

A MORTE E A DONZELA E QUE BOM TE VER VIVA: O TEOR TESTEMUNHAL
A MORTE E A DONZELA E QUE BOM TE VER VIVA: EL TENOR TESTIMONIAL

Fernanda Andrade do Nascimento Alves¹

RESUMO: O presente artigo traça um percurso de leituras que tratam da narrativa testemunhal para propor um diálogo entre a peça *A morte e a donzela*, do escritor chileno Ariel Dorfman, e o filme *Que bom te ver viva*, da diretora brasileira Lucia Murat. Em ambas as obras, estão em discussão a figura do sobrevivente e a superação de um trauma – na primeira, por meio da encenação do julgamento do torturador; na segunda, por meio da maternidade.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura de testemunho. *Testimoni*. Trauma.

1. A literatura menor

Em *Kafka*: por uma literatura menor, Deleuze e Guattari (1977) defendem um procedimento de leitura da cultura menor que vai contra os modelos tradicionais. A ideia central do ensaio é apresentar Kafka como representante, como figura paradigmática da literatura menor, que tem como característica a produção artística dentro de um contexto cultural mais amplo, onde nasce com um caráter conflitivo e subversivo, por meio da apropriação de uma língua da minoria, o alemão de Praga, que força as barreiras da língua dominante. A literatura menor é apresentada como uma literatura desterritorializada, que é, antes de tudo, um ato político, uma forma de resistência, um ato de confronto em relação a uma situação de domínio ou submissão, que permite a passagem do individual para o coletivo.

Na linha proposta pelos autores, podemos incluir a literatura de testemunho, que se configura como literatura menor porque traz a voz dos excluídos, dos marginalizados. Os testemunhos acerca da *Shoah* (termo que se adota no lugar de Holocausto) aparecem como prova de que as atrocidades que pareciam ter um caráter irreal realmente existiram, e seus sobreviventes estão aí para ajudar a escrever a história. Na América Latina, a luta é a mesma: lutar contra o esquecimento, contra o apagamento da página cruel que foi a ditadura na vida dos que

¹ Mestre e doutoranda em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: fernanan01@yahoo.com.br

testemunharam a tortura, ou denunciar a exploração e a submissão da população em países periféricos como o México, Bolívia, Cuba, Brasil, entre tantos outros.

2. A literatura de testemunho

A literatura de testemunho começa a ser debatida pela crítica no século XX, por pelo menos dois motivos: nesse século ocorre uma democratização da literatura, que até então era extremamente elitizada, o que permite que outras vozes sejam escutadas; verifica-se uma explosão demográfica acompanhada de uma sequência impressionante de guerras, e uma quantidade inacreditável de mortos. É um século marcado por ditaduras e totalitarismos, que deixam uma herança de violência e de morte. É a *era das catástrofes*. Paralelamente a todas as práticas genocidas, segue um processo de apagamento dessa história, de negação das práticas assassinas, seja nos regimes totalitários ou ditatoriais.

A prática do testemunho é intensa depois das catástrofes, mais especialmente depois da Segunda Guerra Mundial, num esforço de dar conta das atrocidades praticadas pelo nazismo; e duas décadas mais tarde, na América Latina, o testemunho surge como um gênero que tenta dar conta da exploração sofrida pelas minorias, das torturas realizadas durante as ditaduras. Na Alemanha, no imediato pós-guerra, os testemunhos começam a surgir por meio de processos jurídicos, em que sobreviventes vão depor, começam a escrever e publicar seus testemunhos. Nesse primeiro momento, o indivíduo não ocupa o plano principal. É um momento jurídico-histórico, em que a verdade deve ser dita para que a história possa ser escrita e os culpados possam ser julgados.

3. O testemunho e o literário

O testemunho surge também num contexto de crise de um modelo literário ocidental, o modelo das grandes narrativas, pertencentes à alta literatura, questionada no que se refere aos cânones culturais. De acordo com Jeanne Marie Gagnebin (2002), no comentário que tece em relação à *Odisseia*, a miniodisseia em que Ulisses relata aos pais a caça a um javali e a ferida que tal empresa lhe rendeu – a questão da ferida que se transforma em cicatriz – traz as noções de filiação, de poder da palavra e da necessidade de narrar. Entretanto, recuperando a teoria benjaminiana, a crítica assinala que a possibilidade de grandes narrativas como a de Ulisses em

Odisseia se perderam na modernidade. Ao passo que a cicatriz de Ulisses prometia que a história terminaria bem, no século XX, passadas duas guerras mundiais, a *Shoah*, os processos de descolonização na África, a temática do trauma – “ferida aberta na alma ou no corpo por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular, linguisticamente, pelo sujeito” – torna-se predominante: “parece que as feridas continuam abertas, que não podem ser curadas, nem por encantações nem por narrativas” (GAGNEBIN, 2002, p. 127). Para Gagnebin, o forasteiro – ao qual poderíamos comparar o sobrevivente – já não pode mais ser reconhecido por sua cicatriz, como ocorreu com Ulisses. Ele, agora, continua estrangeiro a si mesmo, a seus familiares e a seu próprio país. Os que sofreram com a ditadura também carregam uma ferida aberta que não cicatriza e também vivem a impossibilidade de reconciliação.

O desmoronamento das grandes narrativas marca uma conscientização acerca da posição do sujeito, uma rearticulação de uma identidade pulverizada. A isso se articula uma nova visão da cultura, não mais considerada um sistema orgânico, mas sim como campos de força que estão em embate. Sendo assim, os Estudos Culturais, área em que se articula a crítica do testemunho, perpassam uma nova concepção de história, uma história revisitada. A literatura passa a ser o lugar de articulação da voz do Outro, de uma política voltada a minorias. A literatura de testemunho representa, portanto, uma ruptura, uma fragmentação narrativa típica de nossos tempos, uma narrativa de situações-limite, em que se explicita um teor testemunhal, pois remete a um passado traumático que resiste à literatura e a qualquer simbolização.

Várias tradições de pensamento se cruzam, e a crítica do testemunho se situa no ponto de convergência entre Psicanálise, História, Filosofia e Literatura. Vemos a demarcação de alguns conceitos fundamentais para o testemunho advindos dessas áreas de saber: memória, trauma, catástrofe, gênero literário, mimesis, dentre outros. Seligmann-Silva (2003) propõe uma reflexão acerca da literatura de testemunho na sua relação com o trauma, saindo de uma abordagem apenas formalista e poética para aderir a uma teoria que dê conta do mundo dominado pelo choque no qual vivemos.

Para Camillo Penna (2003), o testemunho não deve ser pensado a partir do horizonte de expectativas da literatura realista, ainda que não se possa negar a influência do realismo na construção desse gênero. Para o autor, o conceito de real modifica-se, assim como o de

literariedade do *testimonio*; a questão continua sendo discutir o literário, que, muitas vezes, é a única possibilidade de dar conta do real. O testemunho apresenta um realismo, que não trabalha mais com a mimesis como imitação, mas que deixa suas marcas no texto, marcas daquilo que não se deixa passar totalmente para o registro do simbólico. Já para Alberto Moreiras (2001), ainda que o literário seja uma presença “constante e irreduzível” no testemunho, sua importância cultural está na sua dimensão extraliterária. O testemunho depende de um momento extraliterário, em que se suspende o literário, em que há uma abertura para uma experiência não representativa. Desse modo, embora o testemunho atraia pelo que tem de literário, ele sempre significa um abandono desse gênero, e sua importância se revelaria sempre mais política que literária.

4. O *testimonio* na América Latina

No caso da reflexão latino-americanista, houve um esgotamento do campo literário com o *boom* e o pós-*boom* literário. Assim como as grandes narrativas perdem a centralidade no campo das letras ocidentais, o literário perde a centralidade na conjuntura cultural à medida que as condições globais da pós-Guerra Fria, as questões relacionadas à Revolução, às quais os intelectuais estavam submetidos, começam a entrar em declínio. Na América Latina, esse declínio encerra um vasto ciclo literário baseado nas esperanças revolucionárias, numa percepção política da cultura. A política identitária substitui a política de classes, vigente até então, na tentativa de luta pela democratização. A política identitária funciona nesse momento como um meio de contestar a homogeneização conduzida pelo processo de globalização. Nesse contexto, os romances do *boom* e do pós-*boom* têm pouco a oferecer, já que muitas vezes formam parte de uma estrutura cultural a ser desmontada, combatida.

A escrita literária perde a hegemonia cultural porque é impossível reconstituir uma tradição nacional num cenário de ditaduras, de colapso socialista, de regimes contrarrevolucionários; a crítica sente uma necessidade de reconhecer uma morte atrasada da alta literatura: “Parece que a alta literatura não é mais eficaz na luta contra a globalização do capitalismo tardio: ao invés disso, outras possibilidades culturais têm que ser investigadas” (MOREIRAS, 2001, p. 58).

O *testimonio*, como gênero, começa a se firmar a partir da Revolução Cubana, em que se dá o nascimento de uma consciência das classes subalternas para as quais o *testimonio* é um

instrumento de reivindicação. São vários os gêneros que estão na origem do *testimonio*: as histórias de vida (que remontam à tradição greco-latina, apresentam vidas ideais, a serem imitadas), o conceito de autobiografia (que surge no século XVIII, com uma nova ideia de individualidade burguesa), o romance-reportagem, (gênero-limite do testemunho), os diários de guerra e as hagiografias. O *testimonio* alcança tanto reconhecimento que em 1970 a revista *Casa de las Américas* cria o prêmio *Testimonio*.

A política de memória, que já se expressava na literatura de testemunho, apresenta uma política mais partidária e menos cultural no *testimonio*. É importante diferenciar as noções de testemunho – que pode ser encontrado em diversos gêneros literários – e de *testimonio*, que “existe apenas no contexto da contra-história, de denúncia e da busca pela justiça” (SELIGMANN-SILVA, 2003c, p. 34). Na América Latina, literatura e política convergem; o *testimonio* passa a ser o gênero da representação da luta revolucionária, do alçamento da voz dos oprimidos, enquanto depoimento político, enquanto visa a uma ação coletiva, sabendo-se que o “eu” testemunhal é um “eu” representativo, que traz uma identificação grupal.

No testemunho há uma ascensão do particular em detrimento de um universal que era desenvolvido nas grandes narrativas, já que nesse tipo de relato, o universal, o simbólico não pode dar conta do real. O *testimonio* se caracteriza por ser uma modalidade de contra-história, por representar uma coletividade, por possuir um valor jurídico-histórico e por ser construído com a interferência de um gestor, um intelectual que transcreve a voz de quem dá o testemunho. Há uma tendência a se pensar o testemunho como oposto ao literário, entretanto há ficções, escritas por meio de um estudo histórico detalhado ou de um afastamento que torna possível o ato de narrar, que são mais eficazes que testemunhos primários.

5. Os riscos da crítica do testemunho

É na década de 1980 que o testemunho se consagra como objeto de reflexão para a esquerda literária latino-americana nos EUA. Nessa época, há um movimento de solidariedade em relação aos genocídios, às guerras civis da América Central e ao processo ditatorial na América do Sul. Moreiras (2001) explica que o movimento de solidariedade já quase desapareceu, mas a crítica literária latino-americana ganhou lugar nos departamentos de literatura das universidades americanas. O crítico acredita que a solidariedade não pode ser a única razão

para que o testemunho se constitua como lugar de interesse para a reflexão teórica. A importância do testemunho é muito forte para a crítica esquerdista, já que esse tipo de relato permite a “irrupção discursiva de sujeitos alternativos de enunciação”. Nesse sentido, se o testemunho assume um papel importante numa esfera transnacional, é porque “os sujeitos testemunhais são reconhecidos como vozes em torno das quais novos movimentos sociais devem ser articulados” (MOREIRAS, 2001). A voz testemunhal é, portanto, de forma metonímica, a voz do grupo ao qual pertence.

A tensão na teoria do testemunho surge da discussão de uma possível estetização do testemunho como gênero literário. A princípio, o elemento estético é negado, a ênfase se dá apenas no teor do registro histórico. Critica-se a visão que se tem do indígena ou do sobrevivente como aquele que é o nobre revolucionário e que recebe a possibilidade de alçar sua voz. Critica-se a homogeneização desse revolucionário, tido como único modelo, assim como o voyeurismo exotizante desse revolucionário. Isso cobra uma proximidade maior do intelectual e condena a transformação do protagonista em uma figura mítica.

Penna (2003) também discute a ambiguidade do papel do intelectual solidário, ou seja, o latino-americanista que compõe um grupo acadêmico de esquerda envolvido com as políticas latino-americanas, num período de esgotamento político, em que se dá a tensão entre um voyeurismo do intelectual (de analisar a situação dos excluídos) e o engajamento. Essa tensão se rompe e resta o caráter “real” do *testimonio*. Penna assume o *testimonio* como um gênero, traz esse tipo de relato para o campo do literário, alertando, contudo, para a estetização do gênero que pode ser promovida pela crítica.

Os dois críticos, Penna e Moreiras, convergem ao estabelecer a impossibilidade de identificação entre o sujeito testemunhal e o crítico do testemunho: o crítico se relaciona com o sujeito testemunhal por meio de uma afirmação de solidariedade. A distância entre os dois não é meramente posicional, como é a distância entre o autor do texto literário e o seu crítico. Podemos estender aqui essa impossibilidade de identificação para a relação que se estabelece entre o sujeito do testemunho e o leitor: os dois também estão separados, há uma diferença intransponível entre eles. Entretanto, uma identificação é possível: a que se dá com o projeto e com a atividade política do sujeito testemunhal. Penna alerta, porém, que essa opinião não é unânime entre os críticos: Achúgar, crítico uruguaio, por exemplo, considera que o sujeito

testemunhal, na figura do mártir, é sim representativo, na medida em que é um sujeito exemplar que desempenha uma função moral e modelizante.

Para Moreiras (2001), somente a solidariedade permite a articulação política, mas não leva ao conhecimento do Outro. Essa impossibilidade de conhecimento faz com que o sujeito testemunhal seja fetichizado pela crítica e reabsorvido pelo sistema literário. A solidariedade é, então, o que diferencia o texto testemunhal do texto literário, mas ela, por si só, pode trazer o perigo da reinserção do discurso testemunhal no campo do literário. O testemunho corre esse risco porque, com a perda do capital cultural, ele passa a ser, para a crítica, uma fonte de “arranjo estético”, isto é, uma espécie de substituição de uma prática literária efetiva. Quando o testemunho passa a funcionar como arranjo, já não produz solidariedade, mas apenas uma poética de solidariedade decaída – impossível na essência de seu projeto, já que a crítica está condicionada pela impossibilidade de identificação.

Com suas indagações acerca da relação sempre conflituosa entre o testemunho e a crítica do testemunho, Moreiras (2001) assinala que o perigo é a crítica fetichizar o testemunho apenas como objeto literário, esquecendo-se de que ele sinaliza a irrupção de um novo tipo de política latino-americana, que deve ser acompanhada também pela busca de uma política alternativa por parte da crítica. Penna (2003) também promove essa discussão, refletindo sobre o risco da crítica enquadrar o testemunho num movimento de resistência global: “o testemunho constrói seu objeto na justa medida de um programa político preestabelecido, que cabe a ele encarnar ou vicariamente realizar”.

Quando as zonas invivíveis produzidas no testemunho (para retomar a tópica do poema de Neruda, *Alturas de Macchu Picchu*) encontram uma recepção crítica que as rearticula como lugares privilegiados de saber, entra em jogo um processo de restituição: esses saberes que até então haviam sofrido abjeção, passam a falar de modo prosopopeico (pela voz do Outro) por meio de sua representação crítica. Há um movimento paradoxal na recepção crítica do testemunho, explicitação central do ensaio de Moreiras: ele é valorizado por seu caráter extraliterário, mas essa valoração implica por si só uma inclusão do testemunho num sistema literário. Dessa maneira, a solidariedade se torna uma produção da abjeção e a crítica mantém uma aura sugada do sujeito testemunhal.

O que era sua força extraliterária se torna apenas um mecanismo que confere poder a uma estratégia recanonizada de leitura. Penna (2003) considera que esse movimento de solidariedade, mais comum no *testimonio*, é um movimento vertical (em que a autoria só se dá mediante a autorização do intelectual como porta-voz dos excluídos) que pode ser associado ao poema de Neruda; entretanto, há um movimento horizontal, de articulação direta com grupos subalternos, seguindo a prática da solidariedade, como é o movimento de “Las madres de la Plaza de Mayo”.

A posição de Moreiras é radicalmente crítica; não tratei aqui de todos os apontamentos que ele faz em seu ensaio, entretanto seu texto se faz interessante porque alerta para os perigos de uma interpretação estetizante e nos propõe uma pergunta, que retorna constantemente, acerca do trabalho que fazemos quando lemos e criticamos um texto de testemunho ou um texto literário. A ironia que aparece no título do ensaio (*A aura do testemunho*) alerta sobre o risco que ele quer denunciar: o de que a prática do testemunho seja estetizada pela crítica e trazida para o campo da tradição canônica, sendo assim imbuída de uma “aura” – o que significaria substituir uma verdade irrepresentável por uma literariedade crítica exacerbada, quando deveria se caminhar para o pós-literário, para o pós-aurático.

Sua postura crítica é interessante porque nos faz recordar a importância do caráter político do testemunho, enquanto possibilidade de enunciação de sujeitos alternativos, enfim como representante de uma literatura menor que está ganhando espaço em nossos países, já que o testemunho é o tipo de texto que “nos leva à solidariedade para com vozes até então não ouvidas, e a partir daí, este texto passa a funcionar como um modelo para uma nova prática cultural-política”. Essa prática constituiria um ato de restituição que, ao compensar uma falta anterior, acaba excedendo em vez de voltar ao original, sendo que é esse excesso restitutivo que garante a existência da crítica do testemunho.

6. *A morte e a donzela e Que bom te ver viva: a experiência traumática e a voz das mulheres torturadas na América Latina*

O que me interessa neste trabalho não é tanto o gênero testemunhal – narrativa em primeira pessoa, redigida por um gestor que vai contar a história do ponto de vista da coletividade –, mas sim de que forma o elemento testemunhal se manifesta nas obras do século XX na

América Latina e por que isso permite comparar diferentes modalidades artísticas que estão em diálogo direto com eventos históricos. Minha proposta é começar a refletir acerca da situação dos sobreviventes da ditadura militar e a possibilidade de articulação de uma voz testemunhal, de um trabalho de memória, após a tortura, vista aqui como uma situação traumática. Quero enfatizar aqui a condição das mulheres torturadas e o desenho de um cenário latino-americano em que as mulheres reivindicam o direito à fala. Essas mulheres sofrem uma dupla exclusão: são mulheres em países em que há um preconceito de gênero muito forte e sobretudo fazem parte da esquerda, foram presas políticas.

Optei por relacionar a literatura do testemunho com a peça *A morte e a donzela*, do escritor chileno Ariel Dorfman, exilado político durante o regime militar, e com o filme *Que bom te ver viva*, de Lucia Murat, agente do MR-8, presa em 1971 e torturada nos dois primeiros meses dos três anos e meio que passou na prisão durante a ditadura militar brasileira. Embora nem a obra teatral nem o filme sejam *testimonios*, ambas as produções artísticas debatem a essência do testemunho: a situação do sobrevivente, do sujeito testemunhal, que guarda em si, simultaneamente, uma necessidade e uma impossibilidade de narrar um passado traumático: “de um lado a necessidade premente de narrar a experiência vivida; do outro, a percepção tanto da insuficiência da linguagem diante dos fatos (inenarráveis) como também – e com um sentido muito mais trágico – a percepção do caráter inimaginável dos mesmos e da sua conseqüente inverossimilhança” (SELIGMANN-SILVA, 2003b, p. 42).

A morte e a donzela é uma peça escrita em 1990 que traz uma situação paradigmática: o encontro entre uma torturada (e o marido) e seu torturador e a busca de justiça após a situação traumática vivida durante a ditadura. Há uma vontade do escritor de remexer esse passado e de narrá-lo, de reinscrevê-lo no presente. Nesse caso, a distância, para Dorfman, foi sua melhor aliada, impedindo, em suas próprias palavras, que ele caísse numa narrativa documental. Dorfman viveu no exílio muitos anos e só retornou ao país no momento de democratização, mas se sentia movido a narrar, a discutir essa página da história tão problemática para os chilenos. *Que bom te ver viva* traz depoimentos de oito ex-presas políticas brasileiras que viveram situações de tortura. Para diferenciar a ficção do documentário, Lúcia Murat optou por gravar os depoimentos das ex-presas políticas em vídeo, filmar seu cotidiano, representando assim a vida

aparente; e usar a representação teatral para focar o que está atrás da fotografia – o monólogo da personagem interpretada por Irene Ravache.

Em ambas as obras, podemos analisar a situação extremamente complexa do sobrevivente: encontra-se no lugar do mártir, do que sofreu, mas sobreviveu. O sobrevivente, aquele que viveu o trauma, repete constantemente a cena violenta, o choque. O trauma impõe um desencontro com o real, uma incapacidade de simbolizar o choque. É um sujeito cindido, “cujo conteúdo do esquecimento está relacionado a sua própria identidade” (SELIGMANN-SILVA, 2003c, p. 41). Encontra-se num lugar de exceção e, por isso, se sente culpado por estar vivo. Há um problema de consciência que ronda os torturados na América Latina. Em *Que bom te ver viva*, a protagonista compara a situação do torturado à condição do torturador: “Quem sobreviveu não é humano, igual o torturador”.

Há uma impossibilidade de se livrar da condição de torturada. A protagonista do filme, referindo-se a uma matéria de jornal em que uma denúncia sua é publicada e ela é identificada como militante de esquerda, diz: “A mim só me tiraram o capuz [...] se ao menos tivessem colocado um ex”. As sobreviventes falam do incômodo gerado pela situação em que vivem: “É um assunto que incomoda tanto, que é melhor que se esqueça [...]. Eles (a família) reivindicam que eu esqueça, talvez para não passar por uma experiência tão dolorosa”.

7. A memória

A memória é uma questão fundamental, essa memória que não pode ser apagada, uma memória que gera sofrimento, dor ou vergonha, e que entra numa relação dialética entre memória e história, numa nova relação com o passado:

A memória da Shoah – e a literatura de testemunho de um modo geral – desconstrói a Historiografia tradicional (e também os tradicionais gêneros literários) ao incorporar elementos antes reservados à “ficção”. A leitura estética do passado é necessária, pois essa leitura se opõe à “musealização” do ocorrido: ela está vinculada a uma modalidade da memória que quer manter o passado ativo no presente. Em vez da tradicional representação, o seu registro é do índice: ela quer apresentar, expor o passado, seus fragmentos, cacos, ruínas e cicatrizes (SELIGMANN-SILVA, 2003b, p. 57).

Para Seligmann-Silva, é a reflexão acerca da memória que permite aproximar as teorias do testemunho e do *testimonio*, porque em ambas o teor testemunhal é admitido como “uma escritura fragmentada, ruínosa, que porta tanto a recordação quanto o esquecimento”, a cultura é vista como:

memória, como combate entre diferentes vozes em torno da narração do passado e estruturação do presente. As narrativas impostas pelos discursos dominantes são reveladas como parte desse combate. Não existe uma topografia na qual de um lado esteja o hegemônico, do outro os subalternos/híbridos. Além disso, em vez de se pôr ‘para além’ da dicotomia ficção-testemunho, a teoria da memória enfatiza a necessidade e impossibilidade de se estabelecer tal distinção (SELIGMANN-SILVA, 2003c, p. 37).

A memória deve ser pensada na sua relação com o conceito psicanalítico de trauma. A memória do trauma viveria “encapsulada numa cripta”, já que ela “não consegue estabelecer relações com o novo presente, senão por meio de uma hiperliterariedade que não comunica nada, apenas aponta para o evento em si, melhor dizendo, para a ruptura” (SELIGMANN-SILVA, 2003c, p. 41). Essa memória é algo próximo, mas ao mesmo tempo inacessível. Os traumas ligados ao regime militar são considerados como superados nos países latino-americanos, porque por meio da mídia, que “colonizou” estes países, eles foram expostos ou cultuados. Em *Que bom te ver viva*, a protagonista critica tal situação. Seu nome aparece em entrevistas de jornais e revistas, volta-se ao tema da ditadura e da tortura, porém esta é uma revisitação histórica sem crítica, que pretende apagar a importância dos fatos e que deixa o sobrevivente numa condição de eterno revolucionário que se apodera de um discurso panfletário.

A questão da memória é aqui fundamental não só como experiência individual de quem sobreviveu, mas também como elemento que vai reinscrever a história no presente. Contudo, o testemunho não busca uma tradução integral do passado, já que o registro da memória é essencialmente fragmentário, calcado no indivíduo. Para Sartre, a geração de luta (refere-se especificamente ao período de descolonização) é uma geração esmagada, abalada, enlouquecida. Podemos estender sua análise para a condição dos torturados: não por acaso o filme *Que bom te ver viva* começa com uma referência ao psicanalista Bruno Bettelheim: “a Psicanálise explica por que você enlouquece, mas não por que você sobrevive” e termina com a dedicatória “aos que foram torturados e romperam a barreira da sanidade”.

A narrativa do sobrevivente é fragmentada, muitas vezes ele não consegue se identificar como sendo ele próprio na situação-limite. A memória traumática que está encriptada, pois há um passado que não se deixa transformar em metáfora, não se deixa simbolizar ou narrar. A escritura, nesses casos, é uma forma de perfurar essa cripta: “o esquecimento, o texto na cripta, é o ponto de partida para a literatura de testemunho” (SELIGMANN-SILVA, 2003c, p. 41). O testemunho surge como uma necessidade do sobrevivente narrar sua história para poder recompor os fragmentos de seu ‘eu’. A protagonista do filme discursa contra seu torturador lembrando as marcas que foram deixadas em sua vida no momento traumático e a impossibilidade de esquecer: “Naquele dia você só esqueceu de dizer que valia para sempre”.

Para os torturados, para o sobrevivente, é uma memória que não se apaga, que não pode ser calada, porque dela depende a superação do trauma. Muitas vezes, é uma memória cuja dor se somatiza. A obra testemunhal é o testemunho dessa memória. De acordo com Seligmann-Silva, há duas modalidades de memória que remetem à teoria psicanalítica de Freud: melancolia e luto. O luto se estrutura a partir da perda, da recuperação dessa falta; é um processo de incorporação que pode culminar num restabelecimento do vínculo com a vida, ou seja, de reinvestir a libido no mundo: “O luto é normalmente a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração como pátria, liberdade, um ideal, etc. que tomou seu lugar. Em algumas pessoas nota-se em lugar do luto uma melancolia” (FREUD, 2003, p. 2091).

O testemunho seria, então, um gênero terapêutico, já que, em vez de ocultar as mortes, as experiências. Um psicanalista entrevistado no filme *Que bom te ver viva* assinala que o trauma não deve ser esquecido, mas também não pode ocupar a vida inteira de uma pessoa. A melancolia seria um tipo de memória, uma espécie de luto que não se resolve, que não reinveste no vínculo com a vida. O sujeito passa a habitar a morte, numa memória doentia que não consegue partir para a ação, que se configura “como um desvio doloroso da disposição do espírito, uma suspensão dos interesses pelo mundo exterior, uma perda da disposição em amar, um impedimento de qualquer capacidade e um rebaixamento da consciência de si” (FREUD apud LOMBARDI, 2003, p. 218).

Muitas vezes, o sobrevivente não consegue superar, não pode atravessar a perda, a falta, a ausência, mas, como vimos em *Que bom te ver viva*, aquelas mulheres recuperaram seu vínculo com a vida, e a maternidade foi fundamental nesse processo. A protagonista tem suas relações

afetivas barradas pela figura do torturador; o peso da sobrevivência impede sua relação com o prazer. Ela afirma ter desejo sexual, mas se sente coagida, porque crê que, por sua situação de extorturada, por ter sofrido abuso sexual, as pessoas esperem dela uma aversão ao sexo: “Será que um dia eu vou ser capaz de não fazer de todo homem um torturador?” O estigma do sobrevivente pode levar a uma quase impossibilidade de sair dessa posição, mas para as mulheres que passaram pela experiência de ser mãe houve uma oportunidade de superação.

As mulheres torturadas, colocadas na fronteira da vida e da morte por um regime ditatorial e sangrento, têm, seja na prisão ou depois dela, a oportunidade de responder a seus torturadores com o gesto de seguir em frente, com o dom de gerar vida, de ser mãe. A maternidade, como apresentada no filme, funciona como uma terapia para a sobrevivente, numa operação em que ela se desloca do social para o individual; representa uma continuidade, um fortalecimento da vida. Essas mulheres se sentem revigoradas ao perceberem que, apesar da condição de sobrevivente, apesar da dor, podem gerar vida, semear a esperança da continuidade e de melhora: “Eles tentam acabar comigo e nasce mais um”. Há também um engajamento que se verifica depois da tortura, uma continuidade de luta pelas causas que foram esmagadas pelo processo político violento. Muitas das mulheres entrevistadas continuam militando politicamente em comunidades de bairro, em organizações e se realizam ao ver seus ideais transmitidos: “Ver o nosso medo se transformar na coragem do Outro”.

Em *A morte e a donzela*, o processo de julgamento pelo qual passa o torturador também é uma forma de expurgar a dor, é o momento catártico (aí poderíamos fazer uma relação com o gênero escolhido por Dorfman para contar essa história, a tragédia); assim como em *Que bom te ver viva*, a maternidade é uma forma de re-abção do trauma. As formas que essas mulheres encontram de superação na maternidade podem ser relacionadas com o processo de restituição proposto por Enrico M. Santí e assinalado por Penna em seu ensaio: “a restituição do que se perdeu opera em um regime autônomo, segundo uma lógica exterior à própria perda, de forma que o que é restituído não tem praticamente nada a ver com o que foi perdido. A perda permanece fechada em si mesma, confinada ao passado intocado, e unicamente recuperável pela memória e pelo trabalho de luto” (PENNA, 2003, p. 326).

Na peça, tanto o marido como o torturador são apresentados de forma ambígua. Gerardo Escobar, o marido de Paulina – a ex-presa política – participa, num momento de

redemocratização do Chile (ou de qualquer outro país da América Latina, como sinaliza Dorfman antes de iniciar a peça), de uma comissão que vai investigar os crimes e as torturas que levaram a mortes durante a ditadura militar. Trata-se de uma comissão “hipócrita”, de puro caráter burocrático, com a mera finalidade de “virar uma página da história”. Gerardo é a figura do terceiro, da testemunha; pode ser associado ao leitor-testemunha da tortura, acontecimento que é recuperado por meio de todos os fatos do passado, do esquecimento necessário.

O jogo de ambiguidade se mantém durante toda a peça, remetendo a uma negação do passado e à luta pelo registro da história. Trata-se de uma escritura da memória com todas as suas resistências, seus imperativos. Paulina tem uma memória corpórea, uma memória cega, já que reconhece o torturador por outros sentidos que não a visão. Reconhece-o pela voz, pelo tato, pelo cheiro. O passado foi inscrito em seu corpo através da tortura, a escritura no próprio corpo só pode ser lida através da dor. A dúvida permanece, já que a culpabilidade de Roberto, o torturador, não pode ser assegurada pela ausência de uma memória visual, entretanto a fala desta personagem, no momento em que está sendo “julgada” por Paulina e que tem de fazer seu depoimento, nos dá indício de que realmente ele era o médico que havia torturado Paulina na prisão.

Paulina sente a necessidade de julgá-lo, de que ele sinta remorso e arrependimento: “A gente vai julgar ele, julgar ele aqui e agora”. Traça-se uma cena jurídica, em que Paulina é a acusadora, Roberto é o réu e Gerardo, o advogado. A estrutura da memória também passa pela cena do tribunal. Todo seu depoimento é gravado, pois há uma relação de confiança com o aparelho, que registra e não é subjetivo. Discute-se se perdoar equivale a esquecer, e se é possível para o sobrevivente esquecer. Vemos que não. Perdoar, mas não esquecer, apenas eliminar uma memória vingativa. Paulina tem de reencenar, reconstruir, o *locus* da tragédia. Esta é uma necessidade de reencenação catártica que permite o distanciamento, a purificação, a libertação, de pôr em palavras o que aconteceu: “A gente vai morrer de tanto passado, a gente vai sufocar”. Ela tem de falar de seu passado para que ele não continue sendo um fantasma, que aparece inconscientemente.

A necessidade de contar é também reiterada em *Que bom te ver viva*: a primeira frase da protagonista (*alter ego* da diretora?), que representa a voz de todas as mulheres torturadas no Brasil ditatorial das décadas de 1960 e 1970, remete à sua tensão entre não poder, mas, ao mesmo

tempo, de necessitar falar: “Odeio fazer denúncias, mas não saberia viver sem fazê-las”. A hora de falar sobre a tortura aparece como algo velho, que não dever ser trazido à tona, que resulta de um desgastado memorialismo, mas as torturadas afirmam seu desejo de narrar, de romper o silêncio e as mordanças da repressão: “Eu não fiz parte deste acordo de silêncio”.

Segundo Seligmann-Silva, há uma cisão entre a linguagem e o evento; o sobrevivente sente a dificuldade de recobrir o vivido, o “real”, com o verbal, entretanto “essa linguagem travada, por outro lado, só pode enfrentar o ‘real’ equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada. Mas nunca submetida” (SELIGMANN-SILVA, 2003b, p. 47). Este é um momento importante para a história de todos os países que passaram por regimes totalitários, por guerras civis, massacres, uma vez que “reconstituir esta história – salvá-la do esquecimento – é, no entanto, também um formidável ataque ao inimigo, uma vez que ela abrange tanto a denúncia da barbárie e das atrocidades por ele cometidas como a reconstituição do rosto desfigurado dos mortos, os quais tentaram, no passado, construir uma vida diversa da do atual presente” (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 366).

Esta é a condição típica do sobrevivente que vive, ao mesmo tempo, entre a necessidade de narrar e a impossibilidade de simbolizar o extrarreal de seu sofrimento:

Aquele que testemunha sobreviveu – de modo incompreensível – à morte: ele como que a penetrou. Se o indizível está na base da língua, o sobrevivente é aquele que reencena a criação da língua. Nele a morte – o indizível por excelência: que a toda hora tentamos dizer – recebe novamente o cetro e o império sobre a linguagem. O simbólico e o real são recriados na sua relação de mútua fertilização e exclusão (SELIGMANN-SILVA, 2003b, p. 52).

RESUMEN: El presente artículo traza un recorrido de lecturas que tratan de la narrativa testimonial para proponer un diálogo entre la obra teatral *A morte e a donzela*, del escritor chileno Ariel Dorfman, y la película *Que bom te ver viva*, de la directora brasileña Lucia Murat. En ambas obras, están en tela de juicio la figura del sobreviviente y la superación de un trauma – en la primera, por medio de la escenificación del juicio del torturador; en la segunda, por medio de la maternidad.

PALAVRAS CLAVE: Literatura de testimonio. *Testimonio*. Trauma.

REFERÊNCIAS

Revista Literatura em Debate, v. 4, n. 6, p. 105-120, jan.-jul., 2010. Recebido em 30 maio; aceito em 06 jul. 2010.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DORFMAN, Ariel. *A morte e a donzela: uma peça em três atos*. Trad. Marcos Renaux. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: _____. *Obras completas*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. *Revista Pro-Posições*, Campinas, v. 13, n. 3 (39), p. 125-133, set./dez. 2002. Disponível em: www.proposicoes.fe.unicamp.br/~proposicoes/textos/39-dossie-gagnebimjm.pdf. Acesso em: 30/5/2010.

MOREIRAS, Alberto. A aura do testemunho. In: _____. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

LOMBARDI, Andréa. Onde está nosso irmão Abel? In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

PENNA, João Camillo. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio A catástrofe do cotidiano, a apocalíptica e a redentora: sobre Walter Benjamin e a escritura da memória. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia (Orgs.). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

_____. Apresentação da questão. In: _____. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003b.

_____. Introdução. In: _____. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003c.

_____. Literatura e trauma. *Revista Pro-Posições*, Campinas, v. 13, n. 3 (39), p. 135-153, set./dez. 2002. Disponível em: www.proposicoes.fe.unicamp.br/~proposicoes/textos/39-dossie-silvams.pdf. Acesso em: 30/5/2010.

Que bom te ver viva. Direção e roteiro de Lucia Murat. Elenco: Irene Ravache, Criméia Schmidt de Almeida, Estrela Bohadana, Jesse Jane (2), Maria do Carmo Brito, Maria Luiza Garcia Rosa, Regina Toscano, Roslina Santa Cruz. Fundação do Cinema Brasileiro, Taiga Filmes, 1989.