva”, para assim poder *recoger las promesas que el pasado adeuda*. Sobre estas questões versa o segundo e último momento do segundo e último capítulo da dissertação, ao qual seguem algumas considerações sobre a totalidade do trabalho desenvolvido.

Somos conscientes que o trabalho aqui apresentado pode parecer digressivo. Provavelmente pode se experimentar uma imersão em vários dos assuntos aqui abordados e ficar com a sensação de não saber por que se chega nesse ponto. A digressão nos serviu para esclarecer, detalhar, ilustrar ou criticar um assunto, porém nos deixou expostos ao risco de nos desviar ou nos afastar de nosso objeto de estudo. Contudo, é importante esclarecer que a digressão é uma das características marcantes do romance de Chejfec, ou seja, no processo de análise de *Lenta biografía*, nossa imersão se fez particularmente através de um dos recursos utilizados pelo próprio autor.

Para trabalhar com a digressão e não deixar o leitor cair nessa possível sensação de “estar perdido” buscamos usar, em alguns momentos, a reiteração de uma ideia ou de palavras e, em outros, a retomada, no sentido de sinalizar o que foi abordado até certa instância do trabalho. Não obstante, nunca pretendemos que este trabalho se configurasse apenas como “um fio” ou “uma meada”, foi sim nossa pretensão tecer com vários fios uma rede que permitisse capturar algo que está presente, porém não facilmente disponível em *Lenta biografía*. Esperamos ter feito isso ou ao menos ter feito uma rede, como uma espécie de leito mais ou menos resistente, suspensa entre a possibilidade e impossibilidade de dar testemunho de um genocídio, como ganchos



fixados nas paredes ou amarrada em troncos, no qual seja possível balançar-se.



## CAPÍTULO 1

### O testemunho, o silêncio e a emergência da escrita a partir de *Lenta biografía*.

Porque partimos de *Lenta biografía* em direção ao testemunho, ao silêncio e à emergência da escrita?

Termina-se a leitura de *Lenta biografía*, fecha-se o livro, fica-se novamente frente a sua capa que propõe uma foto da porta de um cemitério judeu e o título do livro: *Lenta biografía*. E se ao abrir o livro apresentava-se a incógnita sobre a vida de quem seria relatada essa biografia, sabendo que vida e biografia nem sempre se equivalem, ao fechar o livro essa incógnita permanece e se estende. *Lenta biografía* narra a biografia de quem?

A pergunta não pode ser respondida facilmente. Apresentam-se, a princípio, quatro respostas possíveis: a) a biografia do pai do narrador, b) a biografia do narrador, c) não é uma biografia, d) é uma autobiografia. As quatro respostas não são excludentes. As quatro respostas apresentam-se prematuramente parcialmente insatisfatórias e nos impelem a buscar outras. Nesta procura de respostas nos deparamos, durante a leitura das primeiras resenhas de Sergio Chejfec para a revista *Babel*<sup>7</sup>, com a figura do testemunho.

Pensemos, primeiramente, nas possíveis respostas acima elencadas. Em *Lenta biografía* são narrados momentos da vida do narrador, o que poderia indicar que estamos diante da biografia do narrador. Inclusive, o narrador, na primeira página do livro nos diz: “*resolví hace meses comenzar a escribir, o intentar escribir, lo que se llama, por lo general, ‘mi vida’.*” (CHEJFEC, 2007, p. 9); frase que certificaria que estamos diante da biografia do narrador, ou seja, a escrita de sua vida. Se além disso considerarmos, por um lado, que Sergio Chejfec, escritor, argentino, nascido em 1956, é filho de um judeu polonês

---

<sup>7</sup> Não é fácil encontrar exemplares da revista *Babel*. Comprovamos que não pode ser encontrada nem na hemeroteca da *Biblioteca Nacional Argentina*, nem na hemeroteca do *Congreso Nacional*. No entanto, a coleção completa pode ser consultada no *Centro de documentación e investigación de la cultura de izquierdas* (CeDInCi). Esta hemeroteca (também biblioteca e arquivo) não é uma das principais e tampouco das mais conhecidas de Buenos Aires, está localizado em uma rua sem saída (Fray Luis Beltrán 125, CABA), em uma casa antiga que não tem sequer uma placa, porém possui um rico e raro acervo. Atualmente o CeDInCi tem uma página de internet associada a Universidad Nacional San Martín <http://www.cedinci.org/>

que é o único sobrevivente de sua família à Shoá, e que muito do relatado em *L.B.*<sup>8</sup> coincide com o que Chejfec em entrevistas relata sobre sua infância e sobre seu pai, e por outra parte, ponderamos a caracterização que Philippe Lejeune faz do gênero autobiográfico como “*Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité*” (LEJEUNE, 1985, p. 14)<sup>9</sup>, estaríamos autorizados a dizer que *Lenta biografía* é uma autobiografia.

Poderíamos, também, coincidir com Leonor Arfuch que em seu texto “*Cronotopías de la intimidación*” aproxima *Lenta biografía* ao conceito de autoficção. Conceito usado pela primeira vez pelo escritor, crítico e professor de literatura francesa Serge Doubrovsky, quem define o termo na capa traseira do seu livro *Fils* para, deste modo, afastá-lo do provável rótulo de autobiografia. Lemos na capa traseira de *Fils*: “*Autobiographie ? Non. Fiction d’événements et de fait strictement réel ; si l’on veut, autofiction, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage en liberté.*” (DOUBROVSKY, 1977, capa traseira)<sup>10</sup> ou, em palavras de Arfuch: “*Así, la autoficción (...) juega a “ser o no ser” verdadero relato del yo, aunque conserve la referencia al nombre propio, o bien toma la forma de una novela aunque indague de cerca en la propia biografía*” (ARFUCH, 2005, p. 263). Porém, em *L.B.* o narrador não fala sobre seus amigos, seu trabalho, nem sobre sua vida afetiva (nem “real”, nem fictícia), ele fala sobre os amigos do seu pai, sobre o trabalho do seu pai, sobre o passado do seu pai e sobre o próprio passado em relação a história do seu pai. O que nos orienta na direção de pensar que na verdade é a biografia do pai que está sendo contada.

Entretanto, antes de aceitar essa hipótese, deve-se ponderar, por um lado, que a história de vida do pai é relatada parcialmente, pois unicamente é relatado aquilo que está em relação direta com a sua vida na qualidade de único sobrevivente judeu de sua família. Fato esse que nos levaria a pensar mais que em uma biografia, em um livro de memórias. Isto, considerando que uma biografia relata a história de uma vida na sua

---

<sup>8</sup> Durante o trabalho usaremos, em algumas ocasiões, *L.B.* para nos referirmos a *Lenta biografía*.

<sup>9</sup> “Narração retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando ela enfatiza sua própria vida, especialmente sobre a história de sua personalidade” (tradução nossa).

<sup>10</sup> “Autobiografia? Não. Ficção de acontecimentos e, de fato, estritamente real; se quisermos, autoficção, de haver confiado a linguagem de uma aventura à aventura de fazer uso da linguagem em liberdade” (tradução nossa).

progressão e as memórias relatam eventos ou momentos da vida de uma pessoa, neste caso, eventos e momentos que tiveram transcendência histórica e política. Além disso, narra-se também em *Lenta biografía* momentos da história de uma terceira personagem que é o perseguido, ou seja, que também há em *Lenta biografía* o relato de uma história que não é a do pai, nem a do narrador. Por outro lado, deve se considerar que tanto para narrar as memórias ou uma biografia do pai, o narrador deve dispor de certo material documental ou testemunhal a partir do qual trabalhar. E, nitidamente, o narrador de *Lenta biografía* carece de um e de outro. Então, o que é narrado em *Lenta biografía*?

Como anunciamos na introdução, a nossa hipótese de trabalho é que em *Lenta biografía* é narrada a (im)possibilidade de dar testemunho. É narrada a possibilidade e a impossibilidade de dar testemunho. Conjeturamos que *Lenta biografía* é um livro de testemunho, testemunho da (im)possibilidade do testemunho de um genocídio das dimensões da Shoá. Nas linhas que seguem vamos tentar sustentar estas ideias, ou, melhor, vamos propor e cercar estas ideias, vamos dissertar em torno delas; e não sustentar tão firmemente, pois isto é uma dissertação e não uma tese.

### 1.1 O testemunho em *Babel*, um antecedente.

As primeiras resenhas que Chejfec escreve para a revista *Babel* podem nos servir como antecedente, no sentido de iluminar a leitura do que o escritor escreveu posteriormente, assim como essas resenhas, por sua vez, são iluminadas e valorizadas a partir do que foi produzido posteriormente por Chejfec.

Sergio Chejfec entra na cena literária argentina juntamente com o grupo da revista *Babel*, uma revista de livros independente caracterizada pela sua heterogeneidade, pois nela conviviam uma multiplicidade de colaboradores, uma pluralidade de linhas e, inclusive, posturas divergentes (CATALIN, 2013). Nesta heterogeneidade reunida, aparentemente, por uma simples coincidência geracional, se oculta outra característica da *Babel*: sua relevância. Relevância que teve a revista no meio cultural portenho e importância que tiveram e ainda têm cada um desses diversos colaboradores. Quase todas as pessoas envolvidas nessa revista, que publicou 22 edições entre abril de 1988 e março 1992, tiveram um papel de destaque na cena cultural portenha, entre eles o próprio Chejfec.

A revista *Babel* foi dirigida pelos escritores Martín Caparros e Alejandro Dorio e reuniu escritores como Daniel Guebel, Sergio Bizzio,

Luis Chitarroni, Alan Pauls, Carlos Feiling e Sergio Chejfec. Cabe mencionar também, neste grupo, a participação de Horacio González, ex diretor da Biblioteca Nacional da Argentina (2005-2015). A revista pode ser relacionada com o encerramento das ideias dos anos oitenta, com a abertura para as ideias que caracterizaram os anos noventa, ou melhor, como um ponto de encontro, um espaço de articulação entre as duas décadas. O que de fato não pode ser negado é a importância que teve no cenário da crítica literária portenha da época.

Em *Babel*: Revista de libros, Sergio Chejfec é responsável pela seção “*Historias de vidas*”. No primeiro número, ele escreve três resenhas curtas que ocupam toda a página número treze da revista. Os dois primeiros livros resenhados por Chejfec, neste primeiro número de *Babel*, são livros de pessoas que viveram uma determinada situação (de relevância histórica) e que anos mais tarde escreveram sobre essa experiência. Poderíamos dizer que são livros de testemunho, pois essas pessoas além de terem vivenciado essa situação como testemunhas em carne própria, foram também testemunhas, desde suas perspectivas é claro, das vivências de outros que também passaram por essa situação. Poderíamos também categorizar estes livros como livros de memórias, pois relatam eventos ou momentos da vida de uma pessoa, nestes casos, eventos e momentos que tiveram transcendência histórica e política, a partir das lembranças daquele que relata. Entretanto, não poderíamos categorizá-los como autobiografias ou biografias, pois o autor não relata a história de sua vida (que poderia ser o relato da vida de “um outro”) nem da vida de um outro (que poderia ser uma autobiografia) e sim relata uma história, um momento ou evento, de sua vida ou da vida de um outro. Não obstante, independentemente da categorização que possa ser feita, o que nos interessa é a associação entre testemunho, história e memória que é feita nas resenhas desses livros.

A primeira resenha aborda o livro *Cazador de espías*<sup>11</sup>, publicado pela editora Javier Vergara em 1988 e escrito por Peter Wright<sup>12</sup>. Trata-se de um livro de testemunho, ou de memórias, do ex-diretor adjunto do MI5 (*Military Intelligence, section 5*), a agência nacional de inteligência e segurança do Reino Unido, publicado pela primeira vez na Austrália em

---

<sup>11</sup> Publicado pela primeira vez em julho de 1987 pela editora William Heinemann, Austrália, com o título “*Spycatcher: The Candid Autobiography of a Senior Intelligence Officer*”.

<sup>12</sup> Em coautoria com Paul Greengrass, que posteriormente foi conhecido pelo seu trabalho como diretor, produtor e roteirista de cinema cujas realizações são reconhecidas pelo uso de um estilo que se aproxima ao documentário.

julho de 1987 provocando um escândalo envolvendo a ex-primeira ministra britânica Margaret Thatcher, quem se empenhou pessoalmente em impedir a difusão deste material, não obtendo sucesso. Em sua resenha, Chejfec conta que Peter Wright, em seu livro, revela segredos aos que se aproximou enquanto desempenhava suas tarefas de espionagem, comprometendo assim, com estas revelações, proeminentes figuras da política e dos serviços secretos ocidentais. O escritor argentino ironiza ao comentar em sua resenha que, considerando que o livro havia vendido naquele momento mais de um milhão e meio de exemplares, possivelmente o governo inglês estivesse, naquele momento, se arrependendo de não ter se valido da espionagem para abortar as memórias de Wright. Fica evidente, o quanto é importante para determinados poderes trabalhar em função da supressão de determinados testemunhos com o objetivo de abortar determinada memória.

Impedir ou obstaculizar que algumas lembranças fiquem registradas e se tornem públicas é um modo de intervir no tecido histórico e social; assim como trabalhar no registro e divulgação de algumas histórias também o é<sup>13</sup>. A resenha do livro *Cazador de espías* nos permite começar a explorar a íntima relação que pode ser estabelecida entre história, testemunha e memória. Poderíamos dizer que há uma interpenetração entre história, testemunha e memória, e aventurar que estabelecem entre si, entre outras relações, uma relação circular. O testemunho é subjetivo, possui um forte componente individual (depende, entre outras, coisas da memória individual<sup>14</sup>). A memória é intersubjetiva, é social. O testemunho é condição de possibilidade de consolidação da memória. Memória social que será uma variável, entre outras, que determinará o desenrolar e a inscrição da história. História que, portanto, é construída pelos sujeitos assim como é determinante na construção dos sujeitos.

A última questão que aparece na resenha e que gostaríamos de destacar é que segundo Chejfec, o ex-espião, em suas memórias, deixa evidente um certo arrependimento, embora o que ele denuncie seja o envolvimento de terceiros em “questões sujas” e que ele mesmo não apareça diretamente envolvido nelas. Escreve Chejfec: “*Aunque [Wright]*

---

<sup>13</sup> Abonando esta ideia relativa à relevância e implicações do testemunho, escreve Primo Levi em *Os sobreviventes e os afogados*: “[os prisioneiros políticos dos campos de concentração] se davam conta de que um testemunho era um ato de guerra contra o fascismo”. (LEVI, 2016, p. 13).

<sup>14</sup> Memória que posteriormente veremos que o narrador de *Lenta biografía* funde com a imaginação.

*siempre se mantuvo distanciado de las suciedades del espionaje, su arrepentimiento se hace explícito con estas memorias*". (CHEJFEC in *Babel*, Ano 1, Nro.1, 1988, p.13). Em tese, ninguém deveria se arrepender de uma coisa que não fez. Porém, parece que em determinadas ocasiões, mesmo sendo inocente e inclusive vítima de uma ação vergonhosa, violenta ou criminosa, uma pessoa pode sentir remorso, vergonha e culpa. Mais adiante, tentaremos nos estender na reflexão sobre este paradoxo com o intuito de entender de que modo influencia, se é que influencia, na possibilidade e na decisão de dar testemunho ou não de determinadas situações, em determinadas situações.

Cabe sinalizar que estamos sempre pensando e nos referindo a situações vergonhosas, violentas, criminosas ou com um potencial traumático sobre as quais, por determinadas circunstâncias, resultaria muito difícil falar. Walter Benjamin, em seu texto *O narrador*, dá conta do efeito emudecedor que uma experiência traumática como a da Primeira Guerra Mundial pode produzir e da impossibilidade de integrar no próprio relato uma experiência que fratura a própria experiência. No próximo tópico nos estenderemos sobre esta temática.

A segunda resenha que Sergio Chejfec apresenta no primeiro número de *Babel* é do livro *Testigo del espanto: relato de un sobreviviente judío a la 2ª guerra mundial*, de José Schicht, publicado em 1988 pela editora *Galerna*. Note-se que os dois livros, resenhados por Chejfec no primeiro número de *Babel*, são memórias de personagens que atravessaram uma experiência e deram testemunho dela. É claro que isto era previsível pois a coluna dele chamava-se "*Historias de vidas*"; porém, poderiam também, nesta seção, ser abordadas autobiografias ou biografias de personagens reconhecidos socialmente por diversos motivos. Entretanto, Chejfec escolhe livros que relatam não a vida de um personagem, mas uma experiência vivida por um personagem na qualidade de testemunha. E é isto o que nos interessa.

No início desta segunda resenha, o escritor de *Lenta biografía* anuncia que a leitura do livro "*Testigo del espanto*" nos permitirá conhecer o que Chejfec chama entre aspas de "cenografia do espanto": "*Leer estas páginas permite conocer aquella 'escenografía del espanto' que Schicht declara haber contemplado y vivido durante la ocupación alemana de Polonia*" (CHEJFEC in *Babel*, Ano 1, Nro.1, 1988, p.13, realçado nosso). Chama a atenção que aquilo que Schicht se refere no título como "testemunha", Chejfec nomeia como "cenografia". Há uma substituição da primeira palavra do título do livro para se referir à proposta do livro (*Escenografía del espanto* por *Testigo del espanto*). O título do livro alude àquele que estava no lugar onde "o espanto" estava



acontecendo, ou seja, à testemunha. Já a palavra usada por Chejfec evoca um espaço e ou ambiente, não uma pessoa (há uma despersonalização da experiência e uma espacialização da experiência). Por outro lado, com a palavra cenografia poderíamos, também, evocar um ambiente que é produzido propositalmente para o desenvolvimento de uma ficção. Se continuássemos com este raciocínio, “a ficção” seria aquilo que é chamado de “espanto”, e aquilo que é chamado de “espanto” é claramente um genocídio, a *Shoá*. É sabido que realidade e ficção estão imbricadas, entretanto, suspeitamos que aproximar “o espanto” ao conceito de ficção pode ser problemático quando se abordam assuntos como a *Shoá*. Contudo, deixando de lado, por enquanto, a consternação que produz pensar o espanto de um genocídio como uma ficção, um dado importante que salta aos olhos nesta palavra escolhida por Chejfec é o seu interesse pelo espaço, pelo ambiente como “*testigo*”, como testemunha<sup>15</sup>.

Há também na frase de Chejfec, citada anteriormente, uma certa relativização ou desconfiança em relação à “vivência” da testemunha, pois ele não diz “que Schicht contemplou e viveu”, ele escreve: “que Schicht declara ter contemplado e vivido”. Por um lado, chama a atenção o uso do verbo “declarar” no contexto da resenha, pois o uso deste verbo está bastante associado ao âmbito jurídico. Provavelmente, “contar” ou “narrar”, por exemplo, encaixaria “mais naturalmente” neste contexto. Por outro lado, observa-se neste movimento uma intenção explícita de deixar bem clara a onipresente mediação da linguagem entre sujeito e experiência. De fato, na frase de Chejfec, o verbo “declarar” está localizado entre “Schicht” e “contemplado e vivido”, expondo espacialmente essa mediação, que na verdade não é propriamente uma mediação, pois a palavra mediação neste contexto poderia sugerir que há um sujeito, uma linguagem e uma experiência como entidades separadas e não é isso o que acontece, já que desde que nascemos entramos na estrutura da linguagem. Não é possível ter uma experiência fora da linguagem, assim como não se discute que não é possível abarcar com a linguagem a experiência, e muito menos a experiência do espanto; porém, o que pretendemos afirmar é que mesmo sendo impossível, se faz necessário relatar esta experiência. É preciso relatar o horror que foi vivenciado.

Schicht é o único sobrevivente de sua família judia à ocupação nazi da Polônia, assim como o pai do narrador de *L.B.* também é o único sobrevivente dessa ocupação; a diferença é que o primeiro vai falar sobre

---

<sup>15</sup> No capítulo 2, *O tempo no espaço como testemunha*, desenvolvemos este assunto.

isso e o segundo não. Mais adiante, tentaremos evidenciar que esse mutismo cria no filho uma necessidade de narrar esses acontecimentos.

Contrastando com as já mencionadas e comentadas palavras iniciais, Chejfec prossegue a sua resenha com uma linguagem que parece esquecer essa distância e desconfiança entre o conceito e o que ele refere. Ainda no primeiro parágrafo, com uma série de afirmações, Chejfec contextualiza historicamente o relato de Schicht, mencionando coisas pelas quais ele, assim como muitos outros, tiveram que passar pela sua condição de judeus polacos durante o regime nazista, sem deixar de mencionar a cumplicidade de muitos ucranianos e polacos para que isto acontecesse. Já no segundo parágrafo Chejfec vai relatar sucinta e cruamente algumas das experiências pessoais de Schicht daquela época. Observemos como exemplo uma frase que está neste parágrafo: “[Schicht] *Vio como un soldado destrozaba contra la pared la cabeza de un niño de meses; encontró el cuerpo de su padre desenterrado y mutilado por animales salvajes; su persona fue una cotidiana convivencia con la humillación, el hambre, el frío y los piojos*” (CHEJFEC in *Babel*, Ano 1, Nro.1, 1988, p.13). A linguagem que descreve ao que José Schicht sobreviveu e sobre o que o livro *Testigo del espanto* trata poderia ser caracterizada como carente de ambiguidades, relativizações ou duplos sentidos e elucubrações; embora as frases sejam já um tanto extensas e se observe uma certa experimentação com a pontuação, características da sintaxe que o autor trabalhará posteriormente em *Lenta biografía* e cujos efeitos analisaremos no presente trabalho. Portanto, percebe-se um contraste entre a frase que dá início à resenha e a linguagem usada no desenvolvimento desta.

No parágrafo final da resenha, Chejfec faz uma retomada do modo discursivo usado no começo. É possível afirmar isto por duas questões:

- a) Porque ele usa no início e no final da resenha uma palavra muito associada ao jargão jurídico;
- b) Porque aproxima o relato da testemunha a uma cena de ficção.

Observemos como isto acontece neste último parágrafo: “*Como en todo relato de aventuras, las acciones se acumulan más rápido que la narración. Seguramente en el intenso deseo de sobrevivencia de Schicht vivía la necesidad de realizar este alegato*”. (CHEJFEC in *Babel*, Ano 1, Nro.1, 1988, p.13). A seguir analisaremos as possíveis implicações das questões acima elencadas:

a) A resenha finaliza com a palavra “*alegato*”, que assim como o verbo “declarar” usado na primeira frase do texto, é muito frequente no campo semântico do direito. O substantivo “*alegato*”, do verbo alegar, denomina o discurso e argumento mediante o qual uma das partes implicadas em um processo judicial cita provas e razões para se defender, justificar ou desculpar de alguma coisa dita ou feita. Pode-se entender a escolha de Chejfec de ter usado a palavra *alegato* associada à sobrevivência, no sentido de que o relato da testemunha (o *alegato*, segundo a palavra escolhida por Chejfec) é o modo que tem o sobrevivente de expiar a culpa de ter sobrevivido. Mas isto estaria implicando, de certo modo, que o sobrevivente ao genocídio sairia do lugar de vítima e assumiria o lugar de culpado e, portanto, teria que fazer um *alegato*, ou seja, alegar razões e argumentos que o justifiquem. Pode-se entender também que a necessidade de contar o que foi visto e vivido foi o que manteve vivo o desejo de sobrevivência, mas, neste caso, não se entende a escolha da palavra “*alegato*”, e neste caso, o desejo pessoal de sobrevivência se apresentaria como fator determinante ao fato de haver sobrevivido.

b) Na última citação, observamos que o livro *Testigo del espanto* é classificado ou equiparado como um “relato de aventuras”. E a pergunta que surge é: podemos chamar de “aventura” o fato de se ter sobrevivido a Shoá? Uma aventura como qualquer outra? O dicionário da *Real Academia Española* define a locução adjetiva “de aventuras” do seguinte modo: “*Dicho de una obra literaria o cinematográfica que centra su atención en los episodios sucesivos de una acción tensa y emocionante*”. Usaríamos estas palavras para falar de um genocídio? Rotularíamos um livro de Primo Levi como um “relato de aventuras”? Há algo que choca na primeira frase e no último parágrafo da resenha de Chejfec. Na escolha de palavras como “*escenografía*” (substituindo testemunha) e “relato de aventuras” para se referir ao relato de testemunho de um sobrevivente à Shoá parece haver um tipo de trivialização da temática abordada. Ou, poderíamos pensar também em uma “normalização” do acontecido, no sentido de considerar um genocídio como algo que não foge ao que seria habitual na nossa sociedade, e sim, pelo contrário, que faz parte dela. Não seria difícil argumentar neste sentido e convocar autores de reconhecida autoridade que concordariam em afirmar que o que faz possível que um genocídio aconteça é parte de nossa organização social. Tão só a modo de exemplo, podemos citar ao influente filósofo italiano Giorgio Agamben que tem se ocupado largamente do estudo desta temática. Em uma entrevista para o jornal *El País* de Espanha, em resposta à pergunta de o

que foi que lhe interessou de Auschwitz, no sentido de poder entender a partir desse acontecimento a sua contemporaneidade. Agamben afirma:

*Su estructura jurídico-política, lo que hizo posible que pasara lo que pasó allí. Lo que permitió el horror. Los nazis no hicieron más que servirse de una figura jurídica, la del estado de excepción, para crear un espacio en el que todo estaba permitido, donde no había delitos porque no existían leyes. Intenté comprender Auschwitz como modelo, no como hecho histórico. Y ese modelo, el del estado de excepción, es el que se está convirtiendo en norma. Ahí está Guantánamo o están los sin papeles, una teórica excepción que es moneda común.* (EL PAÍS, seção cultura, Madrid, 3 de febrero de 2004. Disponível em [https://elpais.com/diario/2004/02/03/cultura/1075762801\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/02/03/cultura/1075762801_850215.html) ). Acesso em 29 de março de 2016.

Agamben coincide em que existe uma “normalização” das condições que permitiriam o surgimento de um fenômeno de dimensões e características semelhantes à Shoá. O que possibilitou que o horror acontecesse está se convertendo em norma, afirma o filósofo. Porém, ele detecta essa “normalização” e a expõe com uma atitude crítica, ao passo que as palavras de Chejfec não detectam uma normalização, mas produzem uma normalização. Não há um tom de denúncia ou de crítica, e sim de melancólica aceitação, de indiferença e de integração.

De aceitação, pois o que se integra como normal no senso comum pede e produz aceitação; de integração, porque quando Chejfec escreve: “como todo relato de aventuras...”, se referindo ao relato de testemunho, ele integra este testemunho na categoria de relato de aventuras; Ou seja, trata-se do testemunho de um judeu polonês único sobrevivente de sua família à Shoá que, como o próprio Chejfec coloca na resenha, entre outras coisas, viu o modo como levaram sua mãe desnuda para a câmara de gás, e este relato é integrado em uma categoria conhecida, que não se caracteriza por deixar um sabor amargo na boca. E de indiferença, porque faz esta integração com indiferença (nas quatro acepções da palavra que

nos oferece o dicionário Aulete)<sup>16</sup>, ou seja, sem estabelecer distinções entre as diversas aventuras que podem ser relatadas (como se não houvesse algo distintivo que merecesse ser mencionado no momento da classificação), manifestando uma apatia evidente em relação ao assunto abordado (é uma aventura a mais, na qual os sucessos se acumulam mais rápido do que a narração), com insensibilidade e mantendo uma distância muito próxima à frieza, aspectos que chamam a atenção, especialmente, em um autor que no momento da escrita da resenha estava escrevendo, ou já tinha escrito, *Lenta biografía*, cujo texto aborda a experiência do filho de um pai que foi também o único sobrevivente de sua família à invasão nazi da Polônia.

Lendo o primeiro número da revista *Babel*, o mesmo em que encontramos na página treze as resenhas de Sergio Chejfec, avançando duas páginas, nos deparamos com a seção “*Actualidad*” na página dezessete, que estava naquela época a cargo de Horacio González, diretor da *Biblioteca Nacional Argentina* entre 2005 e 2015. Coincidentemente, González também resenha um livro de testemunho na sua seção. Trata-se do livro “*La patria fusilada*” de Francisco “Paco” Urondo, reeditado em 1988 pela editora Contrapunto, que narra o testemunho dado em maio de 1973 no cárcere de Villa Devoto (Buenos Aires) por três sobreviventes do “Massacre de Trelew”, acontecido em 22 de agosto de 1972 na Base Aeronaval Almirante Zar a 7km de Trelew (Chubut), após uma tentativa de fuga do cárcere de Rawson (Chubut) local onde, na época, era enviada a maioria dos presos políticos, por ser este um cárcere que se encontrava em um lugar muito isolado e era considerado, portanto, um dos mais seguros. A leitura da resenha de González que propomos a seguir pode nos servir justamente como “contraponto” da resenha de Chejfec. Escutar essas duas vozes sobre um mesmo tema, com o intuito de captar as consonâncias y dissonâncias, pode iluminar alguns aspectos ou nuances não observadas anteriormente, ou confirmar as conjecturas já feitas.

---

<sup>16</sup> Indiferença. 1. Característica ou qualidade de indiferente. 2. Falta de interesse ou de preferência; APATIA; DESÂNIMO. 3. Desdém, menosprezo, insensibilidade. 4. Estado ou característica de quem não está aberto a envolver-se emocionalmente com alguém ou algo; DISTANCIAMENTO; FRIEZA. (AULETE DIGITAL, disponível em <http://www.aulete.com.br/indiferen%C3%A7a>). Acesso em 23 de janeiro de 2017.

Horacio González começa sua resenha de *La patria fusilada* aproximando e diferenciando o mencionado texto de Urondo do texto *Operación masacre* de Rodolfo Walsh:

*Ahora, parece que una pesada maquinaria de siglos nos separase del libro de Urondo. A diferencia de **Operación Masacre** [sic], donde Rodolfo Walsh emplea algunas técnicas del relato policial para mostrar hombres ingenuos sobre los que cae el peso de una historia sin inocencia, **La Patria fusilada** [sic] de Paco Urondo extrae su fuerza de personajes tallados por el combate y la guerra. Pero también acosados por la certidumbre de que pensar en la libertad, del modo en que lo hacían, podía ser el reverso de una muerte ya figurada. (GONZÁLEZ in *Babel*, Año 1, Nro.1, 1988, p.17, destacado do autor).*

A aproximação é feita pela mera citação do livro de Walsh no contexto da resenha do livro de Urondo. Considera-se que o leitor da revista *Babel* já sabe que ambos textos abordam fuzilamentos de prisioneiros levados a cabo pelas forças de segurança durante governos ditatoriais na Argentina e sabe também, que ambos são reconstruções de um momento histórico realizadas a partir da escuta de relatos de sobreviventes. A aproximação dos dois livros poderia estar sintetizada na frase “*Hay un fusilado que vive*” pertencente ao prólogo de *Operación masacre*. Já no livro *Testigo del espanto* resenhado por Chejfec também há um fuzilado que vive e conta (ou, que sobreviveu para contar), porém, diferentemente de *Operación masacre* e de *La patria fusilada*, o livro não está escrito por alguém que ouve o relato dos sobreviventes, senão por alguém que ouve seu próprio relato. Ou que ouve o relato de um outro que ele já foi e, de certo modo, continua sendo e não (pressupõe-se que a pessoa não continua sendo a mesma pessoa depois de ter atravessado uma experiência desse tipo). Mas, enfim, de qualquer modo, podemos afirmar que tanto González quanto Chejfec escolheram resenhar (e, por extensão, visibilizar), no primeiro número da revista *Babel*, livros que foram escritos a partir de relatos de sobreviventes.

A diferenciação que González estabelece entre *La patria fusilada* e *Operación masacre* se refere aos protagonistas, ao modo de relatar e à linguagem utilizada. Antes de focar em sua diferença que estabelece

González entre as personagens dos dois textos, gostaríamos de mencionar que em sua resenha os protagonistas do relato são chamados de “*personajes*”, mas também de “*hombres*”, captando e deixando transparecer que se trata de pessoas de carne e osso que vivenciaram um momento histórico, e que igualmente, são personagens que relatam uma ficção da qual fazem parte; evidentemente, em toda ação e em todo relato ocorre um processo de ficcionalização. Não se perde essa ambiguidade, essa tensão, na resenha do ex-diretor da Biblioteca Nacional. Agora sim, focaremos na diferenciação estabelecida por Horacio González entre *Operación masacre* e *La patria fusilada* em relação aos protagonistas das histórias. Na citação acima observamos que enquanto em *Operación masacre* eles aparecem como personagens ingênuas em um contexto no qual não cabia a inocência, em *La patria fusilada*, eles são guerreiros conscientes do peso da história que certamente cairia sobre eles. Estes dois tipos de protagonistas exigem a utilização de dois tipos de linguagens diferentes.

No texto de Walsh, o relato apresenta um tratamento ficcional com a utilização de algumas técnicas do relato policial que valoriza o que é relatado pelos sobreviventes, já no texto de Urondo não há um trabalho ficcional pois, segundo González, é a linguagem épica usada pelos militantes sobreviventes que potencia o que é relatado. O que González observa e destaca são diferentes estratégias narrativas que coincidem em valorizar o relato desde o lugar da testemunha sobrevivente. Assim se refere González à linguagem dos protagonistas de *La Patria fusilada*:

*En el caso de los sobrevivientes a los fusilamientos de Trelew, aquel 22 de agosto de 1972, la historia fluye a través de una locuacidad militante, impregnada de modismos extraídos de una visión épica de la acción política.*

*Ese lenguaje establece un contrapunto con los hechos de naturaleza trágica que son narrados. Y allí encontramos el verdadero interés de este documento. La lengua épica, cuando se hace cargo de una tragedia que tiene sus momentos de preparación, crecimiento y fulgurante tensión, adquiere una causticidad imprevista, una rústica simplicidad que, por contraste, valoriza lo que es narrado. Se trata de la conocida “naturalización del horror”, que muchos escritores se esfuerzan por conseguir y que, en este caso, la involuntaria*

*disposición del idioma analítico y bélico del militante recrea con enorme contundencia.*

*La Patria fusilada es un documento extraordinario de nuestra historia política.*

(GONZÁLEZ in Babel, Año 1, Nro.1, 1988, p.17).

A linguagem épica usada pelos militantes converte-se em literatura e é ao mesmo tempo o canal por onde flui a história política. “*La historia fluye por una locuacidad militante*”: a ficção é criada por essa linguagem, ou melhor, a linguagem é a ficção. Linguagem que nessa ficção torna-se simples e corrosiva fazendo com que a história apareça majestosa. A história no duplo inseparável sentido de história e ficção; a história como narrativa de fatos reais e fictícios (sempre “e”, conjunção copulativa, nunca “ou” conjunção disjuntiva.). Novamente, na resenha de González vibra uma tensão ambivalente, é assim que ele escolhe se referir a *La patria fusilada*, trazendo com força este duplo sentido e valorizando o que é relatado a partir do ponto de vista da testemunha sobrevivente.

Notamos, portanto, que a abordagem de Gonzalez difere da abordagem que propõe a resenha de Sergio Chejfec, na qual história e ficção se apresentam cindidas e na qual o que é relatado pela testemunha é valorizado apenas na medida em que possibilita conhecer um determinado espaço. Como foi mencionado anteriormente, percebe-se um contraste entre as frases que iniciam e finalizam a resenha de Chejfec e a linguagem usada no desenvolvimento da mesma. No início e no final da resenha, o livro *Testigo del espanto* é apresentado como uma ficção desconectada da “história” e no desenvolvimento são narradas as vivências do autor como “fatos históricos”, como “história crua” dissociada da ficção. Mas, a diferença que surge gritante da leitura em contraponto da resenha de Chejfec com a resenha de González, e que é de nosso interesse destacar, é o tratamento dado em cada uma delas à testemunha. Para González é fundamental que essas histórias sejam relatadas a partir do lugar que a testemunha sobrevivente ocupou em um plano que, se tivesse obtido êxito por completo, nunca teria tido a oportunidade de ocupar. Este relato é um tesouro poderoso, é a memória que ainda não é:

*El relato de los testigos, sin embargo, era un poderoso tesoro. Ellos lo sabían. Un mártir es, en el fondo de las etimologías, un testigo que, por lo visto, sufre. Vale tanto como la historia viva que*



*nadie aún tiene memoria. En algún momento del diálogo alguien lo dice: 'estamos aquí para contarles a ustedes todo esto, una y otra vez'.*

*El sobreviviente tiene una terrible misión, porque cada frase que dice obedece a esta forma: "Esto que digo ahora importa porque he presenciado todos los hechos que, si se hubieran cumplido según su plan, impedirían que yo les dijese precisamente esto". Lo que relata, en esencia, es una burla del destino, un azar, una brizna de casualidades, una imprevisión de los victimarios. Se salva el sobreviviente para quedar preso de su relato, maravilloso y casual. (GONZÁLEZ in Babel, Año 1, Nro.1, 1988, p.17).*

A testemunha, na resenha de González, é valiosa e é consciente de que o que ela tem para contar é valioso. Diferentemente, na resenha de Chejfec, o que a testemunha tem para contar é valioso tão só porque nos permitiria conhecer o lugar onde a situação teve lugar e não pelo que ela pode narrar como sobrevivente. Mais especificamente, o relato de Schicht valeria a pena ser lido na medida em que nos possibilitaria conhecer “aquela cenografia do espanto”. Ou seja, a partir do relato da testemunha poderíamos configurar o espaço onde o espanto aconteceu. Para González, a experiência estaria inscrita no sobrevivente, no seu relato, a testemunha é a história viva. Para Chejfec, a experiência estaria inscrita no espaço e este espaço, sim, seria um registro valioso. Porém, o relato, em si, da testemunha não passaria de um relato de aventuras em que “as ações se acumulam mais rápido que a narração”.

No que González e Chejfec coincidem, embora coloquem a ênfase em aspectos/ lugares diferentes, é em associar intimamente a testemunha ao seu relato. Em palavras de González, na resenha: “*Se salva, el sobreviviente, para quedar preso de su relato, maravilloso y casual*”; em palavras de Chejfec, na resenha: “*Seguramente en el intenso deseo de sobrevivencia de Schicht vivía la necesidad de realizar este alegato*”. González, antes de escrever aquela frase, dedica algumas linhas em sua resenha (ver citação acima) para mencionar determinadas condições que interviram para que fosse possível a existência de testemunhas sobreviventes e, ainda, em outro trecho de sua resenha, faz referência ao fato que, posteriormente, cuidou-se muito bem de que em situações semelhantes não houvessem testemunhas sobreviventes. O ex-diretor da

Biblioteca Nacional escreve que o sobrevivente conserva sua vida devido a um fino fio de casualidades, a uma imprevisão dos vitimários e não menciona a possibilidade de que houvesse um desejo de sobrevivência alimentado pela necessidade de relatar o acontecido, que é o que destaca Chejfec em sua resenha. Chejfec situa a necessidade de contar, no desejo de sobrevivência. A necessidade de contar é o que teria colaborado para que o sobrevivente houvesse sobrevivido e o contar é realizar uma alegação, “um *alegato*”, que pode ser entendido como um pedido de desculpas por ter sobrevivido. Já para González, o contar é uma missão do sobrevivente que aparece uma vez que ele sobreviveu ao espanto e, claramente, aqui sem ambiguidades, o sobrevivente é colocado no lugar da vítima, ele não tem culpa de ter sobrevivido. No texto de González há uma valorização da testemunha histórica, é isto que ele destaca e valoriza do livro de Urondo, e é assim que ele termina sua resenha:

*Con la envergadura de las reconstrucciones walshianas pero optando por la dramática desnudez de un relato sin tratamiento ficcional, este libro contiene una crucial apología del testigo, la conciencia ocular sin la cual la historia sería solo guerra y mudez. (GONZÁLEZ, in Babel, Año 1, Nro.1, 1988, p.17).*

Em contraposição, como foi explanado aqui, na resenha de Chejfec não se percebe uma valorização do sobrevivente como testemunha da história, cujo potencial aporte se reduziria à possibilidade de, a partir do relato dele, conhecer o espaço em que o espanto aconteceu. Um certo espaço, uma certa atmosfera são para Chejfec testemunhas privilegiadas nas quais a história fica inscrita e que, por sua vez, criam condições de (im)possibilidade para o acontecer histórico. Além disso, em Chejfec a ênfase parece estar colocada no carácter ficcional do relato da testemunha, sem mencionar a possibilidade de que nessa ficção a história respire.

## 1.2 A testemunha e o silêncio em *Lenta biografía*.

O narrador de *L.B.* menciona recorrentemente o silêncio do seu pai<sup>17</sup> e explora os efeitos que este silêncio ocasionou nele, porém, pouco interroga os motivos desse silêncio. E as poucas vezes que interroga os motivos desse silêncio, coloca a ênfase no seu pai e possivelmente só uma vez (como observaremos na próxima citação) nas particularidades da experiência de seu pai. Mas não se interroga sobre a possibilidade de que seu pai saia desse silêncio, nem sobre a possibilidade de criar condições favoráveis que contribuam para que a voz do seu pai emergja.

Surgem, a partir desta constatação, algumas perguntas: o filho está preparado para escutar o que poderia emergir se o silêncio do pai cessasse? A partir de que momento se instaura o silêncio? O que foi que silenciou o relato das experiências do pai do narrador de *Lenta biografía*? Em alguma oportunidade o filho tentou falar sobre esse “passado europeu” com ele? Quem **pode** escutar o que a testemunha tem para contar? Quem **quer** ser testemunha da testemunha?

Este tipo de interrogante não está presente no relato do narrador. O narrador sentia-se atraído pelo passado de seu pai e de sua família, queria saber sobre eles, porém, não indagava com palavras a seu pai. Ele o observava atentamente, sem fazer perguntas, e imaginava seu passado e os gestos, vozes e rostos de seus tios e avôs **desaparecidos** durante o nazismo.

A palavra “desaparecidos” não é nossa, é usada pelo narrador de *Lenta biografía*. Nós apenas a destacamos, pois é uma palavra que não costuma ser utilizada para se referir as vítimas mortas na *Shoá* e, sim, é um termo que caracteriza a metodologia repressiva executada pela última ditadura cívico-militar argentina e tornou-se um símbolo internacionalmente famoso dela. Lembremos que os anos de juventude de Chejfec transcorreram durante a ditadura, anos em que ele perdeu seu melhor amigo, vítima desaparecida do regime. E consideremos que *Lenta biografía* é escrito nos anos imediatamente posteriores ao fim do regime

---

<sup>17</sup> Por exemplo: “(...) *mi padre se había referido por la primera vez a algo que siempre ocultó.*” (Chejfec, 2007a, p.11); “*Había momentos en los que mi padre, sin darse cuenta, dejaba ver otros costados desde donde pudiéramos imaginar su historia e intentar descifrarla.*” (Chejfec, 2007a, p.16); “(...) *no solo mi padre no hablaba de ella, sino que prefería también ocultar, reservarse en general, el detalle de lo que había sido su vida antes de llegar a la argentina* (Chejfec, 2007a, p.17); “(...) *aspectos del pasado que él se obstinaba en ocultar*” (CHEJFEC, 2007a, p.62).

militar. Podemos concluir, facilmente, que resulta altamente improvável que a experiência relatada em *L.B.* não esteja “contaminada” pela experiência dos anos de chumbo. Vejamos em que contexto o narrador usa a palavra desaparecidos e de que modo ele indaga e reflete sobre as motivações do silêncio em relação ao passado em que seu pai está instalado:

*Que mi padre temiese a las palabras [...] no se debía únicamente a que no conociera de una manera natural y vasta –filial– el español y con ello estuviese expuesto a equívocos que pudiesen indicarnos aspectos de su pasado que él se obstinaba en ocultar, sino que –tiempo después me daría cuenta– se debía también a que tampoco poseía un cabal conocimiento de aquél: de lo que él y los suyos habían vivido en Europa, de lo que significaba ignorar lo que él los suyos habían vivido en Europa. Mi padre tenía certezas pero no detalles precisos; sus padres habían muerto asesinados, también sus hermanos y gente conocida, pero no sabía –y esto a veces le producía una suerte de vértigo– fechas, lugares, nombres, y menos aún situaciones; de este modo –como puse más arriba –, mi padre los tuvo que enterrar en su conciencia. Él se enteró –quizá la previó – de cierta fractura brutal y compulsiva: **sus familiares habían desaparecido –literalmente– del mapa**, con lo cual obturaron los recuerdos de ellos en mi padre. Su conciencia, en el momento de enterarse de la tragedia –quizá no en el momento de enterarse, quizá no hubo jamás tal momento, sino el momento de inferirla, a partir de los datos transparentes y sombríos de la realidad–, ocluyó seguramente el universo lineal de su memoria y se vio compelido a continuar siempre acompañado de fragmentos o muñones de recuerdos: mientras vadeara el océano y mientras –por siempre– viviera. (CHEJFEC, 2007a, p. 62, destacado nosso)*

Na citação percebemos que o narrador, ao indagar os motivos do silêncio de seu pai, procura primeiro as respostas no desconhecimento que o pai tem do castelhano. É mencionado de diversos modos em *L.B.* que o

pai fala mal a língua do filho. Isto impossibilitaria que o pai monitorasse o conteúdo do seu discurso como quisesse, de modo a poder contar ao menos de modo parcial sua experiência, e lhe deixa, ao pai, a opção do silêncio absoluto para não correr riscos de que apareça o que ele não quer deixar sair. Porém, esta explicação se manifesta incompleta e o narrador começa a indagar, embora não o faça de modo explícito, na experiência traumática que seu pai viveu fazendo uso de alguns elementos que lhe aportam a vivência de sua juventude em Buenos Aires durante a ditadura cívico-militar. Esta indagação sobre um dos efeitos produzidos pela *Shoá*, realizada nos anos da chamada “transição democrática”, se servindo do triste aporte da palavra “desaparecidos” e o que ela implica, também permite ler em *Lenta biografía* uma reflexão prematura, e lateral se se quer, sobre o que resta da ditadura na Argentina. E dizemos prematura porque ainda não havia na Argentina naquele momento a agrupação “*HIJOS*” (*Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*) e não havia a vasta literatura que temos hoje em relação aos múltiplos efeitos que o proceder repressivo das forças armadas produziu nas vítimas, nos familiares e amigos e na sociedade.

Mas voltando à *Shoá* que é o que marca diretamente e de modo indelével a vida do pai, em relação ao silêncio dos sobreviventes, Raquel Hodara, professora israelense, pesquisadora de relevância internacional no que se refere a assuntos relacionados à Shoá, explica que muitos dos sobreviventes não falavam ou falavam muito pouco sobre o que tinham vivido nos campos de concentração por vários motivos. Entre eles, ela elenca: a) a **incredulidade**, frequentemente não acreditavam neles, inclusive amigos e parentes; b) os **dilemas** frente aos quais a vítima muitas vezes foi colocada, circunstâncias que para quem não esteve aí (e para quem esteve provavelmente também) resultam difíceis de entender do ponto de vista ético; c) o **desejo de esquecer** o horror, que evidentemente muitos dos sobreviventes sentiam; d) e outro elemento, não menos importante, é a **dificuldade ou impossibilidade de escutar**, é que familiares, amigos e inclusive profissionais do campo da saúde mental não suportavam ouvir o que os sobreviventes tinham para contar (HODARA, 1994, informação verbal)<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Palestra proferida por Raquel Hodara, na *Fundación Centro Psicoanalítico Argentino*, como parte do seminário *El racismo al diván en el país del olvido*. Junho de 1994. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=7VFIUOAX2\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=7VFIUOAX2_8). Acesso em 27 de janeiro de 2017.

Em uma palestra proferida na *Fundación Centro Psicoanalítico Argentino*, em 1994, Hodara apresenta alguns casos que ilustram a modo de exemplo cada um destes motivos que contribuíram para o silêncio dos sobreviventes. A seguir, gostaríamos de resgatar alguns deles com o intuito de nos aproximarmos da complexidade do fenômeno que costuma ser simplificado ao se colocar toda a responsabilidade do silêncio no potencial narrador (a vítima sobrevivente).

- a) **Incredulidade.** Hodara, em sua palestra, conta o caso de um jovem judeu que, no campo de concentração, um dia recebeu oitenta chicotadas<sup>19</sup>. Dificilmente alguém sobreviveria a esse martírio naquelas circunstâncias. Porém, o jovem não morreu e tempo depois se encontrou em Israel com sua família que não o conhecia ainda. Ele relatou o evento das chicotadas para os parentes e ninguém acreditou nele. O sobrevivente disse que essa tinha sido a chicotada número oitenta e um. (HODARA, 1994, informação verbal).
- b) **Dilemas.** Incontáveis vezes, quando os nazis precisavam de um prisioneiro pela sua profissão, lhe davam a possibilidade de se manter com vida e de manter a vida de mais algum membro da família. Então, lhe davam 3 ou 4 minutos para escolher, por exemplo, entre dois filhos ou, entre sua mãe e sua mulher quem seria poupado por um tempo. Houve o caso, entre milhares de outros, de um judeu a quem lhe deram a possibilidade de escolher entre dois filhos, ele escolheu o filho que ele achava que teria mais condições de sobreviver. Anos mais tarde, o pai, que tinha sobrevivido, mas que tinha perdido contato com os filhos, encontrou-se casualmente

---

<sup>19</sup> No livro *73760: Testimonio de un sobreviviente de los campos de exterminio nazi*, editado pelo Consejo Nacional para prevenir la discriminación (CONAPRED), no México, em 2007, Joshua Gilbert (73760) relata que as chicotadas variavam em número e em intensidade: “Claro que dependía también de quién pegara, porque había guardias que mojaban el látigo con punta de piedra para que penetrara más en el cuerpo, en ocasiones hasta nos arrancaba la carne. Los golpes eran tan fuertes que por lo menos en tres semanas uno no se podía sentar, amén de los que recibían condenas más fuertes, siete o 15 latigazos; 25 era el número máximo de azotes permitido para una persona; sin embargo, uno era quien tenía que contar cada laceración, y si te equivocabas, había que empezar de nuevo. La mayoría de las veces la suerte decidía quién flagelaba: había quien se ensañaba, pero también hubo quien no pegaba tan fuerte.”

com o filho que ele **não** tinha escolhido para sobreviver, o filho que ele achava que resistiria já havia morrido. Como contar a alguém fora do campo que teve que fazer uma escolha desse tipo? Sabe-se também que muitas mães que deram à luz nos campos tiveram que matar com as próprias mãos os seus recém-nascidos, pois era proibido no campo ter filhos e se os nazis descobrissem matavam não só a mãe e o filho, mas também a mais duzentas ou trezentas mulheres por não terem denunciado a gravidez. Isto no plano individual, porém este tipo de dilema se apresentava também no âmbito coletivo. Quando a fins de 1941 começa a solução final, os nazis decidiram que cada comunidade de judeus, cada gueto deveria ter um grupo de judeus que representasse a comunidade e exigiam a esse grupo que elaborasse periodicamente listas de nomes que no começo acreditava-se que eram para os campos de trabalho, mas aos poucos foi ficando claro que eram para os campos de morte (é muito importante ressaltar que eles não tinham a perspectiva que temos hoje do que estava acontecendo). A dúvida dos líderes desses grupos era entregar a lista, que podia incluir aos mais velhos e doentes ou, caso não a entregassem, deixar entrar a *Schutzstaffel* (SS) que levaria os mais novos e sãos. Hodara assinala que tais dilemas dizem respeito aos dilemas que temos hoje quando estudamos esta temática, quer dizer, a partir de que perspectiva estamos julgando? Como nos posicionamos? Ainda hoje, mesmo conhecendo o que aconteceu e podendo refletir sobre estes eventos a posteriori, não saberíamos (ou poderíamos) decidir sobre o que eles deveriam ter feito. E eles não sabiam o que estava acontecendo e o que iria acontecer e muitos tinham a esperança de salvar algo ou alguém, por isso, resalta Hodara, devemos ter sempre o cuidado de não pensar que os sobreviventes, naquele momento, sabiam qual seria o desfecho daquilo que estavam vivendo. (HODARA, 1994, informação verbal). Por outro lado, a lógica dos campos de concentração não era a que eles conheciam, nem a que nós conhecemos, portanto não é possível pensar esses campos sem tentar entender o que acontecia ali dentro; embora entender isto, possivelmente, seja impossível para quem nunca esteve lá. A questão está aberta até hoje, como contar e como escutar o relato que diz que teve que se escolher um

filho arriscando a sacrificar a vida de outro, ou que uma mãe teve que matar seu próprio filho, ou ainda que um líder judeu teve que elaborar listas de 6.000 nomes de membros da própria comunidade destinando-os para a câmara de gás?

- c) **Desejo de esquecer.** Embora Hodara mencione este elemento, ela não o desenvolve nem exemplifica. Tendo em vista que a palestra estava sendo pronunciada no círculo psicanalítico, a pesquisadora considerou explicitamente que ela não teria muito para aportar em relação a esta temática.
- d) **Dificuldade ou impossibilidade de escutar.** Hodara, na entrevista, conta que na ficha médica de um paciente internado numa clínica, doze páginas estavam dedicadas a seus avós, seus pais, sua infância, adolescência e fantasias sexuais e apenas em **uma linha** se relatava “o paciente esteve cinco anos em Auschwitz e perdeu toda sua família (noventa e uma pessoas). Uma linha!

Ou seja, para que o sobrevivente possa falar sobre o horror vivido, são muitas questões que são colocadas em jogo e que podem ser pensadas e devem ser consideradas. Uma delas é que para que a vítima possa falar é necessário que haja alguém disposto a escutar. Parece extremamente simples e até inútil escrever isto, entretanto, muitas vezes passa despercebido e, insistimos, a responsabilidade do silêncio geralmente é colocada toda do lado do potencial narrador.

Para pensar o silêncio e a (im)possibilidade de narração em relação à escuta recorreremos, nas linhas que seguem, a elaborações de cunho psicanalítico relacionadas a esta temática pois a psicanálise é o campo de conhecimento que por excelência se ocupa da recepção da palavra do sujeito, seja este quem for e sem discriminar o que ele tenha a dizer. A psicanálise opera no plano do individual e trabalha com a memória de cada sujeito. É isto que abordaremos em um primeiro momento. Entretanto, é um dos nossos pressupostos que existem laços, e não um corte, entre a memória de cada sujeito e a memória da história coletiva. Por outro lado, é de nosso interesse colocar em paralelo a temática abordada em *Lenta biografia* ao contexto em que o romance é escrito. Por estes motivos nos apoiaremos em pesquisadores com formação psicanalítica que pesquisam e trabalham com esta temática a partir do contexto argentino.

*Lenta biografia* tem como temática o relato, e a ausência de relato, de (re)construção da memória de eventos traumáticos sofridos por uma parte da população na Europa nazista; ou seja, a (re)construção feita a



partir das vítimas sobreviventes. E esse livro com essa temática é escrito na Argentina, pelo filho de um judeu polonês que é o único sobrevivente de sua família à *Shoa*, nos anos imediatamente posteriores à ditadura cívico-militar argentina que submeteu uma parte da população a um genocídio, sendo responsável, entre outras coisas, pela desapareção forçada de 30.000 pessoas, de sequestros, torturas e roubo de bebês. Na época em questão a Argentina iniciou e levou adiante o histórico julgamento dos responsáveis diretos pelos crimes de lesa humanidade perpetrados durante a ditadura, com isso, a sociedade se viu obrigada a reconstruir e se confrontar com esse passado e muitas vítimas sobreviventes se viram na obrigação de dar depoimento perante a justiça dos horrores sofridos; quer dizer que as vítimas diretas e o país como um todo estavam em um clima de (re)construção (e dificuldade de reconstrução) de um passado traumático que se estende até a atualidade. Portanto, consideramos que alguns elementos relacionados ao contexto argentino podem nos servir para pensar a temática abordada em *L.B.* cuja escolha e abordagem, suspeitamos, foi afetada pelo momento histórico social argentino da época.

Chejfec aborda a temática argentina de modo direto em *Los planetas*<sup>20</sup>, datado pelo autor, no final do livro, em 1994, e publicado em

---

<sup>20</sup> Dianna Niebylski, organizadora do único livro que reúne pela primeira vez ensaios sobre a obra de Chejfec, na introdução deste livro, em nota de rodapé, afirma que *Los planetas* é o segundo livro escrito por Chejfec, embora tenha sido publicado em 1999, ou seja, o sexto publicado. De modo semelhante, porém diferente, Beatriz Sarlo, em 1997, em *Anomalías. Sobre la narrativa de Sergio Chejfec*, levanta a hipótese de que *Los planetas* seja o quarto livro escrito por Chejfec e que *Cinq* teve esse título para evidenciar a falta de publicação de *Los planetas*. Resulta curioso que Niebylski publica, como parte do seu livro, ensaios de Sarlo sobre Chejfec, e neles é recuperada a informação de que *Los planetas* seria o quarto livro escrito pelo autor argentino. Quer dizer que no mesmo livro é afirmado que *Los planetas* é o segundo livro escrito por Chejfec e sustentado, também, sem aparente conflito, que é o quarto. A princípio, *Los planetas* parecería ser o segundo livro escrito por Chejfec porque há uma continuidade em relação à temática de seu primeiro livro e porque ele mesmo fez esta afirmação em entrevista feita por Ariel Pavón e Leonardo Sabbatella, segundo recupera Niebylski para sustentar sua hipótese. Porém, optamos pela conjectura de Sarlo, pois *L.B.* está datado em maio de 1986 e publicado em 1990, sendo seu primeiro livro; *Moral* seria o segundo livro escrito e publicado em 1990; *El aire*, seria o terceiro escrito e publicado em 1992; e *Los planetas* seria o quarto livro escrito por Chejfec, datado em julho de 1994 e publicado em 1999 (sexto publicado). Antes seriam publicados: *Cinq* em 1996, e *El llamado de la especie*, datado em novembro de 1995 e publicado em 1997.

1999. *Los planetas* aborda a amizade de S (álter ego de Sergio Chejfec) e M. seu amigo judeu desaparecido durante a ditadura cívico-militar argentina. *Lenta biografía* coincide com *Los planetas* pelo fato dos dois livros apresentarem relatos de um narrador que reconstrói, ou melhor, constrói, a partir de indícios, a memória de vítimas (muito próximas dele) do genocídio nazista e do genocídio da última ditadura argentina, sobrevivente uma (o pai) e desaparecida a outra (o melhor amigo); ambas incapacitadas de dar testemunho com voz própria. Cabe destacar que, como mencionamos anteriormente, o primeiro livro demorou muitos anos em ser publicado, do mesmo modo que *Los planetas*, que teve que esperar que Chejfec tivesse certo reconhecimento literário por outras obras de sua autoria para então ser publicado. Isto poderia indicar uma resistência das editorias ou da sociedade para abordar estes pretéritos traumáticos, principalmente no segundo livro. Por outro lado, como foi dito, conjecturamos que escrever em *Lenta biografía* sobre a possibilidade/impossibilidade dos sobreviventes de narrar um evento como a *Shoá* era um modo, também (não somente, mas também)<sup>21</sup>, de aludir lateralmente ao que estava acontecendo naquele momento na Argentina, e que, provavelmente se referir a estas questões enfocando outro genocídio dava-lhe uma liberdade que dificilmente ele teria naquele contexto em Buenos Aires<sup>22</sup>.

Mariana Wikinski, psicanalista, autora do livro *El trabajo del testigo: testimonio y experiencia traumática* e integrante da equipe de saúde mental do *Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS)* que faz, entre outras coisas, um trabalho de acompanhamento a vítimas-testemunhas de crimes de lesa humanidade perpetrados na Argentina, a partir de sua experiência e leituras, observa que, para dar testemunho, a testemunha tem que atravessar quatro obstáculos: a narração do

---

<sup>21</sup> Insistimos neste “también”, e não “somente”, pois, sabemos que são múltiplos os fatores que colaboram para fazer emergir um relato. Neste caso, considerando que o pai do escritor argentino faleceu logo após a publicação de *Lenta biografía*, pensamos que outro fator interveniente foi que, provavelmente, a memória do paiurgia por ganhar alguma densidade na forma de narração.

<sup>22</sup> Mencionamos esta probabilidade, pois o modo que o narrador de *L.B.* aborda a problemática é consideravelmente distante do predominante naquele momento histórico que exigia posturas claras e contundentes em relação a esse passado queurgia condenar e deixar definitivamente para trás. O momento não era propício para acolher ambiguidades e incertezas, características sempre presentes na literatura de Chejfec.

traumático, a vergonha, a declaração perante a justiça<sup>23</sup> e, por último, falar em nome de outro. Estes obstáculos aparecem de modo simultâneo, embora cada um requeira um trabalho específico, explica Wikinski (WIKINSKI, in CAMELS [et al.], 2015, p.136).

Em consonância com Hodara, a psicanalista argentina também observa e aborda a complexidade do silêncio da vítima sobrevivente a crimes de lesa humanidade perpetrados pelo Estado que teoricamente deveria garantir sua proteção. Abordaremos aqui, desde a perspectiva de Wikinski, principalmente o primeiro obstáculo: a narração do traumático.

Em relação à narração do traumático, Wikinski adverte que muito tem se falado e escrito sobre o assunto, e percebe nesta literatura duas posturas extremas ou, melhor, dois polos distintos de percepção sobre esta temática. Em um dos polos, estaria a afirmação de que há ou haveria algo incompatível entre o trauma e sua narração, ou seja, o inefável do traumático. Giorgio Agamben, por exemplo, situa-se neste polo (posteriormente nos estenderemos sobre o desenvolvimento que o filósofo faz deste assunto no livro *O que resta de Auschwitz*). Este posicionamento do inexprimível ou indizível do traumático, levado ao seu extremo, coloca sob suspeita a voz da testemunha e implicaria certo amordaçamento da sua voz, pois se é impossível dar testemunho da situação traumática vivida, não se pode esperar que aquilo que é dito pela testemunha tenha relação com o vivido (WIKINSKI, in CAMELS [et al.], 2015, pp.136-137). No outro polo, estaria o simples falar como algo que seria suficiente para o trabalho de elaboração do trauma da testemunha; como se falar fosse narrar. Entretanto, salienta Wikinski, falar não é narrar. Narrar implica um trabalho de construção em relação ao efeito da marca do vivido como traumático. Faz parte deste trabalho poder dar sentido àquilo que se relata, produzir necessariamente uma organização dos fatos, simbolizar aquilo vivido como traumático e dirigir-se a um interlocutor no intuito de que ele possa entrar em conexão com o que é relatado. (WIKINSKI, in CAMELS [et al.], 2015). A narração, esclarece Wikinski, não necessariamente deve concretizar-se em palavras, pode se narrar com imagens, tal como narra um fotógrafo ou um cineasta, porém sempre:

---

<sup>23</sup> Interessa-nos este item na medida em que nos permite pensar nas possibilidades e condicionamentos de falar perante a um Outro, em *Lenta biografia* esse Outro é o filho.

*[...] hay algo que implica un trabajo de construcción respecto de lo que puede ser –si quieren, en términos primarios– un signo de percepción<sup>24</sup>, que es el efecto de la marca de aquello vivido, lo traumático. Narrar implica el pasaje de ese signo de percepción a un modo de inscripción y luego el pasaje de esa inscripción a materia lingüística. (...). Ese pasaje de lo inscripto a materia lingüística es narración, siempre y cuando pueda ser un trabajo acompañado por alguna instancia que contribuya a la posibilidad de simbolización de aquello vivido (WIKINSKI, 2015 p. 137).*

Wikinski se refere a situações traumáticas relacionadas a eventos que irrompem na vida do sujeito com magnitude e intensidade impossíveis de elaborar pelo aparelho psíquico. Quer dizer que não existe a possibilidade de antecipar estes eventos, nem de inscrevê-los, e também não é possível sair deles sem algum tipo de processo de elaboração. Ou seja, é necessário um trabalho de inscrição dos signos de percepção para poder transformar essa inscrição em matéria linguística. E essa passagem para a matéria linguística implica em um processo de construção ainda mais difícil para aquele que teve a experiência traumática em um contexto de ataque sistemático a sua percepção e a sua subjetividade, como foi apontado brevemente neste trabalho a partir dos exemplos e comentários de Raquel Hodara. Por outro lado, é sabido que aquilo que fica solto, sem inscrição, volta. E retorna com intensidade.

---

<sup>24</sup> Quando Wikinski se refere a “signos de percepção”, ela apoia-se em Freud e no desenvolvimento que Silvia Bleichmar fez do conceito de signos de percepção. Deve-se considerar que não se refere as percepções, mas aos signos. Trata-se, segundo Freud, do primeiro registro ou transcrição das percepções, totalmente incapaz de chegar a ser consciente (carta 52). Isto implica uma decomposição do percepto. As marcas não correspondem ao referente; não há uma relação especular entre o signo e o referente. Silvia Bleichmar trabalha com uma concepção de inconsciente, ou mais especificamente de aparelho psíquico, como sistema de inscrições. Ela destaca que os signos de percepção são anteriores à constituição do Inconsciente e afirma, seguindo a Freud, estão ligados ao polo perceptivo. Signo de percepção é aquilo que se inscreve como resto da presença perdida do objeto (o objeto é incognoscível). O signo que não se articula com uma representação, fica solto, não se fixa ao inconsciente e conserva uma alta carga libidinal.

O pai do narrador de *L.B.* parece estar preso nesta impossibilidade de inscrever certas vivências relacionadas ao seu passado europeu e de elaborar um relato, e na tentativa de esquecer o seu passado traumático, inevitavelmente retorna a ele. O narrador se mostra ciente de esta situação:

*A veces, cuando pensaba que mi padre había nacido con nosotros, que su obstinación por dejar replegado lo anterior hacía que, como se diría, quisiera comenzar de nuevo, no advertía que esto implicaba fatalmente que él poseía una historia a la que constantemente regresaba.* (CHEJFEC, 2007a, p. 19).

Em *Lenta biografía* o pai do narrador é descrito reiteradamente como aquele que oculta esse passado no qual ele está preso. Quer dizer, trata-se de um esquecimento impossível. Não há um passado, há uma atualidade sem tempo. Vimos, já, que sair dessa situação e poder realizar uma narração não é algo que aconteça automaticamente, visto que seriam necessárias certas condições e um trabalho específico, que por um motivo ou por outro o pai do narrador de *L.B.* não consegue realizar. Esta impossibilidade de elaboração de um passado traumático do pai deixava também o filho preso àquele passado:

*[Sutil pretérito el de las cosas muertas] Siguen vivas, continuando, en la memoria de uno y sin embargo ya no son. Dejaron de ser, se abandonaron, y son sólo esa mancha leve y descolorida que deja en la memoria la exudación producida por los recuerdos y los sentimientos. Sutiles pretéritos que ya no son y siguen siendo. Los de mi padre no eran, sino que habían sido, y yo suponía que sólo guardaba de ellos aquellos manchones desleídos que quedan en la memoria como marcas de los recuerdos. Los míos no eran, pero tampoco habían sido; no tenía ni había vivido aquellos pasados múltiples, y sin embargo los de mi padre eran como si fuesen míos: sutil pretérito, que no fue y sigue siendo.* (CHEJFEC, 2007a. p. 21-22).

Fica claro na citação acima que aquele “*sutil pretérito*” (que não deixou de acontecer) pertence ao pai, mas também ao filho. Mas vamos nos deter um pouco na citação que começa com uma frase entre colchetes (“*[Sutil pretérito el de las cosas muertas]*”) que será reiterada, com variações, no parágrafo citado e na página setenta e sete na voz de outra personagem. Os colchetes isolam a frase do texto, criando um enclave, quer dizer, um território dentro de outro e/ou uma temporalidade dentro de outra (mais adiante nos estenderemos sobre o uso dos signos de pontuação em *Lenta biografía*); propomos, neste caso, que este enclave sinaliza uma atualidade sem tempo. Note-se que a frase entre colchetes não possui verbo, trata-se de um sutil pretérito “sem verbo” o que poderíamos entender no duplo sentido de “sem palavras” e também “sem ação”. Se considerarmos que a ação se dá sempre numa temporalidade, este “sem ação” estaria nos indicando “sem tempo”. Portanto, o colchete tira a frase da temporalidade do texto e a isola e destaca em uma atualidade sem tempo. Porém, a frase refere-se claramente a um pretérito, um tempo passado. Acompanha a este pretérito (que é também uma atualidade sem tempo) um adjetivo que não é comum ver associado ao substantivo pretérito: “Sutil pretérito”, sutil indica algo delgado, fino, tênue, ou seja, de pouca substância ou de uma substância diáfana e por outro lado, pode significar também algo agudo, penetrante. Quer dizer que este passado seria por um lado pouco espesso, difícil de apreender e, ao mesmo tempo, agudo e penetrante. Estas características nos remetem aos signos de percepção sem inscrição, pois eles também não podem ser apreendidos facilmente, não são “visíveis” e influenciam fortemente a conduta do sujeito induzindo-o muitas vezes à compulsão de repetição. Os signos de percepção (o sutil pretérito) que não podem ser metabolizados pelo aparelho psíquico, não conseguem se fixar em nenhum ponto da trama do tecido psíquico e deambulam com força por essa trama com alta carga libidinal. Como o aparato psíquico não pode processar estes elementos, ele tende a descarregá-los, fato que pode ativar a compulsão a repetição; como o elemento não pode ser evacuado, ele tenta uma e outra vez. Assim, o sutil pretérito (que não pode ser inscrito em uma temporalidade) se reitera e, enquanto não passa por um processo de elaboração, pode ser considerado um passado atual, sem verbo, sem tempo. Mas a frase entre colchetes que se reitera nos oferece mais especificidades a respeito deste sutil pretérito, ele é “*el de las cosas muertas*”. Parece-nos que claramente o narrador está se referindo ao passado europeu do pai, a um passado traumático, que por traumático se resiste à elaboração, é atual e tende à reiteração. Em outras palavras, possivelmente mais próximas às de Chejfec, seria um passado que está

presente em estado de latência e do qual temos indícios a partir de certas condensações. Estas condensações seriam essas “manchas” que a exsudação produzida pelas lembranças e sentimentos deixa na memória. Essas lembranças e sentimentos tendem a sair, como um líquido viscoso, pelos poros e deixam manchas “leves e descoloridas” ou “*manchones desleídos*”. A palavra mancha denota uma marca que se distingue, porém, essa marca é leve e descolorida, portanto não facilmente identificável. Por outro lado, embora não necessariamente, uma mancha pode estar relacionada a algo sujo, tanto materialmente quanto de modo simbólico, como algo que menoscaba a honra de uma pessoa. Isto nos faz pensar em lembranças e sentimentos que poderiam provocar vergonha, que comprometem a ética e até a subjetividade de uma pessoa. Sabemos, e já foi abordado neste trabalho com o conceito de “dilemas” de Raquel Hodara, que muitos sobreviventes tiveram que enfrentar este tipo de experiência e conviver com essa marca. Esse sutil pretérito pode deixar uma mancha leve e descolorida, mas também pode deixar *manchones desleídos*. *Manchón* é um aumentativo de mancha, quer dizer que a mancha pode ser extensa e *desleída*, sendo que *desleída* pode ser entendido como o particípio do verbo *desleír*<sup>25</sup> ou como o prefixo “des-” adicionado ao particípio do verbo *leer*. Na primeira hipótese, *desleída* traz o significado de dissolver algo especialmente sólido ou pastoso em um líquido, o que poderia ser traduzido ao português como liquefeito. Porém, resulta difícil pensar em uma mancha liquefeita, em todo caso a mancha ao ser lavada pode ser liquefeita e provavelmente sumir. Entretanto, podemos, sim, pensar a mancha como marca, como resíduo de algo que foi liquefeito; a mancha seria justamente o que não se liquefez, o que restou. Na segunda hipótese, *des-leída*, a mancha ou o *manchón* produzido pela exsudação das lembranças e dos sentimentos é aquilo que carece de leitura, é o não lido. Seriam as marcas daquele sutil pretérito das coisas mortas, que o pai não consegue ler, e que o filho, o narrador, tenta obstinadamente decifrar.

Até aqui, neste tópico, discorremos com base em Raquel Hodara sobre as responsabilidades compartilhadas (entre potencial narrador e potencial receptor) do silêncio das vítimas sobreviventes à *Shoá*, na tentativa, aos efeitos de nosso trabalho, de entender melhor o trabalho de construção da metáfora do silêncio que Chejfec apresenta em seu

---

<sup>25</sup> *Desleír*, segundo o dicionário da *Real Academia Española*, tem duas acepções, sendo estas: a) dissolver algo especialmente sólido ou pastoso em um líquido, que poderia ser traduzida para o português como “liquefazer” e b) atenuar de modo notório a expressão de uma ideia ou pensamento.

romance, relacionada aos acontecimentos vivenciados pelo pai do narrador de *L.B.* A seguir, apoiando-nos no trabalho de Mariana Wikinski, mencionamos e tentamos explicar a dificuldade e necessidade que a vítima tem de inscrever de algum modo, no seu psiquismo, o evento traumático para poder eventualmente realizar uma narração. Ou seja, elaborar um relato do traumático que lhe permitiria, além de sair do silêncio e ter a possibilidade de dar testemunho, tomar distância do Horror e sair da compulsão à repetição do trauma, que em *L.B.* se evidencia nos sonhos recorrentes do pai do narrador e no seu silêncio que, entre outras coisas, bloqueia a possibilidade do próprio filho de elaborar esse passado no qual também, de certo modo, ele está preso e, conforme sustentamos neste trabalho, implicado. Esta inscrição representaria a possibilidade de sair daquele sutil pretérito (das coisas mortas) que continua sendo; a possibilidade de que o Horror, embora não deixe de ser, pelo menos não continue sendo em maiúscula; o que queremos dizer é que, ao menos, exista a possibilidade de que se possa fazer outra coisa com ele, ou de se posicionar de um modo que não seja o de vítima. E, é claro, a pergunta que surge imediatamente é: Fazer o que? Se posicionar como? É possível deixar para trás o Horror com maiúscula? É possível que a vítima deixe de ser vítima?

Por outro lado, no primeiro tópico deste capítulo, fizemos referência à inter-relação entre testemunho, memória e história, três instâncias que requerem cada uma de modo interdependente um processo de construção.

Nas linhas que seguiremos, se não responder às mencionadas perguntas, ao menos pensar nas opções que a vítima tem para deixar de ser vítima (se é que teria essas opções). Neste sentido, argumentamos que quando o evento traumático é sofrido por um coletivo social e pelo sujeito como partícipe deste coletivo social e, ainda, quando quem infringe esse sofrimento é o Estado, que deveria preservar a integridade do coletivo e dos sujeitos, o trabalho de inscrição (condição necessária para que a vítima saia do trauma) deve ser feito de modo interdependente nos planos individual, social e público-político. Tentaremos relacionar estes três âmbitos com as instâncias de testemunho, memória e história, referidas no primeiro tópico deste capítulo.

Carlos Gutiérrez, psicanalista e pesquisador, professor da Cátedra de Psicologia, Ética e Direitos Humanos da Faculdade de Psicologia da Universidade de Buenos Aires, co-organizador, em parceria com Gervasio Noailles, do livro *Destinos del testimonio: víctima, autor, silencio*, se interroga sobre o destino do testemunho e supõe três possíveis



alternativas, sendo essas, como o título do livro o indica: o silêncio, a vítima e o autor. É importante considerar que a testemunha sempre vai dar seu testemunho a partir de um determinado lugar, e que seu testemunho será uma oportunidade para confirmar esse lugar ou para contribuir a produzir um deslocamento.

O psicanalista e pesquisador, apresentando o conteúdo do mencionado livro no contexto de um ciclo de formação sobre saúde mental y derechos humanos<sup>26</sup>, organizado pelo *Centro de Asistencia a Víctimas de Violaciones de Derechos Humanos Dr. Fernando Ulloa*<sup>27</sup>, em 2015, explica que a posição que o sujeito adota perante o seu padecimento depende também das operações sociais que são feitas em torno dele. Em relação às operações sociais feitas em torno da vítima sobrevivente, Gutiérrez, em um mesmo movimento, destaca, iguala e despreza duas delas, sendo uma a culpabilização da vítima e outra a sacralização da vítima<sup>28</sup>. O que ele propõe como alternativa é a tarefa de comover esse lugar de vítima, no sentido de perturbar, de abalar esse lugar e de incitar a fazer algo com esse lugar que, segundo o pesquisador, aparece como destino. Uma vez mais surge a pergunta: fazer o que?

---

<sup>26</sup> A gravação da exposição de Carlos Gutiérrez pode ser vista na plataforma *Youtube* no endereço eletrônico <https://www.youtube.com/watch?v=aPBRpSs5SvU>. Sua transcrição está recuperada e pode ser lida no livro *Experiencias en salud mental y derechos humanos: aportes desde la política pública*, 2015 (ver bibliografía).

<sup>27</sup> O *Centro de Asistencia a Víctimas de Violaciones de Derechos Humanos “Dr. Fernando Ulloa”*, conhecido como *Centro Ulloa*, oferece assistência a vítimas do Terrorismo de Estado, de violações a Direitos Humanos acontecidas em contextos democráticos (violência institucional) e de situações de tragédia ou catástrofe, tanto de modo direto como através da rede pública de profissionais da saúde de todo o país. O centro depende do *Ministerio de Justicia y Derechos Humanos*.

<sup>28</sup> No artigo *Memoria, Víctima y Sujeto*, Carlos E. F. Gutiérrez e Ignacio Lewkowicz, ambos professores adjuntos da Cátedra de Psicología, Ética e Derechos Humanos da Faculdade de Psicología (UBA), desenvolveram largamente e de um modo não pouco polêmico estas duas operações de culpabilização e sacralização da vítima. No dia 4 de abril de 2004, Ignacio Lewkowicz faleceu e o artigo permaneceu inédito até ser apresentado pela primeira vez em uma homenagem que se fez ao cumprir-se um ano de sua morte. Atualmente está disponível em formato pdf em: na página de internet: [www.bibliopsi.org](http://www.bibliopsi.org), no endereço eletrônico: <http://www.bibliopsi.org/docs/carreras/obligatorias/CFP/etica/farina/Lewkowicz%20y%20Gutierrez%20-%20Memoria,%20Victima%20y%20Sujeto.pdf>

A resposta de Gutiérrez vem pelo lado do autor, ele vai se esforçar por situar a possibilidade de o autor assumir o lugar da vítima e/ou do silêncio. Com o resguardo explícito de não deixar de levar em consideração o texto de Michel Foucault *O que é um autor?* Adverte Gutiérrez, não deve ser confundido o autor com o eu, com o indivíduo psicossomático. Deste modo, com Foucault, Gutiérrez reafirma a já conhecida ideia de que o autor é sempre autor de um texto que não lhe pertence, estando a autoria afetada pela propriedade e impropriedade de modo simultâneo, e com base nesta afirmação propõe introduzir a divisão entre testemunha e testemunho. Assim o expressa Gutiérrez:

[...] *confundir al autor con el yo, confundirlo con ese individuo social es tener una pobre comprensión del autor. Especialmente desde el texto de Michel Foucault “¿Qué es un autor?”, la noción de autor debe complejizarse por la vía de la división, el autor siempre es propietario de un texto que no le pertenece. La autoría está afectada por la propiedad e impropiedad simultáneas. En este sentido, lo que hay que introducir aquí es la división del testimonio o mejor dicho una división entre el testigo y el testimonio.* (GUTIÉRREZ, 2015, p.129).

Como bem lembra Gutiérrez, Foucault afirma que a autoria está afetada pela propriedade e impropriedade **simultâneas**, ou seja, uma tensão que não se resolve; embora ele coloque seu foco na “função autor”, ou seja, no lugar de enunciação e não em quem ocupa esse lugar da enunciação.

No texto *O que é um autor?* Foucault pensa a função autor, a partir de uma temática candente naquele momento relativa ao apagamento do autor em benefício das formas próprias dos discursos. Foucault se pergunta o que é que este apagamento permitiria desvelar e a resposta que ele acha é “o jogo da função autor”, e o que ele fez foi analisar o modo como essa função foi exercida na cultura europeia após o século XVII. Ou seja, analisar as condições, o campo em que essa função foi exercida, tenta ver de que maneira se formou e funciona o conceito de autor. Em suma, Michel Foucault se interroga pelas condições de funcionamento de práticas discursivas específicas. Estaria Gutierrez propondo pensar a função testemunha, do mesmo modo que Foucault faz com a função

autor? Por um lado, poderíamos responder que sim, pois ele vai pensar e problematizar o lugar de enunciação da testemunha e como funciona o testemunho (de vítimas sobreviventes a um genocídio; o judeu e o argentino) na sociedade que o acolhe ou não. Porém, não fica totalmente clara a divisão que Gutierrez propõe a partir de Foucault. Pelas palavras que ele escolhe para parafrasear ao filósofo francês, poderíamos conjecturar que para Gutiérrez a testemunha, assim como o autor, é proprietária de um texto que não lhe pertence e que o que ela diz está afetado sempre pela propriedade e impropriedade simultâneas. Em relação à distinção testemunha - testemunho, poderíamos, então, aventurar supor que o testemunho, para Gutiérrez, seria o equivalente em Foucault ao dito (e o dizível e o não dito inscrito no dito) e a testemunha ocuparia o lugar da enunciação.

Mas vamos avançar nas palavras de Gutiérrez para tentar entender melhor. O psicanalista reforça sua proposta de fazer a ideia do testemunho mais complexa pela figura dupla “testemunha-testemunho”, citando a teorização que o filósofo italiano Giorgio Agamben faz no seu livro *O que resta de Auschwitz*. Escreve Gutiérrez logo após ter citado Foucault:

*Un autor que ha teorizado muy fuertemente esta cuestión [a divisão entre testemunha e testemunho] es Giorgio Agamben en Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Ya en el título presenta la división entre el archivo y el testigo, y en relación con el testigo introduce fuertemente esta división acerca de aquel tipo de persona que se conocía en los campos de exterminio como el musulmán [...]. (GUTIÉRREZ, 2015, p.129).*

Embora Gutiérrez equipare de certo modo a distinção do filósofo francês com a proposta do filósofo italiano, observamos que há diferenças entre ambas que merecem ser destacadas. Na verdade, Giorgio Agamben em seu livro, retoma Foucault partindo de Benveniste (1902-1976<sup>29</sup>), mas

---

<sup>29</sup> No livro *O que resta de Auschwitz*, edição da Boitempo, São Paulo, 2008 está indicado no corpo do texto que o ano de morte de Émile Benveniste é 1972. Outras fontes como a *Oxford Reference*\* indicam o ano de decesso do linguista em 1976. A edição argentina do livro também traz o ano de 1972 como ano de morte, o que estaria indicando, a princípio um erro do autor do livro reproduzido por, ao menos, duas editoras.

o faz para dizer algo diferente. Agamben, a partir da distinção feita por Foucault entre *langue* e *corpus*, com o objetivo de situar entre ambos o arquivo, faz uma nova distinção no plano da *langue* para situar o testemunho entre a *langue* e o seu ter lugar (da *langue*).

Como Agamben faz isto? No quarto e último capítulo de *O que resta de Auschwitz*, que leva o título de *O arquivo e o testemunho*, Agamben parte da constatação de que o trabalho do linguista Emile Benveniste, com o isolamento da esfera da enunciação, possibilitou pela primeira vez distinguir em um enunciado o que é dito do fato de ele ter lugar. A enunciação refere, “não o que se diz, mas o puro fato de que se está dizendo isso, o acontecimento – evanescente, por definição – da linguagem como tal”. (AGAMBEN, 2008, p. 140). Agamben sinaliza um fio secreto entre o programa de pesquisa delineado por Benveniste nos últimos anos de sua vida e fundamentado na sua teoria da enunciação, e o programa de investigações apresentado por Foucault em seu livro *A arqueologia do saber* (1969). Este fio que uniria o programa foucaultiano àquele proposto pelo linguista “É o fato de ter tomado explicitamente como objeto não as frases, nem as proposições, e sim precisamente, os enunciados, não o texto do discurso, e, sim o fato de ele ter lugar” (AGAMBEN, 2008, p. 140). O campo de investigação que Foucault instaura é o fato de determinados discursos existirem, não o discurso em si. Por outro lado, outra questão importante no trabalho de filósofo francês é que o ter lugar da linguagem não está associado a um Eu psicossomático ou mítico, nem a uma consciência transcendental. O discurso é considerado no seu puro ato de ter lugar e o sujeito é uma função, uma posição de sujeito, “um lugar determinado e vazio que pode ser ocupado por diferentes indivíduos”.

O movimento de Agamben é colocar seu trabalho na esteira de Benveniste e Foucault: ele reconhece, primeiro, em Benveniste o isolamento da esfera de enunciação; segundo, sinaliza que a partir desta distinção entre o que é dito (*corpus*) e o fato de que esse dizer exista (*langue*), Foucault instaura seu campo de investigação: justamente entre a *langue* e o *corpus*, no arquivo. E terceiro, quase como uma “continuação natural” dessas problematizações após constatar que Foucault não se pergunta pelo que acontece com a pessoa que assume esse lugar vazio da enunciação, Agamben, se interroga pelo testemunho e o situa em uma nova distinção: entre a *langue* e o seu ter lugar da *langue*. Se Foucault

---

\*Disponível em:

<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.2011080309545976>  
1. Acesso em 18 de agosto de 2017.

situava seu campo de investigação entre o *corpus* e a *langue*, entre o discurso e o fato de ele ter lugar, ou seja, no arquivo, Agamben situa seu campo entre a *langue* e seu ter lugar, entre a possibilidade e a impossibilidade de dizer: no (que ele denomina) testemunho. Benveniste com sua teoria da enunciação situa a enunciação. Foucault, no livro *A arqueologia do saber*, conceitua e situa seu campo de trabalho no arquivo e Agamben no livro, *O que resta de Auschwitz*, conceitua e situa seu campo de trabalho no testemunho.

O arquivo conceituado como conjunto de regras que definem os eventos de discurso, segundo Foucault, situa-se entre a *langue* e o *corpus*, sendo que a *langue* é o sistema de construção das frases possíveis e o *corpus* o conjunto do já dito. Em outras palavras, o arquivo situa-se entre o que se pode dizer e o que foi dito. Entre a função enunciativa e o discurso. É, também, o não dito ou o dizível inscrito em cada dito. Já o testemunho, para Agamben, seria o sistema de relações entre o dizível e o não dizível. Entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer. Ele inscreve na possibilidade uma cisão e nessa cisão situa um sujeito: a testemunha. Na constituição de arquivo o sujeito ficava fora, aqui o sujeito fica na separação entre uma possibilidade e uma não possibilidade de dizer. A testemunha é uma possibilidade que atesta uma impossibilidade da palavra. (AGAMBEN, 2008).

O testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar. Os dois movimentos não podem identificar-se em um sujeito ou em uma consciência, nem sequer separar-se em duas substâncias comunicáveis. Esta indivisível intimidade é o testemunho. (AGAMBEN, 2008, p. 147).

O problema que percebemos no modo de Agamben conceber o testemunho é que este não valoriza a experiência da testemunha que fala pois, sua fala só é relevante na medida em que confirma que existe alguém que por um evento traumático ficou sem fala e, deste modo, por extensão confirmaria a existência do evento traumático. Mas, nos perguntamos: a experiência colocada em palavras, ainda considerando a distância que existe entre a experiência e o seu relato, de quem também passou pelo evento traumático e não ficou sem fala, não aporta nada mais do que

confirmar a existência deste que foi silenciado e do evento que o silenciou? Esta concepção, por outro lado, invalidaria o que é dito pela testemunha em um processo judicial que pretendesse responsabilizar e condenar os vitimários, porque os detalhes que a vítima teria para aportar não seriam relevantes e ou confiáveis. Pensamos, também, que esta concepção não explora as condições que poderiam ser trabalhadas de modo a contribuir para que a impossibilidade da palavra deixe de ser uma impossibilidade.

Voltando ao psicanalista argentino Gutiérrez, que propunha introduzir a divisão entre testemunha e testemunho e que invocava para isto a autoridade de Foucault e Agamben, sem distinção, pelo exposto até aqui fica claro que, mesmo que Agamben se coloque na esteira do trabalho de Foucault (e também de Benveniste), ambos os filósofos trabalham em lugares diferenciáveis e diferenciados. Ou seja, Foucault não enfoca sobre a possibilidade e impossibilidade de dizer, Foucault se concentra em tudo o que circunda, envolve e involucra o ato de dizer, ele interroga o já dito no plano de sua existência. O arquivo é o não dito ou o dizível inscrito em cada dito e é neste campo que Foucault trabalha. Porém, ele não explora a possibilidade da impossibilidade de dizer, e é aqui que Agamben trabalha. Se Foucault trabalha na potência do ato de dizer, Agamben trabalha na potência da potência do dizer. Para isto, o italiano, estabelece uma cisão e uma intimidade entre o dizível e o indizível e coloca aí o testemunho. A testemunha, o sujeito testemunha existe na medida em que existe uma impossibilidade de dizer. Ele atesta a existência desta impossibilidade de dizer. Sem esta impossibilidade de dizer, para Agamben, não há testemunha.

Como entender, então, a fundamentação teórica exposta por Gutiérrez (2015), ao propor a divisão entre testemunha e testemunho, e em que medida isto é produtivo para o nosso trabalho? Gutiérrez, a modo de Foucault, analisa as condições de funcionamento do testemunho sem focar na subjetividade da pessoa que testemunha. Ele faz isto estudando o contexto e a relevância do “ter lugar” dos depoimentos dos juízos de Nuremberg e dos juízos pelos crimes de lesa humanidade perpetrados durante a última ditadura cívico-militar na Argentina. Aspecto que é de nosso interesse, porque nos possibilita começar a pensar na importância, implicações, possibilidades e limitações que tem a inscrição daquele testemunho no marco das leis, e de como este se relaciona com a memória e com o relato da história tanto pessoal como social, com seus, muitas vezes, indiscerníveis componentes “reais” e “ficcionalis”.

O âmbito jurídico é para Gutiérrez um lugar privilegiado no qual o relato da testemunha sobrevivente pode (e deve) ter lugar como uma via para fazer história. Afirmo Gutiérrez:

*[...] hay inscripciones culturales, sociales, que permiten justamente hacer historia de las catástrofes y esta forma de hacer historia supone múltiples vías. Por supuesto, el modo de historización y de relato en el ámbito jurídico no es uno cualquiera. El ámbito jurídico es por excelencia un sitio privilegiado como campo de la ley, en tanto es en la escena jurídica donde se despliega la posición de los sujetos frente a la ley, la confrontación de sus actos con la ley. Una situación de catástrofe social tiene en el ámbito de la polis un lugar privilegiado respecto de este relato. (GUTIÉRREZ, 2015, p.123).*

Ainda que o depoimento das vítimas sobreviventes, no âmbito jurídico, possibilite a construção de um relato histórico que inclua seu testemunho, este ato de testemunhar está condicionado por múltiplos fatores. Para pensar estes condicionamentos, Gutiérrez, recorre ao conceito de “hospitalidade” desenvolvido por Jaques Derrida. Conceito que também pode ser produtivo para refletir sobre os condicionamentos que o pai do narrador de *Lenta biografía* teria tido ao interior de sua família para (im)possibilitar que o seu testemunho tivesse lugar.

Gutiérrez reflete sobre essa concessão da palavra que é dada à testemunha durante um processo judicial e lembra que Derrida, ao analisar as condições nas que a hospitalidade é oferecida, destaca que a hospitalidade supõe receber a um hóspede, porém, sob as regras do anfitrião. Ou seja, o hóspede, que é sempre um “estrangeiro”, tem a possibilidade de falar, mas deve falar na língua da casa que o acolhe, nos termos que o anfitrião fixa. Estes termos podem oportunizar, ao mesmo tempo em que restringem, a palavra. (GUTIÉRREZ, 2015). Com este raciocínio em mente, Gutiérrez observa, analisa e assinala uma série de condições características dos mecanismos processuais tendentes a provar um delito, que são impostas às testemunhas e que tendem a praticamente sitiar o seu testemunho. Contudo, ele adverte sobre a importância de que a palavra seja outorgada à testemunha em um âmbito público, que é também político. Estes mecanismos processuais podem inclusive fazer

com que a hospitalidade, esse acolher a palavra da testemunha, leve consigo hostilidade. Ela deve falar a língua jurídica e deve responder pontualmente a tudo o que se espera dela pela via probatória. Assim explica Mariana Wikinski este assunto:

*La víctima debe hacer el esfuerzo descomunal de transformar su experiencia ya no sólo en materia lingüística, sino también en materia jurídica. Vemos entonces que la justicia convoca al superstes en su carácter de víctima, pero para probar que efectivamente lo fue, se le solicita que se comporte narrativamente como si no lo hubiera sido. (WIKINSKI, 2010, p.8-9).*

Soma-se, à exigência de conhecer a linguagem jurídica, e à exigência de um modo de construir o testemunho centrado na objetividade dos fatos e no conhecimento de uma verdade que tem que ser incontrovertível, a exigência de um determinado modo de estar no espaço jurídico. Apesar desta hostilidade, a testemunha, muitas vezes, acha o modo de dizer o que quer. E quando a palavra da testemunha consegue desbordar as exigências processuais e se fazer ouvir, aparece a possibilidade do testemunho se inscrever não apenas no âmbito social, mas também no público, no político, na *polis*. A inscrição da palavra neste terreno permite que a testemunha tome distância do horror e possa fazer alguma coisa com a palavra, saindo, assim, do lugar de vítima e do silêncio e assumindo o lugar do autor (GUTIÉRREZ, 2015).

*Entendemos que los procesos judiciales cumplen con la función central en relación con el testimonio que es darle la palabra al sujeto para que hable acerca de aquel horror (insisto, dársela en un ámbito que no es el de la catarsis sino el de la inscripción de los actos de horror en el marco de la ley), lo que supone efectivamente un salto inmenso, una oportunidad extraordinaria para transitarlo de un modo distinto. (GUTIÉRREZ, 2015, p. 125).*



Deste modo, Gutiérrez destaca a capacidade que os juízos que pretendem condenar esses crimes têm, no sentido de inscrever o acontecido no âmbito público, político e histórico e de oportunizar que a vítima assuma o lugar de autor. À luz destas considerações, o âmbito jurídico se revela de suma importância pela capacidade que tem de dotar de valor a palavra do testemunho dentro do âmbito público.

Anteriormente, aproximando, ao mesmo tempo em que diferenciando aspectos do trabalho de Michel Foucault do trabalho de Giorgio Agamben, afirmamos que este último coloca o foco na impossibilidade de dizer. Gostaríamos de nos deter em uma afirmação que o filósofo italiano faz, em seu livro *O que resta de Auschwitz*, se referindo a essa impossibilidade de dizer: “O homem é o falante, o vivente que tem a linguagem porque pode não ter língua, pode a sua in-fância.” (AGAMBEN, 2008, p. 147). Agamben, com essa frase, pretende afirmar a possibilidade de a língua não ter lugar, e faz depender a língua dessa impossibilidade; há, para ele, na verdade, uma interdependência entre o “ter lugar da língua” e a possibilidade de “não ter lugar da língua”. A impossibilidade da palavra exige uma subjetividade<sup>30</sup> (a testemunha) que ateste esta impossibilidade; do mesmo modo, inversamente, não há sujeito falante (testemunha) sem impossibilidade da fala.

Podemos fazer o exercício de ler o enunciado do filósofo italiano a partir das questões que estávamos levantando sobre a testemunha e sua relação com o âmbito da lei. O termo infância vem de *infans*, está formado por um prefixo privativo *in-*, e *fari* que significaria falar, por isso seu significado teria sido: “que não fala” ou “incapaz de falar”. Luis Castelo e Claudia Mársico<sup>31</sup> autores do *Diccionario Etimológico de términos*

---

<sup>30</sup> Sendo a testemunha, para Agamben, uma subjetividade que atesta a impossibilidade da palavra, só é possível ter acesso a esta impossibilidade via uma subjetividade (a testemunha). Nisto diferencia-se também o trabalho de Agamben do de Foucault, pois para o italiano, o sujeito que ocupa o lugar de enunciação é peça fundamental, enquanto que para o francês, o sujeito que ocupa eventualmente o lugar de enunciação não é relevante, o interesse está colocado no lugar e não em quem ocupa esse lugar.

<sup>31</sup> Luis Castello é especialista em sintaxe castelhana e em línguas e literaturas clássicas. É professor-pesquisador na UNSAM (Universidad Nacional San Martín) e professor na UBA (Universidad de Buenos Aires). É doutor e licenciado em Letras e licenciado em Filosofia. Claudia Mársico é doutora em Filosofia (UBA), membro da Carreira de Pesquisador Científico do CONICET y Professora de História de Filosofia Antiga da Faculdade de Filosofia e Letras da UBA e da Escola de Humanidades da UNSAM. Ambos pesquisadores são autores

*usuales en la praxis docente* (1995) salientam que este sentido originário de *infans* era tão forte que Lucrecio usa ainda o substantivo derivado, *infantia*, se referindo à “incapacidade de falar”. Entretanto, reconhecem os autores, rapidamente *infans* e *infantia* passaram a ser usados com o sentido de criança e infância, respectivamente. Afirmam também os autores do dicionário, e é isto que é de interesse em nossa leitura do enunciado de Agamben, que *infans* também podia designar crianças de idade muito mais avançada que aquela em que as crianças ainda não falam, na verdade, é muito comum encontrar o uso de *infans* para se referir a pessoas que rondam os treze ou quinze anos de idade. Considerando isto, Castello e Mársico orientam que o termo deve ser entendido não como remetendo à criança que ainda não aprendeu a falar, mas referindo àqueles que pela sua minoria de idade não estavam ainda habilitados para testemunhar nos tribunais. Portanto, *infans* é aquele que não pode usar sua palavra para dar testemunho. (CASTELLO, MÁRSICO, 1995). Assim, voltando ao citado enunciado de Agamben: “O homem é o falante, o vivente que tem a linguagem porque pode não ter língua, pode a sua in-fância.” (AGAMBEN, 2008, p. 147). Podemos ler o final do enunciado de Agamben entendendo que o homem pode a sua incapacidade jurídica. O testemunho no âmbito jurídico, para a testemunha, pode ser o umbral de saída da “infância”, pode ser o momento em que recupera a sua capacidade jurídica, sua condição de cidadão (produzindo um deslocamento do lugar de vítima).

Em uma associação bastante livre, considerando a condição de Chejfec como autor de *Lenta biografía*, podemos arriscar que ele, no âmbito literário, sai da *in-fância* com o testemunho de *Lenta biografía*, e adquire voz como escritor. Se Chejfec dá voz ao testemunho de seu pai, o testemunho de seu pai dá, a Chejfec, voz como escritor.

Durante os juízos pelos crimes de lesa humanidade na Argentina foi constatado que, muitas vezes, os sobreviventes, que guardavam “o horror vivido” em silêncio e que não podiam usar sua palavra para testemunhar (portanto *infans*), devido à “obrigação” de testemunhar perante a lei pela primeira vez puderam falar sobre isso, pela primeira vez seus familiares tiveram a oportunidade de escutá-los, pela primeira vez tiveram que organizar o acontecido de modo a poder manter um relato. Este lugar de enunciação torna o testemunho *res pública* e é simultaneamente um modo e uma oportunidade para sair do silêncio.

Poderíamos dizer que a palavra outorgada à testemunha no âmbito jurídico, pode ser uma possibilidade de restaurar sua palavra por aquele mesmo que a retirou.

Apesar do testemunho no âmbito jurídico se constituir como uma possibilidade de inscrição na esfera pública e subjetiva, para além dos condicionamentos que cercam o depoimento da vítima-sobrevivente, nem sempre isto acontece. Lembremos que Mariana Wikinski, ao distinguir os quatro obstáculos que as vítimas-testemunhas de crimes de lesa humanidade têm que atravessar, menciona como um desses obstáculos: a declaração perante a justiça. Wikinski, junto com sua equipe que prepara as vítimas para o momento de depor na justiça, observa, descreve e leva muito em consideração estes condicionamentos, pois sabe que esses condicionamentos associados às singularidades da subjetividade que vai ocupar o lugar de testemunha no âmbito jurídico, podem deslegitimar ou impedir o depoimento e pode, no âmbito subjetivo, intensificar ou provocar um novo trauma na vítima. Não é toda testemunha que pode dar testemunho na esfera jurídica. Nem toda testemunha tem a oportunidade de testemunhar.

Assinalamos anteriormente em nota de rodapé, que o obstáculo de “declaração perante a justiça” era de nosso interesse na medida em que a justiça ocupa o lugar do outro, neste caso esse outro, o âmbito jurídico, é o lugar do público (da *res* pública), e ressaltamos aqui sua importância e suas limitações. É hora de mencionar que esse lugar do outro, pode também ser ocupado por muitos “outros” com outras particularidades. Esse “outro” pode, por exemplo, ser alguém dentro do âmbito familiar, dentro da comunidade religiosa, ou mesmo dentro de um grupo de amigos. Contudo, se algo caracteriza o testemunho é que sempre necessita de um outro que o escute, ou que o leia, e que o transmita de algum modo. Esse outro, que acolhe a palavra, sempre vai impor condições, que devem ser consideradas e que podem ser trabalhadas.

O pai do narrador de *Lenta biografia* não teve a oportunidade de testemunhar perante a lei. Ele era um judeu polonês sobrevivente à *Shoá* que emigrou para América, se instalou em Buenos Aires e, assim como muitos outros, nunca foi chamado pela justiça para depor. E também se tivesse sido chamado, o caso teria sido diferente do argentino, pois para atribuir responsabilidades e condenações pelo ocorrido na *Shoá*, foi organizado um tribunal especial em Nuremberg que condenou a tão só um punhado de responsáveis, não foi um tribunal ordinário, foi um tribunal extraordinário e seu alcance foi muito, mas muito limitado. Que capacidade teria esse tribunal de restaurar a palavra de quem foi tirada? Não deveriam ter sido os tribunais ordinários os responsáveis de outorgar

a palavra às vítimas sobreviventes? Para que assim, a palavra da testemunha tenha o lugar do cidadão, da cidadã, esse lugar que foi tirado deles, durante o nazismo? Um tribunal extraordinário, mesmo outorgando a palavra à vítima sobrevivente, mantém a palavra da vítima no lugar de fora da *res pública*. O pai do narrador de *L.B.* não teve a possibilidade de fazer seu relato perante a lei. Poderia tê-lo feito dentro do âmbito familiar, porém isto também não aconteceu. A família que ele mesmo constituiu em Buenos Aires não pode acolher sua palavra, apesar de, pelo que o narrador nos conta, ele e seus irmãos procurassem saber como havia sido a vida do seu pai antes deles, como seriam seus parentes e o que havia acontecido com eles. E em relação à mãe, o narrador nada nos conta, não sabemos se o pai falava com ela ou não. Só nos informa que ela sabia que, durante a noite, o pai dele sonhava com seu passado europeu. A ideia de hospitalidade proposta por Derrida nos permite pensar em alguns condicionamentos que esse âmbito familiar descrito em *L.B.* estaria impondo ao pai para acolher, ou não, a sua palavra. Um desses condicionamentos poderia ser a língua: o pai fala ídiche e domina uma série de línguas, mas fala muito mal o castelhano:

[...] *con su voz mi padre se distanciaba –de un modo permanente– de lo que me rodeaba: él hablaba otros idiomas y hablaba –habla– mal el mío. Ruso, idisch, polaco, salían de su boca graves con la naturalidad que otorga el uso y con el infinito matiz de entonaciones que concede la total identificación con el universo de la lengua.* (CHEJFEC, 2007a, p.12).

Os filhos só falam castelhano e entendem algo de ídiche, porém não falam ídiche. O primeiro condicionamento é a língua. Uma possibilidade seria que o pai se empenhasse na tarefa de, além de fazer o trabalho de organizar e inscrever no seu próprio aparelho psíquico aquilo que volta todas as noites de modo desorganizado (lembramos todas as dificuldades descritas por Wikinski ao desenvolver o obstáculo “narração do traumático”), traduzir esse material a uma língua que ele não domina. Aliás, o pai menciona algo muito semelhante a esta possibilidade e é um dos disparadores para o filho começar a narração de *Lenta biografía*. O pai comenta com o filho que ele poderia escrever sua biografia, mas que ele, o filho, deveria se encarregar de traduzi-la. O filho, de certo modo, vai fazer isto. Entretanto, o filho não se decide a escutar as palavras em

ídiche do pai, não o interroga, não insiste na possibilidade que o pai levantou; e, por seu lado, o pai não volta a este assunto, ficou no ar. O filho decide escrever, sim, a lenta biografia do pai, ou a autobiografia dele começando pelo seu pai, ou um livro de memórias, ou, o testemunho da impossibilidade de dar testemunho, como gostaria Agamben de dizer. O filho escolhe trabalhar com o material que ele tem, com o testemunho que o pai ofereceu durante todos esses anos de convivência “hospitaleira” em casa. Ele trabalha com o testemunho que ficou no “ar”, no pó, nas partidas de xadrez, nos silêncios, na luz refletida nas “*copitas de anís*”, nos gestos, com tudo aquilo dificilmente apreensível. E é esse material que ele vai traduzir para a forma literária, em castelhano.

Todavia, gostaríamos de destacar que o filho poderia ter procurado algo de material linguístico no pai, além dos mencionados indícios e restos, e isto fica insinuado no início de *Lenta biografía*: “*Aquella mención de su pasado, que realizó con una soltura inaudita, me impresionó sobremanera, y durante semanas pensé que quizás hubiese podido aprovechar aquella tarde para saber algo más de lo poco que siempre supe.*” (CHEJFEC, 2007, p.12). O filho poderia ter aproveitado aquele momento em que o pai menciona a possibilidade de escrever a sua biografia para perguntar algo de tudo o que sempre quis saber, mas não o fez.

E é neste ponto que propomos voltar a Gutiérrez para terminar de justificar o porquê convocamos suas palavras quando a sua própria argumentação parecia nos apresentar alguma confusão. Embora caiba destacar que o simples fato de apresentar em algumas linhas o que percebemos como certa inconsistência teórica na argumentação de Gutiérrez nos exigiu a tarefa de esclarecer e diferenciar a senda de trabalho de Foucault e a de Agamben em relação à problemática aqui abordada; cabe também assinalar que o trabalho de Gutiérrez não foi só produtivo porque nos instigou a realizar este esforço teórico, mas também porque seu trabalho, apoiado em Foucault, nos permitiu focar no lugar de enunciação da testemunha com seus condicionamentos, possibilidades e implicações. Tarefa esta em que também foi produtiva a ideia de hospitalidade desenvolvida por Derrida. Deste modo, conseguimos observar o tipo de material cujo potencial de narração foi explorado pelo narrador em *Lenta biografía* e observamos também outra possível narração que poderia ter acontecido a partir de uma escuta que acolhesse o testemunho, mas que não teve lugar e que, quando houve um indício de que esta possibilidade poderia ser explorada, esta foi abandonada, desestimada; porém ficou inscrita. O dizível e não dito inscrito no dito.

Além do mencionado, justificamos a convocatória das reflexões de Gutiérrez, pois o pesquisador e psicanalista, para argumentar em função da figura dupla por ele proposta do testemunho (testemunha-testemunho), escolhe e oferece um exemplo que resulta de nosso interesse pela sua semelhança com *Lenta biografía*, no que se refere ao modo em que é inscrito na cultura, e portanto socialmente, pelo pulso do filho, o testemunho de uma vítima sobrevivente à Shoá que não fala sobre seu passado. Esta inscrição se materializa na forma de um livro, no caso *Lenta biografía*, e no formato de uma história em quadrinhos, no caso de *Maus*, de Art Spiegelman<sup>32</sup>, que é o exemplo proposto por Gutiérrez e que abordaremos a seguir.

Antes, porém, é de nosso interesse destacar a importância social destas inscrições culturais, nestas o testemunho e a história respiram. Convocamos a voz de Jorge Semprún para nos auxiliar a defender esta afirmação. Permitimo-nos citar de modo direto suas palavras (não poderíamos resumir ou escrever algo mais adequado para nossa argumentação), e recomendamos mais do que sua leitura, a escuta do texto que aqui transcrevemos, *Jorge Semprún y los campos de concentración nazis* para RNW<sup>33</sup>:

---

<sup>32</sup> Spiegelman, filho de sobreviventes de um campo de concentração, nasceu na Suécia, em Estocolmo, em 1948, mas cresceu e ainda mora em Nova York. Na sua juventude estudou na universidade, mas não se formou; seu interesse naquele momento era ler filosofia. Em 1968 sofreu um breve, porém intenso, colapso nervoso (episódio que ele menciona recorrentemente no seu trabalho), motivo pelo qual teve que ficar durante um tempo internado. Pouco depois de deixar o hospital, sua mãe cometeu suicídio (ela já tinha perdido seu primeiro filho, Richieu, vítima da Shoá).

Trabalhou na cena *underground* dos *comics* e em *Topps chewing gum*, onde criou *Wacky Packages*, uma série exitosa de cartas humorísticas colecionáveis. Em 1976 conheceu Françoise Mouly, uma estudante francesa de arquitetura, com quem se casou e começou a produzir *RAW*, uma antologia de quadrinhos de vanguarda que teve publicados, com uma agenda errática, 11 números entre 1980 e 1991. Em *RAW* apareceu pela primeira vez a história em quadrinhos *Maus*. Em 1986 a primeira parte de *Maus: a história de um sobrevivente*, com o subtítulo *Meu pai sangra história* foi publicada em livro pela editora Pantheon. Esta história em quadrinhos garantiu a Art Spiegelman o prêmio Pulitzer em 1992 (outorgado pela primeira vez a um HQ), como também outros prêmios, distinções e um importante reconhecimento internacional desde então.

<sup>33</sup> *RNW* é um acrônimo de *Radio Nederland Wereldomroep* (em inglês *Radio Netherlands Worldwide*), que é uma organização multimídia pública não governamental com base em Hilversum, Holanda. *Jorge Semprún y los campos*

Interlocutor: - Usted dice que es preciso haber vivido, haber estado dentro para querer mirar desde fuera, verdad. Y también, ¿es preciso haber estado dentro para entender la magnitud del drama? ¿Puede quien no haya estado en un campo de concentración aproximarse, de alguna manera, a lo que allí había, a lo que allí se vivía?

Semprún: - Yo pienso que sí, espero que sí. Porque estamos en una coyuntura histórica en que los testigos, los que puedan escribir o hablar, como un testimonio directo porque lo han vivido, están desapareciendo y somos ya muy pocos. Y dentro de unos años no habrá. Solo habrá testigos judíos, porque había niños judíos deportados, los resistentes o los deportados políticos tenían, bueno, los más jóvenes teníamos 18 años, ¿no?, pero niños judíos ha habido de cinco años, o sea, la memoria judía de los campos va a ser la más larga, la que más tardará en extinguirse, en desvanecerse. O sea, que dentro de diez años, cuando se conmemore otra vez, como cada diez años se hace, habitualmente, y está bien que se haga, no sé bien cuál será si la setenta u ochenta aniversario de la liberación de los campos, sólo habrá como testigos directos que puedan decir “yo estuve” o como decía Goya “yo lo vi” en uno de sus grabados de la guerra “yo lo vi”, “yo lo vi”, “yo lo sentí”, sólo habrá niños judíos, algunos quedarán todavía. Entonces, esa memoria ¿quién va a transmitirla? Bueno, los libros de historia la transmiten y está bien. La sociología también y habrá estudios... Pero, digamos, lo que hay de vivo en esa historia de la muerte, no lo transmiten más que los libros, la escritura. Y, si no se apropian de esa memoria los novelistas o los poetas, ¿cómo va a continuar? Continuará claro de alguna forma, como hoy sabemos lo que fue la guerra de los 30 años, como fue la guerra del Chaco, pero es una memoria histórica (bueno, la guerra del Chaco, es más reciente, así que se podría quizá todavía recordar; hay supervivientes, no sé). Pero, si no hay literatura, no hay... Hoy, de la

guerra de los treinta años el mejor testimonio que queda es “Madre Coraje” de Brecht, que es un libro de pura literatura. O sea que yo espero que sí, que incluso sin tener ningún lazo familiar con esa experiencia, jóvenes novelistas de hoy y de mañana, se apropiarán de esa historia. Hay en Francia un fenómeno recientísimo, impresionante, de un escritor de origen americano, que escribe su primer libro en francés, Jonathan Littell, que escribe un libro llamado *Les Bienveillantes* que es la reconstitución novelesca, pero documentada, fundamentada, del exterminio del pueblo judío en Europa. Pues esa novela, va a ser más importante, a mi modo de ver, que todos los libros de historia. Porque va a tener una difusión diferente, mayor, no va a ser una cosa de especialistas o de eruditos, o de estudiantes; sino una cosa de difusión popular. Es el libro de mejores ventas en Francia, en estos momentos. Y este chico, que es un hombre muy joven, no tiene ni idea, no tiene ninguna experiencia de eso. O sea, que él da la respuesta a su pregunta. Sí, se puede uno apropiarse de esa memoria y transcribirla y transmitirla; si tiene el talento, claro; el talento, y si tiene sensibilidad. (SEMPRÚN, 2008, 18ª a 22ª).

Uma vez destacado e defendido, recorrendo a Semprún, a enorme relevância das inscrições culturais de certas catástrofes sociais, como anunciamos, concentraremos nossa atenção em duas: *Maus* e, como já vínhamos fazendo, *Lenta biografia*. Tanto em *Maus* como em *Lenta biografia* quem produz o relato é o filho de quem passou pela experiência da Shoá. *Maus*, é uma história em quadrinhos que narra a história de um sobrevivente dos campos de concentração, Vladek, o pai do narrador e autor Art Spiegelman. Assim como *Lenta biografia*, *Maus* pode ser considerada, ao mesmo tempo, uma autobiografia e uma biografia. A autobiografia de Artie, o filho, e a biografia de Vladek, seu pai. Ou, conforme nossa proposta, um testemunho que tem lugar entre duas personagens.

Em *Maus*, Artie, o filho, personagem e narrador da história, entrevista seu pai e nos mostra o processo dessa entrevista, e o que acontece com ele neste procedimento de escuta e inquirição. Em *Lenta biografia*, o filho, que é também personagem e narrador, observa seu pai,



imagina e nos mostra o processo dessa observação, e o que acontece com ele nesse observar e imaginar ao longo dos anos.

Por um lado, em as ambas produções, assistimos um processo de rememoração. Por outro lado, os dois narradores, e poderíamos arriscar dizer também os dois escritores, Chejfec e Spiegelman, tentam saldar algo da história pessoal deles com seus pais e com o peso que seus pais carregam pelo fato de terem passado pela *Shoá*, peso que eles sempre advertiram neles, e sobre o qual os seus pais não falavam.

Outra semelhança, entre *Maus* e *Lenta biografía*, é que nas duas histórias o presente e o passado continuamente se superpõem. O presente em *Maus* acontece em New York, em 1978, quando e onde Artie começa a entrevistar seu pai. Enquanto Vladek narra a sua história de sobrevivência, Artie guia seu pai na direção do que ele quer saber e, também, evidencia aos leitores como ele é afetado ao ser testemunha do testemunho do seu pai. Em *Lenta biografía*, o presente acontece em Buenos Aires, é o presente da escrita, da narração e da rememoração. Constantemente o narrador relata rememorações e faz comentários sobre o presente da narração do que ele está rememorando, mesmo que o comentário seja do tipo “isto o escrevo agora quando há muito humidade no ar”. O que o narrador de *L.B.* rememora são vivências junto ao seu pai em que ele era levado a se interrogar sobre seu passado<sup>34</sup>. Rememora gestos, ambientes, pensamentos e relatos de histórias. Tanto em *Maus* como em *Lenta biografía*, o presente está cheio de passado; é o presente da rememoração. O passado se atualiza na narração e incide no presente, assim como o presente condiciona o ato de rememorar e o conteúdo do que é rememorado.

Contudo, ao aproximar *L.B.* de *Maus*, entre as semelhanças, surge uma diferença: Artie, o narrador, dá a palavra a seu pai, e em *L.B.* o narrador não dá a palavra ao pai. Em *Maus*, Artie dá a palavra a seu pai

---

<sup>34</sup> Fazem parte destas vivências as reuniões que aconteciam todos os domingos na sua casa, nas que amigos judeus de seu pai se juntavam, bebiam chá e licor de anis e rememoravam histórias relacionadas ao passado europeu. O narrador resgata dessas reuniões, além do ambiente que tem um forte protagonismo, uma das histórias contadas pelos amigos de seu pai, a história do perseguido, que ganha o lugar de história dentro da história de *L.B.* Nela, parecem estar condensadas todas as histórias relatadas pelos amigos do pai. O “perseguido” era certa pessoa, conhecida por todos, que tinha tido um final desconhecido, embora, segundo eles, previsível e imaginável. Haveria nesta história outra temporalidade. Na história do perseguido, toma corpo o que é dito, em ídiche, nas reuniões de domingo.

para que ele fale, e o pai rememora e fala sobre sua experiência, em um inglês de imigrante. Artie o interroga, o guia, até briga com ele, porém lhe dá a palavra. Isto acontece em um formato, o da história em quadrinhos, em que o visual e o verbal se apresentam juntos para narrar. O desenho é de Art, a narração também, mas a voz do pai tem lugar. Em *Maus*, aquele que detém o controle total da **narração visual**, **ouve** seu pai e narra, mas essa narração deixa espaço para a voz do pai aparecer. Já em *Lenta biografia*, o narrador não dá a palavra a seu pai. Isto em um formato em que a palavra é a que narra. A palavra é unicamente a do narrador que narra em castelhano o que foi vivenciado em ídiche. Em *Lenta biografia*, aquele detém o controle total da **narração escrita**, **observa** seu pai e narra. Em ambas narrações, é claro, intervém a imaginação. Em *Maus* é explícita a hospitalidade-hostilidade em relação à palavra do pai, porém em *L.B.* não há um convite verbal explícito à fala do pai. Não há também nem hospitalidade nem hostilidade em relação à palavra do pai, é mais uma aceitação da falta de palavra e uma curiosidade e imaginação que emergem dela. A seguir, no último tópico deste capítulo, nos estenderemos sobre o que pode emergir desta falta de palavra.

Um aspecto que é fundamental, tanto em *Maus* como em *Lenta biografia*, é que sem a intervenção do filho nenhum registro haveria da história de vida do pai. E este registro, este testemunho, esta inscrição cultural que significa plasmar em um objeto livro de literatura, seja do gênero que for, este tramar a vivência de quem passou pela *Shoá* com a escuta, seja visual ou oral, e com a imaginação da geração seguinte, este tramado onde o passado deixa de ser passado e o presente deixa de ser presente, interferem na constituição da memória coletiva e possivelmente contribua para que as vítimas deixem de continuar sendo vítimas.

Neste tópico, procuramos refletir sobre o testemunho e o silêncio a partir do silêncio do pai do narrador de *Lenta biografia*. Um silêncio que aparece como um dado, algo dado, não problematizado e simplesmente aceito. Sugerimos que houve condições que colaboraram e que colaboram para que esse silêncio continuasse existindo e que, se trabalhadas essas condições, a vítima sobrevivente provavelmente teria a possibilidade de sair deste silêncio. Argumentamos, também, que essas condições, nos casos que estamos aqui abordando, que se referem à *Shoá* e aos crimes perpetrados pela última ditadura cívico-militar na Argentina, devem ser trabalhadas nos planos individual, social e político e que a palavra acolhida (sempre na tensão da hospitalidade e hostilidade) nestes diferentes planos, incide no sujeito, na memória coletiva e na história, respectivamente e de modo interdependente.

Por último, gostaríamos de comentar que, embora o narrador de *Lenta biografía* não tenha explorado a possibilidade de inquirir seu pai, como o fez Artie, o narrador de *Maus*, que com a desculpa de escrever uma história em quadrinhos sobre a Shoá, entrevista e grava a entrevista com seu pai; ou, não tenha explorado a possibilidade de transformar algumas das condições que hipoteticamente pudessem favorecer o silêncio do seu pai, ele encontra um modo de inscrever socialmente o testemunho de seu pai e o dele como filho de uma vítima sobrevivente da Shoá, registrando em matéria literária as múltiplas incidências que o passado ainda produz no presente, desestabilizando por completo a ideia de presente e passado linear cronológico, em favor de uma noção que tenta ler a interpenetração dos tempos, espaços e gerações.

### 1.3 O silêncio e a emergência da escrita em *Lenta biografía*.

*Palabras, pensamientos que son palabras; no otra cosa es lo que nos imaginamos, y sin embargo no hay nada más real que eso.*

Em *Lenta biografía*, o narrador se propõe a começar a escrever “sua vida”<sup>35</sup>, expressando-se assim no primeiro parágrafo: “*resolví hace unos meses comenzar a escribir, o intentar escribir, lo que se llama, por lo general, ‘mi vida’*”. (CHEJFEC, 2007a, p.9), porém, assim que a decisão é tomada, segue-se uma observação **casual** de seu pai:

*[...] como si masticara palabras mi padre me dijo que él quería escribir la historia de su vida; e incluso que él podía escribirla, por supuesto, en idisch y yo traducirla u ocuparme que lo hicieran. [...] Enseguida abandonó su idea: me dijo con otras palabras, que para comenzar como correspondería por su nacimiento e infancia debía remitirse a sus padres, y también a sus abuelos – a las vidas de todos ellos– [...] (CHEJFEC, 2007, p.10).*

---

<sup>35</sup> Note-se que o narrador não diz: começar a escrever **sobre** sua vida. Ele diz: começar a escrever **minha** vida. O que poderia, também, ser entendido como começar a viver, a viver como escritor.

Este comentário em ídiche (“*como si masticara palabras*”<sup>36</sup>), provavelmente, leva o narrador a perceber que, para falar de si mesmo, terá que recompor o passado europeu de seu pai. Um passado doloroso que seu pai insiste em silenciar. Um passado sobre qual o narrador não tem dados precisos nem dispõe de referências concretas. Deste silêncio paterno e desta imprecisão, emerge o relato de *Lenta biografía*. Edgardo Berg, um estudioso da obra do autor, sobre esta questão, comenta:

*En Lenta biografía, el pasado europeo, el exilio y el holocausto judío eran hechos insalvables en torno al cual giraba la infancia del narrador. ¿Qué sucede cuando quién relata tiene que componer un universo que se esfuma en los rostros y gestos borrados de sus ancestros judíos? ¿Cómo es posible computar, más allá del registro sentimental, una experiencia que parece inescrible y fuera de lugar? ¿Cómo conjeturar y recomponer las piezas de una memoria –la del narrador y la paterna- fracturada para siempre? (BERG, 2007a, p.2).*

Sobre estas impossibilidades trabalha o narrador de Chejfec. Ele narra uma biografia desde o início destinada ao fracasso porque não

---

<sup>36</sup> O narrador comenta, em diversas oportunidades, que o ídiche é uma língua que sai como se as palavras fossem mastigadas. Por isso, toda vez que aparece esta expressão no romance, sabemos que a personagem mencionada está falando em ídiche. É este outro detalhe interessante, pois cabe ao filho, além da tarefa de reconstrução, também a tarefa de tradução de uma língua que ele mesmo não fala (que entende no contexto, mas que não domina). Por outro lado, resulta interessante a semelhança fonética entre este “masticar”, ao que Chejfec se refere, e a palavra que, sabemos por Primo Levi, Henek resgata do balbucio de Hurbinek: *mass-klo*, *“matisklo”*. “*Mass-klo*” assemelhasse muito foneticamente a “*masco*”, primeira pessoa, presente do indicativo, do verbo “*mascar*” (partir e triturar algo com a dentadura) e “*matisclo*” apresenta semelhança fonética com “*mastico*” primeira pessoa, presente do indicativo, do verbo “*masticar*” (que também significa triturar a comida com os dentes, mas também pode significar coloquialmente considerar algo com reflexão e maturidade antes de qualquer decisão). Nestes casos o que fica entre os dentes é o verbo. As palavras do pai do narrador continuariam sendo, como as de Hurbinek, um balbucio.

dispõe das informações necessárias sobre os eventos do passado e porque não tem como recuperar essas informações, pois, entre outras coisas, seu pai, única testemunha sobrevivente da família, não fala sobre esse passado; sonha com ele, mas não fala. Aliás, neste tipo de situação, seria o testemunho possível?

No livro *O que resta de Auschwitz*, Giorgio Agamben reflete sobre a (im)possibilidade de dar testemunho do genocídio nazista. Apoiando-se, Agamben, em diversos fragmentos de livros de Primo Levi para problematizar o conceito de “testemunha”. Logo no início, Agamben expõe a etimologia latina da palavra “testemunha” e se vale disto para explicitar, de algum modo, o lugar de enunciação de Levi:

Em latim, há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (*\*terstis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso. É evidente que Levi não é um terceiro; ele é, em todos os sentidos, um supérstite. Mas isso também significa que o seu testemunho não tem a ver com o estabelecimento dos fatos tendo em vista um processo (ele não é suficientemente neutro para tal, não é um *testis*). Em última análise, não é o julgamento que lhe importa – menos ainda o perdão. [...]. Aliás, parece que lhe interessa apenas o que torna impossível o julgamento, a zona cinzenta em que as vítimas se tornam carrascos, e os carrascos, vítimas. (AGAMBEN, 2008, p.27).

Agamben afirma, no fim da citação, que o interesse de Levi está colocado, principalmente na “zona cinzenta” e, seguidamente, diz compartilhar esse interesse por essa zona que ele descreve do seguinte modo: “Trata-se de uma alquimia cinzenta, incessante, na qual o bem e o mal e, com eles, todos os metais da ética tradicional alcançam o seu ponto de fusão.” (AGAMBEN, 2008, p.30). Porém, o autor alerta que é necessário não confundir categorias éticas com categorias jurídicas. Os que cometeram os crimes devem ser julgados e condenados, **mas isso não esgota a questão**. Na verdade, o que aconteceu em Auschwitz coloca em

xeque o que se entende tradicionalmente por direito e inclusive por ética. Também não é possível esgotar o assunto dizendo que o que aconteceu é indizível ou incompreensível, pois seria um modo de adorá-lo em silêncio. Deve-se “manter fixo o olhar no inenarrável” (AGAMBEN, 2008, p.42). Levi faz isto, ele não desvia o olhar e relata, por isso é considerado por Agamben “uma testemunha perfeita” porque “[...] quando volta para casa, entre os homens, conta sem parar a todos o que lhe coube viver”. (AGAMBEN, 2008, p.26).

Desse modo, Primo Levi não consegue deixar de prestar atenção, de “manter o olhar” no balbúcio de Hurbinek, sobre o qual escreverá posteriormente em seu livro *A trégua* (1958). Neste, quando conta sobre as experiências dos primeiros dias após a libertação dos russos, no Campo Maior de Auschwitz, escreve: “[...] raramente conseguia evitar a presença obsessiva, a força mortal de afirmação do menor e do mais inerte entre nós, do mais inocente, de um menino, de Hurbinek”. (LEVI, 2010, p.19). Hurbinek era um menino de três anos, aproximadamente, que não conseguia falar, que não tinha uma voz articulada, mas seus olhos “[...] dardejavam terrivelmente vivos cheios de busca de asserção, de vontade de romper a tumba do mutismo”. (LEVI, 2010, p.19). Henek, vizinho de cama de Levi, no Campo Maior, falava em húngaro para Hurbinek e um dia anunciou que o menino falava uma palavra não húngara:

[...] alguma coisa como *mass-klo*, *mastiklo*. De noite ficávamos de ouvidos bem abertos: era verdade, do canto de Hurbinek vinha de quando em quando um som, uma palavra. Não sempre exatamente a mesma, para dizer a verdade, mas era certamente uma palavra articulada; ou melhor, palavras articuladas ligeiramente diversas, variações experimentais sobre um tema, uma raiz, sobre um nome talvez.

Hurbinek continuou, enquanto viveu, as suas experiências obstinadas [...] a palavra de Hurbinek permaneceu secreta.

[...] Hurbinek morreu nos primeiros dias de março de 1945, liberto mas não redimido. Nada resta dele: seu testemunho se dá por meio de minhas palavras. (LEVI, 2010, p. 20-21).

Consideremos que quando começa a fala, quando qualquer sujeito começa a falar, se reprimem uma infinidade de sons presentes no balbucio. Embora Primo Levi testemunhe por Hurbinek, o balbucio de Hurbinek é pura potência, é inesgotável e é também incognoscível. As palavras de Primo Levi sobre Hurbinek são o testemunho do incognoscível. O testemunho, diz Agamben, traz uma lacuna. No testemunho há uma impossibilidade de testemunhar. Para desenvolver este paradoxo, o autor, retoma um comentário de S. Felman sobre o filme-documentário de Claude Lanzmann, intitulado “*Shoá*”, no qual é desenvolvida a noção de *shoá* como “acontecimento sem testemunho”.

A *shoá* é um acontecimento sem testemunhas no duplo sentido, de que sobre ela é impossível testemunhar tanto a partir de dentro – pois não se pode testemunhar de dentro da morte, não há voz para a extinção da voz – quanto a partir de fora-, pois o *outsider* é excluído do acontecimento por definição. (AGAMBEN, 2008, p. 44).

Mais adiante Agamben escreve: “[...] dar testemunho significa entrar em um movimento vertiginoso, em que algo vai a pique, se dessubjetiviza integralmente e emudece, e algo se subjetiviza e fala, sem ter – propriamente – nada a dizer.” (AGAMBEN, 2008, p. 124). Há uma separação irremediável entre as sensações e vivências (saber) e a instância do discurso (dizer).

Quando um sujeito desponta pela primeira vez na forma de uma consciência, isso acontece assinalando uma desconexão entre saber e dizer, ou seja, como experiência, em quem sabe, de uma dolorosa impossibilidade de dizer, e em quem fala, de uma não menos amarga impossibilidade de saber. (AGAMBEN, 2008, p. 127).

Em Auschwitz, quem sabe é o muçulmano, a última substância biopolítica isolável no *continuum* biológico; e quem fala é o sobrevivente. Em *Lenta biografia* quem sabe é o pai do narrador e quem fala é o filho. O pai do narrador não fala sobre esse passado; sonha com ele, mas não fala.

*Él siempre tuvo respuestas escuetas para referirse a su familia desaparecida: cuántos eran hombres, cuántas mujeres, qué lugar ocupaba él en la escala cronológica, la diferencia de edad entre sus padres y cosas por el estilo. [...] Sin embargo, si ese alejamiento existía realmente, de noche desaparecía: nosotros sabíamos que soñaba de una manera cotidiana con sus hermanos y padres, era esto lo que nos desconcertaba. (CHEJFEC, 2007, p. 12-13).*

O que pode se apreender, de modo geral, como características do sonho são a incoerência, a precipitação de imagens sem governo e os finais abruptos. No sonho não há discurso, porém há precipitação de imagens sem relação de causalidade ou finalidade entre elas (sem governo). Para poder ver uma imagem é necessária certa distância, um vazio. Do vazio podem emergir imagens. Da imagem pode emergir o discurso. A imagem prefigura o que o relato dirá. O pai sonha, não pode estabelecer uma distância com as experiências a partir das quais emergem as imagens dos sonhos. O pai não consegue tomar distância do horror e fazer alguma coisa com a palavra. O filho é quem vai escrever, quem vai dar testemunho pelo pai (como o sobrevivente dá testemunho pelo muçulmano, como Levi testemunha por Hurbinek).

A escritura surge, então, de um mutismo, de uma Voz suprimida. No fragmento do ensaio *Espacio de Especies*, que transcrevemos a seguir, Raúl Antelo recupera e comenta o seminário de Agamben, *A linguagem e a morte*, no qual o autor desenvolve a ideia da origem duplamente negativa da escritura.

*[...] la enunciación (aquello que la ontología siempre denominó el ser) dependía, en última instancia, de una Voz cuya existencia misma descansa en doble negatividad. Es una voz suprimida, pero esa supresión es el hecho originario, de allí que a la Voz no se la pueda decir, sino sólo mostrar. Muerte y Voz tienen ambas la misma consistencia negativa y son metafísicamente inseparables. (ANTELO, 2013, p. s/n).*



Em *Lenta biografía*, poderíamos dizer que o filho vai dar voz à experiência silenciosa do pai, numa narração que nasce de um mutismo angustiante. Este silêncio é uma voz suprimida, a voz de alguém que se dessubjetivizou e emudece (emudece por ser consciente de ter sido ultrajado). A enunciação do filho tem origem (emergência) na voz suprimida do pai. Mas esta origem só é possível de ser estabelecida *a posteriori*, a partir do relato. Da voz suprimida emerge um relato que inventa para frente e para trás. A partir e contra a experiência do pai, da voz suprimida angustiante, emerge o relato. Porém, a experiência do Pai está para sempre perdida. Há um lugar de enunciação. O lugar de enunciação do narrador de *Lenta biografía* é a imaginação:

*No hay nada más real que lo que nos imaginamos. [...]– yo tenía esta idea, sin duda pueril, cuando no inútil, de que la imaginación –en este caso mía– otorgaba de por sí una contundencia concreta –real–, irremplazable e imprescindible a lo imaginario. Sin embargo, esto lo pienso ahora. Aquello, si es verdad que yo me preguntara –y me dijera– que “no hay nada más real que lo que nos imaginamos”, si es verdad que yo conjeturase esto, supongo que no era otra cosa que un sutil y tímido consuelo: en los recovecos de la imaginación –en los cuales recurrentemente nos ubicábamos– era donde yo podía pensar y tratar de resolver los interrogantes que mi padre –adrede o no– me transmitía acerca de su pasado; y al no tener –en absoluto– ningún tipo de confirmación explícita –fue (es) proverbial la capacidad de mi padre para ocultar y no asegurar: para mantener todas aquellas cosas en un definitivo cono de sombras– ni de desautorización tajante –él era (es) lo suficientemente ignaro de mis pensamientos como para poder evaluarlos–, de una manera inevitable me obligaban a suponer que el producto de mi imaginación –que, supongo hoy, quizá deje en la mente una mancha semejante a la que queda, desleída y borrosa, como rastro y marca de los recuerdos– era un reflejo de la realidad, en este caso un reflejo de lo que en realidad constituía el pasado de mi padre, que no necesitaba ningún tipo de verificación y es más: que su verificación residía en el hecho de haber sido imaginado. (CHEJFEC, 2007a, p. 68).*

O narrador equipara o ato de imaginar com o de recordar “[...] *aquellos manchones desleídos que quedan en la memoria como marcas de los recuerdos*” (CHEJFEC, 2007a, p.22), os dois produzem manchas *desleídas, borrosas, descoloridas*. Anteriormente (no tópico 1.2) nos referimos e analisamos estas características em relação às lembranças traumáticas.

Observemos, agora, de que modo se inicia esta “lenta biografia” (ou lente biográfica?)<sup>37</sup>. O livro começa com comentários e reflexões do narrador sobre o começo desta narração. A primeira frase diz:

*Con el matiz secreto que saben aparentar las decisiones íntimas – guarecidas hasta de uno mismo – resolví hace unos meses comenzar a escribir, o intentar escribir, lo que se llama, por lo general, “mi vida”. (CHEJFEC, 2007a, p. 9).*

A frase principal é “*resolví hace unos meses comenzar a escribir*”; associada a esta frase principal há uma desconfiança em relação ao que é chamado comumente “*mi vida*”. Notamos aqui uma desconfiança em relação à linguagem, ao mesmo tempo em que as aspas nos indicam uma problematização do conceito de “vida”, em particular, e do pronome possessivo da primeira pessoa associado a este termo. Na oração principal, observamos uma ideia de decisão associada à ideia de começo: “*resolví comenzar a escribir, o intentar escribir*”. Além disso, vemos também uma desconfiança do que seria escrever, que em todo caso, para o narrador, seria **tentar** escrever. Mais adiante, mas ainda na primeira página do livro:

*Después – y con demasiado retraso- comprendí [...] que más que al final de procesos o “maduraciones”, aquella espera acabaría en el momento común y material en el que yo me decidiera a comenzar mis palabras escritas – que, por otra parte, alguna vez quizá ya dichas fueron. (CHEJFEC, 2007a, p. 9, destacado nosso).*

---

<sup>37</sup> A lentidão funcionaria como uma lente, no sentido de permitir ver ou perceber o que de outro modo não seria possível.

Mais uma vez aparece a decisão associada ao começo da escritura, “*me decidiera a comenzar*” (na primeira citação era “*resolví comenzar*”), mas antes disto há uma espera. O final da espera está marcado por uma decisão íntima secreta. Está explícita também nestas poucas linhas a negação do início como ponto culminante de um processo: “*comprendí [...] que más que al final de procesos o ‘maduraciones’<sup>38</sup>, aquella espera acabaría en el momento común y material en el que yo me decidiera a comenzar mis palabras escritas*”. Começar, neste sentido, seria escolher um ponto e exercer um corte e, portanto, não haveria nenhuma relação de causalidade. Por outro lado, observamos nessas linhas a explicitação da ausência de uma pretensão de originalidade: “*palabras escritas – que, por otra parte, alguna vez quizá ya dichas fueron*”. Esta ausência de pretensão de originalidade refere-se tanto a qualidade do que é original no sentido de inusitado e criativo; como a qualidade do que é original caracterizada por determinada origem ou procedência. Ou seja, se estas palavras alguma vez já foram ditas, quer dizer que puderam proceder de outro lugar e que, portanto, não tem nada de inusitadas. Se já foram ditas podem ser, por conseguinte, copiadas; se foram copiadas, logo não são autênticas, verdadeiras. Ou seja, a narração abdica de se postular como primeira, como verdadeira, como única, como inédita e como autêntica; e o narrador abdica do seu lugar de autor no sentido tradicional. Deste modo, há um começo dado por condições prévias associadas a uma decisão e não uma origem entendida como causa ou princípio primeiro. Esse começo é arbitrário; é o início de algo que sempre existiu.

Podemos perceber, assim, que o conceito de “origem” presente em *Lenta biografía* difere daquela noção de origem como fundamento, como causa primeira. A origem em *L.B.* está dada pelo texto. Só aparece no momento que o texto está terminado. É o que o narrador de *L.B.* consegue elaborar *a posteriori* sobre o passado do seu pai. Este *a posteriori* seria após a narração. Ou seja, a origem do narrador não é o passado europeu ou judeu de seu pai, mas o que ele (o narrador) elabora desse passado nessa narração.

O silenciamento da história familiar funciona para o narrador como a negação de uma noção de origem entendida como “centro”; e desta ausência de centro, acompanhando a Jaques Derrida, se abre indefinidamente uma trama de significados:

---

<sup>38</sup> O final do processo de maturação seria a putrefação. A putrefação é parte do processo de maturação. E onde termina a maturação e começa a putrefação?

[...] na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso – com a condição de nos entendermos sobre esta palavra – isto é, sistema no qual o significado central, originário ou transcendental nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação. (DERRIDA, 2011, p. 409 - 410).

Esse momento anterior ou exterior ao discurso jamais poderá ser alcançado. Esta ideia permeia o primeiro livro de Chefec, pois, além da tentativa de reconstrução da história do pai do narrador, os discursos dos amigos do pai nas reuniões dominicais giram em torno da reconstrução dos últimos dias do “perseguido”, e é claro que os discursos divergem. Não chegam a um ponto em comum. Não há um ponto ao qual chegar. O destino que teve o “perseguido”, assim como o passado europeu do pai do narrador, em *Lenta biografia*, está para sempre perdido, porém podem ser rastreados; e não haverá uma história do perseguido, mas sim várias histórias.

## CAPÍTULO 2

### O tempo no espaço como testemunha

Termina-se a leitura de *Lenta biografía*, fecha-se o livro, ficamos novamente frente a sua capa que nos propõe a porta (de entrada? De saída?) de um cemitério judeu e o título do livro: *Lenta biografía*. E se ao abrir o livro apresentava-se a incógnita sobre a vida de quem seria relatada essa biografia, ao fechar o livro essa incógnita permanece e se estende. *Lenta biografía* narra a biografia de quem? É uma biografia? Porque *Lenta*? Se no primeiro capítulo procuramos reunir elementos ao redor dos dois primeiros interrogantes, neste segundo capítulo tentaremos cercar a terceira pergunta: Por que *Lenta*?

O passado, tanto o que já aconteceu como o que nunca aconteceu, está imbricado no espaço do presente. Sendo assim, o espaço pode ser também testemunho do acontecido e do potencialmente acontecido, mas que não foi. A memória supõe uma experiência do tempo, experiência em que estão presentes memórias de outros tempos, e toda memória supõe também uma experiência do espaço, do ambiente, experiência que por sua vez se inscreve nesse espaço.

Afirmamos provisoriamente que a lentidão se apresenta para Sergio Chejfec como a lente que lhe permite “ver” o testemunho do tempo inscrito no espaço, no ambiente.

#### 2.1 Cenários da memória: *cercenada y virtual*.

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. [...] a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão.

Calvino, 1990.

“*Toda memoria implica una experiencia del tiempo*”, escreve Silvana Rabinovicft em uma breve introdução a um também breve texto crítico de Mónica Szurmuk sobre *Lenta biografía*. Szurmuk, pesquisadora do *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet)* da Argentina destaca que na narração de *L.B.* há uma circularidade. Em seu texto “*Usos de la postmemoria: Lenta biografía de Sergio Chejfec*”, ela observa que o narrador de *L.B.* “*intenta reconstruir las historias de dos vidas, historias conectadas por lazos de familia: la historia del padre no puede ser contada sin los recursos del hijo y el hijo*

*no puede narrar su propia historia sin llenar los huecos de la historia del padre.*” (SZURMUK, 2008, p. 313). Assim, “*La memoria del padre es la del hijo en la medida que uno recuerda lo que el otro calla.*” (SZURMUK p. 318, 2008). *Lenta biografía* é, entre outras coisas, um exercício de memória que não cessa, porque há uma circularidade no sentido de que uma memória está irrigada pela outra; e porque o que há para ser lembrado é o que nunca deixou de acontecer.

Aquele passado que é calado está presente e agindo de diversos modos. Em *L.B.*, em reiteradas oportunidades o narrador faz comentários sobre às partidas de xadrez que jogava com o seu pai. Eram os momentos em que era possível “*observar detenidamente, de frente y sin ambages, a mi padre por un lapso considerable de tiempo*” (CHEJFEC, 2007, p. 64). A lentidão, para o narrador, é uma condição para poder ver e/ou imaginar, e/ou perceber, o que está presente, de modo não evidente<sup>39</sup>. Durante essas observações, que tinham lugar durante o jogo, o narrador também se dedicava a imaginar os rostos, gestos e vozes que teriam tido seus tios e avós (mortos durante o nazismo) e pensava, o narrador, que os movimentos, gestos e ações de seu pai não provinham somente dele:

[...] *acciones que él seguía reproduciendo y que no pertenecían solamente a su persona sino a todos sus parientes que ya estaban definitivamente muertos.*

*Es que mi padre –pienso hoy que es tan húmedo el aire y sin embargo no tiene ninguna importancia– se vio compelido quizá por la fuerza de los recuerdos y de su dolor a abarcar con sus actitudes el conjunto de gestos y movimientos que albergaban los padres y hermanos como una manera de ataviar su fatal desaparición y de hacer cotidiano su sentimiento de extrañeza.* (CHEJFEC, 2007a, p. 65).

*Los planetas*, quarto romance escrito por Chejfec, compartilha com *Lenta biografía* o fato de abordar situações que orbitam em torno a genocídios do século XX; o argentino e o judeu respectivamente. Neste romance, o narrador principal, cujo amigo foi desaparecido durante a

---

<sup>39</sup> A questão da necessidade de um ritmo lento como modo de leitura será abordada posteriormente em um tópico específico.

última ditadura na Argentina<sup>40</sup>, comenta uma das mencionadas situações complexas e ambivalentes, que excedem o campo do direito e cujos efeitos estão presentes, porém de modo não muito evidente. Eventos do passado que continuam agindo:

*Sin embargo, al revés de muchas otras circunstancias, los efectos del crimen no se borran de inmediato, tampoco en el mediano o largo plazo y más bien nunca. Una pátina mortuoria cubre el rostro de quienes quedaron vivos, las facciones se amoldan a una andanada de gestos inapropiados, emblemas o ejemplos de las caras ausentes, elocuentes como muecas precisamente porque los vivos, apabullados por la evidencia, optaron por la lasitud y el disimulo. (Ahora voy a hablar de mi país.)*

*[...]Por ello, lo que sigue es una historia que no ha terminado. Quizás en el interior del mal exista la necesidad de completar las historias pendientes; cuando digo el interior del mal no me refiero a una complicidad más o menos inexorable, sino al hecho de que sus víctimas, aunque pertenezcan a la esfera del bien, ya por el hecho de ser víctimas ingresan también al otro circuito, el dominio del mal. (CHEJFEC, 2010, p. 16-17).*

Em *Lenta biografía* e em *Los planetas*, dois livros que abordam dois genocídios, o passado ominoso ficará inscrito nos gestos, nos rasgos e nos movimentos dos vivos. Os sobreviventes aparecem, assim, como dançarinos de uma coreografia que os preexiste; porém, nenhuma coreografia existe sem os dançarinos. Geisha Fontaine<sup>41</sup>, em seu livro *Las danzas del tiempo*, refletindo sobre a dança e a permanência, e sua relação com as outras artes e com a filosofia, observa que “*la ‘escritura coreográfica’ se distingue de los cuerpos y existe independientemente de*

---

<sup>40</sup> Sergio Chejfec perdeu seu melhor amigo, também judeu, durante a última ditadura. Ele foi um dos 1500 judeus desaparecidos na Argentina.

<sup>41</sup> Geisha Fontaine é pesquisadora em dança e doutora em Filosofia das Artes, ela é também coreógrafa da companhia *Mille Plateaux Associés*. Escreve em diversas revistas e colabora em publicações sobre Arte, principalmente para as edições do CNRS (*Centre National de la Recherche Scientifique*).

*la existencia de los cuerpos; pero la adecuación entre coreografía e intérpretes es tal que el bailarín, como 'materia' y como 'productor', determina fundamentalmente la obra.*" (FONTAINE, 2012). Tal como a escrita coreográfica, certas ações, gestos, movimentos e pátinas em *L.B.* e em *Los planetas*, se distinguem das pessoas que as efetivam (são anteriores), todavia se amoldam as pessoas que as produzem e são por sua vez modificados por essas. Ou seja, há uma circularidade e uma coexistência de tempos na determinação dos gestos, movimentos e ações dos bailarinos, conforme o entendimento de Fontaine; e há uma circularidade e uma coexistência de tempos na determinação dos gestos, ações e movimentos das personagens de *L.B.* e de *Los planetas*, conforme o paralelo que acabamos de estabelecer. Neste movimento, o corpo seria simultaneamente sustém da memória e partícipe ativo na produção e reprodução dessa memória: *"Y esas oleadas intermitentes que acercaban nuestra imaginación a su pasado partían de su cuerpo"*. (CHEJFEC, 2007, p.18).

Da mesma forma que a memória supõe uma experiência do tempo, ela presume também uma experiência do espaço, do ambiente. O pai cala, porém, quer contar. Não fala sobre sua história, mas sonha com ela e a conserva no seu corpo, nos seus gestos, nos seus movimentos, nas suas ações, no seu modo de olhar os sapatos novos (ele havia sido sapateiro), no seu modo de falar (como si mastigasse palavras), nas músicas que cantava aos domingos, no seu jeito de jogar xadrez; enfim, num conjunto de "coisas" que não por inapreensíveis são menos palpáveis. Estes elementos inapreensíveis dizem respeito a um tempo passado que faz parte do ambiente, ao mesmo tempo em que produz certo ambiente. Fragmentos do passado, no relato de *L.B.* e de *Los planetas*, estarão disseminados no ambiente e em contato com tudo; como a umidade ou o pó no ar, como aquilo que nem sempre é visível e que não pode ser capturado, mas que está presente, agindo lentamente. A umidade e o pó são dois elementos que caracterizam fortemente o ambiente de *L.B.* Sendo que, a umidade caracteriza os momentos em que o narrador recupera, na escritura, as lembranças de sua infância; e o pó é característico do ambiente onde transcorrem as cenas dos relatos sobre o "perseguido".

Muitas vezes os referidos elementos inapreensíveis disseminados no ambiente, nas narrativas de Chejfec, se materializam em forma de pátinas ou de películas de pó (camadas formadas pela sedimentação de pó). Por exemplo, no trecho anteriormente citado de *Los planetas*, esses elementos inapreensíveis se materializam em "uma pátina fúnebre": *"Una pátina mortuoria cubre el rostro de quienes quedaron vivos."*



(CHEJFEC, 2010, p. 16); em *Lenta biografía* o rosto de um dos amigos do pai que narra uma das versões da história do perseguido está coberto por uma pátina “*noté los reflejos de la luz en ciertas zonas y arrugas de la piel de su cara que estaban recubiertas por una pátina más brillante y aceitosa que otras*”. (CHEJFEC, 2007). A pátina é produzida principalmente pela ação da umidade, do pó, da luz e do tempo, ou seja, existe pela ação de elementos inapreensíveis. Por outro lado, a pátina assume a forma do que cobre, mas é outra coisa; a pátina é contorno e confim. Na pátina, provável espacialização ou materialização do tempo e do ambiente, o presente e o passado estão condensados, são simultâneos e estão interagindo.<sup>42</sup>

Assim como toda memória supõe uma experiência do tempo e do ambiente, toda memória supõe também uma experiência do espaço. *L.B.* e *Los planetas* são os únicos livros (até o momento da escrita desta dissertação) de Chejfec em que Buenos Aires e Argentina aparecem de forma explícita como espaço onde transcorre a narração. Isto, em *Los planetas*, é logo anunciado nas primeiras páginas:

*(Ahora voy a hablar de mi país). Nunca me abandonó el sentimiento, al caminar por cualquier sitio de la Argentina, y más precisamente por Buenos Aires, de hacerlo entre gente que, sorprendida ante su propio maridaje con la muerte, opta por el cinismo como forma de expiación (cuando es tan simple un arrepentimiento sincero).* (CHEJFEC, 2010, p. 16).

Depois aparecerão nomes de ruas, linhas de trem, e outras referências que situarão o relato, de modo inequívoco, em solo portenho-bonaerense. Então, por um lado, a narração nos coloca dentro de um espaço bem definido, o que é raro nos textos de autor, porém, por outro lado, nos coloca na indeterminação, do solo portenho-bonaerense, no confim da cidade de Buenos Aires com a província de Buenos Aires. Segundo Beatriz Sarlo, “*Los espacios descriptos por Chejfec son hipótesis*”. (SARLO, 2007, p. 396). De fato, seria possível equiparar

---

<sup>42</sup> Esta ideia será desenvolvida de modo mais detalhado, no próximo tópico, a partir da imagem e descrição que Chejfec faz de uma bolha, no livro *El aire*.

algumas descrições de espaços com a elaboração de conceitos (na medida em que a elaboração de um conceito nos permitiria, ao nomear, pensar algo que não poderia ser pensado previamente). O espaço descrito não é representação de um conceito que foi elaborado ou desenvolvido em algum outro lugar, o espaço mesmo é o conceito e/ou a hipótese. Por exemplo, do trecho a seguir é possível fazer emergir algumas ideias em torno das quais estamos trabalhando como as de simultaneidade de tempos, contiguidade e indeterminação, contudo, a montoeira de palavras que, na sequência, vamos usar para falar sobre estas questões, não esgota esse espaço criado.

[...]  *fueron rutas y después con la urbanización, acabaron siendo avenidas demasiado estrechas. No había cordón, El simulacro de vereda llegaba incierto hasta el pavimento con un leve declive, creando una zona difusa donde un poco de tierra carcomía una delgada capa de asfalto.* (CHEJFEC, 2010, p. 48).

As ruas em questão foram estradas que se transformaram em avenidas, porém conservaram a característica de serem estreitas, que era uma propriedade das estradas. Ou seja, transformaram-se em outra coisa sem deixar de ser aquilo que foram. Há uma mudança e há, simultaneamente, uma permanência. Por outro lado, não existe um limite preciso que separe o “simulacro de calçada”, do pavimento. Entre ambos não há um meio fio, há uma zona difusa de asfalto e terra. Poderíamos considerar a capa de asfalto e terra dessa zona difusa, desse confim, como capas de tempo. A terra provavelmente seria anterior ao asfalto, mas também poderia ter se formado por sedimentações de pó posteriores à construção da capa cinza; entretanto, seja antes ou depois, a terra está aí carcomendo a capa de asfalto. Não há um limite preciso entre terra e asfalto, não há um antes e um depois dado de uma vez para sempre, há simultaneidade e a terra pode ganhar o espaço do asfalto.

As personagens principais de *Los planetas* também estão numa zona fronteira de indeterminação. São jovens de Buenos Aires (consideremos que a juventude tende a uma unificação de gostos e opiniões), mas também são jovens **judeus** em Buenos Aires “*eran jóvenes, aunque también extranjeros, eran anfibios.*” (CHEJFEC, 2010, p. 22). O fato de serem judeus, que lhes confere a qualidade de estrangeiros, relativiza a informação precedente: o fato de serem jovens

nascidos em Buenos Aires. Ao mesmo tempo em que o fato de serem jovens relativiza o fato de serem judeus, deixando-os instalados no espaço do “*aunque*”<sup>43</sup>, entre o primeiro e o segundo enunciado, participando de um e de outro; por isso o adjetivo anfibio como solução, pois também alude a uma indistinção, ao que participa de dois terrenos geralmente pensados como excludentes. Além do mais, eram judeus, mas não eram jovens judeus ortodoxos, o que também os colocava no espaço do “*aunque*”.

Em *L.B.*, o espaço apresentado se diferencia da configuração do espaço de *Los planetas* e dos outros romances que foram publicados posteriormente pelo autor, pois em *Lenta biografía* os espaços são internos, íntimos e fechados, e nos romances subsequentes os espaços se apresentam predominantemente como espaços públicos e abertos. Em *Los planetas* o narrador está caminhando pelas ruas, no trem, no bar e, até a ação mais íntima acontece em um espaço público, um motel. Na novela *El Aire* (1992), o personagem protagonista, Barroso, após ser abandonado por sua esposa, percorre itinerários erráticos, aleatórios e imprevisíveis ao redor da cidade e de alguns subúrbios; na novela *Boca de Lobo* (2000), a história de Delia e o narrador gira em torno de um terreno baldio (*el baldío de los cardos*) e a parte externa de uma fábrica; já na novela *Experiencia dramática* (2012), os protagonistas estão em um café e resolvem dar uma volta e conversar enquanto caminham pela cidade.

No romance *Lenta biografía*, de maneira distinta, as lembranças estão inscritas em espaços íntimos e fechados (porém virtualmente ameaçados); são estes, principalmente: a casa do pai do narrador e a casa do pai do “perseguido”. As lembranças do narrador estão situadas dentro da casa do pai, predominantemente, no tabuleiro de xadrez que é colocado aos sábados depois do jantar em cima da mesa, e na sala de jantar onde aconteciam as reuniões dominicais com os amigos do pai. Já as histórias que eram contadas nestas reuniões com o objetivo de “reconstruir” o destino do “perseguido” (como era chamada certa pessoa, conhecida por todos, que teve um final desconhecido, embora, segundo eles, previsível

---

<sup>43</sup> O nexa “*aunque*” é uma conjunção que às vezes funciona como adversativa (quando pode ser substituída por “*pero*”), outras vezes funciona como concessiva (quando pode ser substituída por “*a pesar de*”), e em algumas oportunidades não é simples sua classificação. No nosso enunciado poderíamos classificar a conjunção *aunque* como concessiva, pois introduz um impedimento que não é suficiente para anular a informação precedente, embora a restrinja. Se o “*aunque*” funcionasse como um adjetivo, poderia fazer parte dos adjetivos que caracterizam os espaços de Sergio Chejfec.

e imaginável), tinham como cenário a casa do pai do perseguido e seu porão. O espaço dedicado ao jogo de xadrez estava virtualmente ameaçado ou invadido pelos ruídos, gargalhadas e gritos dos vizinhos de cima; e a casa do pai do perseguido estava ameaçada pela iminente chegada dos soldados nazistas.

O tabuleiro de xadrez configurava o cenário que propiciava a observação e a imaginação do narrador. Ele acreditava que no tabuleiro seus pensamentos convergiriam para as recordações do seu pai. (Mais tarde o narrador se deu conta de que, embora coincidissem nos pensamentos, havia uma diferença importante: enquanto o pai pensava sobre seu passado, o narrador pensava não no “seu” passado, mas no passado do seu pai).

*Jugábamos al ajedrez – como queda dicho –, con nuestras dos cabezas preocupadas y enfrentadas en otro lado; muchas veces pensé que aquél lado podía ser el mismo: o sea que mi padre y yo pensábamos en esa **zona imprecisa** de su pasado, y que esa comunión espacial – por qué no decir geográfica: marcadamente geográfica – constituía una especie de constatación secundaria y alternativa de la que se materializaba en el delineado escenario del tablero (nuestras manos entraban y salían de él **alternadamente** de la misma forma – para mi padre manera y método – como nos introducíamos en el **cercenado y virtual pasado** suyo); [...] (CHEJFEC, 2007a, p. 66, destacado nosso).*

A comunhão espacial que tinha lugar no tabuleiro era paralela e de certo modo equivalente à comunhão espacial dos pensamentos que se alojavam numa zona imprecisa do passado do pai do narrador. Pai e filho entravam e saíam alternadamente do tabuleiro, assim como daquela zona imprecisa do passado do pai. Os movimentos são alternados, entram e saem, aparecem e desaparecem do cenário. O espaço do jogo é visitado de modo intermitente, ou seja, não contínuo, porém reiterado. Alternativamente pai e filho entravam e saíam do tabuleiro; assim como do passado, seu correlato. O cenário, o tabuleiro, é bem definido geométrica e cromaticamente; e seu paralelo, o passado, é uma zona imprecisa. Assim como em *Los planetas*, temos um espaço que a

princípio parece ser bem definido, mas que, porém, logo tem um correlato de indeterminação. O passado do pai, zona imprecisa, é caracterizado como “*cercenado*” e “*virtual*”. O primeiro adjetivo<sup>44</sup> remete à ideia de algo que foi cortado, podado, entretanto, a sua etimologia, do latim *circināre*, nos leva à ideia de arredondar, de dar a forma de círculo. O segundo adjetivo, por sua vez, vem do latim medieval *virtualis*, que deriva do latim *virtus* (“*poder*”, “*facultad*”, “*fuorza*”, “*virtud*”), o que traz a ideia de uma capacidade implícita, latente, que o passado teria de produzir efeitos. O passado aparece assim como uma zona imprecisa, recortada, arredondada e grávida de efeitos potenciais. O passado, tanto o que já aconteceu como o que nunca aconteceu, está imbricado no espaço do presente, “*Sutiles pretéritos que ya no son y siguen siendo. [...] sutil pretérito que no fue y sigue siendo*” (CHEJFEC, 2017, p. 22).

## 2.2 Modos de ler: *presagios del pasado* ou *la promesa que el pasado adeuda*.

*I would ask you to understand why I want to see these pieces published. I feel particularly attached to things that crystallize a possible development in me that never came to fruition.*<sup>45</sup>

Adorno, 1963.

*Sutiles pretéritos que ya no son y siguen siendo. [...] sutil pretérito que no fue y sigue siendo*”

Chejfec, 2017 (destacado nosso).

Em maio de 1990, a revista de livros *Babel* escolheu *Lenta biografía* como o livro do mês.<sup>46</sup> As primeiras páginas da revista, como

---

<sup>44</sup> A palavra “*cercenado*” é o particípio do verbo “*cercenar*” (em português: cercear) e embora, funcione na citação como adjetivo, não está reconhecido como tal.

<sup>45</sup> Trecho de uma carta datada em 10 de abril de 1963 em que Adorno escreve a Walter Hollerer (editor da Revista literária *Akzente*) justificando seu pedido de publicação de vários textos sobre literatura que ele havia escrito há aproximadamente 30 anos atrás.

<sup>46</sup> Sergio Chejfec colaborava para esta revista desde sua aparição, em abril de 1988.

era costume que acontecesse com o livro selecionado, estavam dedicadas a comentários críticos sobre o texto escolhido; nesta ocasião, os comentários eram de Alan Pauls e de C. Feiling. Havia, também, nesse número da revista, após as críticas de Pauls e Feiling, um breve texto de Chejfec apresentando seu livro como “*una derivación lateral de un relato que ya no existe*”. (CHEJFEC, 1990, p. 5). Chama a atenção, porém, que esse relato que ele diz que não existe é lido nessa mesma apresentação do livro; é o texto que está impresso na revista. Já não existe, ele diz, mas é o que estamos lendo nesse momento.

Assim, *Lenta biografía* é apresentado por Chejfec como a derivação lateral do relato que está sendo lido (mas que já não existe). Este relato termina com as seguintes palavras:

*De esta suerte de fatiga mental que provoca reflexionar acerca del tiempo como lo cronológico y lo simultáneo a la vez quizá derive Lenta biografía. El presente es el espacio que ocupamos. ¿Cómo hacer perdurar el momento en que la historia se desvanece y el futuro es su perpetuación?* (CHEJFEC, 1990, p. 5).

Como é possível que o que já não existe esteja presente? O que é cronológico pode ser simultâneo? Podemos coordenar estes conceitos com um nexos copulativo? Em que medida isto se relaciona com a leitura? E o futuro? Interrogantes deste tipo estão presentes, com maior ou menor ênfase, em todas as narrativas de Sergio Chejfec. A seguir, nos propomos observar e comentar como tais questões são trabalhadas, principalmente, nos romances *El aire* publicado pela primeira vez em Buenos Aires em 1992, e em *Lenta biografía* cuja primeira publicação é de 1990.

### 2.2.1 O cronológico e o simultâneo; e a leitura.

O livro *El aire* (1992), primeiro livro que lemos de Sergio Chejfec, começa com umas palavras que tiveram o poder de nos cativar imediatamente. Este encanto que a leitura das primeiras linhas teve como efeito, que está longe de remeter à incitação de uma leitura veloz e ininterrupta, nos levou a uma detenção, à releitura, à imaginação e à procura; nos remetendo a um modo de leitura vivenciado e descrito por uma das personagens (um leitor numa biblioteca) de uma das várias

histórias que compõem o livro de Ítalo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*:

Não se espante de ver meu olhar constantemente perdido. Este é mesmo meu modo de ler, e só assim a leitura me é proveitosa. Se um livro me interessa de verdade, não consigo avançar além de umas poucas linhas sem que minha mente, **tendo captado uma ideia que o texto propõe, um sentimento, uma dúvida, uma imagem, saia pela tangente e salte de pensamento em pensamento, de imagem em imagem, num itinerário de raciocínios e fantasias** que sinto a necessidade de percorrer até o fim, afastando-me do livro até perdê-lo de vista. O estímulo da leitura me é indispensável, o de uma leitura substancial, embora eu não consiga ler de cada livro mais que algumas páginas. Mas aquelas páginas encerram para mim universos inteiros que eu não consigo esgotar. (CALVINO, 1999, p. 257, destacado nosso).

Na citação é descrito um modo de leitura que poderia servir para caracterizar a escrita de Chejfec, que foca no minúsculo avançando pelas laterais e aos pulos em um itinerário de raciocínios e fantasias. Vejamos, então, como começa o primeiro livro que lemos de Sergio Chejfec. A narração de “*El aire*” começa com uma citação cuja procedência não é informada ao leitor:

*Y así, el valor de su carácter radicó en combinar desidia con impaciencia. Esto puede parecer contradictorio, o en todo caso infrecuente, pero fue la circunstancia que le **permitiría** soportar la agotadora tensión de su época: el pasado era el olvido, el futuro era irreal; quedaba por lo tanto el presente aislado del universo, como una burbuja suspendida en el aire que necesita sin embargo de ese mismo tiempo del que está exiliada para permanecer flotando sobre su ambigüedad.* (CHEJFEC, 1992, p. 13, destacado nosso).

Na primeira frase se estabelece uma relação de proximidade, que não é muito comum, entre desídia e impaciência. A palavra desídia denota indolência, ociosidade e preguiça, características que costumamos associar a lentidão e paciência, e não a impaciência, que geralmente nos remete a ansiedade e rapidez. A associação de dois termos que frequentemente são considerados como aparentemente contraditórios, como é o caso de desídia com impaciência, pode colaborar para que aquilo que costuma estar numa relação de contraposição, possa começar a ser pensado numa relação de proximidade, de coexistência.

Associações deste tipo, como a que apontamos em *El aire*, são muito frequentes também em *Lenta biografía* e, embora essas apareçam de modo menos nítido em suas obras posteriores, podemos dizer que são uma constante nas narrações de Chejfec. Mencionaremos algumas ocorrências, verificadas em *Lenta biografía*, a modo de exemplo: “[*Al hecho de poseer una familia inexistente...*]” (CHEJFEC, 2007a, p.18), observamos a associação do verbo possuir com algo adjetivado como inexistente, pareceria fácil concordar com ideia de que não podemos possuir o que não existe; “*presagios del pasado*” (CHEJFEC, 2007a, p. 19), presságio alude a um suposto conhecimento de um acontecimento futuro e não de alguma coisa que já aconteceu; “*fotografías marcadamente precisas en su falta de nitidez*” (CHEJFEC, 2007a, p.29), o adjetivo preciso nos remete a algo nítido, exato e não à ausência de nitidez que nos faz pensar em algo difuso; “*pensó el perseguido olvidándose –pero teniéndolo en cuenta– de que...*”, é comum pensar que o que é esquecido não é levado em consideração, mas a frase encontrada em *L.B.* nos permite pensar que isso que é esquecido pode estar presente. Enfim, há várias ocorrências deste tipo em *Lenta biografía*.

Cabe enfatizar que não consideramos estas associações “contraditórias em si”; apenas chamamos a atenção para o fato de que costumam “soar” como aparentemente contraditórias. O simples fato de aproximar, ou coordenar de modo copulativo, termos que costumam aparecer longe um do outro ou ligados de modo disjuntivo, faz com que alguma coisa que não era evidente possa ser descoberta. Neste caso, faz com que relações que se apresentam geralmente como de contraposição e exclusão, possam ser pensadas como relações de coexistência. Coexistência não necessariamente isenta de tensão.

No mesmo sentido, em *L.B.*, o fato de fazer menção a algo que estava oculto, abre a possibilidade de que este seja descoberto. Nas palavras do narrador:



*Después, ya de vuelta hacia mi casa, [...] yo pensaba que mi padre se había referido por primera vez a algo que siempre ocultó. Por supuesto, durante mi visita no lo había revelado, pero sí lo había admitido como existente y posible de ser referido; y referir no era otra cosa que descubrir.* (CHEJFEC, 2007a, p. 11).

Isso que o pai do narrador ocultava, o seu passado europeu, que por referido passa a ser passível de ser descoberto, é algo que estava presente numa situação de latência. O narrador sempre sentiu essa presença, o passado europeu do seu pai estava fortemente presente, mas de modo difuso, disseminado no ambiente da casa, nos seus gestos, no seu modo de jogar xadrez, nas tacinhas de licor de anis que animavam as conversas dominicais, nesses encontros dominicais e no modo que ele pronunciava o seu nome, entre outras coisas. O simples fato de que o pai fizesse menção a esse passado criava condições de possibilidade (sem garantias) de que o narrador pudesse descobrir aquilo que o pai ocultava e que estava tão fortemente presente.

Mas voltemos às primeiras linhas de *El aire*. O breve trecho que citamos no início deste tópico<sup>47</sup> parece ser a citação de um trecho de um livro que Barroso, personagem principal de *El aire*, está lendo no presente da narração. A desídia combinada com a impaciência são as qualidades que possibilitaram que Barroso suportasse a tensão de sua época. O passado estava marcado pelo esquecimento, o futuro aparecia como irreal e o presente se apresentava como uma bolha suspensa no ar necessitando desse tempo (futuro-passado), do qual está exilada, para permanecer flutuando na sua ambiguidade. (CHEJFEC, 2008). Acreditamos que a imagem da bolha pode ser produtiva para pensarmos algumas relações complexas de coexistência trabalhadas pelo autor em seus textos. Chejfec declarou numa entrevista feita em 2009 que “*la literatura, si sirve para algo, es para complejizar lo existente.*”

Chejfec, portanto, propõe uma analogia entre o presente e uma bolha. Esse presente é apresentado como isolado. Assim como uma bolha é ar isolado do ar; o presente é tempo isolado do tempo. Uma bolha suspensa está isolada do ar por uma película. Essa película é o limite, ou, se preferirmos, o confim onde o ar começa e termina. A película é o confim da bolha, que na analogia proposta por Chejfec, é o confim do

---

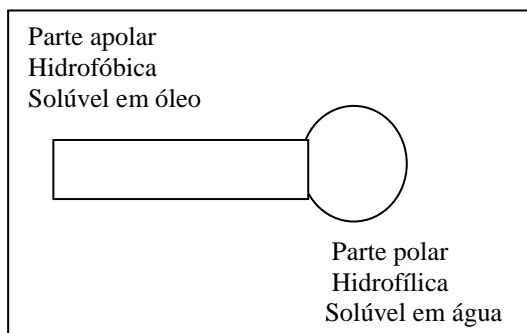
<sup>47</sup> Ver citação de *El aire* da página 76.

presente. O nosso objetivo, ou melhor, a nossa expectativa é poder mostrar algo que talvez que não esteja tão evidente na dita analogia.

Uma bolha de ar suspensa está formada por uma delgada película elástica que encerra certo volume de ar. Esta película é composta por três camadas, sendo uma delas, uma fina camada de água contida entre duas camadas de moléculas tenso-ativas, que costumam ser sabão. Fazer uma bolha só com água seria impossível, pois sua tensão superficial é muito intensa.

As moléculas tenso-ativas possuem uma extremidade polar e uma cadeia apolar que diminuem a tensão superficial da água, tornando a película mais elástica. A extremidade polar é hidrofílica e é atraída pela camada de água. A cadeia apolar, por sua vez, é hidrofóbica e tenta fugir do contato com a água. Deste modo, no momento em que as moléculas tenso-ativas (sabão) interagem com as moléculas de água, estas últimas se separam umas das outras diminuindo a tensão superficial da película e, conseqüentemente, aumentando sua elasticidade. A extremidade polar vai interagir com a camada de água da bolha, e a cadeia apolar (hidrofóba) ficará em contato com o ar. Além de contribuir para aumentar a elasticidade, a cadeia apolar dará proteção à película retardando a evaporação da água e, portanto, aumentando a durabilidade da bolha. (HIPSCHMAN, 1995)<sup>48</sup>.

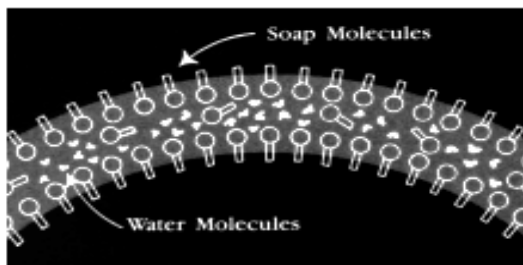
Figura 1: Representação esquemática de uma molécula tenso-ativa com suas partes apolar e polar.



Fonte: Produção nossa

<sup>48</sup>HIPSCHMAN, Ron. In *Bubbles. Exploratorium, 1995. Exploratorium* é um museu interativo situado em São Francisco, Califórnia que se auto apresenta como um “laboratório público de aprendizagem que explora o mundo através da ciência, da arte e da percepção humana.” (tradução nossa). A página oficial do *Exploratorium* é: [www.exploratorium.edu](http://www.exploratorium.edu).

Figura 2: Imagem representativa das três camadas da película da bolha de sabão



Fonte: EXPLORATORIUM,1995.

Disponível em:

<http://www.exploratorium.edu/ronh/bubbles/soap.html>

Propomos agora o exercício de imaginar as três camadas que compõem a película da bolha como três camadas de tempo: uma das camadas tenso-ativas seria o passado; a camada de água seria o presente; e a outra camada tenso-ativa, o futuro.

A camada de água está “contida” ou “presa” entre duas camadas bipolares (as tenso-ativas), o que permite à película encerrar um volume de ar, e assim constituir uma bolha. Seguindo nossa proposta, o presente estaria contido ou preso entre as bipolaridades do passado e do futuro. Assim, o presente estaria interagindo apenas com a extremidade polar das outras duas camadas da película, que estamos propondo considerar como passado e futuro. Entretanto, o presente não interagiria com a cadeia apolar que também conforma (junto com a extremidade polar) as camadas que na nossa analogia seriam o passado e o futuro.

Não interage, porém não poderia existir sem essa outra polaridade. A camada de água e a cadeia apolar das camadas tenso-ativas se repelem, mas se necessitam. Desse modo, o presente estaria em interação com uma parte do passado e do futuro (a extremidade polar) e numa situação de exclusão em relação à outra parte do passado e do futuro (a cadeia apolar). Contudo, a parte do passado e do futuro que está presente, por exclusão, (a cadeia apolar) é necessária como condição de possibilidade de existência desse presente.

Na lógica proposta, passado, presente e futuro estão em permanente tensão interagindo por integração e exclusão. Portanto, não há uma sucessão, no sentido de um passado que dá lugar a um presente

que forjará um futuro, e que poderia ser representado numa linha, como as tradicionais linhas de tempo utilizadas para organizar o estudo na área da história. O que observamos é uma coexistência (ou interpenetração, ou porosidade) de tempos, que poderia estar representada pela película da bolha em que presente, passado e futuro convivem em cada um de seus pontos, com tendência a formar uma circunferência que encerra de modo efêmero uma porção de ar.

Não há uma síntese e sim uma **coexistência em tensão permanente**. Nas primeiras linhas de *El aire*, anteriormente citadas<sup>49</sup> o passado é o esquecimento; e o futuro, o irreal. Pensamos este esquecimento como o que não está disponível do passado, mas que, porém, está tão presente como o que é visível ou o que é lembrado desse passado. Em relação ao futuro, embora seja irreal por não ter acontecido, ele estaria prefigurado nesse presente.

Em 1991, entre a publicação de *L.B.* em 1990 e de *El aire* em 1992, no Brasil a banda de rock Titãs lançava seu sexto álbum de estúdio com o título *Tudo ao Mesmo Tempo Agora*. A música que fecha este disco se chama *Uma coisa de cada vez*. E sua letra está composta somente por dois versos: “Uma coisa de cada vez/ Tudo ao mesmo tempo agora” que se repetem até o final. A letra desta música está composta, então, por dois versos que são dois títulos: o título da música que fecha o disco (*Uma coisa de cada vez*), e o título do disco (*Tudo ao mesmo tempo agora*). Isto dá uma circularidade ao disco, pois, um dos versos da música o abre, e o outro o fecha, porém ambos compõem a mesma música. Por outro lado, observamos aqui, como também foi observado em *L.B.*, a coexistência de ideias aparentemente contrárias, numa relação de proximidade. A ideia de sucessão que propõe o verso “Uma coisa de cada vez”, está tensionada pela simultaneidade que propõe o verso “Tudo ao mesmo tempo agora”. A tensão não se resolve, não há um terceiro verso que sintetize. Nessa tensão cabe um disco.

No final do livro *El aire* notamos que as palavras que encerram o romance são quase idênticas à citação inicial<sup>50</sup>. Portanto, à primeira vista, nos fazem pensar que o livro começa com a citação do seu final, dando-lhe uma circularidade semelhante à do sexto disco dos Titãs. Vejamos o parágrafo final:

---

<sup>49</sup> Ver citação de *El aire* na página 76.

<sup>50</sup> Ver o negrito da citação desta página e comparar com a citação de *El aire* na p.76.

*Probablemente otra persona habría ingresado de hecho a la eternidad de una manera más veloz, menos cruenta o inocua; pero Barroso no tuvo la fortuna de carecer de agonía, lo cual de algún modo resultaba previsible según su temperamento, ya que – aunque fuese inusual - el valor de su carácter radicó en combinar desidia con impaciencia. Esto puede parecer contradictorio, o en todo caso infrecuente, pero fue la circunstancia que le permitiera soportar la agotadora tensión de su época: el pasado era el olvido, el futuro era irreal; quedaba por lo tanto el presente aislado del universo, como una burbuja suspendida en el aire que necesita sin embargo de ese mismo tiempo del que está exiliada para permanecer flotando sobre su ambigüedad.* (CHEJFEC, 2008, p.189, destacado nosso).

Por que considerar a frase de início como a citação da frase do final do livro e não, a do final como citação da frase de início? A resposta é muito simples, é porque a frase de início da narração está entre aspas e a do final não está entre aspas. Porém, para ser uma citação as palavras deveriam ser idênticas entre uma frase e a outra, mas se lermos a frase de modo atento e devagar veremos que não são idênticas por dois detalhes: o mais evidente é que o trecho que está entre aspas começa com um “*Y así*”, que não está na frase final do livro; o outro é que o verbo permitir do primeiro parágrafo do livro está conjugado no condicional da língua castelhana (*permitiría*), enquanto que o mesmo verbo do último parágrafo está conjugado no pretérito imperfeito da dita língua (*permitiera*).

Estes detalhes nos levam a concluir que as primeiras linhas de *El aire* fazem parte de uma citação, pois estão entre aspas; porém não é uma citação do final do livro, pois há uma mudança no tempo verbal.

É possível imaginar que a citação inicial de *El aire* é uma citação de um livro que Barroso está lendo e que, o que nós lemos, é a história de Barroso lendo sua própria história (pois a citação fala dele). Assim sendo, a narração de *El aire* é o presente da leitura de Barroso. Presente que na hora que nós o lemos já é o passado de Barroso, assim como é o nosso presente de leitura, e ao mesmo tempo, é o momento futuro em relação ao da escritura. Por conseguinte, no momento da leitura há uma simultaneidade de tempos coexistindo.

Julio Cortázar, na ocasião da gravação de um disco em que lia e registrava a sua leitura de seus próprios textos, discursou sobre este encontro de tempos e espaços distintos na leitura (ou na escuta de um relato oral gravado). Encontro que seria também a suspensão desses tempos e espaços.<sup>51</sup> Transcrevemos na continuação o trecho que é de nosso interesse:

*Ahora, que voy a completar este disco con otras lecturas, es curioso pensar como las cosas pueden ordenarse o desordenarse más allá de todo lo concebible. A lo mejor usted escuchó la primera cara [do disco] y después se fue al cine o estuve seis meses estudiando matemáticas, o a lo mejor todavía no escuchó la primera cara porque no le gusta proceder metódicamente, y yo por mi parte grabé esos primeros textos hace ya cinco días y después estuve tan resfriado que no pude seguir porque mi voz parecía una foca pidiéndole pescados al domador, y a lo mejor usted está escuchándome en mangas de camisa y con la ventana abierta, en cambio aquí nevó anoche y yo me he puesto un polo abrigado y amarillo. Todo es distante y diferente y parece inconciliable y a la vez todo se da simultáneamente en este momento que todavía no existe para mí y es sin embargo el momento que usted escucha estas palabras que yo grabé en el pasado, es decir, en un tiempo que para mí es, ahora, el futuro. Juegos de la imaginación dirá el señor sensato que nunca falta entre los locos, como si eso fuera a decir algo, como si supiéramos lo que es un juego en el fondo y sobretodo lo que es la imaginación. (CORTÁZAR, 1966, 17' 50'' fonte eletrônica).*

Raúl Antelo no seu texto “*El tiempo de una imagen: el tiempo-con*” aborda a questão da coexistência e circularidade (não passível de

---

<sup>51</sup> É possível, e vale a pena, escutar o texto na voz gravada de Julio Cortázar. Para isto, deixamos a opção de acessar o link aqui, entretanto, é bom antecipar que é aconselhável prescindir das imagens do vídeo. *Cortázar lee a Cortázar*. Paris, 1966. Registro sonoro disponível em *Youtube*, aos 17' 50'' da gravação, <https://www.youtube.com/watch?v=rai34CCN-po>

superação ou síntese) de pensamento (*logos*) e não-pensamento (*mythos*), sendo que um está irrigado pelo outro (um itinerário de raciocínios e fantasias, em palavras do leitor de Calvino, provavelmente); a questão da coexistência de tempos e a leitura:

*[...] el tiempo de la globalización sólo puede ser un 'tiempo-con', un tiempo no-cronológico sino anacrónico. Lo fundamental de esa peculiar concepción del tiempo no es tanto la sintonía como la 'co-esencia', la coexistencia gracias a la cual el anacronismo se redefine como participación temporal en la temporalidad, es decir, como una hiper-temporalización, infinita y potencializada, del evento singular. (ANTELO, 2015, p.379).*

*[...] relevancia que para el último Derrida adquiere la noción de sombra o revenant, que no pasa en realidad de una fantasía arcaica: [...] la palabra sobrevivirá como fantasma a la cultura que la engendró. Leer, como dice Lévy-Bruhl en La mentalidad primitiva, es cambiar de religión. Leer es recoger el fantasma de otro tiempo que, sin embargo, es un tiempo aún por-venir. (ANTELO, 2015, p. 395, destaque nosso).*

Arriscamos afirmar que uma ideia semelhante à exposta por Antelo pode estar presente nas palavras de Sergio Chejfec, no parágrafo final do livro *Baroni: un viaje*, “[...] *cada cosa es una especie de señal; un ancla, incluso una rémora, pero también una promesa que el pasado adeuda*”. (CHEJFEC, 2007b, p.181, destaque nosso).

Esta ideia de “*promesa que el pasado adeuda*” pode ser lida, também, numa frase que se reitera mais de uma vez em *Lenta biografía: “presagios del pasado*”. Propomos, a seguir, um trecho em que o próprio narrador se refere e tenta explicar este enunciado que, insistimos, se repete em diversos momentos da narração:

*Por esto puse –hace ya tiempo– que allí –en el comedor de mi casa, mientras se sorbían copitas de antes o de vodka y vasos de té con limón– se entretejía aquella segunda naturaleza o materialidad, y que esas historias que se contaban*

*eran como una especie de presagios del pasado: es que el carácter incierto de ellas no estaba dado solo por la absoluta carencia de certezas –datos, situaciones– sino por el dolor de haberlas padecido y –de alguna manera– no poder reconstruirlas. Es así –no por lo tanto pero sí entonces– como entre el dramatismo y la trivialidad –nunca, sin embargo, una absoluta trivialidad ni un exagerado dramatismo– se cernía la incertidumbre que saben generar las adivinaciones: las historias eran siempre más o menos tentativas, se relataban –reconstruían– sin ninguna posibilidad de corroboración –para usar una palabra poco precisa–; y en esa circunstancia se escondía la similitud de ellas con los presagios del futuro y al mismo tiempo su diferencia –de algún modo dramático–; que, al contrario de éstos, nunca habrían de poder ser constatados. (CHEJFEC, 2007a, p. 98).*

O enunciado “presságios do passado” pode ser entendido como uma relativização em termos da “realidade” do acontecido no passado, sua eterna incerteza e impossibilidade de reconstrução como propõe o narrador de *Lenta biografia*. Na citação e em *L.B.* aparece e é trabalhada a ideia de que não é possível conhecer o passado, que só é possível adivinhá-lo, fazer elucubrações sobre este. Neste sentido, o passado seria “irreal”, hipotético. Porém, a frase pode ser lida também como a possibilidade de adivinhar o que o passado escondeu, e deste modo, o passado poderia ser ou poderia conter uma “promessa”, algo que ainda pode vir a se desenvolver; “*la promesa que el pasado adeuda*”. (CHEJFEC, 2007b, p. 181).

Se consideramos que o passado é ou contém algo que ainda pode vir a se desenvolver, e relacionamos esta ideia com o exercício de imaginação que propusemos a partir da imagem da bolha de Chejfec, o trabalho de leitura seria o de fuçar<sup>52</sup> na “cadeia apolar do passado”,

---

<sup>52</sup> Utilizamos esta palavra nas três acepções que oferece o verbete ‘fuçar’ no dicionário Aulette (fu.çar) Bras. 1. Revolver (plantações, terra etc.) com fuça ou focinho. 2. Fig. P.ext. Vasculhar (as coisas) à procura de (algo). Fig. Procurar (informações, negócios alheios, objetos, etc.) com curiosidade (em); Bisbilhotar. (AULETE DIGITAL. Disponível em: <http://www.aulette.com.br/fuçar>, 2016).



naquele polo que aparentemente não está em contato direto com o presente, mas que faz parte dele. Ler e trazer à tona o que foi excluído ou não desenvolvido, mas que estava presente, procurar o que foi negligenciado. Este modo de ler poderia contribuir para que algo diferente pudesse emergir, embora não saibamos o que isso poderia vir a ser.

### 2.2.2 A lentidão; e a leitura.

Walter Benjamin, em *Rua de mão única* (2013), escreve um texto intitulado *Mercadoria chinesa*, em que compara modos de ler com modos de percorrer um caminho:

A força com que uma estrada no campo se nos impõe é muito diferente, consoante ela seja percorrida a pé ou sobrevoada de avião. Do mesmo modo, também a força de um texto é diferente, conforme é lido ou copiado. Quem voa, vê apenas como a estrada atravessa a paisagem; para ele, ela desenrola-se segundo as mesmas leis que regem toda a topografia envolvente. Só quem percorre a estrada a pé sente seu poder e o modo como ela, a cada curva, faz saltar do terreno plano (que para o avião é apenas a extensão da planície) objetos distantes, mirantes, clareiras, perspectivas, como a voz do comandante que faz avançar soldados na frente de batalha. Do mesmo modo, só quando copiado o texto comanda a alma de quem dele se ocupa, enquanto o mero leitor nunca chega a conhecer as novas vistas do seu interior, que o texto – essa estrada que atravessa a floresta virgem, cada vez mais densa, da interioridade – vai abrindo: porque o leitor segue docilmente o movimento do seu eu nos livres espaços aéreos da fantasia, ao passo que o copista se deixa comandar por ele. (BENJAMIN, 2013, p.14).

Em 2015, Sergio Chejfec publicou em Buenos Aires seu livro *Últimas notícias de la escritura*. O livro, ensaístico e narrativo, reflete sobre a escritura e a *performance*, a partir da importância que o escritor-narrador dá a uma caderneta verde que o acompanha e que funciona como

uma ferramenta de escritura, tal como um “*talismán equívoco*”<sup>53</sup> (CHEJFEC, 2015, p. 18). No texto, o escritor argentino desenvolve a ideia, que ele atribui a Nietzsche de que toda ferramenta de escritura é também uma ferramenta de pensamento.

Um dos capítulos deste livro chama-se “*modos de copiado*”. Neste, a caderneta é considerada pelo escritor-narrador como um objeto sempre disponível, no qual ele pode anotar qualquer coisa; a caderneta é apreciada também como um suporte de algo que não se vê (se refere às páginas em branco) e que representa tudo o que foi escrito em outros lugares “...*la dimensión paralela de una cadena desarrollada en otro lugar*” (CHEJFEC, 2015, p. 22); e é igualmente considerada como uma superfície de transição, pois muito do que foi escrito na caderneta mais cedo ou mais tarde será copiado em outro sítio. Deste modo, o caderno está presente no momento da escrita manual e no da transcrição, que são as ações que o narrador mais associa com ideia de criação literária.

A partir destas considerações, o escritor-narrador menciona que, em 1975<sup>54</sup>, ocupou muitas das suas tardes copiando relatos de Kafka (nos referimos ao copiado escritural), acreditando que deste modo poderia captar, conhecer, um sentimento insondável que emanava deles (CHEJFEC, 2015). Através da transcrição, Chejfec esperava que se produzisse uma empatia entre os sentimentos de Kafka e os dele. Porém, a tarefa de copiado passou a ser, também, um modo de ler. O modo que lhe oferecia a velocidade de leitura ideal, a lentidão: “*Pero la faena no era solo de copiado, se había transformado en un hábito de lectura que precisaba de la copia a mano para asumir una velocidad ideal,*

---

<sup>53</sup> Talismã: do fr. *talisman*, este do persa *telesmāt*, e este do grego τέλεσμα, *télesma*, “rito religioso”.

<sup>54</sup> Sabemos que foi em 1975 porque na página 105, quase no final do livro, somos informados que, na mesma época em que Chejfec copiava os textos de Kafka, ele também lia avidamente uma seleção de trechos do escritor Enrique Wernicke. Tais textos foram publicados em 1975 pela revista *Crisis* juntamente com as imagens dos manuscritos. A leitura destes manuscritos é apontada por Chejfec como um território paralelo, mas que fazia parte das sessões de cópia dos textos de Kafka. Mais uma vez aparece esta ideia de uma “dimensão paralela” de “algo”, mas que faz parte deste “algo”. Anteriormente havíamos destacado esta particularidade em relação às páginas em branco da caderneta verde, a caderneta que é considerada como um suporte de algo que não se vê e que representa tudo o que foi escrito em outros lugares “*la dimensión paralela de una cadena desarrollada en otro lugar*”. (CHEJFEC, 2015, p.22).

*especialmente lenta, adaptada a mis circunstancias.*” (CHEJFEC, 2015, p. 23, destacado nosso).

Tratava-se, nas palavras do autor, de uma “leitura reconstrutiva”<sup>55</sup>. Poderíamos dizer que Chejfec estava seguindo passo a passo as exortações de Walter Benjamin, no trecho anteriormente citado, sobre um determinado modo de ler que implicava o ato da cópia escritural. O copiado como um hábito de leitura funcionava como um rito de leitura que lhe garantia uma velocidade ideal, que era uma velocidade lenta.

Algum tempo depois, Chejfec começou a escrever seus próprios textos e a lentidão, essa cadência considerada por Chejfec como sua velocidade ideal de leitura, impregnou-se nesses. Observaremos como este fenômeno ocorre no primeiro livro de Chejfec que tem como título, justamente, *Lenta biografía*. Pretendemos evidenciar de que modo certos procedimentos escriturais, como o uso ‘exagerado’ de travessões e colchetes, são aproveitados para impregnar a prosa da lentidão. A seguir abordaremos alguns procedimentos escriturais escolhidos pelo autor para tal fim na prosa de *Lenta biografía*.

Uma das primeiras particularidades que chamam a atenção em *L.B.* é o modo como alguns signos de pontuação são usados. Carlos Feiling, no posfácio que faz parte da primeira edição de *L.B.*, comenta a abundância de parêntesis retangulares (colchetes) no texto.<sup>56</sup> Estes colchetes foram substituídos por travessões (–) na posterior edição da editora *Alfaguara*. Feiling destaca que um dos usos dos colchetes é o de indicar na cópia de códices ou inscrições o que falta no original, que é preenchido de modo conjectural. Neste sentido, os colchetes dariam ao texto de Chejfec um tom conjectural e evidenciariam, por outro lado, seu caráter (re)construtivo. Lembremos que em *L.B.* o narrador tenta reconstruir o passado europeu do seu pai, que ele insiste em silenciar.

---

<sup>55</sup> A questão do copiado, do corpo, da leitura e da lentidão, “a leitura reconstrutiva”, embora não com esse nome, já estava presente em *Lenta biografía*. Para o narrador, copiar os gestos e movimentos do seu pai funcionava como um modo de ler o passado dele “[...] *me volqué a remedar a mi padre en muchas de las cosas que hacía como una manera de descubrir su pasado. Yo pensaba que la coincidencia material entre sus gestos y movimientos y los míos podía determinar una coincidencia afectiva y mental [...]*” (CHEJFEC, 2007, p. 142).

<sup>56</sup> Estes comentários são parte de um texto crítico que Carlos Feiling escreveu sobre o romance de Chejfec e que foi publicado como posfácio de *L.B.* na edição de Puntosur em 1990 (atualmente é muito difícil encontrar esta edição). O mesmo texto foi publicado na revista *Babel* em maio de 1990, n.º. 17, p.5. Já a segunda edição de *L.B.*, de 2007, da editora Alfaguara, prescinde da nota de Feiling.

Neste primeiro livro de Chejfec é narrada, também, a tentativa dos amigos judeus do pai do narrador de reconstruir o que aconteceu com uma pessoa que aparentemente todos conheceram e que na narração é nomeado como “*el perseguido*”. Cabe destacar, no entanto, que todas as tentativas de reconstrução são sempre frustradas. Em todo caso, o que pode ser feito e é realizado em *Lenta biografía* é um processo de construção da memória desse passado, processo do qual faz parte recordar, pensar, decifrar, imaginar e supor, porém nunca se chegará a uma história. Esta frustração acarreta para o narrador uma sensação de inutilidade e de angústia junto a um ceticismo que se estenderia posteriormente em tudo na sua vida.

*Eso, pienso ahora, me descubrió la gratuidad de todo aquello, la secreta inutilidad de imaginar caras y gestos, como lo hacía en esos años. Sin embargo había sido tanto lo depositado en esos ejercicios de mi imaginación, con tanta fruición y febrilidad yo esperaba resolver el pasado europeo de mi padre, que aquella inutilidad fue desde un principio entrañablemente secreta: descubierta por mí pero inconfesa para mí mismo. La inconfesión me permitió continuar imaginando por mucho tiempo y la inutilidad me produjo –por un lado- angustia, y además de manera paulatina, todo el escepticismo posible en relación con todo. De todos modos esto lo pienso ahora, cuando es tan húmedo el aire en Buenos Aires, cuando el agua que supuran los objetos y las paredes ilumina el silencio, cuando con desgano se produce una especie de pringue atmosférica y cuando un rumor de una ciudad – otra ciudad, una ciudad – es solo un recuerdo. (CHEJFEC, 2007a, p. 139-140).*

Observamos, portanto, tentativas de reconstrução frustradas. Existe algo que nunca poderá ser reconstruído, nunca se saberá “ao certo” como foram as coisas. Entretanto, isso que aconteceu continua presente na forma de uma atmosfera que se irradia indefinidamente, no ceticismo do narrador e no rumor dessa outra cidade que ecoa em Buenos Aires. Uma atmosfera, um ceticismo e um rumor que estão presentes tal como a umidade. Note-se que a umidade é o exterior que entra em todos os lados. É inascível, todavia penetra nos ossos, nas paredes, nos objetos, afetando

tudo e a todos. Em *L.B.* há um passado que não pode ser reconstruído, que é inacessível, mas que está presente e afeta a todos (tal como a umidade).

O tom conjectural e reconstrutivo impregna o texto todo de *L.B.* e não só as palavras que estão presas entre os colchetes. Por isso Feiling (1990) aponta para o tom conjectural-reconstrutivo que a utilização destes signos de pontuação dá ao texto, mas na continuação, ele chama a atenção sobre a possibilidade de interpretar o uso destes colchetes como as intervenções de um editor no texto.

*Lenta biografía o [Senos originarios] abunda en paréntesis rectangulares. El carácter conjectural de lo que el narrador escribe se vuelve, a veces, más conjectural aún; existe obviamente un editor, que inserta los paréntesis y quizá esté preparando el aparato crítico.* (FEILING, 1990, p.5).

Neste caso, os colchetes funcionariam como enclaves<sup>57</sup>, ou seja, como um território dentro de outro, que abririam um espaço para que o autor, e editor em palavras de Feiling, organizasse uma leitura. Um enclave geralmente apresenta uma configuração diferenciada daquele lugar onde está e exige daquele que vai passar por esse território uma detenção e uma reorganização. Assim, acompanhando os comentários de Feiling, podemos dizer que esta marca tipográfica serve em *L.B.* para criar enclaves, exigindo detenção e reorganização, portanto lentidão, e servem também para dar ao texto um tom reconstrutivo-conjectural.

Th. W. Adorno publicou, em 1956, um texto sobre os signos de pontuação no número VI da revista literária *Akzente*. Segundo o filósofo alemão, “*En ninguno de sus elementos es el lenguaje tan musical como en los signos de puntuación*” (ADORNO, 2009, p.105). Em *L.B.* observa-se (salta aos olhos) além dos colchetes, uma superabundância de *rayas*, cuja tradução ao português seria travessão. Em espanhol este signo é conhecido também, como *guión largo*, signo ortográfico mais comprido que o hífen (—) que é usado, segundo o dicionário da *Real Academia Española*, para encerrar unidades linguísticas de caráter complementar ou de aclaração. Adorno relaciona esses signos com as cesuras: “[...]”

---

<sup>57</sup> “*La sensibilidad del escritor para la puntuación se comprueba en el tratamiento de los paréntesis. El prudente se inclinará por ponerlos entre guiones y no entre corchetes, pues el corchete saca totalmente los paréntesis de la frase, crea por así decir, enclaves [...]*” (ADORNO, 2003, p. 109).

*éstas [as cesuras] solo se pueden aprender con el guion [gedankenstrich]. Pero en éste toma el pensamiento [gedanken] consciencia de su carácter fragmentario.*” (ADORNO, 2009, p. 106). Observe-se que o signo de pontuação ao qual estamos nos referindo, o travessão, em alemão se traduz por *gedankenstrich*, sendo que *gedanken* significa pensamento e *strich*, linha ou hífen; portanto, em alemão o pensamento está no próprio nome do signo. Segundo Adorno, então, no travessão o pensamento conhece seu caráter fragmentário, só nele podemos aprender sobre cesura. A partir da associação proposta por Adorno entre estes termos da língua alemã, nos atrevemos a aventurar que com o emprego do travessão em *L.B.*, Chejfec consegue, de certo modo, chegar perto de uma **espacialização** de uma dinâmica e de uma cadência do pensamento.

Em *L.B.*, os travessões servem ao narrador para plasmar dois pensamentos que aparecem ao mesmo tempo, para adicionar informação, para relativizar a frase anterior, para fazer um desvio, para introduzir uma distração, para dar mais precisão a frase que lhe antecede, etc. Porém, seja para uma coisa ou para outra, eles estabelecem um corte, uma cesura. Lembremos que cesura é um termo que também é usado para se referir, na poesia moderna, à interrupção ou corte no ritmo de um verso. E é este efeito de interrupção ou corte no ritmo que nos interessa destacar, neste caso, em relação ao efeito que produz em *L.B.* a superabundância de travessões. Estes cortes e/ou pausas nos impõem, muitas vezes, a releitura e nos exigem, continuamente, um movimento de corte e retomada.<sup>58</sup>

O uso abusivo de colchetes e travessões que “interrompem” a narração é uma das ferramentas que usa Chejfec para dar ao texto um ritmo lento. Estas marcas tipográficas além de introduzir a lentidão, cortam, de certo modo, o caráter sucessivo da prosa e a deixam mais próxima da simultaneidade da harmonia da música.

Como mencionamos no início de nosso trabalho, em maio de 1990, Alan Pauls escreveu um texto crítico sobre *Lenta biografía* na revista Babel. Nesse texto, Pauls arrisca dizer que a palavra “*biografía*” do título é inexata, que na verdade a palavra adequada era “*musicografía*”.

---

<sup>58</sup> No livro *Últimas noticias de la escritura*, Chejfec consegue um efeito semelhante, através da introdução de cinquenta e uma notas de rodapé (alguma delas bastante extensas) em um texto de cem páginas.

*Porque Lenta biografía no se limita a hablar del tiempo, de la visita de los muertos, del pasado y de los sobrevivientes. La novela de Sergio Chejfec se vuelve ella misma pura temporalidad, un gran libro memoria, y a tal punto que empieza a disputar, gracias a su hazaña de lentitud y de rigor, ese privilegio con las así llamadas artes temporales, las que, como la música, con la que Lenta biografía no deja de aparearse, nos instalan, cuando se producen, en un presente irreductible. (“Biografía, la palabra del título, es inexacta por prudente, acaso por modesta: “musicografía”, por pedante que suene, debería ser la palabra). (PAULS, 1990, p. 4).*

Por conseguinte, *Lenta biografía* vai além do sentido que ela possa transmitir (embora esteja o tempo todo fugindo dele, é obrigada a lidar com ele) e nos instala numa temporalidade, via uma experiência (não conceitual) de lentidão que emerge, em parte, do uso de determinados procedimentos escriturais. Aproximando-se deste modo, segundo A. Pauls, à música. Marcelo Cohen, tradutor e escritor argentino da mesma geração de Sergio Chejfec e de A. Pauls, no seu livro de ensaios *Música prosaica (cuatro piezas sobre traducción)* (2014) aborda com foco na música, na tradução e na literatura esta tensão entre o sentido e a sucessão, com os quais a literatura tem que lidar, e esse puro presente e “inarticulação” de sentido, próprios da música:

*El traductor, como el escritor, piensa que ni la música está libre de la tensión del sentido, ni la literatura apabullada por la significación. “La fragilidad musical tiende a la inarticulación de un sentido a la vez ofrecido y retirado”, dice Jean-Luc Nancy. Y la literatura anhela incurablemente una fragilidad semejante como un resguardo de futuro, de indeterminación, de encantamiento, y de constancia de que cualquier sonido atañe al cuerpo. (COHEN, 2014, p. 12).*

Em palavras de Hans. U. Gumbrecht (2010, 2014), poderíamos dizer que *L.B.* vai além do efeito de sentido, produzindo um efeito de

presença, que é próprio, entre outras coisas, da música. O crítico alemão, professor na Universidade de Stanford, utiliza o termo presença para se referir a algo que ocupa espaço, é tangível<sup>59</sup> ao nosso corpo e não podemos captá-lo por uma relação somente de sentido. O termo sentido é usado, por sua vez, para se referir a atribuição de sentido, está relacionado com a significação, com a interpretação. Segundo Gumbrecht, toda experiência estética apresenta esta tensão entre efeitos de presença e efeitos de sentido.

No mencionado texto crítico de A. Pauls, a lentidão é referida também como o ato de exercer uma resistência à tentação de acelerar.

*La literatura, para Chejfec, es una cuestión de tiempo [...]. Hay que saber esperar, ser pacientes, abandonarse a los ritmos del engaño y la decepción, merodear el surgimiento de una oportunidad. Y cuando eso que es la literatura comienza, una vez que sobreviene la necesidad de su accidente, es preciso resistir la tentación de acelerar, tomarse su tiempo para probar cada camino, ralentar, siempre ralentar aún a riesgo de perder el tiempo. (PAULS, 1990, p. 4).*

Para Chejfec, segundo Alan Pauls, é preciso resistir à tentação de acelerar para poder experimentar cada caminho, como nos sugeria Benjamim. Mas também, nesse resistir à tentação de acelerar, há uma retenção que pode produzir uma intensidade. No seu livro *Pequeno manual de inestética*, Alain Badiou (2002) desenvolve o conceito de retenção em relação com a dança e, por conseguinte, em relação ao pensamento, pois o filósofo assume a dança como metáfora do pensamento. Conforme Badiou (2002), todo pensamento depende de um acontecimento. Um acontecimento é o que permanece entre o ter e não ter lugar. Para fixar um acontecimento deve-se lhe dar um nome, o nome é o que coloca o acontecimento no lado, vamos dizer, do “ter tido lugar”. Enquanto que a dança indicaria o acontecimento antes do ter tido lugar,

---

<sup>59</sup> Tangível, não se refere simplesmente possibilidade de tocar objetos concretos, como o sentido comum indicaria. Pode fazer referência ao clima, a uma atmosfera, à umidade, à música, à luz; enfim a muitas coisas do mundo que podemos tocar e que podem nos tocar “de dentro”. A língua, a escrita são algumas dessas coisas do mundo.



antes do nome. A dança representaria o acontecimento no limite do seu desaparecimento. (BADIOU, 2012)

A dança é o que, além da mostraçãõ dos movimentos ou da prontidãõ em seus desenhos exteriores, revela a forma de sua retençãõ. Certamente só se mostrarã essa força no próprio movimento, mas o que conta é a legibilidade poderosa da retençãõ.

Na dança concebida dessa maneira, a essência do movimento está no que não teve lugar, no que permaneceu não efetivo ou retido dentro do próprio movimento.

[...] A dança não é absolutamente a impulsãõ corporal liberada, a energia selvagem do corpo. Ao contrário, é a mostraçãõ corporal da desobediência a uma impulsãõ. (BADIOU, 2002, p. 82, 83).

Assim, a potência da dança está no que não teve lugar, no que ficou retido no movimento, na desobediência a uma impulsãõ. Esta desobediência exige um princípio de lentidãõ que reside na capacidade de colocar em cena a “lentidãõ secreta do que é rápido” (BADIOU, 2002, p. 83). A retençãõ, na dança, está associada à lentidãõ, e poderíamos dizer, a uma lentidãõ que está em estado de latência e que faz parte da prontidãõ. Na dança, para além da exibição e da prontidãõ, haveria um segredo e uma lentidãõ que estariam presentes na execuçãõ dos movimentos. Badiou afirma que “a essência da dança é o movimento virtual, mais do que o movimento atual” (BADIOU, 2002, p.83), sendo que quando ele diz movimento virtual está se referindo à mencionada lentidãõ secreta, ou em estado de latência.

De certo modo, na reflexãõ do filósofo francês está presente também a tensãõ entre efeito de sentido e efeito de presença, sendo que o que Badiou chama de movimento atual pode ser associado ao que Gumbrecht chama de efeito de sentido. E o movimento virtual, por sua vez, pode ser associado ao efeito de presença.

No caso da dança, conforme Badiou, a retençãõ está relacionada à desobediência das impulsões do corpo. No caso da literatura de Chejfec, a retençãõ está relacionada com a resistência à tentaçãõ de acelerar. Nos dois casos a lentidãõ é a chave, é o que permite captar o acontecimento antes de sua desapareçãõ, é o que faz possível fazer emergir aquilo que

não pode ser apreendido pelo sentido, aquilo que está presente, porém inapreensível.

Chejfec chamou de leitura reconstrutiva seu modo de “ler-copiando” os textos de Kafka. Passar a leitura pelas mãos lhe dava a velocidade ideal de leitura, e lhe oferecia a possibilidade de que algo, não evidente, da literatura de Kafka se impregnasse nele. Observe-se que para W. Benjamin é necessário passar a leitura pelo corpo, pois só quando é copiado o texto comanda a alma do leitor (copista) e isto lhe permite apreciar “as vistas internas do texto”. Isto que chamamos “passar pelo corpo” está relacionado com a lentidão e pode ser associado ao efeito de presença de Gumbrecht, à corporização de algo que é, porém inapreensível.

É possível relacionar também, este “passar pelo corpo”, com o conceito de contágio que Agamben propõe em seu ensaio *Elogio de la profanación*: “*Hay un contagio profano, un tocar que desencanta y restituye al uso lo que lo sagrado había separado y petrificado.*” (AGAMBEN, 2005, p. 99). No movimento de passar pelo corpo (copiar com a mão) o texto de Kafka, acontece o contágio, o toque que desencanta e restitui ao uso. O hábito de leitura reconstrutivo de Chejfec necessitava da cópia a mão para ter a velocidade ideal, especialmente lenta. Nessa lentidão, é possível o contágio, é possível a profanação, é possível “*recoger el fantasma de otro tiempo que, sin embargo, es un tiempo aún por-venir*” (ANTELO, 2015, p. 395).

Note-se que na ideia de leitura proposta por Raúl Antelo, também está implícita a ideia de contágio de “toque que desencanta”, de profanação, visto que ele escolhe a palavra *recoger* e não *rescatar*. Resgatar poderia estar mais associado com a ideia de restituir ou restaurar, porém “*es preciso recordar que la profanación no restaura simplemente algo así como un uso natural, que preexistía a su separación en la esfera religiosa, económica o jurídica.*” (AGAMBEN, 2005, p. 111). Antelo escolhe *recoger*, ou seja, *volver a coger*. *Coger* do lat. *Colligĕre*, “*recoger, reunir*”, que poderia ser entendido como reunir os fantasmas do passado, ou pegá-los pela segunda vez. Mas também, o verbo *coger* na linguagem vulgar da Argentina e de vários países de América Latina refere-se ao amor físico, “*amor físico donde el deseo constantemente se renueva, se reactiva*” (DIDI-HUBERMAN *apud* ANTELO, 2015, p. 10). Neste sentido, “*recoger el fantasma de otro tiempo que, sin embargo, es un tiempo aún por-venir*” (ANTELO, 2015, p. 395), com o intuito de descobrir um outro possível, algo que estava presente e que não se desenvolveu, “*una promesa que el pasado adeuda*” (CHEJFEC, 2007b,

p.181), ou “*presagios del pasado*”. Algo que o testemunho, embora de modo incerto, pode nos oferecer.



## Considerações Finais

Um simples olhar para a capa do primeiro livro de Sergio Chejfec, *Lenta biografia*, é suficiente para criar expectativas em relação ao seu conteúdo. Em sua primeira edição, a imagem colocada é a de uma família judia, já na segunda, aparece a foto de um cemitério judeu. Entretanto, a leitura do romance provavelmente irá frustrar as expectativas associadas ao título e às imagens utilizadas. Ou, não. Mas de qualquer modo, é muito provável que, após a leitura, o leitor se pergunte: sobre quem foi escrita essa lenta biografia? Dito de outro modo, a pergunta básica seria: É a biografia de quem?

Tal pergunta não pode ser respondida assim tão facilmente, ou talvez nem caiba ser formulada. Entretanto, foi exatamente esta questão que formulamos no espaço dessa dissertação. E, diante da dificuldade de respondê-la, levantamos a hipótese de que possivelmente essa biografia não seja de fato uma biografia, mas sim um testemunho.

Testemunho dos restos não facilmente apreensíveis de um genocídio da dimensão e magnitude da *Shoá* que conservam sua capacidade de produzir efeitos na subjetividade de quem foi vítima e na geração subsequente, assim como na sociedade e na história. Restos que se alastram e espalham até lugares remotos, que não se circunscrevem a um espaço determinado (em *Lenta biografia*, os restos da *Shoà* estão produzindo efeitos em Buenos Aires). Testemunho que pode ser dado a partir da captação desses restos via o uso da lenta lente biográfica da escrita do narrador (é lente por ser lenta; ou seja, é lenta para poder funcionar como lente).

É claro que toda lente pode causar diferentes distorções na imagem que produz a partir do que nela incide. Porém, muitas vezes essa distorção, como por exemplo a provocada por uma lente de aumento, é necessária para tornar visível algo que, de outro modo, não seria percebido pelo olhar. Sustentamos em nosso trabalho que a lentidão do narrador de *Lenta biografia* funciona como uma lente de aumento, pois capta detalhes que passariam despercebidos, tal como o faz o conhecido *close-up*<sup>60</sup>, ou simplesmente *close* usado na arte cinematográfica e em

---

<sup>60</sup> O *close up*, ou simplesmente *close* pode ser obtido por uma grande aproximação da câmara em relação ao objeto ou personagem filmado, ou pelo uso de uma lente objetiva com pequeno ângulo de abertura (e, portanto grande distância focal). O termo *close-up* é sinônimo de primeiro plano, grande

outras plataformas visuais, que é um tipo de plano caracterizado pelo seu enquadramento fechado, mostrando apenas uma parte do objeto ou assunto filmado permitindo deste modo captar detalhes e sutilezas. Por outro lado, afirmamos que o lugar de enunciação do narrador é o lugar da imaginação. E essa imaginação trabalha a partir desses detalhes agindo também como uma lente no sentido de provocar uma distorção que seria a distorção da ficção: um tipo de distorção que permite ao narrador captar aquilo que está presente, porém não visível e/ou não materializado; que permite captar o virtual, quer dizer, aquilo que não existe no momento, mas pode vir a existir. Ou seja, aquilo que é captado é trabalhado com a imaginação do narrador, o que possibilita evidenciar os restos não facilmente apreensíveis de um genocídio que, embora pretéritos, são atuais. A lente do narrador enfoca fragmentariamente, capta detalhes e faz uso da imaginação e da reflexão para trabalhar com esses restos produzindo uma narração. Narração que provavelmente consiga liquefazer esses restos, diminuindo ou alterando sua capacidade de provocar efeitos.

Cabe mencionar que, embora tenhamos destacado as possibilidades que o uso dessa lenta lente, com as distorções que ela produz, oferece ao narrador de *Lenta biografia*, não exploramos o suficiente os efeitos colaterais e/ou as impossibilidades que o uso da lente traria consigo, ou em outras palavras, a dupla inserção que implica o uso do *close-up*. Provavelmente, em alguns aspectos, esta dupla inserção pode estar relacionada ao modo em que Chejfec concebe o testemunho nas resenhas aqui comentadas, aquelas que foram publicadas na revista *Babel*, onde, como foi apontado, ao colocar o foco no espaço, o autor produz uma despersonalização da experiência (o *close* para poder ser *close* obrigatoriamente deixa muito fora dele). No que se refere ao trabalho com a imaginação, a dupla inserção, nas mencionadas resenhas, poderia ser rastreada na evidência de que as vivências de vítimas sobreviventes de um genocídio são, de certo modo, equiparadas à ficção e, neste movimento, aceitadas com distância e frieza.

*Lenta biografia* pode ser também considerada como um testemunho que possibilitou a inscrição de uma vida, a do pai do narrador. O filho fez o trabalho para ele. O pai não pode ou não teve a possibilidade de sair do silêncio, de atravessar o obstáculo de “falar perante a um outro” e articular uma narração. O filho não pode ou não teve a possibilidade de

---

plano e plano fechado. Sua origem é o duplo significado da palavra *close*, que em inglês significa tanto *fechar (to close)* quanto *próximo (close to)*.

incitar e escutar o testemunho de seu pai. Entretanto, ele construiu esse testemunho colocando sua lente biográfica (da qual faz parte a observação, a imaginação, a reflexão e a escrita) em câmara lenta (que é um modo de fazer um *close*), no espaço, nos gestos, nos traços do rosto, no corpo, no ambiente, nas escassas palavras (em ídich) de seu pai e na loquacidade (também materializada em ídich) dos amigos judeus de seu pai que se reuniam aos domingos para lembrar e ensaiar várias e diversas histórias desse passado estimulados pelas tacinhas de chá e de licor de anis nas quais se refletiam os raios de luz da lâmpada da sala produzindo diversos feixes de luz, paralelos, convergentes e/ou divergentes, tal como as paralelas, convergentes e/ou divergentes histórias contadas. O filho narrou por ele mesmo, para ele mesmo e também pelo pai; o filho deu voz ao pai.

Destacamos o fato do romance mostrar alguém, no caso o filho, assumindo a voz de um outro silenciado, no caso o pai. Consideramos sim, de extrema necessidade e relevância, o fato de alguém poder dar voz a quem por algum motivo a perdeu ou nunca a teve. Entretanto, o fato de alguém assumir a voz de outro não deveria excluir ou anular a necessidade e possibilidade de que condições sejam criadas para que essa voz, que foi silenciada, saia desse silêncio (silêncio ao qual se chegou por ter sido vítima) e que a vítima possa, ela mesma, assumir o lugar dessa palavra autorizada, de *auctor* de sua narração. Neste trabalho, procuramos destacar a necessidade de se perceber e assumir essa responsabilidade de criar as condições necessárias para a elaboração e narração da experiência traumática. Ou seja, em lugar de falar pelo outro ou no lugar do outro (embora em determinados momentos isso deva ser feito), criar caminhos possíveis de serem transitados por esse outro, que por ter sido vítima não tem voz, e deste modo sua palavra possa emergir.

Durante o trabalho, levantamos também a hipótese, e procuramos deixar pistas nesta direção, que, sendo o romance *Lenta biografía* um testemunho dos restos e múltiplos efeitos da *Shoá*, que emergiu em Buenos Aires nos anos imediatamente posteriores ao término do genocídio perpetrado pela última ditadura cívico-militar, pode ser lido também como um prematuro presságio do que os anos de chumbo na Argentina deixariam como restos.

Explorando o silêncio com que se defendem ou se submergem as vítimas sobreviventes ao genocídio perpetrado pelo nazismo e ao genocídio levado adiante na Argentina durante a última ditadura cívico-militar, percebemos a sua origem múltipla, e salientamos como uma das condições que contribuem para esse silêncio, a dificuldade de escuta do outro (nos planos individual, social e político). Assinalamos que, para que

as vítimas tenham mais e melhores condições de sair desse silêncio, de sair desse passado em que foram vítimas (que naquele silêncio é uma atualidade sem tempo) haveria também a necessidade de se fazer um trabalho no âmbito não apenas do individual, mas também do social e do político.

Consideramos que em *Lenta biografia* houve um trabalho de escuta feito pelo filho, embora esta escuta não tenha privilegiado nem indagado um potencial material linguístico como, por exemplo, foi explorado em *Maus*. Tanto *Lenta biografia*, como *Los planetas*, assim como *Maus*, são inscrições culturais (realizadas a partir de escutas) que podem abrir caminhos no âmbito social com vistas a contribuir para criar condições que possibilitem sair desse silêncio e trabalhar com os restos dos genocídios que as mencionadas obras versam. Não foram abordados nesta dissertação os efeitos potenciais nunca totalmente previsíveis da escuta; o que poderíamos também chamar de “perigo da escuta” e/ou de “custo da escuta”. Por exemplo, Artie o narrador de *Maus* para escutar o testemunho de seu pai teve que “suportar” ser chamado, pelo seu pai, de Richieu, que era o nome do seu irmão, primeiro filho de seus pais que faleceu vítima da *Shoá*, que ele não chegou a conhecer, mas com cujo “fantasma” teve que conviver. Ambos os pais de Art Spiegelman e de Sergio Chejfec morreram após o testemunho deles ficar inscrito. O narrador de *Los planetas*, durante a narração, avalia seriamente iniciar os trâmites legais para mudar seu nome e assumir o nome de seu amigo desaparecido. Com isto não estamos propondo nenhuma relação de causalidade, apenas estamos insinuando suspeitas ao redor de possíveis efeitos (efeitos virtuais) “não esperados” do processo de escuta, com o intuito de deixar aberto um caminho de pesquisa que se proponha a indagar sobre esta temática.

O título da dissertação é “*Lenta biografia*: possibilidade e necessidade de dar testemunho”, e não “possibilidade e impossibilidade, ou (im)possibilidade de dar testemunho” como foi abordada a temática durante a dissertação. Isto acontece por que o polo em que agora, ao final desta pesquisa, queremos “fazer pé” é o da possibilidade (e necessidade) de dar testemunho, mas claro, tomando o cuidado de não desconhecer ou negar as impossibilidades. Por este motivo, durante o trabalho sempre falamos das possibilidades e impossibilidades, e quando nos referimos a impossibilidade, o fizemos como (im)possibilidade, na tentativa de deixar em suspenso o prefixo negativo, ou de mostrar que, quando esse prefixo se faz presente, existe ainda a possibilidade de dribla-lo. O título, então, é uma tomada de posição.



## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. Signos de puntuación. *In: Notas sobre Literatura*. Adorno, Theodor. Obra completa, vol.11. Edição de Rolf Tiedemann. Tradução de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Ed. Akal, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanaciones**. Tradução: Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo, Boitempo, 2008.

ANTELO, Raúl. El tiempo de una imagen: el tiempo-con. **Cuadernos de Literatura**. Vol. XIX nro. 38, julio-diciembre 2015, p.p. 376-399. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl19-38.tdui> Último acesso em 13 de abril de 2017.

\_\_\_\_\_. Espacios de Especies. *In: E-MISFÉRICA*, Bio/Zoo, Volume 10, número 1, inverno 2013. Disponível em <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/e-misferica-101/antelo> Último acesso em 29 de abril de 2017.

\_\_\_\_\_. O absoluto. *In: Barbosa M., Peterle P., Marsal, M. (Org).* **Literatura de vanguarda e política: o século revisitado**. Rio de Janeiro, Comunità, 2012, p.p.167-185.

\_\_\_\_\_. **Archifilologías latinoamericanas: Lecturas tras el agotamiento**. 1 ed. Villa María, Eduvin, 2015.

ARFUCH, Leonor (Org). **Pensar este tempo: Espacios, afectos, pertinencias**. Ed. Paidós, 2005, Buenos Aires.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo, Estação Liberdade, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única e Infância berlinense**. Belo horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BERG, Edgardo. Poética de la indeterminación: notas sobre Sergio Chejfec. **Revista Crítica Cultural**, volume 2, número 2, jul/dez. 2007, Universidade do Sul de Santa Catarina, Santa Catarina. Disponível em [http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/artic le/view/103](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/artic le/view/103). Último acesso em 26 de novembro de 2016.

CALMELS, Julieta [et al.]. **Experiencias en salud mental y derechos humanos: aportes desde la política pública**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. Secretaría de Derechos Humanos, 2015.

CALVINO, Italo. **Se um viajante numa noite de inverno**. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo, Companhia das Letras, 1999. [1 ed. Companhia das Letras, 1990. Se una notte d'inverno un viaggiatore, 1979].

CATALIN, Mariana. Babel. Revista de libros: formular el propio presente entre los finales y el fin. **Castilla: Revista Estudios de Literatura**, nº 4 , 2013, p. 556-580. Disponível em <http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/253>. Último acesso em 20 de abril de 2016.

CHEJFEC, Sergio. En el principio fue el juego. *In* **BABEL: Revista de libros**, ano III nro. 17, p.5, mayo 1990.

\_\_\_\_\_. **Lenta Biografía**. Buenos Aires: 2º Ed. Alfaguara, 2007a [1ª edição, Buenos Aires: Puntosur, 1990].

\_\_\_\_\_. **El aire**. 2º Ed. Alfaguara, 2008 [1º edição, Buenos Aires: Alfaguara, 1992].

\_\_\_\_\_. **Baroni: un viaje**. Buenos Aires: Alfaguara, 2007b.

\_\_\_\_\_. **Los Planetas**. Buenos Aires: Alfaguara, 2010.

\_\_\_\_\_. **Últimas noticias de la escritura**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Entropía (Apostillas), 2015.

MÁRSICO Claudia; CASTELLO, Luis. **Diccionario Etimológico de términos usuales en la praxis docente**. Ed. Altamira, Buenos Aires, 1995.

CONAPRED, **73760**: Testimonio de un sobreviviente de los campos de exterminio nazis. Ed. CONAPRED, DF, México. Disponível em: <http://www.conapred.org.mx/userfiles/files/T0001.pdf> Último acesso em 16 de agosto de 2017.

COHEN, Marcelo. **Música prosaica**: (cuatro piezas sobre traducción). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Entropía (Apostillas), 2014.

CORTÁZAR, Julio. **Cortázar lee a Cortázar**. Paris, 1966. Registro sonoro disponível em *Youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=rai34CCN-po>. Acesso em 16 de fevereiro de 2016.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho; São Paulo, 4ª ed. Perspectiva, 2011.

c

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Ed. Galilée, 1977, Paris.

EL PAÍS, seção cultura. **El estado de excepción es hoy la norma**. Entrevista a G. Agamben. Madrid, 3 de febrero de 2004. Disponível em [https://elpais.com/diario/2004/02/03/cultura/1075762801\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/02/03/cultura/1075762801_850215.html) Último acesso em 20 de julho de 2017.

FEILING, Carlos. *Una novela escrita en la argentina*. **BABEL**, ano III nro. 17, p. 5, mayo 1990.

FOUCAULT, Michel. Distância, aspecto, origem. *In Ditos e Escritos III*. Tradução de Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001.

GERHEIM NORONHA, Jovita María. Entrevista com Philippe Lejeune. *In: IPOTESE*, Revista de estudos literários, Juiz de Fora, v6 n2, ano 2002, pp 21-30. Disponível em: [www.ufjf.br/revistaiptese/files/2009/12/Entrevista-com1.pdf](http://www.ufjf.br/revistaiptese/files/2009/12/Entrevista-com1.pdf) Último acesso em 18 de outubro de 2017.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro, Contraponto Ed. PUC Rio, 2010.

\_\_\_\_\_. **Depois de 1945**: latência como origem do presente. Tradução de Ana Isabel Soares. São Paulo, Ed. Unesp, 2014.

GUSMÁN, Luis. **Os Outros**: narrativa argentina contemporânea. Tradução de Wilson Alves-Bezerra. São Paulo, Iluminuras, 2010.

GUTIÉRREZ, Carlos; E. F e Lewkowicz Ignacio. **Memoria, Víctima y Sujeto**. Disponível em: [http://www.bibliopsi.org/docs/carreras/obligatorias/CFP/etica/farina/Le\\_wkowicz%20y%20Gutierrez%20-%20Memoria,%20Victima%20y%20Sujeto.pdf](http://www.bibliopsi.org/docs/carreras/obligatorias/CFP/etica/farina/Le_wkowicz%20y%20Gutierrez%20-%20Memoria,%20Victima%20y%20Sujeto.pdf) Último acesso em 28 de novembro de 2017.

HIPSCHMAN, Ron. **Bubbles**. California: *Exploratorium*, 1995. Disponível em <http://www.exploratorium.edu/ronh/bubbles/soap.html> Último acesso em 2 de junho de 2016.

HODARA, Raquel. Holocausto y dilemas humanos. César Hazaki entrevistador, em **Revista Topia: Psicoanálisis, sociedad y cultura**. Ano VII, N°19, p.33-35, julho de 1997

\_\_\_\_\_. **El racismo al diván en el país del olvido**. Registro sonoro. Palestra ministrada na *Fundación Centro Psicoanalítico Argentino*. Junho de 1994. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=7VFIUOAX2\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=7VFIUOAX2_8) Último acesso em 12 de outubro de 2017.

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris, Ed. Du Seuil, 1985.

LEVI, Primo. **A Trégua**. Tradução de Marcos Lucchesi. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **É isto um homem?** Rocco, Rio de Janeiro, 1988.

\_\_\_\_\_. **Os afogados e os sobreviventes**. São Paulo, Paz e Terra, 2016.

MINISTERIO DE CULTURA DE LA NACIÓN. **La letra argentina**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Secretaría de Coordinación Estratégica para el Pensamiento Nacional, 2015.

PUC Rio. **Lacan e a escrita**, Capítulo 4, p. 169-248. Rio de Janeiro. Certificação digital 0115571/CA. Disponível em: [www.maxwell.vrac.puc-rio.br/6602/6602\\_6.PDF](http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/6602/6602_6.PDF)

PAULS, Alan. La lentitud verdadera. *In: BABEL: Revista de libros*, ano III nro. 17, p. 4, mayo 1990.

SZURMUK, Mónica. Usos de la postmemoria: Lenta biografía de Sergio Chejfec. (p.p.311-320) *in* Ileana Rodríguez e Mónica Szurmuk (organizadoras). **Memoria y Ciudadanía**. Santiago de Chile, Ed. Cuarto Propio, 2008.

TREJO, Juan. Entrevista de Juan Trejo a Sergio Chejfec. *In: Quimera revista de literatura* n°302, Barcelona, enero 2009.

WIKINSKI, Mariana. **El testigo/superstes ante la justicia**. Artigo apresentado no III Seminário internacional Políticas de la memoria no Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, Argentina, em 2010. Disponível em pdf em: [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-09/wikinski\\_mesa\\_9.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-09/wikinski_mesa_9.pdf) Último acesso em 25 de novembro de 2017.