
AS MARCAS DO ESTADO DE EXCEÇÃO NO CORPO GROTESCO: INFÂMIA E VERGONHA NAS NARRATIVAS SOBRE VIOLÊNCIA

Viviane Dantas Moraes ¹

Resumo: Em algumas narrativas de resistência que abordam contextos de violência e suspensão dos direitos fundamentais, uma estratégia usada pelos escritores para elucidar o sofrimento psíquico, moral e físico por meio de seus personagens é explorar o corpo torturado enquanto um viés de denúncia para dizer que ali se expressam as marcas de um crime. Sob o ponto de vista da teoria do Estado de exceção e do conceito de vida nua, ou seja, vida indigna de ser vivida, dialogamos com as reflexões de Giorgio Agamben e escritos literários sobre violência. Ao observar que o corpo se constrói como um elemento narrativo fundamental para desvelar o esfacelamento do indivíduo sob condição de repressão, o grotesco se constitui em linguagem da resistência, revelando-se, deste modo, uma estética do estado de exceção.

Palavras-chave: Grotesco. Estado de exceção. Estética. Resistência. Violência

Abstract: In some resistance narratives that address a context of violence and suspension of fundamental rights, a strategy used by writers to elucidate the psychological, moral, and physical suffering through their characters is to explore the tortured body as a bias of denunciation that, the marks of a crime are expressed. From the point of view of the theory of the state of exception and the concept of naked life, that is, life unworthy of being lived, we dialogue with the reflections of Giorgio Agamben and writings on violence. When observing that the body is constructed as a fundamental character to unmask the collapse of the individual under the condition of repression, the grotesque constitutes a language of resistance, thus revealing an aesthetic of the state of exception.

Keywords: Grotesque. State of exception. Aesthetics. Resistance. Violence

¹ Professora adjunta de Língua e Literatura francesa do departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão.
E-mail: viviane.danttas@gmail.com

INTRODUÇÃO

A relação entre vida nua e resistência constitui uma esfera fundamental para compreendermos o que o estado de Exceção prolifera em seus espaços de violência. A produção da *vida nua* e despojada de qualquer sentido que lhe agregue seu merecimento à dignidade torna-se um imperativo em contextos de Exceção. No entremeio desse processo encontramos o símbolo dessa relação que é corpo grotesco, pois ao trazer em si as marcas do delito, nos revela ao mesmo tempo a vida nua em seu mais alto patamar. Assim sendo, o corpo do vivente, não obstante infamizado pela violência, imana pelas frestas da resistência, uma vida.

O conceito de *vida nua* pensado por Agamben provém de uma perspectiva de que toda política sempre foi pautada em uma estrutura biopolítica onde o poder soberano é o responsável por decidir o valor ou o desvalor do ser humano. O filósofo observa que essa dinâmica, ao se tornar uma prerrogativa comum e silenciosa em governos democráticos, revela-se prescrita e pautada como uma medida jurídica. Logo, tal medida que é a do estado de Exceção, implica a suspensão da própria lei, propagando, deste modo, os espaços de Exceção, e neles observa-se a *vida nua*.

Gilles Deleuze (1925-1995) nos oferece uma reflexão sobre a vida que auxilia no entendimento sobre a vida nua agambeniana. Afinal, o filósofo francês é uma das grandes influências de Agamben na sua construção da pensée sobre a “vida”. Deste modo, os estudos dos teóricos se complementam no sentido de que o primeiro coloca a vida em uma esfera ontológica e o segundo, no campo jurídico. “Vida” na percepção de Deleuze é:

Uma vida está em toda parte, em todos os momentos que este ou aquele sujeito vivo atravessa e que esses objetos vividos medem: vida imanente que transporta os acontecimentos ou singularidades que não fazem mais do que se atualizar nos sujeitos e nos objetos (DELEUZE, 2002, p. 14).

De acordo com o pensamento deleuziano a vida é imanente porque ela é interior ao ser. Portanto, se torna impessoal e inquestionável. A sobrevivência, deste modo, transcende essa imanência visto que questiona o valor da vida. Assim, os apontamentos de Deleuze no seu conceito sobre “uma vida” nos esclarecem um aspecto fundamental para entendermos que a *vida nua* agambeniana não é vida animal. A vida nua é uma condição humana de extrema vulnerabilidade que agoniza fora do ordenamento jurídico, vida desqualificada fora do direito, mas que, mesmo ao ter extirpados os seus direitos fundamentais, continua a ser “uma vida”, a vida em estado de sobrevivência e esse é um importante aspecto que perpassa os textos literários presentes em nossa abordagem.

A literatura de testemunho de Primo Levi e o teatro de Samuel Beckett, por exemplo, são narrativas sobre a exceção e embora sejam gêneros literários distintos, se entrelaçam e se tornam solidárias pelo fato de trazerem para o centro de seus questionamentos narrativos, a dramática e complicada questão da existência humana, particularmente, em espaços de Exceção. As existências que emanam desses textos convergem para um só lugar que é o da resistência e, por esse motivo nobre, o de resistir, clamam um grito uníssono, embora silencioso, a favor da vida. Um grito que, muitas vezes, é a linguagem mais pungente e

possível da dor de um corpo torturado, de uma alma em brasa. Brasa porque as chamas se apagaram, mas a vida enquanto imanente aguarda o sopro que a faz ressurgir em lapsos de consciência.

Trata-se, portanto, não somente do viver, mas do sobreviver. Entre a vida e a morte habita o espaço da Exceção onde a regra é a sobrevivência e o corpo, a prova do delito. Josefina Ludmer (2002) classifica o delito enquanto detentor de uma constelação de elementos históricos, políticos, culturais, econômicos, jurídicos, sociais e literários. Segundo a autora, o delito é um instrumento conceitual visível e representável. Deste modo, podemos pensá-lo como uma marca indelével de um sujeito que constrói uma memória. No entanto, no espaço da Exceção apenas o delito é evidente, mas o responsável por ele não. Pelas vias do visível, o corpo desse sujeito se torna um dos traços de sua consciência. Ludmer (2002) observa a função indispensável da figura do delito nas narrativas ficcionais que nos ajudam a vislumbrar essa questão em um âmbito que se discerne do jurídico:

Nas ficções literárias, “o delito” poderia ser lido como uma constelação que articula delinquente e vítima, e isso quer dizer que articula sujeitos: vozes, palavras, culturas, crenças e corpos determinados. E que também articula a lei, a justiça, a verdade, e o Estado com esses sujeitos (LUDMER, 2002, p. 12).

A releitura do conceito de delito pensada por Ludmer contempla as narrativas consideradas à margem do cânone, que trazem em seu escopo personagens infames, como os criminosos. Entretanto, este novo olhar que a autora nos traz, orienta-nos a perceber que a articulação de todos os sujeitos que ela elenca para constituir o delito pode ser ao mesmo tempo a motivação da medida da Exceção como os elementos colocados em risco no espaço da Exceção. Portanto, o delito por si só, pressupõe a existência da violência.

Ao problematizar o conceito, a autora nos ajuda a vislumbrar questões inerentes aos aspectos culturais de determinada época e nos amplia a possibilidade de compreensão limitada ao âmbito jurídico, ou seja, nas narrativas literárias. Percebe-se, portanto, que as manifestações artísticas se oferecem enriquecedoras para um campo que, em princípio, parece se encerrar nele mesmo. Nesse sentido, a observação de Ludmer é agregadora para o conceito de Exceção na amplitude de interpretações que este também recebe na esfera literária:

A constelação do “delito” na literatura não só nos serve para marcar as linhas e tempos, mas nos leva a ler nas ficções a correlação tensa e contraditória dos sujeitos, das crenças, da cultura e do Estado. E numa quantidade de tempos, porque as crenças culturais não são sincrônicas com a divisão estatal, mas arrastam estágios ou temporalidades anteriores e às vezes arcaicas (LUDMER, 2002, p. 12).

A falta de sincronismo das crenças culturais com a divisão estatal gera um referente dominante que condiz com o conceito errôneo de cultura ligada ao desenvolvimento do ponto de vista eurocêntrico. Na literatura, podemos visualizar os submersos desse processo, o que para Benjamin seriam os oprimidos. Essa correlação tensa entre cultura e Estado, por sua vez, configura o estado de Exceção.

Aliás, no âmbito dessas narrativas, observam-se no corpo as marcas da Exceção e o delito, por sua vez, tem também um elemento essencial. Podemos, inclusive, enxergar a própria Exceção como uma espécie de delito do Estado, visto que ela é uma grande produtora de sujeitos fragmentados. Assim sendo, o delito se mostra como um aspecto interessante na representação do corpo grotesco que perpassa como um aspecto forte e em comum nas narrativas. Se o pressuposto básico da Exceção é a suspensão dos direitos fundamentais e a consequente criação da *vida nua*, em um lugar em que não há mais cidadania e proteção jurídica, essas existências são a prova da violência advinda de um poder soberano. A questão do delito que recai na importância da evidência em relação a um determinado evento torna-se interessante para pensar os elementos que, de alguma forma, constituem o espaço da Exceção e dão sentido à sua existência, ou seja, são as provas da ação.

A propósito, é possível traçarmos um paralelo com o conceito de “cena do crime”, de Karl Erik Schollhammer (2013). Segundo o autor, a cena do crime e os vestígios que nela restam se transformam em discurso. Baseando-se nesse pensamento, o espaço da Exceção pode ser visto como um palco contemporâneo de uma cena de crime. O lugar do crime, para Schollhammer (2013), abarca a morte na cultura pela transgressão da lei em uma estética do trauma, ou seja, em uma linguagem que busca representar a dor ou “o real em sua precariedade”. Segundo o autor:

[...] a estética do trauma certamente se identifica com uma arte e uma literatura que radicalizam o efeito chocante e que, ao ativar o poder estético negativo procuram romper a anestesia cultural da realidade espetacular, propondo um choque do real (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 35).

Nesse sentido, considerando as narrativas propostas para esse debate, podemos observar um entrelaçamento no que concerne a um lugar ou espaço de onde emanam tais efeitos chocantes: o campo de concentração nazista, de Levi; o porão no subsolo de Beckett, em “Fim de Partida” e o cenário de Cachoeira do Arari, na ilha do Marajó, em “Chove nos Campos de Cachoeira”, de Dalcídio Jurandir. Nesses espaços de sobrevivência existem cenas de crime contra a vida em que a violência é representada nessas manifestações artísticas como uma tentativa de interpretação e intensificação dos seus efeitos nocivos para que, dessa forma, seja possível visualizar no caso de uma narrativa que não contextualiza uma situação de emergência, como as do escritor Dalcídio Jurandir, a existência de um estado de Exceção em que a violação de direitos fundamentais se naturaliza mediante a ausência do campo jurídico.

A prática forense, elencada por Schollhammer para observar a cena do crime, tem como enfoque um espaço físico que nos auxilia no entendimento de questões subjetivas ligadas ao testemunho, ao trauma e à memória. O olhar forense, segundo o autor, inaugura uma nova sensibilidade cultural com consequências políticas, estéticas e poéticas para a significação dos objetos, principalmente os restos humanos, as ossadas e os vestígios, que se tornam capazes de ‘falar’ e expressar o que realmente aconteceu e com quem (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 36). Torna-se, portanto, um elemento importante para entendermos a ligação entre a valorização do espaço físico e a importante significação dos objetos na esfera

da produção artística bem como as diversas estratégias utilizadas pelos escritores para narrar a violência em seus mais diversos patamares.

Deste modo, em se tratando das obras mencionadas, é possível estabelecer um enlace entre o estado de Exceção enquanto criador de um espaço de Exceção na sociedade que, por sua vez, configura a cena de um crime de Estado. Uma das peculiaridades da prática forense, o que nos é extremamente útil para pensarmos a construção das narrativas literárias que discutem a violência, é que ela nos revela o aspecto simples, banal e miserável do ato. Consequentemente, o estado de Exceção enquanto uma medida violentamente silenciosa banaliza o drama da existência. Portanto, como enfatizado por Schollhammer, a arte e a literatura cumprem o papel de potencializar a dor, propondo um choque do real.

As produções artísticas do século XX, em que o tema da violência emerge a partir de variados contextos históricos, como a Primeira e Segunda Guerras Mundiais, a fome, a guerra civil africana e o medo urbano, soam como um grito de alerta para uma realidade assoladora e traumática. Portanto, as narrativas da catástrofe - a violência não deixa de ser uma delas -, evidenciam o drama da existência humana de uma maneira mais intimista para que esse processo da violação da dignidade humana não seja visto como algo inerente e natural às sociedades contemporâneas.

Posto que a violação da dignidade humana seja um delito, ou seja, uma transgressão da lei, o estado de Exceção se torna um delito, embora imperceptível no âmbito dos regimes democráticos. E é justamente a violência camuflada o grande problema das sociedades atuais. Nas obras entrelaçadas em um diálogo, o corpo é, portanto, um vestígio essencial para a cena do crime e impera como um elemento condutor da linguagem da violência. Nesse sentido, as narrativas literárias constituem uma espécie de estética biopolítica, em que as imagens do corpo se transformam em uma mensagem figurada da dor.

Sobreviver é lidar constantemente com diversas formas de despojamento que transcendem a noção básica e material da qual pressupõe inicialmente o conceito de Exceção, no que concerne à suspensão dos direitos fundamentais. No entanto, é preciso lembrar que esse fato também envolve a subjetividade do indivíduo e se torna de extrema importância entender que a vida nua resvala para a esfera da existência. O drama vivido por Primo Levi na sua condição de sobrevivente-testemunha, se revela essencial para investigarmos as questões, digamos, existencialistas da Exceção.

A literatura de testemunho, enquanto uma forma artística ligada a uma estética do trauma, nos oferece, nesse sentido, um modelo de personagem que esconde na figura do narrador em primeira pessoa dos eventos catastróficos, a personificação da memória maculada de um sobrevivente às atrocidades do espaço de Exceção. Usa-se o termo personagem, nesse sentido, não para por em suspeita os acontecimentos narrados, mas para evidenciar a dificuldade em lidar com as feridas que flamejam no corpo da testemunha, ou seja, daquele que vivenciou a experiência de encarceramento e, carrega em si, mesmo liberto, o fardo da sobrevivência. Deste modo, a linguagem do testemunho é carregada de não-ditos e de estratégias narrativas para lidar com a dor do revivido no processo memorialístico.

Dentre essa estética do trauma, podemos identificar o corpo grotesco. A infamização do corpo nos revela o seu despojamento e a *vida nua*. O trauma perpassa nas marcas da tor-

tura da fome, do frio, da insalubridade e do medo. Sobreviver se torna um ato de resistência, mesmo que reduzido às necessidades biológicas.

Pode-se perceber ainda que no processo memorialístico do narrador do testemunho, a presença de uma tríade de personagens-narradores, que consiste no “prisioneiro-sobrevivente-testemunha” nos possibilita observar uma relação que pode melhor esclarecer os papéis desempenhados por eles e visualizar a origem do sentimento de culpa a partir da estrutura narrativa que envolve tempo e espaço. É possível notar, por exemplo, que a voz de Levi em “É isto um homem?” é, ainda, a de um prisioneiro do campo. Aquele que é rebaixado ao extremo, grotesco, infame e “transgressor da moral” por uma questão de sobrevivência. Comparada às outras obras, essa nos revela a estética do Grotesco em seu mais alto patamar. Por que isso acontece? É como se a exposição do corpo grotesco do prisioneiro, embora em “A trégua” já cintile fortemente enquanto vergonha, fosse uma justificativa para reforçar a impossibilidade de cumprir o dever moral, na falta de forças físicas, na preocupação incessante de escapar à fome avassaladora, na figura do corpo agudamente debilitado.

Portanto, a estética do grotesco nos mostra a tentativa para explicar o que seria desnecessário mediante uma situação extrema, no entanto, paira, sim, como uma das raízes e primeiros indícios do sentimento de culpa do sobrevivente, como já são possíveis verificar quando este começa a expor a angústia da liberdade após o fim da guerra. Sigmund Freud, em sua obra “O mal-estar na cultura” (1930) escreve algo interessante sobre o sentimento de culpa, que ele denomina de mal-estar, que tem relação com esse ponto:

Talvez, depois de hesitar um pouco, se acrescente que também aquele que não tenha feito mal algum, mas que reconhece em si meramente a intenção de fazê-lo, pode se considerar culpado; e então se perguntará porque o propósito tem aí o mesmo valor de realização (FREUD, 2010, p. 145).

Portanto, o corpo, embora grotesco, se torna o símbolo e a prova de resistência e sobrevivência. Nele vão habitar todos os sentimentos que geram o mal-estar, pois quem testemunha já se encontra em outro espaço que não é mais o campo, já retornou para o “estado de sociedade” que, para Freud, é o espaço da cultura, o lugar onde as regras de convivência deverão ser estabelecidas e onde, em princípio, somos postos a um julgamento moral. Digamos que o prisioneiro é o representante do estado de natureza e, na passagem para a cultura, o sobrevivente se encontra no entremeio da testemunha, sendo, dessa forma, a prova da violência. Tal violência, portanto, foi provocada pelo próprio homem detentor da cultura. Primo Levi reconheceu esse ponto ao falar da dor dos justos:

[...] entre nós, os justos, nem mais nem menos numerosos do que em qualquer grupo humano, experimentaram remorso, vergonha, dor – em resumo -, pelo crime que outros, e não eles, tinham cometido, e no qual se sentiram envolvidos, porque sentiam que tudo quanto acontecera em torno deles, em sua presença, e neles, era irrevogável. Jamais poderia ser cancelado; demonstrava que o homem, o gênero humano, nós, em suma, éramos potencialmente capazes de construir

uma quantidade infinita de dor; e que a dor é a única força que se cria do nada, sem custo e sem cansaço (LEVI, 2004, p. 74).

A literatura de testemunho, ao ser reconhecida dentro dos parâmetros do texto e da estética literária, ou seja, nas suas estratégias de narrativa, nos monólogos interiores, na recriação da realidade, no uso de metáforas que muitas vezes camuflam a verdadeira dor sentida quando a memória não consegue lidar com a ferida traumática, o narrador, nesse caso, o sobrevivente, possibilita um universo de interpretações que auxilia o leitor e também a nós, pesquisadores do gênero, a melhor compreender os pontos obscuros que rondam o processo memorialístico.

É importante ressaltar que, genericamente e, a priori, a literatura de testemunho é reconhecida imediatamente como uma demanda ética ao não esquecimento, até mesmo pelo seu caráter embrionário que tem a ver com o dever e com uma urgência política, ou como disse o filósofo italiano Giorgio Agamben (2008) em “O que resta de Auschwitz”: “O sobrevivente tem a vocação da memória. Não pode deixar de lembrar”. É interessante perceber que a declaração imperiosa do filósofo soa como uma das cobranças que o sobrevivente se impõe ao se dar conta de sua responsabilidade de homem livre.

O filósofo Friedrich Nietzsche, no seu pensamento sobre a genealogia da moral, quando atribui à construção da consciência do homem a sua incapacidade de esquecer por ter uma memória, afirma que: “Jamais deixou de haver sangue, martírio e sacrifício, quando o homem sentiu a necessidade de criar em si uma memória” (NIETZSCHE, 2009, p.46).

Na literatura de testemunho, tanto a necessidade de narrar quanto no próprio texto enquanto documento de cultura e de barbárie, as palavras de Nietzsche parecem encorpar mais sentido. Primo Levi, em sua última obra “Os afogados e os sobreviventes”, publicada em 1986, mais ou menos um ano antes de seu suicídio – atitude comum entre os sobreviventes de campos de concentração – retoma o sentimento da hora da libertação, iniciado em “A trégua”. No entanto, passados trinta anos da abertura dos campos, essa questão parece pesar mais sobre o sobrevivente. É como se quanto mais tempo relembro o vivido houvesse passado, os acontecimentos fossem submetidos a releituras cada vez mais severas, como podemos notar nas palavras de Levi:

Naquele momento, quando voltávamos a nos sentir homens, ou seja, responsáveis, retornavam as angústias dos homens: a angústia da família dispersa ou perdida; da dor universal ao redor; do próprio cansaço, que parecia definitivo, não mais remediável; da vida a ser recomeçada em meio às ruínas, muitas vezes só. (LEVI, 2004, p.61).

Percebe-se que o problema da liberdade é algo persistente na memória do sobrevivente. É como se fosse constrangedor compreendê-la e aceitá-la vestindo novas roupas em um mundo onde sempre os campos estariam presentes quando trazidos pela memória. É notório que o ato de narrar em uma tentativa cronológica e psicológica se mescla na reinterpretação exercida pela memória na atitude de selecionar e, muitas vezes, recriar os acontecimentos.

A linguagem da literatura de testemunho é repleta de descrições sobre o espaço inóspito e opressor do campo, além da figura arruinada dos prisioneiros. Cenas fortes e que provocam abjeção são uma constante nesse gênero. Sob o ângulo da análise literária, a literatura de testemunho se mostra, nesse aspecto, um espaço fértil para o estudo de uma categoria estética que se consolidou enquanto tal a partir das manifestações artísticas no século XIX, fortemente influenciadas pela corrente existencialista.

Segundo Wolfgang Kayser (1953) – um dos principais teóricos do conceito no século XX – “o grotesco gosta de todas as *sevandijas*”, ou seja, de tudo o que é disforme e remete ao baixo corporal e espiritual, de tudo aquilo que pode ser expresso por meio do abjeto, do insólito e do infame, expressões estas que reforçam a essência estética da categoria. Ainda de acordo com este autor, o Grotesco é uma estética que evidencia o drama da vida e da existência, trazendo à tona o que a estética clássica maquiava com o que se considera a beleza das formas.

Assim sendo, ao refletirmos a relação entre disformidade e deformidade – destacando este último como uma estratégia para o não-dito –, entretanto, o mais significativo, ressalta-se que o obscuro presente, atua como um elemento de resistência, ou seja, algo que não pode ser claramente exposto é incutido por detrás de uma disformidade. Portanto, considerando o Grotesco como uma estrutura, como afirmou o próprio Kayser, os elementos que compõem as suas duas esferas são os plasmadores da experiência estética. Segue as palavras de Kayser:

O grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza como uma expressão que já se nos insinuou com bastante frequência: o grotesco é o mundo alheado (tornado estranho). Mas isto ainda exige uma explicação. [...] para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi, pois o nosso mundo que se transformou (KAYSER, 2003, p.159).

O humano, o que em princípio é familiar, levado ao disforme e ao animalesco, torna-se estranho, sinistro, obscuro e, nesse caso, é a condição do homem, a sua humanidade que é posta em reflexão. O mundo de liberdade do sobrevivente torna-se estranho. As rememorações da testemunha trazem para o presente um relato de alguém que se encontrou em um estado de animalização. É pertinente observar quando Agamben (2008) problematiza a questão do sujeito do testemunho, ao dizer que o “homem testemunha pelo não-homem”², embora ainda com o olhar jurídico de quem presencia um crime e conta a experiência pela vítima, no âmbito narratológico podemos vislumbrar essa observação no sentido de que quando a testemunha, na condição de homem livre, conta sua experiência, inevitavelmente sente-se como o não-homem e ao tentar se aproximar dele não consegue fazê-lo plenamente porque sobreviveu, portanto, sente-se culpado e envergonhado diante da sociedade que espera seu relato.

² O não-homem, denominado por Agamben, está representado na narrativa de testemunho pelo o que Primo Levi vai chamar de ‘muçulmano’, ou seja, os prisioneiros que não resistiram, que foram ao fundo, aqueles que viram a Górgona e não puderam dar seu testemunho, a não ser por quem os viu padecer.

As investigações sobre o mal-estar e o sentimento de culpa do sobrevivente ainda é um ponto difícil a ser esclarecido. Dos estudiosos sobre a questão, Agamben foi um dos primeiros a perscrutar os pontos obscuros do testemunho sobre o prisma da “vergonha”. O grande entrave talvez esteja no âmbito dos papéis exercidos no testemunho que o próprio escritor talvez confunda. Embora sejam a mesma pessoa, é possível que o conflito esteja na linha tênue que divide a testemunha e o sobrevivente. A primeira sente-se como um cumpridor de dever, pois contou, denunciou, honrando, assim, uma comunidade inteira, sobretudo aqueles que não voltaram para contar; enquanto o segundo, ao tomar consciência de sua condição, se dá conta que é como tal que ele vai ser visto pela sociedade e, nesse sentido, a rememoração e as lembranças constantes são os fatores que fazem o sobrevivente conviver com a dor lancinante e irremediável da ofensa. Ou seja, nota-se que não é a testemunha, mas é o sobrevivente o ser que padece do sentimento de culpa, tão mal compreendido por eles mesmos e pelos estudiosos.

Agamben, em “O que resta de Auschwitz”, no capítulo sobre a testemunha, observou essa diferença, mas não a aprofundou. Ao relatar que conhecera pessoalmente Primo Levi, em uma das reuniões da editora Einaudi, supõe o provável conflito do ex-prisioneiro: “Ele podia sentir-se culpado por ter sobrevivido, não por ter testemunhado” (AGAMBEN, 2008, p.27), nisso, baseando-se nas palavras do próprio Levi quando desabafa “Estou em paz comigo porque testemunhei”³.

Entretanto, podemos observar na frase do autor um não-dito, ou seja, ele está em paz por testemunhar, mas não o está por ser sobrevivente. É como se os escritos fossem um acalanto, um expurgar dos afetos, embora não resolvam a questão insanável que a culpa parece impor. Portanto, o confessar uma culpa e de modo explícito, que embora relutante, mas Levi o fez no seu último livro, não deve ser visto do ponto de vista jurídico da dívida e uma disposição ao julgamento.

O sobrevivente, para conseguir tal feito no campo de concentração teve que abrir mão de sentimentos nobres, de sua dignidade, da solidariedade e de sua humanidade. As atitudes infames dos prisioneiros se tornaram um estatuto de sobrevivência. E é desse fato que o sobrevivente sente vergonha. Enquanto um ser que tem a vocação da memória, os atos vis que ele realizou estarão sempre presentes na rememoração, atitudes estas que, no mundo dos homens livres, a moral condena. E pode ser que esses atos sejam, na concepção do narrador, os responsáveis pela sua sobrevivência. Por isso, o sobrevivente não se considera um herói ou um mártir, pois não morreu no lugar de alguém, no entanto, poderia não ser ele o autor do testemunho.

No campo de concentração, a condição “animalizante” provocava nos prisioneiros impulsos primitivos voltados exclusivamente na busca pela sobrevivência. O ser humano era reduzido a uma necessidade biológica. Dentre as preocupações concentracionistas, a luta pelo alimento e a manutenção da integridade física foram as principais estratégias usadas pelos prisioneiros. A experiência catastrófica de Auschwitz configurou um estado de Exceção por excelência, ou seja, a suspensão dos direitos fundamentais do homem que o levou a condição de *vida nua*, caracteriza o retorno ao estado de natureza onde o ‘homem

3 Idem, 2008, p.27.

lobo do homem’ reencontrou seus instintos em um espaço no qual a ausência de ordem jurídica torna sacrificável os habitantes desse não-lugar.

Observa-se que é justamente o refletir sobre a própria condição existencial o componente necessário para a composição do Grotesco na narrativa de testemunho, posto que é muito menos doloroso admitir um caráter disforme que se configura externamente para camuflar uma deformidade que está na dor de lembrar o sofrido. Nesse sentido, é notório que o primeiro livro de memórias do autor de “É isto um homem?”, a partir do título, já nos revela um questionamento sobre a condição humana subjugada à condição animalésca, um elemento forte na caracterização do Grotesco. Nos primeiros capítulos dos relatos, em que Primo Levi conta a sua ida e a sua chegada ao campo, é possível perceber uma alusão frequente à aparência do lugar. Em um dos momentos, o autor descreve o momento do banho matinal, em que os vários prisioneiros se encontram em um barracão. Os banhos, segundo ele, eram ‘banhos de humilhação, banhos grotesco-demoníacos’:

Ao terminar [o banho], cada qual fica em seu canto, sem ousar levantar o olhar para os demais. Não há espelhos, mas a nossa imagem está aí na nossa frente, refletida em cem rostos pálidos, em cem bonecos sórdidos e miseráveis. Estamos transformados em fantasmas como os que vimos ontem à noite” (LEVI, 1988, p.24).

O vocábulo “grotesco” aparece na narrativa algumas vezes, por exemplo, na tentativa de descrever a aura que acompanha a adaptação ao campo: “Por outra parte, o processo todo de inserir-se nesta ordem nova para nós, acontece de forma grotesca e fantástica” (LEVI, 1988, p.26). Esta citação, embora o autor não explique a intenção ao empregar a palavra, prenuncia o caráter interior do Grotesco por meio de uma expressão disforme, como podemos observar no trecho a seguir, em que o autor relembra o sentimento coletivo após os primeiros dias da chegada e a conscientização da sua condição humana:

Aqui estou, então: no fundo do poço. Quando a necessidade aperta, aprende-se em breve a apagar da nossa mente o passado e o futuro. Quinze dias depois da chegada, já tenho fome regulamentar, essa fome crônica que os homens livres desconhecem; que faz sonhar, à noite; que fica dentro de cada fragmento de nossos corpos. [...] já apareceram, no peito de meus pés, as torpes chagas que nunca irão sarar. Empurro vagões, trabalho com a pá, desfaleço na chuva, tremo no vento; mesmo meu corpo já não é meu; meu ventre está inchado, meus membros ressequidos, meu rosto túmido de manhã e chupado à noite; alguns de nós têm a pele amarelada, outros cinzenta; quando não nos vemos durante três ou quatro dias, custamos a reconhecer-nos. Era triste demais contar-nos, encontrar-nos cada vez em menor número, cada vez mais disformes, esqueléticos (LEVI, 1988, p. 35).

O trecho acima demonstra a tomada de consciência do aprisionamento e da perda da liberdade. Acostuma-se, a partir de então, a viver ou a sobreviver no campo. Nota-se que a

dificuldade em lembrar a dor do sofrimento psíquico, a humilhação e a liberdade tolhida é tão grande, a ponto do testemunho, muitas vezes, ser mais descritivo, ou seja, o narrador opta por uma linguagem mais escancarada, mais literal.

No caso de Primo Levi, esse fator é preponderante, sobretudo, nos primeiros escritos. Esse fato não subjuga a semântica do texto, pois se relacionarmos esse aspecto à premissa do grotesco poderemos observar que, quando o escritor se refere à fome, aos membros ressequidos, à pele amarelada, ao ventre inchado e, sobretudo, às torpes chagas que nunca irão sarar, nos oferece por meio da linguagem, a escritura de um corpo Grotesco que nos revela, na verdade, não apenas uma mera informação, mas nos quer demonstrar como ele se sente no mundo, diante dos outros e perante à opressão do poder.

É expressamente notório nos dois primeiros livros memorialísticos de Primo Levi, “É isto um homem?” (1958) e “A trégua” (1963) o caráter bastante descritivo que o autor dá à narrativa, seja do campo, seja dos outros colegas prisioneiros e dele mesmo. No entanto, o olhar de Primo Levi, apesar das descrições recorrentes vai além do ôntico, por isso é viável perceber nessa aparência uma forte essência. Foi essa uma das estratégias de escrita utilizadas por ele para narrar a dor. O não-dito pode ser interpretado pela escritura do corpo grotesco. Neste sentido, observa-se na narrativa de testemunho que a vergonha, o mal-estar e o sentimento de culpa do sobrevivente, com frequência, explícita ou implicitamente, estão relacionados ao corpo torturado que reflete a angústia e o medo.

Em relação à vergonha, há uma cena emblemática em “É isto um homem?”, que é o momento em que Levi é convocado para o laboratório, pois por ser químico, lá prestava alguns serviços que, de alguma forma, ajudaram a prolongar sua sobrevivência mediante esse privilégio que, vale ressaltar, tempos depois da libertação, também foi um detalhe influenciador na confissão aberta do sentimento de culpa. Ao chegar com mais dois prisioneiros no lugar, foram recebidos pelas moças alemãs que supostamente o coordenavam. O choque e a consciência do estado deplorável foram imediatamente percebidos:

Diante das moças do laboratório, nós três mergulhamos na vergonha e no constrangimento. Bem sabemos qual é a nossa aparência; vemos-nos uns aos outros; às vezes nos acontece espelhar-nos em um vidro polido. Somos ridículos e repugnantes. Carecas na segunda-feira e, no sábado, com o crânio coberto de curto e cinzento bolor. Nosso rosto é inchado e amarelo, sempre marcado pelo corte do barbeiro apressado e frequentemente por hematomas e feridas; [...] nossas roupas são incrivelmente sujas, manchadas de barro, sangue e graxa. (LEVI, 1988, pág. 144).

Nota-se que ‘As moças do laboratório’ simbolizavam, do ponto de vista de Levi, um local proibido para um prisioneiro em condições animais. Elas representavam o poder soberano, aquele mesmo que o levou a tais condições descritas na citação acima. Embora opressor, esse poder também representava as leis e a moral do homem livre, inclusive para fazer uso da violência. Eles as ouviam conversar normalmente sobre a família, os estudos, o cotidiano, a vida amorosa. Essas informações aumentavam a consciência da liberdade que

lhes era vetada naquele instante e a vergonha pululava naquela aparência infame e, enquanto eram vistos com desconfiança e repugnância, crescia a sensação de que eram eles que estavam à margem, errados e disponíveis ao ‘apontar de dedos’.

Tais sentimentos e descrições nos revelam, portanto, que o corpo é prova da humilhação, da ofensa, da infâmia e que esse fator vai perpetrar na memória do sobrevivente em diversos efeitos de vergonha. Como confessa Levi, ao contar o episódio quando recebeu uma das primeiras manifestações de solidariedade após a saída do campo, sem sapatos, doente e cansado, “cheio como estava de autopiedade, parecia-me justo, bom, que o mundo sentisse, afinal, pena de mim” (LEVI, 2010, p.43).

Diante do mal-estar ainda confessado por ele, ao se sentir novamente um homem livre, a piedade talvez substitua o julgamento e desconfianças as quais o sobrevivente pressupõe se expor. Nesse sentido, observando o aspecto que diz respeito à configuração do corpo grotesco na narrativa de Primo Levi, percebemos que ela se faz presente de maneira constante nos dois primeiros livros. Já em “Os afogados e os sobreviventes” (1986), o último, percebe-se que essa estratégia de linguagem que ao mesmo tempo esboça e camufla a vergonha e a culpa perde o fôlego. O sentimento de culpa, a vergonha e o mal-estar surgem imperiosos e escancarados na narrativa dessa obra, e se atentarmos para o fato de que o autor cometeu suicídio pouco tempo após publicá-la, podemos considerar esses escritos derradeiros como uma espécie de “autoextrema-unção”.

No início de “A trégua” em que ele relata o fim da guerra e a tentativa de volta para casa, um fator até então não exposto por ele explicitamente, aparece como um despertar de consciência da hora da liberdade, a confusa felicidade em se perceber livre “dos arames farpados do Lager”, mas não da dita ofensa. Esta os perseguiria insanavelmente em sua memória:

[...] ninguém pôde mais do que nós [referência aos prisioneiros do campo] acolher a insanável natureza da ofensa, que se espalha como um contágio. É absurdo pensar que a justiça humana possa extingui-la. Ela é uma inexaurível fonte do mal: quebra o corpo e a alma dos esmagados, os destrói e os torna abjetos; recai como infâmia sobre os opressores, perpetua-se como ódio nos sobreviventes, e pulula de mil maneiras, contra a própria vontade de todos, como sede de vingança, como desmoroamento moral, como negação, como fadiga, como renúncia (LEVI, 2010, p. 11).

É necessário destacar na citação acima alguns aspectos importantes do testemunho de Levi que no primeiro livro não aparecia com tanta força: as palavras ódio, vingança e justiça. Ressalta-se que já se trata da narração do momento da liberdade, em que a ofensa toma o lugar do que deveria ser a felicidade plena. Podemos perceber neste trecho que Levi já se permite um tom revoltado mais explícito, o que não é frequente até “Os afogados e os sobreviventes”. Notam-se os primeiros indícios da vergonha da liberdade, da nudez exposta ou como Levi mesmo denomina “tais coisas mal diferenciadas”. Agamben, ao interpretar

a vergonha pelo viés do filósofo francês Emmanuel Levinas⁴, observa algo interessante que nos ajuda a identificá-la nesse “desabafo” de Levi. A vergonha, segundo Levinas, é um processo de dessubjetivação, pois se trata da perda de si, da consciência enquanto sujeito. Agamben (2009) nos esclarece:

É como se a nossa consciência desabasse e nos escapasse por todos os lados e, ao mesmo tempo, fosse convocada, por um decreto irrecusável, a assistir, sem remédio, ao próprio dismantelamento, ao fato de já não ser meu tudo o que me é absolutamente próprio (AGAMBEN, 2009, p. 110).

Mediante as palavras de Agamben, vemos na declaração de Levi que a ofensa causadora do “próprio dismantelamento” se converte em vergonha pela renúncia da dignidade si, ao confessar o estado atual de abjeção, esmagamento do corpo e da alma e, conseqüentemente, “o ódio e vontade de vingança”, sentimentos pouco elencados por Levi em sua literatura testemunhal. Os lastros de agressividade que observamos na citação, podem ser vistos, portanto, como um dos fatores do indefinido mal-estar e a semente de onde germina a má consciência. E se for contundente o que Nietzsche afirma sobre isso, o mal-estar na cultura, para ele, é o sentimento de culpa.

Quando Freud (2010) destaca o sentimento de culpa como o problema mais importante no desenvolvimento da cultura e que o preço do progresso cultural é pago com a perda da felicidade devida à intensificação desse sentimento, nos ajuda a enxergar que o episódio do Holocausto foi resultado da má compreensão da concepção de progresso e de cultura. O avanço da técnica em nome do desenvolvimento, uma das maiores preocupações de Benjamin, foi possível graças ao crescimento da habilidade do homem. No entanto, foi este mesmo homem o principal causador da barbárie em questão, fato este que valoram as palavras de Levi quando observa a capacidade infinita do gênero humano de produzir dor. E se o poeta é um fingidor, como diria Fernando Pessoa, em “Autopsicografia” (1931), a testemunha e o sobrevivente que, “na dor lida sentem bem”, carregam em si a fadiga mortal da dor que deveras sente.

Um importante e esclarecedor exemplo de narrativa da Exceção, muito enfatizado pela presença constante dos não-ditos é a obra de Samuel Beckett (1906-1989). O diálogo de surdos e o silêncio que se estabelecem na sua obra “Fim de Partida” (1957), por exemplo, traduzem na suposta ausência da linguagem a experiência e a pobreza da qual o filósofo Walter Benjamin relaciona à barbárie. O teatro beckettiano, na constituição de seu cenário e na intrincada relação dos seus personagens, ilustra de modo alegórico a morte da narrativa pela dificuldade de comunicação, que seria uma das mais importantes formas de transmitir experiências enriquecedoras para a humanidade.

O narrador de Beckett é um sobrevivente da catástrofe que tenta expressar em um vocabulário parco, a dor da desesperança. As incoerências e as dificuldades em aprofundar a reflexão sobre a própria condição humana configuram a memória maculada de persona-

4 Para realizar a leitura de Emmanuel Levinas sob o levante em questão, Giorgio Agamben se baseou na sua obra *De l'évasion*, escrita em 1935, a qual consta na bibliografia de “O que resta de Auschwitz”, em uma edição de 1982.

gens que preferem calar. No entanto, eles demonstram na escritura dos seus corpos mutilados um rebaixamento corporal que é melhor compreendido sob o prisma da estética do Grotesco, pois o corpo disforme, marca dessa estética, torna-se nesse universo de mutismo, um rastro de narrativa que ainda se mostra capaz de nos contar, esfaceladamente, o crítico problema da existência e da resistência humana em contextos de Exceção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. São Paulo: Boitempo, 2008.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LEVI, Primo. **É isto um homem ?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____. **A trégua**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LUDMER, Josefina. **O corpo do delito. Um manual**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. **Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

DEULEUZE, Gilles. A imanência: uma vida. In: **Revista Educação & Realidade**, Porto Alegre, n. 27, v.2, p. 10-18, jul./dez. 2002.