

AS MARCAS DO PASSADO EM CASCAS, DE DIDI-HUBERMAN, E EM O QUE OS CEGOS ESTÃO SONHANDO?, DE NOEMI JAFFE

THE MARKS OF THE PAST IN CASCAS, BY DIDI-HUBERMAN, AND IN O QUE OS CEGOS ESTÃO SONHANDO?, BY NOEMI JAFFE

Recebido: 13/01/2021

Aprovado: 17/05/2021
DOI: 10.18817/rlj.v5i01.2579

Publicado: 30/07/2021

Gong Li Cheng¹
<https://orcid.org/0000-0003-0250-8505>

Resumo: Neste trabalho, propomos uma leitura comparada entre a obra *Cascas* (2013), do filósofo francês Georges Didi-Huberman, e *O que os cegos estão sonhando?* (2012), da escritora brasileira Noemi Jaffe. Ambas as obras são escritas após uma viagem a Auschwitz e se debruçam numa apreciação tanto ética e política quanto estética das marcas, dos rastros e dos testemunhos do passado. Constituem-se, portanto, como escrituras que se encontram entre a pesquisa histórica e a empresa literária. Para tanto, apoiamos-nos nas reflexões acerca da memória em Paul Ricoeur, Walter Benjamin e Jeanne Marie Gagnebin.

Palavras-chave: Didi-Huberman. Noemi Jaffe. Auschwitz. Memória.

Abstract: In this paper, we propose a comparative reading between the work *Cascas* (2013), by the French philosopher Georges Didi-Huberman and *O que os cegos estão sonhando?* (2012), by the Brazilian writer Noemi Jaffe. Both works are written after a trip to Auschwitz and focus on both ethical and political as well as aesthetic appreciation of the marks, traces and testimonies of the past. They constitute themselves, thus, as writings between a historical research and a literary project. To do so, we rely on reflections on memory in Paul Ricoeur, Walter Benjamin and Jeanne Marie Gagnebin.

Keywords: Didi-Huberman. Noemi Jaffe. Auschwitz. Memory.

As marcas do passado

Só quem for capaz de contemplar o seu próprio passado como fruto de contrariedades e da necessidade estaria em condições de, em cada momento presente, tirar dele o máximo partido. Pois aquilo que vivemos um dia é, na melhor das hipóteses, comparável àquela bela estátua a que o transporte quebrou todos os membros, e agora mais não tem para oferecer do que o precioso bloco a partir do qual terá de ser esculpida a forma do futuro (BENJAMIN, 2017a, p. 38).

¹ Graduada em Licenciatura em Letras - Português, Espanhol e suas Literaturas pela UEMS. Atualmente, é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) - Unidade de Campo Grande. Tem como proposta de dissertação: *Travessia dos umbrais da memória em Conhecimento do inferno, de Antônio Lobo Antunes*. Tem interesse em Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa, Literatura de Testemunho e nos temas: memória e temporalidade. E-mail: maromiwang@gmail.com

Nas marcas o passado e a memória sobrevivem. Com efeito, trata-se de uma estranha sobrevivência, pois as marcas remetem àquilo que já cessou – à marcação – e, ao mesmo tempo, àquilo que, paradoxalmente, persiste como rastro e vestígio. À vista disso, Walter Benjamin (2017c, p. 81), ao se debruçar na poética de Baudelaire, destaca a figura do trapeiro, em francês *chiffonier*², e em alemão, *Lumpensammler*, como a nova figura do poeta e do narrador, pois tudo aquilo que a civilização jogou fora, rejeitou, perdeu ou esqueceu, isto é, o lixo, os rastros e os restos são catalogados e colecionados por eles. No fundo, tudo aquilo que escapa à história oficial é matéria desse imprescindível e autêntico trabalho de narração, sobretudo, as misérias humanas.

Nas obras *Cascas*³ (2013) e *O que os cegos estão sonhando?* (2012) há justamente este trabalho de narrar a miséria humana a partir de rastros, de restos e de testemunhos do passado; são narrações que se situam no limiar da pesquisa histórica e da escritura propriamente literária. O filósofo e historiador francês Georges Didi-Huberman, após deambular por Auschwitz-Birkenau em 2011, destaca a potencialidade daquilo que ele chama de “olhar arqueológico”. Já a escritora e crítica literária brasileira, Noemi Jaffe, viaja a Auschwitz com sua filha Leda Cartum em 2009, para se questionarem “como é ser depois?” (JAFFE, 2012, p. 143) e refletirem sobre a estranha herança recebida: a de serem filha e neta de uma sobrevivente de Auschwitz.

Ambos os autores, apesar de suas especificidades, buscam abarcar e apreender o passado como extinto e, ao mesmo tempo, como persistente em suas marcas tanto exteriores: a partir da inscrição, da escritura e das imagens, quanto interiores: os afetos e os traumas. Por conseguinte, como veremos, é um trabalho que busca apreender os farrapos da memória: “coisas que caem de nossos dilaceramentos, cascas de imagens e textos montados, fraseados em conjunto” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 133).

Desde a metáfora da tabuinha de cera, cunhada por Platão no diálogo *Teeteto*, a memória é ligada à impressão (em grego, diz-se *tupos*). Nesta tabuinha de cera presente na alma, viriam a se inscrever as impressões exteriores no sujeito que as percebe e depois as reconhece como “presença do ausente”. Aristóteles, na esteira

² Em alusão ao poema *Le vin des chiffonniers* (“O vinho dos trapeiros”), das *Flores do mal*, de Charles Baudelaire.

³ Publicado originalmente em 2011 como *Écorces*.

de Platão, falará que “a memória é do passado”, em *Da memória e reminiscência*. Ambos os filósofos socráticos tinham em mente, a partir da metáfora da impressão, pensar a memória como um depositário, um local no qual as lembranças estariam armazenadas e bastaria, portanto, um exercício de anamnese para resgatá-las. Paul Ricoeur, em “A marca do passado”⁴, contesta essa visão que denota entidade e substancialidade à memória e ao passado.

A partir de Santo Agostinho no Livro XI das *Confissões*, cujo passado é entendido como transitório, Ricoeur propõe o termo *passeidade* ou *preteridade* (em francês, *passeité*) para resgatar, no nível da linguagem, o caráter de adjetivo substantivado do passado. O passado é, por um lado, “aquilo que não é mais”, e por outro, “aquilo que foi”. Ricoeur observa que a primeira designação adverbial é negativa e a forma verbal, positiva. Assim, o passado é aquilo que foi e não volta, está extinto; por outro lado, é aquilo cuja passagem continua presente, cujo ser continua a existir de maneira misteriosa e possibilita, nas pegadas de Heidegger, compreender e apreender o passado como o que “tem sido” (*gewesen*).

Retomando a metáfora da impressão, cabe ressaltar que as marcas, os rastros e os vestígios são percebidos, paradoxalmente, como *ausência* e *persistência* do passado no presente. O dicionário *Michaelis*⁵ nos revela que a palavra “vestígio” tem três acepções: “1. Sinal deixado pela pisada ou passagem, tanto do homem como de qualquer outro animal; pegada, rastro; 2. Aquilo que restou de algo que desapareceu; 3. Sinal indicativo de algo; indício, signo.” Portanto, há, como indica Ricoeur (2010, p. 204) em *Tempo e Narrativa III*, uma homonímia na forma francesa *être passé*, ter/ser passado. O sinal, a marca, o vestígio indicam a anterioridade da passagem, da risca, do entalhe, da impregnação, sem fazer *aparecer* o que ou quem passou por ali, “[...] o vestígio significa sem fazer aparecer. Obrigada, mas não desvela” (RICOEUR, 2010, p. 211, itálico do autor). O paradoxo está justamente no fato de que a passagem já não existe, mas o vestígio permanece.

Não por acaso, é no diálogo *O sofista* que Platão distingue duas formas de arte mimética, uma fantástica, enganadora e sem relação com o referente passado; e a arte icônica, derivada do termo *eikôn*, que aponta de alguma forma a causa que

⁴ Originalmente publicado em: RICOEUR, Paul. “La marque du passé”. *Revue de Métaphysique et de Morale*, Paris, n. 1, Janvier-Mars 1998, dois anos antes da publicação de *La mémoire, l’histoire, l’oubli* (2000), publicado no Brasil, em 2007, como *A memória, a história, o esquecimento*.

⁵ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/vest%C3%ADgio/>
Acesso em: 26 jun. 2020.

produziu a marca. A busca platônica consiste na busca pela semelhança entre a coisa ausente e a imagem presente, entre o modelo e o seu retrato. Portanto, a questão platônica em torno do enigma da presença do ausente está em questionar se a lembrança seria uma imagem análoga ou puramente imaginada. É a partir deste questionamento que Ricoeur (2012, p. 333-334) desdobra suas consequências modernas:

Toda a nossa moderna problemática da 'representação' não faz mais do que repetir esta velha aporia do ícone. Representar é apresentar de novo? É a mesma coisa ainda outra vez? Ou é outra coisa que não uma reanimação do primeiro encontro? Uma reconstrução? Mas em que uma reconstrução se distingue de uma construção fantástica, fantasiosa, isto é, de uma ficção? Como a posição de real passado, de passado real, é preservada na reconstrução?

Aqui, cabe esclarecer que Ricoeur, nos três volumes de sua obra *Tempo e Narrativa*, demonstra que a ficção e a história, entendida no sentido forte de historiografia, partilham de estratégias de configuração narratológica semelhantes ou iguais. De uma leitura da *Poética*, Ricoeur retoma o trabalho do cronista, que consistiria em narrar os fatos *tal como ocorreram*, e o do poeta, que consistiria em narrar *tal como poderiam ter ocorrido*. Ora, acontece que o objeto de apreciação do historiador é o passado, cujo estatuto ontológico paradoxal atrapalha e incorre no enigma da *eikôn*. Por conseguinte, quando fala em reconstrução, está remetendo à relação entre memória e história e como o discurso historiográfico, à maneira de Platão, busca uma forma de confiabilidade tanto no referente como nas formas de representá-lo.

Mas a história, como diz ironicamente Benjamin (2016, p. 11) nas famosas “Teses sobre o conceito da História”, não pode apreender o passado “tal como ele foi”. Por mais que o passado tenha realmente acontecido e deixado marcas reais de sua existência, nada garante o estatuto unívoco de tal realidade; principalmente, porque a descrição do passado é uma tentativa de construí-lo através de interpretações de arquivos, documentos e vestígios que são organizados de acordo com a enunciação e o contexto presentes do historiador, por isso o passado pode ser sempre reinterpretado.

Entretanto, há um elemento que faz com que a história e outras formas discursivas não repitam o enigma da *eikôn*. Este novo elemento, introduzido por Ricoeur, é o

testemunho. Visto que o testemunho insere a comunicação linguística, ausente na metáfora da impressão, não cabe mais questionar se a narração da testemunha é semelhante ao ocorrido a ponto de substituí-lo como ícone, mas sim da credibilidade do testemunho, desse referente indireto que exige responsabilidade ética e aquilo que Ricoeur chama de *dívida* dos vivos em relação aos mortos do passado. Por isso também, Ricoeur (2012, p. 336) chama nossa relação com a memória do passado de *representância* (*représentance*): “A representância [...] exprime a opaca mistura entre a lembrança e a ficção na reconstrução do passado”.

Dessa forma, pode-se dizer que a memória do passado é conduzida pelo intercâmbio de narrativas, enquanto reconstrução do passado e não mais como mera repetição. As reflexões de Paul Ricoeur visam não somente a criticar as pretensões da historiografia, como também a orientar uma reconstrução do passado que não implique apenas no método epistemológico, como também na responsabilidade ética e política da construção do passado, que é sempre passível de ser confrontada e reescrita.

Cabe ressaltar que esse tema, de acordo com Jeanne Marie Gagnebin (2011, p. 161), ganha relevância nos debates historiográficos da Segunda Guerra Mundial. Em especial, no que concerne à escrita da história da Shoah⁶, termo menos sacrificial para designar o Holocausto. Pois esta história exige comprometimento ético e político para ser escrita, sobretudo porque em sua estruturação imperou a lógica do apagamento consciente de documentos e de rastros por parte dos nazistas. Primo Levi, em seu último livro *Os afogados e os sobreviventes* (2016)⁷, relata como os nazistas no outono de 1944 começaram a destruir os campos de concentração (*Lager*) e a obrigar os prisioneiros a desenterrarem os cadáveres e a queimá-los nos fornos crematórios, para que não sobrasse nenhum vestígio e, portanto, nenhum indício dos crimes cometidos pelos nazistas. Além disso, o horror vivenciado na guerra é como Walter Benjamin (2016, p. 86) já havia constatado em relação à Primeira Grande Guerra, em “Experiência e pobreza”, fazia com que os “homens voltassem mudos dos campos de batalha”.

Portanto, os raros sobreviventes tiveram que travar um embate entre a insuportável consciência dolorosa de recordar e a necessidade de narrar, para que

⁶ Shoah significa catástrofe em hebraico, enquanto Holocausto tem o sentido bíblico de sacrifício. Cf. *O que resta de Auschwitz* (2008), de Giorgio Agamben.

⁷ Publicado originalmente em 1984.

não se perdesse no esquecimento leviano e indiferente dos chamados “negacionistas”. No entanto, como ressalta Jeanne Marie Gagnebin (2014, p. 231, itálico da autora) no seu precioso ensaio “O trabalho de rememoração de Penélope”, Benjamin, tanto em “O narrador” quanto nas “Teses...”, propõe que “[...] narrar não é apenas salvar e *conservar*, mas é também, poderíamos dizer, salvar tão completamente que se possa deixar de conservar [...] porque aquilo que devia ser resguardado já foi posto a salvo”.

Em “O narrador”, Benjamin (2018, p. 154) afirma que “[...] a memória é, entre todas, a faculdade épica por excelência. Só devido a uma memória alargada a épica pode apropriar-se, por um lado, do desenrolar das coisas e, por outro, aceitar o seu desaparecimento, o poder da morte”. A narrativa, portanto, abarca uma função ambígua: marca da finitude humana e possibilidade de rememoração pela palavra viva. Gagnebin (2009, p. 45, itálico da autora) destaca ainda que “o fato da palavra grega *sêma* significar, ao mesmo tempo, *túmulo* e *signo* é um indício evidente de que todo trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto”.

Deste modo, o “esquecimento feliz” encontra seu correspondente no conceito freudiano de “perlaboração” e de trabalho de luto, presentes em “Recordar, repetir e elaborar” e “Luto e melancolia”, respectivamente. Nestes ensaios, Freud propõe que o trabalho de elaboração, sobretudo de uma lembrança traumática, exige que o sujeito se lembre, para que possa se libertar do passado e da compulsão à repetição; no caso do luto, o funcionamento é semelhante. Gagnebin (2014, p. 245), no referido ensaio, destaca que Benjamin, nas pegadas de Proust e sua *mémoire involontaire* e de Freud com o conceito de perlaboração, busca os restos, os escombros, os detritos que a memória da história oficial ignora, mas que tanto o narrador de *Em busca do tempo perdido* quanto a teoria psicanalítica valorizam.

No que se segue, veremos como a obra *Cascas*, de Georges Didi-Huberman, e *O que os cegos estão sonhando?*, de Noemi Jaffe, elaboram uma apreciação das marcas do passado através do presente dos autores, numa amálgama de pesquisa histórica, reflexões ensaísticas e trabalho propriamente literário e, por vezes, poético.

As cascas de Didi-Huberman

Em junho de 2011, o filósofo e historiador Georges Didi-Huberman fez uma viagem a Auschwitz-Birkenau, da qual retornou com algumas cascas de bétulas⁸ e um punhado de fotografias. A partir desses registros, Didi-Huberman reflete sobre a memória da história da Shoah e o potencial daquilo que ele chama de “olhar arqueológico”.

Cabe ressaltar que o filósofo escreve em fragmentos, ora comentando as fotografias, ora refletindo livremente. Essa forma de escrita é um reflexo da ausência de totalidade do objeto apreciado, que se dá a ver a partir de cascas. Há também o entrecruzamento de sua própria história com o “local de memória”, seus avós foram mortos no campo, e enquanto relata a sua experiência pessoal, há uma mistura de reflexão e de apreciação estética dos *restos* que jazem lá.

De início, seu olhar se dirige a duas fotografias: a primeira é o retrato de três cascas de bétula, retiradas da Polônia; a segunda é uma pintura esmaecida de uma caveira branca que os nazistas desenharam em cascas de árvore para alertar o perigo daquele local. Dessa apreciação em conjunto, Didi-Huberman relembra que as cascas de árvore são utilizadas como suportes de escrita e desenho desde a Idade Média e, assim, conclui que a caveira continua legível como também a passagem do tempo que descorticou as cascas das árvores. Portanto, essa é a primeira tentativa do autor de *ler* as marcas do passado, que não trazem nenhuma inscrição, a não ser a própria marca da passagem do tempo, que como os vestígios de Ricoeur (2010, p. 211) significam, mas não desvelam.

Ao longo da obra, Didi-Huberman não volta tanto seu olhar para Auschwitz, para o antigo campo de concentração propriamente, mas sim para os arredores, para Birkenau, visto que “Auschwitz, hoje, tende para o museu, enquanto Birkenau continua um simples sítio arqueológico. É pelo menos o que desponta quando olhamos o que resta para ver, ali onde quase tudo foi destruído” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 109). Essa tendência à “musealização” encontra um desafio: como preservar e conservar o que já foi um dia sem substituir por materiais novos? Quando Didi-Huberman comenta uma fotografia de um pássaro que voa entre os arames farpados, chama-lhe a atenção o fato de um fio estar desencapado e outro, novo, colocado novamente pela curadoria, para que se “mantenha” o mesmo, ainda que artificialmente.

⁸ Como nos informa o autor, bétula em alemão é *Birken*. E *Birkenau* é a pradaria, o local onde ficam as bétulas.

O olhar arqueológico, nesse sentido, se volta para baixo, para o solo, por mais que este solo esteja rachado, escoriado, dilacerado, é “um chão que berra” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 109). Em “O que é o contemporâneo?”, Agamben (2009, p. 69) esclarece que arcaico “[...] significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste”. Portanto, o olhar arqueológico busca as marcas do passado e interpreta-as à luz do presente. Caberia questionar, por que olhar para as ruínas? O que elas teriam a dizer para o olhar contemporâneo? Para Didi-Huberman (2013, p. 127), que perambulou por Birkenau, ainda restaria algo a nos dizer:

[...] nunca poderemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas. Convém saber olhar como um arqueólogo. E é através de um olhar desse tipo – de uma interrogação desse tipo – que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados. Caminhar hoje por Birkenau é deambular por uma paisagem tranquila e discretamente orientada – balizada por inscrições, explicações, documentada, em suma – pelos historiadores desse ‘lugar de memória’. Como a história aterradora da qual esse lugar foi teatro é uma história passada, gostaríamos de acreditar naquilo que vemos em primeiro lugar, ou seja, que a morte foi embora, que os mortos não estão mais aqui. Mas é justamente o contrário que pouco a pouco descobrimos. A destruição dos seres não significa que eles foram para outro lugar. Eles estão aqui.

Como já havíamos explicado a partir de Ricoeur, trata-se de uma relação de *representância* com o passado, que é caracterizada pela referência *indireta* com a qual a pesquisa histórica entra em contato. O olhar arqueológico imagina o que antes existiu e compara com os escombros presentes, num trabalho que é, ao mesmo tempo, de escavação e de rememoração. Se há pouco para olhar nas florestas de Birkenau, os testemunhos existentes nos orientam a imaginar que a ausência gritante é um indício evidente de que vidas foram assassinadas ali. Nessa perspectiva, poderíamos dizer que as marcas do passado são índices remissivos *negativos*, pois remetem a um passado extinto, mas que, paradoxalmente, persiste na fragilidade de seus vestígios e, nesse caso, nos restos mortais insepultos.

Ao final de sua obra, Didi-Huberman cita um pequeno texto de Walter Benjamin, intitulado “Escavar e recordar”, indicando, assim, uma reciprocidade entre o seu método e a proposição benjaminiana segundo a qual aquele que “[...] procura

aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava” (BENJAMIN, 2017b, p. 101). Em seguida, neste texto, Benjamin explica que se deve espalhar a terra, voltar aos mesmos locais, deter-se nas mesmas buscas e travessias; portanto, Benjamin não enfatiza tanto o resultado da escavação, mas sim o seu processo.

A esse respeito, Gagnebin (2014, p. 248) observa que: “A imagem da escavação não remete só ao abismo sem fundo (*Abgrund*) do lembrar e do pensar, mas [...] à lembrança e ao pensamento como formas de sepultamento [...]” e complementa que o verbo cavar, em alemão *graben*, pertence ao mesmo radical utilizado no substantivo túmulo, *Grab*, pois: “o verdadeiro lembrar, a rememoração, salva o passado não somente porque o conserva, mas porque lhe assinala um lugar preciso de sepultura no chão do presente, possibilitando o luto e a continuação da vida”.

Assim, como havíamos citado na epígrafe deste texto, o trabalho de rememoração orienta o olhar para se dirigir ao *torso* fraturado, que é como o passado chega ao presente, mas é preciso esculpi-lo para nos orientarmos para o futuro.

O trabalho de porta-voz de Noemi Jaffe

Noemi Jaffe e sua filha Leda Cartum viajaram para Auschwitz em 2009 e ambas, de maneira desconcertante, meditam sobre a estranha herança recebida: a de serem, respectivamente, filha e neta de uma sobrevivente da Shoah. Lili Jaffe – quando solteira Lili Stern – nasceu na Sérvia e foi levada junto com seus pais e irmão a Auschwitz quando tinha apenas 19 anos. Na primeira parte de *O que os cegos estão sonhando?*, lemos seu diário traduzido do sérvio e do húngaro para o português, no qual Lili narra como foi sobreviver a onze meses dentro do campo e, depois, em abril de 1945, descreve sua libertação e resgate pela Cruz Vermelha sueca.

Em seguida, há a parte propriamente intitulada *O que os cegos estão sonhando?*, que é inteiramente escrita por Noemi Jaffe. Assim como Didi-Huberman, Noemi escreve em fragmentos, misturando lembranças, sobretudo lembranças de sua mãe, mas também reflexões e até injunções ensaísticas. Nas palavras da própria Jaffe (2012, p. 208): “[...] este livro é um apanhado de retalhos, de divagações, de memórias soltas, de tentativas rasgadas de interpretações misturadas a lembranças coladas”. Todos os fragmentos da obra são atravessados pelo testemunho de sua mãe. Há um esforço ético e estético-literário que visa a questionar, a elucidar o que foi a

experiência da mãe e o que significa carregar essa história consigo, pois “[...] ser filho de sobrevivente contém, em algum lugar remoto e inóspito da memória, a tentação de ter estado no lugar do sobrevivente” (JAFFE, 2012, p. 115).

Cabe observar que os subtítulos dos fragmentos textuais de Noemi são, em sua maioria, substantivos, como por exemplo: “destino”, “frio”, “fome”, “pedra”, “memória”, “história”, entre outros. É quase uma espécie de enciclopédia na qual procuraríamos verbetes⁹. No fundo, são palavras-chave inspiradas ou retiradas do diário de sua mãe, que orientam suas reflexões. E talvez o empreendimento de Noemi nasça justamente de uma impossibilidade: a de se colocar no lugar da mãe. Desde o início da obra, Noemi enfatiza que sua mãe não quer mais se lembrar e quando questionada, apenas consegue repetir o que já havia escrito no diário: “[...] o abismo é justamente o que está faltando. Não há como supri-lo. Não há como tornar a memória dela mais flexível, mole, fluida e fazer surgirem fatos novos. A memória dela é uma caixa preta que caiu no mar” (JAFFE, 2012, p. 197).

Dessa frustração em não obter outras informações é que Noemi se coloca como porta-voz das lembranças de sua mãe: “Quando o dono da voz esqueceu suas palavras, ou sequer chegou a formulá-las e aparece alguém querendo portar sua voz, ele deixa. Lembre por mim as coisas que eu esqueci” (JAFFE, 2012, p. 163). Assim, é como Jeanne Marie Gagnebin (2012) observou na orelha da obra: a mãe de Noemi, quando chegou ao Brasil, passou a cortar e a costurar para não mais passar fome e nem frio, já a filha “[...] corta e costura com palavras, isto é, gostaria de encontrar um enredo mínimo, um sentido, uma concatenação nas lembranças do passado no presente” e, portanto, ainda de acordo com Gagnebin, a tecedura literária é “[...] contra a brutalidade do real: da dor vivida e soterrada da mãe, da impossibilidade de filha e neta compartilharem concretamente essa dor”.

Logo, Noemi Jaffe busca formas de suprir, ou melhor, de tecer os fios que a separam da experiência dolorosa vivenciada pela mãe. Como vimos anteriormente, Georges Didi-Huberman propõe olhar arqueologicamente para a fragilidade dos vestígios, das cascas e dos solos dilacerados, enquanto Noemi se debruça nas palavras da mãe e como Leda Cartum (2012, p. 237) observa, na terceira parte da obra, “[...] é preciso conhecer estas palavras que guardam, cada uma, uma verdade

⁹ Estratégia já utilizada pela autora em *A verdadeira história do alfabeto* (2012), no qual há uma narrativa curta para cada letra do alfabeto.

que não conhecemos — e que no entanto apalpamos, apalpamos e não sentimos nada”.

Conhecer a verdade dessas palavras exige a transmissibilidade dessas narrações, como conta Primo Levi, que sonhava, por diversas vezes, que havia voltado para casa, sôfrego para contar tudo que tinha vivenciado e, no entanto, seus interlocutores iam embora, “[...] na forma mais típica (e mais cruel), o interlocutor se virava e ia embora silenciosamente” (LEVI, 2016, p. 08). Por isso, Gagnebin (2009, p. 57) propõe uma ampliação do conceito de testemunha: “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”. Aqui, o sentido de *portar* a voz do outro encontra sua função precípua.

Acerca disso, Noemi também demonstra preocupação com a história coletiva da Shoah e, mesmo reconhecendo que as palavras são insuficientes para apreender o sofrimento inimaginável vivenciado nos campos, ela defende que:

[...] quantos relatos forem feitos sobre histórias de sobreviventes, nunca será o suficiente. Todo e cada relato é bem-vindo. Faltam, no máximo, vinte anos para que os sobreviventes desapareçam, morram. Quando isso acontecer, outra etapa desta história vai começar e é preciso preparar-se para ela. O que serão os campos de concentração daqui a cinquenta anos? Um nome? A história deve preparar-se para isso? A palavra *Auschwitz* será como a palavra *Troia*, a palavra *Peloponeso*, a palavra *Manchúria*? (JAFFE, 2012, p. 186).

Essa preocupação com a forma com que a palavra Auschwitz será lembrada vai ao encontro das preocupações de Didi-Huberman quando se detém no antigo campo como atual museu, pois como a memória do passado não é um objeto de apreensão unívoca e depende sempre de quem toma o polo narrador, a morte dos raros sobreviventes iniciará uma nova etapa para esta história. As suas obragens, isto é, os seus testemunhos transcritos sobreviverão e cabe ao presente reconhecer o passado enquanto tal, assim como cabe aos contemporâneos resguardar a memória dos antecessores a partir daquilo que Paul Ricoeur chama de dívida dos vivos do presente em relação aos mortos do passado. E Noemi Jaffe (2012, p. 204) acrescenta:

O passado só se reconhece no presente. Ele só existe no presente, pela lembrança de quem o rememora. O passado está inevitavelmente ligado às pessoas, à linguagem, à sua narração, à sua compreensão por quem o recupera, seja por lembranças, seja por objetos que vêm dele. Cada objeto que se encontra vindo do passado depende da interpretação de quem o

encontra para receber uma dimensão e um lugar no passado e no presente. O passado, portanto, é uma espécie de invenção pessoal e coletiva, sempre esfumado por conveniências, circunstâncias, subjetividade, mudanças de hábito e de linguagem, imprecisões, dificuldades de todo tipo.

Uma vez mais a dimensão ética e política é ressaltada nesta reconstrução do passado no presente. Para Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), existe três tipos de memória que não condizem com a sua noção de “justa memória”: a memória impedida, a memória manipulada e a memória obrigada, e, em contrapartida, haveria também o esquecimento impedido e comandado: a anistia. Os impedimentos, de acordo com o filósofo, são de ordem patológica e incorrem naquilo que Freud chamou de compulsão à repetição, pois ao invés de o sujeito recordar-se, ele faz a passagem ao ato, isto é, ele repete inconscientemente ações recalçadas. Trata-se do famoso “retorno do recalçado”.

Já a memória e o esquecimento manipulados são instituídos e relacionam-se com aquilo que é ensinado, com a história da constituição de uma nação, tratando-se, portanto, dos acontecimentos fundantes da identidade comum. Por extensão, a memória e o esquecimento obrigados constituem-se como dever ético-político de lembrar ou de esquecer; por isso, Ricoeur fala em anistia e também em amnésia como esquecimento comandado, porque induz forçosamente a população a perdoar e, nesse caso, não seria mais preciso lembrar.

Isto posto, cabe ressaltar que Ricoeur se encaminha para uma ideia de justa memória que parte da concepção freudiana, mas que se expande para uma noção de justa memória coletiva, ou seja, ao invés da compulsão à repetição de comemorações, fanfarras, datas comemorativas do Estado, por exemplo, uma memória que lembra e julga os culpados do passado e pode, assim, se libertar da carga do passado. Talvez, por isso, Noemi Jaffe (2012, p. 227) intitula o seu último fragmento como: “O esquecimento é a única vingança e o único perdão”.

Considerações finais

Georges Didi-Huberman e Noemi Jaffe demonstram, em suas obras, uma preocupação em resguardar as marcas do passado no presente, mas ambos estão mais próximos da noção de rememoração do passado do que da noção de comemoração, muito mais ligada aos ritos comemorativos do Estado. A começar pelo

gênero utilizado por ambos: o fragmento. Se for possível chamá-lo assim, de gênero textual, diríamos que ele é um gênero *estilhaçado*.

Diferentemente das narrativas épicas que contavam as grandes peripécias do herói, o fragmento, neste caso, nos orienta àquilo que Walter Benjamin (2016, p. 186) anotou em seus manuscritos críticos das “Teses sobre o conceito da História”: “Esperamos dos que virão a nascer não o agradecimento pelas nossas vitórias, mas a lembrança das nossas derrotas”. E de onde só se podem salvar rastros e vestígios, o que ocorreu não foi uma vitória, mas uma derrota.

No fundo, ambas as obras objetivam lembrar o passado para que se possa viver melhor no presente e no futuro. Nesse sentido, ambos os autores se empenham naquilo que Theodor W. Adorno chamou de “o novo imperativo categórico”, a saber: “[...] direcionar seu pensamento e seu agir de tal forma que Auschwitz não se repita, que nada de semelhante aconteça” (ADORNO, 1970, p. 356 *apud* GAGNEBIN, 2009, p. 100). Isso significa que não se trata de lembrar sempre de Auschwitz, mas sim de impedir que algo semelhante aconteça. E nesses setenta e cinco anos, de 1945 para cá (2020), a humanidade como um todo continua a acumular catástrofes, a exemplo dos genocídios em Ruanda e na Bósnia na década de 1990 e a ocupação americana no Iraque desde os anos 2000.

Portanto, resta saber se após tantas catástrofes, olharemos para o passado como o anjo da história de Walter Benjamin (2016, p. 14), que espera o futuro, “enquanto o monte de ruína à sua frente cresce até o céu”, ou será que redimiremos os nossos mortos e vislumbraremos um porvir diferente?

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BENJAMIN, Walter. O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Linguagem, tradução, literatura: filosofia, teoria e crítica*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. (Filô/Benjamin). p. 139-166.

_____. *O anjo da história*. 2 ed. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. (Filô/Benjamin).

_____. *Rua de mão única: Infância Berlinense 1900*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a. (Filô/Benjamin).

____. *Imagens do pensamento: Sobre o haxixe e outras drogas*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017b. (Filô/Benjamin).

____. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017c. (Filô/Benjamin).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Trad. André Telles. Serrote: Uma Revista de Ensaio, Artes Visuais, Ideias e Literatura, São Paulo, n. 13, p. 99-133, mar. 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

____. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014.

____. A memória, a história, o esquecimento. In: PAULA, Adna Candido de; SPERBER, Suzi Frankl (Org.). *Teoria literária e hermenêutica ricoeuriana: um diálogo possível*. Dourados: Editora UFGD, 2011. p. 149-164.

JAFFE, Noemi. *O que os cegos estão sonhando?: com o Diário de Lili Jaffe (1944-1945) e texto final de Leda Cartum*. São Paulo: Editora 34, 2012.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. 3 ed. Trad. Luiz Sérgio Henriques. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

RICOEUR, Paul. A marca do passado. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, v. 5, n. 10, p. 329-349, 31 dez. 2012.

____. *Tempo e narrativa III: O tempo narrado*. Trad. Claudia Berliner, revisão da trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

____. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.