

O TESTEMUNHO COMO TENDÊNCIA NA ESCRITA DO ROMANCE DE MEMÓRIA CONTEMPORÂNEO

TESTIMONY AS A TREND IN CONTEMPORARY MEMORY NOVEL WRITING

DOI 10.20873/uft2179-3948.2023v14n2p7-22

Ana Paula de Souza¹

Resumo: O testemunho é uma tendência evidente na escrita do romance de memória contemporâneo. O romance *Sefarad* (2001) do espanhol Antonio Muñoz Molina (1956) é uma narrativa de ficção produzida a partir da transposição de testemunhos orais ouvidos pelo escritor em entrevistas e conversas fortuitas, e da intertextualidade com testemunhos escritos (cartas, diários, memórias, autobiografias, testemunhos). A partir da análise desse romance, o objetivo deste artigo é demonstrar a presença do testemunho na feitura do romance de memória contemporâneo, sobretudo em dois aspectos: na presença de “personagens-testemunhas” e na postura ética de escritores que se configuram como “*auctor-testemunha*” (AGAMBEN, 2008).

Palavras-chave: Testemunho; Memória; Teoria do romance; *Sefarad*; Antonio Muñoz Molina.

Abstract: Testimony is evident trend in contemporary memory writing. The novel *Sefarad* (2001) by the Spanish Antonio Muñoz Molina (1956) is a fiction narrative produced from the transposition of oral testimonies heard by the writer in interviews and fortuitous conversations, from intertextuality with written testimonies (letters, diaries, memories, autobiographies, testimonies). Based on the analysis of this novel, this article aimed to show the presence of the testimony in the making of the contemporary memory novel, mainly in two key aspects: in the presence of “witnesses-characters” and in the ethical posture of the writers who are configured as “*witness-auctor*” (AGAMBEN, 2008).

Keywords: Testimony; Memory; Theory of the novel; *Sefarad*; Antonio Muñoz Molina.

Introdução

O resgate do passado é uma das tônicas do romance contemporâneo e, segundo Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 110), essa tendência se explica por ao menos duas razões. Em primeiro lugar, a humanidade nunca acumulou tanto conhecimento sobre a própria história quanto na contemporaneidade. Enquanto se preparava para escrever *O nome da Rosa*, o escritor italiano Umberto Eco (1985, p. 8) disse ter percebido que possuía um conhecimento mais amplo e profundo sobre a Idade Média do que sobre o próprio presente, que chegava até ele apenas por meio da televisão, de forma abrupta, sem dar-lhe chance à reflexão. Naquele momento, Eco

¹ Doutora em Teoria e História Literária - IEL/UNICAMP; professora adjunto IV do Departamento de Letras e do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem - IL/UFMT; e-mail: ana.souza@ufmt.br; <https://orcid.org/0000-0001-6726-0745>.

deu-se conta de que escrever sobre o passado era inevitável. Tal como Perrone-Moisés, o escritor italiano reconhecia, na ficção contemporânea, uma estima pelo passado: “A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao *silêncio*, deve ser revisitado: [...]” (ECO, 1985, p. 26, *grifo nosso*) Essa citação de Eco não nos interessa pela oposição que o escritor estabelece entre literatura moderna e pós-moderna. Nesse contexto, entenderemos como pós-moderna a literatura produzida na contemporaneidade². O que pretendemos destacar na afirmação de Eco é a força que o escritor italiano atribui ao passado, no sentido de que não falar sobre ele significa tornar-se mudo, não ter sobre o que falar.

A segunda razão pela qual Perrone-Moisés aponta o passado como sendo uma das tônicas do romance contemporâneo é o fato de que esse passado é o catastrófico século XX, com toda sua barbárie elevada ao extremo, um passado que pesa como um fardo sobre os ombros dos escritores contemporâneos. A narrativa de ficção atual tem, portanto, a história, o testemunho, a memória e a experiência como tendências inspiradoras e temáticas que se refletem na própria forma do romance.

No contexto da literatura hispânica, Raquel Macciuci (2010, p. 18) utiliza os termos “literatura de memória” e “narrativa de memória” para referir-se às narrativas de ficção ancoradas na recordação de acontecimentos traumáticos e verídicos. Os termos literatura e narrativa são amplos e abarcam diversos gêneros, mas, ao empregar esses termos em seu estudo, Macciuci refere-se mesmo ao gênero romance. Inspirados nesses termos é que referimo-nos a um certo tipo de romance que abunda na contemporaneidade como “romance de memória”. É na escrita desse tipo de romance que se observa a presença do testemunho.

De acordo com Seligmann-Silva (2005, p. 72), as mais diversas áreas do saber, tais como a teologia, estudos jurídicos, psicologia, psicologia social, psicanálise, etnologia, história oral, historiografia e filosofia têm se interessado pela questão do testemunho, e não poderia ser diferente com a literatura e os estudos literários, a teoria das artes e a teoria estética. Ainda de

² Denominamos como sendo contemporâneo o romance produzido nas últimas décadas do século XX e no início deste século. Preferimos a noção de contemporaneidade à noção de pós-modernidade. Eco (1985, p. 26) já falou sobre a dificuldade de se delimitar cronologicamente um período histórico-artístico que pudesse ser abarcado pelo termo pós-modernidade. Ao preferir contemporaneidade à pós-modernidade, colocamo-nos ao lado de teóricos como Susan Sontag (2008, p. 151) para quem o projeto moderno é tão radical que ainda não foi concluído. Para Perrone-Moisés (2016, p. 38), assim como o termo modernidade é impreciso tanto historicamente quanto para designar um período literário, o termo que dele deriva, pós-modernidade, é ainda mais impreciso. O argumento central da teórica brasileira reside no fato de que as características atribuídas a uma suposta literatura pós-moderna já existiam há muito na literatura, e de que o que a denominada literatura pós-moderna faz é apropriar-se de características da modernidade e empregá-las ao extremo.

acordo com Seligmann-Silva, a era das catástrofes³ originou a era dos testemunhos⁴. O testemunho provocou uma virada de paradigma nas artes e na literatura, e é possível reconhecer certo teor testemunhal nas obras de toda a literatura, mas esse teor tornou-se ainda mais latente e identificável na literatura produzida no século XX e início do século XXI.

O professor João Camillo Penna (2013, p. 328) lembra que John Beverley em uma de suas mais importantes teses sobre o testemunho identificou ainda no século XVI o teor testemunhal presente na literatura no romance picaresco *Lazarillo de Tormes* (1554), pois essa obra:

[...] apresenta de forma aguda a experiência da pobreza e da marginalidade social de sujeitos convertidos em resto do capital na época do seu nascimento, cujas vivências são inabsorvíveis pelas formas medievais de representação, e que portanto requerem a criação de uma nova forma: o romance. [...] O que faz a modernidade do *Lazarillo*, no entanto, o “primeiro romance moderno” ou o “primeiro romance burguês” e uma espécie de testemunho, é um duplo sucesso mimético das duas faces da representação do modo de produção capitalista: [...] (PENNA, 2013, p. 328)

Como se vê, a concepção de um personagem de ficção entendido, simultaneamente, como personagem e testemunha de uma realidade social excludente não é propriamente uma novidade. Beverley reconheceu esse fenômeno nos primórdios do que hoje convencionou-se chamar de romance moderno. Na tese de Beverley, a vertente testemunhal da literatura surgida no século XX seria uma espécie de correspondente contemporânea do que foi a picaresca no século XVI. Ao surgirem no universo das letras, tanto a picaresca quanto o testemunho enfrentaram resistência para serem reconhecidos como literatura. Se o teor testemunhal já podia ser reconhecido no romance picaresco, esse teor também pode ser identificado na narrativa de ficção atual:

A história das práticas sociais e das formas contém uma mesma lição de alargamento de fronteiras: assim como hoje não temos problema em aceitar a novela picaresca como literatura, também o testemunho será incluído no futuro dentro do espaço literário num processo de expansão ou de incorporação de suas margens, que já podemos acompanhar em nossa época através dos avatares do testemunho na novelística contemporânea. (PENNA, 2013, p. 330 – 331)

Ao contrário de Beverley e Penna, que enunciam a partir da cena do *testimonio* hispano-americano e, portanto, concebem o testemunho como um gênero, Seligmann-Silva (2005, p. 85) prefere entender o testemunho como uma “*face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes*”.

³ Expressão de Eric Hobsbawm (SELIGMANN-SILVA, 2005).

⁴ Expressão de Shoshana Felman (SELIGMANN-SILVA, 2005).

Neste artigo, pretendemos demonstrar a hipótese de que, no romance de memória contemporâneo, o testemunho se faz presente de diferentes formas, mas sobretudo, na escolha dos personagens e na postura ética do escritor. Esses romances estão povoados de personagens que são testemunhas privilegiadas da história e que, portanto, têm na arquitetura do romance uma função social a mais que é a de prestar testemunho. E os escritores que se dispõem a escrever esse tipo de romance, ainda que não sejam vítimas diretas das catástrofes do século XX, solidarizam-se com essas vítimas a ponto de empreender minuciosas investigações históricas para criar narrativas de ficção, tornando-se mais que autores, *autor-testemunha*⁵. Para apresentar e discutir esses dois conceitos, o de personagem-testemunha e o de *auctor* testemunha, partimos de reflexões elaboradas a partir da análise do romance *Sefarad* (2001) do escritor espanhol contemporâneo Antonio Muñoz Molina⁶ (Úbeda, Jaén, 1956).

1 Além de personagens, testemunhas

Sefarad é uma obra que se inscreve nessa tendência da ficção contemporânea de revisitação do passado e da história, a começar pelo próprio título do romance, uma palavra que representa um trauma histórico. *Sefarad* é uma palavra hebraica utilizada para se referir à Península Ibérica, e que remete a uma página infeliz da história da Espanha: a expulsão, no século XV, de toda a população judaica que desde a antiguidade habitava o país.

No título do romance, a palavra *Sefarad* funciona como uma metáfora representativa e agregadora das múltiplas experiências de deslocamento que são narradas ao longo dos dezessete capítulos.

O exílio dos judeus sefarditas, embora seja um paradigma presente no horizonte de todo o romance, é tema central apenas do último capítulo que, inclusive, tem o mesmo título que o livro. No entanto, o enredo do romance enfatiza os deslocamentos provocados pelas tragédias do século XX. Capítulos como *Copenhague*, *Quien espera*, *Oh tú que lo sabías* e *Münzenberg*, recuperam as experiências de deportação de judeus e militantes comunistas aos campos de concentração nazistas e aos *gulags* soviéticos. Nesses capítulos, são narradas ainda as

⁵ Conceito cunhado em escritos de Giorgio Agamben e que será apresentado mais adiante.

⁶ Escritor e jornalista espanhol. Formado em História da arte pela Universidade de Granada, publicou seu primeiro romance, *Beatus Ille* em 1986. Em 1987, com a publicação de *El invierno en Lisboa* veio o reconhecimento nacional ao consagrar-se vencedor dos *Premio de la Crítica* e *Premio Nacional de Narrativa*. Desde então, publicou mais de uma dezena de romances, além coletâneas de contos, ensaios e artigos. É membro da Real Academia Espanhola desde 1995, já ocupou o cargo de diretor do Instituto Cervantes de Nova Iorque e atuou como professor visitante em universidades estadunidenses. Também tem uma coluna semanal no *El país*, além de colaborar em outros periódicos, tendo uma carreira jornalística quase tão premiada como a de escritor de ficção.

experiências de fuga e exílio dos judeus e comunistas que conseguiram escapar da deportação. *Tan callando e Narva* são capítulos cujos protagonistas viveram uma dupla experiência de deslocamento. Trata-se de ex-soldados espanhóis que lutaram na Segunda Guerra pela Divisão Azul⁷ do exército alemão e que, depois de se deslocarem ao front soviético, passaram o resto de suas vidas deslocados, vivendo uma espécie de exílio metafórico provocado pela culpa de ter defendido a causa errada. Nos capítulos *Cerbère*, *Sherezade* e *América*, são recuperadas narrativas sobre o exílio dos militantes republicanos após a vitória franquista na Guerra Civil. O relato *Cerbère* propõe ainda um olhar sobre o outro lado da questão do exílio, o lado dos que ficaram. Na Espanha, esposas e filhos de republicanos padeceram exclusão social ao serem estigmatizados como inimigos da pátria franquista. A história da segunda metade do século XX também tem lugar no romance. No capítulo *Dime tu nombre*, são relatadas as experiências de um expatriado de uma ditadura soviética do leste europeu, e de uma fugitiva de duas ditaduras da América Latina.

Banimento, deportação, fuga, expatriação, são formas de deslocamento que se materializam geograficamente. Mas em *Sefarad*, Muñoz Molina faz do exílio uma metáfora para outras formas de deslocamento. Tais deslocamentos, sociais mais que espaciais, encenam no interior do romance alguns dos mal-estares da contemporaneidade, tais como depressão, ansiedade, dependência química. Alguns dos capítulos de *Sefarad* expõem um diversificado painel de exemplos de indivíduos vítimas desses males.

A ordem econômica global aniquilou, por exemplo, a economia manufatureira e a pequena propriedade rural. O ex-trabalhador rural sem-terra que protagoniza o relato *Sacristán* e o sapateiro Mateo de *América* representam a massa de trabalhadores andaluzes que, nos últimos anos do século passado, foram empurrados de seus povoados em caudalosos fluxos de migração para regiões mais prósperas da Espanha.

O capítulo *Ademuz* contrapõe as posturas de duas gerações sobre a experiência do deslocamento: para uma geração nascida na primeira metade do século XX, o deslocamento gera a angústia do não pertencimento, da ausência de raízes; para uma outra geração pós-1968, o deslocamento possibilita uma existência cosmopolita nas grandes metrópoles.

⁷ Unidade de voluntários espanhóis e portugueses que serviu do lado alemão, entre 1941 e 1943, na frente oriental contra a União Soviética.

Olympia tematiza o isolamento do ser humano contemporâneo. Solitário, o narrador-protagonista não compartilha com o outro suas frustrações sentimentais e profissionais, e é incapaz de se rebelar contra os papéis que lhe são socialmente impostos.

O relato *Berghof* apresenta o infectado pelo vírus HIV como um exilado da vida, isolado por uma doença altamente estigmatizada. Em *Doquiera que el hombre va*, ao representar a paixão de um alcoólico por uma toxicômana que habitavam as ruas de uma parte decadente da Madri dos anos 1990, o romance ilustra um dos mal-estares da sociedade contemporânea, as compulsões.

O capítulo *Eres* discute como as catástrofes do século XX redundaram na desidentificação do sujeito e na fragmentação identitária. Por fim, o capítulo *Sefarad*, parte da expulsão dos judeus sefarditas para refletir sobre o sentimento contemporâneo de inadequação social.

Como se pode ver, *Sefarad* é um romance contemporâneo cuja forma é marcada pela flexibilidade e pelo hibridismo, um exemplo de como a narrativa de ficção produzida na atualidade incorpora outras formas de expressão, dentre as quais, o testemunho. Ao escrever esse romance, Muñoz Molina demonstra ser um escritor consciente da preponderância do testemunho na cultura contemporânea, por isso, diante da possibilidade de criar personagens, prefere povoar seu romance de testemunhas. Aliás, o testemunho é o critério utilizado pelo autor na escolha dos seres reais que serão transformados em seres ficcionais.

O testemunho participa na construção do romance de duas formas: pela intertextualidade (citações, referências, alusões, transposições) estabelecida com obras de teor testemunhal, tais como: cartas, diários, biografias, autobiografias, testemunhos e memórias; e pela transposição de testemunhos orais utilizados como matéria prima para a escrita de ficção.

O romance estabelece relações de intertextualidade com obras de teor testemunhal como: *Cartas a Milena* (1952), o conjunto de epístolas escritas por Franz Kafka à amante Milena Jesenská (1896 - 1944), morta no campo de concentração de Ravensbrück; *Milena* (1963), a biografia de Milena escrita pela companheira de Ravensbrück, Margarete Buber-Neumann (1901 – 1989); os dois volumes autobiográficos de Buber-Neumann, *Déportée en Sibérie* e *Déportée à Ravensbrück*⁸ (1949); a trilogia de Primo Levi sobre Auschwitz, *É isto um homem?* (1947), *A trégua* (1963) e *Os afogados e os sobreviventes* (1986); o livro de memórias

⁸ No caso de títulos não traduzidos para o português, mantemos o título na língua citada por Muñoz Molina na Nota de leituras de *Sefarad*.

Journey into the whirlwind (1967) de Eugenia Ginzburg (1904 – 1977), ex-prisioneira de um gulag soviético; *Os diários de Victor Klemperer* (1995), professor judeu-alemão perseguido em Dresden; e os ensaios *Além do crime e castigo: tentativas de superação* (1966) de Jean Améry, escritor judeu-austriaco sobrevivente de Auschwitz e Bergen-Belsen.

Sefarad é composto por dezessete capítulos, dentre os quais, dez têm o testemunho oral como fonte para a escrita literária. São recriações de conversas mantidas entre o autor e pessoas com as quais ele se encontrou ao longo da vida, e de quem ouviu atentamente as histórias, para depois convertê-las em literatura. Esse procedimento de escrita, do qual o leitor pode suspeitar ao longo da leitura do romance, acaba por ser revelado pelo autor na Nota de leituras que acompanha livro:

Também procurei prestar atenção em muitas vozes dentre as quais devo nomear com gratidão e emoção as de Francisco Ayala e José Luis Pinillos, e a voz sonora e jovial de Amaya Ibárruri, que numa tarde de inverno convidou-me para um café e contou-me alguns episódios do romance extraordinário de sua vida; a de Adriana Seligmann, que me falou dos pesadelos em alemão de seu avô; e a de Tina Palomino, que veio à minha casa uma tarde quando eu acreditava já ter terminado este livro e fez-me compreender, escutando a história que sem se dar conta ela estava me presenteando, que sempre fica algo mais que merecia ser contado. (MUÑOZ MOLINA, 2001, p. 599. Tradução nossa.)⁹

Francisco Ayala (1906-2009) não protagoniza nenhum dos capítulos de *Sefarad*, é um personagem secundário, ou talvez nem chegue a ser um personagem, mas o narrador se recorda de uma das conversas que manteve com o escritor espanhol sobre viagens, exílio e Proust. José Luis Pinillos é a pessoa que deu origem aos capítulos *Tan callando* e *Narva*, em que um ex-soldado anônimo da Divisão Azul compartilha com o narrador sua história atormentada de culpa. Amaya Ibárruri é convertida em protagonista de *Sherezade*, capítulo em que relata ao narrador as memórias de sua experiência de exílio na Rússia durante a Guerra Civil e a ditadura de Franco. Adriana Seligmann divide com um pianista do leste europeu o protagonismo em *Dime tu nombre*, capítulo em que o narrador rememora os testemunhos desses dois fugitivos da repressão de regimes políticos ditatoriais. Tina Palomino é a voz por trás do relato da filha de um dirigente comunista exilado em *Cerbère*.

Mas a configuração da cena em que um personagem conta sua história ao narrador atento que depois a transforma em literatura é reproduzida em outros capítulos. Em *Sacristán*,

⁹ También he procurado prestar atención a muchas voces: entre ellas, debo nombrar con gratitud y emoción las de Francisco Ayala y José Luis Pinillos, y la voz sonora y jovial de Amaya Ibárruri, que una tarde de invierno me invitó a café y me contó algunos episodios de la novela extraordinaria de su vida, la de Adriana Seligmann, que me habló de las pesadillas en alemán de su abuelo, y la de Tina Palomino, que vino a casa una tarde en la que yo ya creía tener terminado este libro y me hizo comprender, escuchando la historia que sin darse ella cuenta me estaba regalando, que siempre queda algo más que merecía ser contado. (MUÑOZ MOLINA, 2001, p. 599)

a voz do narrador não interrompe uma única vez o relato saudosista do protagonista, um migrante andaluz. Em *Copenhague*, surge a voz do narrador principal que recorda uma viagem à capital dinamarquesa, durante a qual escuta as memórias de uma francesa de origem judaico-sefardita que narra sua fuga da Paris ocupada em 1940. *Ademuz* é um capítulo em que o narrador recupera e reproduz a memória da própria companheira. Isaac Salama, um judeu sefardita húngaro, em um encontro fortuito com o narrador em Tanger, confia-lhe suas memórias de exilado em *Oh tú que lo sabías*. Um outro migrante andaluz, ou talvez o mesmo que narra em *Sacristán*, conta em *América* uma história de paixão e segredo ouvida por ele na adolescência. Por fim, em *Sefarad*, capítulo que encerra o romance, o narrador reproduz uma conversa que teve em Roma com o escritor romeno de origem sefardita Emile Roman¹⁰. Os personagens desse segundo grupo se diferem dos do primeiro por não terem suas identidades reveladas na Nota de leituras do autor.

Para entender o papel de testemunhas desses personagens, recorreremos ao *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha* de Giorgio Agamben (2008, p. 27), obra na qual o filósofo italiano retoma a etimologia das duas expressões latinas que se referem à palavra testemunha, *testis* e *superstes*, distinguindo seus sentidos. A expressão *testis* designa o terceiro na cena jurídica, aquele cujo testemunho elucida uma disputa entre dois oponentes. Seligmann-Silva (2005, p. 80) afirma que, na postura da testemunha como *testis*, predomina o sentido da visão. Essa é a testemunha que viu e procura narrar exatamente o que viu, como se nessa tradução da visão em narrativa não houvesse espaço para reflexões acerca da interferência da linguagem. Portanto, para o teórico, a *testis* está mais relacionada ao paradigma da história, ao modo representacionista de produção do conhecimento histórico do positivismo. Para a *testis*, a cena histórica pode ser transposta à escrita da história. A *testis* dá testemunho da história.

Para Agamben, a palavra *superstes*, refere-se àquele que viveu uma experiência, e dela dá testemunho. Segundo Seligmann-Silva, a expressão *superstes* contém uma noção bastante cara que é a da sobrevivência, a *superstes* é testemunha e ao mesmo tempo sobrevivente. Enquanto o lugar da *testis* é o passado, o lugar da *superstes* é o presente, porque é do presente que o sobrevivente recupera o passado. Essa tradução do passado na narrativa presente coloca em cena a interferência da linguagem. Para a *superstes* predomina o sentido da audição: mais

¹⁰ Trata-se de Alberto Henrique Samuel Béjar y Mayor (1922 – 2004), cujo pseudônimo era Alexandre Vona, autor de *Las ventanas cegadas* (1995). Não foram encontrados dados que informem sobre a adoção de um outro pseudônimo por parte desse escritor romeno. Talvez Emile Roman seja um nome inventado por Muñoz Molina para a ficção. O verdadeiro encontro entre os escritores é narrado na crônica *La nacionalidad del infortunio*, publicada por Muñoz Molina no *El país* em 29 de novembro de 1995.

importante do que o que essa testemunha viu é o que ela viveu, sua narrativa. Por isso, a noção de *superstes* é mais proveitosa para a compreensão do testemunho na produção cultural contemporânea. A *superstes* dá testemunho da experiência.

Mas, ao contrário de Agamben que privilegia a *superstes*, Seligmann-Silva (2005, p 81) defende a necessidade de se unir os dois conceitos, e: “[...] entender o testemunho na sua complexidade enquanto um misto entre visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar [...]”. Em *Sefarad*, os personagens desempenham majoritariamente o papel da *superstes*, porque são sobreviventes, e porque são personagens convertidos em narradores, o que coloca a narrativa da experiência no centro de seus testemunhos. Mas, as experiências narradas por esses personagens são historicamente localizadas. Mais que isso, são experiências provocadas pelas circunstâncias históricas. Por isso, esses personagens são também *testis*, testemunhas da história.

Superstes ou *testis*, o que importa é entender que, em *Sefarad*, os personagens não são apenas personagens, mas são personagens-testemunhas. O procedimento pelo qual os personagens são construídos, por si só, já denota a importância que o autor concede ao papel da testemunha no romance. Mas, um outro procedimento também revela essa valorização: as reflexões metaficcionalis do narrador.

No capítulo *Oh tú que lo sabías*, o protagonista é Isaac Salama, um judeu sefardita sobrevivente da perseguição aos judeus na Hungria. Anos mais tarde, radicado na cidade marroquina de Tânger, Salama conta ao narrador de *Sefarad* sobre sua visita ao campo de concentração no qual morreram sua mãe e irmãs. Esse lugar de memória tinha como guia um sobrevivente e o narrador, que é também o escritor fictício do romance que compartilha com o leitor seu processo de escrita, introduz a seguinte reflexão: “[...] até alguns dos maiores infernos sobre a Terra ficam apagados ao cabo de uma ou duas gerações, e chega um dia em que não resta nem uma só testemunha viva que possa recordar.” (MUÑOZ MOLINA, 2001, p. 142. Tradução nossa)¹¹ Nesse comentário, o narrador evidencia duas convicções: 1. O sobrevivente é um valioso agente da memória; 2. Seu natural e gradual desaparecimento pode levar ao esquecimento.

Em outros momentos da narrativa, essas convicções se rerepresentarão como, por exemplo, no capítulo *Münzenberg*. Para escrever este capítulo, Muñoz Molina recupera trechos

¹¹ “[...] hasta algunos de los mayores infiernos sobre la Tierra quedan borrados al cabo de una o dos generaciones, y llega un día en que no queda ni un solo testigo vivo que pueda recordar.” (MUÑOZ MOLINA, 2001, p. 142)

da entrevista ao escritor estadunidense Stephen Koch enquanto esse preparava o livro *Double lives: Stalin, Willi Münzenberg and the seduction of the intellectuals*. A citação a seguir remete ao ano de 1989, quando Babette Gross (1898 - 1990), a esposa sobrevivente de Willi Münzenberg¹², concedeu a entrevista.

A voz de Babette é a única que aparece no capítulo em forma de citação direta:

___ *Ese rato, Otto Katz*¹³, deu-lhe o beijo de Judas. Otto Katz tramou sua morte, ainda que não tenha sido ele quem apertou o nó da corda até estrangulá-lo.

Fala uma mulher, muitos anos mais tarde, uma anciã de noventa anos, diante de um gravador, na penumbra de um apartamento em Munique. (MUÑOZ MOLINA, 2001, p. 210. Tradução nossa)¹⁴

O travessão e o itálico marcam a introdução do testemunho oral na reprodução de um fragmento do depoimento dado por Babette a Koch. A linguagem da personagem também reflete a oralidade pelo coloquialismo, pela informalidade e pela carga emotiva. Na retomada do discurso pelo narrador aparece o verbo falar, uma remissão direta à linguagem oral. Esse procedimento ilustra a tentativa de Muñoz Molina de fazer entrar na escrita do romance a oralidade. O autor procura colocar o leitor como ouvinte direto do testemunho de Babette, transportando-o para dentro da sala de um apartamento em Munique, tornando-o ouvinte da conversa entre a viúva de Münzenberg e o autor da biografia. Como *testis*, Babette é testemunha de um episódio da história do século XX, o Expurgo Stalinista (1934 - 1939). Como *superstes*, a personagem testemunha a perseguição e o assassinato do marido. E Muñoz Molina mobiliza procedimentos para reproduzir a oralidade na escrita, consciente de que no romance dotado de teor testemunhal há uma forte relação entre testemunho e oralidade. De acordo com Seligmann-Silva (2005, p. 90), a palavra da testemunha é mais forte que a escrita, a oralidade intensifica a força de prova do testemunho, atribuindo-lhe confiança.

Ao resgatar a figura de Babette em outra reflexão, o narrador reafirma a estima pela testemunha ocular da história, sua relevância na luta contra o apagamento da memória e a preocupação com a ameaça do esquecimento após o desaparecimento das testemunhas: “Há

¹² Willi Münzenberg (1889 - 1940), membro do alto escalão do Partido Comunista Alemão, perseguido pelo nazismo e depois pelo stalinismo e assassinado pelos comunistas na França enquanto tentava uma fuga para a Espanha.

¹³ De acordo com Valdivia (2013, p. 381), Otto Katz (1883 – 1952?) era um espião da KGB que atuou junto a Willi Münzenberg nas campanhas do Comintern envolvendo intelectuais e artistas. À Katz são atribuídas muitas denúncias de traição que redundaram em vários assassinatos durante os expurgos stalinistas. Entre essas denúncias, estaria a que levou ao assassinato de Willi Münzenberg.

¹⁴ ___ *Esa rata, Otto Katz*¹⁴, le dio el beso de Judas. Otto Katz tramó su muerte, aunque no fuera él quien apretó el nudo de la cuerda hasta estrangularlo.

Habla una mujer, muchos años más tarde, una anciana de noventa años, delante de un magnetofón, en la penumbra de un apartamento de Munich. (MUÑOZ MOLINA, 2001, p. 210)

gente que viu essas coisas: nada disso está perdido ainda na desmemória absoluta, aquela que cai sobre os acontecimentos e os seres humanos quando morre a última testemunha viva que os presenciou, a última que escutou uma voz e sustentou um olhar.” (MUÑOZ MOLINA, 2001, p. 194)¹⁵

Mas, no romance, a presença de uma esposa sobrevivente que testemunha por seu marido perseguido e assassinado faz surgir uma outra indagação: pode uma pessoa dar testemunho sobre a experiência de outra?

Tomando como referência para sua reflexão teórica *Os afogados e os sobreviventes* de Primo Levi, Agamben (2008, p. 42) aponta para uma lacuna na questão do testemunho. No relato de sua experiência em Auschwitz, Primo Levi, na interpretação de Agamben, teria afirmado que o sobrevivente não seria a testemunha autêntica. A verdadeira testemunha, por Levi denominada testemunha integral, a única que conheceu a face mais cruel do horror, seria aquela que não sobreviveu para contar. O testemunho do sobrevivente seria então desautorizado pela ausência de algo que se encontraria apenas na experiência do não sobrevivente.¹⁶

Portanto, aplicando essa interpretação que Agamben faz de Levi às situações que se apresentam em *Sefarad*, o sobrevivente que atua como guia no campo de extermínio polonês em que morreu a família de Salama, por exemplo, não poderia dar testemunho de uma morte da qual ele escapou. Babette Gross, a companheira de toda a vida de Willi Münzenberg, que o acompanhou no desterro da Alemanha após a perseguição nazista aos comunistas, que esteve ao lado do marido quando ele foi acusado de traição durante o Expurgo Stalinista, não estaria apta a dar testemunho da vida de um dos principais articuladores do Partido Comunista na Europa. Resta então o questionamento: se Babette e todos os demais personagens de *Sefarad* que são sobreviventes não estão autorizados a falar em nome de seus mortos, quem estaria?

Agamben (2008, p. 146) debate-se com a interpretação que faz do texto de Levi até chegar à formulação de que o testemunho é um sistema que opõe o sobrevivente e o não sobrevivente, no sentido de que o primeiro tem a faculdade do uso da linguagem que o segundo

¹⁵ “Hay gente que ha visto esas cosas: nada de eso está perdido todavía en la desmemoria absoluta, la que cae sobre los hechos y los seres humanos cuando muere el último testigo que los presenció, el último que escuchó una voz y sostuvo una mirada.” (MUÑOZ MOLINA, 2001, p. 194)

¹⁶ Para Seligmann-Silva (2008, p. 68), a interpretação de Agamben é problemática: “Isto, a meu ver, não corresponde aos textos de Levi. Para Agamben apenas os *Musulmänner* poderiam ser as testemunhas do campo, mas Levi nunca afirmou isto. Na introdução do volume *Os afogados e os sobreviventes* (Levi, 1990) ele apenas aponta para as limitações do testemunho, como lemos na famosa frase: ‘a história do *Lager* foi escrita quase exclusivamente por aqueles que, como eu próprio, não tatearam seu fundo. Quem o fez não voltou, ou então sua capacidade de observação ficou paralisada pelo sofrimento e pela incompreensão’ (Levi, 1990: 5).”

perdeu. A testemunha pode dizer o não dizível de quem não sobreviveu, ela tem o poder de dizer o que o outro já não pode mais. A testemunha existe enquanto o outro não mais existe. Desse modo, Agamben declara, à semelhança de Ricœur (2007), sua crença na validade do testemunho:

Precisamente enquanto ele (o testemunho) é inerente à língua como tal, precisamente porque atesta o fato de que só através de uma impotência tem lugar uma potência de dizer, a sua autoridade não depende de uma verdade fatural, da conformidade entre o dito e os fatos, entre a memória e o acontecido, mas, sim, depende da relação imemorable entre o indizível e o dizível, entre o fora e o dentro da língua. *A autoridade da testemunha reside no fato de poder falar unicamente em nome de um não poder dizer, ou seja, no seu ser sujeito.* O testemunho não garante a verdade fatural do enunciado conservado no arquivo, mas a sua não-arquivabilidade, a sua exterioridade com respeito ao arquivo; ou melhor, da sua necessária subtração – enquanto existência de uma língua – tanto perante a memória quanto perante o esquecimento. (AGAMBEN, 2008, p. 157) (Grifos do autor)

A reflexão de Agamben ajuda a entender a postura de Muñoz Molina perante os testemunhos que lê e reescreve, ou que ouve e transcreve. Ao reescrevê-los ou transcrevê-los, o autor os valida. Babette e os demais personagens de *Sefarad* detêm um poder perdido para os que morreram, o poder de dizer. Saber se o que esses personagens testemunham corresponde exatamente com o ocorrido não é tão relevante quanto a importância de reconhecer que eles são as únicas pessoas capazes de dizer o indizível de seus mortos. Os testemunhos de Babette e dos demais personagens não precisam confirmar os dados compilados no arquivo, até porque o arquivo é morto, quase ninguém o acessa, ao passo que o testemunho é vivo, é público. Portanto, pode-se afirmar que, em *Sefarad*, os personagens importam mais como *superstes* que como *testis*.

Segundo Agamben, o sujeito do testemunho será sempre um ser dividido, que se corporifica mesmo numa cisão: “Isso significa ‘ser sujeito de uma dessubjetivação’; por isso, a testemunha, o sujeito ético, é o sujeito que dá testemunho de uma dessubjetivação.” (AGAMBEN, 2008, p. 151)

Os personagens de *Sefarad*, entendidos como testemunhas, tornam-se sujeitos que enunciam as experiências de outros sujeitos, o que os submete a um processo de dessubjetivação de si mesmos para dar lugar a subjetividades outras. Essa relação de interdependência, de acordo com Agamben, vincula definitivamente o sobrevivente àquele de quem ele dá testemunho.

2 O romancista como *autor-testemunha*

Agamben explora ainda uma terceira expressão latina que indica uma outra acepção para o termo testemunha, o vocábulo *auctor*. O filósofo italiano lembra que essa palavra latina remete àquele que intercede por alguém incapaz de se valer por si mesmo:

O testemunho sempre é, pois, um ato de “autor”, implicando sempre uma dualidade essencial, em que são integradas e passam a valer uma insuficiência ou uma incapacidade. [...] E assim como o ato do autor completa o do incapaz, dá força de prova ao que, em si falta, e vida ao que por si só não poderia viver, pode-se afirmar, ao contrário, que é o ato imperfeito ou a incapacidade que o precedem e que ele vem a integrar que dá sentido ao ato ou à palavra do *auctor*-testemunha. (AGAMBEN, 2008, p. 150, 151)

Babette Gross, assim como o marido, teve de deixar seu país natal para viver no exílio em Paris. Esteve detida junto a Münzenberg em um hotel em Moscou, enquanto eram investigados por traição pelo serviço secreto soviético. Sobre esse período da vida do marido, Babette é uma *superstes*, mas quando dá testemunho da prisão de Willi em um campo de concentração francês e de sua fuga e assassinato nos Pirineus, ela se torna um *auctor*-testemunha.

Retornamos agora a uma das preocupações do narrador de *Sefarad*, o esquecimento pelo desaparecimento da testemunha. O que acontece com a memória de homens como Willi Münzenberg quando sobreviventes como sua esposa Babette deixam de existir? Ora, a memória de Münzenberg e de tantos outros como ele permanece graças ao trabalho de *auctor*-testemunha de escritores como Stephen Koch e Muñoz Molina.

Para compreender o papel de um escritor como *auctor*-testemunha, ajuda um conceito de testemunha amplo como o que apresenta Gagnebin:

[...] testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 57)

O *histor* de Heródoto mencionado por Gagnebin é a *testis*, a testemunha ocular ligada ao sentido da prova, da evidência, da construção do conhecimento que é objeto da história. O modelo de testemunha descrito por Gagnebin faz lembrar o narrador que Muñoz Molina cria para narrar o romance *Sefarad*, aquele que se senta e escuta o que o outro tem para contar. Aquele que, ao ouvir, passa a ser portador das histórias por ele ouvidas e, para perpetuá-las, escreve. As reflexões sobre a importância da testemunha colocadas na voz desse narrador revelam uma concepção do romance como espaço privilegiado para se pensar o passado.

Considerações finais

A literatura de teor testemunhal que avultou ao longo do século XX influenciou a escrita do romance contemporâneo: as testemunhas foram convertidas em personagens de ficção. Aliás, esse foi um critério de Muñoz Molina na escolha dos personagens: essas figuras tornaram-se personagens da ficção porque tinham um testemunho a dar. Desse modo, o romance demonstra a valorização do testemunho e o reconhecimento da testemunha como ente capaz de resgatar o passado. Com relação ao testemunho, a atitude do autor é sempre de legitimação e nunca de suspeita. Em *Sefarad*, a testemunha conta mais como *superstes* que como *testis*, ou seja, seu testemunho vale mais como narrativa da experiência do sobrevivente do que pela veracidade histórica que pode atestar.

Muñoz Molina delinea os personagens de *Sefarad*, tanto os que são testemunhas da história quanto os que são por ele criados, como o narrador por exemplo, a partir de um ideal de sujeito historicamente consciente, portador de uma sensibilidade escassa na contemporaneidade. Por isso, os personagens-testemunha expressam um dever de memória para com os que, ao contrário deles, não sobreviveram para contar, e expressam culpas metafóricas (moral e metafísica), porque sobreviveram e nada puderam fazer pelos que morreram.

Ao acolher o testemunho, o romance contemporâneo se vê desafiado a incorporar a oralidade à escrita romanesca. A memória oral converte-se em fonte para a escrita e é mais uma forma de fazer a realidade adentrar a ficção. Em *Sefarad*, a oralidade é um paradigma tanto para a concepção do romance, quanto para a organização de sua estrutura. Os capítulos são estruturados como reproduções das conversas entre o narrador e o personagem-testemunha, e a malha discursiva dos textos é tecida de acordo com o mesmo princípio: há um assunto central sobre o qual cada participante da enunciação tem uma experiência a ser compartilhada. Esse procedimento cria o efeito de que o leitor partilha, como ouvinte, da cena da conversa. O discurso fragmentado pela variedade de vozes narradoras, pelo discurso indireto livre, e pelo uso diversificado que a voz narradora principal faz das pessoas do discurso, são procedimentos utilizados pelo autor na tentativa de reproduzir a oralidade na escrita do romance.

Além de determinar a forma, a oralidade é discutida em *Sefarad* como temática, pois o romance exalta o contador de histórias e o prazer de se ouvir contar, revela o cuidado na apropriação e recriação do testemunho do outro, destaca a potência terapêutica de contar e de ser ouvido, e evidencia a capacidade da memória oral de presentificar o passado.

A opção pela escrita de romances que recuperam a memória traz novos papéis também para o escritor. O autor transforma-se em *autor-testemunha* (AGAMBEN, 2008), aquele que não viveu a experiência traumática, mas se predispõe a acessar os testemunhos dos outros e registrá-los na escrita literária. O dever de memória, a memória culpada e traumática do sobrevivente das catástrofes acometem metaforicamente o escritor contemporâneo, que escreve esse tipo de romance impelido por essas injunções.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Tradução Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- MACCIUCI, Raquel. La memoria traumática en la novela del siglo XXI: esbozo de un itinerario. In: MACCIUCI, Raquel; POCHAT, María Teresa (Dir.); ENNIS, Juan Antonio (Coord.). *Entre la memoria propia y la ajena: tendencias y debates en la narrativa española actual*. 1 ed. La Plata: Ediciones del lado de acá, 2010, p. 17 – 49.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. La nacionalidad del infortunio. *El país*, Madri, 29 nov. 1995. Tribuna: travesías, Cultura. Disponível em: < <http://elpais.com/diario/1995/11/29/cultura>>. Acesso em: 25 out. 2016.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Sefarad*. Madri: Alfaguara, 2001.
- PENNA, João Camillo. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013, p. 297 – 350.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François et.al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65 – 82, 2008. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05>>. Acesso em: 24 ago. 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Projeto História*, São Paulo, v. 30, p. 71 – 98, jun. 2005. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2255>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

SONTAG, Susan. Ao mesmo tempo: o romancista e a discussão moral. In: SONTAG, Susan. *Ao mesmo tempo: ensaios e discursos*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 146 – 159.

VALDIVIA, Pablo. Introducción. In: MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Sefarad*. Madri: Cátedra, 2013, p. 9 – 151.

Recebido em 27 de março de 2023

Aceito em 26 de setembro de 2023