

Sobrevoando Auschwitz: *As aves da noite*

Flying over Auschwitz: *As aves da noite*

Berta Waldman*

Resumo: Em *As Aves da noite* (1968), texto que é objeto de minha análise, Hilda Hilst mostra-se precursora no que diz respeito à matéria escolhida. Sua peça passa-se em Auschwitz e se refere ao Holocausto, num momento em que poucos escritores o tematizavam na literatura brasileira.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Holocausto. Hilda Hilst.

Abstract: In *As Aves da noite* (1968), text that is the subject of my analysis, Hilda Hilst is a precursor in relation to matters chosen. His play takes place in Auschwitz and the Holocaust, at a time when few writers focalized in Brazilian literature.

Keywords: Brazilian Literature. Holocaust. Hilda Hilst.

1 De Auschwitz e de Hilda Hilst

A produção dramaturgica de Hilda Hilst circunscreve-se ao período que vai de 1967 a 1969, tendo sido pouco encenada e merecedora de raros textos da crítica, sendo o estudo de Anatol Rosenfeld talvez o único que a aborda em seu conjunto. Em *As Aves da noite* (1968), texto que é objeto de minha análise, Hilda Hilst mostra-se precursora no que diz respeito à matéria escolhida. Sua peça passa-se em Auschwitz e se refere ao Holocausto, num momento em que poucos o tematizavam na literatura brasileira.¹ A peça parece apontar para dois lados distintos, porém concomitantes: ao referir-se à grande ferida não cicatrizada da Segunda Guerra Mundial, a peça alude também, na minha leitura, à ditadura brasileira.

2 *As aves da noite* (1968)

As circunstâncias que levaram ao que aconteceu no “Porão da Fome”, espaço em que se passa a peça, em Auschwitz, no ano de 1941, estão indicadas na abertura do texto:

Do campo de concentração fugiu um prisioneiro. Em represália os SS, por sorteio, condenaram alguns homens a morrer no Porão da Fome. Figurava entre os sorteados o prisioneiro n. 5659, que começou a chorar. O padre católico franciscano Maximilian Kolbe, prisioneiro n. 16670, se ofereceu para ocupar o lugar do n. 5659. Foi aceito. Os prisioneiros foram jogados numa cela de concreto onde ficaram até a morte. O que se passou no chamado “Porão da Fome” ninguém jamais soube. A cela é hoje um monumento. Em 24 de maio de 1948, teve início em Roma, o processo de beatificação do Padre Maximilian Kolbe.

Cinco prisioneiros vão para a cela da morte. Quando a peça inicia, eles já se encontram ali há algum tempo. As personagens são: Estudante, Poeta, Joalheiro, Carcereiro e Padre. A peça inicia com o Estudante seguido do Joalheiro instando o Poeta a continuar a dizer um poema. "Isso pode nos aliviar", diz o Joalheiro. O poema trata de um corpo morto que sonhou, amou e que já não existe. De outro lado, uma história é contada pelo Estudante: tem gente que cria o gato desde pequeno em plena escuridão e depois o solta numa manhã de sol. Para o padre Maximilian, única personagem nomeada na peça, o medo é o responsável pelos

comportamentos absurdos. Esses relatos exemplificam o modo de composição da peça, “costurada” por histórias e poemas, que funcionam como uma bricolagem, remetendo sempre para outro tempo e outro espaço. Assim, desde a abertura, a linguagem remete à linguagem (poesia, narrativa, canção), e gera dispersão, distância, atraso e suspensão dos sentidos. Os textos circulam concomitantes na superfície do enredo, funcionando não como sua interpretação, mas como componentes de uma técnica de deslocamento que faz o contraponto da espera da morte, de certo modo preenchendo-a.

Merece destaque o relato do Estudante de Biologia que gira em torno de uma experiência feita com um falcão, obrigado a engolir um tubo de metal fechado nas duas extremidades, com um pedaço de carne dentro, e uma tela de arame selando o cilindro, para deixar passar o suco gástrico. Depois de um tempo, o falcão vomita o tubo já sem a carne que se dissolvera. Com a dimensão da vida humana circunscrita ao corpo, cria-se uma analogia entre a experiência com o falcão e os corpos dos prisioneiros na cela. Eles iniciam uma discussão: “Nós somos iguais àquela carne dos tubos”, diz o Carcereiro. “Somos feitos de células carnívoras” (p. 24). Afirmação contestada pelo padre Maximilian: “Nós somos feitos à imagem e semelhança d'Aquele”. “Mas nós temos alma” (p. 22). Com esse relato fixa-se um eixo importante da peça, que impulsiona a discussão metafísica sobre o que é o ser humano e seu destino. A partir desse momento, vêm à tona, de forma contundente, os temas dominantes na poesia e no teatro de Hilda Hilst: as perguntas sem resposta sobre a existência do mal, sobre o mistério de Deus, sobre o sentido da vida, sobre a morte. Também circulam questões voltadas ao corpo, à alma, à libido. Esses homens que discutem, por sua vez, estão numa cela, incrustada numa forma cilíndrica, semelhante àquela engolida pelo falcão. O cenário da peça é indicado pela autora:

Cilindro de altura variável, dependendo da altura do teatro. Altura do interior da cela, dentro do cilindro: 1,90m. Na cela, porta de ferro baixa, com pequeno visor. Janela à volta do cilindro recoberta de material transparente (arame, acrílico etc.) Cadeiras individuais à volta do cilindro, isoladas umas das outras por divisões.

Os cilindros imbricam-se, um contém o outro, (*mise en abyme*), e multiplicam-se; a repetição das formas funciona como um sorvedouro, modo de aprisionar, impedimento para sair, avançar, ir em frente, situando o espectador isolado (*cadeiras separadas por divisões*) cara a cara com o horror, o sofrimento, o aniquilamento físico, a morte. Há uma insistência na corporeidade do sofrimento. Sofrer remete ao corpo (*Leib*) no seu sentido mais originário de organicidade viva, bruta, pré individual e pré reflexiva.² A situação tem um cunho absurdo, pois as personagens estão trancadas por acaso, não sabiam que seriam sorteadas e punidas por um ato que não cometeram, que outro cometeu, transformando-as todas em culpadas. Assim, limitados ao espaço físico e ao seu corpo, “Os homens começam a defecar” (p. 25). O Poeta insiste: “o que é o corpo?” (p. 26). O Estudante lembra: “Ela me dizia que o corpo muitas vezes parece uma coisa independente da tua vontade” (p. 27). Ele, ainda, “se você repetir a palavra corpo muitas vezes [...] o corpo deixa de significar o teu corpo e toma a forma de alguma coisa volumosa e cinzenta, ali, à tua frente” (p. 26). Poeta: “O corpo é uma esplêndida organização” (p. 26). Maximilian: “O corpo é envoltório daquilo que está mais fundo, por isso...” (p. 26). Poeta: “Eu sou meu corpo. Eu sou esta imundície que parece não ter fim” (p. 27).

O mistério do corpo perecível aflora na peça, cuja ação vai se adensando, sem qualquer probabilidade de mudança, pondo em relevo a angústia da espera da morte. A tensão incorpora-se nessa espera estruturada num presente que é duração, apoiado em passados diversos, que vêm à tona através de relatos, poemas e canções. Comportamentos e histórias distintas transparecem e interagem. O número ímpar das personagens é centralizado pelo padre

Maximilian ladeado por dois pares simétricos distintos: dois jovens – o Poeta e o Estudante, e dois velhos: o Joalheiro e o Carcereiro. Os jovens (um artista, o outro biólogo) a serem amparados, falam de si como aqueles que desaparecerão. Já o Joalheiro que lida com pedras indestrutíveis (“eu amo as pedras”, p. 24) e o Carcereiro, que carrega as chaves de ferro que não lhe servem, entretanto, para sair da cela, apegam-se à matéria dura, tentando camuflar e recalcar a própria fragilidade. Essa disposição triádica pode sugerir elementos fulcrais do Cristianismo: a Santíssima Trindade,³ composta por Deus pai, Deus filho e Espírito Santo, como também à cena da crucificação de Cristo.⁴ Apesar de distintas, as quatro personagens da peça coincidem num ponto: quem é Maximilian? Como entendê-lo?

“Poeta: (Para Maximilian. Exaltado) – Por quê? Por quê? Por que você escolheu esta nossa morte quando podia ter a vida? Ainda que fosse aquela... Era vida – Que força te conduziu para isso? Por quê?” [...]

“Carcereiro: Ele a si mesmo se escolheu. Ele quis.” [...]

“Poeta: (A Maximilian) Como é que você pode? Fala!” [...]

“Joalheiro: Maximilian, você é feito de carne?” [...]

“Carcereiro: De ossos. Você não vê?” [...]

“Estudante: de células carnívoras, como todos nós.” [...]

O SS⁵ introduz uma mulher (“uma bela judia”) na cela e a obriga a cumprimentar “boa noite porcos”. Ela deve praticar sexo com todos. Em vez disso, ela canta. Em sua canção, o mundo é claro em oposição ao mundo escuro em que vive e atua no campo. Ela tem a função de limpar as câmaras de gás: “primeiro a gente limpa o sangue, as fezes. Depois separamos os corpos. Os corpos ficam agarrados. Os corpos como uma pirâmide toda feita de sangue...” (p. 34). Enquanto os prisioneiros estão se aproximando da morte, o padre Maximilian molda-se, cada vez mais, à imagem de Cristo. Amar o próximo parece ser o seu aprendizado e inclui os SS como objetos de seu amor. A culpa e a inocência, o bem o mal, o poder divino, são discutidos. Afinal, como Cristo, o padre ofereceu-se para morrer por outro homem.

O Poeta está morrendo e pede que lhe cantem uma música. Como nos poemas, na canção o dia é claro, há flores, amor, mulher (p. 38). “Mulher: Eu ponho a mão em todos aqueles corpos, mas sou inocente” (p. 39). “Qual o sentido da carnificina?”. O Carcereiro pergunta (p. 41). E o Estudante, em relação a Hitler: “Ele é o reverso, você sabe? O reverso. O outro rosto de cada um de nós” (p. 44). O Carcereiro pede um abraço do padre e começa a morrer. Fora, os soldados da SS estão estuprando uma mulher que está morrendo. “O Joalheiro grita: Adonai! Claríssima morada!” Na parte final da peça, Maximilian ganha dos SS uma coroa de arame farpado e em torno dela os que ainda sobrevivem devem girar. Caminhar em círculo significa não chegar a ponto nenhum. É importante lembrar que o círculo compõe a figura do cilindro, representação do espaço cênico e também a forma do tubo de experiência ingerido pelo falcão, reiterando com a coroa a sua função: *o círculo aprisiona*.

3 *Homo sacer*

No livro *Homo sacer* Giorgio Agamben, discípulo de Michel Foucault (1926-84) e leitor de Hannah Arendt (1906-75), aponta para as profundas transformações ocorridas na cena política contemporânea com a instituição do que chama de biopolítica – o homem visado como corpo – e o surgimento do campo de concentração como paradigma do poder. Há um movimento lento, mas claro, na História, em que se passa dos suplícios os mais cruéis – as humilhações públicas, as torturas praticadas para punir a alma e corrigi-la -, ao isolamento e trabalhos forçados. Foucault aponta para um deslocamento da noção de poder que se desdobra ao longo do século 19, atingindo seu desenvolvimento máximo no início do século 20 – o “poder disciplinar” que

atua sobre as populações modernas em oficinas, quartéis, escolas, prisões, hospitais, clínicas, etc., com o propósito de produzir um ser humano que possa ser tratado como um corpo dócil.

Agamben, em *Homo sacer*,⁶ reivindica uma intensa revisão crítica de muitos dos pressupostos sobre os quais se sustenta nosso modo de compreender a modernidade e sobretudo suas estruturas político-estatais. O autor apresenta uma interpretação original de legados e heranças que forjaram os discursos da filosofia política de Aristóteles até a época dos campos de extermínio e da sociedade do espetáculo.

Pode-se dizer que a busca de Agamben é política e supõe mobilizar os recursos da crítica para impedir que as estruturas de dominação, as forças poderosas que hoje articulam a globalização, sejam as donas últimas de uma tradição convertida em máquina de exclusão e extermínio. Salvar o ideal emancipatório supõe desconstruir os fundamentos filosóficos e jurídicos que estão na base da estatalidade moderna e, sobretudo, na definição da idéia de soberania. Não por acaso o autor se detém em entender o Holocausto da Segunda Guerra Mundial, momento em que a razão iluminista emancipada reduziu-se com sucesso à mera racionalidade instrumental da lógica da aniquilação. O autor oferece-nos em sua abordagem dos campos e do Holocausto uma compreensão abstrata do fato, aludindo menos a seus componentes históricos do que ao seu núcleo estrutural, de modo a poder estender, a partir de Auschwitz, sua interpretação de outros eventos de opressão no século 20.

As Aves da Noite não é uma peça referencial, embora ela anuncie passar-se em Auschwitz. Esse dado não é suficiente para atribuir historicidade ao texto, que não conta com elementos que apontem para o campo polonês de extermínio nazista ou para a história da Segunda Guerra Mundial, a não ser o episódio que gerou a peça em torno da fuga de um prisioneiro e a represália dos SS que sortearam cinco homens, enclausurando-os até a morte por inanição. O que foi o nazismo fica fora, e é difícil determinar se a peça falha em sua construção e, neste caso, ao pretender fazer uma coisa a autora fez outra, ou se sua intenção foi realmente usar o cenário nazista para aludir à ditadura militar brasileira e a outras situações de tirania e barbárie. “O que se passou no chamado Porão da Fome ninguém jamais soube. A cela é hoje um monumento. Em 24 de maio de 1948 teve início, em Roma, o processo de beatificação do Padre Maximilian Kolbe”. A peça tenta preencher o que nunca se soube, mas circunscreve-se a um plano quase que estritamente subjetivo.

As cinco personagens mais a mulher, salvo Maximilian, não são nomeadas. Elas aglutinam tipos distintos, submetidos todos eles aleatória e absurdamente ao extermínio. Dada a impossibilidade apriorística de salvação (como salvar os condenados de um campo de concentração?), o andamento da peça não oferece surpresas, pois sabe-se de antemão que todos morrerão. A previsibilidade do enredo tem, no entanto, a contrapartida da surpresa nos variados tipos de relatos: poesia, canção, lembranças, enunciados pelas personagens, que trazem o passado ao presente, numa tentativa de subtraí-lo da sombra. Também no plano das personagens busca-se uma variedade que ambiciona abarcar um grupo representativo de tipos humanos, jovens e velhos, homens e mulher, arte, ciência e vida prática, judeus e cristãos. O foco na subjetividade lança o que é acontecimento para o escuro. Por que as personagens foram detidas pelos nazistas? Quais foram seus delitos? Pertencerão a alguma minoria? Serão judeus? As poucas menções ao judaísmo soam forçadas e falsas.

A referência ao povo eleito por Deus na Bíblia Hebraica é realçada com sarcasmo pelo Carcereiro, apresentado como prisioneiro judeu. Ele insinua uma questão: onde estaria Deus que não protege seu povo? Questão retomada pelos teólogos judeus que refletem sobre o Holocausto e enfrentam essa e outras perguntas: a Aliança de Deus com Israel foi abalada como

resultado do massacre na Europa? A catástrofe poderia ser uma punição vinda de um Deus misericordioso? Sendo os judeus o povo eleito, o Holocausto abalou a idéia de Aliança entre Deus e Israel? Mas a menção na peça é ligeira e não avança. Assim também a referência ao deus judaico: “Joalheiro (*grita*): Adonai! Claríssima morada!” (p. 51). Se o apelo fosse a Cristo, ou simplesmente a Deus, não soaria estranho; não existe a prática, entre judeus, de apelar por Adonai e menos ainda atribuir-lhe uma morada.

Também a história contada pelo Estudante, de um rei que tinha três filhos e presenteou a cada filho com uma coroa. Na tentativa de lembrar o nome das coroas a personagem soletra duas letras do alfabeto hebraico “alef” e “iod”, (a primeira e a última letra de um dos nomes de Deus – Adonai), lembrando-se em seguida da terceira: Penitência. Aqui há uma clara passagem sem mediação do judaísmo ao cristianismo – o foco real da peça.

Hilda Hilst centraliza na figura do padre Maximilian Kolbe o eixo do seu interesse. O padre polonês nasceu em Lodz, Polônia, em 8/01/ 1894 e morreu, de fato, sob o n. 16670, em Auschwitz. Consta em sua biografia que a mãe de Cristo ter-lhe-ia aparecido na infância com duas coroas: uma branca, outra vermelha, para que escolhesse uma. A branca significava a perseverança na pureza, a vermelha, que se tornaria mártir. Ele escolheu aceitar as duas. Desde criança Kolbe acreditava-se destinado ao martírio. Na Polônia foi preso e enviado a Auschwitz por ajudar judeus e outras minorias perseguidas. Ali, de fato, o padre ofereceu-se para morrer em lugar de outro prisioneiro. Kolbe foi beatificado pelo Papa Paulo VI, em 1970, e canonizado como mártir pelo Papa João Paulo II, em 1981.⁸

A palavra “mártir” provém do grego e significa “testemunha”. Ela foi empregada nos primórdios do Cristianismo para indicar os Apóstolos e os primeiros discípulos que, tendo presenciado os milagres e a ressurreição de Jesus, derramaram seu sangue para testemunhá-lo. Posteriormente, o termo foi utilizado em sentido mais amplo, para designar os cristãos que preferiram a morte a renegar sua fé. Na linguagem eclesiástica, a palavra “martírio” refere-se, pois, ao testemunho da verdade cristã, selada com o sangue, até o sacrifício da própria vida, à semelhança de Cristo. O martírio constitui, para os cristãos, um ato supremo de virtude e o mais perfeito ato de caridade. É dele que Maximilian vai lançar mão para enfrentar o mal. Mas esse mal é abstrato, tem poucas configurações ou índices que permitam sua identificação com o nazismo. O nazismo é referido através dos SS e da menção ao Führer ou a Hitler com aparição relâmpago na peça, quando se ouve seu discurso pelo alto falante (p. 44). Ele apresenta-se como o oposto de Cristo e de Maximilian. Nas palavras do Estudante: “[...] Ele é o reverso, você sabe? O reverso. O outro rosto de cada um de nós”.

O sofrimento da tortura ou da aniquilação física é provocado pelo *mal humano*, que o homem alberga dentro de si, exigindo, na peça, a vigilância do *bem*, enfrentado sob forma martirológica. Não há como vencer o mal, mas há formas de mitigá-lo. As personagens ilhadas recorrem, como já visto, a lembranças do passado (espaço aberto em oposição à clausura da cela; claro em oposição a escuro; alegria em oposição a aniquilamento; amor em oposição à morte) como forma de resistência ao enfrentamento da morte, que tem na figura do Padre o possível alívio por meio da penitência e do amor.

O propósito de tratar da necessidade de resistência faz a autora trabalhar com um “documento de barbárie” – para usar a expressão de Walter Benjamin – emblematicamente representado pelo campo de extermínio de Auschwitz/Birkenau. Seu interesse é amplo e, por isso mesmo, vago: denunciar o sofrimento e a aniquilação perpetrada por uns a outros. Daí a ausência de dados referenciais. A escolha do campo de concentração e do Holocausto tem a ver com a inserção do Padre Maximilian e também com o desejo de construir uma alegoria por intermédio

do mais terrível dos episódios de barbárie do século 20 e fazer que esse episódio aluda a todos os demais, incluindo aí a ditadura militar brasileira, que remete ao momento presente em que a peça foi escrita. Não é de se negligenciar a data da publicação da peça – 1968, inscrita abaixo do título, alertando o leitor. O golpe militar brasileiro pôs abaixo o governo constitucional de João Goulart, em 1964. Em 13 de dezembro de 1968, com a decretação do Ato Institucional n. 5, o regime ditatorial endurece e centenas de opositores são presos. Cito o papel ativo da esquerda católica através das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) no enfrentamento da repressão ditatorial. Lembro que esse paradigma da libertação como agente norteador do discurso teológico latino-americano surgiu na década de 60 do século 20. Essa teologia desenvolvida depois do concílio Vaticano II põe grande ênfase na situação social humana e caracteriza-se pela valorização da ação de Deus na história, como fonte de libertação social. Talvez a autora procurasse na figura santificada de Maximilian Kolbe um modelo de resistência ao horror, que servisse de guia para uma parte ativa da igreja católica do Brasil no período da ditadura militar. Mas, eleger o padre cristão para representar o ocorrido em Auschwitz, elidindo todos os demais dados que incluiriam judeus, ciganos, homossexuais, comunistas e outras minorias, soa estranho, principalmente quando se pensa na atuação negativa do Vaticano em relação ao extermínio.⁹

Finalizando, chamo a atenção para uma passagem da peça que aviva muitos problemas em debate hoje em dia, quando alude à necessidade de a palavra virar imagem viva, matéria diante dos olhos dos outros: “e então os que vierem serão obrigados a se lembrar de nós...” (p. 30).

Temos aí implicados três conceitos caros à literatura sobre o Holocausto: lembrança, esquecimento e testemunho¹⁰ dos quais não vou tratar, mas não posso deixar de mencionar que o novo imperativo talvez seja não apenas lembrar ou esquecer, mas mapear uma nova ética que impeça o circuito da repetição.

É louvável que Hilda Hilst tenha enfrentado tema tão complexo em sua peça. Ela, com certeza, acreditava na função ética do teatro e da arte, em geral, o que a moveu a tratar da morte sem sentido, morte anônima e inumerável que homens impuseram a outros homens – e ainda impõem.

* **Berta Waldman** é Professora Titular da Universidade de São Paulo e Colaboradora da Universidade Estadual de Campinas. É autora de, entre outros títulos: *Entre passos e rastros*.

Notas

1 WALDMAN, Berta. La Shoá en la literatura brasileña: una pequeña gramática. In: *Memoria y Representación: Configuraciones culturales y literarias en el imaginario judío latinoamericano*. HUBERMAN, Ariana, METER, Alejandro (Ed.). Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006, p. 103-123.

2 GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo, Editora 34, 2006, p. 76 e segs. *Leib* reenvia ao mesmo radical que *Leben* (vida), enquanto *Körper* remete à forma de cada corpo.

3 A Santíssima Trindade é um dogma da Igreja Católica, uma proposição teológica de crença obrigatória, definitiva e imutável. Assim, é absolutamente verdade, para todo cristão, a existência de um único e mesmo Deus, criador do céu, da terra e de tudo que nela existe. Sobre a Santíssima Trindade, o Concílio de Latrão (1215) assim se manifestou: “ Firmemente cremos e simplesmente confessamos que apenas um é o deus Eterno, Verdadeiro, Imutável, Incompreensível, Onipotente e Inefável; Pai, Filho e espírito Santo; três, certamente, mas uma só

substância, uma só essência. O Pai não vem de ninguém, o Filho, apenas do Pai, e o Espírito Santo, de Um e de Outro, sem começo, sempre, e sem fim.” SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Livro XIII, n.5: *A Trindade Divina*. In *Os Pensadores*, v. 4, Santo Agostinho, *Confissões e De Magistro*. São Paulo: Abril Cultural, fev. 1973.

4 Evangelho de S. Lucas 23:33.

5 SS são as iniciais, em alemão, de Schutz-Staffel, que significa “pelotão de proteção”. Tratava-se, no princípio, da guarda pessoal de Hitler, espécie de polícia particular que servia ao chefe e aos membros do partido nazista. Quando Hitler sobe ao poder, este grupo torna-se mais numeroso, passando às ordens de Henrich Himmler, constituindo uma espécie de estado dentro do Estado. São eles que se ocuparam principalmente dos campos de concentração e da eliminação dos judeus. Cf. Annette Wieviorka, *Auschwitz expliqué à ma fille*. Paris, Seuil, 1999, p. 26.

6 AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Pre-Textos, Valencia, 1998, trad. de Antonio Gimeno. O livro está traduzido para o português pela Editora da UFMG, 2006.

7 Ver a tese de doutorado de Ariel Fingerman sobre a chamada “Teologia do Holocausto”: “A Ortodoxia Moderna e o Holocausto” em andamento. Eliezer Berkovits, *With God in Hell – Judaism in the Ghettos and Deathcamps*. Sanhedrin Press, New York, 1979.

8 Ver: www.auschwitz.dk/kolbe.htm e www.aish.com/holocaust.

9 Há uma vasta bibliografia sobre a atuação do Papa Pio XII durante a Segunda Guerra Mundial. Cito o livro de Annie Lecroix-Riz, *Le Vatican, L'Europe et le Reich de la première guerre mondiale à la guerre froide*. Paris, Arman Colin, 1996, por basear seu trabalho em um enorme arquivo de dados.

10 A propósito de “testemunho”, remeto ao sentido que lhe outorga Márcio Seligman-Silva em “O testemunho: entre a ficção e o ‘real’”, quando afirma que para que o mesmo exista, é necessária a presença de um terceiro. Ao recuperar as histórias de outros, o sujeito transforma-se em terceiro e, em consequência, em testemunho. Cito: “Em latim pode-se denominar o testemunho como duas palavras: *testis* e *supertestes*. A primeira indica o depoimento de um terceiro em um processo [...]. Também o sentido de *superstestes* é importante no nosso contexto: ele indica a pessoa que atravessou uma provação, o *sobrevivente*. O conceito de *mártir* está próximo a essa acepção do sobrevivente. *Martyros* em grego significa justamente testemunha. Se a noção de testemunha como terceiro já anuncia o tema da verificação da ‘verdade’, ou seja, traz à luz o fato de que o testemunho por definição só existe na área enfeitada pela dúvida e pela possibilidade da mentira, a acepção de testemunho como sobrevivente e como mártir indica a categoria excepcional do ‘real’ que o testemunho tenta dar conta *a posteriori*.” Ver: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.) *História, memória, literatura*. Campinas: Editora Unicamp, 2003, p. 377, 378.