

Testemunho: uma breve reflexão sobre ética e estética na literatura judaica

Witness: a brief reflection on ethics and aesthetics in Jewish literature

Patrícia Chiganer Lilenbaum*

Resumo: Sempre que a Shoah é evocada – tal qual a diáspora e a Inquisição, mas o Holocausto é o mais terrível e mais próximo – seja nas escolas, nas reuniões familiares e comunitárias, dizemos que devemos lembrar para que os fatos não se repitam, pois o esquecimento leva à repetição dos fatos. Se as catástrofes já aconteceram, resta lembrá-las para evitar o seu retorno, e devem-se honrar os que se foram com a afirmação do que aconteceu. A memória assemelha-se à justiça; o ato de *Zakhor* é escrever a história dos vencidos, destruídos, aniquilados pela marcha da história. Essa escrita, sendo responsável por um acerto de contas – pois é na escrita que a história se desenrola – assume o compromisso ético de lembrar para impedir novas catástrofes.

Palavras-chave: História. Shoah. Memória.

Abstract: Whenever the Shoah is raised – such as the diaspora and the Inquisition, but the Holocaust is the most terrible and closer – whether in schools, family and community meetings, we say that we should remember that the facts do not recur, because forgetting leads to repetition of facts. If the disasters have happened, we remind them to avoid their return, and must honour those who were with the statement of what happened. The memory is similar to justice; the *Zakhor* Act is writing the history of losers, destroyed, annihilated by the March of history. This writing, being responsible for an account – it is written that the story unfolds – assumes the ethical commitment to remember to prevent new disasters.

Keywords: History. Shoah. Memory.

As relações entre estética, política e ética no campo da arte podem ser analisadas sob os mais diferentes pontos de vista. É uma encruzilhada ampla, que encontra na literatura, que é a arte da palavra – instrumento político por excelência – um solo fértil de discussões. A política pode ser anterior à palavra, mas a exige e dela depende para se fazer presente. Rancière (1995, p. 7) diz que a escrita é a ocupação e o ato de dar sentido ao sensível, mas que ela não é política por ser um instrumento de poder e do conhecimento, mas sim por fazer parte da formação estética de uma comunidade. Se essas palavras nos parecem misteriosas, podem tentar vê-las como uma afirmação do poder da linguagem, e de como o real existe e só pode ser conhecido nos seus domínios. A palavra e sua forma de expressão definem a sensibilidade de uma comunidade, sua maneira de sentir, criar, perceber, criticar. Isso basta para que ela seja política, ou seja, os atos lingüísticos recortam e oferecem uma versão da vida para os indivíduos, uma representação. O fato de ser uma representação específica e não outra faz com que o ato da escrita, que é um ato estético, transforme-se num ato político.

A literatura, que é o uso mais estético que existe da escrita, seguiu um longo percurso, desde os tempos platônicos. Sem especificar épocas, mas partindo das concepções platônicas de arte, Rancière (2005, p. 28-33) percebe três regimes de arte. Haveria um regime ético da arte, em que essa é vista como uma atividade entre várias e servia para a educação da comunidade. Há o regime poético-representativo, que definiria o que seria digno de ser poetizado/mimetizado, havendo uma hierarquia e uma norma para adequar forma e conteúdo – os gêneros literários (a epopéia, por exemplo, serviria para mimetizar o ato heróico). O regime estético, que é o que nos interessa, seria a derrubada da

normatividade e da hierarquia, em que a arte ganha autonomia para ser uma atividade à parte, uma manifestação de forças contraditórias.

É precisamente o romance a forma central do regime estético, pois derruba essa hierarquia entre temas dignos e indignos, e inicia uma era em que a literatura não existe para educar: ela existe por si mesma e não é escrita para alguém em particular. Além disso, principalmente, ela não mais mimetiza o mundo sensível, ou, em outras palavras, a sua representação passa a ser de mundos possíveis. Evidentemente isso não quer dizer que o Ulisses da *Odisséia* de Homero realmente existiu, e que o Leopold Bloom de *Ulysses* de James Joyce não, como se a epopéia representasse fatos verídicos e o romance fatos imaginários. O tempo da epopéia, inclusive, é o tempo do passado e do encantamento. Mas o Ulisses de Homero era um modelo numa época em que, como afirma Lukács (2000, p. 27), conheciam-se respostas, mas nenhuma pergunta, somente soluções, ainda que enigmáticas, mas nenhum enigma, somente formas, mas nenhum caos. O autor húngaro considera o romance como a epopéia de uma época em que a totalidade da vida não é um dado evidente, pacífico, mas em que o sentido da vida se tornou problemático: aspira-se à totalidade, mas ela não é alcançada, não por incapacidade do romance, mas por ter sido a própria totalidade posta em xeque. O homem contemporâneo, ao contrário do homem helênico, não crê numa totalidade. Dessa forma, a literatura não mais mimetiza e educa, mas é a expressão de conflitos e indagações num mundo que não é mais tão inteiro e sem fissuras, como o era para o Ulisses homérico.

Assim, é no regime estético que se encontra a arte da modernidade. Uma arte que é uma ruptura radical com qualquer compromisso normativo, mas que traz, a tiracolo, como o preço a pagar por essa liberdade extrema, a incerteza e a instabilidade. O século 20 assistiu ao esgotamento das grandes narrativas, das grandes verdades, dos valores tidos como certos, dos projetos artísticos/estéticos. Abre-se um vazio, surge um profundo mal-estar, as referências são perdidas. Os tempos do homem íntegro, uno, completo, findam, e a ampla gama de possibilidades traz o seu reverso: pode-se tentar tudo, mas o que sobrou para ser tentado? E qual é o sentido de se tentar algo? A modernidade cria literatura num mundo sem Deus. Reage perplexa como reagiria o velho isolado na floresta que faz canções em louvor a Deus, caso Zaratustra tivesse lhe contado que Deus está morto (NIETZSCHE, 2005, p. 35).

Giorgio Agamben (1999), ao tratar da arte a partir do ponto de vista do espectador, descobre que há uma constante relativização de o que é bom gosto e mau gosto na arte, até que essa distinção se torna impossível. É nesse ponto que surge “o mais perturbador de todos os hóspedes”, nas palavras de Nietzsche, ou “o movimento fundamental da História Ocidental”, de acordo com Heidegger (apud AGAMBEN, p. 26-7). O niilismo – do latim nihil (nada) – é o pensamento obcecado pelo nada, pela falta de sentido. Ou, recorrendo novamente a Nietzsche, o seu primeiro grande profeta e teórico: “Niilismo: falta-lhe finalidade. Carece de resposta à pergunta ‘para quê?’ Que significa niilismo? Que os valores supremos se depreciaram” (citado por VOLPI, 1999, p.8).

A partir do último parágrafo do texto de Giorgio Agamben, em que o filósofo italiano indica a vinda definitiva do niilismo para época contemporânea, comecei, primeiramente, a pensar sobre a utilidade desse estado de espírito que se estabelece na contemporaneidade, digamos, para iluminar certos pontos da literatura judaica. Afinal, falar em literatura judaica, principalmente após 1945, é falar da Shoah (catástrofe em hebraico, termo muito utilizado nos domínios da comunidade judaica, que o prefere ao largamente difundido, Holocausto, que traz a idéia de um sacrifício divino). O genocídio perpetrado pelos nazistas trouxe a dúvida visceral sobre a capacidade da arte – e da linguagem – de expressar os acontecimentos e os sentimentos a ele relacionados. É verdade que o niilismo já estava em ação, mas com certeza o segundo pós-guerra do século 20 o aprofundou ao extremo. É nesse contexto de cinzas ao vento – em que a catástrofe acaba de terminar no plano real, mas o problema de

sua representação apenas começa – que me parece haver uma rica possibilidade de análise da relação entre estética e ética.

Evidentemente que, para tratarmos da literatura judaica, não basta considerarmos o pós-guerra apenas. Um mínimo conhecimento sobre o contexto anterior à Shoah é fundamental para compreendermos a perda não apenas humana, por si só catastrófica, mas também intelectual e literária.

A Europa Central, a Mitteleuropa, da segunda metade do século 19 até 1933, assistiu a uma floração cultural extraordinária da comunidade judaica, a uma época de ouro. Entre escritores e pensadores, temos Heine, Marx, Lukács, Benjamin, Marcuse, Freud, Kafka, Fromm, dentre outros, que foram produto de uma síntese única entre a cultura alemã e a judaica. Recorrendo a fontes germânicas como o Romantismo e a judaicas como o Messianismo, surgiu uma geração que representava uma fusão de dois espíritos. Uma geração de sonhadores e utópicos, que aspiravam a um mundo radicalmente diferente, em que o antiautoritarismo, a revolução do espírito e o socialismo libertário eram os instrumentos de trabalho. Dentre as várias diferenças, havia uma rede subterrânea de correspondências entre esses personagens, e o peso da política e da religião variava enormemente. No entanto era uma intelectualidade judaica que tinha uma essência comum: uma mistura da dimensão messiânica e da dimensão utópico-libertária. Para eles, o niilismo existia, mas a esperança de uma possibilidade real de mudança do mundo ainda estava presente. No belo livro de Michael Löwy, *Redenção e Utopia* (1989), a história dessa geração é contada e analisada, sob o signo do conceito de afinidade eletiva: apesar das diferenças, esses autores judeus revelam traços, em maior ou menor grau, que remetem a um universo cultural comum, que acreditava na reparação, no restabelecimento da harmonia perdida – a idéia cabalística de Tikkon.

Esse universo da intelectualidade judaica foi destruído pelo nazismo. Como Löwy (1989, p. 10) destaca, Walter Benjamin, em "Sobre o conceito de história", exigia que a história fosse escrita do ponto de vista dos vencidos. O livro de Löwy é uma tentativa de realizar essa escrita. Escrever a história do ponto de vista dos vencidos, e não dos vencedores, é lançar no centro da questão estética a questão ética. A escrita, apesar do niilismo, apesar da descrença, apesar do vazio – e talvez por causa de todos esses elementos – adquire um comprometimento e uma responsabilidade dos quais não pode abrir mão. Ela tem o compromisso de trazer à baila uma versão que foi derrotada no plano concreto, mas que busca a justiça ao se tornar palavra.

Yerushalmi (1992, p. 133), ao estudar as relações entre memória e história para o judaísmo, vai justamente se perguntar: “É possível que o antônimo de esquecimento não seja lembrança, mas justiça?” No judaísmo, *zakhor* (em hebraico, lembrar) é um verbo extremamente importante, que funda a identidade judaica. Embora Yerushalmi investigue até que ponto a memória judaica se serviu da Historiografia, não há dúvidas de que preservar, não perder, conservar, contar são atos caros aos judeus. O impressionante Yad Vashem, o Museu do Holocausto em Israel, traz em um de seus pórticos a seguinte inscrição, retirada da Torá:

Já aconteceu alguma coisa tão terrível como esta,
em nossos dias
ou no tempo dos nossos antepassados?
Digam aos seus filhos o que aconteceu;
que eles contem aos seus filhos
e que estes falem sobre isso à geração seguinte (I Joel 2-3)

Por meio de uma referência textual bíblica, recupera-se o milenar compromisso ético judaico de contar, não esquecer. A memória da catástrofe, como mostra o trecho de *Joel*, tem uma longa tradição no Judaísmo. E o ato de lembrar está profundamente arraigado na religião. Como Yerushalmi constata, vários ritos e festividades estão estruturados no culto da memória, na rememoração do Passado. Um exemplo é a festa de Purim, em que o livro de *Ester* é lido, no qual se conta como ela salvou o povo judeu do extermínio que Haman pretendia perpetrar; outro exemplo é a quebra de pratos pelos pais dos noivos no casamento judaico, para se lembrar, em meio à comemoração, da destruição do Templo e do luto pela impossibilidade de reparo. Yerushalmi constata que o povo judeu tem uma identidade fortemente calcada na História, ainda que só tenha passado a se utilizar dos métodos propriamente historiográficos em meados do século XIX. *Zakhor* é um ato que funda a existência do povo judeu na História. Arthur Danto (citado por HARTMAN, 2000, p. 223) escreveu que “existir historicamente é perceber os eventos que vivemos como parte de uma história a ser contada mais tarde”.

Sempre que a Shoah é evocada – tal qual a diáspora e a Inquisição, mas o Holocausto é o mais terrível e mais próximo – seja nas escolas, nas reuniões familiares e comunitárias, dizemos que devemos lembrar para que os fatos não se repitam, pois o esquecimento leva à repetição dos fatos. Se as catástrofes já aconteceram, resta lembrá-las para evitar o seu retorno, e devem-se honrar os que se foram com a afirmação do que aconteceu. A memória assemelha-se à justiça; o ato de *Zakhor* é escrever a história dos vencidos, destruídos, aniquilados pela marcha da História. Essa escrita, sendo responsável por um acerto de contas – pois é na escrita que a História se desenrola – assume o compromisso ético de lembrar para impedir novas catástrofes.

Dito isso, evidencia-se a força que o testemunho possui no universo judaico. Cada ato litúrgico judaico é uma testemunha de algo que já aconteceu. Via de regra, testemunha-se algo que seja impressionante, fora do comum, algo excepcional. A partir da Shoah, evidentemente, estamos falando de uma literatura de testemunho que surge, com a força e a perplexidade paralelas à catástrofe que representa. Ou tenta representar.

É nesse ponto que surge o problema da representação. Seligmann-Silva (2000) e Hartman (2000) são dois autores que estudam as relações entre arte, representação e catástrofe, sobretudo o Holocausto. Como veremos, testemunhar envolve um compromisso ético em vários níveis. Primo Levi, o escritor sobrevivente-símbolo da Shoah (tal qual Anne Frank é a não-sobrevivente), que venceu os campos de concentração, mas não a sua memória, suicidando-se em 1985, traz em suas últimas reflexões a questão central dos problemas de representação. Permito-me citar o seguinte trecho:

Nós, que sobrevivemos aos Campos, não somos verdadeiras testemunhas. Esta é uma idéia incômoda que passei aos poucos a aceitar, ao ler o que outros sobreviventes escrevem – inclusive eu mesmo, quando releio meus textos após alguns anos. Nós, sobreviventes, somos uma minoria não só minúscula, como também anômala. Somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, jamais tocaram o fundo. Os que tocaram, e que viram a face das Górgonas, não voltaram, ou voltaram sem palavras. (apud HOBBSAWN, 1995, p. 11)

Levi revela a dificuldade da linguagem de representar o real quando esse rompe as comportas do imaginável. A noção de testemunha a que ele se refere é radical: ou seriam os fantasmas, os mortos, ou os que perderam o poder da linguagem, as verdadeiras testemunhas. Testemunha aqui está imbuída de uma noção de vivência intensa e extrema, para além dos limites do suportável. Os que

conseguiram se expressar não podem ter vivenciado o limite, segundo Levi. Percebemos nas palavras do escritor italiano um certo sentimento de culpa em ser um sobrevivente – como se sobreviver fosse uma atitude anti-ética. Um sobrevivente não seria uma testemunha verdadeira. Entre os afogados e os sobreviventes (título de uma de suas mais famosas obras de testemunho), os primeiros são os únicos que poderiam testemunhar – mas já foram tragados pelo mar implacável da História. São as testemunhas impossíveis. E, para os que sobreviveram, paira sempre a dúvida: “Fomos capazes, nós sobreviventes, de compreender e fazer compreender nossa experiência?” (LEVI, 1990, p.17).

Porém, em termos mais práticos, digamos, para prosseguirmos com a possibilidade do testemunho, podemos destacar a força do impacto da Shoah a que Levi se refere. A vivência dessa experiência-limite poderia ocorrer em vários graus, e os que a conseguem verbalizar teriam vivenciado um grau menor do que os que não conseguem expressá-la. Os que morreram ultrapassaram a fronteira. Ao focalizarmos os que sobreviveram, mas não conseguem verbalizar, podemos ter duas maneiras de entender essa incapacidade: ou é do sobrevivente, que sofreu tamanho trauma a ponto de virar uma testemunha incapaz de testemunhar, ou é da própria linguagem, que não possui aparato lingüístico e conceitual à altura da intensidade do evento. Vale lembrar as palavras de Lyotard (citado por SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 78), para quem a Shoah teria sido um terremoto de tal intensidade que abalou todos os instrumentos de medida.

Para Freud, o trauma é uma ferida na memória (em grego, trauma significa ferida). O trauma seria a incapacidade de recepção de um evento imensurável, que ultrapassa as fronteiras da nossa percepção, tornando-se sem forma, sem palavra. A experiência traumática é a que não pode ser assimilada e verbalizada no momento em que acontece. Assim, durante um trauma, não há verbalização, o fazer-se linguagem. O evento só toma forma posteriormente, após a repetição constante das cenas traumáticas na memória. E, contrariando todo o simbolismo da Psicanálise, a recordação da cena seria sempre literal, realista.

Curiosamente, e até assustadoramente, o realismo não parece ser suficiente para cativar as pessoas que não vivenciaram a catástrofe e trazê-las para uma compreensão possível de seu significado. Hartman (2000) constata que as visões de morte e sofrimento, sendo uma rotina no mundo atual, acabam por produzir um sentimento de indiferença nos espectadores. Há uma perda de sensibilidade, uma anestesia psíquica. Paralelamente a isso, ocorre algo paradoxal: o realismo da representação dos eventos terríveis produz um efeito de irrealidade. Os historiadores têm uma tendência a abraçar o realismo puro e rejeitar a arte, pois essa operaria um desvio, um recuo da realidade, por ter uma carga extra, criativa, que pode corromper e diminuir a proteção contra visões relativistas e positivistas (como dos historiadores que negam a existência do Holocausto). No entanto, esse realismo defendido pelos historiadores parece criar uma rejeição, uma negação: “isso é muito absurdo, não pode ser verdade”. A arte que é realista cria no espectador esse tipo de reação – Hartman (p. 220-1) oferece como exemplo o filme *A Lista de Schindler*, de Spielberg, em que as cenas cruas da violência dos campos criam em quem as assiste uma desconfiança de que aquilo não pode ter realmente ocorrido. A imagem tem um poder estético tão intenso que pode ter efeito contrário ao esperado.

Assim, constatamos que, ao falarmos da questão da representação da Shoah, há sempre uma falta, uma impossibilidade. O testemunho possível – o dos que sobreviveram e verbalizaram – carrega um realismo que ainda assim não consegue abarcar o fato. Há sempre algo que escapa ao poder da linguagem. Elie Wiesel, outro célebre sobrevivente, disse sobre sua obra que “eu não contei algo do meu passado para que vocês o conheçam, mas sim para que vocês saibam que vocês nunca o conhecerão” (citado por SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 79). Há sempre a noção de que não é pelo caminho da linguagem que se conhecerá a Shoah – talvez não haja caminho algum para isso.

O trauma, porém, em algum ponto da vida é finalmente absorvido e verbalizado. Podem se passar décadas até que o testemunho realmente aconteça. O sobrevivente pode optar pelo esquecimento e pela vida; ao invés de se debruçar sobre o trauma, optar por não encará-lo. No entanto, a necessidade de liberação, do caminhar para a frente, acaba por acontecer em determinado momento. O conflito entre o viver e o lembrar existe como um conflito ético: quem sobrevive carrega a responsabilidade da *Zakhor*. Dessa forma, o testemunho é a escolha ética do sobrevivente pela justiça, pela crença de que o que aconteceu deve ser vingado por meio da palavra. O testemunho sendo realista, no entanto, nem sempre causa o efeito desejado de solidariedade, pois o que é dito (ainda que não seja à altura dos fatos) também causa um trauma de segundo grau no ouvinte, que não consegue absorver a catástrofe.

Se o testemunho carrega o limite da linguagem, e precisamente da linguagem literal, realista, talvez a possibilidade de expor o infinito devesse ficar a cargo das artes. Deleuze é um dos principais filósofos que reconhece que a arte faz algo finito que remete ao infinito. A ética da representação da Shoah, nesse caso, seria subvertida: a justiça não virá pelo realismo fiel, mas por um caminho figurativo, que possa experimentar possibilidades de representação com mais liberdade. Seria preciso, sim, trabalhar a realidade, utilizar metáforas e comparações para ampliar a viabilidade de representação do de um evento cuja força ofuscante enfraquece a capacidade de pensar. Lançar mão do irracional, do emocional da literatura seria aticar a imaginação do que não se consegue imaginar.

Primo Levi escreveu livros que são claros testemunhos, autobiográficos, realistas, comprometidos com a literalidade, como *É isso um homem?* e *Os afogados e os sobreviventes*. Em *Se não agora, quando?*, seu primeiro romance propriamente dito, a voz de Levi se transforma na voz de um narrador externo, que localiza na ficção suas impressões de guerra: uma tentativa de lançar mão da literatura com uma função terapêutica, capaz de permitir a absorção do trauma por uma via mais simbólica, mais livre?

Sendo a Shoah um evento transbordante, ainda não claramente definido, a literatura passa a ter um papel de possibilitadora máxima de representação. Deleuze considera que o problema da filosofia seria adquirir consistência sem perder o infinito (1997, p. 59); a isso se segue a afirmação de Schlegel de que a necessidade de poesia nasce da impossibilidade da filosofia em expor o infinito. Entre a filosofia e a literatura, chegou o momento em que é preciso deixar à literatura o papel da representação e confiar a ela o aspecto ético.

Na questão do testemunho, e principalmente no testemunho do Holocausto, é na literatura, talvez mais do que no depoimento literal, que existe a possibilidade de se alcançar uma representação e compreensão do real. Yerushalmi (1992, p. 115) admite que, apesar de o Holocausto já ter engendrado mais pesquisas históricas do que qualquer outro acontecimento da história judaica, é pelo romancista e não pelo historiador que a sua imagem está sendo forjada. Longe de ser uma crítica, é a afirmação de que, dado a magnitude do evento e de como ele apela a nossas emoções e medos, a Shoah é mais bem representada, compreendida e sentida pela ficção, pela metáfora, do que pelo compromisso realista do historiador. A literatura fez um pacto ético com o testemunho da catástrofe. O estético e o ético se uniram para dar à luz uma representação máxima possível da barbárie. Rancière (2005) aponta para a questão suscitada por defensores de Heidegger de que a Shoah foi resultado do avanço sem limites das técnicas industriais, e não um ato de potência e ódio contra o povo judeu. Essa é uma discussão histórica e filosófica, que relativiza a carga emocional do evento; a História e a Filosofia têm, ambas, seu compromisso ético, mas não tanto emocional. Porém, cada vez mais a Historiografia tem buscado se utilizar de conceitos oriundos da Psicanálise, da ética e da estética para ampliar os seus limites cartesianos e tentar dar conta da representação de um evento que existe sobre o signo da fuga, da indefinição, da “inconclusão”. Enxergar a Shoah como resultado de um avanço tecnológico é possível, mas não é o bastante e nega todo o substrato cultural anti-semita que a produziu e o conseqüente

aprofundamento da desesperança visceral que se abateu sobre os judeus. Para a literatura, a face da morte do Lager não é relativizada ou friamente estudada, mas sim carnalizada em palavras que atentam para a dimensão humana, psicológica, emotiva do evento. A literatura intui o peso do seu compromisso com a catástrofe e não a trata como um objeto científico. Talvez o erro nas abordagens do Holocausto seja justamente este: o de terem a pretensão de um conhecimento frio e objetivo sobre o acontecido. A literatura não tem essa ambição. E por isso é a mais capaz de gerar algum tipo de conhecimento – achar a verdade pela poesia é um compromisso ético do mais alto grau.

No Brasil, os escritos de testemunho do Holocausto ou de vivências paralelas a ele não são tão numerosos. Os sobreviventes que vieram para o Brasil no pós-guerra não produziram depoimentos e/ou obras literárias em número expressivo. Há, de maneira mais expressiva, uma literatura que testemunha a sobrevivência do judeu na diáspora (e, nesse caso, a diáspora é tanto relativa à terra de Israel quanto à própria Europa, berço judaico por tantos séculos). Em *No exílio* (1948), de Elisa Lispector, irmã de Clarice, narra-se a vinda da família para o Brasil para escapar das perseguições anti-semitas. Aleksander Laks, que esteve em Auschwitz, lançou *O sobrevivente* em 2000, comprovando o longo lapso de tempo que pode acontecer entre o evento traumático e o testemunho, e a tendência realista e seca da linguagem. No Brasil, o escritor judeu de alta expressão que talvez mais seja uma testemunha, apesar de seu conflito ao longo da vida com sua identidade judaica, que o levou a um virulento auto-ódio, é Samuel Rawet.

Rawet nasceu em 1929 em uma aldeia judaica da Polônia. Seu pai veio para o Brasil em 1933, em busca de melhores oportunidades de trabalho e com a esperança de em breve trazer o restante da família, o que só aconteceu em 1936, quando Rawet tinha 7 anos. É quando começa sua condição de imigrante. As adversidades por que Rawet passou, tanto econômicas quanto de adaptação ao novo país, depois de três anos sem ver o pai e de uma longa travessia do Atlântico, o qualificam como uma testemunha da difícil trajetória do povo judeu no exílio.

Ao lançar, em 1956, *Contos de imigrante*, Rawet lida com a difícil condição do imigrante, sua incapacidade de adaptação e a dificuldade de os que o rodeiam de compreender a dimensão do passado doloroso. Isso é evidente no belo e triste conto "O profeta", em que um sobrevivente dos campos perde a esposa e filhos, vem para o Brasil, mas, aos poucos, o que ele tem a contar não acha eco nos ouvidos e corações de sua família, e passa a ser indesejável, perturbador. Ao desembarcar no cais e ser recebido pela família do irmão, e ao embarcar no carro que o levaria para seu novo lar, longe do terror da Europa, vários pensamentos vagam em sua mente:

O que lhe ia por dentro seria impossível transmitir no contato superficial que iniciava agora. Deduziu que seus silêncios eram constrangedores. Os silêncios que se sucediam ao questionário sobre si mesmo, sobre o que de mais terrível experimentara. Esquecer o acontecido, nunca. Mas como amesquinhá-lo, tirar-lhe a essência do horror ante uma mesa bem posta, ou um chá tomado entre finas almofadas e macias poltronas? Os olhos ávidos e inquiridores que o rodeavam não teriam ouvido e visto o bastante para também se horrorizarem e com ele participar dos silêncios? Um mundo só. Supunha encontrar aquém-mar o conforto dos que como ele haviam sofrido, mas que o acaso pusera, marginalmente, a salvo do pior. E consciente disso partilhariam com ele em humildade o encontro. Vislumbrou, porém, um ligeiro engano. (2004, p. 26)

O trecho acima reúne várias das questões que tentei aqui desenvolver. A impossibilidade de comunicar o terror da experiência. O silêncio que fica no lugar das palavras, incapazes de representarem a dimensão do ocorrido. A recusa em esquecer. A falta de capacidade de quem não viveu a experiência da guerra de se horrorizar como o sobrevivente. O sentimento de solidão e

marginalidade. O sobrevivente do conto sente que a escolha de ter imigrado para o novo mundo foi um engano. A princípio sua presença e seus relatos geram piedade, lágrimas, curiosidade. Aos poucos, passam a ser incômodos. Ele sente que seu mundo é outro, e que os parentes no Brasil “não participaram em nada do que fora (para ele) a noite terrível”. A afinidade esperada não é alcançada, e o triste profeta de um mundo destruído acaba por voltar de onde partiu, em busca da companhia de seus semelhantes.

Esse conto de Rawet, que não é um depoimento realista, mas uma peça literária bela, simples e bem acabada, é um exemplo da capacidade da literatura de representar o significado da noite terrível. O leitor é arrastado para a angústia, para o sentimento de solidão e abandono, para a incomunicabilidade. O princípio ético da literatura inicial de Rawet consiste no seu compromisso radical com a justiça de dar a voz de representação aos que foram silenciados, seja pelo anjo da morte ou pelo trauma – os que viram a face das Górgonas, nas palavras de Levi. O testemunho advindo da literatura prova que é a soma da estética e da ética que possibilita a representação da catástrofe.

Ao final desse curto percurso de reflexão, penso que a grande e velha pergunta que resta, para além de todo o aparato conceitual de que dispomos, seja a simples: escrevemos por quê? Com que finalidade? Unir estética e ética é acreditar que existe um compromisso; no entanto, é difícil definir onde acaba o compromisso e começa a censura, o controle, a antiga idéia de arte como meio para uma mensagem, de preferência política. Mas a arte pela arte é um outro extremo, também não desejável. Talvez a literatura não possa – e nem deva – educar a comunidade como queria Platão. Mas ela não pode abrir mão de aguçar a percepção do real de seu leitor, como que abrir uma porta, um sexto sentido além da audição, olfato, visão, paladar e tato. Isso é unir ética e estética. E isso, talvez, seja uma forma de educação, afinal.

***Patrícia Chiganer Lilienbaum** é Professora Assistente da Universidade Veiga de Almeida, RJ. Mestre em Literatura Brasileira pela UFRJ e Doutoranda em Literatura Brasileira na PUC-RJ, onde estuda a literatura de expressão judaica de autores brasileiros como Moacyr Scliar, Samuel Rawet e Cíntia Moscovich.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *The Man without content*. Palo Alto: Stanford UP, 1999.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BINES, Rosana Kohl. A prosa desbocada do ilustre escritor estrangeiro. In: VIEIRA, Nelson & GRIN, Mônica (Org.). *Experiência cultural judaica no Brasil: recepção, inclusão e ambivalência*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004. p. 197-212.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- HARTMAN, Geoffrey. Holocausto, testemunho, arte e trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. & NETROVISKI, Arthur (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 207-235.
- HOBSBAWN, Eric. *Era dos extremos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- KIRSCHBAUM, Saul. A volta do errante Samuel Rawet. *Revista 18*. Ano III. n° 9. São Paulo: Centro da Cultura Judaica, 2004. p. 52-4.
- LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LEVI, Primo. *Se não agora, quando?* São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.
- LÖWY, Michael. *Redenção e utopia: o judaísmo libertário na Europa Central*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.
- NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- RANCIERE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- RANCIERE, Jacques. *Heidegger, filósofo judeu?* In: Folha de São Paulo, Caderno Mais, p.3, 4 de setembro de 2005.
- RANCIERE, Jacques. *Políticas da escrita*. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- RAWET, Samuel. *Contos e novelas reunidos*. Org. André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: _____. & NETROVISKI, Arthur (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-97
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Zeugnis e Testimonio: sobre a diferença e a intraduzibilidade entre dois conceitos. In: VIEIRA, Nelson & GRIN, Mônica (Org.). *Experiência cultural judaica no Brasil: recepção, inclusão e ambivalência*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004. p. 181-196.
- VOLPI, Franco. *O Nilismo*. São Paulo: Ed. Loyola, 1999.
- YERUSHALMI, Yosef Hayim. *Zakhor*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.