

## PROTOCOLOS DE REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO PRISIONAL NA ESCRITA DE RESISTÊNCIA DE CHARLOTTE DELBO E LARA DE LEMOS

### PRISON SPACE REPRESENTATION PROTOCOLS IN WRITING RESISTANCE CHARLOTTE DELBO AND LARA DE LEMOS

Évila Ferreira de Oliveira<sup>1</sup>

RESUMO: O presente estudo tem como pano de fundo ocorrências do espaço prisional – *Lager*, durante a Segunda Guerra Mundial, e os porões da Ditadura Civil-Militar no Brasil, que teve início em 1964. A discussão se encaminha no intuito de destacar os protocolos de representação adotados pelas duas autoras para testemunhar suas experiências, tentando mostrar a relação que se dá entre literatura e violência e o esgarçamento das margens entre literatura e resistência, ética e estética. Para tanto, adotou-se o método bibliográfico-comparativo, ensejando mostrar a literatura como arma para resistir a estados de exceção, como guerras e ditaduras, quando a vida encontra-se ameaçada. O *corpus* selecionado é parte da trilogia *Auschwitz et après*, da escritora francesa Charlotte Delbo e *Inventário do medo*, da escritora brasileira Lara de Lemos.

Palavras-chave: Literatura e violência; espaço prisional; Charlotte Delbo; Lara de Lemos.

ABSTRACT: This study has the occurrences backdrop of prison space - Lager, during World War II, and the basements of the Civil -Military Dictatorship in Brazil , which began in 1964. The discussion is moving in order to highlight the protocols representation adopted by the two authors to testify their experiences , trying to show the relationship that exists between literature and violence and the fraying of the margins between literature and resistance , ethics and aesthetics . Therefore, it adopted the bibliographic - comparative method , occasioning show the literature as a weapon to resist states of emergency , wars and dictatorships , when life is threatened . The selected corpus is part of the Auschwitz et après trilogy, the French author Charlotte Delbo and this fear, Brazilian writer Lara de Lemos .

Keywords: Literature and violence ; prison space; Charlotte Delbo ; Lara de Lemos.

*“A faca do verso feriu-me a boca  
E com ela entreguei-me à tarefa de renascer*

*Fui poeta  
do povo da noite  
como um grito de metal fundido.*

*Fui poeta  
como uma arma  
para sobreviver*

*e sobrevivi.”(PEDRO TIERRA)*

<sup>1</sup> Universidade do Estado da Bahia – UNEB. E-mail: evila\_oliveira@yahoo.com.br.

## 1. Protocolos de representação

Os eventos da Segunda Guerra mundial foram os fatores dos mais importantes na contribuição para se questionar a concepção a respeito das artes como sendo a “representação do Belo, do Verdadeiro e do Bem” (REICHELBERG; KAUFFMANN, 2000, p. 199) como proclamara a teoria estética nos seus primórdios. Os fatos daquela Guerra colocaram ponto final nesta concepção, quando as artes viram-se face a face a acontecimentos inusitados – composto de mentiras, horror e mal – que desafiaram a capacidade da linguagem em representá-los, e que a sociedade exigia e confiara às artes a representação. As fraturas da Guerra se impregnaram no imaginário ao longo do período do conflito e se estenderam ao imediato pós-guerra, passando a se constituir na matéria-prima da literatura de resistência, da qual participa a escrita que trata da experiência nos campos de trabalho e de extermínio – o *Lager* – quando se fala da Segunda Guerra mundial, e dos porões da Ditadura Civil-Militar (1964-1985) espalhados pelo Brasil. Como personagens vítimas da violência de Estado, presos políticos que eram escritores ou que ali se tornaram, valeram-se dessa experiência, fazendo com que as dificuldades sócio-políticas funcionassem como *leitmotiv* das suas escritas. Este foi o caso da Resistência Francesa (1940-1945), que uniu forças populares e intelectuais progressistas; também é o caso da resistência à Ditadura Civil-Militar no Brasil (1964-1985), quando reuniu intelectualidade, arte e ativismo para, juntos, resistirem ao autoritarismo.

A relação da literatura com a violência de Estado não é recente, e é testemunhada pela fala poética nos seus diferentes tempos e lugares. No que tange à violência prisional dos campos nazistas, durante a Segunda Guerra mundial, o mundo foi testemunha daquela barbárie e a memória desse tipo de violência permanece viva em razão dos gritos provenientes de toda sorte de expressão, especialmente da arte e, de modo especial da arte literária. A violência de Estado ocorrida no Brasil tem representação em obras como *Os sertões* – exposição levada a efeito por Euclides da Cunha sobre desigual e sangrento embate – escritos de prisioneiros políticos, como *Memórias do cárcere*, testemunho de Graciliano Ramos (2008) referindo-se à sua experiência prisional em determinado momento ditatorial brasileiro, e de escritores presos políticos outros, que se valeram da literatura para resistir e testemunhar, são, apenas, alguns exemplos recorrentes.

A representação literária da realidade é tema que nunca se exaure no âmbito das discussões literárias. Aristóteles (1966), ao propor a noção de *mimesis* para entender o processo de imitação da realidade, adotado pela arte literária, toma como objeto desta representação o homem e a sua condição (humana) superior e inferior, como medida para o modo de representar a realidade, ou a expressão da mesma.

Considerando a regra adotada por Aristóteles (1966) que se sustenta na “separação” (aspas nossas) das espécies, é dado que aponta para o fato de que os assuntos considerados sérios e sublimes exigem elevado tratamento linguístico, devendo, portanto, ser inscritos sob linguagem rebuscada, e tratem de feitos grandiosos que ocorrem em espaço semelhantemente elevado. Ao passo que as ocorrências do cotidiano, vulgares por natureza, podiam, sem qualquer gravidade, inscreverem-se através de linguagem ordinária, comum. Contudo, na fenda que se instalou entre a representação dos eventos sublimes (de estilo elevado correspondentes ao drama) e o cotidiano (o simples, correspondentes ao cômico – e que o autor denomina de “realismo caseiro” (AUERBACH, 2015, p. 19) – subsiste terceiro modo de representar que, não sendo drama, tampouco comédia, ocupar-se-ia em revelar as impressões personalíssimas características às impressões do eu, o que entendemos como sendo o modo lírico de representar. Este (modo lírico de representar) “pressupondo-se o meio-termo de proporção de *sensível-inteligível* como a qualidade estética por excelência,” como entendeu João Adolfo Hansen (1994, p. 46-7 – grifos do autor) na leitura que faz da *Mimesis* de Erich Auerbach, obra publicada em 1946, franca alusão ao conceito desenvolvido por Aristóteles na *Poética*.

O esforço do crítico alemão é voltado para a expectativa de desestabelecer a premissa aristotélica de que “a descrição realista do cotidiano é inconciliável com o sublime, e só teria lugar no cômico ou, em todo caso, cuidadosamente estilizado no idílico.” (AUERBACH, 2015, p. 19). A separação dos estilos, nestes moldes, sugere equação que, para ser sublime, a trama da narrativa tem de apresentar motivo concreto que evolua para conflito que gere inimizade e, por fim, culmine com “luta aberta” (AUERBACH, 2015, p. 19) como ocorre na *Ilíada* de Homero. Em contrapartida, o estilo cotidiano – para o qual traz o relato de personagens da Bíblia – se encontra em narrativas cujo conflito tem origem não em motivos palpáveis, mas no “sossego da atividade cotidiana da casa” (AUERBACH, 2015, p. 19) e giram em torno de ciúmes em relação à primogenitura e à promessa de bênçãos, como ocorre no episódio de Esaú e Jacó que se encontra no livro de Gênesis (27-8). Motivo como este, assegura o estudioso, não tem lugar no estilo homérico. O autor conclui o parágrafo em que apresenta esta equação

paradoxal, com a seguinte declaração: “A sublime intervenção de Deus age tão profundamente sobre o cotidiano que os dois campos do sublime e do cotidiano são não apenas efetivamente inseparados mas, fundamentalmente, inseparáveis.” (AUERBACH, 2015, p. 19).

Semelhante conclusão encoraja-nos a opinar que este autor, de algum modo, logrou ressignificar a noção de *mimesis* proposta por Aristóteles, por que a coloca como questão “aberta” (aspas nossas), à medida que buscou senão aglutinar, conjugar o traço vulgar do cotidiano com a marca importante do sublime. Trata-se de nova leitura a respeito da representação, não mais bifurcada por dois caminhos: o sublime e o cotidiano, mas pela aglutinação de ambos, em defesa da tese de que a separação dos estilos sublime/alto e cotidiano/baixo implicaria tanto a não percepção da dramaticidade da vida cotidiana, quanto a eliminação do dado histórico aí presente.

Valendo-se do dado literário Auerbach procede à reflexão de como se concebe a questão da representação da realidade nos escritos da literatura ocidental e, de modo simultâneo, problematiza o conceito de realismo (e a sua multiplicidade). Para levar a cabo esta tarefa, procede ao exercício de investigação da condição humana atrelada, de modo intrínseco, ao dado histórico, desenhando linha que parte de textos antigos, como as epopeias homéricas e narrativas do Antigo Testamento e de outros tantos da cultura greco-latina, até atingir autores modernos. A situação de contiguidade que impõe – entre a condição humana e o dado histórico – acaba por trazer à tona a historicidade dessa condição e a representação de suas mutações nos diferentes momentos históricos nas diversas circunstâncias caracterizadoras de tais sincronias.

O estudo deste crítico encaminha-se no sentido de mostrar o cotidiano como algo a um só tempo sério e dramático, notadamente por ser o lugar onde os homens vivem e, onde, por consequência, também habita a sua condição humana; o que vale dizer que a existência humana é moradora legítima dessa casa chamada cotidiano. Para tanto, apresenta a condição humana inventariando-a através da seleção que adotou. Entretanto, os fatos – sérios ou banais de que se compõe a sucessão histórica da trajetória humana – recolhidos de obras literárias são representados com dramaticidade seja ela trágica ou cômica. A análise que este autor faz dos textos selecionados busca explicitar os protocolos de representação, evidenciando que o sujeito cognoscente é que vai conferir sentido às diversas noções de si mesmo – o retrato – que o homem é capaz de fazer, porque é este conhecimento que, como ponte, leva-o a compreender a realidade de povos e épocas pretéritas. Talvez seja a capacidade humana em visualizar e discernir, em tempos idos, os modos diversos de viver e do mundo no qual o próprio homem vive, o

que vai redundar no exercício reflexivo, que se constitua naquilo a que Auerbach (2015, p. 19) chama de “humanidade comum,” ou seja: a condição humana.

Dois aspectos da proposição de representação de Auerbach nos servirão de guia para as discussões deste trabalho: primeiro, o de que as circunstâncias são responsáveis por caracterizarem as mutações da condição humana e, por consequência o modo de representar. Isto faz com que empreendamos este estudo com o objetivo de capturar a representação ou exposição da realidade de universos *sui generis* de violência (como o são *la Planète de cendres*,<sup>2</sup> o Planeta de cinzas da Segunda Guerra mundial e os porões da Ditadura Civil-Militar que perduraram no Brasil entre 1964 e 1985), localizando-a dentro do universo violência de Estado, que demanda modo peculiar de expressão e, neste caso, o de veemente resistência e testemunho. O segundo aspecto da proposição diz respeito à terceira margem, ou àquilo a que Hansen (1994) na leitura que fez da *Mimesis* de Auerbach reconheceu como sendo o meio-termo “de proporção de *sensível-inteligível* como a qualidade estética por excelência” (p. 46-7- grifo do autor) o que, por outras palavras, entendemos como sendo o modo lírico de representar. A nossa proposição é a de que os fatos representados nas obras selecionadas, tanto a de Charlotte Delbo, que se constroi valendo-se de narrativa híbrida frequentemente assaltada por fluxos líricos, quanto a de Lara de Lemos, que prima pelo lirismo, sustentam-se no “*sensível-inteligível* como a qualidade estética por excelência” (idem) e, por isso, podem ser alçadas para o nível sublime da representação.

No que escreveram Charlotte Delbo e Lara de Lemos observa-se que o real factual, ou seja, o espaço prisional, transforma-se em real artístico materializando-se em poesia, e, assim, cumpre o rito da metamorfose da criação. Este fenômeno faz com que o cotidiano terrificante dos aludidos espaços prisionais ascenda para o nível do sublime porque incorpora a si o excepcional, o grotesco. A metamorfose da criação propicia que os fatos que ocorrem nestas prisões sejam raptados pelas impressões do poeta e, depois, devolvidos materializados no espaço da poesia.

Nas obras selecionadas a mímese é concretizada com a aglutinação do traço do cotidiano (este cotidiano, não no sentido de vulgar, mas de habitualmente grotesco), e a marca importante do sublime. Diríamos, parafraseando Erich Auerbach (2015) que a explosão poética que se verifica na escrita das autoras atua profundamente sobre os dois domínios – sublime e cotidiano – fazendo com que estes sejam “não apenas efetivamente inseparados mas, fundamentalmente, inseparáveis” (p. 19).

Durante eventos-limite como guerras e ditaduras, quando textos literários foram utilizados como ferramenta para suportar o insuportável, fosse como leitura ou criação poética, natureza especial de escrita foi sendo gestada impulsionada pela necessidade de

<sup>2</sup> Planeta de cinzas. Como eram denominados os campos de concentração e de extermínio nazistas da Segunda Guerra mundial.

resistir e pelo dever de testemunhar. Espécie de escrita em que o tema é que impõe a forma, movida pelo esforço de articular em palavras o inarticulável, algo que, pelo ineditismo, é vazio de toda palavra, como entendeu Kierkegaard, citado por Roland Barthes (1977, p.14), e que só pode ser traduzido “pela singularidade mística,” como refere o próprio Barthes (idem).

### **1.1 Protocolos de representação da resistência na escrita de Charlotte Delbo**

O que escreveu a autora francesa insere-se no que a teoria e a história da literatura denominam de literatura de resistência, circunscrita ao campo do que Mateucci et al., (1986) entenderam como resistência passiva, por se tratar de relato que faz alusão à experiência prisional, registro autêntico de alguém que resistiu e sobreviveu a evento-extremo, tendo, para isso, se utilizando da literatura como arma. No caso específico de Charlotte Delbo, resistência a movimento externo, isto é, ao nazismo, durante a Segunda Guerra mundial.

*Grosso modo*, poderíamos dizer que a trilogia *Auschwitz et après* é reunião de romances não épicos, ou, ainda, longo poema épico (mas que não narra fatos gloriosos da Resistência), considerando o fato de que as espécies literárias compõem na corrente da escrita em consórcio, isto faz com que em certas ocasiões a obra se configure como longo “canto trágico” (HAFT, 1973, p. 190). A escrita é construída seguindo projeto de resgate de memórias individual e coletiva, o que culmina com a reconstituição da memória do mal das prisões e campos nazistas, especialmente Auschwitz. O crítico François Bott (2009, p. 43) em entrevista com a escritora, registra: “A poesia retoma, nestes livros, vocação muito antiga: dizer uma verdade ao mesmo tempo interior e histórica. A verdade de um sofrimento, de um tormento e a verdade de um sistema de opressão,”<sup>3</sup> tradução nossa.

Os protocolos de representação do espaço prisional, adotados nesta escrita, fogem à linearidade da narrativa comum. Desse modo, a trilogia *Auschwitz et après* resiste ao fazer tradicional dos modos de narrar e se realiza umas vezes sugerindo a sensação de suspensão temporal, outras vezes escorrendo em constante estado de recorrência, propiciando que os fios da memória se desenvolvam ora em linha reta, outras vezes como em teia, propiciando que os tempos passado e presente se cruzem, muitas vezes interdependentemente e, outras, permeados de silêncio. Disso resulta que os três volumes da trilogia não formem sequência cronológico-linear dos acontecimentos, como seria de se esperar, embora aí estejam registrados todos os episódios da viagem: deportação, chegada aos campos e seu cotidiano, a liberação, a readaptação à vida, os traumas. Entretanto, a luz da narrativa não incide diretamente sobre quem conta os fatos, antes, se detém sobre outras personagens. O que faz com que se saiba que a narradora, ao se reportar às demais personagens, estará falando de si mesma e vice versa.

O traço híbrido da narrativa apresenta-se como protocolo que já se manifesta nas primeiras páginas do volume I (*Aucun de nous ne reviendra – ANNR*). O referido capítulo tem início com o poema em prosa “Rue de l’arrivée, rue du départ,” “Rua de

<sup>3</sup>“La poésie retrouvait dans ceux livres une vocation très ancienne: dire une vérité à la fois intérieur et historique. La vérité d’une souffrance, d’un supplice et la vérité d’un système d’oppression.” Entrevista com Charlotte Delbo. *Le Monde des livres*, 20 juin 1975, p.15. Tradução nossa.

chegada, rua de partida,” o qual é movido pelo ritmo sonoro favorecido pela repetição do termo “Há pessoas que chegam,” ganha fôlego narrativo por percurso de umas três páginas, quando retoma o compasso poético e o sustenta por mais quatro páginas. Empregando dicção narrativa francamente híbrida, em razão da intercorrência de gêneros, recupera a narração descritiva permeada de quatro intervalos (de silêncio), indo desaguar na corrente lírica.

Nos três volumes facilmente se verifica que as incursões líricas, quase que invariavelmente, saltam intempestivas na corrente narrativa, de modo que o leitor é surpreendido por pequenos poemas (sem título), o que dá a entender que a continuidade da escrita em prosa só se tornou possível com a participação da poesia. A sensação produzida é a de que o lirismo, que toma de assalto a fala narrativa “desfaz os lacres da linguagem que tentavam encobrir o “indizível” que a sustenta” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 41-2 – aspas do autor) para, mais do que nomear, “dar a sentir” (aspas nossas) a experiência.

Esta atitude poética na construção da escrita de resistência e de testemunho é fenômeno que remete à consideração formulada por Friedrich Schlegel ao tentar explicitar os limites da filosofia e o alcance da poesia (traço que as diferencia). Declara o filósofo: “Ali onde cessa a filosofia, a poesia tem de começar.” (SCHLEGEL, 1997, p. 150). No caso da escrita de Charlotte Delbo é flagrante a constatação de que ali, onde cessa a narrativa, a poesia eclode.

## 1.2 Protocolos de representação da resistência na escrita de Lara de Lemos

A representação da experiência no espaço prisional provocada pela violência de Estado, que se observa na obra de Lara de Lemos, é sustentada nos moldes da lírica. Os protocolos utilizados pela autora, no que concerne a esta representação, divergem do procedimento da poeta francesa, pois que adota francamente a performance lírica. Por outro lado, enseja imprimir certa linearidade temporal aos fatos, especialmente em *Inventário do medo* – IM, em razão da disposição e títulos dos capítulos que se configuram como marcadores de onde e como o conflito começou. O primeiro capítulo, Invasão de domicílio, os poemas reportam-se às circunstâncias e momento da prisão. O segundo capítulo, Tempo de inquisição, é o desdobramento dos processos burocráticos prisionais: interrogatório, investigação, privação de direitos, a tortura, e a resistência a esse conjunto de crueldades. No capítulo três, Celas, que não poderia ter nome mais emblemático, todos os poemas trazem o mesmo nome, “Celas”, acompanhados do numeral que vai do 1 ao 24. Fica em suspense se a poeta passou por 24 celas, se foram 24 dias ou 24 meses de aprisionamento. O último capítulo, Reminiscências, traz como primeiro poema “Para que no haya olvido” (escrito em língua espanhola), franca alusão à participação da memória prisional que extrapola a geo-realidade brasileira.

Do mesmo modo que Charlotte Delbo, os protocolos de representação que esta autora utiliza esgarçam as margens da unipessoalidade, pois que a sua experiência é reelaborada pela linguagem poética que universaliza e immortaliza. Embora se trate de obra de franca expressão lírica, as marcas de outros gêneros aí comparecem em consórcio no auxílio de criação de imagens as quais arrancam o depoimento da condição de mero testemunho para a singularidade do sublime, pela habilidade com que transforma o canto em “duradoura linguagem poética,” como colocou Astrid Cabral (1997) no Posfácio a *Inventário do medo*. O chamado solidário ecoa ao longo da obra, seja com poemas de homenagem aos mártires, à guisa de epitáfios, dirigidos a Anne Frank, Che Guevara, Lamarca, Stuart Angel; ou o poema dedicado aos filhos Ivan e Paulo Lemos, seja com o cambiamento do pronome “nós” em lugar de “eu” que se sucede ao longo da voz lírica, a autora cria o que Astrid Cabral, nesse mesmo trabalho, chama de um sujeito plural, cujo recurso a torna partícipe e porta-voz de todos os que foram ungidos “com o lodo do repúdio/a baba da ira/[...] com o óleo do exílio/[e]o sal da insídia.” [...] (LEMONS,

1997, p. 21), e realiza o que Scliar já declarara no Prefácio: toda aflição e dor da poeta que eram (e são) aflição e dor de todo o povo brasileiro (idem) repousam na sua obra.

Atenta aos eventos do seu tempo, o que escreveu Lara de Lemos ressalta-se pelo registro dos fenômenos do contexto da sua experiência, pelo grau de intimidade que a escrita estabelece entre o âmbito particular e o universal, experiência à qual empresta forma estética.

As ocorrências do cotidiano constantes da obra são traduzidas em poesia que se faz fascinante – não pelo que de maravilhoso diz, mas pelo que de dor – em silêncio – sangra. Apesar da pretensa linearidade que se quer imprimir com a disposição dos capítulos, as marcas temporais da voz lírica escapam ao relógio, sendo o tempo contado por circunstâncias do cotidiano da prisão: o momento do interrogatório, os intervalos de privação de alimento e água que redundam em fome e sede atroz, bem como a caminhada para os locais de interrogatório ou tortura. O poema “Celas -6” representa a última circunstância:

A hora dos  
capuzes negros  
é a hora mais negra  
dos prisioneiros.

5      Descer às cegas  
pelas escadas  
apalpando paredes  
adivinhandando fissuras

10     pisando superfícies  
escorregadias  
de sangue  
e urina

Às cegas. (IM, p. 32)

Esta experiência pessoal, que se encontra imortalizada neste breve poema, está registrada em entrevista concedida à crítica Cinara Pavani (2009). Na ocasião a poeta declarara que: “[...]. Essas prisões eram horríveis, pela maneira que nos tratavam. Eles nos colocam um capuz no rosto e empurravam numa escada abaixo. Eu não sabia em que eu ia pisar ou cair [...]” (PAVANI, 2009, p.122).

Neste poema, as marcações de tempo e lugar entremostam-se através da sensação que é produzida pelo sentimento de medo, pelos sentidos do tato, de olfato e do “não ver”. O sentido mais importante para a orientação, a visão, é subtraído com a imposição do uso do capuz. As imagens suscitadas pelo poema evidenciam a sensação de mal-estar provocada pelo capuz e o seus efeitos. O medo é evidenciado pelo jogo que se estabelece entre os sentidos denotativo e conotativo de dois adjetivos: negros (que identifica uma cor) e negra (que qualifica uma circunstância), a qual se intensifica com o acompanhamento do advérbio mais: “A hora dos/capuzes negros/é a hora **mais**



negra/dos prisioneiros.” (v 1 a 4 ênfase nossa). O tato, sentido ativado pela escuridão do capuz, convoca o corpo para que aprenda o caminho através dos obstáculos (escadas), e de especificidades das paredes e superfícies (prováveis imperfeições e circunstâncias): “Descer às cegas/pelas escadas/**apalpando** paredes/**adivinhand**o fissuras/Pisando superfícies/escorregadias” (v 5 a 10 – ênfases nossas). O sentido de “não ver” (aspas nossas) provocado pela imposição do capuz, convoca olfato e tato para orientadores do caminho: “Pisando superfícies/escorregadias/de sangue/e urina/Às cegas.” (v 9 a 13). Cenário e circunstâncias, denunciados pelo poema, mostram que o preso está sujeito a duas dores: a dor do corpo e a dor moral, a qual pode se somatizar e se manifestar com reverberações físicas: “depressão, hipocondria, angústia, delírio” (RUDINESCO; PLON, 1998, p. 537) e, mais: o desejo de abandonar o corpo em razão dessas dores, através de profundo aniquilamento.

Trata-se de poema sinestésico pela importante participação sensorial que funciona como coadjuvante na sugestão de sensações. Nesta composição o sentido de direção se encaminha para o nível inferior: “Descer às cegas/Pelas escadas” (v 5 e 6 de “Celas – 6), nível físico que, de alguma forma, vai coincidir com o estado de depressão (aniquilamento) do detento. Experiência de tal modo traumática que, muitas vezes, só é suportada com o auxílio da arte.

É no contexto de ser denúncia e representação de si e do outro, que trazemos a poesia lírica de Lara de Lemos e, a esta, concedendo *status* de voz de denúncia, de resistência à realidade ocorrida nos espaços prisionais da Ditadura, considerando seu testemunho exemplar “por sua história ser comum a muitos, [...]”(MARCO, 2004, p.47). A obra da autora é o conjunto das impressões subjetivas obtidas em ambiente hostil, o qual é protestado e denunciado pela fala lírica. Sendo assim, a poesia de Lara de Lemos implica o que Theodor Adorno (1980) declarou no “Discurso sobre lírica e sociedade:”

[...] protesto contra um estado social que todo indivíduo experimenta como hostil, alheio e frio, opressivo, e imprime negativamente esse estado na formação lírica: [...]. Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de errado e de ruim. Em protesto contra ela o poema anuncia o sonho de um mundo em que seria diferente (ADORNO, 1980, p.195).

Como reiteradamente afirma Adorno, a poesia lírica é composição visceralmente individual, e, por assim o ser, deve ser entendida como algo que se opõe à sociedade, logo, alvo de desconfiança. Entretanto, a mesma sociedade que desconfia

exige do poema a “palavra virginal que, em si mesma, é social.” (ADORNO, 1980, p. 195). Assim entendendo, o conteúdo lírico logra representar o universal, a generalidade, cujo sujeito lírico, pela subjetividade poética, apresenta-se autônomo e com o domínio da própria linguagem. Ao longo do Discurso o autor detém-se no debate a respeito da fragilidade da composição lírica e à situação em meio à tensão entre a subjetividade do sujeito lírico e a concretude do social, espécie de debater-se do poema lírico, frágil, em meio à sociedade fria e hostil, em luta desigual. Acompanhando a linha de raciocínio proposta por este filósofo, a poesia “mostra-se mais profundamente garantida socialmente ali onde não fala segundo o paladar da sociedade” (ADORNO, 1980, p. 198) mas contra, denunciando, reprimendo e resistindo às opressões.

Conclui Adorno que o êxito da escrita poética quer ambicione ou não, encontra-se no fato de ser capaz de estar para além da falsa consciência e, dentro da própria fragilidade, encontrar forças para gritar “contra a prepotência das coisas.” (ADORNO, 1980, p. 195).

## **2 Escrita de resistência, ética e estética nos modos de representar: Charlotte Delbo e Lara de Lemos**

O *Lager* e os espaços prisionais brasileiros que perduraram durante a Ditadura Civil-Militar são palcos onde indivíduos, presos políticos, valeram-se da literatura para sobreviver. A literatura, então, foi convocada como auxílio para suportar o insuportável, seja como criação ou recepção.

Quando se empreende debate sobre o tema Literatura e resistência, uma questão de pronto se impõe: até que ponto, a literatura, enquanto escrita poética, que pertence ao campo da estética, pode agregar a si mesma funções da ética?

Alfredo Bosi (2002) em estudo onde se interroga sobre a possibilidade de a Literatura agregar a si funções que estão no campo da ética, o faz a partir de suposta negação, referindo que, “em nível abstrato, não se deveriam misturar conceitos próprios da arte e conceitos próprios da ética e da política.” (BOSI, 2002, p. 119). Recorre aos estudos de Benedetto Croce (apud BOSI, 2002, p.118) o qual considera que a arte estaria ligada, de modo primário, às potências cognitivas, em oposição às potências da vida prática. Na dialética das distinções Croce (apud BOSI, 2002, p.118 e ss), propõe que a intuição e a razão estejam no campo das potências do conhecimento; o desejo e a vontade no nível das potências da vida prática (práxis). Os pares intuição e razão, bem como desejo e vontade demandam traço distintivo entre si. Assim posto, o que distingue intuição da razão “é a exigência de critério de realidade, peculiar à razão, mas indiferente

à intuição” (BOSI, 2002, p.118); e o que diferencia desejo e vontade seria “a exigência de um critério de coerência ética peculiar às ações voluntárias, mas que não registra, em princípio, movimentos da libido” (idem). Como resistência é conceito ético e não estético, *a priori* a arte não o poderia comportar, pois que pertence às potências ligadas ao conhecimento. Entretanto, é o próprio Bosi (2002) que apresenta justificativa para a assunção do conceito de ética pela arte:

Como sempre acontece, no fazer-se concreto e multiplamente determinado da existência pessoal, fios subterrâneos poderosos amarram as pulsões e os signos, os desejos e as imagens, os projetos políticos e as teorias, as ações e os conceitos. Mais do que um acaso de combinações, essa interação é a garantia da vitalidade mesma das esferas artística e teórica (BOSI, 2002, p. 119).

A citação mostra o compromisso da obra de arte com a sociedade, e como o sujeito lírico, através dos tentáculos que lhe possibilita o fazer poético, abarca o substrato social para amalgamar o íntimo e o universal. Aspecto que o crítico brasileiro evidencia, destacando a concretude e a multiplicidade com que a subjetividade – “pulsões e os signos, os desejos e as imagens, os projetos políticos e as teorias, as ações e os conceitos” (BOSI, 2002, p. 119) – na instância poética se apresenta, aglutinando os planos artístico e teórico, o que torna possível à escrita de resistência conjugar o dado ético com o estético.

As passagens da obra das autoras, que se seguirão, são emblemáticas para que se verifique como, na escrita poética, pulsões, signos, desejos, imagens, projetos políticos, teorias, as ações e os conceitos (BOSI, 2002, p. 119) ali convivem, à medida que congregam os dados ético e estético.

De Charlotte Delbo selecionamos a reflexão que se encontra no volume 3 (Measure de nos jours – MNJ) que semelha estar relacionada a espécie de arrependimento quanto à resistência ao nazismo:

Como não se estar desiludido, quando, depois de sofrer tudo o que se sofreu e tanto se sacrificou e tanto se esperou, vemos que de nada serviu, que as guerras continuam, que guerras mais terríveis ainda ameaçam, que a injustiça e o fanatismo reinam, que o mundo ainda precisa mudar? Dizendo isso, eu arrazoo. É um eu diferente e estranho para mim mesma, que arrazoa. A angústia que os homens não fazem ideia, diante dos cataclismos que estão prestes a cair sobre eles, deve me tocar, pelo menos por causa do meu filho que caminha na vida e que terá que lutar

contra os mesmos monstros, contra os monstros que não conseguimos destruir (MNJ, p. 52-3, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Lembremos de que, tanto o poema, quanto a consideração em prosa são escritos 25 anos após o retorno das prisões, tempo suficiente para que a autora se aperceba de que, malgrado o esforço da resistência, eventos como os da sua experiência são passíveis de repetição. O que se observa nestas passagens é que tanto o sujeito da enunciação lírica, quanto o da narrativa dão-se conta de que os mesmos eventos podem se repetir na esteira histórica, o que fica evidenciado imediatamente no primeiro verso: “Quando a revolução vier” (v 1). Em ambas passagens não mais se verifica a euforia do antes da guerra, quando a autora se apresenta excitada pela ação, pela luta, por seu jogo mortal, exaltada, até ao nível da loucura, tomada de alegria tal, que, da janela do vagão do trem que a estava levando para o outro mundo da deportação, jogara ao vento um bilhete que dizia: “Eu estou sendo deportada” (MNJ, p. 52) como se fosse o dia mais feliz da sua vida. Estava louca! É a conclusão a que chega, expressando-se através de narrativa que, agora, escorre disfórica, como o fio tênue das águas de um riacho, parecendo ir-se escasseando ao peso da compreensão das coisas e do mundo. Culmina com esta constatação:

Acontece então, que, antes eu era jovem, mas depois que passei por uma experiência além da minha idade, sinto-me o tempo todo afadigada, isso é normal? Eu tive juventude? Quando tive idade suficiente para ser jovem, aconteceu a guerra. Não, eu não era jovem. Era tola, ingênua, isso sim<sup>5</sup>(MNJ, p. 51, tradução nossa).

A juventude, então, comparece, não como atributo de idade ou de manutenção da beleza juvenil, antes é mostrada como sendo o resultado não da contagem do tempo, mas da intensidade e gravidade das experiências que se tem. Mais do que aspecto externo é atributo proveniente das experiências obtidas. A experiência prisional caracteriza sorte de sofrimento que é capaz de abolir determinada sincronia da história de vida, como ocorreu à juventude da narradora-personagem.

Em entrevista a François Bott, a autora revela que não aprecia a literatura gratuita ou formal, que ela faz uso da literatura como se utilizaria de uma arma, porque a

<sup>4</sup>Comment n’être pas désabusée quand après avoir souffert ce que nous avons souffert et tant sacrifié et tant espéré, nous voyons que cela n’a servi à rien, que les guerres continuent, que des guerres plus terribles encore menacent, que l’injustice et le fanatisme règnent, que le monde est encore à changer? Disant cela, je raisonne. C’est un moi distinct et étranger au mien qui raisonne. L’angoisse que les hommes ne formulent pas en face des cataclysmes qui sont près de fondre sur eux devrait me toucher, au moins pour mon fils qui s’avance dans la vie et qui aura à se battre contre les mêmes monstres, contre les monstres que nous n’avons pas anéantis. (MNJ, p. 52-3). Tradução nossa.

<sup>5</sup>“Était-ce qu’allors, avant, j’étais jeune et qu’après j’avais une expérience au-dessus de mon âge, et une lassitude, ou une usure? Jeune, l’ai-je été? Quand j’ai eu l’âge d’être jeune, c’était la guerre. Non, je n’étais pas jeune. Soit, naïve, oui.” (MNJ, p. 51). Tradução nossa.

ameaça desta arma lhe parece maior<sup>6</sup>. Ao final desta mesma entrevista declara que, “para ela é o tema que impõe a forma,”<sup>7</sup> (BOTT, 2009, p. 46, tradução nossa) razão pela qual, diríamos, a sua escrita apresentar-se sob forma desagregada, permeada de silêncios, fragmentada, ritmada por sofrimento surreal, porque espelha experiência semelhantemente surreal. A voz narrativa, neste volume, que mais se detém em reflexões acerca dos fatos do que da narração destes propriamente dita, é acometida de reflexões de tal sorte melancólicas, que beiram o arrependimento e suscitam sentimento depressivo, como mostraram as passagens que destacamos anteriormente.

São reflexões que vêm ao encontro das teses defendidas por estudiosos da *Shoah*, as quais defendem o ponto de vista de que a dinâmica das civilizações modernas é a responsável pela repetição de eventos extremos como as guerras, porque semelhantes eventos dormitam na engrenagem civilizatória, portanto, suscetíveis a repetição. Ademais, não seria repetitivo afirmar que a marca da civilização do nosso século é o avanço científico. Os dogmas da ciência têm orientado o pensamento e o comportamento humanos, por todo o Globo. Acostumamos a perceber a ciência como aquele conjunto de conhecimento que se propõe a trabalhar no sentido de fazer progredir a nação, minimizar problemas que afligem a humanidade, cuja utilidade, não se pode negar, é de grande valia, e faz com que a ciência assuma a pretensão de “bem” (aspas nossas) universal. Entretanto, as “aves-bala,” (aspas nossas) utilizadas nas guerras, as experiências químicas mortíferas “experimentadas” (aspas nossas) em solo considerado inimigo (e, até, nos espaços da própria nação, como acaba de ocorrer na Coreia do Norte)<sup>8</sup>, os “aperfeiçoados” (aspas nossas) métodos – e suas ferramentas – de tortura que são colocados em prática pelos ditadores, por acaso, não foram todos estes concebidos à luz do conhecimento científico? E das tecnologias de ponta? Ingênuo seria supor que violência de Estado e progresso não mantêm entre si, estreita relação de cumplicidade.

Assim posto, quando a revolução vier, a cabeça do eu lírico estará vazia e não mais ouvirá o clamor da luta, porque a lição que aprendera com a Guerra foi a de que o poder “é, simetricamente, perpétuo [pois]: expulso, extenuado aqui, ele reaparece ali;

<sup>6</sup> Texto original na íntegra: “Je n’aime pas la littérature gratuite ou formelle. Je me sers de la littérature comme d’une arme, car la menace me paraît trop grande.” Entrevista a François Bott. *Le Monde des livres*, 20 jul. 1975, p. 15. Tradução nossa.

<sup>7</sup> “Chez moi, c’est le sujet qui impose la forme.” Entrevista a François Bott. *Le Monde des livres*, 20 jul. 1975, p. 15. Tradução nossa.

<sup>8</sup> “Coreia do Norte anuncia teste com bomba de hidrogênio e assusta”. Disponível em: <<http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2016/01/coreia-do-norte-anuncia-teste-com-bomba-de-hidrogenio-e-assusta.html>>. Acesso: 14 jan. 2016.

nunca perece; façam uma revolução para destruí-lo, ele vai imediatamente reviver, re-germinar no novo estado de coisas,” como nos ensina Barthes (1997, p. 11) na sua *Aula*.

Na escrita de Charlotte Delbo é flagrante a influência e, diríamos, até impositiva, do tema sobre o *modus faciendi*. O mesmo ocorre com a escrita de Lara de Lemos, não por adotar escrita híbrida, mas por optar por representar a “desordem” (aspas nossas) político-social, tecendo discurso com a linha de uma poesia que prima por voz lírica, operando a “resistência interiorizada da *lírica*, que entrança os fios da memória com os da imaginação; enfim, procedendo a sorte de resistência que se faz *projeto* ou *utopia* no poema voltado para a dimensão do futuro” como registra Bosi (2002, p. 130-1- grifos do autor), ao tratar do tema literatura e resistência.

De modo especialmente singular comparecem nas composições da poeta Lara de Lemos representações que evidenciam o encadeamento estético com o ético. No capítulo denominado Celas, como oportunamente observa Astrid Cabral no Posfácio a IM, “Lara apresenta flagrantes do presídio através de poemas geralmente curtos, bem em harmonia com a exiguidade dos cubículos.” Ao lado dessa orientação do tema, a retórica, do mesmo modo, volta-se para coincidir com a ética da resistência, seja criando outras retóricas, ou ressignificando as já existentes.

No dizer de Bosi (2002) ao “opor a força própria à força alheia” (p.118) a arte assume postura ética, o que não implica estar a diminuir-se, antes, assegura a vitalidade do intercâmbio tanto da arte quanto da teoria. Ates evidencia oposição entre os valores pessoais do artista a determinados antivalores encontrados no tecido social que, no domínio do artístico, cria-se a postura de resistência. Quanto aos valores, Bosi (2002) registra:

Valores e antivalores não existem em abstrato, isto é, absolutamente. Têm todos, para cada um de nós, e de modo intenso para o artista, uma *fisionomia*. Os poetas os captam e os exprimem mediante imagens, figuras, timbres de vozes, gestos, formas portadores de sentimentos que experimentamos em nós ou presentimos no outro (p.120 – grifo do autor).

Bosi (2002) arrola elementos que entende como de valor e antivalor, a partir do estabelecimento de pares de oposição. Assim, o equivalente do valor liberdade seria o antivalor despotismo e assim sucessivamente, encadeando-se opositivamente. Os valores podem ser encontrados nos objetivos e no fim das ações. São os catalizadores da vida em sociedade e que movem os homens e os artistas. Tanto um quanto outro é captado

pela arte que, de modo personalizado, passa a representar aquilo que o autor entendeu como sendo “*fisionomia*” (p. 120, grifo do autor e aspas nossas).

O entendimento deste crítico para o que denomina de “*fisionomia*” (BOSI, 2002, p. 122, grifo do autor e aspas nossas), encaminha-se na direção de que os escritores criativos criam personagens – e respectivos tipos – e estes propiciam natureza de “*fisionomia*” (idem, grifo do autor e aspas nossas) em que o ético e o estético se convertem mutuamente pelo jogo que entabulam entre os contrários – valor e antivalor – e em que o escritor engaja-se no esforço de que a “escrita conquiste a verdade da expressão” (ibidem).

É o que ocorre aos poemas “Celas 13” e “Celas 21” a seguir:

Aprisionados no estreito retângulo  
vislumbramos o azul  
entre as grades de ferro.

5 Breve encanto  
– estratégia de hera,  
teimosia de musgo. (IM, p. 39)

Neste poema, de apenas meia dúzia de versos, tema, forma e conteúdo se congregam em favor da representação da resistência no espaço prisional. O trabalho com as palavras favorece a criação de imagens que mostram o ambiente em nível físico-geométrico e sensível. O par valor e antivalor que aí comparece – prisão e liberdade – são reencenados tendo, para isso, a poeta recorrido à própria situação de encarceramento e a elementos da natureza. Com esta estratégia, a poeta logra construir sorte de “*fisionomia*” que, de acordo Bosi (2002, p.122, grifo do autor e aspas nossas) espelha os traços ético e estético presentes no texto, em razão do jogo que impõe aos contrários.

A condição de prisioneira (tema do poema) é incompatibilizada com a de liberdade que o azul (metáfora de céu) representa. O verso quatro, “Breve encanto,” ocorre com duas funções: traduzir a sensação obtida pelo sentido da visão, e “criar” (aspas nossas) a sensação do tato, o que provam, tanto a “estratégia de hera” (v 5- aspas nossas)– ou seja, a capacidade que essa planta tem em prolongar os tentáculos esgueirando-se pelas paredes exteriores, embora as raízes permaneçam presas num mesmo lugar, em analogia à condição a que está submetido o eu lírico da composição: aprisionado “entre as grades de ferro” (v 3 – aspas nossas) –, quanto à teimosia do musgo, o qual, apesar de só poder mover-se lentamente, não desiste de impulsionar-se

para a frente, num exemplo genuíno de persistência como modo de sobrevivência. O poema, então, conjuga a complexidade da representação com o esforço do escritor em fazer com que a “escrita conquiste a verdade da expressão.”(BOSI, 2002, p.122).

Em trabalho em que discute questões ligadas à estética e à ética, Márcio Seligmann-Silva (2012) destaca “em que medida a reflexão moral e a teoria das artes sempre estiveram em diálogo.” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 23). O autor inicia a discussão referindo que a noção de estética surgiu no século XVIII, sendo então “encarada como uma teoria do belo ou como uma reflexão sobre os limites da arte ou, em certos momentos, sobre os limites das artes” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 21) como está registrado no tratado *Laocoonte* de Lessing, datado de 1766. Entretanto, continua o autor, a teoria estética não se limita a isto, mas a, também, ser modo de entender o novo homem, o homem moderno, que se faz representar pelas linguagens artísticas, desejando repensar-se, agora inserido em um mundo em que as religiões decadentes, não mais conseguem atribuir sentido à vida. Livre das barreiras demarcadas pela religião, dentre as quais o medo do inferno que desaparece, o homem moderno confia-se às artes “na esperança de criar um novo *design* para si e uma casa em um mundo que, de repente, perdeu suas fronteiras” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 22). Com a teoria estética incluiu-se o corpo nos debates filosóficos, fato que favorece a tentativa de se pensar a vida como fenômeno livre das amarras religiosas.

É dentro dessa circunstância que duas visões são modificadas: uma, a respeito das artes, as quais se descentralizam, deixam de referirem-se a si e sobre si mesmas, passando a ser encaradas como espaço de (auto) representação da experiência humana; outra, no que tange à arte não mais ser considerada cópia, passando a ser compreendida como construção de mundos. As obras em estudo estão legitimamente inseridas nestes domínios por reunirem estas dinâmicas quando da representação.

Ao adotarem a poesia “como arma/ para sobreviver” – como canta o poeta na epígrafe deste trabalho – e sobreviveram –, as duas autoras acabam por se inserirem no elenco dos autores criativos cuja escrita foi capaz de fazer a curva no ponto em que a arte, narcisicamente voltaria para si mesma. Com este movimento, a obra encarna a (auto)representação da experiência humana, ao tempo em que aponta para a esperança de possibilidade de novos mundos. Atitude que implica desejo e modo de entender o homem, e a possibilidade de repensar sobre si mesmo e o sentido da vida.

#### Referências

A BÍBLIA SAGRADA; Antigo e Novo Testamento. Trad. João Ferreira de Almeida. Ed. Ver. Corr. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.



ADORNO, Theodor W. Discurso sobre lírica e sociedade. In: TORRES, R. R. (Org.) *Textos escolhidos* – Walter Benjamin; Max Horkheimer; Theodor W. Adorno e Jürgen Habermas. São Paulo: Abril S. A Cultural e Industrial, 1980. (Col. Os Pensadores).

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOTT, François. Charlotte Delbo. In: *Revue: Témoigner entre histoire et mémoire. Bulletin n.105*. Bruxelles (Belgique), Fondation d'Auschwitz - Mémoires d'Auschwitz ASBL, Editions Kimé, octobre-décembre 2009.

CABRAL, Astrid. Posfácio. In: LEMOS, Lara de. *Inventário do medo*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1997.

DELBO, Charlotte. *Auschwitz et après I. Aucun de nous ne reviendra*. Paris: Minuit, 2007.

DELBO, Charlotte. *Auschwitz et après III. Mesure de nos jours*. Paris: Minuit, 2009.

HAFT, Cynthia. *The theme of nazi Concentration Camps in French literature*. The Hague/Paris, Mouton, 1973.

HANSEN, João Adolfo. *Mimesis: figura, retórica e imagem*. In: *V Colóquio UERJ – Erich Auerbach*. RJ, Imago, 1994, pp. 45-69 (Série Diversos).

LEMOS, Lara de. *Inventário do medo*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1997.

MARCO, Valeria de. A literatura de testemunho e a violência de Estado. *Lua Nova*. Revista de Cultura e Política, São Paulo, v. 62, n. 62, p. 45-68, 2004.

PAVANI, Cinara. *O íntimo e o público na obra de Lara de Lemos*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ensaio de Pós-Doutorado, 2009, 126f.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Do assassinato como uma das Belas Artes de Thomas de Quincey ou quando a ética se torna uma questão de gosto. In: *Memória e resistência; percursos, histórias e identidades*. SARMENTO-PANTOJA, Augusto; OLIVEIRA, Maria

Rita Duarte de; NOGUEIRA DE SOUZA, Rosângela do Socorro; CHABABO, Ruben. (Orgs.). Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.

\_\_\_\_\_. Narrar o trauma. A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: *Revista de psicologia clínica*. Rio de Janeiro: vol 20. N 1 – p. 65-82, 2008.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

TATCHER, Nicole. Le témoignage d'une femme de lettres. In: *Revue: Témoigner entre histoire et mémoire. Bulletin n.105*. Bruxelles (Belgique), Fondation d'Auschwitz - Mémoires d'Auschwitz ASBL, Editions Kimé, octobre-décembre 2009.

Recebido em 01/07/2016  
Aprovado em 25/08/2016