

O TESTEMUNHO COMO ATO LITERÁRIO: CHARLOTTE DELBO (FRANÇA) E LARA DE LEMOS (BRASIL)

Prof. Dr. Igor Rossoni (UFBA)
Évila Ferreira de Oliveira (UNEB/UEFS/UFBA)ⁱ

Resumo:

A Teoria da Literatura trabalha com duas vertentes na área do testemunho. Uma oriunda da realidade europeia e norte americana, que se debruça sobre questões ligadas à Segunda Guerra mundial e holocausto judeu (que muitos autores denominam Shoah), e outra referente aos estudos da realidade latino-americana, que trata do cenário de exceção que deu lugar à guerrilha, “desaparecimento” de pessoas, prisões e porões de tortura. Deste modo, a escrita de testemunho pode ser reconhecida a partir de traços específicos, dentre os quais o valor ético sobre o valor estético e, em certos casos, a presença do scriptor letrado. Por meio de método analítico-comparativo entre as escritas de Charlotte Delbo (França) e Lara de Lemos (Brasil) – aqui entendidas como dueto de testemunho e resistência – pretende-se refletir sobre o sucesso de que o testemunho, enquanto ato literário, não subverte o traço estético em favor do ético; antes mantém com aquele uma relação de isonomia.

Palavras-chave: literatura e testemunho, resistência, escrita de presos políticos.

“Ainda assim, contudo, já por suas estrofes e rimas, os poemas-documento pertencem à literatura e cabe então perguntar, como que em nome de todos aqueles que pereceram, se não lhes seria devido o monumento de uma poesia muito mais perfeita, que nos comovesse doutro modo, não apenas no nível factual”.
(CZESLAW MILOSZ)¹

“Para que necessitamos de mais testemunhas?”
(MARCOS 14: 63)

Este trabalho é dedicado a Lara de Lemos, por julho ser-lhe o mês de nascimento.

1 Introdução: testemunho e *testimonio*

No âmbito da teoria da literatura existem dois vastos campos na área do Testemunho. O Testemunho oriundo da realidade da Europa e América do Norte que, de modo dominante, debruça-se sobre questões ligadas à Segunda Guerra mundial e o desdobramento em todos os territórios ocupados pelos alemães; em particular a *Shoah*². E, outro, o *Testimonio*, proveniente da realidade histórica latino-americana, que referenda o

¹ MILOSZ, Czeslaw. *O testemunho da poesia*; seis conferências sobre as aflições de nosso século. Tradução, introdução e notas de Marcelo Paiva de Souza. Curitiba: Ed. UFPR, 2012, p. 117.

² Em hebraico, a palavra *Shoah* significa catástrofe, hecatombe, destruição e não tem a conotação de sacrifício, como na palavra holocausto, termo amplamente difundido. É utilizada para designar o genocídio perpetrado pelos alemães e seus aliados.

cenário de exceção que deu lugar às guerrilhas, ao “desaparecimento” de pessoas, às prisões e aos porões de tortura. Ambos os campos são marcados pela natureza dos eventos que os geraram.

No que tange ao *Testimonio*, como destaca a crítica Valéria de Marco (2004) a literatura de testemunho apresenta o que se poderia chamar de subdivisão, vez que é possível se verificar duas acepções do conceito as quais têm em comum a afirmação do vínculo entre produção literária e o resgate da história contemporânea. Mesmo que estas duas concepções, eventualmente possam aparecer em um mesmo texto, ainda assim vão estar sustentadas em pressupostos diferenciados. Ou seja, uma vertente que se debruça sobre a análise da ocorrência das ditaduras no âmbito da América Latina, no século XX, em parte tributária da pauta sobre testemunho formulada no júri do Prêmio Casa das Américas de 1969 (que é a vertente que interessa para este trabalho), e outra que se volta quase que absolutamente para a realidade hispano-americana, surgida na década de 1980, a partir do testemunho de Rigoberta Menchú³.

Vária é a tentativa de conceituar o *Testimonio* das quais destacamos John Beverley (1992) e Margaret Randall (1992). O primeiro destaca dois aspectos: o de que no escrito testemunhal, narrador e protagonista recaem sobre a mesma figura, bem como o de ser a narrativa-*testimonio* curta, contada em primeira pessoa. A segunda, enseja definir o *testimonio* a partir da enumeração de características como tais: apresentar fortes traços da oralidade; provir de lócus político; requerer material secundário como forma de legitimar o relato; ter qualidade estética e, finalmente, manter estreita relação com outros gêneros, a exemplo da narrativa ficcional, da autobiografia e do novo jornalismo. Beatriz Sarlo (2007) mesmo em ponderações incisivas a respeito, seja da dubiedade do testemunho ou da respectiva incompletude, corrobora com a necessidade de apêndice que ateste o testemunho, como sugere Randall (1992). Semelhante a a Beverley (1992) e Randall (1992), Sarlo não atenta para o fato de que a retórica lírica possa conter o traço testemunhal.

Todavia, a prática literária na América Latina (Brasil, ora em questão) traz à luz

³ *Me llamo Rigoberta Menchú y así se me nació la conciencia* é o título da obra de Rigoberta Menchú, indígena maia-quiché guatemalteca, ativista política, que, na sua obra testemunhal, fala pela etnia maia-quiché, embora já existissem escritas neste formato e outras que surgiram depois, a exemplo de *Biografía de un cimarrón*, publicada em 1966, do antropólogo cubano Miguel Barnet (a partir de entrevistas a Esteban Montejo, ex-escravo de 103 anos de idade), *Hasta lo verte Jesús mío* (que traz o testemunho de uma empregada doméstica) de Elena Poniatowska (1979), *Si me permiten hablar... testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*. (testemunho mediado) da brasileira Moema Viezzer (1977), *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, (transcrição direta do depoimento gravado sem edição do “gestor” sobre a guerrilha na Nicarágua) de Omar Cabezas (1982), *No me agarran viva. La mujer salvadoreña en lucha* (narrativa de colagem de histórias de vida de mulheres que morreram na guerra civil em El Salvador) de Claribel Alegria e D. J. Flakoll (1987) e os diários do índio guatemalteco Ignacio Bizarro Ujpan que cobre mais ou menos o mesmo período e trata basicamente dos mesmos acontecimentos do testemunho de Rigoberta Menchú: porém, nada obstante este testemunho ser recoberto pela “aura” da pura autoria não obteve da crítica a mesma ênfase dedicada ao testemunho de Menchú. Fonte: PENNA, João Camillo. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano. In: Márcio Seligmann-Silva (org). *História, memória, literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Unicamp, 2003. p. 308-29. Ainda sobre o *testimonio* vale destacar a obra *Quarto de despejo*; diário de uma favelada, da brasileira Carolina de Jesus a qual foi referida na Revista Casa das Américas, número 03, publicada em 1960. A descrição que é feita da obra a coloca no âmbito do que se chamou de “*testimonio social*”. Fonte: SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 87.

obras líricas de forte teor testemunhal como o são a obra de Lara de Lemos⁴, Alípio Freire⁵; Pedro Tierra,⁶; Paulo Cesar Fonteles de Lima⁷; Oswald Barroso⁸; Alex Polari⁹, bem como a de poetas que ficaram presos ao exílio, como Ferreira Gullar e, ainda, outros, que usaram a poesia como arma contra a Ditadura, entre eles, Moacyr Félix e Thiago de Mello. Assim, do mesmo modo que se criaram cárceres ao longo do País, discursos poéticos proliferaram como testemunho desta sorte de barbárie.

Para o desenvolvimento da discussão, ou seja, o testemunho como ato literário, selecionamos excertos de poemas e passagens das obras *Auschwitz et après*¹⁰, (*Auschwitz e depois*) de Charlotte Delbo (1913-1985), poeta francesa, e *Adaga lavrada e Inventário do medo*, de Lara de Lemos (1925-2010), poeta brasileira.

O *corpus* que apresentaremos nasceu em diferentes espaços, diferentes culturas e, naturalmente, exibe forma estética diversa, cujo testemunho gira em torno de mesmo sujeito: a resistência em face de eventos-limites a exemplo das guerras e das ditaduras. A resistência é, por isso, também nexos de relação entre os textos selecionados. Trata-se de escrita construída sob o signo da violência, de um lado provocada por inimigo exterior, em país ocupado após subjugado, e, de outro, por inimigo interno em meio aos cidadãos e, apesar disso, plena de crueldade.

2 O testemunho no discurso de Charlotte Delbo

Charlotte Delbo foi detida em Paris, em razão de atividades clandestinas na Resistência. Estava no último comboio de mulheres francesas não judias, em maioria comunistas, que foi deportado para *Auschwitz II-Birkenau*, em 1942. A obra, no caso, insere-se no âmbito do testemunho europeu que trata das ocorrências da Segunda Guerra mundial naquele continente. A prosa da autora se ressalta por inusitada, por congregar, de modo simultâneo, outros gêneros, dentre os quais o lírico.

No proceder do discurso de Charlotte Delbo o distintivo retórico adquire diverso contorno. Sugere a impressão de que a poesia se dá aos “fluxos”; ou seja, em meio a enunciados narrativos, aflorando lancinante como continuidade expressiva a partir do ponto de onde o discurso prosaico se torna inarticulável. É fenômeno que comparece com frequência, mostrando que a poesia toma de assalto a fala da prosa por questão de completa

⁴Lara de Lemos (Rio Grande do Sul). *Inventário do medo; Adaga lavrada; Para um rei surdo*.

⁵Alípio Freire. (Bahia). *Estação Paraíso*. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

⁶ Pedro Tierra - pseudônimo de Hamilton Pereira- (Tocantins). Com o livro *Poemas do povo da noite* (traduzido para o espanhol), recebeu, em 1977, Menção Honrosa no Prêmio *Casa de las Américas* e obteve mais visibilidade e repercussão. Fonte: Flamarion Maués. “Um livro de oposição: Poemas do Povo da Noite, de Pedro Tierra”. In: *Revista Espaço Acadêmico* – No. 48 – Maio 2005 – Mensal – ISSN 1519.6186. Ano IV. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/048/48cmaues.htm>. Acesso: 22 abr. 2009.

⁷ Paulo César Fonteles de Lima. (Pará) *Wenn der Tod sich nähert, nur ein Atemzug*. Gedichte. Portugiesisch / Deutsch. Übersetzt und mit einem Essay versehen von Steven Uhly. 192 Seiten Matthes & Seitz 2006. (publicação bilíngüe organizada pelo professor Steven Uhly, Alemanha).

⁸ Oswald Barroso. (Ceará). *Poemas do cárcere e da liberdade*. Fortaleza: Edição Mutirão do Povo; Palma: Publicações e Promoções Ltda.

⁹ Alex Polari (Paraíba). *Inventário de cicatrizes*. São Paulo: Teatro Ruth Escobar; Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro pela Anistia, 1978.

¹⁰ *Auschwitz et après* é constituída por três volumes: “*Aucun de nous ne reviendra*”, publicado em 1965; “*Une connaissance inutile*”, publicado em 1970 e “*Mesure des jours*” publicado em 1971. A versão para a língua portuguesa, dos textos ora utilizados, é de autoria da autora deste trabalho.

impossibilidade. Nestes instantes cruciais, a poesia explode silente por onde somente mudez abrigaria recurso plausível:

Il n’y a que ceux qui entrent dans le camp qui sachent ensuite ce qui est arrivé aux autres et qui pleurent de les avoir quittés à la gare parce que ce jour-là l’officier commandait aux plus jeunes de former un rang à part.

il faut bien qu’ il y en ait pour assécher les marais et y répandre la cendre des autres.

et ils se disent qu’il aurait mieux valu ne jamais entrer ici et ne jamais savoir.

*Vous qui avez pleuré deux mille ans
un qui a agonisé trois jours et trois nuits*

5 *quelles larmes aurez-vous
pour ceux qui ont agonisé
beaucoup plus de trois cents nuits et beaucoup
plus de trois cents journées
combien
pleurerez-vous
ceux-là qui ont agonisé tant d’agonies*
10 *et ils étaient innombrables*

*Ils ne croyaient pas à résurrection dans l’ter-
nité*

*Et ils savaient que vous ne pleureriez pas*¹¹. (DELBO, 2007, p. 19-20)

A citação “Há aqueles que chegam [...] dizem entre si que melhor seria jamais terem vindo ao campo e jamais saberem”, na referida página, é o último registro redigido em prosa. Observe-se que se trata de emissão cujas entonações e pausas carecem de marcas que são exigência da prosa, e se sustenta nos dois pontos parágrafos e no ponto final, sinais gráficos que sugerem realização da fala em três pausas, apenas. Os parágrafos, no entanto, são iniciados por letra minúscula, subvertem a norma da gramática, mantendo como marca de parágrafo tão somente o recuo. É procedimento que rompe com a retórica própria à prosa e prenuncia a irrupção poética. Prova disso é que, ao se virar esta mesma página, depara-se, abruptamente, com espécie de continuação em versos, o que dá a entender que a continuidade só se tornou possível com o recurso da poesia.

O excerto que destacamos mostra que conhecer a realidade do campo de extermínio é assombroso e, a poesia, que eclode desse conhecimento, realiza-se como ressentida

¹¹“Há aqueles que chegam ao campo e logo sabem o que aconteceu aos outros e choram por tê-los deixado na estação porque naquele dia o comandante ordenou aos mais jovens que formassem uma fila separada.é preciso haver quem drene o pântano e espalhe as cinzas de outros. e eles dizem entre si que melhor seria jamais terem vindo ao campo e jamais saberem”.

“Vós que chorastes dois mil anos/que agonizastes três dias e três noites/ que lágrimas teríeis vós/por estes que agonizaram/ muito mais de trezentas noites e muito/ mais de trezentos dias/ quanto/ choraríeis vós/ por estes que agonizaram tantas agonias/e eles eram inumeráveis/eles não creem na ressurreição na eter-/nidade/e eles sabem que vós não choraríeis”./ (DELBO, 2007, p.19-20). A versão para o português das citações da poeta Charlotte Delbo foram feitas pela autora deste trabalho.

prece em que se observa, de forma contraditória, demanda à Providência,

*Vous qui avez pleuré deux mille ans
un qui a agonisé trois jours et trois nuits*

*quelles larmes aurez-vous
pour ceux qui ont agonisé¹² (DELBO, 2007, p.20)*

ao lado de sentimento de desamparo e descrença:

*Ils ne croyaient pas à résurrection dans l'eter-
nité
Et ils savaient que vous ne pleureriez pas¹³. (DELBO, 2007, p.20)*

Mesmo recurso se observa no livro II “*Une connaissance inutile*” (Um conhecimento inútil). Selecionamos a ocorrência que se encontra no primeiro capítulo, após a narração-descrição do episódio dos homens que foram enviados para fuzilamento, aos quais dedica afeição e, ao mesmo tempo se ressent de não ter-se aproximado mais deles nas ocasiões em que apareciam perto da cerca do local onde se encontravam as mulheres:

*Et moi j'avais honte d'avoir pu leur faire reproche d'un si court sursis.
J'avais honte de n'avoir pas voulu les aimer. Je n'avais pas voulu les
regarder, regarder leur visage, leurs yeux, entendre leur voix, et
maintenant je ne pouvais plus distinguer l'un de l'autre. J'en pleurais de
regret. Et quand on me parle aujourd'hui de Pierre qui avait abbatu trois
Allemands, ou de Raymond, le petit qui était infirme d'une balle reçue en
Espagne, c'est tout le groupe indistinct et fraternel des hommes que nous
aimions qui affleure à ma mémoire.*

*Je lui disais mon jeune arbre
Il était beau comme un pin
La première fois que je le vis
Sa peau était si douce
5 la première fois que je l'étreignis
et toutes les autres fois
si douce
que d'y penser aujourd'hui
me fait comme lorsqu'on ne sent plus sa bouche
10 Je lui disais mon jeune arbre
lisse et droit
quand je le serrais contre moi
je pensais au vent*

¹²“Vós que chorastes dois mil anos/que agonizastes três dias e três noites/que lágrimas teríeis vós/por estes que agonizaram” (DELBO, 2007, p.20).

¹³“eles não creem na ressurreição na eter-/nidade/e eles sabem que vós não choraríeis” (DELBO, 2007, p.20).

15 *à un bouleau ou à un frêne*
Quand il me serrait dans ses bras
*Je ne pensais plus à rien.*¹⁴ (DELBO, 2009, p.18-9)

A exemplo do que ocorreu no exemplo anterior, a narrativa interrompe-se e, na página seguinte, à guisa de continuidade, comparece a fala poética numa composição que se assemelha às canções de amigo. Esta cantiga é representação da realidade circunstancial sendo abstraída e devolvida na forma poética à guisa de confiança, cujo interlocutor não é uma pessoa, mas um elemento da natureza: o pinheiro, símbolo recorrente nas cantigas de amigo. O pinheiro a quem, neste tipo de cantiga, o eu lírico questiona o destino e/ou a sorte do amigo/amado, aqui, ao invés de ser questionado, atua como escuta de confiança que se faz pela asa da memória que recria as cenas passadas que vão do primeiro olhar: “A primeira vez que os meus olhos o viram/ Sua pele era tão suave” (v 3 e 4); à zona de sensações: “Sua pele era tão suave/a primeira vez em que o tive em meus braços/e todas as outras vezes/muito suave (v 4-7) e de sentimentos: “Eu dizia à minha pequena árvore/curta e direta/quando eu o estreitava contra meu corpo/eu pensava no vento/numa flor, numa cor/Quando ele me tomava em seus braços/Eu não mais pensava em nada” (v10-6).

Este poema é como flor em meio ao deserto, fio de esperança onde não mais há. É achar no fundo do poço as marcas de humanidade que a experiência prisional enseja insistentemente anular. A fala lírica que escapa à prosa faz brotar tal singeleza de sentimento que agrega ao eu lírico a experiência coletiva, fazendo com que o testemunho de si seja o do outro e vice versa.

A atitude poética de Charlotte Delbo, na construção do depoimento lírico-testemunhal, é recurso que remete à consideração formulada por Friedrich Schlegel (1997), quando, ao tratar da diversidade existente entre a filosofia e a arte literária, declara: “Ali onde cessa a filosofia, a poesia tem de começar” (p. 150). Ou seja, onde cessa a narrativa, a poesia eclode. Os exemplos destacados inspiram a captar os fluxos líricos que aqui e ali emergem da fala narrativa, como circunstância essencial protoexistida, camada profunda que escapa, como irrupção intempestiva, antes mesmo que a razão lhe imponha domínio.

A escrita de Charlotte Delbo, ainda, orienta a relembrar as lições de Octavio Paz sobre poesia e prosa, especialmente os pontos que as diversificam. No consagrado capítulo “Poesia e prosa”, na altura em que aponta oposição entre essas duas expressões literárias refere:

Mas o prosista busca a coerência e a clareza conceptual. Por isso resiste

¹⁴“E eu tinha vergonha de ter sido capaz de censurá-los. Eu tinha vergonha de não ter querido amá-los. De não ter querido olhar para eles, para seus rostos, seus olhos, escutar sua voz, e agora eu não conseguia distinguir um do outro. Por isso, chorei de arrependimento. E, hoje, quando me falam de Pierre que abateu três alemães, ou de Raymond, o menino ferido por uma bala na Espanha, tudo, para mim, é só um grupo indistinto e fraternal de homens que amamos que aflora à minha memória”.

Eu dizia à minha pequena árvore/Que ele era belo como um pinheiro/A primeira vez que os meus olhos o viram/Sua pele era tão suave/ a primeira vez em que o tive em meus braços/e todas as outras vezes/muito suave/e hoje ao recordar/é tão vazio como não mais sentir seus lábios/Eu dizia à minha pequena árvore/transparente e direta/quando eu o estreitava contra meu corpo/eu pensava no vento/numa flor, numa cor/Quando ele me tomava em seus braços/Eu não mais pensava em nada”. (DELBO, 2009, p.18-9).

à corrente rítmica que, fatalmente, tende a manifestar-se em imagens e não em conceitos. A prosa é um gênero tardio, fruto da desconfiança do pensamento ante as tendências naturais do idioma.[...] Seu avanço se mede pelo grau de domínio do pensamento sobre as palavras (PAZ, 1976, p.12).

“Pela violência da razão” continua o autor, “as palavras se desprendem do ritmo; essa violência racional que sustenta a prosa, impedindo-a de cair na corrente da fala onde não regem as leis do discurso e sim as de atração e de repulsão” (p.11). A prosa, por conseguinte, amolda-se facilmente ao pensamento racional e, muitas vezes, dobra-se à censura e, assim, pode não se constituir na fiel expressão dos sentimentos daquele que a compõe.

Deste modo, arriscamo-nos entender os longos trechos em prosa da escrita de Charlotte Delbo como a tentativa de representar a sua experiência, e, a explosão da mesma como sendo os fluxos líricos que escapam à “violência da razão” (PAZ, 1976, p.11).

3 O testemunho no discurso de Lara de Lemos

O discurso poético de Lara de Lemos está relacionado ao *Testimonio*, ou seja, ao campo da ocorrência das ditaduras no âmbito da América Latina no século XX, mais especificamente à realidade brasileira no período da Ditadura Civil-Militar, que teve início em 1964. Embora não filiada a nenhum partido político, era considerada comunista porque se colocara contra a violência do estado ditatorial que se abateu sobre o Brasil; motivo pelo qual esteve presa em duas oportunidades. No que tange ao fazer poético, a exemplo de Charlotte Delbo – que rompe com padrões oficiais de escrita – Lara de Lemos compõe poesia lírica, nada obstante intimista, profundamente marcada pelo aspecto político-social, traço que a tornou pioneira na literatura feminina voltada para este campo, no Rio Grande do Sul.

A atitude poética adotada por Lara de Lemos, no que concerne à expressão do testemunho, é diversa do procedimento da poeta francesa, pois que abstrai a realidade objetiva transmutando-a em poesia como se tivesse a “queimar” etapas (como as percorridas por Charlotte Delbo nos longos trechos narrativos), transmutando a linguagem bruta, cotidiana, para a da poesia – fascinate – não pelo que de maravilhoso diz, mas pelo que de dor – em silêncio – sangra. É realização que se observa no poema “Getsêmani”:

Sofreste perseguição
sem trégua
em Getsêmani.
5 Eles chegaram armados
de espadas e varapaus
em Getsêmani.
Prenderam-te como
a um ladrão
em Getsêmani.
10 Cuspiram-te no rosto
pisaram-te na carne
em Getsêmani.
Sem culpa ou crime
foste réu de morte

15 em Getsêmani.
Não houve ressurreição
nem justiça
em Getsêmani. (LEMOS, 1981, s.n)

O poema é dedicado a Stuart Angel, sendo, por isso, texto de homenagem. A autora vale-se de dois episódios: a Agonia e a Paixão de Cristo, que, no imaginário judaico-cristão são máximas representações do sacrifício. Os últimos versos “Não houve ressurreição/nem justiça” (16 e 17) marcam o diferencial entre o Getsêmani de Cristo e o padecimento de Stuart Angel. A imagem de agonia e de dor é insistentemente fixada com o recurso do refrão: “em Getsêmani” que impõe espécie de deslocamento territorial e, também, ideológico, vez que o signo linguístico transmigra de Getsêmani (jardim situado no campo das oliveiras, em Jerusalém, lugar da grande agonia de Cristo), e ganha foros de modelo para outras formas de sofrimento.

O eu lírico, neste caso, toma a posição daquele que “dá fé”, testemunha, de fora, uma determinada cena. É, basicamente, o que Émile Benveniste (1995), em estudo sobre as interpretações do testemunho, entende como *testis*: “Etimologicamente *testis* é aquele que assiste como um ‘terceiro’ (**terstis*) a um caso em que dois personagens estão envolvidos”; (p.278 - aspas e asterisco do autor).

Entretanto, ao prestar homenagem e, ao mesmo tempo, valer-se de modelo universal de sacrifício (o Holocausto de Cristo que tem início com a Agonia no Getsêmane) a autora recorre a dupla alegoria para a composição do poema. O que significa dizer que, de modo implícito, testemunha a própria experiência (de presa política e supliciada) e acaba por, também, revelar o testemunho enquanto *superstes*, escapando da “lei do olho” que orienta *testis*, para a experiência com o próprio corpo: “Mas *superstes* descreve a ‘testemunha’ seja como aquele ‘que subsiste além de’, testemunha ao mesmo tempo *sobrevivente*, seja como ‘aquele que se mantém no fato’, que está aí presente” (BENVENISTE, 1995, p.278 – aspas do autor).

Neste jogo de contemplação (*testis*) e experiência (*superstes*), a fala de si e do outro se correspondem como experiência ao mesmo tempo plural e singular.

Ainda tratando da questão do testemunho da poesia, acompanhamos o raciocínio de Paz (1986), quando este refere que a poesia sempre esteve presente nos princípios das sociedades, testemunhando eventos dos mais comuns aos mais vultosos, desde as rezas de curas, os cantos sacros, às cantigas de ninar. Testemunha também é das vitórias e das capitulações. Assim, no que tange à memória traumática da violência perpetrada pelos governos autoritários, a poesia não poderia passar ao largo sem contribuir com o seu testemunho. É fato bem compreendido por Lara de Lemos no poema “Celas - 4”, onde capta a poesia como mensageira que transpõe os limites que são impostos ao corpo:

Perco-me num mar de cinzas

Tropeço à-toa
No coração
sem asas

5 Peço que o vento divulgue

Este descaso de pedra
Este silêncio de muro
Esta tristeza de grades. (LEMOS, 1997, p.30).

A noção de testemunho é veiculada pelo desejo de dizer ao outro a cena da experiência traumática do cárcere. O verso “peço que o vento divulgue” (v.5) mostra a experiência do corpo ao lado da possibilidade da fala poética para testemunho da realidade do encarcerado: descaso, silêncio e tristeza. Assim, a fala lírica transpõe o ato testemunhal representado por *testis* (que tem na lei do olho a sua composição), e se realiza como *superstes*, isto é, “como aquele ‘que subsiste além de’, testemunha ao mesmo tempo *sobrevivente*”, (BENVENISTE, 1995, p.278 – aspas e grifo do autor).

Conclusão

Verificamos, nas passagens selecionadas de ambas autoras, a recorrência a eventos do universo judaico-cristão (a Agonia e Paixão de Cristo), como centro da mensagem no sentido de serem eventos únicos comparáveis às cenas de agonia e suplício em situação prisional, recurso estético que sustenta a alegoria, mesmo que a referência venha acompanhada de ambiguidade e descrença.

Por entender que o gênero lírico não é obstáculo para desaguar o veio do testemunho, recorreremos à proposição de Elizabeth Bruss (1974) quando trata do mecanismo da autobiografia como ato literário, oportunidade em que defende o ponto de vista segundo o qual “a relação entre forma e função não é isomorfa” (p. 15); o que vale dizer que ficcionalidade e hipótese de autenticidade coexistem no tecido autobiográfico, em situação de acordo, independentemente da forma e do gênero literário. Neste sentido pode-se vislumbrar a ocorrência testemunhal em discursos produzidos em retórica lírica.

Deste modo, compreende-se que a poesia que se reporta à experiência do cárcere pode se constituir em matéria de testemunho, ainda que venha “mascarada” pelo eu lírico, o qual não estabelece necessária coincidência com o eu empírico, fato que pode se configurar como problema de difícil determinação, pois o testemunho demanda voz autoral “sem máscara” além da presença de elementos paratextuais – que atestem veracidade e legitimidade dos fatos – o que, ao menos exteriormente, não ocorre na poesia.

Propomos, por isso, entender os elementos que caracterizam o *Testimonio* como aqueles que, ao invés de provocar situação de paradoxo podem, ao contrário, justificar abordagem diferenciada por estas especificidades (prosa e poesia), mas que não descarta o teor testemunhal do poema lírico.

Referências Bibliográficas

1. A BÍBLIA Sagrada; Antigo e Novo testamento. Trad. João Ferreira de Almeida. ed. rev. corr. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica Brasileira, 1969, 990+334p.
2. BENVENISTE, Émile. *O vocabulário das instituições indo-europeias*. Trad. Denise Bottmann. Campinas, SP: Editora da Unicamp., 1995. (Coleção Repertórios)
3. BEVERLEY, J., e ACHUGAR, H., (eds.), *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Lima; Pittsburg: Latinoamericana Editores, 1992.

4. BRUSS, Elisabeth. L'autobiographie considérée comme acte littéraire . *Poétique*, nº 171, 1974.
5. DELBO, Charlotte. *Auschwitz et après I; Aucun de nous ne reviendra*. Paris: Minuit, 2007.
6. DELBO, Charlotte. *Auschwitz et après II; Une connaissance inutile*. Paris: Minuit, 2009.
7. LEMOS, Lara de. *Adaga lavrada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Massao Ohno, 1981.
8. LEMOS, Lara de. *Inventário do medo*. Rio de Janeiro: Massao Ohno, 1997.
9. MARCO, Valeria de. A literatura de testemunho e a violência de Estado. *Lua Nova*. Revista de Cultura e Política, São Paulo, v. 62, n. 62, p. 45-68, 2004.
10. PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
11. RANDALL, Margaret. ¿Que és y cómo se hace un testimonio? In: BEVERLEY, John y ACHUGAR, Hugo (eds.) *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Número especial de la *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año 15, n. 36, Lima, segundo semestre de 1992. pp. 21-45.
12. SARLO, Beatriz. *Tempo passado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
13. SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo, 1997.

¹Évila Ferreira de Oliveira – Mestre.

Universidade do Estado da Bahia e Universidade Estadual de Feira de Santana.

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia.

evila_oliveira@yahoo.com.br.