

PARA UMA ÉTICA DA REPRESENTAÇÃO

Este ensaio é composto por duas partes. Na primeira apresento de modo integral a resenha que redigi no ano passado da obra *Fragmentos. Memórias de uma infância 1939—1948* de autoria de Binjamin Wilkomirski. A segunda parte (que será publicada na Revista *Cult*) é uma reflexão sobre a história dessa obra que tomou um rumo inusitado e que me levou a refletir, entre outras coisas, sobre a fragilidade do objeto da nossa área de estudos, a Teoria Literária.

Duas partes: vários tempos e locais. Em certo sentido a questão que se põe aqui é a da *leitura*. O texto — que só pode existir no ato de atualização do leitor — está sempre marcado por um complexo jogo entre diversas camadas temporais e espaciais. Cada leitura é um evento de atualização/tradução da obra: o leitor reconstrói — em um dado momento e em um dado local — os diversos níveis de intertextualidade do “original”. O texto constrói-se sempre *après-coup*, ou seja, ele só existe numa “dupla” temporalidade, ele “se dá” de modo sempre “retardado” e nunca definitivo. Esse espaço entre o texto e a leitura não deve nos iludir quanto à existência de um texto original estanque: o “original” é uma somatória de textos que só se deixa abrir parcialmente a partir da

leitura/execução da partitura textual que sempre (re-)lê o texto dentro da história da sua leitura.

Não podemos pensar em literatura de testemunho sem ter em mente essa concepção anti-essencialista do texto. Nesse gênero, a obra é vista tradicionalmente como a representação de uma “cena”. Mas qual a modalidade dessa representação? Certamente não podemos mais aceitar o seu modelo positivista. O testemunho escrito ou falado, sobretudo quando se trata do testemunho de uma cena violenta, de um acidente ou de uma guerra, nunca deve ser compreendido como uma descrição “realista” do ocorrido. De resto, testemunha-se — *sempre*, diria Walter Benjamin — uma cena traumática. A impossibilidade de uma tradução total da cena vivenciada é um dado *a priori*. O *après-coup* — que Freud denominou de *Nachträglichkeit* — marca a reorganização ou reinscrição de uma cena que não foi “plenamente” simbolizada. A vivência traumática é justamente a vivência de algo que não se deixou apanhar pela nossa teia simbólica que trabalha na redução do visto/vivido ao “já conhecido”. Se para Walter Benjamin a realidade como um todo é traumática (cf. o seu ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*) não podemos mais falar em representação no sentido tradicional de adequação ou de *mimesis*, mas *tampouco devemos abrir mão da diferença entre a noção de ficção e a de construção da cena traumática*. O nosso conceito de “real” é alterado e aproximado daquilo que Freud denominou de cena traumática. (Cf. LACAN, 1988)

A própria “leitura”, portanto, também é marcada pela *Nachträglichkeit*, pelo retardamento. Ela se desdobra sempre sobre uma fenda entre “original” e “leitura”: espaço este que *gera o texto*. Nunca há

uma transparência total, o resíduo, a diferença é que constitui a obra. O mais importante aqui é compreender a essência dialógica da leitura. Ou seja, o “original” — apesar de ser posto entre aspas para nos lembrar tanto de que a sua existência está subordinada à presença de um leitor/receptor, como também de que o seu autor tampouco era um indivíduo com controle total da sua escritura — não pode ser elevado à categoria de número, coisa-em-si inatingível (o que seria uma recaída imperdoável numa metafísica muito familiar), nem tampouco equiparado a um constructo *ex nihilo*. A ética da representação implícita nesse conceito dialógico de leitura vai tanto contra o modelo positivista (que afirma a relação transparente entre sujeito e objeto, leitor e original, instâncias essas que seriam metafisicamente tomadas como autônomas) como também contra o relativismo sem freios (que deságua no “valeduto” e impede a reflexão de pensar a diferença e de realizar o seu “trabalho do conceito/das imagens”).

Este ensaio inicia com uma primeira cena de leitura: analiso um texto testemunhal e trato do trabalho de leitura/tradução *après-coup* realizado por Wilkomirski e típico de quem viveu uma experiência extremamente traumática. (A questão se podemos manter a diferença entre diferentes “graus” de “traumatismo” não pode ser perdida de vista, mas será tratada de modo apenas indireto aqui.) Depois segue-se uma segunda cena de leitura que desmonta e reconstrói a primeira. É claro que a minha “primeira cena” é já uma cena secundária, derivada, que chega *après-coup*, após ter sido lida e relida, publicada, após esta reflexão, após uma reescritura no contexto deste ensaio etc. “Meu primeiro texto” que era também uma expressão da “minha primeira leitura” — na verdade uma reelaboração de outras tantas leituras e textos — é ressignificado por esta

introdução e pela “minha segunda parte”. A leitura, que sempre é leitura de um texto e que reinscreve outras leituras, pode portanto ser chamada de leitura/texto. Essa leitura/texto dá-se sempre *après-coup*. É derivada: nunca primeira, original ou originária.

Nosso tema, portanto, é o da relação de similaridade entre a leitura e a estrutura do trauma; a leitura como um entrecruzamento entre intertextualidades, datas, contextos, retardamentos e locais. A leitura como recepção de um texto/cena (traumáticos) que só se realiza no seu desmoronamento estrutural e no seu incessante trabalho de reestruturação. (Cf. BENJAMIN no seu livro sobre o drama barroco alemão: “Perseverante, o pensamento inicia sempre novamente, com circunstância, volta à coisa mesma”, 1974, vol. I, p.208.) Caberá ao leitor reinscrever estes textos — com seus conflitos e intraduzibilidades — na sua própria “topografia textual”. Este artigo não se pretende mais do que um exercício da mencionada leitura/texto. Ao final da leitura, deverá — espero — ficar claro em que medida texto e contexto se determinam mutuamente. Por outro lado, gostaria também que ficasse claro ao leitor a importância para a Teoria Literária de conceitos como o de trauma, sublime, Literatura de Testemunho e espacialidade da memória (cf. quanto ao último ponto: Walter Benjamin, Francis Yates, A. Assmann e J. Young). A bibliografia no final deste trabalho sugere alguns caminhos possíveis para o leitor interessado em dar continuidade à discussão desses conceitos.

25.03.99

PRIMEIRA CENA:

QUANDO O TEMPO PÁRA: FRAGMENTOS DE UMA INFÂNCIA

"Depois de tempos de desastres
e de grandes infelicidades; quando os povos
fatigados começam a respirar. Então as imaginações,
abaladas pelos espetáculos terríveis, pintam
coisas desconhecidas para aqueles que não foram testemunhas."

Diderot

Não se julga um livro pela capa, diz o adágio. No caso da presente obra, no entanto, é inegável que o capista da edição brasileira foi muito feliz. Na metade inferior de uma capa predominantemente branca encontramos uma foto antiga e desfocada dos olhos de um menino e, acima dela, o subtítulo, "Memórias de uma infância 1939—1948" que apresenta a palavra "infância" cortada por uma linha. Logo "de cara" somos confrontados com as idéias de "visão/ testemunho" e de uma outra modalidade de escritura. — O capista da edição original alemã, da editora Suhrkamp, havia optado por uma metáfora correta, mas batida: os trilhos de trem

O tradutor brasileiro, por sua vez, lamentavelmente não foi muito feliz já no próprio título: Não se trata de "memórias de uma infância". O termo "memória" não consta no original; antes trata-se simplesmente de "Fragmentos de uma infância 1939–1948". Certamente não foi apenas um acaso o fato de Binjamin Wilkomirski ter optado por deixar o termo "memória" fora do título da sua primeira e, até o momento, única obra. A sua intenção era justamente a de mostrar a impossibilidade dele redigir as "memórias" da sua infância. Wilkomirski não possui uma história (nem uma

memórias. Ele nem ao menos tem certeza de conhecer o seu nome; acredita ter nascido em Riga; talvez em 1939 e com certeza não em “12 de fevereiro de 1941”, como afirmam os seus documentos. Os *fragmentos* que constituem o seu livro são como estilhaços da Segunda Guerra que — após cinquenta anos — penetram de modo seco e devastador nas nossas mentes: “As lembranças mais antigas que trago comigo assemelham-se a um campo de ruínas de imagens e acontecimentos isolados. Estilhaços de memória dotados de contornos duros e afiados feito faca, ainda hoje capazes de ferir, se tocados.” Como o próprio autor ainda destaca, esses fragmentos são “isolados” porque incapazes de serem reunidos segundo a perspectiva e “as leis da lógica” do adulto.

E mais: os seus fragmentos desafiam a lógica, também porque negam a própria natureza dos Campos de Extermínio nazistas dos quais ele foi um sobrevivente: “Contrariando a lógica e a ordem, estamos vivos”, o autor escreve.

Assim, ao penetrar no texto, o leitor se depara com uma sucessão de fragmentos cronologicamente e geograficamente desconectados; ao menos numa primeira leitura. (Afinal, como o autor afirma no final do livro, ele tentou sim “estabelecer um possível contexto histórico, bem como uma cronologia razoavelmente lógica”.) Aos poucos esse leitor vai aprendendo a identificar o “contexto” aproximado de cada um dos fragmentos: o adulto B. Wilkomirski escrevendo em 1995 (músico, construtor de instrumentos e em busca da sua infância), o Wilkomirski no orfanato em Cracóvia, o outro no orfanato na Suíça, o adotado por uma família burguesa, ou o do Campo de Concentração de Majdanek e

aquele de Auschwitz-Birkenau, ou ainda aquele que brota dos traços apagados da sua vida em família ao lado da imagem forte de Mordechai, o seu irmão mais velho.

É evidente que o gênero memorialístico não exige uma linearidade cronológica. Mas nesses fragmentos não se trata de uma simples falta da temporalidade linear: trata-se de uma suspensão da temporalidade. O tempo estanca: observamos cada um desses fragmentos mudos. Esse silêncio dos fragmentos — e do leitor — está intimamente relacionado ao silêncio do próprio autor. Devemos lembrar que ele os *escreveu* e não os *narrou*.

Isso é importante porque em inúmeras passagens o autor põe em relevo a quase afasia que acompanhou a sua infância. Nesse sentido, a primeira frase do livro já é bem eloqüente: “Não tenho língua materna, e tampouco língua paterna”. A in-fância (etimologicamente: sem-fala) é radicalizada aqui no seu aspecto não conceitual: Benjamin Wilkomirski falou inicialmente apenas um lídiche precário que ele adicionou à mistura de línguas babélica que aprendera nos campos de concentração. Mesmo posteriormente ele nunca apropriou-se da sua língua: “as línguas que aprendi mais tarde jamais se fizeram minhas por completo; no fundo, foram sempre imitações conscientes da língua dos outros.” Esses “outros” possuem uma língua, ele não.

Sem uma língua minimamente estável para cartografar os fatos extremos (e por si só resistentes ao conceito), Benjamin Wilkomirski volta constantemente a destacar a sua incompreensão diante do mundo: todos a sua volta parecem falar “palavras incompreensíveis”; “perdi a fala,

e seguia não entendendo nada”. Ao assistir a uma enorme matança, na qual pessoas foram lançadas ao fogo, ele também não podia compreender, ou seja, não podia apreender e *traduzir* o seu testemunho em palavras — ou mesmo em imagens: “Não compreendo o que vejo lá através da fumaceira — ou compreendo sim. Mas não posso vinculá-lo a nada que conheço, seja por meio de imagens ou palavras.” (Um *topos* comum na literatura teórica sobre a Shoah¹, que Wilkomirski conhece, só que é tratado por ele aqui do ponto de vista, muito mais forte, da vítima.)

Numa das cenas mais extremas do livro e que se passa em meio a cadáveres no Campo de Concentração, Wilkomirski nos mostra (não narra...) o seu mutismo: “quero gritar de susto e medo, mas não sai um único som da garganta. Algo aperta-me a garganta contra o peito, e, bem dentro de mim, ecoa um ruído, um tilintar e um ranger, como se algo quebradiço estivesse sendo pisoteado.”

Duas observações quanto a essa passagem. O fato da narrativa, como se vê aqui de modo claro, se dar muitas vezes no presente torna ainda mais vivaz o texto: nós como que entramos dentro do Wilkomirski

¹ Por que dizer *Shoah* e não *Holocausto*? Holocausto deriva do termo grego *holócauston* que aparece na mais antiga versão grega da Bíblia, a dita tradução “dos setenta”, e que foi transcrito por São Jerônimo na Vulgata pelo termo *holocaustum*. Essa palavra significa “queimar totalmente” e era empregada para denominar o sacrifício ritual marcado pela imolação não apenas entre os judeus. No pós-guerra esse termo passou a ser empregado para designar o assassinato dos judeus europeus nos campos de concentração nazistas. Essa denominação, no entanto, não é aceita por muitos estudiosos do tema e pela maioria dos judeus. Esses negam que aquele morticínio possa ser considerado como um sacrifício e muito menos reduzido a um fenômeno a mais na linha ascendente da história. Daí a opção pelo termo hebraico Shoah, ou Shoa, que quer dizer catástrofe, destruição, aniquilamento. Na França esse termo ganhou mais popularidade desde o filme *Shoah* de Claude Lanzmann. Outros autores preferem simplesmente falar em Auschwitz para designar o mesmo evento, como por exemplo Adorno e Enzo Traverso; outros ainda, preferem falar em “solução final”, uma expressão utilizada pelos próprios nazistas (*Endlösung*): [O texto desta nota foi publicado na revista *Cult* ao lado desta resenha.]

criança vivendo aquelas cenas *inenarráveis*. Como que “vemos as cenas diante de nós”. O seu “mutismo” torna-se assim ainda mais eloqüente.

Em segundo lugar, ao ler essa passagem, é difícil não se recordar de um personagem de Kafka, o Odradek: um ser disforme e que emite apenas um som que se assemelha a um farfalhar de folhas, representação mesma tanto da escritura na sua irredutibilidade como também do indivíduo alienado e estrangeiro ao seu mundo; uma figura, portanto, muito apropriada no contexto. De resto, Kafka é uma alusão constante na literatura sobre a Shoah: uma literatura que explora os “limites” da humanidade e a metamorfose do ser humano. Pouco após a passagem citada, lemos ainda: “Sou uma ratazana ou um ser humano? [...] As coisas todas perderam o seu *nexo* para mim [eu grifo]. Nada está no lugar. Nada mais tem validade.” Ou seja: a literatura de testemunho é não apenas a escritura de “lembranças traumáticas”, como diz o próprio autor, mas também dialoga com a tradição literária. O próprio jogo complexo de “Eus” e tempos narrativos, o estilo e a “voz” que criam a atmosfera do texto dão prova disso.

Mesmo depois de alguns anos, já na Suíça e na escola, Benjamin Wilkomirski ainda não compreendia o mundo; ele não tinha encontrado a sua linguagem. Ele “não entendia coisa alguma. É certo que logo eu já conhecia a maioria das palavras *isoladas* [eu grifo], mas juntas, formando sentenças, elas não faziam o menor sentido para mim.” A professora uma vez mandou que Benjamin Wilkomirski descrevesse uma figura que retratava Guilherme Tell atirando numa maçã colocada sobre a cabeça de um menino: ele “compreendeu” de imediato a imagem dentro da “sua” língua, ou seja: ele viu um SS atirando numa criança. A professora,

ele percebeu nesse momento, era apenas mais uma *blokowa*: como se chamavam as chefes de bloco nos Campos de Concentração. Poupo-me de narrar o desenrolar da cena vexaminosa.

Para o autor, por muito tempo, só existiu a realidade dos Campos, ela dirigia o seu modo de ver e ler o mundo. Ele só podia traduzir a imagem de Tell vendo nele mais um SS assassino. Ainda no Campo de Concentração ele aprendera com as outras crianças que “não existe mais mundo do lado de fora da cerca”: ele como que aceitara essa frase ao pé da letra. Quando os soldados abandonaram o Campo para fugir das tropas aliadas foi um grande esforço para ele abandonar o *seu mundo*, a sua única realidade. Sem língua própria, sem pais ou pátria, ele se sentia um estrangeiro nesse mundo externo que, para ele, era apenas um excrescência, um apêndice do mundo dos Campos: “Meu lugar não é com eles”, ele afirma já na cidade. Na Suíça, quando a sua futura madrasta lhe mostra o enorme aquecedor no porão, ele pensou: “O campo continua existindo. Está tudo aí!”.

Binjamin Wilkomirski, portanto, dá testemunho também da sua (insuperável) não-libertação. Ele vem a saber dessa “suposta libertação”, num momento de “reviravolta” no livro, quando ele viu, já no final do ginásio, um documentário sobre os Campos de Concentração (aliás a aparição do cinema-documental não deixa de ser relevante *per se* nessa obra, mas não posso comentar isso neste espaço). Por que ele ficou profundamente chocado ao ver nesse documentário que os Campos haviam sido libertados pelos aliados? Para ele essa *imagem da libertação* era “*irreal*”. Ele não a testemunhara, não tinha memória alguma dela.

Tampouco ele podia aceitar o pedido de seus pais adotivos para que ele se esquecesse do que ocorrera. Tudo não passaria de um sonho, diziam a ele. Mas Wilkomirski podia ver a *cicatriz* na sua testa e a saliência na sua cabeça: marcas da sua vida passada, que os seus fragmentos de memória — “ainda hoje capazes de ferir, se tocados” — não negavam. Esses fragmentos de passado, literalmente rasgaram uma ferida (*trauma*, em grego) na sua memória; um contraponto, muito mais doloroso, da sua cicatriz externa.

Na literatura de testemunho de um modo geral, como se lê em autores como Primo Levi, Ida Fink, Robert Antelme ou Charlotte Delbo, é freqüente essa concepção do Campo como constituindo “a única realidade” e a afirmação da impossibilidade de saída dele, da impossibilidade de libertação dele: “não existe mais mundo do lado de fora da cerca”. Na obra de Wilkomirski essa concepção *aparece de modo potencializado* uma vez que ele expõe os seus “fragmentos” do ponto de vista de uma criança. A imaginação e a linguagem são assim ainda mais embotadas. As suas defesas e simbolização tem um funcionamento diverso do que num adulto. Nesse sentido essa obra é exemplar. As imagens das cenas que Benjamin Wilkomirski presenciou impregnaram-se de tal modo na sua mente que como que arruinaram a sua cartografia mnemônica. Diante dessas imagens tudo o mais empalidece. Tratam-se de imagens da extrema violência escritas a ácido na tela da sua memória.

É um chavão dizer que essas experiências-limite são indescritíveis: mas não é menos verdade que elas foram carimbadas na mente de sobreviventes aos quais escapava a nossa capacidade cotidiana de

simbolização. A onipresença da morte faz com que a linguagem se torne mais “concreta”: As pessoas num Campo de Concentração são literalmente queimadas, a fome literalmente mata, o mais forte é literalmente dono de você etc. Não há espaço para a metáfora — apenas para a metamorfose. Daí porque essas imagens formam como que hieróglifos indecifráveis para os testemunhos (e para os leitores desses textos). Hieróglifos (um misto inseparável de imagens e conceitos) ou simplesmente imagens que, como diz Wilkomirski, “voltam com freqüência à minha mente”; de modo descontrolado e desordenado.

Na medida em que refletimos sobre essa obra, fica claro que a literatura do testemunho, da qual esse livro é um dos exemplos máximos, talvez seja uma das maiores contribuições que o século XX deixará para a rica história dos gêneros literários. Nesse sentido, ela é uma filha da própria história: pois nunca houve um século com tantos morticínios de populações inteiras como esse. E mais: essa literatura difere das duas grandes linhas que governaram a produção literária até hoje: ela não visa nem a imitação (da natureza, da história, ou mesmo de ideais) nem a criação “absoluta” (como na doutrina romântica que levou à busca da “arte pela arte”). Nem privilégio do sujeito, nem do objeto: antes ela implica numa apropriação das lições do romantismo (e da ironia romântica: não existe um eu estável, nem um mundo independente de nós, nem uma linguagem independente do mundo) e na afirmação da necessidade de se *construir* um passado que está fadado a ficar em ruínas (a estética das ruínas, aliás, como é bem conhecido, também é romântica nas suas origens). Indivíduo e mundo são construídos simultaneamente através dessa literatura. Esse movimento também pode ser percebido no atual *boom* não apenas de escritos de testemunho

como também de Museus, monumentos, memoriais e novas modalidades de apropriação artística do espaço público. A “volta do recalçado”, no caso: da morte, se faz sentir desse modo, numa sociedade que a expulsou (e expulsa) sistematicamente do seu campo semântico.

Walter Benjamin, indiretamente, sem denominar de literatura de testemunho, foi o primeiro e, até o momento, mais brilhante teórico desse gênero. Isso não apenas na sua própria filosofia da história. No seu texto publicado apenas postumamente denominado *Crônica Berlinense* ele expôs de modo cristalino a sua teoria da rememoração que como que expande a noção freudiana de trauma para o todo das nossas representações mnemônicas, sobretudo da infância. Nessa obra podemos ler: “Recordações, mesmo quando são ampliadas, não representam sempre uma autobiografia. (...) Pois a autobiografia tem a ver com o tempo, com o desenrolar e com aquilo que constitui o fluxo da vida. Mas aqui [nesse livro] trata-se de um espaço, de momentos e do inconstante. Pois, mesmo que surjam aqui meses e anos, eles o fazem sob a figura que eles tem no momento da rememoração.” (BENJAMIN, 1989, vol. VI, p.448)

O testemunho de Binjamin Wilkomirski traz todas essas características. Nessa obra não se trata tanto de tempo, mas de espaços, de tentativas de descrever imagens opacas. E não se trata, tampouco, de uma concepção positivista da história; ao invés de representação tem-se apresentação: o objeto de relato é *construído num determinado presente do escritor*.

Essa literatura implica, portanto, numa nova “ética da representação”. Ela despreza a indiferença política. Talvez não seja ocioso lembrar que essa ética encontra-se, por sua vez, umbilicalmente ligada a uma tradição estética que remonta ao século XVIII: à tradição da estética do sublime, teorizada, entre outros, por Diderot, Burke e Kant, e representada, nas artes plásticas, por Caspar David Friedrich, Goya e, perto de nós, por um Bacon, por Barnett Newman, por Nan Goldin ou Anselm Kiefer. O sublime do século XX possui, no entanto, ao menos duas diferenças fundamentais com relação ao que lhe precedeu: ele tende para uma paradoxal estética do abjeto e não é mais “terror agradável”, ou um “jogo entre a razão e a imaginação”, como antes fora definido; além disso ele vai contra uma estética da piedade ou da compaixão. Agora não há mais espaço para aquele “jogo” “doce” com a morte (aliás, Lessing, ainda no século XVIII, já descrevera esse sublime que não deixa espaço para a atuação livre do imaginário [LESSING, 1998, p.91 sg.]). Há espaço apenas para as acima referidas imagens secas, para os hieróglifos da memória fragmentada, para a literalidade da escrita: para uma nova relação com a esfera da morte e com o campo dos signos subordinado a essa esfera. Aqui, portanto, sem desaparecer totalmente, deixam de comandar a produção artística os jogos das vanguardas com a ironia e com a alegoria. (Esses jogos são agora como que travados por essa nova ética e estética do sublime caracterizada por uma presença daquelas imagens mudas que exigem uma nova performance da linguagem.)

Essa ética e estética da literatura de testemunho possui o corpo — a dor — como um dos seus alicerces. Benjamin Wilkomirski destaca sucessivas vezes o sentimento de asco e nojo que lhe tomava: sentimento de ultrapassamento, de extravasamento que, de algum

modo, reafirma os limites do ser humano. Os seus limites físicos tornam-se a garantia de uma nova moral. É o corpo também que serve de suporte para a nova cartografia mnemônica. Não é por acaso que (proustianamente) o odor tem um papel importante na organização dos fragmentos de memória (também) para Wilkomirski. Um sentido tradicionalmente ligado aos instintos mais básicos e posto abaixo do olhar e da audição ganha agora uma nova dignidade.

Terminada a leitura do livro não nos sentimos, como na estética ilusionista da catársis, purificados dos nossos "maus sentimentos". Pelo contrário, sentimo-nos mais pesados e sujos do que nunca; estamos contaminados pela culpa do sobrevivente. Paul Celan afirmou que "não se testemunha um testemunho". Cada texto é um texto, a sua leitura é sempre ela mesma única e constitui um novo evento. A leitura da obra em questão não deixará ninguém indiferente. Num certo sentido, também nós somos agora levados a escrever como o autor: "Eu vi! Eu vi!"

São Paulo, 29.03.98

APRÈS-COUP: REVISITANDO OS FRAGMENTOS DE WILKOMIRSKI

Ninguém pode tornar-se aquilo que ele
não pode encontrar nas suas memórias.
Jean Améry

Existe uma identidade que pode ser estabelecida sem recurso à nossa memória? Não é verdade que cada um é o que é, porque acredita, por assim dizer, na história da sua vida? Se nossas ações são garantidas apenas por traços de memória, inscritos na nossa mente e na memória da nossa coletividade, como podemos ter uma garantia quanto à verdadeira identidade/história de cada um? Um evento que abalou o

mundo das letras nos últimos meses e que envolve a trajetória de um livro pode nos ajudar a refletir sobre essa fragilidade da nossa identidade.

Poucas obras de literatura tiveram uma carreira tão vertiginosa como o livro *Fragmentos* de autoria de Binjamin Wilkomirski, editado no Brasil no ano passado pela Companhia das Letras. Publicado em 1995, já foi traduzido para mais de doze línguas. Com base nele três filmes foram rodados e uma peça teatral encenada. Desde a sua publicação o seu autor não parou de dar palestras nas melhores Universidades européias e norte-americanas. Wilkomirski vive em Thurgau, na Suíça, e também tem sido freqüentemente solicitado a falar nas escolas, desse e de outros países, para contar a história da sua vida.

O livro *Fragmentos* narra a história da sua infância mais remota — entre os três e os sete anos de idade — passada nos campos de concentração nazistas de Majdanek e Auschwitz, na Polônia. Ali os leitores se confrontam com o “limite do humano”, melhor dizendo, com a mais bestial brutalidade de que o homem é capaz. Crianças são assassinadas com a mesma facilidade com que se acende um isqueiro ou se mata uma mosca. Infantes de um ano de idade famintos comem seus próprios dedos. Wilkomirski narra seus fragmentos de memória de modo caótico, porque, como ele afirma, trata-se de uma memória longínqua da sua primeira infância que, além do mais, foi sistematicamente negada e “censurada” por seus pais adotivos suíços.

Esse livro foi aclamado pela “elite” da crítica literária internacional e, mais importante, pelos grandes estudiosos do Holocausto (ou da Shoah, termo academicamente e politicamente mais correto para indicar o

assassinato de cerca de seis milhões de judeus pelos nazistas). Uma crítica publicada no *Neue Zürcher Zeitung* afirmava que esse livro carrega “o peso do século”. Já o crítico do *New York Times* qualificou a obra como uma “memória obscura e proustiana”. Em 1996 — ano em que a tradução para o inglês foi publicada nos E.U.A. pela prestigiosa editora Schocken — o livro recebeu um prêmio da “National Jewish Book Award” na categoria “Autobiografia/ Memória”.

Lawrence Langer, pioneiro nas pesquisas sobre a literatura de testemunho, encontra-se entre os admiradores desse volume. Ainda em setembro, num exemplar do renomado jornal semanário alemão *Die Zeit*, Wolfgang Benz, o historiador que preside o “Centro de Pesquisas sobre o Anti-semitismo” da Universidade Técnica de Berlim, elogiava a obra de Wilkomirski, afirmando que esse testemunho “abre o acesso à complexa tragédia que foi o Holocausto como nenhum outro documento”. No *The Nation*, uma revista de esquerda, um crítico afirmou que o livro é tão “comovente, tão importante do ponto de vista moral e tão livre de qualquer artifício literário, que eu me pergunto se eu tenho o direito de elogiá-lo. [...] Esse homem sobreviveu não sabemos como, a sua saúde psíquica parece um milagre — e ele nos entrega de presente essa dor praticamente perfeita de um mundo que sempre está pronto para destruir os inocentes.” Wilkomirski deu um longo depoimento sobre a sua história (seis fitas de vídeo) para o Holocaust Memorial Museum de Washington. Também a “Survivors of the Shoah Visual History Foundation”, instituição financiada por Spielberg e que se encarrega de construir um fantástico arquivo de vídeos com entrevistas de sobreviventes da Shoah, entrevistou o nosso autor.

No Brasil, após a publicação da obra, surgiram muitas críticas, todas positivas. O motivo dessa recepção ampla e positiva é simples: a obra *testemunhal* de Wilkomirski é, de fato, uma das mais impressionantes realizações no gênero. Ninguém sai incólume da leitura desse livro. O seu leitor fica impregnado por um paradoxal e aterrorizador “excesso de realidade”. Ao lê-lo não podemos deixar de refletir sobre a humanidade e sobre os seus limites; sobre a ética e a maldade humana. Sobre a morte e sobre a dor como realidades onipresentes e incontornáveis. Nunca um testemunho das atrocidades nazistas tinha atingido o detalhamento que essa obra contém.

O livro se estrutura todo com base nos fatos históricos. Ele é antes de mais nada um documento da barbárie. Tanto o autor no posfácio, como o texto da orelha da edição brasileira informam sobre a vida de Wilkomirski. Ficamos sabendo que ele não apenas é músico e construtor de instrumentos, mas também um pesquisador da Shoah.

O jornal suíço *Weltwoche* publicou duas reportagens, em 27 de agosto e em 3 de setembro de 1998, que logo se tornaram o epicentro de um dos maiores escândalos da história da vida literária dos últimos anos. Nelas lia-se de modo inequívoco: “Os *Fragmentos* de Benjamin Wilkomirski, a obra suíça que mais faz sucesso atualmente, são uma ficção”. O autor dessas reportagens, o escritor e jornalista Daniel Ganzfried, é filho de judeus húngaros e autor de um romance *Der Absender (O Remetente)* sobre a segunda geração dos sobreviventes da Shoah, e, logo, não teria motivos pessoais ou políticos para “desmontar” a obra de Wilkomirski.

No seu extenso trabalho, ele conta como a partir de uma simples reportagem sobre Wilkomirski aos poucos ele foi desvendando a criação e invenção do *personagem* Benjamin Wilkomirski. Wilkomirski chama-se na verdade Bruno Doessekker. Ele é uma dessas figuras que nas histórias pulam fora do livro e assumem uma vida “real”.

Segundo Ganzfried, Bruno Doessekker não é judeu ou de origem judaica; ele conheceu os campos de concentração de Auschwitz e Majdanek “apenas na condição de turista”. Ele nasceu a 12 de fevereiro de 1941. Esse último dado, aliás, o próprio Wilkomirski também afirmou no “posfácio” do seu livro, mas, logo acrescentando: “Essa data, porém, não coincide com a história de minha vida ou com minhas lembranças. Tomei medidas legais contra essa identidade decretada. A verdade juridicamente atestada é uma coisa; a verdade de uma vida é outra”. Por que isso haveria de ser assim, é o que Ganzfried começou a se perguntar. Afinal de contas, a Suíça é um país civilizado, sobretudo no que tange à burocracia; dificilmente alguém nasceria e viveria cinquenta anos nesse país sem deixar traços. Ganzfried por assim dizer não aceitou o postulado — coerente dentro do universo, digamos, de um Kafka — segundo o qual existem duas verdades: uma “da vida” e outra “juridicamente atestada”. Ele iniciou o confronto entre os traços de memória criados por Wilkomirski/Doessekker e os — não menos criados — do país onde ele sempre viveu.

Para Wilkomirski cada um tem “a sua verdade, a sua verdadeira vida” e pode narrá-la. No caso dos sobreviventes da Shoah essa narração é sempre penosa e necessária: ela é tecida tanto como uma forma de se “libertar” do passado como também se desdobra como um penoso

exercício de construção da identidade. Ela é uma narração necessária tanto em termos individuais como também — pensando universalmente — deve funcionar como um testemunho para a posteridade. Ela é um ato subjetivo e objetivo, psicológico e ético.

Wilkomirski, aliás Bruno Doessekker, como está escrito na sua caixa de correio, sabe muito bem disso. Ele sabe em que medida ele poderia desarmar os seus leitores com a sua narração articulada do ponto de vista de quem passou pelo inferno. Apenas após as pesquisas de Ganzfried percebemos em que medida nós nos abrimos de modo sentimental e não suficientemente racional para essa literatura. De agora em diante os estudiosos da Shoah serão mais cautelosos.

Como é conhecido, existe uma literatura testemunhal importante que se desenvolveu a partir da Shoah e que, aos poucos, torna-se uma espécie de chave para a leitura da literatura do século XX. Primo Levi, Charlotte Delbo, Robert Antelme ou Ruth Klüger são alguns autores eminentes dessa literatura testemunhal. Wilkomirski com o seu embuste serviu apenas para dar mais argumentos para os “negacionistas” e “revisionistas”, ou seja, para aqueles que negam a existência de Auschwitz ou que afirmam que os Campos de Concentração foram na verdade apenas Campos de Trabalho. Esse é — em parte — o triste saldo desse golpe literário.

O jornalista Ganzfried descobriu que Wilkomirski/Doessekker, tinha ainda um outro nome quando veio ao mundo. Ele é na verdade um filho ilegítimo de Yvonne Berthe Grosjean que foi parar em um orfanato em Adelboden e que, finalmente, foi adotado pelo casal Doessekker em

1945. O casal de ricos médicos que adotou a criança conseguiu mudar o seu nome ainda antes do início da sua vida escolar. Bruno então deixou de se chamar Grosjean e passou a atender pelo nome de Doessekker. A Senhora Grosjean morreu em 1981; os seus pais adotivos em 1985. Bruno Doessekker estudou em Zurique, tornou-se músico e é pai de três crianças. Um dado da sua biografia também é digno de nota: ele estudou História em Genebra. A sua paixão pela história é comprovada também pelo enorme arquivo que ele organizou sobre o tema: o que deve ter servido de ajuda para a compilação da sua “outra” vida, a fictícia, de um “sobrevivente” de Auschwitz.

Como se já não bastassem as provas trazidas a público pela corajosa reportagem de Daniel Ganzfried, na edição de 22 de setembro do *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Lorenz Jäger trouxe mais um dado que funcionou como um golpe definitivo na farsa armada por Wilkomirski/Doessekker. Ele recordou que em 21 de abril de 1995 uma história emocionante foi publicada em um jornal berlinense. O clarinetista Bruno Wilkomirski de Zurique viajara para Israel para reencontrar o seu pai Jaacov Morocco — um sobrevivente do Campo de Concentração Majdanek — que ele perdera de vista desde a guerra. O reencontro de ambos, pai e filho, no aeroporto foi cheio de emoção e Wilkomirski declarou então a um repórter da AP: “Nós possuímos recordações em comum. Eu ainda vejo na minha memória diante de mim como o meu pai foi levado em direção à câmara de gás”. Quando alguns meses depois o livro *Fragments* foi lançado, Wilkomirski já não se chamava mais “Bruno”, mas sim “Binjamin” (nome do filho desaparecido de Morocco). Mais estranho ainda: a sua história narrada em *Fragments* não fala nada sobre esse reencontro com o pai em Israel. No livro,

Wilkomirski conta como seu pai foi assassinado pela milícia letã, esmagado por um carro. Por algum motivo Morocco deixara entretimentos de reconhecer em Wilkomirski o seu filho e este teve que encontrar um outro pai para a sua história.

Wilkomirski confrontado com esses fatos se limitou a falar em uma conspiração armada contra ele. Para ele, Ganzfried — que perdeu seus pais no Terceiro Reich — seria simplesmente alguém da “segunda geração (de sobreviventes) que sofreu o destino do pai e foi atingido psicologicamente por uma infância e uma juventude difíceis. Eu acho — continua Wilkomirski — que ele necessita um substituto da figura paterna que ele possa destruir e tornar responsável pelo seu desastre”! A sua editora, a Judische Verlag — que é propriedade da toda-poderosa editora alemã Suhrkamp —, recusou-se a comprovar a veracidade dos fatos narrados no livro. Unseld — o presidente da Suhrkamp — afirmou que isso não é parte da sua responsabilidade.

James Young, um renomado pesquisador dos monumentos dedicados à memória do Holocausto, considerou a obra em questão “um testemunho maravilhoso”. Diante das descobertas que justamente negam à obra a qualificação de um *testemunho* no sentido tradicional deste termo, ele se limitou a afirmar que o “valor literário” da obra não fica abalado desse modo!

Como ler os *Fragmentos* como se se tratassem de uma ficção? É só tentar para que o leitor se depare com uma obra que não funciona mais e até mesmo beira o mau gosto: o que se espera e se acha admissível

na leitura de uma obra autobiográfica de um menino que conheceu Auschwitz e Majdanek, torna-se imediatamente má literatura de ficção.

Existe uma excelente literatura de ficção sobre o Holocausto, como é o caso de um famoso texto de Zvi Kolitz ("Yossel Rokover volta-se para Deus") que narra os últimos momentos de um judeu no Gueto de Varsóvia. O filósofo Levinas afirmou que esse texto de Kolitz é "verdadeiro como apenas a ficção pode o ser".² Cada gênero literário possui as suas "regras", propõe um determinado "jogo" com o leitor. Sabemos que não existe uma auto-biografia "pura", sem "correções estéticas", que ela é apenas uma construção *motivada* pelo que vivemos.

O caso em questão é peculiar. Se o livro *Fragmentos* é composto apenas "ao modo" de uma auto-biografia ele deixa de ter um efeito estético: e ganha apenas um teor a-moral. Mas isso não é tão simples. Devemos fazer uma distinção clara: Wilkomirski/Doessekker joga de um modo equivocado na medida em que ele assume perante o mundo uma falsa identidade. Ele deve ser condenado, creio, não por causa da sua obra, mas sim por ter simulado de má fé essa identidade. Se a sua obra continua a ter ou não um valor estético, mesmo após a descoberta da farsa, é uma outra questão que cada um deve decidir individualmente.

² Lembro aqui — nesta publicação de cunho "acadêmico" — que também para Rousseau, como ele afirmou numa nota do seu *Essai sur l'origine des langues*, "les malheurs feints nous touchent bien plus que les véritables. Tel sanglote à la tragédie, qui n'eut de ses jours pitié d'aucun malheureux", "as infelicidades fingidas nos tocaram muito mais que as verdadeiras. Alguém que em toda sua vida nunca teve piedade de um infeliz soluça na tragédia." (ROUSSEAU; 1974, p. 91)

Mas o próprio Wilkomirski/Doessekker parece também ter seguido a saída pelo “estético”, proposta por Young, tentando encobrir assim ou desculpar a sua farsa. Numa declaração ao jornal suíço *Tages-Anzeiger* podemos ler: “Cada leitor pode deduzir do pós-fácio do livro que os meus documentos não coincidem com as minhas memórias. A uma identidade suíça mal costurada eu só posso opor essas memórias. Isso estava claro desde o princípio. Os leitores sempre estiveram livres para aceitarem o meu livro como literatura ou como documento pessoal.”

Será que um sobrevivente dos Campos de Concentração seria capaz de afirmar algo semelhante? Charlotte Delbo, uma sobrevivente, de fato, escreveu na epígrafe da sua trilogia *Auschwitz et Après* que “hoje, eu não estou certa se o que eu escrevi é verdade”; mas, em seguida ela acrescentou: “Eu estou certa que é verídico.” Para o sobrevivente, a realidade do Campo de Concentração é tão intensa que vai além daquilo que normalmente denominamos de verdade: pelo simples motivo que Auschwitz vai além dos nossos padrões (superados!) de Humanidade, de ética, de cultura etc.³ Wilkomirski, pelo contrário, parece satisfazer-se — sem relutância — com uma concepção “pós-moderna” absolutamente relativista quando se trata de estabelecer a distinção entre

³ É interessante lembrar neste contexto — de uma revista voltada para estudos pós-graduados — uma carta que Art Spiegelman enviou à redação do *New York Times Books Review*. Nessa carta ele reclamou o fato da sua obra *Maus* (uma história em quadrinhos que relata tanto a vida do seu pai — um sobrevivente da Shoah — como a do seu relacionamento com ele) ter sido classificada na lista dos *best sellers* na coluna de “ficção”. Spiegelman aceita o teor “literário” da sua obra, mas, como ele afirma com toda razão, isso não implica em afirmar o teor “fictício” da mesma. Ficção, por outro lado, não pode ser equacionado com “mentira”: no campo da estética só existe a “verdade estética” (para falar com Baumgarten, o fundador da disciplina Estética no século XVIII). A questão de Spiegelman é que ele vê a sua obra como uma obra de *testemunho*: que remete a algo “que de fato ocorreu”. Não é invenção, mas narração — construção — do “real”. (Cf. HOROVITZ, 1998, que, infelizmente, não percebe a distinção entre ficção e mentira.)

o real e a ficção. Ruth Klüger, outra sobrevivente do Holocausto, respondeu a essa postura de Wilkomirski com as seguintes palavras: “A mentira não se torna literatura só por causa da boa fé dos leitores”.

Resta saber como Doessekker chegou à idéia de criar essa sua autobiografia fictícia. Há alguns anos uma australiana fizera o mesmo. Uma vez descoberto o embuste, ela disse que escolhera esse tema por saber que conseguiria muita publicidade com ele. Talvez encontremos aí uma resposta. Por outro lado, Doessekker trabalhou intensamente junto a terapeutas (e historiadores) que utilizam a técnica de “terapia para recuperar a memória” (“recovered memory therapy”). Nessa terapia parte-se dos fragmentos de memória dos pacientes que passaram por traumas — normalmente de cunho sexual — para então tentar remontar toda a sua história/identidade. Aparentemente esse método — diga-se de passagem, muito em moda — pode levar a uma confusão entre “reconstrução” e “construção” *ex nihilo*. Mas como escapar dessa encruzilhada? O próprio Freud, aliás, que a princípio direcionou a terapia psicanalítica no sentido de iluminar a cena de abuso (sexual) de suas pacientes histéricas, aos poucos foi deixando esse método de lado. Ele percebeu a dificuldade de se estabelecer a “realidade” das cenas traumáticas que povoavam as mentes das suas pacientes.

Raul Hilberg foi um dos poucos leitores que desconfiou da veracidade do conteúdo dos *Fragmentos* desde a primeira leitura. Quando ele encontrou Wilkomirski em um congresso na universidade de Notre Dame perguntou se a obra era uma ficção. O autor negou enfaticamente. Hilberg, o maior especialista na história da Shoah, estranhou diversos

"fatos" narrados no livro, que para ele são incompatíveis com os dados históricos.

Hilberg foi astuto ao constatar a armadilha armada por Doessekker. Ele aproveitou a polêmica para condenar de um modo geral o que ele denomina de "verdadeiro culto do testemunho". Não posso, no entanto, compartilhar desse seu desprezo pela literatura testemunhal. A literatura de testemunho deve, mais do que nunca, ser lida de modo sério. Mas uma coisa deve ficar clara. Aqueles que negam a existência de Auschwitz não têm porque se alegrar com a descoberta dessa farsa. Com o passar dos anos, a realidade da Shoah torna-se não mais distante, mas sim cada vez mais próxima, graças às pesquisas históricas e também aos testemunhos, escritos ou gravados e conservados nos inúmeros arquivos de vídeos com testemunhos espalhados pelo mundo. O nosso século se identifica e será identificado com Auschwitz. Se a "realidade" descrita por Wilkomirski / Doessekker é terrível e insuportável, a dos Campos de Concentração era muito pior. As crianças pequenas não tiveram a sorte de saírem vivas.⁴

São Paulo, 27.11.98

⁴ Uma vez lido este texto, só posso remeter o leitor novamente ao meu texto introdutório... Consultei, entre outros, os seguintes artigos de jornal para redigir esta "segunda parte": Jonathan Kozoi, "Children of the Camp", *Nation* (28.10.1996); Wolfgang Benz, "Deutscher Mythos", *Die Zeit* (03.09.1998); Daniel Ganzfried, "Die geliehene Holocaust-Biographie", *Weltwoche* (27.08.1998); Lorenz Jäger, "Hystorie [sic]: Wilkomirskis Erinnerung", *Frankfurter Rundschau* (07.09.1998); Daniel Ganzfried, "Fakten gegen Erinnerung", *Weltwoche* (03.09.1998); Jörg Lau, "Ein fast perfekter Schmerz", *Die Zeit* (17.09.1998); Daniel Ganzfried, "Bruchstücke und Scherbenhaufen", *Weltwoche* (24.09.1998); Lorenz Jäger, "Gutgläubig. Die Zwei Wilkomirskis", *Frankfurt Allgemeine Zeitung* (22. 09.1998); Hans Saner, "Wilkomirskis Wahl", *Weltwoche* (01.10.1998); Silke Mertins, "Von der Sehnsucht, Opfer zu sein", *die tageszeitung* (10.10.1998); Helmut Schmitz, "Wilkomirski beharrt auf Identität", *Frankfurter Rundschau* (27.10.1998); Nicolas Weill, "La

BIBLIOGRAFIA:

- ABRAHAM, Nicolas e TOROK, Maria, *A casca e o núcleo*, São Paulo: Editora Escuta, 1995.
- AMERY, Jean, *At the Mind's Limits: Contemplations by a Survivor on Auschwitz and Its Realities*, trad. do alemão Sidney e Stella Rosenfeld, Bloomington, 1980.
- AMISHAI-MAISELS, Ziva, *Depiction and Interpretation: The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Oxford, 1993.
- ANTELME, Robert, *L'espèce humaine*, Paris: Gallimard, 1957.
- ASSMANN, Aleida, *Arbeit am nationalen Gedächtnis*, Frankfurt a. M.: Campus Verlag, 1993.
- _____, *Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer*, Köln: Böhlau, 1998.
- BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, 7 volumes, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972-1989.
- BERG, Nicolas e outros (org.), *Shoah. Formen der Erinnerung*, Munique: Wilhelm Fink Verlag, 1996.
- CARUTH, Cathy (org.), *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore e Londres, 1995.
- CAYROL, Jean, *Nuit et Brouillard*, Paris: Fayard, 1997.
- CELAN, Paul, *Gesammelte Werke*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983.
- DELBO, Charlotte, *Auschwitz et après I: Aucun de nous ne reviendra*, Paris: Éditions de Minuit, 1970.
- FREUD, *Jenseits des Lustprinzips*, in: *Studienausgabe*, vol. III: *Psychologie des Unbewußten*, Frankfurt a.M.: Fischer Verlag, 1975.
- FRIEDLÄNDER, Saul, *Reflections of Nazism: An Essay on Kitsch and Death*, Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- _____, (org.) *Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution*, Harvard University Press, Cambridge/ Massachusetts, London/ England, 1992.

mémoire suspectée de Benjamin Wilkomirski", *Le Monde* (23.10.1998); e Lionel Richard, "Une dangereuse imposture", *Le Monde Diplomatique* (Novembro, 1998).

-
- HARTMAN, Geoffrey (org.), *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*, Cambridge, Mass. e Oxford, 1994.
- _____, *The Longest Shadow in the Aftermath of the Holocaust*. Bloomington, Indianapolis, 1996.
- HILBERG, Raul, *The Destruction of the European Jews*, New York: Holmes & Meier Publishers, 1985.
- HOROWITZ, Sara R., "Auto/Biography and Fiction after Auschwitz: Probing the Boundaries of Second-generation Aesthetics", in: Efraim Sicher (org.), *Breaking Crystal. Writing and Memory after Auschwitz*, Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1998.
- HUYSEN, Andreas, "Denkmal und Erinnerung im Zeitalter der Postmoderne", in: James E. Young (org.), *Mahnmale des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens*, München, 1994.
- KLÜGER, Ruth, *Weiter leben. Eine Jugend*, 7ª. edição, München: DTV, 1998.
- KOLITZ, Zvi, *Josel Rakovers Wendung zu Gott*, edição bilingüe (íidiche/alemão), München: Pimper verlag, 1999.
- LACAN, Jacques, "Tiquê e Autômaton", in: *O Seminário: os quatro conceitos da Psicanálise*, livro XI, trad. M.D. Magno, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. 55-65.
- LANGER, Lawrence L., *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven: Yale University Press, 1979.
- _____, *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*. New Haven/ London: Yale UP, 1991.
- _____, *Preempting the Holocaust*, New Haven/London: Yale UP, 1998.
- LANZMANN, Claude, *Shoah*, Fayard, 1985.
- LAUB, Dorie e Felman, Shoshana, *Testimony: Literature, Psychoanalysis, History*. London: Routledge, 1991.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoonte. Ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1766), tradução Márcio Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LEVI, Primo, "*É isto um homem?*", tradução Luigi del Re, Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- _____, *Os afogados e os sobreviventes*, tradução Luiz Sérgio Henriques, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LÉVINAS, Emmanuel, "Aimer la Thora plus que Dieu", in: Zvi Kolitz, *Yosel Rakover s'adresse à Dieu*, Paris: Calmann-Lévy, 1998. 101-111.

- LYOTARD, Jean-François, "Le sublime et l'avant-garde", em *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris: Galilée, 1988.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, org. por A. Kremer-Marietti, Paris: Aubier Montaigne, 1974.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio, "A história como trauma", in: *Pulsional. Revista de Psicanálise*, números 116/117, dezembro, 1998/ janeiro, 1999. 108-127.
- _____, "Estilhaços de Memória", (resenha de: Benjamin Wilkomirski, *Fragmentos. Memórias de uma infância 1939-1948*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1998) in: *Cult*, n. 11. 19-23. (Reproduzido integralmente na primeira parte do presente artigo.)
- SEMPRUN, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris: Gallimard, 1994.
- SPIEGELMAN, Art, *Maus. A Survivor's Tale*, Nova Iorque: Pantheon Books, 1986-1991.
- TODOROV, Tzvetan, *Face à l'extreme*, Paris: Éditions du Seuil, 1994.
- VIDAL-NAQUET, Pierre, *Les assassins de la mémoire. "Un Eichmann de papier" et autres essais sur le révisionisme*, Paris: La Découverte, 1987.
- WILKOMIRSKI, Benjamin, *Bruchstücke. Aus einer Kindheit. 1939-1948*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995. (*Fragmentos. Memórias de uma infância 1939-1948*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.)
- YATES, Francis A., *Art of Memory*, University of Chicago Press, 1974.
- YOUNG, James, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven e London, 1993.
- ZIZEK, Slavoj, *Enjoy your Symptom: Jacques Lacan in Hollywood and out*, New York/London: Routledge, 1992.