UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

ALAN OSMO

O testemunho de Maryan:
limites e possibilidades na expressão do trauma

São Paulo
2016

ALAN OSMO

O testemunho de Maryan:
limites e possibilidades na expressão do trauma

(Versão corrigida)

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Área de concentração:
Psicologia Clínica.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Kupermann

São Paulo

2016

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catalogação na publicação
Biblioteca Dante Moreira Leite
Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo

Osmo, Alan.

O testemunho de Maryan: limites e possibilidades na expressão do trauma / Alan Osmo; orientador Daniel Kupermann. -- São Paulo, 2016.

191 f.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Clínica) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

1. Maryan, S. Maryan 2. Trauma 3. Testemunho 4. Ferenczi, Sandor, 1873-1933 5. Holocausto I. Título.

RC504

Nome: Osmo, Alan
Título: O testemunho de Maryan: limites e possibilidades na expressão do trauma

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição:_____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição:_____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição:_____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa que permitiu que eu realizasse esta pesquisa.

Ao Daniel Kupermann, pela orientação, pela hospitalidade com que me acolheu, e por ter permitido que eu ousasse.

Ao Márcio Seligmann-Silva, que em suas contribuições na qualificação, na disciplina de pós, e em seus textos, me mostrou caminhos, bem como me introduziu a todo um novo campo de estudos.

Ao Paulo Endo, que, já desde a graduação na psicologia, e depois no mestrado e na qualificação, trouxe debates e articulações novos para mim no âmbito da psicanálise, que muito me instigaram e me envolveram.

Ao Centre Pompidou, por ter disponibilizado as imagens dos desenhos do Maryan na internet, tornando assim possível que eu acessasse esse material durante minha pesquisa.

Ao Luis S. Krausz, pela disciplina sobre literatura da Shoah e pelas discussões sobre literatura de testemunho, que contribuíram diretamente com este trabalho.

Aos funcionários da secretaria do PSC, da secretaria da pós graduação e da biblioteca, por serem sempre solícitos e atenciosos.

Aos professores que tenho conhecido recentemente na Faculdade de Letras e que me fizeram gostar ainda mais de literatura. Em especial aos que acabaram contribuindo de alguma forma com este trabalho: ao Murilo Marcondes Moura, pela disciplina sobre poesia e guerra, ao Helmut Galle, pela disciplina sobre poesia de língua alemã do pós-guerra, e ao Pedro Heliodoro Tavares, pelas discussões sobre tradução e psicanálise.

Ao grupo de orientação do Daniel Kupermann, pelas ótimas discussões e por ter acompanhado junto comigo o desenvolver desta pesquisa.

Ao grupo coordenado pelo Márcio Seligmann-Silva na Unicamp, pelos encontros, que apesar de poucos foram muito ricos.

Aos amigos que participaram e contribuíram com minha pesquisa em discussões e encontros: ao Will, ao Beer, ao Lucas, ao Vitorello, à Lívia, ao Tchuco, à Cris.

À minha avó, pela revisão do texto. À minha irmã, ao meu pai, ao Zé Café, ao Danilo e ao Zaik, pela leitura de partes do texto e pelos comentários e sugestões.

À Ju, pelas aulas de francês, pela discussão de desenhos do Maryan e pela ajuda com a tradução de algumas citações.

Aos meus colegas Representantes Discentes da pós, que me acompanharam nessa difícil tarefa de articulação dos pós-graduandos e de vida política universitária: ao Zé Fernando, ao Poli, à Yuubi, à Marcela, à Luba, ao Márcio, à Catalina.

Aos meus amigos que estiveram perto de mim durante este processo e que foram muito importantes, em momentos de alegria, de tranquilidade, de angústias, de inquietações pessoais, profissionais e políticas: ao Yuri, ao Velho, à Bianca, à Lenara, ao Dan, ao Guti, à Vivi, ao Zaik, ao Johnny, ao Gnomo, ao Fabão, ao Pedrão, à Carioca, à Renatinha, ao Martin, à Gabi.

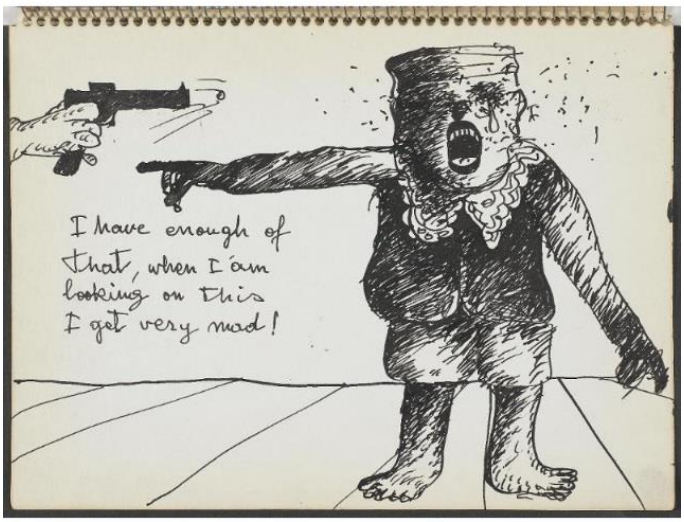
Aos amigos que vejo pouco, mas de quem gosto muito: ao Diju, ao Bosco, à Sthê, ao Vagner, à Aline, à Helô, ao Zé Café, ao Tony, ao Pizza, ao Zuker, à Fê e à Mari. Aos amigos que estão longe (mas sem deixar de estar perto): à Misu, no Canada, ao Davi, à Anissa, ao Marcel e ao Zé Pedro, em Brasília, à Tuíra, em Salvador.

Ao Pinguim, pelos treinos de capoeira no Núcleo de Artes Afro-brasileiras na USP, por me transmitir uma sabedoria profunda e antiga que eu não encontraria em nenhum livro. Ao samba da psico, especialmente ao Seu Jairo e ao André, por trazerem alegria e descontração para o ambiente universitário. Ao Rogério, por estar presente nos momentos em que me perco e que me encontro.

À vovó, por ter sempre estimulado em mim o gosto pelos livros e por ter me ensinado o rigor da escrita. À Mira, pelos encontros que tivemos, que, mesmo que poucos, foram decisivos em minha vida. Ao nono e à nona, que, apesar de não estarem mais aqui comigo, continuam presentes em mim em lembranças carregadas de amor e de afeto.

À minha mãe, ao meu pai e à minha irmã, pelo amor, por confiarem em mim, por me aceitarem desse jeito que eu sou, e por compreenderem os caminhos que escolhi.

"Me in a fantastic landscape", Caderno 2 (MARYAN, 2012a)



"I have enough of that…", Caderno 5 (MARYAN, 2012d)

RESUMO

OSMO, Alan. *O testemunho de Maryan: limites e possibilidades na expressão do trauma*. 2016. 191f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Este trabalho tem como objeto os desenhos do pintor Maryan S. Maryan, que foram produzidos na ocasião de seu tratamento psicanalítico. Maryan foi um pintor da segunda metade do século XX, de origem judia polonesa. Ele era um adolescente quando aconteceu a ocupação nazista da Polônia em 1939. Maryan passou por diversos campos de concentração e acabou sendo o único membro de sua família que sobreviveu. Em 1971, o pintor buscou um tratamento psicanalítico, mas, diante de sua grande dificuldade em falar, seu analista sugeriu que ele desenhasse para se expressar. Maryan preencheu ao todo nove cadernos durante um ano de tratamento psicanalítico. Seus desenhos são um material muito rico que pode ser explorado de distintas formas. Uma delas é vê-los como um poderoso testemunho relacionado às terríveis experiências traumáticas pelas quais o pintor passou em sua vida. A expressão desse tipo de violência tem grande complexidade, tendo em vista que sua lembrança é bastante dolorosa. A proposta deste trabalho é um olhar interdisciplinar para os desenhos de Maryan, que articula concepções da psicanálise, reflexões teóricas desenvolvidas a respeito do testemunho, e também textos literários da chamada literatura de testemunho. A psicanálise tem contribuições teóricas para esse debate, por exemplo, por meio da ideia de trauma. Entretanto, esse conceito, por vezes, traz problemas para se pensar violências como as que passaram sujeitos que sobreviveram a um genocídio, como Maryan. Neste trabalho, a escolha teórica é por desenvolver a ideia de trauma a partir da obra de Sándor Ferenczi, autor que permite uma compreensão em que é enfatizada uma dimensão social. O segundo momento de sua concepção de trauma, que é comumente chamado de desmentido, diz respeito a uma reação inadequada do meio quando um sujeito tenta se expressar sobre uma situação de violência. Outra contribuição interessante de Ferenczi é a ideia de identificação com o agressor, que permite uma compreensão para a complexa dinâmica que envolve vítima e agressor em situações de violência. Nicolas Abraham e Maria Torok são autores que fizeram desdobramentos interessantes ao pensamento de Ferenczi, através das ideias de cripta e de fantasma. Além desses conceitos psicanalíticos, são utilizadas, para a reflexão dos desenhos de Maryan, discussões em torno da ideia de testemunho, desenvolvidas em um campo interdisciplinar, por autores como Márcio Seligmann-Silva, Shoshana Felman, Dori Laub, Annette Wieviorka, entre outros. Foram utilizados, também, textos literários da chamada de literatura de testemunho de autores como Primo Levi, Imre Kertész e Ruth Klüger. Esses autores são, como Maryan, sobreviventes do Holocausto, que, através de seus livros, relatam as experiências terríveis que viveram.

Palavras-chave: Maryan S. Maryan. Trauma. Testemunho. Sándor Ferenczi. Holocausto.

ABSTRACT

OSMO, Alan. *The testimony of Maryan: limits and possibilities in the expression of trauma*. 2016. 191f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

This work has as object the drawings of Maryan S. Maryan, which were produced on the occasion of his psychoanalytic treatment. Maryan was a painter of the second half of twentieth century, of Polish Jewish origin. He was a teenager at the time of the Nazi occupation of Poland, in 1939. Maryan went through several concentration camps and ended up being the only member of his family who survived. In 1971, the painter sought psychoanalytic treatment, but, due to his great difficulty in speaking, his analyst suggested him to draw to express himself. Maryan filled a total of nine sketchbooks during one year of psychoanalytic treatment. His drawings are a very rich material that can be researched in distinct ways. One of them is to see them as a powerful testimony related to the terrible traumatic experiences which the painter went through during his life. The expression of such violence has a great complexity, given that its remembrance is quite painful. The purpose of this work is an interdisciplinary look at Maryan's drawings, which articulates concepts of psychoanalysis, theoretical reflections about the testimony, and also literary texts of the called testimonial literature. Psychoanalysis has theoretical contributions to this debate, for example, through the idea of trauma. However, this concept sometimes brings problems when thinking about violent experiences as those endured by subjects who survived genocide, as Maryan. In this work, the theoretical choice is to develop the idea of trauma from the writings of Sándor Ferenczi, an author that allows an understanding in which a social dimension is emphasized. The second moment of his conception of trauma, that is commonly called denial, concerns an inadequate reaction of the environment when a subject tries to express a situation of violence. Another interesting contribution of Ferenczi is the idea of identification with the aggressor, which allows an understanding of the complex dynamics involving victim and aggressor in situations of violence. Nicolas Abraham and Maria Torok are authors who have made interesting developments to Ferenczi's thought, through the ideas of crypt and phantom. For the reflection on Maryan's drawings, in addition to these psychoanalytic concepts, are also used discussions around the idea of testimony developed in an interdisciplinary field by authors such as Márcio Seligmann-Silva, Shoshana Felman, Dori Laub, Annette Wieviorka, among others. Also literary texts of the called testimonial literature were used, from authors such as Primo Levi, Imre Kertész and Ruth Klüger. As Maryan, these authors were also Holocaust survivors, who reported through their books the terrible experiences that they lived.

Keywords: Maryan S. Maryan. Trauma. Testimony. Sándor Ferenczi. Holocaust.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

1. O TESTEMUNHO DE MARYAN 18

1.1. Maryan e seus cadernos 18

1.2. Uma narrativa autobiográfica 22

1.3. *Ecce Homo* 36

1.4. Imagens e palavras 40

1.5. Desenhos dentro de um contexto psicanalítico 44

1.6. O silêncio e o grito de Maryan 53

1.7. O corpo esburacado 61

1.8. O testemunho de Maryan 64

2. A DIMENSÃO SOCIAL DO TRAUMA 69

2.1. O conceito de trauma 69

2.2. O retorno a uma tradição mais antiga 71

2.3. O trauma nos escritos de Freud e Breuer dos primórdios da psicanálise 72

2.4. Divergências entre Freud e Ferenczi a respeito do trauma 77

2.5. Polêmicas em torno do trauma 84

2.6. Um conceito importante ainda que cercado de polêmicas 89

2.7. O sonho de Primo Levi 90

2.8. Considerações sobre a expressão de experiências traumáticas relacionadas à Primeira Guerra Mundial 92

2.9. A expressão de experiências traumáticas segundo Ferenczi 96

2.10. O desmaio de K-Zetnik no julgamento de Eichmann 102

2.11. O segundo momento do trauma 106

2.12. O pedido de ajuda e o escárnio dos outros em Maryan 111

3. ENTRE FANTASMAS E BARREIRAS 116
3.1. Dificuldades na expressão do trauma 116
3.2. A batalha em Jerusalém de Maryan 118
3.3. Imre Kertész: Seriam eles feitos da mesma matéria humana que nós? 130
3.4. Uma zona cinzenta 137
3.5. A identificação com o agressor segundo Ferenczi 145
3.6. Os fantasmas dos familiares assassinados em Ruth Klüger 153
3.7. O fantasma e a cripta segundo Nicolas Abraham e Maria Torok 159
3.8. As caixas de Maryan 169

CONSIDERAÇÕES FINAIS 179

REFERÊNCIAS 183

INTRODUÇÃO

Ao longo do meu trabalho de pesquisa enfrentei algumas – não poucas – dificuldades. Uma delas diz respeito a como abordar o tema. Dificuldade que enfrentei a cada vez que ia me debruçar sobre o material de pesquisa: produções artísticas e testemunhos de pessoas que passaram por situações de violência extrema, como guerras, escravidão, opressão, violência arbitrária, tortura. E textos teóricos que abordam esses assuntos. Mas também dificuldade quando tentava contar sobre o que eu pesquisava para outra pessoa, seja em um contexto mais acadêmico, seja em um mais informal e descontraído. Em diversas conversas que tentava explicar o que eu pesquisava, o comentário da outra pessoa era: "pesado isso, né?".

De fato é pesado entrar em contato com testemunhos de pessoas que, por exemplo, sobreviveram a um campo de concentração nazista. Uma narrativa de alguém que passou por uma vivência traumática extrema tem muitas vezes o poder de nos tocar e até mesmo de nos transformar (de nos traumatizar?). Por vezes, nossa reação imediata é evitar ou fugir desse tipo de contato. Afinal, o que pode nos mover a nos aproximar de uma experiência de enorme sofrimento de outra pessoa?

Em alguns momentos do meu trajeto no mestrado, em que me afastei e depois retornei ao material de pesquisa, me deparei com essa dificuldade, e até mesmo cheguei a me questionar por que não escolhi um tema mais "leve". Veio-me, então, a impactante imagem do poema *Todesfuge* ("Fuga para a morte" ou "Fuga da morte") de Paul Celan (2012) do "leite negro". No poema, que aborda de forma perturbadora a experiência em um campo de concentração nazista (e também a experiência do próprio Celan, ele mesmo um sobrevivente), estão presentes os escravos do campo, chamados de "nós", que bebem o leite negro (*schwarze Milch*). Esse "nós", que parece incluir o próprio Celan[1], bebe o leite negro ao amanhecer, de manhã, de tarde, de noite, bebe e bebe esse leite negro em uma repetição aparentemente sem fim. A imagem do leite negro carrega um paradoxo: de um lado, o leite, um alimento a princípio saudável, aquilo que recebemos quando chegamos ao mundo; de outro lado, pelo fato de ser negro, o leite parece ser algo contaminado, como um veneno, de qualquer forma algo negativo. É como se o "nós" bebesse a própria noite, o vazio, a morte em uma repetição sem fim.

Acho que a imagem do poema de Celan me veio, por sentir que há algo de "leite negro" ao estudar esse assunto. É um tema que parece fazer mal, que não é saudável, mas que

[1] É bastante impressionante ouvir o próprio Celan recitando o seu poema. Há um vídeo disponível no youtube: https://www.youtube.com/watch?v=pHgYRtefUqs.

é extremamente importante e necessário. A sua repetição, a necessidade de se voltar a ele, parece estar relacionada à própria natureza do trauma. Talvez seja preciso retornar ao leite negro para tentar de alguma forma viver melhor com esse tipo de experiência.

Meu interesse em estudar o trauma veio desde minha graduação em psicologia, em que fiz uma iniciação científica, orientada por Daniel Kupermann, sobre o conceito de trauma em Sándor Ferenczi. Foi aí, também, que entrei em contato e passei a me interessar pela obra desse psicanalista húngaro, na qual o trauma ocupa um lugar central.

Depois da graduação, meu percurso me levou a me interessar por saúde pública e também por literatura. Acabei iniciando uma nova graduação no curso de letras. Nessas áreas, continuei me interessando pelo tema da violência, sobre como lidar com situações traumáticas e como expressá-las por meio da arte e da literatura.

Paralelamente, comecei a pesquisar sobre a Segunda Guerra Mundial, o nazismo, o antissemitismo e o genocídio praticado contra os judeus. Isso se deveu, a princípio, por um interesse pessoal, de tentar conhecer minhas origens e entender a história da minha família[2]. Identifico-me, nesse sentido, com o escritor alemão Sebald (2011, p.66), quando diz:

> Ocorre-me, porém, até hoje, ao ver fotografias ou filmes documentários da guerra, de me sentir como se nela, por assim dizer, se encontrasse minha origem, e daí, desses horrores que eu sequer vivi, caísse uma sombra sobre mim e da qual eu jamais escaparei completamente.

Do lado da família da minha mãe, ambos meus avós foram refugiados do contexto da Segunda Guerra, meu avô judeu fugindo da Alemanha, minha avó judia fugindo da Polônia. Minha avó escapou ainda criança junto com suas irmãs e sua mãe, vieram para o Brasil, onde encontraram meu bisavô que tinha conseguido sair antes. Meu avô, que faleceu antes de eu nascer, era um jovem de 18 anos quando emigrou sozinho da Alemanha. Seu irmão mais novo e sua mãe acabaram assassinados no genocídio cometido pelos nazistas.

Há uns anos atrás, essa minha avó fez um livro para nossa família[3] contando um pouco sobre sua história, sobre como era sua vida na Polônia antes da guerra, como foi a fuga, e como chegaram ao Brasil. Depois, ela fez um outro livro para a família[4] em que conta um pouco a história do meu avô, através de alguns documentos e de cartas, mostrando também a trajetória que ele fez até chegar ao Brasil.

---

[2] Cristiane Izumi Nakagawa (2014), em sua dissertação de mestrado sobre testemunhos de sobreviventes das bombas atômicas no Japão, aborda a questão do conteúdo traumático que é transmitido pelo silêncio, e que desencadeia no sujeito um movimento no sentido de estudar a história, a fim de tentar compreender algo sem forma.

[3] Esse livro que minha avó escreveu ficou pronto e foi entregue à família em 2009 e tem como título: "Um pouco da nossa história..."

[4] O livro sobre meu avô, que ficou pronto e foi entregue à família em 2011, chama-se "Rolf, sua família e a comunidade judaica de Soest".

Pouco tempo depois, minha mãe decidiu iniciar uma pesquisa sobre o que aconteceu com o irmão mais novo do meu avô durante a guerra. Em 1939, ele era um adolescente quando foi mandado em um *Kindertransport*[5] da Alemanha para a Holanda, onde viveu por alguns anos até ser preso e depois assassinado pelo regime nazista, no campo de extermínio chamado Sobibor. Sua pesquisa e seu envolvimento geraram um livro (OSMO, L., 2016), que também aborda a própria dificuldade de pesquisar um assunto sobre o qual meu avô, em vida, não conseguia falar abertamente com sua família[6].

Paralelamente, minha irmã iniciou um doutorado em filosofia do direito e decidiu pesquisar sobre o direito à verdade. Sua pesquisa utilizou como base teórica o pensamento de Hannah Arendt, e acredito que a tese, que resultou daí (OSMO, C., 2014), além de alguma forma estar relacionada com esses movimentos da minha família de pesquisa e transmissão da nossa própria história, também dialogava profundamente com o contexto político brasileiro, em que estavam em curso os trabalhos da Comissão Nacional da Verdade. Ou seja, tratava-se de um contexto em que se ampliou a discussão a respeito dos crimes cometidos pelo Estado brasileiro durante a ditadura.

De alguma forma, também senti que interesses meus que, a princípio, pareciam dizer respeito a uma esfera mais privada e familiar convergiam com questões sociais e políticas mais amplas[7]. Passei a me interessar por discussões que envolviam a memória da violência de Estado não apenas cometida na ditadura no Brasil, mas também a memória (ou a falta de memória) da escravidão, do genocídio e da opressão contra os negros e indígenas. E, além disso, interessei-me a respeito dos crimes que continuam acontecendo no presente, a violência urbana nas grandes cidades brasileiras, o racismo, e as diversas formas de opressões que permanecem atuais.

Assim, os assuntos que eu estava estudando a respeito da Segunda Guerra Mundial, dos genocídios e opressões de então, me pareceram extremamente atuais e relevantes. Também importantes se mostraram para mim as reflexões sobre o trauma, sobre como lidar com experiências de violência e como expressá-las.

---

[5] Eram trens que saíam da Alemanha e da Áustria em direção à Holanda, em que famílias judias colocavam seus filhos crianças e adolescentes na esperança de salvá-los do regime nazista.

[6] Escrevi um poema (disponível em: https://osvaos.wordpress.com/2014/12/18/cavalinho/ - acessado em 08/04/2016) e um texto literário (disponível em: https://osvaos.wordpress.com/2014/12/18/o-assassino-e-a-alemae/ - acessado em 08/04/2016) em que, de alguma forma, abordo esses assuntos relativos à minha família.

[7] Durante o período do meu mestrado, mantive um blog em que trabalhei questões que acho que estavam relacionadas com a pesquisa. Senti vontade e necessidade, porém, de abordar essas questões de uma forma não acadêmica, mais livre e artística, fazendo isso através de contos, poemas, ensaios e desenhos. O blog pode ser acessado através do link: https://osvaos.wordpress.com/ (acessado em 05/03/2016).

Minha pesquisa, portanto, buscava, a princípio, retomar algumas questões que eu estava estudando no passado sobre trauma na psicanálise, por ocasião da minha iniciação científica. O artigo que resultou dessa pesquisa (OSMO; KUPERMANN, 2012) teve como problema central o trauma, a comunicação de experiências traumáticas e como o meio pode receber esse tipo de comunicação. Essas questões foram trabalhadas, na ocasião, a partir das ideias de confusão de línguas, trauma e hospitalidade.

Neste trabalho de mestrado, minha primeira motivação era articular as questões trabalhadas, naquela ocasião, com discussões sociais e políticas mais amplas em torno de como testemunhar sobre situações de violência e de opressão. O problema que eu estava interessado em trabalhar, portanto, se relacionava com os impactos deixados por experiências de violência, que dizem respeito a genocídios, a guerras, a contextos políticos autoritários e de opressão. E também com as formas de lidar com esse tipo de experiências.

Logo quando ingressei no mestrado, me deparei por acaso com os desenhos, que foram feitos no contexto de um tratamento psicanalítico, do pintor Maryan S. Maryan, um sobrevivente dos campos de concentração nazistas. Entrei em contato com esse material em uma exposição em Paris, quando visitei minha irmã no momento em que ela realizava um doutorado sanduíche nessa cidade. Fiquei bastante impressionado com os desenhos de Maryan e senti que eles constituíam uma representação gráfica direta e crua de problemas que eu estava querendo pensar teoricamente. Naquele momento, eu mal tinha começado o mestrado, já tinha um contato razoável com a teoria do trauma de Ferenczi e com discussões sobre o Holocausto[8].

No decorrer do meu mestrado, os desenhos de Maryan foram assumindo cada vez mais importância em relação à pesquisa, até se constituírem no objeto principal do trabalho. Acredito que esses desenhos são um material extremamente rico em diversos sentidos, e que não foram ainda muito explorados academicamente. Em minha pesquisa, busquei articulá-los com as discussões teóricas sobre trauma e testemunho que eu vinha trabalhando.

[8] Há uma discussão sobre o melhor termo para designar o genocídio dos judeus que ocorreu durante a Segunda Guerra Mundial, sendo que alguns autores defendem o uso da palavra hebraica Shoah, que significa catástrofe. A palavra Holocausto, que é a mais difundida, tem um significado que pode se aproximar da ideia de sacrifício, sendo, portanto, inapropriada para se referir ao genocídio. De qualquer modo, tendo a concordar com Klüger (2005, p.207,208) que o problema de se usar uma palavra pouco conhecida é a necessidade de a cada vez ter que explicar o porquê dessa escolha: "O Holocausto existia como fato, mas não como expressão e, portanto, tampouco como conceito. (...) Somente no começo dos anos 70, a palavra tornou-se corrente, demarcando o acontecimento. Se a palavra hebraica *Shoah* é adequada, como se tem afirmado recentemente, não me importa, basta que haja uma palavra qualquer que possa ser utilizada sem rodeios e explicações complementares. (...) do contrário, é preciso explicar a cada vez o assunto em discussão, e o interlocutor nem sequer presta atenção".

Parece-me que a psicanálise tem importantes contribuições a discussões relacionadas aos impactos que experiências de violência ligadas a guerras, contextos políticos autoritários e de opressão deixam nos sujeitos. Ela, também, pode ajudar em debates sobre as formas de lidar com esse tipo de experiências traumáticas. Assim, neste trabalho, um dos meus objetivos, seguindo a esteira proposta por Endo (2013), é fazer a discussão de algumas concepções em psicanálise que podem enriquecer teoricamente os debates sobre memória social. Com isso, busco, também, contribuir com as "tentativas de figuração, representação e compreensão que, se, por um lado, não poderão capturar inteiramente essas heranças deixadas pelas violências, por outro se abrem para alguma restauração do pensamento diante do inominável" (ENDO, 2013, p.43).

O conceito de trauma pode ser visto como uma das importantes contribuições da psicanálise para esses debates. Ainda assim, sinto que esse conceito, por vezes, traz problemas para se pensar violências como as que passaram sujeitos que sobreviveram a um genocídio, como Maryan. O trauma é cercado por polêmicas, no próprio interior da psicanálise, envolvendo discussões sobre realidade e fantasia, trauma estruturante e desestruturante, sobre o papel que desempenha na etiologia das doenças psíquicas etc. Ao longo de minha pesquisa, entretanto, encontrei nas contribuições teóricas de Sándor Ferenczi, e em alguns desdobramentos elaborados por Nicolas Abraham e por Maria Torok, um material bastante interessante.

Para as reflexões teóricas em torno dos desenhos de Maryan, foram importantes, também, discussões em torno da ideia de testemunho, desenvolvidas em um campo interdisciplinar, por autores como Márcio Seligmann-Silva, Shoshana Felman, Dori Laub, Annette Wieviorka, entre outros. Além de questões teóricas a respeito do testemunho, aproveitei textos literários de autores da chamada literatura de testemunho. Mais especificamente, utilizei livros de autores que passaram por experiências próximas das que Maryan viveu, tais como Primo Levi, Imre Kertész e Ruth Klüger.

Como foco para trabalhar os desenhos de Maryan e as questões teóricas em torno do trauma e do testemunho, escolhi me debruçar sobre os limites e possibilidades na expressão do trauma. Há várias questões que podem ser levantadas a respeito da expressão do trauma, tais como: Expressar o trauma necessariamente faz bem? Há casos em que pode fazer mal? A expressão produz alívio? Como comunicar o trauma? A linguagem verbal dá conta? E outras formas de se expressar? Qual é o lugar do corpo – corpo que muitas vezes foi alvo de violência – nessa comunicação? Qual o papel do outro que escuta? Quais os efeitos de não se comunicar o trauma? Qual o lugar do segredo?

Essas são algumas perguntas que animam o presente trabalho. Mas acredito que não seja possível encontrar respostas únicas e definitivas para cada uma delas. Mesmo porque parece ser possível lidar de diferentes formas com o trauma, e a sua expressão também comporta grande variedade e possibilidades.

No primeiro capítulo deste trabalho, "O testemunho de Maryan", faço uma apresentação geral de Maryan e dos seus cadernos feitos por ocasião de seu tratamento psicanalítico. Pelo fato desse pintor ser relativamente desconhecido no Brasil, e por não haver muitos trabalhos acadêmicos sobre seus cadernos, considerei interessante uma introdução a algumas questões mais gerais que me parecem relevantes a respeito da obra do pintor. Assim, abordo como há uma importante dimensão autobiográfica em seus desenhos, como eles estão relacionados a uma história de vida marcada por violências traumáticas. Os desenhos de Maryan trazem, também, diversas questões interessantes de serem olhadas: há uma relação singular entre palavras e imagens; eles foram produzidos dentro de um contexto psicanalítico, e, portanto, endereçados a alguém; o próprio fato de se recorrer a desenhos demonstra uma insuficiência ou uma dificuldade no uso da linguagem verbal para se expressar certas coisas; o corpo ocupa um lugar singular em situações em que ele foi marcado pela violência. No primeiro capítulo, apresento, também, a forma como escolhi trabalhar os desenhos de Maryan: como um testemunho.

No segundo capítulo "A dimensão social do trauma", me dedico ao conceito de trauma. Em um primeiro momento, discuto polêmicas envolvendo o conceito de trauma na psicanálise, e como ele foi objeto de divergências entre Freud e Ferenczi. Além disso, aparentemente, há polêmicas em torno desse conceito que parecem retornar em debates mais recentes, o que parece indicar que o trauma, principalmente quando diz respeito a questões que envolvem violência, gera debates e controvérsias em diferentes contextos. Então, a partir dessas discussões, aproveito para explicitar como o conceito de trauma vai ser trabalhado ao longo deste trabalho. Minha escolha teórica é pela forma como o trauma é discutido por Sándor Ferenczi, enfatizando os componentes sociais que envolvem a sua compreensão do problema. O segundo momento de sua concepção de trauma, comumente chamado de desmentido, que diz respeito a uma reação inadequada do meio quando um sujeito tenta se expressar sobre uma situação de violência que sofreu, é interessante para se pensar alguns desenhos de Maryan, em que ele mostra alguém em profundo sofrimento pedindo ajuda, enquanto os outros apenas riem.

No terceiro capítulo "Entre fantasmas e barreiras", exploro algumas questões que envolvem dificuldades de se expressar o trauma. Isso é feito a partir da articulação com

desenhos de Maryan. Em alguns de seus desenhos, as estrelas de Davi, usadas para simbolizar os judeus, e as suásticas, que estão associadas ao nazismo, se aproximam de forma perturbadora. Isso nos traz uma delicada questão que diz respeito aos limites que separam vítimas e carrascos. Para abordar esses desenhos de Maryan, trago algumas discussões de Levi e de Agamben sobre a zona cinzenta, que diz respeito a essa área que fica entre algozes e vítimas. Em seguida, trabalho a ideia de identificação com o agressor, desenvolvida por Ferenczi, que permite uma compreensão da complexa dinâmica que envolve vítima e agressor em situações de violência. Outras dificuldades na expressão do trauma, no caso de Maryan, parecem envolver fantasmas de seus familiares assassinados no genocídio. Os psicanalistas Nicolas Abraham e Maria Torok trazem contribuições interessantes para se pensar essa questão, por meio das ideias de fantasma e de cripta. Muitas vezes a forma de se lidar com um passado traumático extremo é tentando manter um segredo isolado dentro de si mesmo que não pode se manifestar. Essas discussões teóricas trazem elementos para refletir sobre desenhos de Maryan em que há um sujeito confinado em uma caixa e criaturas em volta, que parecem rondá-lo e assustá-lo. Ao longo do capítulo, aproveito, também, livros de literatura de testemunho de autores como Primo Levi, Imre Kerstész e Ruth Klüger, que relatam experiências próximas das vividas por Maryan.

Acredito ser importante dizer aqui, também, algumas palavras a respeito da interdisciplinaridade que caracteriza esta pesquisa. É sempre difícil realizar um trabalho que faz dialogar distintas áreas do saber de forma profunda e consistente com as especificidades de cada uma dessas áreas. Acho que há um risco de se fazer transposições rápidas, leituras apressadas, de forçar uma coisa a encaixar na outra.

No caso desta pesquisa, faço uso de trabalhos da psicanálise, de estudos literários e de artes, de história, bem como de livros de literatura e de desenhos. Preocupei-me, na medida do possível, em colocar os diferentes campos de saber em igualdade, sem ver uma área hierarquicamente acima de outra. Assim, busquei evitar psicanalisar textos literários e obras de arte, pois isso a meu ver tende a empobrecê-los. Por outro lado, ao se recorrer a conhecimentos da psicanálise, bem como de outras áreas de conhecimento, me parece fundamental levar em conta a complexidade do campo do saber, as nuances de como os conceitos são construídos, bem como os contextos em que os debates teóricos foram travados. Ainda assim, pelo meu próprio percurso acadêmico, sinto-me um pouco mais à vontade em trabalhar com conceitos de psicanálise.

Parece-me que o assunto trabalhado nesta pesquisa demanda também uma preocupação com a área da história. Ou seja, são importantes de se levar em conta as

especificidades em que ocorreram os acontecimentos, os contextos políticos e sociais, em que se deram as situações de violência.

Como metáfora para este trabalho interdisciplinar, recorro a algumas reflexões de Flusser (2010) a respeito da tradução. Para o autor, cada língua funciona de forma diferente, sendo que umas mais diferentes entre si do que outras, e fazemos uma leitura da realidade de acordo com nossa própria língua. Assim, permanecem abismos entre as diferentes línguas, sendo a tarefa do tradutor a de saltar entre esses abismos:

> A possibilidade da tradução é uma das poucas possibilidades, talvez a única praticável, de o intelecto superar os horizontes da língua. Durante esse processo, ele se aniquila provisoriamente. Evapora-se ao deixar o território da língua original, para condensar-se de novo ao alcançar a língua da tradução (FLUSSER, 2010, p.61).

Acredito que as áreas do saber, com a crescente especialização acadêmica, funcionam, por vezes, como línguas diferentes que não se comunicam entre si. Há, com isso, o risco de prevalecer uma *confusão de línguas*, para usar uma expressão de Ferenczi, entre as áreas do saber, de modo que o pesquisador de uma não consiga se comunicar com os de outra. Assim, o trabalho interdisciplinar consiste nesse saltar entre as diferentes línguas; correndo-se, porém, o risco de cair nos abismos que estão entre elas. Busquei, neste trabalho, fazer dialogar distintas áreas do saber, tendo como objetivo (ideal) que ao final do processo houvesse um enriquecimento dessas diferentes línguas.

1. O TESTEMUNHO DE MARYAN

1.1. Maryan e seus cadernos

Pelo fato de Maryan S. Maryan ser um artista pouco conhecido no Brasil, bem como de seus cadernos, feitos por ocasião de seu tratamento psicanalítico, não terem sido um material muito explorado em termos de pesquisa, considerei importante dedicar um capítulo a uma apresentação geral do Maryan e de seus cadernos, com o objetivo de apontar questões importantes sobre esse material, e também de esclarecer a forma como pretendo trabalhar com ele aqui.

Acredito que a obra de Maryan, e especificamente seus cadernos, podem ser abordados de diferentes ângulos, a partir de distintas perspectivas teóricas, e render variadas discussões dependendo do caminho a ser escolhido.

Muitos trabalhos vão buscar ver a obra de Maryan relacionando-a com sua biografia (MARYAN, 2013; AMISHAI-MAISELS, 2013; BOJARSKA, 2013) e, na verdade, o próprio Maryan fez questão de afirmar a dimensão autobiográfica de sua obra: "Minha pintura é autobiográfica. Tudo o que faço precisa ser autobiográfico. Eu mesmo vou estar em cada cor que eu ponho sobre a tela" (MARYAN citado por WASILIK, 1996, p.11, tradução minha[9]). Acontece que sua vida foi completamente marcada por uma história de violência, de opressão, de guerras, de racismo, e é a expressão dessas experiências que de alguma forma vai ser marcante em sua obra.

Maryan foi um pintor da segunda metade do século XX, que nasceu em 1927 na Polônia com o nome Pinchas Burstein. De família judia, depois da invasão nazista da Polônia em 1939, ele e seus parentes foram presos. Pinchas passou por diversos campos de concentração e acabou sendo o único membro de sua família que sobreviveu. Durante sua prisão nos campos, sobreviveu a uma sessão de fuzilamento em que chegou a tomar dois tiros e, em outra ocasião, foi ferido e acabou tendo uma de suas pernas amputadas. Após a guerra, Pinchas emigrou para o recém-criado Estado de Israel e depois para França, onde estudou artes e iniciou sua carreira como pintor. Na década de 1960, mudou-se para os Estados

[9] No texto em inglês: "My painting is autobiographical. Everything I do must be autobiographical. I will be myself in any color that I put on the canvas".

Unidos, onde oficialmente trocou seu nome para Maryan S. Maryan. Ele morreu em 1977, vítima de um ataque cardíaco[10].

Maryan começou a ter problemas de saúde física e psíquica no final da década de 1960 e, em 1971, iniciou um tratamento psicanalítico. Seu psicanalista, ao notar a grande dificuldade de Maryan em falar, sugeriu que ele desenhasse para se expressar. Por um ano, entre 1971 e 1972, Maryan preencheu nove cadernos com desenhos. São ao todo 478 desenhos que vieram a público na íntegra em 2013, em uma exposição realizada em Paris (MARYAN, 2013). Os desenhos produzidos então se mostram como uma expressão livre de Maryan, abordando os mais variados temas que o atormentavam.

Não há dúvida de que a obra de Maryan, bem como seus desenhos feitos na ocasião de sua análise, são profundamente marcados pelas experiências terríveis que passou em sua vida. Eles não procuram ser uma representação objetiva e fiel dos acontecimentos que o artista sofreu nos campos de concentração e nas guerras que viveu. Ainda assim, esses trabalhos podem ser vistos como testemunhos da dimensão do horror que provocou profundos impactos na subjetividade de Maryan, e que encontrou expressão pela via da arte e dos desenhos.

Bojarska (2013) destaca como, em relação ao Maryan, vida, obra e história estão completamente imbrincadas. A autora propõe pensar o artista não como uma vítima traumatizada da história, mas como alguém que testemunha sobre a vulnerabilidade e monstruosidade inerente ao homem. Assim, Maryan possui um senso de urgência em face à catástrofe, uma sensibilidade histórica e política, que, relacionada com sua própria condição particular de sobrevivente, se manifesta artisticamente por meio de sua obra.

Maryan ficou mais conhecido enquanto pintor, e no meio artístico é frequentemente associado ao movimento chamado "Nova figuração" (*Nouvelle Figuration*) que aconteceu em Paris em 1961 (DAGEN, 2013; MUNDY, 2013; WASILIK, 1996)[11]. Em um período em que predominava, na pintura, a arte abstrata, os quadros de Maryan são bastante marcados pela presença de figuras, muitas vezes personagens e seres que parecem estar no limite do que é humano.

De acordo com Wasilik (1996), Maryan começa a desenvolver na década de 1950, com sua série de "Personagens" (MARYAN, 1996), uma concepção visceral de figura que era pouco comum entre os pintores de Paris naquele tempo. Apesar de Wasilik (1996) discutir a

[10] Retirei essas informações biográficas do catálogo de uma exposição sobre Maryan (MARYAN, 2013).

[11] A "Nova figuração" (*Nouvelle Figuration*) reuniu em Paris um grupo heterogêneo de pintores, que incluía Appel, Bacon, Corneille, Dubuffet, Giacometti, Jorn, Lapoujade, Maryan, Matta, Saura e Staël. O movimento teve uma vida bastante curta, realizando apenas duas exposições em 1961 e 1962 (DAGEN, 2013). Havia, nesse período, um gosto crítico no meio artístico de Paris que olhava com suspeita para o uso da figura, e esse grupo de alguma forma buscava se contrapor a isso (WASILIK, 1996).

obra de Maryan de um enfoque que não privilegia a dimensão biográfica, a autora reconhece que as experiências que o pintor viveu de alguma forma marcaram sua pintura, sendo que o fato de ele ser um artista o proveu com meios de endereçar essas suas experiências de uma maneira própria peculiar. Sua obra é caracterizada por uma imediatez brutal, que se alimenta de um instintivo e urgente centramento em si mesmo. Segundo Wasilik (1996), Maryan não quer, e não pode, ignorar a si mesmo: sua reação visceral é a base de sua obra[12].

Wasilik (1996) acredita que, ao mesmo tempo que a obra de Maryan se caracteriza por um centramento em si mesmo, o questionamento que ele faz de "Quem sou eu?" está na verdade vinculado a um "Quem somos nós?". E talvez a primeira questão que Maryan, na verdade, deve ter feito foi um "Quem são eles?", ou seja quem são eles que mataram sua família, o prenderam, o torturaram, o feriram, e por bem pouco não o mataram? Questões que podemos associar com a pergunta de Primo Levi (1988) "É isto um homem?" e seus questionamentos, nesse livro, sobre o que o ser humano fez e foi capaz de fazer com outro ser humano nos campos de concentração e de extermínio nazistas. Para Wasilik (1996), esses questionamentos de Maryan devem ter vindo sob a forma de um grito de lamento.

Mas é importante ressaltar que Maryan se incomodava com pessoas que colocavam etiquetas em sua obra, tais como "pintura denúncia", ou então que diziam a respeito de sua pintura: "Não me surpreende, com seu passado concentracionário"[13] (MARYAN, 2013a, p.105, tradução minha). Em uma entrevista (MUNDY, 2013), Maryan fala que não acha que o fato de ter sido preso em campos de concentração faz de sua pintura algo melhor ou mais cruel. Ele tenta explicar o mundo tal como o vê, sendo que a "pintura é uma questão de espírito e de estômago"[14] (p.103, tradução minha).

Um ponto importante a que Wasilik (1996) chama a atenção a respeito da obra de Maryan é que ele próprio nomeou sua pintura de "pintura-verdade" ("*truth-painting*"). Segundo a autora, "Maryan persegue a si mesmo, e a nós, com uma brutal e inflexível honestidade"[15] (p.11, tradução minha). Instigante também é o título que Wasilik dá a seu texto sobre Maryan: "A obra de Maryan: uma injunção ao olhar"[16].

---

[12] "The blunt immediacy of his work grows from an instinctive and urgent self-centeredness. Maryan will not, can not, ignore himself. His gut reaction is the cornerstone of his work" (WASILIK, 1996, p.11).

[13] " Je n'oblige personne à aimer ma peinture mais qu'on me colle pas des étiquettes, par exemple : peinture dénonciatrice, agressivité sans bornes, ou alors, on dit aussi : « Ça m'étonne pas avec son passé concentrationnaire »" (MARYAN, 2013a, p.105).

[14] A entrevista originalmente foi publicada em inglês, mas só tive acesso ao texto em francês. Por conta disso, a tradução que fiz foi dessa língua. A frase em francês está: "La peinture est une affaire d'esprit et de ventre".

[15] "Maryan hunts down himself, and us, with brutal and unflinching honesty".

[16] "The work of Maryan: an injunction to see".

Não pretendo me alongar mais aqui discutindo a pintura de Maryan, pois além de não me sentir muito capacitado para isso, acredito que fugiria do escopo deste trabalho[17].

Meu enfoque aqui vai recair sobre os desenhos de Maryan que foram produzidos durante seu tratamento psicanalítico. Além de trazerem muito material para discussão, me parece que eles condensam de uma forma interessante questões que motivaram esta pesquisa de mestrado, questões essas relacionadas, principalmente, ao trauma, aos limites e possibilidades que alguém que passou por experiências de violência tem para se expressar para os outros.

Organizei este capítulo a partir de pontos que considerei importantes de serem abordados a respeito dos cadernos de Maryan. Acredito que esses diversos pontos poderiam (e talvez mereceriam) ser melhor aprofundados, mas vão ficar aqui apenas indicados, tendo como fim a apresentação de uma visão mais geral dos desenhos de Maryan e de sua complexidade. Essas questões vão ser importantes como uma introdução aos cadernos de Maryan e aos próximos capítulos, em que alguns desenhos serão analisados mais detidamente a partir de uma articulação teórica mais aprofundada.

O primeiro ponto escolhido para ser trabalhado aqui é uma discussão sobre os desenhos e autobiografia, a partir do questionamento se os desenhos podem ser vistos como uma narrativa autobiográfica. Isso vai ser feito a partir do intercalamento entre desenhos e um texto de cunho autobiográfico escrito pelo próprio Maryan. Depois disso, desenvolvo algumas considerações sobre a maneira peculiar e marcante que imagem e palavra se vinculam em seus cadernos. Em seguida, há a importante questão de que os desenhos foram produzidos no contexto de um tratamento psicanalítico, então é muito relevante pensar a dimensão clínica envolvida, bem como o papel que o analista desempenha na relação com os desenhos. Mas também não deixa de ser importante a dimensão propriamente artística dos desenhos, que fica evidente nas diversas referências que Maryan faz, e em como os desenhos estão bastante relacionados com sua pintura. Após essas considerações, vão ser abordadas algumas questões bastante marcantes nos desenhos: o silêncio e o grito, ou como expressar o horror ou um sofrimento extremo; e o corpo, especificamente a forma característica como esse corpo é representado. Por fim, faço uma discussão teórica sobre testemunho, apresentando assim o modo como escolhi abordar os desenhos de Maryan.

Todas as imagens de desenhos do Maryan utilizadas neste trabalho foram retiradas do site do Centre Pompidou[18]. Os nove cadernos, contendo os 478 desenhos feitos por Maryan

[17] Para uma discussão sobre a pintura de Maryan, ver Wasilik (1996), Amishai-Maisels (2013) e Dagen (2013).
[18] https://www.centrepompidou.fr/ (Acesso em 25/03/2016).

durante seu tratamento psicanalítico, foram doados ao Centre Pompidou em 2012 por sua esposa Annette. O site do museu disponibilizou todos esses desenhos na internet, bem como diversas outras obras de Maryan. A única dificuldade ao utilizar o site é que, apesar de os desenhos estarem divididos pelos cadernos, os de um mesmo caderno não estão bem identificados, de modo que fica difícil de encontrar algum específico pelo mecanismo de busca. O catálogo da exposição sobre Maryan *La ménagerie humaine*[19] (2013), também contém cópias de dois desses cadernos: o dois e o nove[20]. Aqui, neste trabalho, sempre que eu apresentar algum desenho, vou indicar o caderno do qual ele faz parte, bem como um título composto pelas palavras que aparecem no próprio desenho (quando houver).

1.2. Uma narrativa autobiográfica

No ano de 1976, Maryan escreveu um pequeno texto de cunho autobiográfico. Trata-se de um material muito interessante para conhecer um pouco sobre sua vida, sobre seu jeito, sobre suas angústias e medos e até mesmo sobre seu humor, um tanto peculiar. Além disso, esse texto dialoga bastante com muitos desenhos produzidos por ocasião de seu tratamento psicanalítico, de modo que é possível relacioná-los.

Proponho aqui apresentar boa parte desse texto, dividido em trechos, intercalando-o com alguns desenhos seus. Assim, acredito que uma possível forma de se olhar para seus desenhos é como parte de uma narrativa autobiográfica. Eles não se resumem a isso, sendo possível abordá-los por diferentes perspectivas, como eu mesmo vou fazer em outras partes deste capítulo. Chama a atenção, entretanto, a conexão profunda que há entre alguns de seus desenhos e trechos de seu texto autobiográfico. Seria possível, inclusive, levantar a hipótese de que Maryan, por meio de seus desenhos dentro de um contexto de um tratamento psicanalítico em 1971, pôde construir para si uma narrativa autobiográfica, ainda que precária.

Ao mencionar esse texto de Maryan, Wajcman (2013) compara-o com um haikai. O autor se refere ao caráter extremamente condensado que o artista coloca nesse texto em que conta sobre sua vida. Para Wajcman as centenas de desenhos dos cadernos de Maryan

[19] Exposição realizada no Museu de Arte e de História do Judaísmo, em Paris, entre novembro de 2013 e fevereiro de 2014. No site do museu, há informações disponíveis sobre essa exposição, bem como materiais sobre Maryan: http://www.mahj.org/fr/3_expositions/expo-Maryan-La-menagerie-humaine.php (acesso em 25/03/2016).

[20] Nesses cadernos presentes no catálogo, os desenhos estão numerados, e há um índice no final com títulos para os desenhos compostos pelas frases que estão ali escritas. Já nos desenhos do site do Centre Pompidou, há somente o caderno ao qual eles pertencem, mas sem nenhuma numeração ou identificação.

mostram o que está entre cada uma das frases desse seu texto, mostram o silêncio entre as palavras.

O texto de Maryan (2013a, p.105, tradução minha) se inicia assim[21]:

> Meu nome é Maryan S. Maryan. Eu nasci no dia 1 de janeiro de 1927 em Nowy Sącz (Polônia subcarpática), que era realmente o local mais bonito do país. Na escola, eu era muito bom em desenho (como todos os pintores), mas não em outras matérias. Quando eu tinha sete ou oito anos, minha mãe dizia para todos os vizinhos: 'Sabe, meu filho é o melhor artista da cidade'. Eu acho agora que ela era modesta demais.[22]

O desenho da figura 1 parece se referir a esse período de sua infância:

Fig.1. "We where living at... (sic)", Caderno 4 (MARYAN, 2012c).

São muitos os desenhos de Maryan que se referem ao período de sua infância. A meu ver, parece que esses desenhos tiveram um papel de uma volta a seu passado, e de uma tentativa de construção de uma narrativa autobiográfica e também de uma própria identidade. É importante de se levar em conta que quase todos os vestígios dessa infância foram apagados: seus familiares todos mortos, a sua terra natal completamente modificada depois da guerra. E tendo em vista que Maryan foi mandado para campos de concentração com apenas 13 anos, e que foi liberto pelo menos cinco anos depois disso, é possível supor que provavelmente a maioria dos documentos do período anterior a isso, como fotos e outras coisas que podem servir de lembrança, foram destruídos.

[21] Fiz a tradução desses trechos do texto de Maryan a partir do texto em francês que se encontra no catálogo da exposição sobre o pintor (MARYAN, 2013), cotejando com a tradução em inglês que está presente no folheto da mesma exposição. Tive algumas dificuldades nessa tradução, não apenas devido a aspectos linguísticos – Maryan utiliza uma linguagem bastante coloquial, que é difícil de transpor –, como também a trechos que estão um pouco confusos e de difícil compreensão. Colocarei aqui, em forma de nota de rodapé, os trechos do texto em francês.

[22] "Mon nom est Maryan S. Maryan. Je suis né à Nowy Sącz (I. I. 1927) (Pologne subcarpatique), c'etait vraiment le plus bel endroit du pays. À l'école j'étais très bon en dessin (comme tous les peintres...) sauf les autres matières. Quand j'avais 7 ou 8 ans, ma mère disait à tous ses voisins : « Vous savez, mon fils, c'est le meilleur artiste de la ville. » Je trouve maintenant qu'elle était trop modeste."

Fig.2. “My father and me at the synagogue”, Caderno 1 (MARYAN, 2012).

A respeito de judeus que viveram na Polônia naquele período, Wieviorka (2006) diz que há uma dificuldade específica em se falar sobre um “mundo desaparecido”, pois no caso há um duplo desaparecimento: dos judeus da Polônia (que foram assassinados no genocídio), bem como do ambiente em que eles viviam. A autora fala da destruição que ocorreu, junto com o genocídio, do mundo ídiche, ou seja, da cultura e da língua que uniam parte significativa dos judeus que viviam no leste europeu. Segundo Wieviorka (2006, p.24, tradução minha), “Para o mundo ídiche, o que aconteceu foi a *Hurbn*, a destruição, não apenas porque o número de vítimas foi imenso, mas porque a totalidade do mundo delas foi destruída”[23].

Portanto, o genocídio que ocorreu não significou simplesmente a destruição de pessoas específicas, mas também a de uma coletividade, de uma cultura, de um modo de vida: “Tudo o que permite indivíduos orientarem a si mesmos – uma língua, uma história, um país, uma rede social – (...) é apagado” (WIEVIORKA, 2006, p.25, tradução minha), o que atinge também a possibilidade de constituir uma memória sobre o passado[24]. Os sobreviventes do Holocausto que vieram de um mundo ídiche ficaram privados de uma cultura que lhe pudesse dar significados. Com isso, por conta dessas “pontes quebradas”, o retorno ao passado e a transmissão dele a outras pessoas se tornaram bastante difíceis.

Para se pensar a dimensão da ruptura que isso representou na vida de Maryan, é importante levar em conta o fato de que ele mudou o próprio nome. Assim, de alguma forma, ele deixou de ser Pinchas Simson Burstein para se tornar Maryan. A mudança de nome é algo

[23] “For the Yiddish world, what took place was the *Hurbn*, the destruction, not because the number of victims was immense but because the entirety of their world had been destroyed”.
[24] “Everything that allows individuals to orient themselves – a language, a history, a land, a social network – and that normally provides the framework for memory and memorialization – is effaced”.

que ocorreu também com outros sobreviventes do Holocausto, tais como o poeta Paul Celan (que se chamava Paul Ancel) e o escritor Jean Améry (que se chamava Hans Mayer). No caso de Maryan, isso aconteceu, em um primeiro momento, quando o pintor se mudou de Israel para Paris em 1950. Segundo Amishai-Maisels (2013, p.73,74), nessa ocasião, Maryan forjou a si mesmo uma nova identidade, a de um refugiado polonês chamado "Maryan Bergman"[25]. Segundo a autora, o que aconteceu foi uma "reinvenção de si". Maryan oficialmente mudou seu nome de Pinchas Burstein para Maryan S. Maryan[26] apenas em 1969, quando já morava em Nova York.

Assim, é importante pensar na dimensão dessas pontes quebradas entre Maryan e sua própria infância na Polônia. Em uma entrevista (MUNDY, 2013), ele diz que sua infância e sua adolescência lhe foram roubadas, e que ele não poderia nunca recuperá-las. Wajcman (2013) também menciona a incapacidade que Maryan tinha em falar sobre sua infância, sobre sua vida antes do Holocausto, sobre seus pais mortos. Isso tudo aparece, entretanto, em seus desenhos.

Fig.3. "My brother and me on a circus...", Caderno 2 (MARYAN, 2012a).

Muitos desenhos que se referem ao período da infância, ou seja, a um período anterior à ocupação nazista da Polônia e a todas as violências terríveis que vão se seguir, já carregam muita angústia e dor[27]. Maryan diz, na entrevista (MUNDY, 2013, p.103, tradução minha), que, desde sua infância, ele se sente sem vínculo, sem ligação, "mergulhado em um universo de ódio e de violência"[28].

[25] Uma possibilidade que Amishai-Maisels (2013) levanta para a escolha desse nome é a de que está relacionado com um amigo seu que se chamava Maryan Marinel, e que era um sobrevivente como ele.
[26] Na biografia do catálogo da exposição sobre Maryan (2013), está escrito que esse "S" do novo nome se refere a Simson, que era o segundo nome de nascimento de Maryan (Pinchas Simson Burstein).
[27] É possível pensar que são uma reinterpretação de sua infância pré-nazismo feita posteriormente.
[28] "Depuis mon enfance, je suis sans attaches, plongé dans un univers de haine et de violence".

Fig.4. “Me performing in the backyard...”, Caderno 2 (MARYAN, 2012a).

O texto de Maryan (2013a, p.105, tradução minha) prossegue falando de sua mãe: “Ela era muito gentil comigo, mas eu não podia suportar os tapas e as bofetadas que ela dava no meu pai, sempre na frente de todas as crianças, e isso certamente me marcou e afetou”[29].

Fig.5. “My parents fighting”, Caderno 1 (MARYAN, 2012).

Na entrevista (MUNDY, 2013), Maryan conta que seu pai era padeiro, que ele fazia pãezinhos e “beigels”[30], que ele não era o dono da padaria, e nem era rico. Chama a atenção que os “beigels” vão ser uma marca bastante presente ao longo de seus cadernos.

[29] “Elle était très gentille avec moi, mais je ne pouvais pas supporter les baffes et les torgnoles qu'elle flanquait à mon père, tout le temps devant tous les gosses, et ça m’a sûrement marqué et affecté”.
[30] “Beigel” é uma palavra em ídiche que designa um tipo de pão que era feito por judeus na Polônia. Nos Estados Unidos, ficaram populares com o nome “bagel”.

Fig.6. “My mother selling beigels”, Caderno 1 (MARYAN, 2012).

Uma passagem muito impressionante e condensada do pequeno texto escrito por Maryan (2013a, p.105, tradução minha) é a seguinte:

> Me mandavam para uma colônia de férias com muitas crianças que vinham de toda a Polônia, e que era bem do lado de nossa cidade. E a gente dizia uns aos outros: ‘No próximo ano, no mesmo local’. As crianças partiam e eu ficava no lugar.
> Ao invés da colônia de férias, no ano seguinte, eu me encontrei em Auschwitz[31].

Fig.7. “Me on vacation camp in the mountains”, Caderno 2 (MARYAN, 2012a).

[31] “J’étais envoyé à une colonie de vacances avec beaucoup de gosses qui venaient de toute la Pologne, et c’etait à côté juste de ma ville. On se disait tous : « À l’année prochaine, au même endroit ». Les gosses repartaient, et moi je restais sur place.
Au lieu de la colonie de vacances, l’année d’après, je me suis retrouvé à Auschwitz”.

O que chama mais a atenção é essa passagem brusca que é feita no texto entre o acampamento de férias e o campo de concentração, algo que até gera um efeito cômico, apesar da gravidade e do horror do assunto.

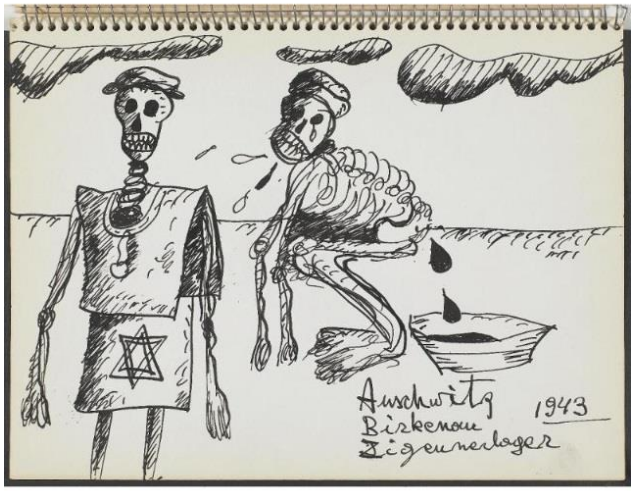


Fig.8. “Auschwitz Birkenau ...”, Caderno 4 (MARYAN, 2012c).

Seguindo a proposição de Wajcman (2013), poderíamos pensar que há, na verdade, vários desenhos entre as orações que falam do acampamento de férias e de Auschwitz, vários desenhos a respeito desse silêncio que se encontra entre essas palavras.

Fig.9. “The separation: my mother giving me this loaf of bread”, Caderno 3 (MARYAN, 2012b).

Além disso, não é verdade, ou melhor, Maryan não está sendo preciso na sua narrativa ao afirmar que, um ano depois de estar no acampamento de férias, ele foi para Auschwitz, pois isso demorou alguns anos. A invasão nazista foi em 1939, e já nesse ano ele foi levado junto com seu pai para um campo de trabalho em uma região de florestas perto de Mielec na Polônia. Ele passa ainda por outro campo de concentração chamado Postkow, até ser levado para Auschwitz em 1944 (AMISHAI-MAISELS, 2013). Mais interessante, porém, que a precisão dos fatos narrados é a forma como Maryan conta sobre sua experiência: há um certo

tom cômico, mas que ao mesmo tempo mostra o corte abrupto que foi na sua vida, assim como na de muitos outros judeus, a ocupação nazista na Polônia.

Fig.10. “My father and Gestapo man”, Caderno 1 (MARYAN, 2012).

Há diversos desenhos sobre esse período em que Maryan esteve em campos de concentração que são bastante impressionantes. Eles podem ser vistos como um testemunho sobre a experiência que viveu nesses locais.

Fig.11. “Gestapo man and me”, Caderno 2 (MARYAN, 2012a).

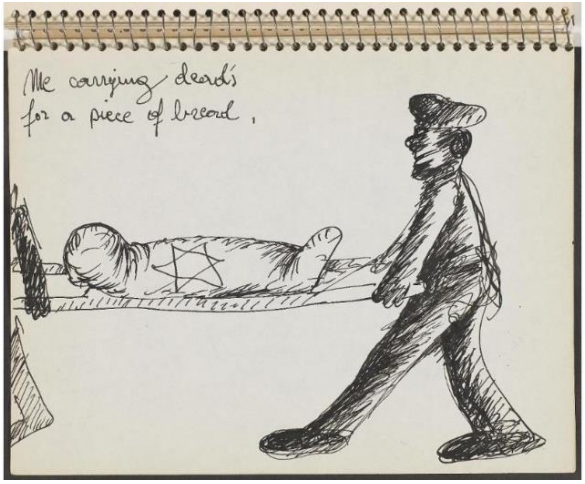


Fig.12. “Me carrying deads for a piece of bread (sic)”, Caderno 2 (MARYAN, 2012a).

Ao propor ver uma dimensão narrativa autobiográfica nos cadernos, eu discordo aqui de Wajcman (2013), que afirma que os desenhos de Maryan não narram nada, que nenhuma história se desenvolve neles, que eles estão aquém de toda narração[32].

Acredito ser mais interessante pensar na possibilidade de ver os desenhos como uma tentativa de representação do passado, ainda que falha. Nesse sentido, é importante se levar em conta características do registro da memória traumática, que é fragmentária e que não pode ser vista como algo fidedigno ao passado, tendo em vista as suas distorções e lacunas. Podemos, então, ver os desenhos a partir de "uma ética da representação do passado que implica a nossa dívida para com ele e para com os mortos. Mas é evidente que não existe a possibilidade de uma tradução total do passado" (SELIGMANN-SILVA, 2013, p.64).

O pequeno texto de Maryan (2013a, p.105, tradução minha) prossegue com uma tentativa de fazer o seu interlocutor imaginar os horrores impostos a ele e a muitos outros nos campos de concentração:

> O que faziam lá com a gente, se você ainda não sabe, eu te deixo adivinhar. Com frequência lamento ter nascido judeu. Simplesmente porque eu não seria levado para os campos e ainda teria meus pais.
>
> Em 1943, fazia muito frio lá fora. Tem uns caras da Gestapo que chegam. Um de uniforme que se chama Ester, o outro, à paisana, Gavron. Eles escolheram 22 de 44 e eu era um dos 22. Eles conduziram a gente para uma praça que se chama Praça Poniatowski. Colocaram a gente em uma fila e eu era o último a ser fuzilado e eu tinha que olhar tudo isso antes. Como os dois alemães estavam bêbados como gambás, eles miravam sempre na nuca, na coluna cervical, a qual eles erravam, então todo mundo gritava e ainda se mexia, e eles levavam uma outra bala em algum lugar.
>
> Minha vez chega, eu já não sentia mais nada, eles atiram no meu pescoço e, naturalmente, erram. Como você sabe, eu ainda estou vivo. Evidentemente, depois de ter passado muitas vezes por bizarrices como essa, não é surpreendente carregar culpa em você mesmo por toda sua vida[33].

Essa passagem é bastante densa e levanta problemas complexos, tais como a culpa do sobrevivente, que não pretendo desenvolver aqui. Além disso, chama a atenção que os dois

---

[32] "ses dessins ne racontent rien : aucune histoire ne se développe en eux, ils sont en deçà de tout récit" (WAJCMAN, 2013, p.89).

[33] "Ce qu'on faisait là-bas avec nous, si vous ne savez pas encore, je vous laisse deviner. Souvent je regrette que je suis né juif. Tout simplement parce que je n'aurais pas été envoyé dans des camps et j'aurais encore eu mes parents.

En 1943, il faisait très froid dehors. Il y a des gars de la Gestapo qui arrivent. Un en uniforme qui s'appelle Ester, l'autre en civil, Gavron. Ils ont choisi 22 sur 44 et moi dans les 22. Ils nous ont conduits sur une place qui s'appelle place Poniatowski. On nous a placés en rang et moi j'étais le dernier à etre fusillé et j'étais obligé de regarder tout ça avant. Comme les 2 allemands étaient saouls comme des bourriques, ils visaient toujours dans la nuque, le centre cervical, qu'ils rataient, et tout le monde criait et remuait encore, et ils recevaient une balle supplémentaire quelque part.

Mon tour arrive, je sentais déjà plus rien, ils tirent dans mon cou et naturellement, raté. Comme vous le savez, je suis toujours vivant. Évidemment après avoir été passé plusieurs fois par des cirques pareils, c'est pas étonnant de traîner avec soi toute sa vie des culpabilités".

homens alemães da Gestapo têm nomes que são muito mais comuns entre judeus e israelenses do que propriamente entre os alemães, sendo que Ester é um nome mais comum entre mulheres.

Pretendo me debruçar mais aqui sobre essa cena narrada de um fuzilamento, e em que Maryan é atingido no pescoço. Essa experiência traumática vai estar muito presente em seus desenhos, e vai ser desdobrada de distintas maneiras.

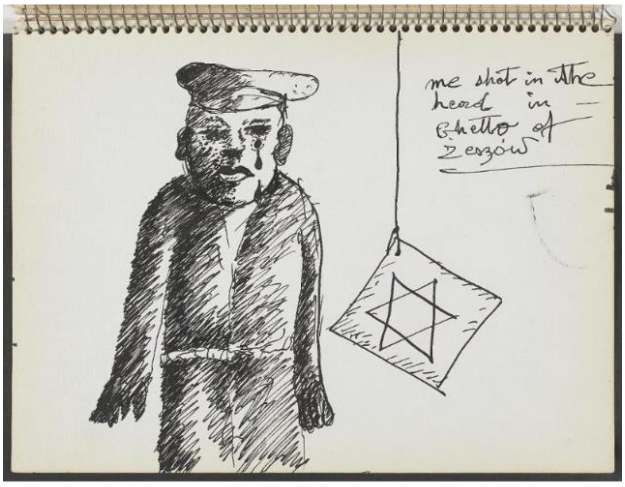


Fig.13. “Me shot in the head in ghetto…”, Caderno 4 (MARYAN, 2012c).

Maryan foi atingido, nessa ocasião, com uma bala no pescoço e outra perto do olho. Os guardas não perceberam que ele se fingiu de morto, de modo que, depois, um outro prisioneiro judeu o retirou do meio dos cadáveres, levando-o para a enfermaria (AMISHAI-MAISELS, 2013). Isso foi no inverno de 1942-43, Maryan tinha por volta de 16 anos. Na figura 13, aparece a marca do tiro que tomou perto do olho e o sangue que escorre também poderia ser visto como lágrimas.

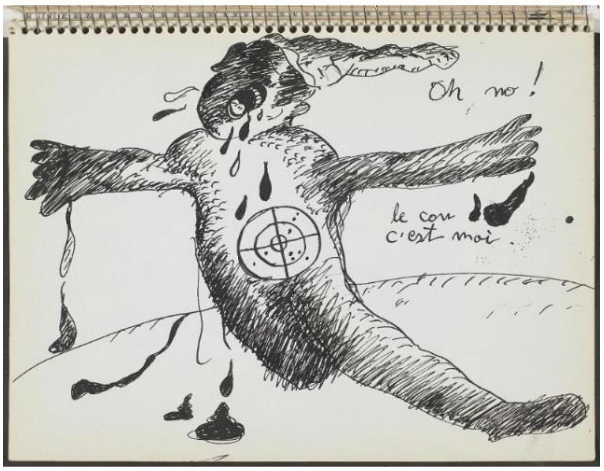


Fig.14. “Oh no! Le cou c’est moi”, Caderno 3 (MARYAN, 2012b).

Está claro que esse desenho da figura 14 não procura ser uma representação objetiva dos acontecimentos. Maryan possui um alvo no peito, dando a ideia de que ele está em uma sessão de fuzilamento. Além disso, ele já tem uma perna amputada, fato que ocorrerá apenas posteriormente em sua vida. Também é digno de nota essa frase que está em francês: "o pescoço é meu"[34]. É como se, ao ver o fuzilamento de outros prisioneiros antes dele, Maryan não tivesse se dado conta, em um primeiro momento, de que chegou sua vez e que ele próprio foi atingido. Isso se dá sob a forma de uma surpresa, de um choque, em um momento em que ele "já não sentia mais nada".

É bastante impressionante a associação que Maryan (2013a, p.105, tradução minha) faz entre essa cena em que toma um tiro no pescoço e uma lembrança de infância, em que assistiu um rabino matando um galo que, depois de atingido no pescoço, continua andando por um tempo com sua cabeça pendurada.

> Isso me lembra minha história do galo, quando eu era obrigado a ir no rabino especializado em "kosher", ele também errou no meio, no ato de matar. Como o galo era forte, ele se desvencilhou do prego e corria no quintal com sua cabeça pendurada como em um fio. E eu fugi correndo para casa. Foi meu pai que foi buscar ele para mim[35].

De alguma forma, Maryan, nessa associação, parece se identificar com o galo que é atingido no pescoço, mas não morre, como se ele também, depois de gravemente ferido no seu corpo, seguisse como se estivesse praticamente morto.

Fig.15. "Me and the dead chicken", Caderno 2 (MARYAN, 2012a).

[34] "Le cou c'est moi". Chama a atenção o uso da língua francesa nesse desenho, pois em seus cadernos predomina o inglês.

[35] "Ça me rappelle mon histoire de coq quand j'étais obligé d'aller chez le rabbin spécialisé dans le « cacher », il le ratait aussi à moitié, en le tuant. Comme le coq était fort, il s'est décroché du clou et il courait dans la cour avec la tête pendue comme sur un fil. Et moi je me suis barré en courant à la maison. C'est mon père qui est allé le chercher à ma place".

São muitos os desenhos que parecem estar relacionados com essa cena narrada por Maryan em seu texto, e há diversas variações em como esse galo, ou frango, é representado.

Fig.16. “Me at the slaughterhouse”, Caderno 2 (MARYAN, 2012a).

O tema do galo, ou da ave morta, vai estar também presente na pintura de Maryan, como aponta Wasilik (1996). Os últimos quadros feitos por Maryan são uma série de quinze pinturas entre março e abril de 1977, todos em cima do quadro de Goya “Dead Turkey”. Essa série de quadros de Maryan tem o título “After Goya” (MARYAN, 1996). Wasilik (1996) chama a atenção que, ao longo dela, Maryan vai cada vez mais se distanciando do quadro de Goya, e relaciona isso com a presença marcante do tema da ave morta na obra do pintor. A autora menciona o pequeno texto autobiográfico de Maryan (2013a) para pensar a identificação do pintor com a ave, articulando-a também com a experiência traumática do fuzilamento.

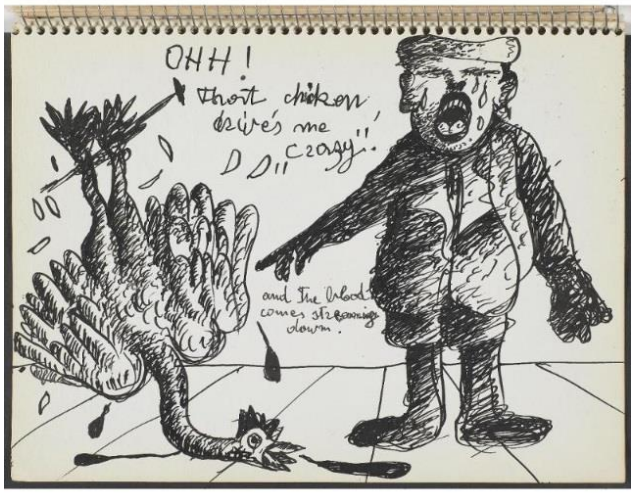


Fig.17.”That chicken drives me crazy”, Caderno 5 (MARYAN, 2012d).

Wasilik (1996) fala ainda da cerimônia do “kapparot”, um ritual praticado em algumas correntes do judaísmo em que um galo era balançado no ar e depois morto. A autora relaciona essa cerimônia com desenhos de Maryan em que aparece um “ritual insano”.

Fig.18. “My father performs on me the insane ritual”, Caderno 2 (MARYAN, 2012a).

O pequeno texto autobiográfico de Maryan (2013a, p.105, tradução minha) termina com outra lembrança curiosa de sua infância:

> Tinha também um cavalo de balanço na casa do vizinho, que ninguém utilizava, bem ao lado, e eu tinha acesso a ele pelo quintal. E eu o queria e recusavam dar ele para mim. No ano passado, eu encontrei o mesmo cavalo, novo, feito pelos mesmos artesãos da minha cidade natal em uma grande loja especializada em brinquedos e eu o comprei imediatamente. Evidentemente eu sou muito grande para montar em cima e acredite que não é vontade que me faltava[36].

Essa lembrança de um cavalo de madeira que Maryan quer ter também aparece em alguns de seus desenhos.

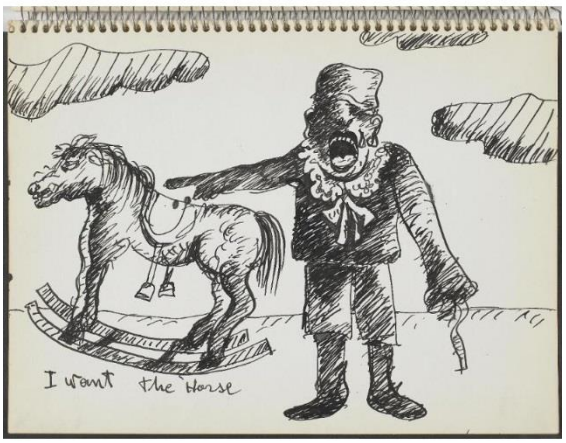


Fig.19. “I want the horse”, Caderno 3 (MARYAN, 2012b).

[36] “Il y avait aussi un cheval à bascule chez le voisin, que personne n’utilisait, juste à côté, et j’avais l’accès par la cour. Et je le voulais et on refusait de me le donner. L’année dernière j’avais trouvé le même cheval, neuf, fait par les mêmes artisans de ma ville natale dans un grand magasin spécialisé de jouets et je l’ai acheté immédiatement. Évidemment je suis trop volummineux pour grimper dessus et croyez-moi ce n’est pas l’envie qui me manquait”.

É curioso o caráter aparentemente banal da lembrança. Quer dizer, parece ser algo bastante comum na infância de muitas pessoas haver um brinquedo que se quer, mas que não se pode ter. Entretanto, para Maryan, isso parece assumir ares dramáticos.

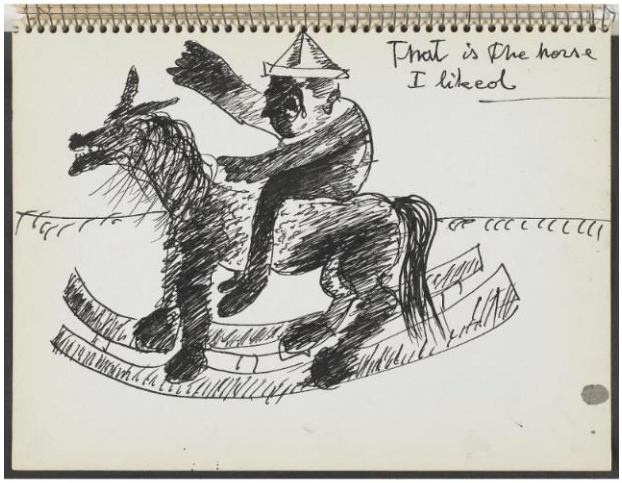


Fig.20. "That is the horse I liked", Caderno 4 (MARYAN, 2012c).

Maryan menciona a mesma história do cavalo em uma entrevista (MUNDY, 2013). Essa narrativa aparece depois de ele dizer ao seu entrevistador que também tem alguns caprichos, sendo um exemplo disso o fato de, quando criança, querer um cavalo de brinquedo. Nessa entrevista, Maryan acrescenta algo curioso que não disse em seu texto autobiográfico. Ele conta que o cavalo que comprou não era caro e era ainda mais belo que o de sua infância. Maryan levou esse cavalo para sua casa, deitou em sua cama e ficou contemplando-o. Depois adormeceu. Quando acordou, ele estava mais calmo, libertado de seus pesadelos[37].

Com essa apresentação do texto autobiográfico de Maryan junto com alguns de seus desenhos, minha intenção não foi fazer uma análise aprofundada deles, mas sim trazer um pouco da importante dimensão autobiográfica e até mesmo narrativa que eles constituem. Alguns desses pontos vão ser retomados em outras partes deste trabalho.

Curiosamente, esse caráter de uma narrativa autobiográfica vai estar mais presente nos desenhos dos cadernos 1 a 4. Assim, nesses cadernos, há muitas vezes a representação de sua família, de sua infância, de situações antes da guerra, também do período em que esteve preso nos campos de concentração, e em que esteve em Israel logo depois da guerra. Os cadernos seguintes vão ter algumas variações significativas em relação ao tema e à forma dos desenhos. É como se, em um primeiro momento do tratamento psicanalítico de Maryan, houvesse mais

[37] "Dimanche dernier, j'ai trouvé un cheval encore plus beau, en fer-blanc, et pas cher. Gris avec rouge, et tout léger. Je l'ai rapporté chez moi. Je me suis allongé sur le lit et je l'ai contemplé. Après, je me suis endormi. Et quand je me suis réveillé, j'étais calme, apaisé, libéré de mes cauchemars" (MUNDY, 2013, p.105).

espaço para a construção de narrativas sobre sua própria vida. Depois disso, entretanto, novas questões parecem surgir.

1.3. *Ecce Homo*

Em diversos desenhos de Maryan aparecem as palavras “Ecce Homo”. Wasilik (1996) sugere que esse poderia ser o título de toda a série de nove cadernos de Maryan, e que, de fato, sua esposa Annette usa esse nome para se referir aos cadernos. *Ecce Homo* é também o título de um filme que Maryan fez no ano de 1975.

Fig.21. “Ecce Homo” (1), Caderno 4 (MARYAN, 2012c).

A primeira referência que podemos associar a *Ecce Homo* são as palavras de Pilatos se referindo a Jesus na Bíblia. Esse é um tema presente na história da pintura relacionada com a tradição cristã. Parece ser, portanto, uma ligação importante, pois há desenhos de Maryan em que aparece alguma referência à figura de Jesus, ou à crucificação. Maryan em sua entrevista (MUNDY, 2013) demonstra o quanto era, por assim dizer, obcecado por Jesus.

Não apenas a presença da figura de Jesus ou da crucificação, como também outros episódios bíblicos também aparecem em seus desenhos, tais como o “Massacre dos inocentes”.

Fig.22. “Le massacre des Innocents”, Caderno 6 (MARYAN, 2012e).

Maryan parece pegar esses temas bíblicos e atualizá-los para mostrar os horrores do nazismo e do genocídio. Em alguns desenhos, essa relação com os eventos históricos que viveu fica mais evidente, a partir da inclusão de elementos como suásticas, homens judeus e outros, que dão a entender que não é apenas o episódio bíblico em si sendo representado. Isso é feito muitas vezes por Maryan a partir do que parece ser uma representação de si mesmo sendo crucificado, a partir de uma possível identificação com a figura de Jesus. Na figura abaixo de número 23, apesar de o personagem desenhado ter um rosto que parece ser de uma caveira, o fato de ter uma perna amputada parece indicar que se trata do próprio Maryan.

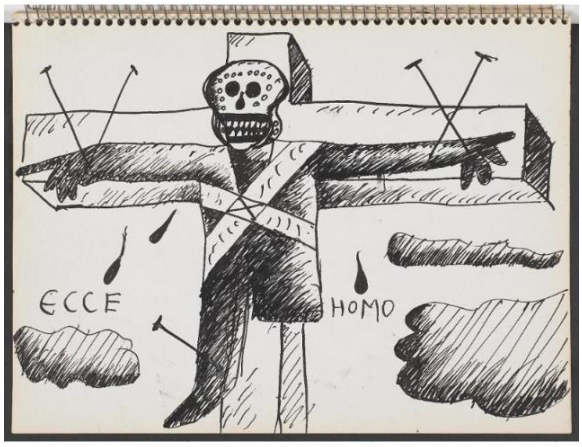


Fig.23. “Ecce Homo” (2), Caderno 6 (MARYAN, 2012e).

Curiosamente, o tema da ave, que já foi discutido no item anterior, também se mistura ao *Ecce Homo* e à crucificação.

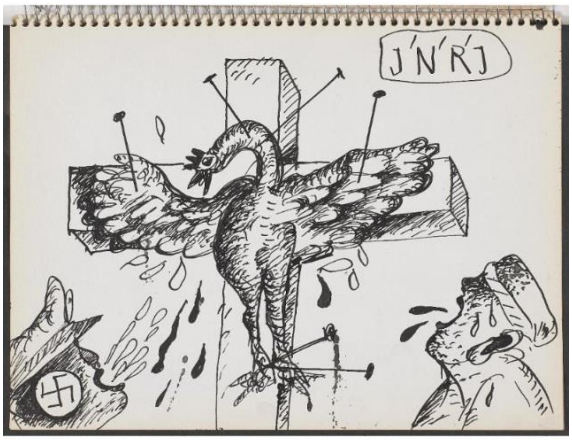


Fig.24. “Inri”, Caderno 6 (MARYAN, 2012e).

Além de uma referência bíblica no *Ecce Homo*, Wajcman (2013) sugere que há ainda uma possível relação com o conhecido livro de Nietzsche que possui esse mesmo nome. Acho, porém, que uma referência que é importante de ser destacada, e que é apontada tanto por Bojarska (2013), como por Wasilik (1996), é o trabalho de George Grosz intitulado *Ecce Homo*.

Grosz, que era um pintor que Maryan admirava bastante (MUNDY, 2013), publicou esse álbum intitulado *Ecce Homo* no começo da década de 1920 na Alemanha. O álbum continha uma série de desenhos satíricos que davam uma imagem grotesca e faziam uma crítica aguda da sociedade alemã do período (BOJARSKA, 2013). Acredito ser possível reconhecer um pouco da influência de Grosz no estilo e nos traços dos desenhos de Maryan, bem como em um certo tom ácido, mordaz, e por vezes também cômico. Uma importante influência, portanto, quanto à forma dos cadernos parece ter sido esse pintor[38].

É interessante, neste momento, trazer algumas questões a respeito do filme de Maryan intitulado *Ecce Homo*. Infelizmente não consegui ter acesso a ele, e, por conta disso, me restrinjo aqui a algumas considerações feitas por Bojarska (2013) e por Wasilik (1996), que me parecem importantes de serem destacadas.

De acordo com Bojarska (2013) e Wasilik (1996), Maryan fez esse filme preto e branco de 90 minutos, em 1975, quando tinha 48 anos, em um quarto de hotel. O filme de Maryan se constitui por uma mistura das mais variadas imagens. Há uma sequência de imagens fotográficas, de quadros e desenhos de Maryan, alternando com uma performance perturbadora feita por ele mesmo. Bojarska (2013) conta que Maryan reencena lembranças do Holocausto utilizando diversos acessórios como uma metralhadora M16, bonecos de oficiais da SS, uma camisa de força, cordas e tinta. O filme alterna imagens disparatadas como: Hitler,

[38] A respeito da obra de George Grosz, bem como de seu *Ecce Homo*, ver Kranzfelder (1994).

Mussolini, o Papa Pio XII, a Virgem Maria, uma cerimônia da Ku Klux Klan, o próprio Maryan com diferentes roupas, Yasser Arafat, o papa numa cadeira, fotos de Pinochet, de Napoleão, de Jesus, de um caminhão cheio de corpos em um campo de concentração etc. Muitos desenhos de Maryan de seus cadernos feitos na ocasião de seu tratamento psicanalítico também foram incluídos.

Segundo Borjarska (2013, p.4, tradução minha),

> A vertigem das imagens é talvez o resultado de um conflito para narrar o passado e relacioná-lo com o presente. O artista tenta reviver certos episódios, a fim de torná-los acessíveis e compartilháveis, mas também para torná-los mais integralmente de sua posse[39].

No filme, em um determinado momento, Maryan se pergunta: "Por que, por que eu não matei um nazi?[40]". E também se questiona por que ele não morreu quando tomou um tiro de um nazista[41]. Em outra cena, Maryan pega uma metralhadora M16 e atira em uns bonecos da SS, e logo em seguida grita em desespero: "Oh não, eu atirei em manequins![42]" (citado por BOJARSKA, 2013, p.4, tradução minha).

Há momentos do filme em que Maryan está contando lembranças ou que há tentativas de descrições mais longas, e de repente acontecem interrupções com exclamações do tipo: "Eu nem posso dizer nada sobre isso[43]", "Eu não posso mais, isso já é muito, você sabe[44]", "Vamos parar[45]". O Maryan, porém, não para. No final do filme, ele diz: "Este é o porquê eu decidi fazer isso, mas isso não ajuda[46]" (citado por BOJARSKA, 2013, p.5, tradução minha).

Bojarska (2013) chama ainda a atenção para um ponto importante em relação ao filme, que vai nos interessar especificamente para pensar os cadernos de Maryan, que é o modo como há justaposições entre palavras e imagens. Um exemplo que a autora discute é uma cena em que, ao mesmo tempo que Maryan fala sobre experiências de seu passado em que viu pilhas de corpos em ruas dos guetos e nos campos, aparece uma imagem do massacre de My Lei[47]. Mais especificamente, trata-se da foto, que foi transformada através de um gesto

---

[39] "The vertigo of images is perhaps the outcome of a struggle to narrate the past and to relate it to the present. The artist attempts to relive certain episodes in order to make them accessible and shareable, but also to make them more fully his own".
[40] "Why, why did I not kill a nazi?".
[41] Fala de Maryan no filme, citada por Bojarska (2013): "I was astonished; why did they let me live on. For kicks, they let me live for fun, just like they killed others for fun, for nothing".
[42] "Oh no, I shot the mannequins!".
[43] "I cannot even say anything about this".
[44] "I cannot any more, it is too much, you know..."
[45] "Let's stop".
[46] "This is why I decided to do this, but this does not help".
[47] Trata-se de um episódio que aconteceu em 1968, durante a guerra no Vietnã. My Lay é um lugar no sul do Vietnã, em que, nessa ocasião, o exército dos EUA promoveu o assassinato em massa de centenas de vietnamitas civis desarmados. O pôster "Q: And babies? A: And babies?" acabou sendo bastante utilizado como forma de

artístico em um pôster, com as palavras "*Q: And babies? A: And babies?*". O que Maryan parece dar a entender com essa justaposição é que as pilhas de corpos no passado continuam acontecendo no presente, e, dessa forma, ao mesmo tempo em que relembra acontecimentos traumáticos do seu passado, denuncia e critica as barbáries de seu presente.

Para Bojarska (2013), a forma como palavras e imagens se juntam no filme é, portanto, crucial para compreender como Maryan constrói suas histórias, sendo que há vários exemplos dessa técnica ao longo do filme. Quando ele fala de cachorros durante a Segunda Guerra Mundial, quando fala do crematório, de Hiroshima, de corpos por toda parte, aparecem imagens de protestos em Birmingham (Alabama), em 1962, quando cachorros atacaram o estudante Walter Gadsden, ou seja, imagens que representam a violência dirigida contra a população negra nos EUA. O racismo de seu passado se mistura com o que acontece em seu presente, e a forma como Maryan une palavras e imagens lhe permite dar expressão a isso.

1.4. Imagens e palavras

Wajcman (2013) traz algumas questões bastante interessantes a respeito dos desenhos de Maryan, ao afirmar que eles são um apelo direto ao olhar. Mais do que isso, os desenhos deixam sem voz, eles cortam e desafiam toda palavra e toda a fala[48].

Segundo Wajcman (2013), Maryan se pinta, sem metáfora. O autor cita aquela frase de Maryan, já mencionada neste trabalho (no item 1.1), de que tudo o que ele faz é autobiográfico, que ele se coloca em cada cor sobre a tela. A partir disso, Wajcman (2013) defende que, para Maryan, se pintar é se expor, é impor sua presença. Isso significa que sua pintura, mas também os seus desenhos, não são algo no passado, não trazem nenhuma marca de lembrança, eles são sempre o presente, o Maryan impondo sua presença no presente. Assim, Maryan desenharia o que não pode narrar.

Como eu já comentei anteriormente (no item 1.2), eu discordo desse ponto de vista de Wajcman, pois me parece que muitos desenhos de Maryan possuem sim um caráter narrativo, assim como também trazem marcas de lembranças e coisas do passado. Ainda assim, o autor traz considerações interessantes para se pensar a especificidade que há em desenhos como

---

criticar a guerra do Vietnã e a participação do exército dos EUA em massacres da população de lá, tornando-se um símbolo em manifestações e em movimentos pacifistas.

[48] Wajcman (2013), sendo um psicanalista francês, parece, como Lacan, também jogar com a ambiguidade do termo em francês *parole*, que pode ser traduzido tanto por palavra como por fala.

esses, o que os distinguem de narrativas escritas, e qual a diferença de impacto que provocam em quem recebe esse tipo de obra.

Para Wajcman (2013), a arte de Maryan mostra e não diz, aliás, ela mostra justamente o que não se pode dizer. O pintor mostra, através de sua arte, dos seus desenhos, o impossível, o inexprimível. É possível dizer que os desenhos de Maryan, portanto, testemunham, visam o real. Eles buscam mostrar o que não se pode olhar diretamente, o pior, o obsceno. Para Wajcman, a arte de Maryan é um dedo estendido que aponta, um apelo ao olhar.

Bojarska (2013), em uma linha parecida, diz que os desenhos colocam em cena certos eventos, intensidades, momentos de rupturas afetivas, encontros com o próprio eu perturbado e destruído do artista, e também com outras pessoas que ficaram para trás. Há um papel de quem vê os desenhos, no sentido de tentar associá-los e compreendê-los. O artista não imagina por nós, mas abre uma série de possibilidades de ver e de fazer suas próprias conexões.

Wajcman (2013) conta algo bastante impressionante que Annette, a esposa de Maryan, teria dito a seu respeito: que, para ele, a ideia mesma de falar de seus pais era como cuspir no túmulo deles. Assim, Maryan não falava a respeito de sua vida antes do Holocausto, nem da sua infância, nem de seus pais mortos, nem mesmo dele próprio e de sua vida depois do Holocausto. Segundo Wajcman (2013, 87), Maryan ficou incapaz de falar, e isso está relacionado com seus "pesadelos do passado"[49]. O autor levanta a hipótese de que o que fez Maryan buscar um tratamento com um psicanalista foi justamente sua impossibilidade mesma de falar.

Mas Wajcman (2013, p.87,88) chama a atenção que, apesar de Maryan ser incapaz de falar sobre seu passado e sobre si mesmo, ele não hesita em representar tudo em seus desenhos. Todo o seu íntimo está em sua obra. Segundo o autor, os desenhos de Maryan, oriundos de seu silêncio, de sua incapacidade de dizer, ressoam o divórcio entre "o dizer e o visível"[50].

Parece-me que há algo bastante importante que escapa à análise de Wajcman (2013) sobre os desenhos de Maryan, que é a respeito de como há neles uma relação profunda entre imagens e palavras. Desse modo, assim como Bojarska (2013) destacou a justaposição entre palavras e imagens no filme de Maryan, me parece interessante refletir sobre como isso se dá em seus desenhos. As palavras constituem um aspecto marcante dos cadernos de Maryan, sendo por isso fundamental levá-las em consideração para uma análise aprofundada deles.

[49] "cauchemar du passé".
[50] "du dire et du visible".

Talvez seja interessante, para pensar a relação entre imagem e palavra em Maryan, trazer algumas reflexões que La Capra (1998) fez a respeito de *Maus* de Art Spiegelman (2005). Trata-se de uma história em quadrinhos que conta sobre a experiência que o pai do autor teve em Auschwitz. O livro acabou se tornando um best-seller nos EUA, e foi traduzido para várias línguas. As histórias em quadrinhos, como aponta La Capra (1998), diferentemente de um romance complexo, costumam trazer uma mensagem mais simples e direta, atingindo o espectador de forma mais transparente. Art Spiegelman, entretanto, utilizou essa forma para abordar Auschwitz, e, como La Capra (1998) chama a atenção, há algo à primeira vista chocante e inapropriado em abordar o tema por meio desse formato. Isso se deve não apenas a questões estéticas e culturais, mas também religiosas.

É interessante o que diz o próprio Art Spiegelman sobre sua visão de história em quadrinhos: "Eu considero a história em quadrinhos [*comics*] como uma co-mix, um mix de palavras e de imagens juntas[51]" (citado por LA CAPRA, 1998, p.145, tradução minha). O autor brinca, portanto, ao se referir ao que ele faz, com as palavras "comics", que em inglês é história em quadrinhos, e "co-mix", dando a ideia que sua arte poderia ser definida como uma mistura de palavras e imagens. La Capra (1998, p.147,148, tradução minha) chama a atenção que *Maus* não é uma história em quadrinhos em que as palavras meramente salientam, explicam ou flutuam sem motivo sobre as imagens. As palavras também não têm o objetivo de apaziguar o conteúdo do que está desenhado. Segundo o autor, "Palavras são um componente crucial do texto. Elas podem até mesmo competir com as imagens pela atenção do leitor e criar um estado de consciência dividida"[52].

As semelhanças, entretanto, entre *Maus* e os cadernos de Maryan acabam aqui. Há diferenças significativas a serem levadas em conta, como o fato de Art Spiegelman ter adotado em sua obra uma forma mais palatável e acessível ao público, e também por conta de o autor não ser um sobrevivente, mas um filho de sobrevivente do Holocausto, sendo que a relação com seu pai, bem como o modo em que foi reconstruída a história dele, faz parte da própria história em quadrinhos. Já Maryan fez seus desenhos no contexto de um tratamento psicanalítico: ele, pelo menos em um primeiro momento, não visou criar uma obra para um grande público, nem tentou fazer algo acessível, pelo contrário; além disso, a obra se insere

[51] "I think of comics as co-mix, to mix together words and pictures".
[52] "Words are a crucial component of the text. They may even compete with the images for the reader's attention and create a state of divided consciousness".

em um contexto de tratamento, em que o autor busca algo para se sentir melhor em relação aos enormes sofrimentos que o atormentavam[53].

Um exemplo da complexa relação entre imagem e palavras nos cadernos de Maryan, pode ser visto na série de desenhos que fazem referência à peça *Esperando Godot* de Samuel Beckett (2009).

Fig.25. "Me waiting for Godot", Caderno 2 (MARYAN, 2012a).

No desenho da figura 25, Maryan representa a si mesmo esperando Godot. Também no mesmo Caderno 2, há desenhos de seu pai, de sua mãe e de sua irmã esperando Godot.

Fig.26. "My father waiting for Godot", Caderno 2 (MARYAN, 2012a).

Caso imaginemos esses desenhos sem as palavras escritas, provavelmente os veríamos de um modo completamente diferente. Trata-se de alguém sentado em um banco, no caso da figura 25, um homem com uma perna amputada, dando a entender que é o próprio Maryan, apontando para o lado. Na figura 26, há um homem aparentemente com uma feição serena,

[53] Por outro lado, é possível pensar que Maryan, desde o princípio, buscou criar uma obra que extrapolasse o contexto clínico.

mas que está chorando, com as mãos no queixo, e “beigels” estão espalhados pelo chão. Quando se acrescenta as palavras a esses desenhos, a referência evidente é a peça de Beckett (2009), em que há personagens que ficam esperando um Godot que nunca chega. A partir disso, podemos ver os personagens dos desenhos, bem como o próprio Maryan, também nessa espera.

Maryan, entretanto, faz uma espécie de releitura da peça, talvez por conta do sentimento de não aguentar esperar muito tempo.

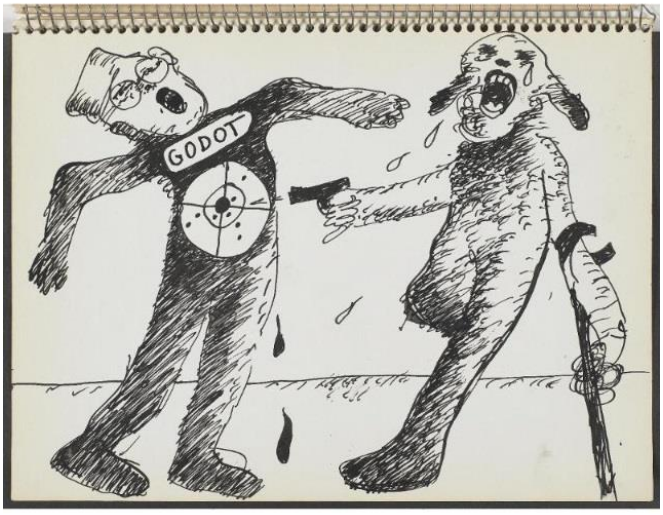


Fig.27. “Godot”, Caderno 4 (MARYAN, 2012c).

Assim, na figura 27, ele representa a si mesmo matando Godot. Maryan, que é possível reconhecer novamente por meio da perna amputada e da muleta, está gritando e chorando de desespero enquanto atira com um revólver. O outro personagem tem um corpo com a aparência meio que de boneco, tem um alvo desenhado e o nome Godot escrito no peito, mas seu rosto parece humano, usa óculos e também grita em desespero. A única palavra do desenho é o “Godot” escrito no peito de quem é o alvo, que ressignifica todo o desenho, remetendo também à peça de Beckett e à série de desenhos de Maryan que envolvem o Godot.

1.5. Desenhos dentro de um contexto psicanalítico

Ao refletirmos sobre os desenhos de Maryan, é de grande importância que levemos em conta o fato que eles foram produzidos no contexto de um tratamento psicanalítico.

Algumas questões relativas a essa análise, a como ela pode ter sido, a qual o papel que os desenhos assumem nela, são discutidas por Wajcman (2013). O autor chama a atenção que Maryan tinha 44 anos quando foi buscar ajuda com um psicanalista, sendo que uma das possíveis razões para isso foi a própria impossibilidade mesma de falar. Ou seja, o silêncio

seria o seu sintoma. O psicanalista contornou esse obstáculo, solicitando que Maryan fizesse desenhos para ele. A análise de Maryan se aproximou nesse sentido de uma análise com crianças, que utiliza bastante esse tipo de recurso.

De acordo com Wajcman (2013), entretanto, para esperar algum sucesso no tratamento analítico, é preciso supor que aquele que se dispõe a isso está um pouco "nas palavras". O que se pode esperar do caso de alguém que pensa que está nas cores espalhadas na tela[54]?[55]

Não pretendo responder a essa questão de Wajcman (2013), que me parece muito complexa. Não vai ser minha intenção avaliar se a análise de Maryan foi bem sucedida ou não, nem a forma como o analista conduziu o caso, pois, além de achar que não tenho material suficiente para isso, acredito que fugiria do meu propósito principal aqui. Parece-me ser mais frutífero pensar que os desenhos de Maryan, que foram produzidos no contexto de um tratamento psicanalítico, eram endereçados a alguém específico. É possível, inclusive, pensar os desenhos como fazendo parte de uma relação transferencial com esse psicanalista, e que vai mudando conforme o desenrolar dos cadernos. Ou seja, com o passar do tempo da análise, e com o avançar do tratamento psicanalítico, os desenhos mudam e isso está relacionado também com a relação estabelecida com o psicanalista.

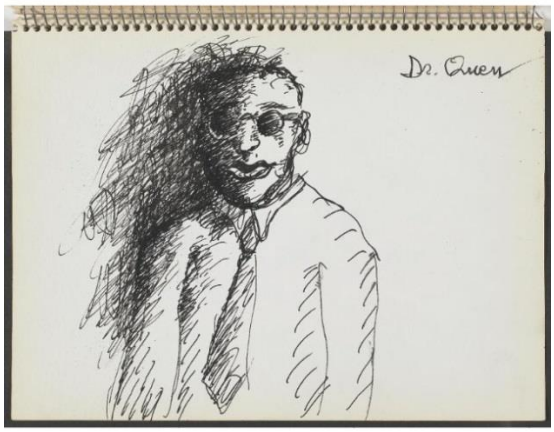


Fig.28. "Dr. Quen", Caderno 4 (MARYAN, 2012c).

No caderno 4, aparecem alguns desenhos do "Dr. Quen" (ou Dr. Queen), que, apesar de eu não ter encontrado nenhuma referência a respeito disso, acredito ser uma representação do psicanalista de Maryan.

[54] O autor se refere a afirmações feitas pelo próprio Maryan a respeito de sua pintura, que já foram citadas neste trabalho: "Minha pintura é autobiográfica. Tudo o que faço precisa ser autobiográfico. Eu mesmo vou estar em cada cor que eu ponho sobre a tela" (MARYAN citado por WASILIK, 1996, p.11, tradução minha).

[55] Segundo Wajcman (2013, p.89), "Pour attendre quelque succès d'une cure analytique, il faut supposer que celui qui s'y risque tient, peu ou prou, qu'il est un peu dans les mots. Que peut-on raisonnablement espérer d'engager à parler quelqu'un qui pense qu'il est dans le couleurs répandues sur ses toiles ?"

Além deles, a própria situação analítica aparece representada em várias ocasiões nos cadernos 5 e 6, seja no próprio desenho, seja nas palavras que o compõem. O processo analítico é associado a diversas coisas, tais como: a vomitar, a ser dissecado, a uma confissão de um homem morto, e também a outras que parecem bastante enigmáticas e de difícil compreensão.

Fig.29. “Psychoanalitik vomit (sic)”, Caderno 6 (MARYAN, 2012e).

É possível identificar, na figura 29, uma experiência de guerra, um sujeito em profundo sofrimento, a palavra “vomitando” (*vomiting*) repetida duas vezes e, embaixo, a exclamação: “vômito psicanalítico” (*Psychoanalytik vomit* [sic]). Chama a atenção que a experiência analítica é associada ao vomitar, a um colocar para fora uma coisa que não pode ser expressa por meio de palavras, a algo que é ainda bastante corporal e se associa a excreções (além do vômito, há também fezes no canto direito). O vômito e a náusea são recorrentes em diversos desenhos de Maryan e parecem estar relacionados a um mal-estar em estado bruto, a algo que não pode, aparentemente, ser expresso por meio de palavras.

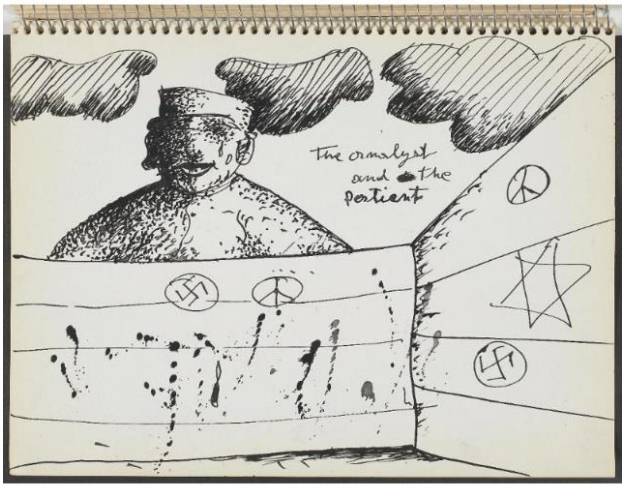


Fig.30. “The analyst and the patient”, Caderno 5 (MARYAN, 2012d).

Há desenhos, como o da figura 30, que, a princípio, não pareceriam ter relação com a situação analítica se não fossem as palavras que o compõem. E, mesmo assim, a relação entre essas palavras, o desenho e a situação analítica permanece bastante enigmática, sendo difícil fazer interpretações mais seguras em algum sentido. Nesse desenho, aparece representado o que poderia ser uma caixa ou muros, um tema bastante presente tanto na pintura quanto nos desenhos de Maryan[56]. Há também, desenhados nos muros (ou nas paredes da caixa), suásticas, uma estrela de Davi e o símbolo conhecido como "da paz".

Em outros desenhos, aparece um sujeito deitado em uma maca, como se estivesse esperando uma cirurgia, ou então uma cena propriamente de dissecação, às vezes até alguém já com o corpo aberto. A maca, em alguns momentos, se aproxima de um divã, e as pessoas que estão à sua volta de uma pessoa que poderia ser o psicanalista. Nesses desenhos, portanto, parece haver uma associação entre a situação psicanalítica e uma cirurgia médica ou uma dissecação de um corpo.

Fig.31. "Now is shrinking time!", Caderno 5 (MARYAN, 2012d).

A palavra em inglês *shrink* tem como um de seus significados "encolhimento", sendo que o verbo *to shrink* pode significar "retrair", "encolher", "diminuir". Entretanto, a palavra é usada também, no uso corrente da língua, para designar psiquiatra, psicólogo ou psicanalista. Assim, "shrinking time", pode ser entendido tanto como a hora da análise, como também um momento de encolhimento, de se sentir menor e comprimido.

[56] As caixas, os muros, bem como esses símbolos representados, serão discutidos mais detidamente no capítulo 3, especialmente no item 3.8.

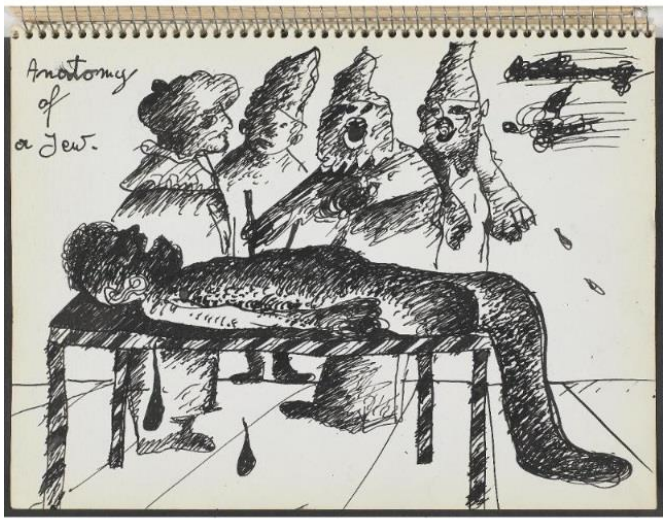


Fig.32. “Anatomy of a jew”, Caderno 5 (MARYAN, 2012d).

No desenho da figura 32, parece haver uma referência ao quadro de Rembrandt intitulado “A lição de anatomia do Dr. Tulp” de 1632[57]. Maryan fez uma própria versão desse quadro com o título “After Rembrandt”, em 1964 (WASILIK, 1998; MARYAN, 1998). Isso dá indícios de que era um quadro que impressionou muito Maryan. No desenho “Anatomy of a jew” (“Anatomia de um judeu”), entretanto, quem está sobre a mesa para ser dissecado não é um criminoso morto, como no quadro de Rembrandt, mas um judeu, que no caso parece ser o próprio Maryan. É importante de se levar em conta que o Maryan passou por uma cirurgia, que deve ter sido extremamente dramática, em 1945, em que teve sua perna amputada. Amishai-Maisels (2013) conta, quando a guerra já estava próxima ao fim, depois de caminhar por 10 horas em uma das “Marchas da morte”, Maryan chegou ao campo de concentração Blechhammer, onde junto com outros prisioneiros decidiu se esconder, recusando-se a seguir adiante. Eles foram surpreendidos, entretanto, por guardas que atiraram na direção deles, sendo que Maryan foi atingido no joelho direito. Os russos chegaram pouco tempo depois no campo de concentração, libertando os prisioneiros. Maryan teve que se submeter a uma cirurgia em que teve sua perna amputada.

Uma coisa que chama a atenção sobre essa mesa de operação (ou dessa maca), da figura 32, é o fato de ela ser praticamente idêntica à do desenho da figura 31 “Now is the shrinking time”, o que pode nos fazer supor que aqui também há uma relação com a experiência analítica. Mesa praticamente idêntica também à da figura 33, abaixo.

[57] Há uma discussão muito interessante a respeito desse quadro feita por Sebald (2010).

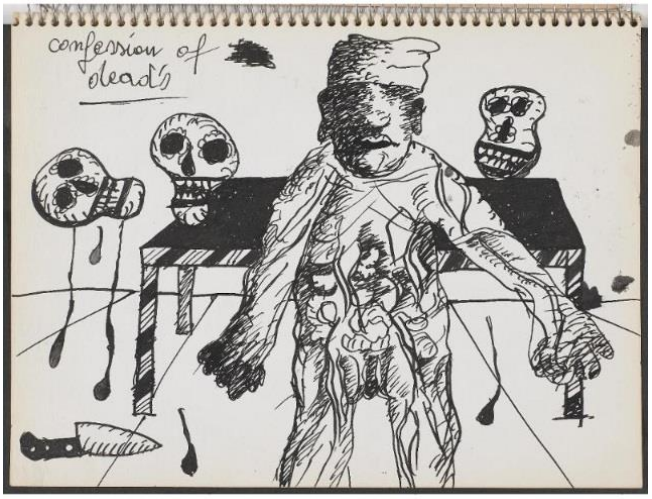


Fig.33. “Confession of dead’s (sic)”, Caderno 6 (MARYAN, 2012e).

Acho difícil compreender quem são os mortos que confessam nesse desenho, se são os fantasmas dos mortos do passado de Maryan, se são as vítimas do genocídio, se são as pessoas que estavam observando a dissecação (da figura 32) que foram assassinadas pelo homem com a barriga aberta. Mas, nesse desenho, o homem, que antes estava deitado e sendo dissecado, agora está de pé, com o corpo todo aberto, com as tripas de fora, e aparentemente castrado. A faca, que pode ter sido usada na dissecação ou para matar as pessoas que viraram caveiras, está no chão.

A ideia de confissão de alguém morto fica tendo uma relação mais evidente com a situação analítica no desenho da figura 34, abaixo.

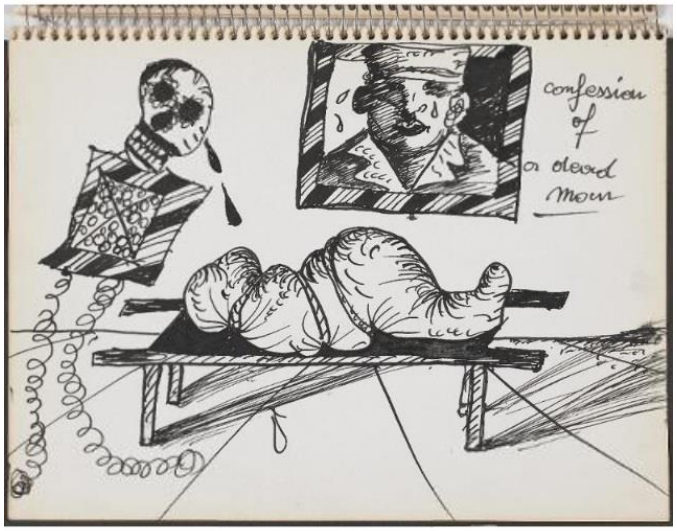


Fig.34.”Confession of a dead man”, Caderno 6 (MARYAN, 2012e).

Nesse desenho, vemos um sujeito deitado e outro atrás, que despende atenção a ele. Há ainda um quadro pendurado no ambiente, decoração bastante comum em diversos consultórios de psicanalistas. Entretanto, a situação analítica é representada de forma toda

distorcida e macabra. O sujeito não está deitado em um divã confortável, mas em uma maca de madeira. Ele está amarrado e enrolado em uma espécie de lençol ou mortalha. As palavras no canto direito acima, "Confissão de um homem morto" (*Confession of a dead man*) sugerem que ele está morto, mas, ainda assim, confessa algo. Sua postura meio retorcida parece dar a impressão tanto de alguém que foi morto em situação sofrida, quanto alguém que está se contorcendo, agonizando, tentando se expressar ou pedir ajuda. O "analista" é representado meio como boneco, meio como uma caveira, de qualquer modo não parece ser alguém que possa compreender o sofrimento de quem está agonizando. Ainda assim, é possível distinguir lágrimas caindo dos olhos desse psicanalista.

Questões a respeito da relação com o analista ficam mais claras em alguns desenhos nos quais transparece o ódio de Maryan em relação ao analista e à própria situação analítica.

Fig.35. "You dirty shrink", Caderno 6 (MARYAN, 2012e).

No desenho da figura 35, o analista, que tem uma aparência de boneco ou de caveira como na figura 34, é xingado, e poderíamos pensar que é uma acusação de que sua ajuda não está sendo suficiente para aplacar o sofrimento de Maryan. Chega a ser curioso como, através dos desenhos, é possível identificar diversas questões que dizem respeito a esse tratamento psicanalítico, tais como o sentimento de ódio em relação ao analista. Nesse sentido, os cadernos de Maryan podem ser vistos, também, como o testemunho de um tratamento psicanalítico, no caso, o de uma pessoa que passou por violências extremas e que tinha enorme dificuldade de falar.

O ódio é algo bastante marcante nos desenhos de Maryan, e é possível inferir que esse sentimento estava bastante presente no tratamento psicanalítico, sendo voltado muitas vezes à figura do analista.

Fig.36. “Psychoanalysis of Jews”, Caderno 5 (MARYAN, 2012d).

Poderíamos pensar que esse ódio de Maryan está profundamente relacionado com as experiências de violência que ele viveu. Por vezes, parece que as figuras alvo de ódio se misturam, assim como agressor e vítima, e já não é mais possível saber quem é quem[58]. Na figura 36, é difícil imaginar o que pode haver nessa cena que tenha relação com a psicanálise. Uma coisa que chama a atenção é que a pessoa que leva um tiro, e que parece ser o próprio Maryan, está com uma suástica nazista, assim como também a criatura (que não parece humana) que porta a arma.

Levando-se em conta que o tratamento analítico de Maryan durou por volta de um ano, e que durante esse tempo foram feitos 478 desenhos, é possível considerar que, além de ter sido uma produção bastante intensa (para não dizer frenética), com mais de um desenho por dia, provavelmente cada sessão se ocupava de vários desenhos (isso caso todos os desenhos recebessem atenção, o que pode não ter acontecido). De qualquer modo, devido a tal quantidade de material, é plausível pensar que a análise se constituísse principalmente em cima desses desenhos. Há coisas que não dá muito para saber sobre como isso se dava, se Maryan já levava os desenhos prontos, se ele produzia algo na sessão, sobre qual o momento em que ele escrevia em cima dos desenhos, sobre como trabalhavam esse material. Há alguns desenhos, por exemplo, em que a parte escrita está riscada, e poderíamos conjeturar que isso aconteceu durante a sessão analítica.

Ao pensar que os desenhos de Maryan foram endereçados a um analista, eles têm um estatuto um pouco diferente de outras obras de arte e de literatura consideradas de testemunho, que foram, desde o princípio, dirigidas a um grande público. Maryan não fez seus desenhos, pelo menos em um primeiro momento, para divulgá-los, para denunciar os horrores

[58] No capítulo 3, especialmente nos itens 3.2, 3.4 e 3.5, aprofundo a discussão sobre como, em alguns desenhos de Maryan, o papel da vítima e do agressor parecem se confundir.

do que viveu ou algo do tipo[59]. Nesse sentido, é possível fazer uma contraposição, por exemplo, com o livro *É isto um homem?* de Primo Levi (1988)[60], que foi escrito em 1947, pouco tempo depois de ele ser libertado de Auschwitz. A respeito desse seu livro, Primo Levi (1990, p.103) escreveu:

> Ora, eu escrevera aquelas páginas sem pensar num destinatário específico; para mim, tratava-se de coisas que carregava, que me invadiam e que tinha de pôr para fora: dizê-las, ou melhor, gritá-las à luz do dia; mas quem grita à luz do dia se dirige a todos e a ninguém, clama no deserto.

Está certo que Primo Levi (1990) diz que isso aconteceu apenas em um primeiro momento, que depois começou a pensar em seus destinatários. Mas, de qualquer modo, há uma diferença significativa em relação aos desenhos de Maryan, que foram endereçados a seu analista. Nesse sentido, podemos pensar, a partir de Dori Laub (1992), em um testemunho do trauma como um processo que inclui o ouvinte. Assim, no caso de Maryan, foi necessário haver um vínculo, a presença de um outro na posição de alguém que escuta, para acontecer o testemunho do trauma.

É interessante, para essa discussão, a proposição de Gondar e Antonello (2016) de ver o analista, nesse tipo de clínica, como testemunha. Os autores se apoiam nos dois sentidos que a palavra testemunha tem: de alguém que assiste como um terceiro um caso que envolve outras duas pessoas, e de alguém que é testemunha e ao mesmo tempo sobrevivente de uma situação[61]. E propõem, assim, uma função de testemunha para o analista, como terceiro, que pode estar presente na repetição do trauma durante a situação analítica. Quando alguém faz um apelo desesperado, nesse contexto clínico, há a possibilidade de não enfrentar sozinho a situação traumática, se puder contar com um analista testemunha. De acordo com Gondar e Antonello (2016, p.18), "para um testemunho ter sentido, é preciso que alguém testemunhe essa fala e essa dor. É preciso que alguém testemunhe o testemunho".

Cabe ainda aqui mais uma consideração a respeito da análise de Maryan, que diz respeito à língua em que ela foi conduzida. É importante de se considerar que a dificuldade de Maryan em se expressar através da linguagem tem também um componente linguístico. O

---

[59] É importante de se levar em conta que no filme de Maryan, feito em 1975, ele utiliza diversos desses desenhos, expondo-os nessa ocasião, portanto, a um grande público.

[60] Primo Levi era um jovem judeu italiano de 24 anos quando foi preso em dezembro de 1943. Ele fazia parte de um grupo de resistência armada contra os nazistas que haviam ocupado o norte da Itália. Foi deportado para Auschwitz em fevereiro de 1944 e ficou preso lá até a chegada dos russos no final de janeiro de 1945. Levi escreveu o livro *É isto um homem?* em 1947, ou seja, quando já vivia seguro novamente em Turim e apenas pouco tempo depois de ter sido libertado dos horrores perpetrados pelos nazistas.

[61] Em latim há duas palavras para testemunha: *testis* se refere à pessoa que faz um depoimento como um terceiro em um processo; já *superstes* a alguém que atravessou uma provação, um sobrevivente. Isso é discutido por Seligmann-Silva (2013a) e por Gondar e Antonello (2016), a partir de Benveniste.

analista de Maryan devia falar em inglês, a julgar pelo fato que as palavras escritas nos desenhos estão nessa língua, e também de que o tratamento aconteceu em Nova York. Entretanto, é possível notar, através dos inúmeros erros que Maryan faz em sua escrita, que ele provavelmente não dominava o inglês muito bem. Considerando a biografia de Maryan, em que ele nasce na Polônia, sendo de família judia, depois mora em Israel, depois na França, para só então se mudar para os EUA, podemos inferir que o inglês foi o quarto ou quinto idioma que ele aprendeu, apenas depois do polonês, do hebraico, do francês, e possivelmente do ídiche[62] e do alemão. O fato de não poder se expressar em sua língua materna ou em uma língua que dominava com grande fluência, pode ter exercido um fator que dificultou sua expressão por meio da linguagem verbal com o analista. De acordo com Wieviorka (2006), a questão da língua do testemunho é fundamental.

1.6. O silêncio e o grito de Maryan

Nos cadernos 6, 7 e principalmente no 8, há muitos desenhos de Maryan em que não há palavras. Isso chama a atenção e contrasta com o que vinha sendo uma marca de seus cadernos, que era a união das imagens com as palavras. É possível pensar que, nesse momento (de sua vida, de sua análise), Maryan foi tomado por um silêncio, ficou sem palavras, caiu num mutismo. Esse é um tema que, inclusive, aparece de diversas formas em seus desenhos, mesmo que por meio de palavras. Assim, em alguns desenhos está escrito "Sem comentários" (*No comments*); em outros aparece um personagem preso em uma camisa de força, impedido de falar; ou então, simplesmente, há uma ausência de palavras e alguém que grita, que chora, enfim, que está em profundo sofrimento.

[62] Pelas informações biográficas que encontrei a respeito do Maryan, acredito não ser possível afirmar com segurança sobre o papel e o peso que a língua ídiche desempenhou em sua vida. Ainda assim, parece que exerceu algum papel, tendo em vista que, em alguns de seus desenhos, há expressões em ídiche, e também que era uma língua bastante falada entre judeus poloneses.

Fig.37. “Autoportrait and no comment”, Caderno 3 (MARYAN, 2012b).

O desenho da figura 37 é do Caderno 3 e diz “Autorretrato e sem comentários” (*Autoportrait and no comment*), indicando que Maryan representa a si mesmo, mas que não quer comentar nada, ou que nem há o que se comentar sobre isso. Já há, portanto, nos cadernos anteriores aos mencionados acima (6, 7 e 8), alguns desenhos em que as palavras parecem se deter diante da imagem, ou do assunto abordado, recusando-se a comentar qualquer coisa. Nesses desenhos, não há comentários (*No comment*), não há o que se dizer, ou ao menos Maryan não quer falar nada sobre isso, preferindo o silêncio.

Fig.38. “I have no comment, maybe tomorrow”, Caderno 5 (MARYAN, 2012d).

Há um silêncio que parece ser importante de ser respeitado diante de um enorme sofrimento. Dori Laub (1992) enfatiza a importância de, diante de um testemunho, se reconhecer os silêncios que o constituem. Quando se trata de testemunhar sobre uma realidade inimaginável, é preciso levar em conta as lacunas e os silêncios da própria experiência traumática.

Renato Lessa (2009, p.94), em um texto justamente sobre o silêncio, apresenta a instigante questão: “como representar o silêncio?”.

Fig.39. (Sem palavras), Caderno 8 (MARYAN, 2012g).

De fato, parece que alguns desenhos de Maryan nos deixam sem palavras. Nesse sentido, é possível relembrar a ideia de Wajcman (2013) de que esses desenhos desafiam a palavra.

Para Lessa (2009), um testemunho de uma situação como Auschwitz sobrevém como um "registro de fragmentos". Fragmentos que mostram mais do que explicam. A interpelação que provém do silêncio dos campos de concentração se inscreve na ordem da apresentação e não da representação.

Auschwitz, em sua máxima expressão, pode ser visto, de acordo com Lessa (2009, p.85), como um experimento de vitória do silêncio e como uma supressão definitiva de vozes humanas. Ao sobrevivente do campo de concentração foi imposto "o silêncio ainda em vida", resultado de uma "supressão das línguas".

O sobrevivente passa a ser, através da imposição do silêncio de Auschwitz, algo através do qual a dor impõe o seu império. Caso se fizesse a pergunta "o que há?" a esse sujeito, a resposta, que não poderia vir sob a forma de linguagem ordinária, seria: a dor. O silêncio de sobreviventes, como Maryan, é, segundo Lessa (2009, p.86), "seu confinamento ao grito primordial e ao conhecimento de que só há dor e, do ponto de vista da expressão, seu urro básico; uma dor sem nome, sem o que a signifique na linguagem"[63].

[63] No item 2.10, comento o que K-Zetnik chama de "grito mudo" que tem bastante relação com essa discussão.

Fig.40. (Sem palavras 2), Caderno 7 (MARYAN, 2012f).

O sujeito confinado em uma dor sem palavras às vezes aparece, nos desenhos de Maryan, através de alguém preso em uma camisa de força. Podemos relacionar isso também à cena do filme de Maryan, descrita por Bojarska (2013), em que ele próprio faz uma performance em que está preso em uma camisa de força com algo em sua boca que o impede de falar.

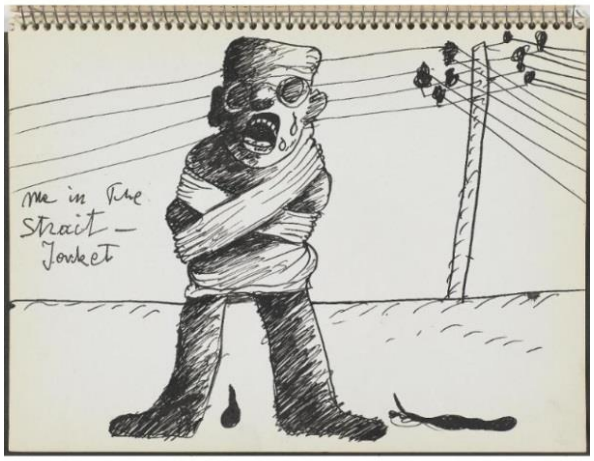


Fig.41. “Me in the strait-jacket”, Caderno 4 (MARYAN, 2012c).

É possível pensar esses desenhos de Maryan a partir das reflexões de Shoshana Felman (2014, p.42,43, grifo da autora) sobre os “sem-expressão”, que são

> aqueles que a violência privou de expressão; aqueles que, por um lado, foram historicamente reduzidos ao silêncio e que, por outro, foram historicamente tornados sem rosto, privados de seu *rosto humano* – privados, a saber, não só de uma linguagem e de uma voz, mas mesmo da expressão muda, sempre presente num rosto humano *vivo*.

A partir da ideia de “rosto” de Levinas, Felman (2014) compreende a violência como a supressão do rosto humano. Assim, golpeado pela violência, um rosto perde a capacidade de se expressar, torna-se sem-expressão.

Na experiência traumática de Maryan e no seu enorme sofrimento, parece que há algo que só pode ser expresso por meio de gritos, de silêncios, de pessoas confinadas, presas, de criaturas já não mais humanas. Algo, portanto, que escapa dos recursos da linguagem ordinária que dispomos para nos expressar.

Fig.42. "I would like to know why I am screaming", Caderno 5 (MARYAN, 2012d).

O grito é um tema bastante presente e marcante ao longo dos cadernos. Em alguns deles o grito sai em forma de vômito, em outros sai com a palavra "Ajuda!" (*Help!*), ou então ele sai simplesmente como grito.

Fig.43. "Screaming out the intestins from me (sic)", Caderno 2 (MARYAN, 2012a).

Na figura 43, o grito é visceral. Parece que o corpo quer sair todo para fora, e, de fato, as fezes acompanham o grito, dando a ideia de que se grita os próprios intestinos.

É possível pensar sobre esses desenhos de Maryan a partir de reflexões sobre pinturas de grito de Francis Bacon. Há muitas proximidades entre a pintura de Bacon e de Maryan, que foram contemporâneos[64]. O grito e a representação da boca aberta, especificamente, são algo bastante marcante em ambos os pintores.

[64] Ambos fizeram parte do movimento da "Nova figuração" (*Nouvelle Figuration*) em Paris em 1961. Tanto Maryan quanto Bacon pintavam figuras em um momento em que predominava a arte abstrata no meio artístico. Eles têm influências em comum, tais como Soutine e Velázquez. Aliás, ambos fizeram sua própria versão do

Seligmann-Silva (2005) discute como, por muito tempo, na história das artes plásticas predominou a ideia de que a representação do feio, da dor e do grito deveria ser evitada. A partir das reflexões estéticas de Lessing, o autor diz que o artista plástico devia "evitar a representação do grito, do escancaramento da boca" (p.37). A representação da boca aberta implicava que o artista estivesse saindo do campo do estético.

Entretanto, isso mudou, sobretudo no século XX, e Seligmann-Silva (2005, p.43) chama a atenção para a pintura de Bacon, em que a representação da boca escancarada se tornou uma obsessão: "Queremos registar o *instantâneo* do grito, registrar o tremor visceral, o frio na espinha, nosso grito de horror primevo". Em uma entrevista, Bacon disse: "Eu queria pintar mais o grito do que o horror" (citado por SELIGMANN-SILVA, 2005, p.43).

Em seu livro sobre Bacon, Deleuze (2007) traz considerações interessantes sobre o grito na obra do pintor. A respeito do quadro "Estudo a partir do retrato do Papa Inocêncio X de Velásquez" (1953)[65], Deleuze comenta que não há no quadro aquilo que causa o horror, não há nada visível que acontece com o papa, antes ele grita diante do invisível. Assim o horror, em Bacon, é consequência do grito, e não o contrário.

Bacon vê, portanto, no grito um dos mais elevados objetos de pintura. O seu dilema, a respeito de pintar o grito e não o horror, poderia ser expresso, segundo Deleuze (2007, p.66), da seguinte forma: "ou pinto o horror e não pinto o grito, já que figuro o horrível; ou pinto o grito e não pinto o horror visível, e pintarei assim cada vez menos o horror visível, pois o grito é como a captura ou a detecção de uma força invisível".

Seligmann-Silva (2005), em uma linha parecida, diz a respeito de Bacon: "Ele não quer pintar o sofrimento humano, mas o seu grito" (p.43). A obsessão do pintor seria, portanto, "pelo grito 'em si', por sua natureza material e visual, e não tanto pelo horror que ele exprime" (p.53).

Acredito que essas reflexões sobre o grito na pintura de Bacon são interessantes para pensar como isso aparece em alguns desenhos de Maryan. Muitos deles mostram um sujeito gritando e não o horror que causa o grito. Como em Bacon, parece que o grito é "a operação pela qual o corpo inteiro escapa pela boca" (DELEUZE, 2007, p.24). Desse modo, a boca deixa de ser mais um órgão particular, e passa a ser o buraco pelo qual o corpo escapa.

---

quadro do "Retrato do Papa Inocêncio X" de Valázquez, Bacon em 1953 e Maryan em 1961. A respeito das influências na pintura de Maryan, ver o catálogo da exposição sobre o pintor (MARYAN, 1996), sobre relações de Maryan com Bacon, ver Dagen (2013) bem como a entrevista de Maryan (MUNDY, 2013).

[65] Na versão que fez do quadro de Velázquez, uma das características mais marcantes é que Bacon pintou o papa gritando.

Fig.44. (Sem palavras 3), Caderno 8 (MARYAN, 2012g).

Diversos desenhos de Maryan mostram um pedido de ajuda, sem que saibamos exatamente por que o sujeito está fazendo isso. É o momento do grito que Maryan mostra. Nós ficamos sem saber o seu porquê, aliás, parece que nem mesmo o sujeito sabe por que grita.

Fig.45. “Who know’s what I am screaming for? (sic)”, Caderno 2 (MARYAN, 2012a).

“Quem sabe pelo que estou gritando?” grita o sujeito da figura 45, que parece um menino. Ele está dentro do que parece ser uma caixa, confinado em um lugar apertado, tem a expressão de sofrimento e chora. Entretanto, seu choro e seu grito se manifestam de forma pura, ficamos sem saber sua causa, mesmo porque nem ele próprio sabe. Como a expressão se dá apenas sob a forma de um grito, é mais difícil de encontrar um endereçamento junto a um outro que possa ajudar a dar sentido para a experiência de sofrimento. Em todo caso, a forma do desenho, bem como seu conteúdo, acaba por mostrar aí as próprias dificuldades que envolvem a linguagem verbal como forma de expressão.

É possível relacionar essas questões que envolvem o grito nos desenhos de Maryan com um exemplo na literatura do romance *Austerlitz*, de Sebald (2008, p.30,31). Nesse livro, menciona-se em determinado momento uma biografia fragmentária de um certo Gastone Novelli, que teria sido preso pelos alemães em 1943 e mandado para o campo de concentração de Dachau. Ali Novelli teria sofrido uma forma particular de tortura que envolvia um gancho de ferro que pendia de uma corda presa ao teto, de onde se içava o preso causando enormes suplícios. Sobre o que teria acontecido consigo nesse local, Novelli jamais falaria uma única palavra, exceto uma vez quando ele contou que,

> após ser libertado do campo, a vista de um alemão ou mesmo de qualquer ser dito civilizado, fosse homem ou mulher, tornara-se para ele tão insuportável que, mal se recuperara, embarcou no primeiro navio rumo à América do Sul, para tentar a sorte como garimpeiro de ouro e diamantes. Durante algum tempo Novelli viveu nas matas virgens com uma tribo de pessoas pequenas de pele acobreada e reluzente, que um dia emergiram a seu lado como do nada, sem mexer uma única folha. Ele adotou seus costumes e compilou o melhor que pôde um dicionário de sua língua, composta quase exclusivamente de vogais e sobretudo do fonema A em infinitas variações de entonação e acento (…). Mais tarde, de volta à sua terra natal, Novelli começou a pintar quadros. O tema principal, do qual lançava mão em formas e combinações sempre novas (…) era a letra A, que ele riscava na superfície colorida por ele preparada, ora com um lápis, ora com o cabo do pincel ou com um instrumento ainda mais tosco, em fileiras cumuladas umas ao lado ou sobre as outras, sempre iguais e contudo nunca repetidas, em ondas ascendentes e descendentes como um grito prolongado.
> AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
> AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
> AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA

Esta passagem nos coloca o problema de como expressar vivências de violência extrema. Para alguém que passou por experiências como a tortura, a prisão em um campo de concentração, que esteve perto dos horrores da guerra, enfim, que passou por alguma forma de barbárie, como falar sobre o que aconteceu? O modo como muitos sobreviventes lidaram com seu passado foi através do silêncio. A linguagem se encontraria em um lugar frágil, pois se demonstra insuficiente para dar conta de expressar os horrores sofridos.

No trecho citado do livro de Sebald (2008), a única possibilidade de expressão que se coloca para Novelli é um grito prolongado, que se manifesta através da escrita de diferentes variações de fileiras da letra A, em dicionários ou quadros, em uma tarefa aparentemente sem fim. E isso mesmo depois de ter tentado de alguma forma fugir de tudo a que remetia a seu passado traumático, a ponto de ter ido viver no meio da mata em outro continente em uma tribo com uma cultura completamente diferente da sua. Novelli, assim, não conseguiu fugir do seu passado, e a única forma de que dispunha para expressá-lo era por meio de variações de

um grito incompreensível.

1.7. O corpo esburacado

Algo bastante marcante, nos desenhos de Maryan, é que os contornos dos corpos que delimitam o dentro e o fora parecem frágeis, há uma constante ameaça do interior sair para o exterior, das fronteiras se romperem. Isso se dá principalmente através dos fluídos, secreções, excrementos do corpo que saem para fora, por vezes como jorro, como se não tivesse nada que pudesse contê-los. De qualquer modo, o mal-estar, a angústia, a dor, que são expressos nos desenhos adquirem um caráter fortemente corporal.

Isso também está presente na pintura de Maryan, tal como é discutido por Wasilik (1996). A autora, ao comentar a longa série de quadros chamados "Personagens" de Maryan (1996), diz que as figuras não conseguem conter o seu interior, que irrompe para fora da cabeça e das mãos. Há diversos quadros em que "personagens" suam, vomitam, choram, gritam, em um caráter explosivo, marcado pela pressão e ameaça de ruptura.

Para Wajcman (2013), seria preciso um novo gênero pictórico para definir Maryan, que poderia se chamar "pintura de corpos". O autor também colocaria nesse gênero Francis Bacon. E, de fato, algumas reflexões sobre Bacon nos ajudam, novamente, a pensar sobre Maryan e seus desenhos.

Deleuze (2007), em seu livro sobre Bacon, discute sobre como em sua pintura o corpo se esforça por escapar. A respeito, por exemplo, do quadro "Figura na pia" de 1976, Deleuze (2007, p.23) descreve como o corpo-figura, que está agarrado ao oval da pia, "faz sobre si mesmo um esforço intenso, imóvel, para escapar inteiramente pelo ralo". Nos quadros de Bacon, também há a presença de vômito, excremento, algo pelo qual o corpo escapa do organismo: "Ele escapa pela boca aberta em O, pelo ânus ou pelo ventre, pela garganta, pela área redonda da pia, ou pela ponta do guarda-chuva" (DELEUZE, 2007, p.56).

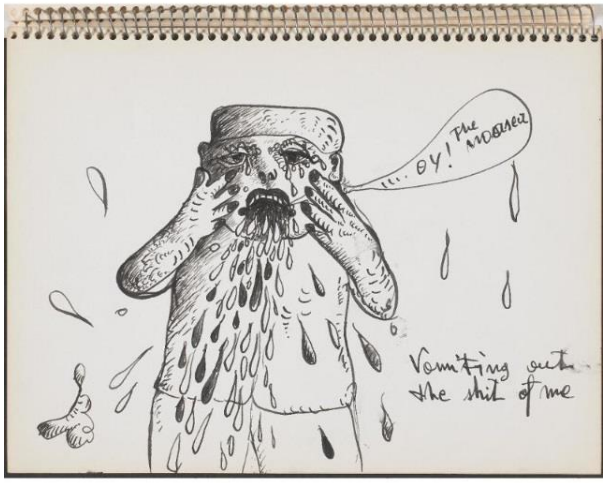


Fig.46. “Vomiting out the shit of me”, Caderno 9 (MARYAN, 2012h).

Na figura 46, secreções, fluidos, excreções parecem sair ao mesmo tempo do corpo de um sujeito dominado pela náusea. Isso é reforçado pela frase “Vomiting out the shit of me”, que pode ser compreendida como uma expressão que significa colocar para fora tudo o que há dentro, sendo que a própria palavra “merda” (*shit*) remete a algo extremamente corporal. Já não dá para saber direito se o que sai do corpo é vômito, lágrima, sangue, suor, pois tudo se mistura num único jorro para o exterior.

É possível relacionar essas questões presentes nos desenhos de Maryan com tendências da arte contemporânea que vêm sendo chamada de “arte abjeta”. Essa arte, segundo Seligmann-Silva (2005, p.41), tem como suportes privilegiados “[a] pele, os seus orifícios, dejetos e fluidos”. É importante, entretanto, levarmos em conta, ao fazermos a relação desse tipo de arte com os desenhos de Maryan, a especificidade de que estes foram produzidos em um contexto de tratamento, endereçados a um psicanalista. Nesse sentido, talvez fosse interessante pensar numa proposta como a de Frayze-Pereira (2015), que busca relacionar manifestações corporais abjetas na clínica psicanalítica e na arte contemporânea[66].

Algumas contribuições bastante interessantes para a reflexão dos corpos especificamente tal como aparecem nos desenhos de Maryan são elaboradas por Wajcman (2013, p.91, 92, tradução minha), que os caracteriza como “corpos com buracos”. Para o autor, adquire grande importância nos desenhos, portanto, os orifícios diversos – boca, ânus, olhos, poros etc – e os líquidos que transitam neles: “O buraco é o centro do corpo[67]”. Os corpos são desenhados em atividade corporal, ou seja, eles vomitam, cospem, dejetam,

[66] Não vou me deter, neste trabalho, nas relações entre os desenhos e a pintura de Maryan com a “arte abjeta”, apesar de acreditar que há bastante coisa a ser pensada a respeito. A ideia de abjeto foi desenvolvida através de uma perspectiva psicanalítica por Kristeva (1982). Foster (2014) se apropria dessas ideias para pensar tendências da arte contemporânea, a partir da concepção de “arte abjeta”. Sobre o assunto ver também Seligmann-Silva (2005) e Frayze-Pereira (2015).

[67] “Le trou est le centre du corps”.

deixam escapar líquidos, pingam, se espalham. De acordo com Wajcman (2013), os corpos parecem massas líquidas em explosão.

Fig.47. “I feel very bad in my skin”, Caderno 6 (MARYAN, 2012e).

Na figura 47, a pele parece estar prestes a se romper e o interior do corpo a sair para fora, por conta de uma angústia extrema que faz o sujeito se sentir mal com aquilo que se encontra dentro de si. De acordo com Wajcman (2013), os corpos de Maryan se comunicam de dentro para fora, eles se esvaziam, excedem a imagem corporal. Além disso, não se comunicam pela linguagem, são sem palavras, ou melhor, o próprio corpo passa a ser o único lugar de comunicação.

O esvaziamento do corpo nos desenhos, para Wajcman (2013), estão relacionados com a morte. Assim, os corpos se esvaziam de sua vida, aquilo que há de mais íntimo escorre para fora, restando apenas um corpo vazio.

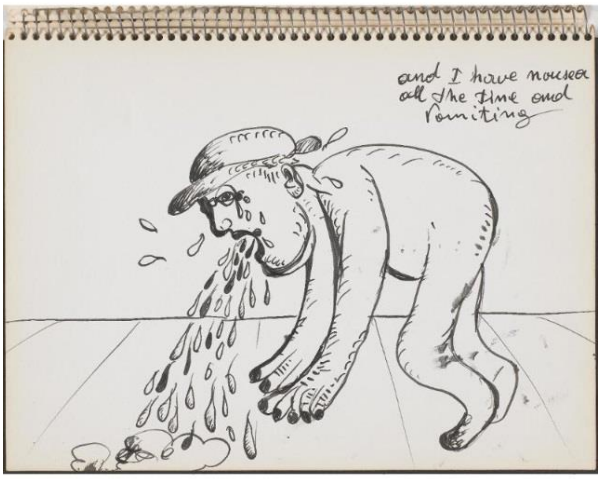


Fig.48. “And I have nausea all the time...”, Caderno 9 (MARYAN 2012g).

Há uma associação em muitos desenhos entre a fala e o vômito, que já foi mencionada na figura 29 do “vômito psicanalítico”. De acordo com Wajcman (2013), a fala ela mesma parece ser uma excreção como qualquer outra. O corpo se esvazia pela fala como um

derramamento. É possível lembrar novamente do que disse Annette, esposa de Maryan, que para ele falar seria como cuspir.

1.8. O testemunho de Maryan

Segundo Wajcman (2013), os desenhos de Maryan não devem ser vistos como um documento psicopatológico, e que também não seria justo vê-los como uma obra de arte. Neste trabalho, eu proponho olhar para os desenhos como um testemunho.

Nesse sentido, é interessante nos determos um pouco no conceito de testemunho, a fim de esclarecer essa proposta que escolhi para abordar os desenhos de Maryan. Uma coisa a ser considerada, no entanto, é que muitas reflexões, utilizadas a seguir a respeito do conceito, foram elaboradas tendo em vista textos literários ou testemunhos orais. Ou seja, com frequência se aborda o testemunho supondo que se trata de alguma manifestação verbal. No caso dos desenhos de Maryan, há a importante especificidade de ser utilizada a expressão pela via da imagem, ainda que associada com palavras[68].

Uma primeira característica importante do testemunho a ser considerada é a sua relação com a realidade. Seligmann-Silva (2013a, p.374) traz considerações interessantes, propondo que o testemunho existe "no espaço entre as palavras e as 'coisas'".

A relação da literatura, da arte, e de outras formas de testemunho com a realidade é complexa, já que o limite entre a ficção e a "realidade" não pode ser bem delimitado. Há, no entanto, a reivindicação pelo testemunho de uma relação com o "mundo fenomênico", ou seja, há um comprometimento com o "real". Segundo Seligmann-Silva (2013a, p.375) "o testemunho justamente quer resgatar o que existe de mais terrível no 'real' para apresentá-lo".

Ao se referir à literatura de testemunho, Seligmann-Silva (2013a, p.382) traz contribuições para se pensar os desenhos de Maryan, ao dizer que não se trata de uma imitação da realidade, "mas sim de uma espécie de 'manifestação' do 'real'". É evidente, porém, que não existe uma transposição imediata do "real". Se o "real" pode ser pensado como um "desencontro", como algo que nos escapa, então o testemunho busca esse encontro impossível (SELIGMANN-SILVA, 2010). Podemos retomar aqui a denominação que o próprio Maryan (2013a) fez sobre sua pintura: "pintura-verdade".

[68] Uma aproximação mais apropriada, portanto, talvez seria com o já mencionado livro de quadrinhos *Maus*, de Art Spiegelman (2005), que pode ser visto, de acordo com Seligmann-Silva (2013a, p.382) como "uma obra de testemunho: que remete a algo 'que de fato ocorreu'".

Dori Laub (1992) afirma que o testemunho não é preciso em relação à verdade histórica, mas que isso não tira a validade do testemunho como um todo. Para o autor, o testemunho envolve, muitas vezes, uma situação de descobrir um conhecimento. Ou seja, não se trata de algo que o sujeito já conhece com segurança.

Para Shoshana Felman (2000, p.16), pelo fato de ser dirigido a outros, o testemunho transcende a testemunha, que passa a ser "o veículo de uma ocorrência, de uma realidade". O testemunho não necessariamente é uma ação intencional do sujeito. De acordo com Felman (2000, p.27) não é necessário ser o dono da verdade para testemunhar sobre a realidade de forma eficiente, aquele que fala "testemunha uma verdade que, apesar disso, continua a lhe escapar".

Para se pensar a especificidade dos desenhos de Maryan, que constituem uma expressão frequentemente não verbal, talvez seja interessante trazer a ideia de figurabilidade, tal como discutida por Gondar e Antonello (2016, p.17). A figurabilidade, segundo os autores, consiste "na possibilidade de expressar alguma coisa, por meio de imagens". Estas se constituem a partir de algo que existia antes apenas enquanto expressão sem forma. Os autores pensam a figurabilidade em relação a vivências traumáticas, como "um processo que faz um primeiro tipo de enlace de uma intensidade que se encontrava em estado bruto". Figurar é, portanto, dar uma forma a uma vivência traumática por meio de imagens. Por meio delas, a vivência terrível pode ser evocada, descrita e transmitida, tornando visível algo que até então não tinha forma.

Nesse sentido, Bojarska (2013) aponta que a tarefa dos desenhos de Maryan pode ser vista como a de estabelecer um registro, de tentar transpor uma posição muda do sobrevivente em uma linguagem visual. Os desenhos podem ser vistos como um meio de lidar com o silêncio que permaneceu depois do extermínio da família do artista, um silêncio que resulta da falta de narrativas sobre a morte deles e sobre a sobrevivência do próprio Maryan.

Isso nos traz uma outra questão fundamental para se pensar o testemunho de Maryan, que é a relação de seus desenhos com as experiências traumáticas terríveis que viveu em sua vida, bem como com sua condição de sobrevivente do genocídio. Como já abordado anteriormente (nos itens 1.1 e 1.2), Maryan era um adolescente quando foi preso, ficou por volta de cinco anos como escravo nos campos de concentração nazista, teve toda a sua família assassinada no genocídio, tudo isso pelo fato apenas de serem judeus. Além disso, ele sobreviveu a um fuzilamento, tomando dois tiros, e em outra ocasião novamente foi atingido em sua perna, tendo que amputá-la. As violências traumáticas que viveu foram, portanto, de diversas ordens, tendo componentes políticos, de racismo, de violência física, de perda de

todos os entes queridos, e de ruptura com um passado que o ligasse a uma língua, a uma cultura, a uma infância ou a algum tipo de tradição.

Há muitas reflexões teóricas a respeito do testemunho que se debruçam sobre a condição do sobrevivente, e especificamente do sobrevivente do genocídio de que os judeus foram vítimas durante a Segunda Guerra Mundial. Seligmann-Silva (2010, p.5) se refere à situação singular do sobrevivente como "alguém que habita na clausura de um acontecimento extremo que o aproximou da morte".

Em relação ao sobrevivente, é possível pensar em um vínculo bastante presente entre a violência e o testemunho, no sentido que este se constitui como uma forma de expressão para a realidade violenta. De acordo com Seligmann-Silva (2010, p.9), o testemunho surge no embate entre o "Eu moderno e o Mundo, sobretudo quando o mundo se apresenta como uma manifestação violenta".

Outra característica importante a ser considerada do testemunho é o seu caráter fragmentário. Isso fica evidente, no caso dos desenhos de Maryan, pelo fato de ser uma tarefa quase impossível ver alguma linearidade entre eles, ou algo que os una em uma sequência de forma coerente e ordenada. A esse respeito, é possível fazer um paralelo com Primo Levi (1988, p.8), que, no prefácio do já citado livro em que faz um testemunho sobre sua experiência em Auschwitz, fala de seu caráter fragmentário: os "capítulos foram escritos não em sucessão lógica, mas por ordem de urgência".

De acordo com Seligmann-Silva (2010, p.8), o testemunho pode ser visto como "fragmentos de um presente que se amontoa diante de nós: de um passado que não passou". Há um trabalho de tentar reunir e organizar os fragmentos, mas não há um acesso direto a essas ruínas.

O testemunho, portanto, não deve ser visto como um discurso completo, um relato totalizador dos eventos. Segundo Felman (2000, p.18),

> Como uma forma de relação com os eventos, o testemunho parece ser composto de pequenas partes de memória que foram oprimidas pelas ocorrências que não tinham se assentado como compreensão ou lembrança, atos que não podem ser construídos como saber nem assimilados à plena cognição, eventos em excesso em relação aos nossos quadros referenciais.

Acredito que os desenhos de Maryan podem ser vistos como fragmentos profundamente ligados às experiências traumáticas vividas, que ele conseguiu expressar por meio de imagens e palavras. Os desenhos muitas vezes não mostram relações diretas com acontecimentos do passado, mas ainda assim são bastante marcados pela violência de experiências vividas por Maryan. São, portanto, testemunhos que figuram em imagens junto

com palavras algo que antes não tinha forma, que permanecia em estado bruto. Há ainda outro aspecto marcante, no caso desse testemunho, que é o fato de ele ser endereçado a alguém, mais especificamente a um psicanalista. Os desenhos se situam, portanto, dentro de um contexto de tratamento, sendo eles próprios uma demanda por ajuda, um pedido para que o sofrimento e a angústia sejam aplacados.

A importância do outro, que escuta o testemunho, é enfatizada por Dori Laub (1992), a partir de seu trabalho com testemunhos orais no "Arquivo de Yale de vídeos de testemunhos do Holocausto" (*Video Archive for Holocaust Testimonies at Yale*). Para o autor, aquele que escuta a narrativa de uma dor humana extrema se depara com uma situação em que se busca algo que ainda está por ser feito. O testemunho, dessa forma, inclui o ouvinte, que assume uma responsabilidade que anteriormente o sobrevivente sentia que carregava sozinho. Para Laub (1992a), é o encontro entre o sobrevivente e o ouvinte que torna possível o ato de testemunhar. Esse outro, que participa do testemunho, tem um papel na luta do sujeito em não se perder e em não submergir no trauma.

Comentando esse papel descrito por Laub, Hartman (2000, p.212) diz que a produção do testemunho envolve uma audiência ativa. A importância dessa escuta ganha a dimensão de um ato social, ainda que temporário e precário, na medida em que "devolve para os sobreviventes alguma confiança na comunicabilidade, tanto com eles mesmos, por meio de suas memórias, quanto com um mundo que permanece um lugar inseguro". Hartman (2000, p.215) considera o testemunho como um processo humanizador que "atua sobre o passado resgatando o 'individual, com rosto e nome próprios', do lugar do terror no qual aquele rosto e aquele nome foram levados embora".

Laub (1992, p.67, tradução minha) chama a atenção que, no caso de sujeitos que passaram por experiências de violência extrema, o próprio ato de falar sobre o passado pode se tornar bastante traumatizante, pois há a possibilidade de se reviver o trauma. Nesse sentido, o autor fala de riscos que envolvem o testemunho: "se alguém fala sobre o trauma sem ser verdadeiramente ouvido ou escutado, o próprio ato de falar pode ser vivido como um retorno do trauma[69]". Laub (1992, p.68, tradução minha) afirma ainda que a ausência de um outro endereçável, de um ouvinte empático que "pode ouvir a angústia das memórias de alguém e assim afirmar e reconhecer sua realidade"[70], solapa o testemunho. Para o autor, portanto, no

[69] "if one talks about the trauma without being truly heard or truly listened to, the telling might itself be lived as a return of the trauma" .
[70] "an other who can hear the anguish of one's memories and thus affirm and recognize their realness".

trabalho psicanalítico com sobreviventes, deve haver um primeiro estágio que poderia ser descrito em aceitar a realidade do evento traumático.

Outra contribuição interessante de Laub (1992a, p.85, tradução minha) é a de pensar o testemunho como um processo em que o sujeito assume sua posição como testemunha, em que ele "reconstitui um 'tu' interno, e assim a possibilidade de uma testemunha ou um ouvinte dentro dele"[71]. É enfatizada, portanto, a importância de que haja um ouvinte interno ao sujeito que possa autorizar um testemunho.

Em relação especificamente aos desenhos de Maryan, acredito, portanto, que seja possível vê-los como um testemunho. Um testemunho de vida de alguém que passou por violências terríveis, como o assassinato de sua família, a escravidão, o racismo, a violência contra o seu corpo, a perda de quase todos os vínculos com seu passado, a imigração para diferentes países. Também um testemunho da guerra, dos campos de concentração nazistas, do genocídio. Além disso, um testemunho de um tratamento psicanalítico, no caso, de um tratamento psicanalítico de um sujeito marcado por violências traumáticas. Por fim, um testemunho de alguém que enfrentou dificuldades de se expressar pela linguagem, que recorreu aos desenhos para tentar dar forma a algo que poderia permanecer aquém de toda comunicação, algo que poderia ficar confinado ao silêncio.

Os capítulos seguintes vão continuar a discussão sobre os desenhos de Maryan, a partir da articulação deles com questões teóricas em torno do trauma, dos limites e possibilidades de sua expressão.

[71] "reconstitutes the internal 'thou', and thus the possibility of a witness or a listener inside himself".

2. A DIMENSÃO SOCIAL DO TRAUMA

2.1. O conceito de trauma

Neste capítulo, me proponho a discutir um conceito da psicanálise que é central neste trabalho: o trauma.

O caminho que escolhi para fazer isso, entretanto, não é o de uma história do conceito. Em um primeiro momento, minha intenção, neste capítulo, é de abordar o trauma a partir de polêmicas que esse conceito suscitou. Essa minha escolha se deu devido a dificuldades que enfrentei ao longo de minha pesquisa, principalmente uma dúvida sobre se o trauma é o melhor conceito para a reflexão sobre casos de violência, e, mais especificamente, de violências que envolvem contextos políticos autoritários, de guerra ou de opressão.

Ao estudar o trauma na psicanálise, sobretudo em Ferenczi, eu já tinha entrado em contato com as divergências teóricas a respeito do assunto entre o autor e Freud, bem como com o interesse que Ferenczi manteve por trabalhos e por um período da psicanálise que o próprio Freud passou a desvalorizar. Mas essa ideia de abordar o trauma por suas polêmicas foi disparada em mim quando entrei em contato com uma outra polêmica mais recente a respeito do conceito: a que aconteceu em um debate acalorado no contexto acadêmico norte-americano entre Caruth (1996, 2000), Leys (2000) e Felman (2014), e que me pareceu atualizar as polêmicas entre Freud e Ferenczi em torno do assunto. Fiquei pensando sobre algo sintomático e recorrente que parece estar em torno do conceito de trauma, e que emerge, principalmente, a partir de casos de violência, ou do que poderíamos chamar de traumas reais.

O que me chamou a atenção, portanto, foi a percepção de que, em diversos momentos em que se retomou a ideia de trauma e em que se buscou refletir sobre ela, apareceram também polêmicas nessas discussões. Ao levantar esse problema, minha proposta aqui não é a de desvalorizar a importância da ideia de trauma – pelo contrário –, nem de propor uma leitura única e correta sobre esse conceito na psicanálise. Trata-se de refletir sobre a própria dificuldade de se teorizar sobre o trauma, dificuldade essa que também encontrei em minha pesquisa de mestrado. Parece-me que o conceito de trauma, desde o início, foi plural e carregado de tensões. Diferentes leituras são possíveis a partir de diversos textos da psicanálise que abordam o tema. Elas muitas vezes se chocam entre si, e não são muito conciliáveis.

Já adianto então, neste momento, que parto aqui da visão de que a própria conceituação sobre o trauma, na psicanálise, é plural, oscilante e contraditória. Nesse sentido, concordo com Leys (2000) a respeito da ideia de que o conceito de trauma não tem um desenvolvimento linear e ininterrupto na história da psicanálise, que o estudo sobre o trauma é cercado por dilemas, impasses e controvérsias. Assim, acredito que não seja possível a reivindicação de uma leitura única e definitiva sobre o trauma a partir da psicanálise. O que se mostra possível é fazer leituras, que vão focar um ou outro aspecto, que vão ter objetivos diferentes e usar metodologias distintas.

Neste capítulo, optei por começar focando a ideia de trauma nos primeiros textos de Freud e Breuer nos *Estudos sobre a histeria*. Tenho consciência da possível objeção que pode ser feita a respeito dessa escolha: de que o próprio Freud teria abandonado essas ideias e que, por conta disso, elas não seriam importantes. Eu acompanho, assim, o caminho feito por Ferenczi em suas reflexões sobre o trauma. Ele próprio teve suas reflexões depreciadas por querer resgatar algo que não teria mais valor e que seria ultrapassado.

Posteriormente, abordo alguns aspectos das diferenças entre as concepções de trauma de Freud e de Ferenczi, assim como os possíveis pontos importantes na desavença entre os dois. Faço, então, uma leitura cruzada entre a já mencionada polêmica recente sobre o trauma no contexto norte-americano, protagonizada por Caruth (1996, 2000), Leys (2000) e Felman (2014), e a polêmica de Freud e Ferenczi a respeito do tema. Com isso estabeleço também as bases para a forma como o conceito de trauma será abordado neste trabalho.

Em seguida, busco explorar a dimensão social da concepção de trauma de Sándor Ferenczi. Isso será feito, primeiro, a partir da articulação de reflexões teóricas do autor com exemplos da literatura de testemunho, como o sonho que Primo Levi conta ter sido frequente quando esteve em Auschwitz, e de discussões sobre relatos de soldados que voltavam da Primeira Guerra Mundial e tinham dificuldade de se expressar a respeito do que viveram no front de batalha.

Posteriormente, desenvolvo como Ferenczi privilegia, em sua compreensão do trauma, o papel do outro, quando um sujeito busca se expressar sobre uma experiência de violência. A importância de um ambiente em que possa haver confiança e sinceridade é enfatizada pelo autor como uma forma de haver um contraste entre o presente em que alguém tenta se comunicar e o passado traumático. Como exemplo de um caso em que o ambiente não foi capaz de acolher o enorme sofrimento de alguém que tentou se expressar sobre um passado de violência extrema, discuto o caso do escritor K-Zetnik que desmaiou enquanto testemunhava, no julgamento de Adolf Eichmann, a respeito de sua experiência em Auschwitz.

Por fim, discuto o segundo momento do trauma, tal como é compreendido por Ferenczi. Para o autor, no momento em que o sujeito tenta se expressar sobre a violência que sofreu, caso as pessoas ao seu redor ajam como se nada tivesse acontecido, ou como se não fosse algo importante, acontece o que tem sido denominado "desmentido", e é o desmentido que vai exercer o papel preponderante na ocorrência do trauma. É possível relacionar essa ideia de Ferenczi com muitos desenhos de Maryan em que há um sujeito, em enorme sofrimento, pedindo ajuda, enquanto a reação dos outros é o escárnio. A partir dessa relação, defendo a importância ética e política dessa dimensão social na compreensão do trauma para pensar os riscos dos negacionismos e a relevância de se combatê-los.

A pertinência da ideia de desmentido de Ferenczi para a reflexão sobre situações mais amplas, que dizem respeito a coletivos ou a sociedades, já foi defendida por Jô Gondar (2012, p.195). A autora, em uma compreensão do trauma parecida com a que proponho aqui, coloca a seguinte questão: "que contribuições poderia oferecer Ferenczi ao debate social e político mais amplo a respeito do trauma?".

2.2. O retorno a uma tradição mais antiga

O método catártico foi objeto de grande interesse por parte de Ferenczi em determinado momento de sua obra, quando ele chega inclusive a propor que se faça na psicanálise uma regressão tanto de sua técnica quanto de sua teoria (1933/2011). Isso significa que, no plano da técnica, Ferenczi passou a dar valor novamente a algo que acontecia na catarse descrita por Breuer e Freud, e, no plano da teoria, aos acontecimentos traumáticos reais.

O título do relatório apresentado por Ferenczi ao Congresso Internacional de Psicanálise, em 1929, que posteriormente veio a ser publicado com o nome *Princípio de Relaxamento e Neocatarse* (1930/2011), era "Progressos da técnica". Algo que pode parecer paradoxal, ou um jogo que o autor faz, pois o progresso da técnica que ele apresenta é justamente o retorno a uma tradição antiga, que foi, segundo ele, injustamente negligenciada. Assim, mesmo conhecendo o efeito que a sua comunicação podia provocar no público que o assistia, Ferenczi (1930/2011, p.66) diz: "Não fiquem, pois, surpreendidos demais se estou sendo hoje levado a expor-lhes novos avanços nesse caminho ou, se preferirem, recuos".

Dirigindo-se a esse público, Ferenczi (1930/2011) diz que os alunos de Freud estão mais propensos a seguir mais ao pé da letra as falas e escritos que são mais recentes de seu mestre. Mas não se deveria proclamar, segundo ele, como a única verdade apenas as últimas

descobertas de Freud. As investigações psicanalíticas, que antes eram apenas "um modesto método de trabalho psicoterapêutico" (p.61), passaram a abranger um domínio que compreende não mais só a vida psíquica individual.

O tratamento catártico da histeria, para Ferenczi (1930/2011, p.62), foi:

> a descoberta comum de uma doente genial e de um médico de espírito aberto. A paciente tinha experimentado em si mesma que alguns dos seus sintomas desapareciam quando conseguia relacionar fragmentos de suas falas ou gestos, expressos em estados de exceção, com impressões esquecidas de sua vida anterior. O extraordinário mérito de Breuer foi ter seguido as indicações metódicas de sua paciente e ter também acreditado na realidade das lembranças que surgiam, sem descartá-las de imediato, como era o habitual, como invenção fantasística de uma doente mental.

Para Ferenczi (1930/2011, p.72), a psicanálise foi inicialmente concebida como "uma medida de resposta catártica a choques traumáticos não liquidados e a afetos imobilizados". Posteriormente ela se voltou para o estudo das fantasias neuróticas e de seus diferentes mecanismos de defesa, levando em conta a relação afetiva que se estabelecia entre o psicanalista e o paciente. Para o autor, não há por que se surpreender com o reaparecimento na psicanálise de fragmentos de uma teoria e uma técnica antigas. Devemos, aliás, seguir tendo a expectativa de "descobrir novos filões de ouro nas galerias provisoriamente abandonadas" (p.73).

A partir dos procedimentos técnicos que estava desenvolvendo então, em que revalorizava uma dimensão afetiva, resgatando algo que estava presente nos primórdios da psicanálise, Ferenczi voltou a dar importância ao trauma. Trauma este que se dá na relação do sujeito com o mundo exterior. Segundo Ferenczi (1930/2011, p.73), "são sempre perturbações e conflitos reais com o mundo exterior que são traumáticos e tem um efeito de choque". Para o autor, a importância do fator traumático vinha sendo injustamente negligenciada no interior da psicanálise.

2.3. O trauma nos escritos de Freud e Breuer dos primórdios da psicanálise

Eu também me propus a ir aos textos de Freud e Breuer dos primórdios da psicanálise para ver o que encontrava a respeito do trauma. O meu foco foi o período da obra *Estudos sobre a histeria*, especificamente no texto *Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos*[72], escrito por Freud em coautoria com Breuer (1893-1895/2016). Atentei-me

[72] Na verdade, há dois textos com o título *Sobre o mecanismo dos fenômenos histéricos*, nas Obras completas de Freud. Um deles é a *Comunicação Preliminar*, enquanto o outro, *Uma conferência*. O primeiro é um artigo publicado em duas partes em 1893, de autoria conjunta de Freud e Breuer (1893/2016), e que integra e abre os

particularmente às ideias de trauma e de catarse, e o que me motivou nessa busca foi tentar entender o que teria levado Ferenczi, em suas formulações no final de sua vida, a voltar seu interesse para aquele período da psicanálise.

De acordo com Leys (2000), a compreensão moderna de trauma se iniciou com o trabalho do médico britânico John Erichsen, que na década de 1860 identificou uma síndrome traumática em vítimas de acidentes de trem. O termo trauma adquiriu um significado mais psicológico através de Charcot, Janet, Binet, Morton Prince, Breuer e Freud, na virada do século XIX para o XX. Kaplan (2005) chama a atenção para o fato de que Freud, a princípio, não se propôs a escrever uma teoria sobre o trauma, mas antes o conceito de trauma aparece em seus trabalhos sobre histeria como algo que já era conhecido. Assim, trata-se de um conceito que é usado para explicar os processos da histeria, não constituindo o objeto principal a ser teorizado. Houve grande importância dos trabalhos feitos por Charcot e por Janet a respeito da histeria nas concepções desenvolvidas por Freud e Breuer, que passaram a usar a hipnose no tratamento de pacientes histéricos.

Freud (1893/1971) chega a mencionar a importância de Charcot para a compreensão da histeria, em especial seus trabalhos sobre paralisias traumáticas. Inclusive, apresenta um caso de Charcot de um indivíduo que, sem antes estar doente, é afetado por um trauma: trata-se de um trabalhador atingido por uma tora de madeira no ombro. Freud parte, portanto, da ideia de trauma mecânico, tal como era discutida por Charcot, para em seguida refletir sobre o trauma psíquico.

A respeito do trauma psíquico, tal como aparece em Breuer e Freud (1893/2016), podemos dizer que se trata de algo que está relacionado a uma experiência carregada de afeto, a qual, muitas vezes, a pessoa não gosta de discutir ou é incapaz de se lembrar; também, que o afeto de pavor (*Schrekaffekt*) desempenha um papel importante, assim como a questão da ab-reação ou da não reação; e, por fim, que ele tem importância na determinação dos sintomas da histeria. Entretanto, é interessante notar como em um mesmo texto ele pode ser definido de formas diferentes.

Em um momento, ele é apresentado como sinônimo de afeto de pavor: nas neuroses traumáticas, a causa efetiva da doença é "o afeto de pavor, o *trauma psíquico*" (BREUER; FREUD, 1893/2016, p.22). Logo em seguida, o trauma é definido como uma experiência

---

Estudos sobre a histeria (1893-1895/2016); enquanto o segundo é uma transcrição de uma conferência proferida por Freud (1893/1971) a médicos, na mesma época da publicação do artigo. Explicito isso aqui, pois apesar de os dois textos conterem praticamente as mesmas ideias, há algumas diferenças.

vivida: “Toda vivência que suscita os penosos afetos de pavor, angústia, vergonha, dor psíquica, pode atuar como trauma psíquico” (p.22).

Em *Uma conferência*, encontramos uma espécie de explicação psicofísica de Freud (1893/1971) para o trauma. Diz ele que, quando uma pessoa experimenta uma impressão psíquica, a soma de excitação (*Erregungsumme*) no seu sistema nervoso aumenta. Haveria em todo indivíduo uma tendência para diminuir essa soma de excitação a fim de se manter a saúde. O aumento da soma de excitação aconteceria pelas vias sensoriais, enquanto sua diminuição pelas vias motoras. Quando algo atinge alguém, essa pessoa reage pela via motora; o quanto restará da impressão psíquica vai depender dessa reação, sendo que quanto mais intenso é o trauma maior ela deve ser. Quando a pessoa não pode se livrar do acréscimo de estímulo através da ab-reação, há a possibilidade do acontecimento em questão permanecer como um trauma psíquico.

Para Schneider (1994), nesse momento do pensamento freudiano, a compreensão do trauma está relacionada com dois movimentos que necessitam ser equilibrados: a excitação e a reação. Assim, a definição do trauma está ligada à concepção do fenômeno de descarga, ou seja, tem relação com a teoria do reflexo. O reflexo tem uma função de manter regulado o nível de tensão interior no organismo: “a excitação coloca em perigo o equilíbrio do organismo trazendo um aumento de tensão” (p.16). A reação intervém para reparar esse aumento de tensão. Mas enquanto o arco reflexo institui um encadeamento quase linear entre a excitação e a reação, o trauma se dá como um reflexo entravado. O trauma é, portanto, o bloqueio desse arco reflexo, onde nenhuma possibilidade de reação pôde responder ao ataque exterior que ocasionou a sobrecarga de excitação.

Uma questão fundamental que aparece, portanto, na teoria de Breuer e Freud (1893/2016), é se houve ou não uma reação adequada ao trauma psíquico, ou ao acontecimento que gerou o trauma psíquico. Essa reação pode, entretanto, assumir várias formas: reação é “toda a série de reflexos voluntários e involuntários em que, como se sabe pela experiência, os afetos se descarregam: do choro até o ato de vingança” (p.25,26). Quando essa reação acontece em grau suficiente, grande parte do afeto ligado à lembrança desaparece. Se, porém, a reação não pode se manifestar, a lembrança do trauma preserva sua tonalidade afetiva.

É importante novamente ressaltar que essas teorizações a respeito do trauma, feitas por Breuer e Freud, tinham como objetivo compreender os fenômenos histéricos. Desse modo, os traumas teriam papel na etiologia da histeria, e por isso era tão importante entender o seu funcionamento, bem como a forma de se poder lidar com eles. A relação entre o trauma

psíquico e o fenômeno histérico, ressaltam os autores, não é tal que o trauma atue como um agente provocador que desencadeie o sintoma, que por sua vez torna-se e permanece independente. Breuer e Freud (1893/2016, p.23) afirmam, antes, que "o trauma psíquico ou, mais precisamente, a lembrança do mesmo age como um corpo estranho que ainda muito depois de sua penetração deve ser considerado um agente atuante no presente".

Paulo Endo (2005) destaca que, nesse momento do pensamento freudiano, a violência era salientada como tendo um fator etiológico na compreensão da neurose. A violência do sintoma aparece, portanto, intrinsecamente vinculada a uma violência que se move fora do psiquismo e independente dele, mas que então o invade, se alojando ali dentro como um corpo estranho. Ou seja, um excesso que é originado fora da psique torna-se interno e alheio, permanecendo ali isolado: uma "exterioridade interna que, ao modo de um quisto, parte estranha do corpo, deita suas raízes na vida anímica" (p.127). Segundo o autor, já desde esse momento gravitaria, assim, uma dificuldade e um impasse para a psicanálise, relativos ao estatuto interno/externo do trauma.

Nessa compreensão de trauma do período, há a possibilidade do corpo estranho alojado dentro do psiquismo ser expelido por meio da catarse. Freud (1893/1971) atribui ao Breuer, ou melhor, à paciente do Breuer, a descoberta de que a tentativa de vir a saber a causa de um sintoma é, ao mesmo tempo, uma manobra terapêutica. Ou seja, o momento em que se desvenda a ocasião da primeira aparição do sintoma e o trauma a que este sintoma está condicionado é também o momento em que ele desaparece. Caminhariam juntos, portanto, a compreensão do sintoma, o ato de remontá-lo ao passado, e o seu desaparecimento.

O método terapêutico, desenvolvido por Freud e Breuer (1893/1987) nesse momento, consistia em fazer a pessoa viver por uma segunda vez o trauma psíquico em estado de hipnose, mas dessa vez reagindo. Assim, ela poderia se libertar do afeto ligado à representação do trauma, que antes estava estrangulado, pondo fim ao efeito da lembrança que não tinha sido ab-reagida. A saída do afeto estrangulado poderia se dar por meio da fala. Segundo Breuer e Freud (1893/2016, p.23, grifo dos autores):

> Pois vimos, para nossa grande surpresa inicial, *que cada sintoma histérico desaparecia de imediato e sem retorno, quando conseguíamos despertar com toda clareza a lembrança do acontecimento motivador, assim avivando igualmente o afeto que o acompanha, e quando, em seguida, o doente descrevia o episódio da maneira mais detalhada possível, pondo o afeto em palavras. Recordar sem afeto é quase sempre ineficaz; o processo psíquico que ocorreu originalmente deve ser repetido da maneira mais viva possível, levado ao status nascendi e então 'expresso'.*

Na proposta do método catártico, portanto, o sujeito deve trazer uma lembrança viva, como se ele visse as coisas diante de si como na realidade original. Quando ele está nesse estado, dominado por afeto, e empresta palavras a esse afeto, então o sintoma desaparece. Freud (1893/1971) enfatiza que a lembrança é tão viva e o afeto tão intenso que é como se a pessoa estivesse vivendo a experiência de verdade novamente. É como se o trauma psíquico permanecesse no indivíduo e seguisse causando sofrimento, só chegando ao fim quando o paciente vem a falar sobre ele.

Schneider (1994, p.24) aponta que a expressão emocional é parte integrante do processo terapêutico, sendo a cura somente possível por uma conjunção que se opera "entre os dois movimentos de evocação representativa e de abandono afetivo". Haveria na catarse, portanto, uma articulação entre afeto expresso e linguagem. Assim, de acordo com Breuer e Freud (1893/2016), o efeito terapêutico do método catártico consiste em fazer com que o afeto que originalmente não foi ab-reagido, que ficou estrangulado, seja escoado pela fala.

Como já foi ressaltado, essas formulações dão grande importância aos fatores externos na compreensão do trauma e de seus efeitos no psiquismo. Para Schneider (1994), a terapêutica decorrente dessa concepção seria que, precisamente porque o mal está nessa agressão externa, poderíamos ter a expectativa de fazer com que retorne à exterioridade, pela rejeição catártica, o que vem essencialmente da exterioridade. O processo terapêutico era percebido, portanto, como um processo expulsivo: ab-reação, descarga.

Entretanto fica a questão a respeito desse método terapêutico: por que viver novamente o trauma poderia trazer uma libertação ao sujeito? O que garante que não seja apenas uma nova repetição desnecessária do sofrimento vivido então? Essas eram questões que Ferenczi fez a si mesmo diversas vezes em suas reflexões sobre o trauma[73].

Mas antes de avançar aqui, quero chamar a atenção para o fato curioso que tanto no começo do texto de Breuer e Freud (1893/2016), quanto no final, é ressaltada a importância do "fator acidental", ou seja, traumático. Algo que podemos associar com a forma que Ferenczi (1933/2011) abre seu texto *Confusão de língua*, também enfatizando a importância dos fatores externos.

[73] Essas questões serão retomadas adiante no capítulo (a partir do item 2.9), em que as concepções formuladas por Ferenczi a respeito do trauma vão ser trabalhadas melhor.

2.4. Divergências entre Freud e Ferenczi a respeito do trauma

Ferenczi entrou em contato com a psicanálise em 1907, a princípio através das técnicas de associação de Jung. Segundo Balint (2011, p.IX), ele logo leu toda a literatura psicanalítica que havia disponível, e no começo de 1908, quando tinha 34 anos, "escreveu a Freud para solicitar que lhe concedesse o privilégio de uma entrevista". Ao que parece, Freud ficou bastante impressionado com Ferenczi. No ano seguinte, em 1909, Freud convidou Ferenczi para acompanhá-lo em sua viagem aos Estados Unidos.

De acordo com Sabourin (1988, p.2), Ferenczi foi rapidamente adotado por Freud como amigo e logo foi reconhecido como "um mestre em potencial, mestre da prática da análise". Para Balint (2011, p.VII), "Ferenczi era certamente, entre todos os analistas da nova geração que começou a se agrupar em torno de Freud, aquele que desfrutou da maior intimidade com ele".

De fato, entre 1908 e 1933, o ano da morte de Ferenczi, os dois mantiveram uma correspondência bastante intensa. Na segunda metade dos anos 1920, uma divergência sempre crescente surgiu entre Freud e Ferenczi. Ela dizia respeito tanto a problemas técnicos quanto teóricos, e em 1932, a desavença entre os dois se tornou aberta.

Não pretendo me alongar muito na relação entre Freud e Ferenczi, tópico esse que rende bastante discussão[74]. Mas há uma questão a esse respeito que nos interessa aqui, que é a divergência dos dois autores em torno do conceito de trauma e também sobre a catarse, ou o que Balint (1993) denomina regressão terapêutica.

O período que se inicia em 1927 foi caracterizado por uma queda no volume de produções publicadas de Ferenczi. Eram poucos artigos a cada ano, mas que marcavam um avanço considerável das ideias do autor. Segundo Balint (2011a, p.XVII, XVIII), entre 1927 e 1933, Ferenczi "publicou apenas sete artigos principais, mas um grande número de notas e de fragmentos extremamente importantes, escritos por seu próprio punho, foi reencontrado entre seus artigos dos anos de 1930 a 1933". Ferenczi decidiu não mais publicar suas observações, como fazia anteriormente, talvez já tendo receio de que não fossem bem acolhidas no meio psicanalítico de então. Balint (2011a, p. p.XVIII) fala ainda do distanciamento de Ferenczi em relação a seus colegas, que é ilustrado pela "ausência de tradução em língua inglesa de bom

[74] Na relação entre os dois, parece que eles assumiam entre si uma mistura de papéis: entre mestre e aluno, entre analista e analisando, e entre colegas ou amigos; a relação envolvia intensas conversas sobre teoria, sobre questões político-institucionais relativas à psicanálise, sobre questões pessoais e até amorosas. Para um aprofundamento sobre essa relação, indico outros trabalhos tais como Sabourin (1988), Balint (1990, 1993), Dupont (1990) e Haynal (1995).

número de seus principais artigos do período; esses artigos só foram publicados em 1955, no volume *Final Contributions*, mais de 20 anos após sua morte".

Chama a atenção que é justamente nesse período, em que Ferenczi estava publicando menos trabalhos e em que enfrentava certo isolamento no meio psicanalítico, que o autor dedica maior atenção ao trauma em seus trabalhos. É principalmente nos textos entre 1927 e 1933 que o conceito de trauma, e mais especificamente os traumas reais, vão ocupar um lugar central em sua obra.

Um ano decisivo no que diz respeito ao isolamento que Ferenczi vinha enfrentando no meio psicanalítico é 1932. Esse é o ano em que ele escreve o *Diário clínico* (1990), um livro que possui uma história à parte em sua obra. Trata-se de um texto que tem um caráter inteiramente espontâneo, em que Ferenczi expressa ideias originais no campo teórico da psicanálise, profundos questionamentos à prática psicanalítica tradicional, bem como divergências em relação ao próprio Freud. Apesar de ter sido escrito em língua alemã em 1932, no último ano de vida de Ferenczi, o *Diário* veio a ser publicado pela primeira vez em 1985 em francês. Ou seja, a tradução francesa foi publicada antes mesmo da versão alemã. O *Diário clínico* ficou por décadas sob responsabilidade de Michael Balint e, quando ele morreu em 1970, passou às mãos de sua sobrinha, Judith Dupont. Na edição do *Diário clínico* organizada por Judith Dupont, há uma introdução que foi escrita por Balint (1990, p.1) em 1969, que conta um pouco sobre a história do livro[75]. Balint (1990) justifica assim a decisão de retardar a publicação do texto: "Achávamos preferível esperar que as repercussões imediatas do desacordo entre Freud e Ferenczi se atenuassem. Isso daria tempo para que se criasse uma atmosfera mais favorável à avaliação objetiva das ideias de Ferenczi contidas no *Diário*". A intenção de Balint era, então, publicar o *Diário clínico* ao mesmo tempo em que fossem publicadas as correspondências entre Freud e Ferenczi. Com isso, Balint (1990) acreditava que seria possível que o mundo psicanalítico julgasse o desacordo que aconteceu entre Freud e Ferenczi de um modo mais imparcial. De acordo com Judith Dupont (1990),

[75] Balint (1990) conta que, depois da morte de Ferenczi, ele, Alice Balint e Vilma Kovács leram extratos consideráveis do *Diário*. O conselho unânime que deram então à Senhora Ferenczi, e que ela atendeu, foi que se retardasse a publicação do texto. Balint (1990) emigrou para a Inglaterra em janeiro de 1939 por conta da Segunda Guerra Mundial. Ele conta que, quando saiu de Budapeste, a Senhora Ferenczi lhe entregou o *Diário*, assim como todas as cartas escritas por Freud a Ferenczi, e lhe pediu que guardasse tudo até que esse material pudesse ser publicado. Em 1955, quando foi publicado, na Inglaterra, a coletânea de artigos *Final Contributions*, como a acolhida no meio psicanalítico inglês desses textos de Ferenczi não foi boa, Balint decidiu aguardar. No ano de 1957, foi publicado o terceiro volume da biografia de Freud escrita por Jones, em que ele traz uma apreciação bastante negativa de Ferenczi. Segundo Balint (1990, p.3), "O resultado da Biografia de Jones foi um dilúvio de publicações acrimoniosas: realmente não era um clima favorável à publicação do *Diário*, com suas numerosas ideias originais, de natureza a instigar a reflexão, com seus erros e exageros, suas intuições profundas, mas frequentemente inquietantes".

Balint também pensava que as correspondências entre Freud e Ferenczi e o *Diário clínico* são textos que esclarecem e completam um ao outro.

Foi no ano de 1932, também, que aconteceu um encontro doloroso entre Freud e Ferenczi. Judith Dupont (1990, p.17) conta que, no dia 3 de setembro desse ano, a caminho do congresso de Wiesbaden,

> Ferenczi faz uma parada em Viena, na casa de Freud, a fim de ler para ele a comunicação que iria apresentar no congresso: 'Confusão de língua entre os adultos e a criança'. Foi um encontro penoso, em que a incompreensão entre os dois homens atingiu seu ponto culminante. Freud, muito chocado com o conteúdo do artigo, pediu a Ferenczi que se abstivesse de qualquer publicação até ter reconsiderado as posições que expressava no artigo.

Ferenczi acabou apresentando o artigo no congresso mesmo assim. Após o congresso, a sua saúde piorou. Ele estava sofrendo de uma anemia de Biermer com complicações neurológicas que avançou rapidamente, levando-o a morte em 1933.

Balint (1993) defende que um dos principais motivos para o desacordo entre Freud e Ferenczi diz respeito ao problema da regressão na técnica psicanalítica[76].

Segundo Balint (1993, p.115), Freud teria observado o problema da regressão quando ele e Breuer utilizavam o método catártico no tratamento, sendo que naquele momento a "regressão durante o tratamento foi reconhecida como um importante fator da terapia". Posteriormente em sua obra, Freud enfocou a regressão em seus aspectos prejudiciais, como uma forma de resistência ou como um sintoma da compulsão à repetição. A recomendação de Freud diante da regressão em análise, de acordo com Balint (1993, p.115), "foi a de que, não importando quão regressivo estivesse o paciente, o analista deveria manter sua objetividade simpática passiva, a não ser através da interpretação". Não seria recomendável ir além dessa postura, o tratamento deveria ser realizado em estado de abstinência ou privação.

Ferenczi, com seus experimentos técnicos logo depois da Primeira Guerra Mundial, passou a questionar esse lugar de objetividade e abstinência que o analista deveria ocupar. Foi a partir desses procedimentos técnicos na clínica, que Ferenczi passou a valorizar o trauma, resgatando um lugar importante para esse conceito na psicanálise. De acordo com Balint (1993), na proposta terapêutica que Ferenczi desenvolveu, o analista deveria ajudar o paciente a regredir até a situação traumática, e atender as necessidades desse paciente regressivo. Foi a respeito dessa questão técnica que Balint acredita que a divergência entre Freud e Ferenczi se tornou crítica.

---

[76] Não pretendo me aprofundar na concepção de regressão terapêutica que Balint (1993) desenvolve em seu livro *A falha básica*. Meu enfoque aqui foi no que o autor considera decisivo a respeito das controvérsias entre Freud e Ferenczi.

Para Balint, portanto, a divergência teórica entre os dois autores residia em um problema técnico de como responder a um paciente regressivo. Essa questão nos interessa aqui, pois também diz respeito a formas de lidar com o trauma e de expressá-lo. O método catártico tinha como proposta fazer o sujeito regredir até o momento do trauma, retornar até a lembrança do acontecimento no passado, e então comunicá-lo, expressando também afetivamente a experiência. Com isso seria possível expelir o corpo estranho e fazer com que o trauma cessasse de causar sofrimento ao sujeito. Freud, entretanto, abandonou o método catártico, seja porque não via mais o trauma como sendo a causa da histeria, seja porque o próprio método lhe trazia problemas[77].

Balint (1993) acredita que Freud passou a criticar a regressão na técnica psicanalítica, pois, com seus primeiros pacientes, encontrou casos de regressão que lhe causou uma profunda impressão negativa. Freud se tornou bastante crítico em relação à abordagem de Breuer no caso de Anna O.; em seus textos, os aspectos ameaçadores da regressão foram prevalecendo, sendo recomendada uma postura mais cautelosa ao analista. Com isso, "a função terapêutica da regressão passou a um segundo plano, ou, poderíamos dizer, foi esquecida" (BALINT, 1993, p.139).

Já Ferenczi, ao contrário de Freud, obteve sucessos clínicos por meio da regressão, ou ao menos assim acredita Balint (1993). O problema foi que Ferenczi fez uma generalização de que a regressão seria algo sempre benéfico no tratamento psicanalítico, sem avaliar que ela também pode trazer riscos.

Não sei se concordo muito com a distinção, que é feita por Balint (1993), entre regressão benigna e regressão maligna, pois não me parece que as coisas podem ser divididas de forma simples assim. A respeito dessa distinção de Balint, Figueiredo (2002) diz que ela é um reconhecimento de que a regressão terapêutica proposta por Ferenczi não tinha nada de simples, nem dava uma garantia suficiente de sucesso.

Independente da pertinência ou não da distinção proposta por Balint, e dessas discussões relacionadas à técnica psicanalítica, o que me interessa mais aqui é pensar que o que Balint (1993) chama de regressão, e que, mais adiante, discuto a partir da ideia de repetição de vivências traumáticas, pode ser algo nocivo para o sujeito. Isso também nos coloca algumas questões: expressar um trauma é algo que necessariamente traz efeitos

[77] A questão de por que Freud teria abandonado o método catártico me parece bastante complexa, e foge de minhas pretensões desenvolvê-la. De qualquer modo, é possível afirmar que esse abandono está relacionado com o próprio nascimento da psicanálise.

terapêuticos? Em que medida não é apenas uma nova repetição desnecessária do sofrimento?[78]

Seguindo as indicações de Balint, me parece que esse foi um ponto importante nas divergências entre Freud e Ferenczi, sendo que o primeiro tinha bastante desconfiança em relação ao que seu discípulo estava desenvolvendo. Segundo Balint (1993, p.139), não é de admirar que, quando Freud

> viu Ferenczi, pelo qual tinha tanta afeição e estima, afundando-se no mesmo pântano do qual só conseguira escapar com um esforço supremo, não tenha podido deixar de se alarmar, tornando-se crítico e – que na verdade é muito raro em Freud – um tanto insensível. Viu, clara e corretamente, os riscos que Ferenczi estava correndo, mas sem reconhecer nem avaliar as possibilidades de um novo e importante desenvolvimento, tanto da técnica como da teoria psicanalítica.

As advertências que Freud lhe fazia a respeito da técnica aparecem, inclusive, no próprio *Diário clínico* de Ferenczi. Em uma nota intitulada "A catarse acarreta imobilidade: como remediar?", Ferenczi (1990, p.57) fala do papel que o analista se coloca quando o paciente se encontra em um estado de regressão, em que repete vivências traumáticas, dizendo que "afinal de contas, fomos transportados com o paciente para esse período do passado dele (um modo de agir proibido contra o qual Freud me prevenira)". Ou seja, parece que havia algo de proibido nesse retorno do método catártico que Ferenczi estava propondo.

Balint (1993, p.140) chama a atenção que não é que Ferenczi não tivesse observado os problemas provocados por suas inovações técnicas. "O que, para ele, continuava sendo o problema mais doloroso, ao qual voltava seguidamente, era porque Freud não conseguia enxergar a importância dessas novas ideias". Esse sentimento de não ser compreendido por Freud teria contribuído para a dificuldade de Ferenczi em reconhecer os próprios erros que estava fazendo. O desacordo entre os dois, para Balint, consistiu, portanto, em que Ferenczi não estava conseguindo ouvir as críticas, que por vezes eram bem pertinentes, de Freud; enquanto Freud não estava sendo capaz de valorizar as importantes contribuições que Ferenczi estava trazendo.

Acredito, no entanto, que as divergências entre Freud e Ferenczi não podem se resumir apenas a questões técnicas, há também importantes aspectos teóricos que passam a ter um papel no desacordo entre os dois. Aspectos que dizem respeito, sobretudo, ao conceito de trauma.

---

[78] A respeito da possibilidade da expressão de um trauma ser algo nocivo, discuto no item 2.10 o caso do escritor K-Zetnik.

Judith Mézsáros (2011) traz algumas distinções pertinentes a respeito das concepções de trauma de Freud e de Ferenczi.

Uma primeira questão importante é que as teorias sobre o trauma de Freud são modelos predominantemente intrapsíquicos. Mesmo quando há um papel da realidade exterior, o trauma é visto em termos energéticos, a chamada dimensão econômica, como um excesso que invade o psiquismo. Assim, é privilegiada uma concepção quantitativa, em que o trauma é visto como um excesso de estímulos, que o aparelho psíquico é incapaz de suportar[79]. Nesse modelo, não se dá ênfase ao papel do outro que pratica uma violência, ou que pode amparar o sujeito depois que ele sofreu o trauma. A violência traumática é vista em termos energéticos, e não como se dando de forma intersubjetiva. Não importa o que acontece ou quem faz o que para o sujeito.

Além disso, há a questão do papel da realidade e da fantasia no que diz respeito ao trauma. De acordo com Dal Molin (2013, p.136):

> Os modelos intrapsíquicos tendiam a colocar grande ênfase na fantasia em comparação aos eventos reais experimentados pelos pacientes, consequentemente, o ambiente, o outro, os objetos externos e o 'aspecto intersubjetivo' tinham pouco destaque nesses modelos.

Em contraposição a esses modelos intrapsíquicos, Mézsáros (2011) defende que Ferenczi desenvolve uma concepção intersubjetiva do trauma. A abordagem de Ferenczi (1933/2011) da *confusão de línguas* traz o papel dos motivos divergentes entre pessoas, o efeito recíproco intersubjetivo que acontece entre elas, a complexa dinâmica que envolve mecanismos psíquicos tanto do agressor quanto da vítima. A meu ver, a proposta de Ferenczi sai de uma dinâmica quantitativa para tentar apreender o fenômeno traumático de um modo mais qualitativo.

Há, então, uma divergência entre os dois autores relacionada ao papel da realidade no trauma[80]. Isso aparece em uma carta para Freud datada de 25 de dezembro de 1929, em que Ferenczi faz uma crítica a uma "superestimação da fantasia" e a uma "subestimação da realidade traumática na patogênese" (citado por DUPONT, 1990, p.12) que teria acontecido na psicanálise.

---

[79] É a forma como o trauma é definido, por exemplo, na sua conferência intitulada *A fixação ao trauma, o inconsciente*, ou seja, como uma vivência que em um breve período de tempo traz para a vida anímica um aumento tal na intensidade de estímulos que sua resolução (*Erledigung*) ou sua quitação (*Aufarbeitung*) pelas vias habituais e normais fracassa. O que em consequência traz transtornos duradouros para a economia energética (FREUD, 1916-17/1969, p.275).

[80] O conceito de realidade em Freud é, na verdade, bastante complexo, assumindo várias formas ao longo de sua obra. Para uma discussão mais aprofundada sobre o assunto, ver Coelho Junior (1995).

De acordo com Mézsaros (2011, p.12), há em certas compreensões da psicanálise a respeito do trauma uma solução de compromisso: "traumas podem ser causados até por fantasias patológicas; não é absolutamente necessário que haja eventos reais na base deles. Não há diferença entre fantasia e realidade". Com isso corre-se o risco de se questionar a realidade como base dos eventos contados pelo sujeito: "O efeito traumático da realidade externa foi substituído pelo papel da fantasia no desenvolvimento das experiências traumáticas" (p.12). Em uma linha parecida, Giner e Tosso (2011) dizem que o conceito de realidade psíquica relativiza a importância da realidade externa, e com isso, a importância do trauma real.

É importante ressaltar que Ferenczi, ao dar novamente importância a traumas reais, resgata aspectos da teoria freudiana do trauma do período catártico. Assim, para o autor: "O trauma é um evento real. Não é a fantasia que toma o lugar de eventos reais; não é a fantasia que causa o trauma" (MÉSZÁROS, 2011, p.16). Teresa Pinheiro (1995, p.65) afirma que, na obra de Ferenczi, "o trauma pressupõe a intervenção de um fator exógeno que impõe uma mudança no aparelho psíquico". Ou seja, na sua compreensão de trauma, "o fato real invade a cena psíquica" (p.84). De acordo com Pinheiro (1995, p.120), se Ferenczi "foi um 'enfant terrible'[81] talvez tenha sido pelo fato de lembrar à psicanálise as suas origens: a hipnose, o método catártico, a sugestão, ou a importância do exógeno na etiologia das patologias".

Ferenczi adiciona ainda a essa concepção de trauma enquanto fator exógeno uma abordagem intersubjetiva que enfatiza a presença ou a falta de uma pessoa de confiança após o trauma ter acontecido.

Esse ponto também é ressaltado por Balint (1993), a partir do que ele chama "estrutura bifásica" do trauma na concepção de Ferenczi. Isto é, há um segundo momento do trauma, em que o sujeito traumatizado procura "obter reparação, conforto ou uma mera compreensão" de pessoas de confiança (BALINT, 1993, p.116). Assim, o papel dessas pessoas de confiança é de grande importância no destino posterior do sujeito: a presença ou a falta delas decide em que extensão a experiência traumática vai afetá-lo. Quando as pessoas de confiança negam o que aconteceu ou não demonstram interesse, isso pode ter um papel decisivo nos impactos deixados pelo trauma.

Nesse sentido, há também a possibilidade, de acordo com Dal Molin (2013, p.180), de que, "se o ambiente pós-traumático for acolhedor, a formação do trauma pode não ser potencializada em um segundo momento". Para Ferenczi, portanto, é dada grande importância

[81] Ferenczi, como ele próprio conta no texto *Análise de crianças com adultos* (1931/2011), chegou a ser considerado um *enfant terrible* da psicanálise.

à situação social, ao papel da solidariedade e da ajuda emocional e intelectual de outras pessoas, tudo isso fornece uma oportunidade para processar o trauma (MÉSZÁROS, 2011)[82].

2.5. Polêmicas em torno do trauma

O conceito de trauma é cercado de polêmicas na psicanálise desde suas primeiras formulações por Freud e Breuer. Segundo Caruth (2000, p.111), esse conceito nos confronta "com um enigma fundamental no que diz respeito à relação da psique com a realidade".

Muitos autores recentes que se debruçam sobre o trauma retomam formulações feitas por Freud, que se mostra um autor incontornável para o estudo do tema. Ocupando o trauma um lugar importante em seus primeiros textos em conjunto com Breuer sobre histeria, esse período recebe, por vezes, atenção, mas também desconfiança. Apesar de o trauma ocupar aí um lugar de destaque, lugar esse que raramente vai ter novamente na obra de Freud, a ideia se encontra associada a alguns temas um tanto embaraçosos, ainda hoje, para quem se propõe a fazer ciência. Refiro-me aqui à hipnose, à catarse e à sugestão.

Paulo Endo (2011) vê como um paradoxo o aparecimento e desaparecimento do trauma na obra freudiana e o seu posterior reaparecimento na obra de Ferenczi. Esse paradoxo revela a insistência e resistência da presença do traumático entre os próprios psicanalistas e dentro da própria teoria psicanalítica.

Para o autor, as primeiras elaborações pré-psicanalíticas freudianas revelavam um elemento exógeno na gênese do sofrimento e da sintomatologia histérica. Nesse período, a experiência de violência de um adulto sobre uma criança era colocada como estando na base da etiologia das neuroses. Entretanto, com o desenrolar de suas investigações, Freud deixa de relacionar a histeria com esse tipo de experiência de violência. É então que "nasce o conceito de fantasia e a própria psicanálise, que se ocupará, doravante, daqueles sofrimentos que o próprio sujeito é capaz de se impor e cujo esclarecimento dos processos psíquicos aí envolvidos passa a ser tarefa da mesma e de sua clínica" (ENDO, 2011, p.34).

Depois de 1900, houve uma redução no interesse sobre o trauma. Contribuíram para isso o ataque que foi feito então contra a hipnose enquanto método, e o desenvolvimento da psicanálise, que passou a se ocupar de outras questões (LEYS, 2000). Freud, pelo menos até o desenrolar da Primeira Guerra Mundial, vai deixar de manifestar uma preocupação maior a respeito do papel da realidade exterior no engendramento das perturbações psíquicas. De

[82] A questão do segundo momento do trauma para Ferenczi, bem como a da possibilidade de se dar destinos melhores para o trauma a partir do papel das outras pessoas, será discutida melhor no item 2.11.

acordo com Endo (2011, p.34), "não importa mais o que atingiu o sujeito, mas como. Quais dinâmicas impossibilitam ao psiquismo assimilar os acontecimentos e experiências a ponto de torná-los perturbadores".

Entretanto, aquelas ideias formuladas sobre o trauma, nos primórdios da psicanálise, nunca vão desaparecer completamente, e em alguns momentos históricos específicos ameaçam retornar com alguma força. Um desses momentos é o da Primeira Guerra Mundial, nas reflexões sobre a neurose de guerra. Como Kaplan (2005) chama a atenção, as ideias de Freud sobre os neuróticos de guerra se aproximam de suas primeiras teorias sobre a histeria. No texto *Além do princípio do prazer*, ao se referir a seus trabalhos com mulheres histéricas feitos em conjunto com Breuer, Freud (1920/2010) nota que os neuróticos de guerra também sofrem de reminiscências.

No final da década de 1920, é Sándor Ferenczi que volta a dar grande importância às perturbações e conflitos reais com o mundo exterior para a compreensão do trauma no interior da psicanálise[83]. No polêmico texto intitulado *Confusão de língua entre os adultos e a criança,* Ferenczi (1933/2011) coloca no centro de suas preocupações o papel da realidade exterior na origem do adoecimento psíquico.

Em uma carta datada de 20/07/1930, Ferenczi faz a seguinte pergunta a Freud: "Como renovar a teoria do trauma aparentemente caída em desuso?" (citado por SABOURIN, 1988; p.145) A resposta aparece em uma carta de Freud a Ferenczi de 19/09/1930:

> As suas novas ideias esboçadas sobre fragmentação traumática da vida psíquica me parecem cheias de espírito (*Geistreich*) (...) Somente, penso que, considerando a extraordinária atividade do ego, quase não se pode falar de trauma sem tratar ao mesmo tempo da cicatrização (*Narbenbildung*) reacional. É sem dúvida esta última que cria o que é visível para nós, os traumas devemos deduzir (citado por SABOURIN, 1988; p.145).

Chamam a atenção dois pontos nessa resposta de Freud a Ferenczi. A primeira que, nesse ano de 1930, ele ainda se mostrava interessado pelas reflexões de Ferenczi sobre trauma. O segundo ponto interessante é que a posição de Freud a respeito do trauma aí é a de que ele é algo inacessível. Apenas podemos vê-lo através das cicatrizes que ele deixa no psiquismo.

---

[83] Para uma visão mais aprofundada sobre o conceito de trauma na história da psicanálise, seria importante desenvolver melhor a forma como o trauma volta a ter bastante importância na obra de Freud logo após a Primeira Guerra Mundial, sobretudo com o importante texto *Além do princípio do prazer* (1920/2010). Acredito, no entanto, que fazer um estudo aprofundado desse conceito na obra de Freud demandaria um desenvolvimento que fugiria do meu foco nesta parte do capítulo: as polêmicas sobre o trauma entre Freud e Ferenczi. Há diversos trabalhos que analisam o conceito de trauma na obra do Freud, entre os quais Endo (2005) e Vahle (2012). Para uma proposta que busca articular as teorias do trauma de Ferenczi e de Freud, ver Dal Molin (2013).

Já em 1932, Freud escreveu à sua filha Anna: Ferenczi "regressou totalmente à visão etiológica em que eu acreditava e abandonei há 35 anos, de que brutais traumas sexuais da infância são a causa habitual das neuroses" (citado por MÉSZÁROS, 2011, p.9). De acordo com Mézsáros (2011), Freud estava se referindo à já mencionada leitura que Ferenczi lhe tinha feito de sua conferência *Confusão de língua*. Para ele, nesse artigo, Ferenczi ressuscitava sua teoria do trauma de muitas décadas atrás, sem dar importância ao fato de que Freud veio a questionar posteriormente a veracidade das histórias dos pacientes sobre seduções na infância e na adolescência. "E agora, seu velho amigo e colega vinha fazer a afirmação absurda de que as experiências traumáticas relatadas pelos pacientes tinham de fato ocorrido" (MÉSZÁROS, 2011, p.9,10).

É curioso que em polêmicas recentes a respeito do trauma no contexto norte-americano críticas tão parecidas voltaram a aparecer[84]. Shoshana Felman (2014), em uma nota de rodapé de seu livro em que reconhece a importância das reflexões teóricas de Caruth (1996, 2000) a respeito do trauma, faz a defesa contra os ataques que a autora sofreu por parte de Leys (2000), e por sua vez ataca ela própria a leitura de Leys da obra de Freud.

Felman (2014, p.31) vê os trabalhos de Caruth (1996, 2000) como uma obra pioneira nos estudos do trauma que oferecem "ao mesmo tempo uma nova metodologia de leitura e um iluminador conceito articulando trauma, psicanálise e história dentro de uma visão integrada, abrangente e inovadora". Em um dos momentos que Caruth (1996, p.11, tradução minha) aborda o trauma, ela o define da seguinte forma: "uma experiência esmagadora de eventos inesperados ou catastróficos, na qual a resposta para o evento ocorre no frequente aparecimento atrasado, sem controle e repetitivo de alucinações e outros fenômenos intrusivos"[85]. A autora faz uma leitura do trauma em Freud como um acidente, que não apenas representa a violência de uma colisão, mas que também carrega o impacto de sua própria incompreensibilidade: o que retorna para assombrar a vítima é "não apenas a realidade do evento violento, mas também a realidade do modo que essa violência não foi ainda inteiramente compreendida" (CARUTH, 1996, p. 6, tradução minha)[86].

[84] É importante de se levar em conta a possibilidade de outros fatores que não puramente teóricos atravessarem esse debate: como disputa por reconhecimento acadêmico ou questões pessoais. As próprias polêmicas entre Freud e Ferenczi também são marcadas por atravessamentos de questões que dizem respeito à esfera pessoal dos autores, ou a um conflito por conta de um projeto político de institucionalização e consolidação de um campo de conhecimento.

[85] "an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena".

[86] "The accident, that is, as it emerges in Freud and is passed on through other trauma narratives, does not simply represent the violence of a collision but also conveys the impact of its very incomprehensibility. What returns to haunt the victim, these stories tell us, is not only the reality of the violent event but also the reality of the way that its violence has no yet been fully known"

A crítica que Leys (2000) faz a Caruth se concentra na leitura que esta fez de Freud. Para Leys (2000, p.270, tradução minha)[87], Caruth insistiu na importância central de alguns textos de Freud e rejeitou seu modelo de castração. No lugar dos conceitos de castração e de recalque, aparecem as noções de acidente traumático e de latência, que são inerentes à experiência traumática: "Especificamente, ela retorna ao acidente de trem como um arquétipo para teorizações modernas de trauma e de choque, e à sua ideia relacionada de atraso temporal que se estende entre o susto e o aparecimento subsequente dos sintomas traumáticos"[88].

O livro de Leys (2000), que contém essas críticas à leitura de Freud feita por Caruth, se propõe a fazer uma genealogia do conceito de trauma. A autora vê como uma questão central nas dificuldades práticas e teóricas em torno do trauma o problema da imitação, definida como imitação hipnótica. Leys (2000, p.8, tradução minha) se interessa, portanto, pela hipnose, que, para ela, foi "não apenas um instrumento de pesquisa e tratamento, mas desempenhou um papel teórico muito grande na conceituação do trauma"[89]. Para a autora, a tendência de pessoas hipnotizadas de imitar ou repetir aquilo que era dito a elas proveu um modelo básico para a experiência traumática. Em seu livro, Leys (2000) chama de "mímesis" essa experiência de imitação ou identificação hipnótica que ela crê relacionada às teorizações sobre trauma. Os autores que são abordados para explorar essas questões são não apenas Freud e Ferenczi, como também outros não psicanalistas, tais como Pierre Janet, Morton Prince, William Brown, Abram Kardiner, entre outros.

Na crítica que Felman (2014) dirige à Leys, ela diz que a autora acaba reduzindo o relevante interesse do trauma à trivialidade do conflito acadêmico. O principal problema do livro, entretanto, seria o fato de ela ter interpretado o trauma a partir da ideia de "mímesis". De acordo com Felman (2014, p.34), Leys teria feito uma "falsificação" da obra de Freud, e isso se daria porque a autora se prendeu à "pré-história da psicanálise (histeria e hipnose)".

Chama a atenção, nessa crítica de Felman (2014), que o interesse e a pesquisa em textos de Freud do período pré-psicanalítico são vistos como uma falsificação de sua obra. Algo que podemos relacionar com a própria reação que o Freud teve ao ver Ferenczi se interessando por esse período.

---

[87] Decidi focar apenas em alguns pontos da concepção de trauma de Caruth (1996, 2000), da crítica que é feita à autora por Leys (2000), bem como da resposta que é dada por Felman (2014). Para acompanhar o debate de forma mais completa, não me resta outra sugestão que não a de se dirigir aos próprios textos citados.

[88] "Specifically, she returns to the railway accident as the archetype for modern theorizations of trauma and shock, and to the connected idea of a temporal delay that intervenes between the fright and the subsequent appearance of the traumatic symptoms"

[89] "hypnosis was not just an instrument of research and treatment but played a major theoretical role in the conceptualization of trauma. This is because the tendency of hypnotized persons to imitate or repeat whatever they were told to say or do provided a basic model for the traumatic experience".

Outra polêmica que parece retornar nesse debate é a da importância ou não de se distinguir realidade e fantasia. Um dos ataques que Leys (2000) faz à leitura da obra de Freud feita por Caruth é a de que a autora teria ignorado o fato de Freud colocar como irrelevante a distinção entre realidade e fantasia, como, por exemplo, no caso do Homem dos Lobos.

Nesse texto, Freud (1918[1914]/2010) fica longamente se questionando se os "traumas", que apareceram como material de análise, aconteceram na realidade ou se foram apenas fantasia do paciente. Freud começa a chamar esses "traumas" de cenas primárias, cenas que "não seriam reproduções de acontecimentos reais, a que se poderia atribuir influência na configuração da vida posterior e na formação de sintomas, mas sim formações da fantasia que obtém estímulo da época adulta" (p.68). Freud chega a chamar esse tipo de cena de "trauma fantasiado", e afirma que ela poderia estar presente no acervo regular do "tesouro – consciente ou inconsciente – de lembranças" (p.81) de todos humanos neuróticos. Já no final do texto, afirma Freud: "Eu mesmo gostaria de saber se a cena primária de meu paciente era fantasia ou vivência real, mas, considerando outros casos análogos, é preciso dizer que na verdade não tem mais importância responder a isso" (p.129).

Segundo Leys (2000, p.283, tradução minha), Freud, nesse momento, "suprime e desloca a oposição entre realidade e fantasia de tal modo que o estatuto do evento como realidade histórica não pode nem precisa ser decidido"[90].

Esse também foi um ponto de polêmica entre Freud e Ferenczi, pois para Ferenczi essa distinção tem bastante relevância sim. Em seu texto *O problema do fim da análise,* Ferenczi (1928/2011, p.19) diz que a questão de saber se a lembrança do trauma que o analisando traz corresponde ou não à realidade efetiva não é algo de importância secundária. Para ele, é fundamental, para o tratamento analítico caminhar, que se realize uma reconstrução no sentido de uma separação rigorosa do real e da mera fantasia.

Por fim, outra polêmica interessante que retorna diz respeito à ideia de trauma enquanto evento, ou enquanto um acontecimento real. Felman (2014) acusa Leys (2000) de negar o trauma por não considerá-lo como um evento. Para Felman (2014, p.34), em seu livro, Leys faz a "asserção gritantemente absurda que não existe algo como o evento do trauma". E se o trauma não é um evento, "então não é nada. Trauma, pode-se dizer, é o evento por excelência, o evento como ininteligível, como o puro impacto de um acontecimento absoluto".

[90] "Freud at once elides and displaces the opposition between reality and fantasy in such a way that the status of the event as historical actuality cannot and need not be decided".

Dessa vez, a crítica de Felman me lembrou a acusação que Ferenczi (1990, p.129-131) faz a Freud em seu *Diário Clínico*. Freud teria deixado de dar importância ao trauma enquanto realidade exterior, pois não suportava o fato de que as histéricas mentem:

> Uma pergunta: Freud está realmente convencido, ou é forçado a uma crispação teórica exagerada, para se proteger de sua auto-análise, ou seja, de suas próprias dúvidas? Não esquecer que Freud não é aquele que descobriu a psicanálise mas quem recebeu de Breuer algo pronto. Talvez tenha seguido Breuer só de um modo lógico, intelectual, mas não com uma convicção resultante do sentimento; por conseguinte, ele só analisa os outros e não a si mesmo. Projeção.
> (...)
> Em Freud, isso corresponde sem dúvida à descoberta de que os histéricos mentem. Depois dessa descoberta, Freud deixa de gostar dos pacientes. (...) Desde esse choque, essa decepção, trata-se muito menos do trauma, a constituição começa a desempenhar o papel principal[91].

De acordo com Dupont (1990, p.24), as críticas de Ferenczi a Freud, nessa entrada do *Diário clínico*, são as de que ele teria se tornado um investigador científico materialista, emocionalmente desprendido da psicanálise, que passa a abordá-la de um modo puramente intelectual: "Ferenczi considera que Freud desenvolveu pouco a pouco uma técnica demasiado impessoal, pedagógica".

2.6. Um conceito importante ainda que cercado de polêmicas

Acredito que foi importante ter feito essa discussão envolvendo polêmicas em torno do trauma também para me posicionar aqui a respeito de como eu trabalharei esse conceito neste trabalho.

O meu objeto de pesquisa recai especificamente sobre sujeitos que foram vítimas de violência relacionada a guerras, conflitos e regimes autoritários, como foi o caso do pintor Maryan S. Maryan. Nesse sentido, me parece relevante pensar também o quanto o conceito de trauma contribui para se pensar essas questões.

É então talvez o momento de fazer escolhas a respeito do sentido em que trabalharei o trauma aqui. Em primeiro lugar, acredito que, no caso de pessoas vítimas de violência, o trauma deve sempre ser entendido como um evento real. E questionar a realidade do que foi vivido, desacreditando o sujeito e a sua experiência, pode agravar ainda mais o trauma que foi vivido. Isso não quer dizer que seja possível que se chegue à verdade do evento, que a memória não provoque distorções em relação ao que aconteceu, ou que a própria expressão

[91] No texto em alemão, encontra-se: "Seit diesem Schock, dieser Enttäuschung, ist vom Trauma viel weniger die Rede, die Konstitution beginnt die Hauptrolle zu spielen" (FERENCZI; 2013, p.142).

sobre o passado não envolva um elemento de ficcionalização. Trata-se de uma postura ética e política de se evitar incorrer em negacionismos, assim como de se prevenir que se desautorize a fala de um sujeito e o conhecimento que ele tem sobre suas próprias experiências.

Nesse sentido, pelo menos no que diz respeito a quem passou por esse tipo de violência, acho extremamente válido quando Ferenczi (1928/2011) diz, discordando de Freud, que a relevância de se distinguir um acontecimento traumático real e uma fantasia não é de importância secundária.

Em segundo lugar, acredito que o trauma deva ser entendido como algo que acontece entre pessoas. Desse modo, a violência, em si, acontece entre pessoas, assim como seus desdobramentos e as formas de se lidar com o que se passou. Parece-me fundamental a compreensão do trauma, em casos de violência, como um fenômeno social.

Além disso, o interesse neste trabalho, mais do que sobre o conceito de trauma em si, recai sobre a expressão do trauma. Ou seja, sobre como sujeitos que sofreram violências de Estado, de guerras e de contextos autoritários, se expressam sobre o seu passado, os limites e possibilidades que envolvem essa comunicação. Esse é outro motivo pelo qual privilegiei a obra de Ferenczi, Abraham e Torok, a respeito do trauma na psicanálise. Parece-me que esses autores enfatizam o trauma em sua dimensão social. Ou seja, mais do que excesso de estímulo ou de excitação, o trauma é um evento que se dá entre pessoas, assim como, após o trauma, a forma de se lidar com o passado também se dá entre pessoas. A meu ver, esses autores privilegiam, portanto, uma concepção relacional, intersubjetiva do trauma.

2.7. O sonho de Primo Levi

É bastante conhecido e comentado o sonho que Primo Levi conta ter sido recorrente durante o período em que esteve em Auschwitz. Em seu livro *É isto um homem?*, Levi (1988, p.60) descreve esse sonho da seguinte forma:

> Aqui está minha irmã, e algum amigo (qual?), e muitas outras pessoas. Todos me escutam, enquanto conto do apito em três notas, da cama dura, do vizinho que gostaria de empurrar para o lado (...). Conto também a história da nossa fome, e do controle dos piolhos, e do *Kapo* que me deu um soco no nariz e logo mandou que me lavasse porque sangrava. É uma felicidade interna, física, inefável, estar em minha casa, entre pessoas amigas, e ter tanta coisa para contar, mas bem me apercebo de que eles não me escutam. Parecem indiferentes; falam entre si de outras coisas, como se eu não estivesse. Minha irmã olha para mim, levanta, vai embora em silêncio.

Levi (1988) diz que teve esse sonho muitas vezes durante seu período de confinamento, que ele era acompanhado de angústia, e que tinha um caráter vívido. Há muitos

elementos que faziam parte da vida desperta que Levi tinha ali como escravo: o apito que significava o despertar para mais um dia de trabalho extenuante, as humilhações a que os prisioneiros eram submetidos, como o controle de piolhos, ou a violência arbitrária que sofriam dos *Kapos*[92], e a fome constante que sentiam (Levi conta que com a ração regular distribuída era possível viver em média apenas três meses, que para continuar sobrevivendo mais tempo era necessário conseguir comida por outros meios).

Esse sonho poderia ser pensado a partir das reflexões feitas por Freud (1920/2010) a respeito dos sonhos traumáticos. Importantes características descritas por Freud estão presentes no sonho de Levi: o caráter de repetição, o retorno a uma determinada situação do passado, assim como a angústia que é despertada. Primo Levi (1988, p.60) se questiona: "Por que o sofrimento de cada dia se traduz, constantemente, em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam?".

Há, entretanto, algumas especificidades do sonho que chamam a atenção. Diferentemente dos sonhos de neuróticos de guerra, que em momentos de paz sonham que estão vivendo novamente as experiências terríveis que tiveram durante seu passado na guerra, aqui o sujeito sonha, em um contexto de enorme privação e sofrimento, com um retorno a uma situação de paz e conforto. Ou seja, a vida de vigília de Levi no momento do sonho é a de fome e sede, da rotina extenuante do trabalho escravo, de violências arbitrárias sofridas, de convivência com a morte o tempo todo. E, no sonho, ele se encontra em casa, junto com a família e amigos, com uma felicidade interna, física e inefável. Ainda sim, trata-se de um sonho traumático.

A dor que acompanha o sonho, "dor dessas que fazem chorar as crianças" (Levi, 1988, p.60), o caráter angustiante parecem ser provocados por outro motivo. A característica marcante do sonho é o fato de que o sujeito não pode ser escutado pelas pessoas próximas, não pode compartilhar as terríveis experiências que estava vivendo. Ele apenas se depara com a indiferença e a insensibilidade dos outros diante de seu sofrimento. Em outro livro, Levi (1990, p.1) fala novamente desses sonhos que seriam comuns entre os sobreviventes: o de terem voltado para casa e contado sobre "seus sofrimentos passados, dirigindo-se a uma pessoa querida, e de não terem crédito ou mesmo nem serem escutados. Na forma mais típica (e mais cruel), o interlocutor se virava e ia embora silenciosamente".

Kupermann (2009) propõe pensar esse sonho a partir do segundo momento do trauma descrito por Ferenczi. Mais do que qualquer violência sofrida, o elemento efetivamente

[92] Faço uma discussão sobre os *Kapos* a partir de Levi (1990) no item 3.4.

traumático para o psiquismo é o chamado "desmentido" produzido pelo outro a quem se destinou o testemunho. Ou seja, ao passar por experiências de violência e tentar testemunhar o que aconteceu para os outros, o sujeito se depara com indiferença, incompreensão, insensibilidade, e isso faz parte do próprio modo de ação do trauma.

2.8. Considerações sobre a expressão de experiências traumáticas relacionadas à Primeira Guerra Mundial

No outono de 1914, Ferenczi, contra sua vontade, foi convocado para o serviço militar do império austro-húngaro, no qual foi nomeado médico-chefe no quartel de uma unidade de cavalaria em Pápa, pequena cidade no oeste da Hungria. No começo de 1916, ele foi transferido para Budapeste, onde assumiu a direção do serviço de neurologia em um hospital militar. Nesse cargo, chegou a ter aproximadamente duzentos casos de "neuroses de guerra" submetidos à sua observação.

Ao introduzir seu texto sobre a psicanálise das neuroses de guerra de 1919, Ferenczi (1919/2011, p.13) fala de um assunto particularmente grave e sério, que "nos mergulha diretamente no âmago dos acontecimentos que abalam o mundo atual". Sua preocupação, nesse momento, é que a experiência da guerra produziu um grande número de neuroses graves, doenças nervosas em massa, que pediam para ser explicadas e curadas.

Provavelmente não à toa Ferenczi, a partir de então, passou a ter como uma de suas preocupações teóricas centrais o trauma, assunto este que o ocupou intensamente até sua morte em 1933. A Primeira Guerra Mundial foi um acontecimento que afetou profundamente a Europa e, consequentemente, também a psicanálise, que foi, por assim dizer, convocada para explicar e tratar o grande número de neuroses de guerra que estava aparecendo. Um exemplo do impacto disso é que um dos principais textos de Freud que aborda o trauma – o *Além do princípio do prazer* (1920/2010) – foi escrito nesse período, e, nele, há reflexões feitas justamente a partir das neuroses de guerra. O momento histórico de guerra, portanto, fez com que o conceito de trauma adquirisse novamente grande importância na psicanálise[93].

As experiências dos soldados nas trincheiras dos fronts de batalha da Primeira Guerra Mundial foram algo absolutamente novo e, para muitos, extremamente traumático. Nesse período, portanto, uma importante questão que se colocava era: como comunicar esse tipo de

[93] Sobre a relevância de como a Primeira Guerra Mundial impactou os textos de Freud e suas reflexões sobre o trauma do período ver Endo (2005). Para uma visão de como a guerra afetou Freud e Ferenczi a partir da correspondência entre os dois autores, ver Dal Molin (2013).

experiência de horror para pessoas que não faziam ideia do que estava acontecendo ali? Quem vive uma experiência extrema como a guerra se depara com a questão de como expressar a realidade que estava vivendo, e mesmo de se vale a pena qualquer esforço nesse sentido.

Neste item, trago algumas contribuições de autores que se debruçaram sobre a Primeira Guerra Mundial, e meu enfoque é na questão das dificuldades e possibilidades que envolviam a expressão, por parte dos soldados, das experiências traumáticas que eles estavam vivendo nos fronts de batalha.

Em seu trabalho "A Primeira Guerra Mundial e a memória moderna" (*The Great War and modern memory*), Paul Fussell (2013) diz que a própria inadequação da linguagem para se referir aos fatos vividos nas trincheiras era um tema comum entre aqueles que escreveram sobre sua experiência na guerra. Assim, um exemplo disso aparece em uma entrevista que foi realizada com o escritor Robert Graves, citada por Fussell (2013, p.185, tradução minha):

> [Graves] O esquisito era que você voltava para casa de licença por seis semanas, ou por seis dias, mas a ideia de estar e de permanecer em casa era terrível, pois você estava com pessoas que não entendiam o que tudo isso era afinal.
> [Leslie] SMITH: Você não queria dizer a elas?
> GRAVES: Você não podia: você não pode comunicar barulho. O barulho não parava em nenhum momento – nunca[94].

As experiências de guerra, e mais especificamente aqui a das trincheiras, foram vividas como barulho, como algo que parecia não poder ser comunicado.

Paul Fussell vai defender que a inadequação da linguagem para expressar o que estava acontecendo se devia a uma incompatibilidade entre os eventos que estavam sendo vividos e a linguagem que estava disponível naquele contexto histórico determinado. Nas palavras de Fussell (2013, p.184, tradução minha): "Um dos pontos cruciais da guerra, com certeza, é a colisão entre eventos e a linguagem disponível – ou considerada apropriada – para expressá-los[95]". Como organizar um discurso que possa ser apreensível e interessante para um ouvinte ou para um leitor a respeito de fatos cruéis que são bastante sem sentido como os horrores das trincheiras?

Modris Eksteins (1992, p.202), em uma linha parecida, vai destacar o caráter de novidade que estava sendo vivido ali: "é difícil de negar que a experiência do front de 1916-1917 foi realmente uma experiência 'limite', uma experiência de algo que era, em suas

[94] "The funny thing was you went home on leave for six weeks, or six days, but the idea of being and staying at home was awful because you were with people who didn't understand what this was all about.
[Leslie] SMITH: Didn't you want to tell them?
GRAVES: You couldn't: you can't communicate noise. Noise never stopped for one moment – ever"
[95] "One of the cruxes of the war, of course, is the collision between events and the language available – or thought appropriate – to describe them"

implicações, inteiramente novo". Os soldados que não optavam pelo silêncio ficavam em uma espécie de dilema: "Como reunir e ordenar a experiência da guerra, ainda que só para si mesmo? Os modos tradicionais de expressão – palavras, pintura, até a música – mostravam-se claramente inadequados nesta situação" (p.276).

Fussell (2013) discute o fato de que muitos soldados falavam apenas raramente sobre sua experiência no front. A realidade da guerra se colocava para muitos como algo incomunicável e sem precedentes, pois ela não tinha nenhuma semelhança com o familiar. Além disso, seria difícil fazer as pessoas que não estavam lá acreditar no que estava acontecendo. Ao refletir sobre os motivos dessa dificuldade dos soldados de falar sobre sua experiência, Fussell (2013) defende que isso está relacionado com a sensação de que ninguém estava realmente interessado nas notícias terríveis que eles tinham para relatar.

Será possível exagerar os horrores da vida nas trincheiras na Primeira Guerra? Eksteins (1992, p.200) menciona que muitos relatos sobre o que acontecia ali foram acusados por outras pessoas de produzirem "nada mais do que sensacionalismo de 'lama e sangue'".

Isso nos coloca o problema da reação das outras pessoas diante dos relatos dos que viveram experiências traumáticas como a das trincheiras da Primeira Guerra. Para Paul Fussell (2013), caso os soldados se propusessem a descrever de maneira precisa o que estava acontecendo no front, as pessoas que estivessem ouvindo simplesmente pediriam que o relato fosse interrompido. Há, portanto, a questão do receptor da comunicação: não adianta ser capaz de falar sobre algo, se não há ninguém disposto a ouvir. Ao analisar as cartas que os soldados ingleses enviavam do front para suas casas, Fussell comenta que se falava muito pouco sobre a realidade do que estava acontecendo na guerra. Além do fato de haver o trabalho de censores que não deixavam passar uma série de conteúdos, o autor defende a existência também de uma certa preocupação com os sentimentos do receptor: "Qual seria o bem que poderia resultar de se contar a verdade?[96]" (FUSSELL, 2013, p.198, tradução minha). Havia, assim, uma fissura entre os soldados e os civis, de modo que estes, mesmo que quisessem, não conseguiriam conhecer as realidades da guerra.

Um grande sentimento de incompreensão prevalecia quando os soldados voltavam para suas casas. Eksteins (1992, p.291) relata, como exemplo, quando Luis Maret esteve de licença em 1916 e ficou chocado, pois teve a sensação que as pessoas estavam vivendo como se nada extraordinário estivesse acontecendo: "Ficou especialmente aborrecido com aqueles

[96] "What possible good could result from telling the truth?"

que, ao serem informados de algumas das condições precárias do front e da tenacidade do inimigo, bocejavam e reclamavam do preço da carne de vitela".

Eksteins (1992, p.292) descreve um sentimento de barreira que caracterizava essa situação, sentimento esse criado pela experiência da vida nas trincheiras e que separava de modo intransponível soldados e civis: "A comunicação com a família não era mais possível. As pessoas simplesmente não entendiam o que se passara com os soldados, e os próprios soldados não conseguiam expressar sua experiência apropriadamente". A sensação era de isolamento, de que se vivia e se lutava em um lugar que ficava além da compreensão, e até mesmo da imaginação.

Ironicamente, entretanto, a reticência que fez muitos soldados não falarem sobre sua própria experiência, por receio de que não fossem compreendidos, fez aumentar ainda mais o abismo que os separava dos civis (FUSSELL, 2013).

De acordo com Jay Winter (2000), quem viveu a Primeira Guerra Mundial teve os laços familiares bastante marcados por ela. A linguagem emocional da vida cotidiana passou a ter algo escondido depois de 1914. Havia uma expressão indireta de ansiedade através dos gestos que apenas aqueles que passaram pela experiência da guerra podiam compreender.

Jay Winter (2000) vai enfatizar a importância de laços que se formaram no período posterior à guerra, seja dentro das famílias ou em grupos da sociedade civil, que de alguma forma ajudaram os ex-combatentes e seus familiares a lidarem com seu passado traumático. O autor defende a importância do papel das narrativas familiares: a recordação junto com as famílias e entre as famílias permitia uma possibilidade de viver com o passado da guerra. Nesse sentido, sendo a guerra uma experiência traumática, Winter (2000) acredita que o contar histórias sobre o que aconteceu era uma forma de tentar prevenir que os eventos da guerra paralisassem aqueles que os vivenciaram, assim como um modo de buscar um restabelecimento dos fios de suas vidas que haviam sido rompidos.

As narrativas não necessariamente precisavam ser publicadas, muitas vezes existiam apenas na forma oral. De todo modo, as histórias que contavam as transformações que as famílias passaram por conta da guerra ecoavam em quem tinha vivido situações parecidas. Para Winter (2000, p.47, tradução minha), um dos objetivos dessas narrativas familiares era o "de transformar o trauma em história, de localizá-lo em um tempo e em um espaço[97]".

Para o autor, a guerra trouxe para muitos indivíduos e famílias um fardo que era difícil de ser suportado de modo solitário ou isolado. Às vezes, uma das alternativas que havia para

[97] "to convert trauma into history, to locate it in time and in place".

eles era a de recorrer a serviços do Estado a fim de buscar ajuda, mas em muitas ocasiões a única opção que eles tiveram foi a de participar de ações da sociedade civil, associações que funcionavam como agentes de recordação. Tratava-se de pessoas afetadas pela guerra que se reuniam, encontravam outras em situações semelhantes, em um contexto em que podia haver reconhecimento, assistência e respeito. Para Winter (2000), muitos desses grupos de apoio da sociedade civil apareceram justamente em contraposição à tendência de burocratas de ver arquivos ao invés de famílias, casos ao invés de pessoas. Esses grupos ajudavam e, às vezes, até mesmo possibilitavam que se criasse uma memória coletiva para as vítimas da guerra: memória que não dizia respeito apenas a um soldado e seus familiares, mas também a outros que viveram experiências parecidas. A expressão do sofrimento individual de catástrofes coletivas podia ressoar, portanto, em outras pessoas, ajudando elas próprias a compreender o que aconteceu em seu passado.

2.9. A expressão de experiências traumáticas segundo Ferenczi

Um primeiro momento em que Ferenczi aborda a questão da expressão de experiências traumáticas é em um texto de 1911, em que ele a relaciona com a dificuldade que algumas pessoas têm em falar palavras obscenas. O texto é de um período anterior à guerra, sendo, portanto, importante de se levar em conta que não havia esse contexto no momento em que o autor elaborou essas ideias. Por outro lado, já são abordados aí alguns elementos que vão ser trabalhados por Ferenczi em sua posterior concepção de trauma, esta sim influenciada pelo advento da guerra.

É curiosa essa aproximação que Ferenczi faz entre a dificuldade de se falar palavras obscenas e o que acontece com pessoas que foram vítimas de choques violentos. Proponho, portanto, acompanhar o caminho que o autor faz no texto *Palavras obscenas*. Nele, Ferenczi (1911/2011, p.125) se refere a alguns pacientes que apresentavam uma inibição por conta de "palavras e locuções interditas" que surgiam em sua interioridade, mas que não ousavam verbalizar. O analista precisava explicitamente autorizar o paciente a pronunciar essas palavras. "Como se explica que seja tão mais difícil designar uma mesma coisa por um termo em vez de por um outro?", se questiona Ferenczi (1911/2011, p.127). O autor está se referindo ao que ele chama no texto de palavras obscenas, espécie de "palavras-tabu", às quais o sujeito tem dificuldade de pronunciar.

As palavras obscenas, na compreensão de Ferenczi, encerram um poder particular que obriga, de algum modo, o ouvinte a imaginar o objeto denominado em sua realidade material.

Essas palavras carregam um efeito ainda mais forte quando fazem parte de um vocabulário popular e da língua materna. Trata-se, portanto, de palavras com características particulares, de signos verbais ainda muito misturados a elementos concretos.

De acordo com Kupermann (2003), pelo fato de se tratar de palavras que foram banidas e que se constituíram como "corpos estranhos" isolados do pensamento habitual, as palavras obscenas preservam um potencial efetivamente evocativo. São palavras encorpadas que teriam o poder de evocar a materialidade do mundo.

O obsceno, portanto, consiste em um tipo específico de vocabulário que está carregado de afeto. As palavras obscenas têm um poder não apenas em quem as pronuncia, mas também sobre o ouvinte, poder esse de provocar uma espécie de retorno alucinatório de imagens mnêmicas. Gondar (2010), escrevendo a respeito do texto de Ferenczi, destaca que as palavras obscenas possuem um caráter tangível, sensorial, que as deixam carregadas de riqueza emotiva e potência motora. A autora faz uma aproximação entre as palavras obscenas e a ideia de literalidade: "palavras que nos remetem diretamente às coisas, que nos fazem senti-las, que as presentificam" (p.130).

Ferenczi (1911/2011, p.136) diz então que "um choque muito violento pode fazer ressurgir essas palavras semissoterradas". Ou seja, haveria situações extremas de violência que promovem a emergência desse tipo de palavras. Gondar (2010, p.130), a partir dessa ideia, diz que em vivências traumáticas a distância entre as palavras e as coisas diminui, o que faz com que sujeitos que "experimentaram traumas muito fortes ou cumulativos, tendam a 'sentir' as palavras, usando-as literalmente. A palavra aparece então em sua função primeira, evocativa: ela expressa mais do que significa, presentifica mais do que representa". Trata-se de sujeitos que ficam em um movimento de busca do osso da linguagem, da brutalidade de um fato.

Retomando a discussão sobre a dificuldade de se expressar uma experiência traumática de violência, podemos relacioná-la à luz agora das contribuições de Ferenczi. A expressão de experiências traumáticas carrega uma ameaça de trazer junto com as palavras as próprias coisas. E, por se tratar de coisas relacionadas ao horror, o preferível muitas vezes é mantê-las afastadas o máximo possível.

A partir da reflexão sobre as palavras obscenas de Ferenczi, podemos destacar o problema da dimensão expressiva da linguagem. Há, em relação ao trauma, uma busca de uma língua na qual o verbo e a carne estão entrelaçados. Para essa língua poder emergir, porém, é necessário que haja um ambiente que propicie ao sujeito uma liberdade para sua fala

e para sua expressão afetiva. É justamente a linguagem encarnada que, de acordo com Kupermann (2003, p.304), falta no traumatizado "para poder nomear seu excesso e sua dor".

Talvez seja interessante, neste momento, trazer alguns exemplos da literatura do testemunho relacionada aos campos de concentração nazistas para tornar mais clara a relação entre as contribuições teóricas de Ferenczi e casos de sujeitos vítimas de violência extrema, como o de Maryan.

Jean Améry (2013) fala sobre a tortura que sofreu no forte que se chama Breendonk, que fica na Bélgica, e que durante a ocupação nazista foi transformado em um campo de concentração. Ele diz que já com a primeira bofetada que recebeu se sentiu privado de algo que poderia ser chamado de "confiança no mundo". Para Améry (2013, p. 61), uma das características dessa "confiança no mundo" é "a certeza de que os outros, com base nos contratos sociais, escritos e não escritos, me pouparão, ou seja, respeitarão minha existência física e, por isso, minha existência metafísica". Ele considera fundamental a confiança de que as fronteiras de seu corpo, e de seu Eu, sejam respeitadas. Com a primeira bofetada, o outro se impõe, há a transgressão da fronteira do corpo, e essa violação acarreta um sentimento de aniquilação: "Finalmente, se não podemos esperar nenhuma ajuda, a violação física por outro se converte em uma forma consumada de aniquilação existencial" (p.62).

Uma característica importante do livro de Primo Levi (1998), em que faz um testemunho sobre sua experiência em Auschwitz, é que a construção de sua narrativa fragmentária é feita utilizando o tempo verbal no presente. O efeito disso é a impressão de que o sujeito que narra está vivendo os acontecimentos do passado no presente, como se eles seguissem acontecendo conforme Levi conta sua experiência. Poderíamos pensar, inclusive, que, de alguma forma, ao narrá-los, os acontecimentos são vividos novamente. Uma passagem bastante impressionante, no que diz respeito ao uso do tempo verbal no presente, é quando, já depois da metade do livro, Primo Levi (1988, p.105) diz: "Hoje – neste hoje verdadeiro, enquanto estou sentado frente a uma mesa escrevendo –, hoje eu mesmo não estou certo de que esses fatos tenham realmente ocorrido". Nesse momento, o autor precisa esclarecer de qual "hoje" está falando, pois não é mais o "hoje" de sua experiência de Auschwitz, mas sim o do momento em que ele escreve suas lembranças do que aconteceu. Chama a atenção, na passagem citada, que, enquanto narra sobre esse passado, Levi chega a ser invadido por uma dúvida a respeito da realidade do que aconteceu.

São principalmente os textos a partir de 1927 de Ferenczi, que vão desenvolver sua teoria do trauma e que vão trazer aspectos interessantes para a reflexão da questão sobre a expressão de experiências traumáticas.

Como já foi comentado anteriormente (no item 2.4), nessa teoria que Ferenczi vai desenvolver, o trauma se constitui em dois tempos. O primeiro é o do choque, o da violência propriamente dita. O choque é um acontecimento que abala, que age de forma esmagadora sobre o sujeito, de modo que ele não pode colocar resistências. De acordo com Ferenczi (1934/2011, p.125), o choque tem um caráter súbito para o qual o sujeito não está preparado, e que acarreta a "aniquilação do sentimento de si, da capacidade de resistir, agir e pensar com vistas à defesa do si mesmo"[98].

O sujeito, após o choque, vive um estado de confusão e não consegue a princípio falar sobre o que se passou. Até a sua confiabilidade nos próprios sentidos está abalada, podendo acontecer de ele ficar em dúvida se o que foi vivido foi de fato real. Mas, de todo modo, o sujeito, depois dessa experiência de horror, vai tentar de alguma forma dar sentido ao que foi vivido, buscando para isso o auxílio de pessoas de confiança.

A situação descrita por Ferenczi em sua reflexão sobre o trauma, feita no texto *Confusão de língua entre os adultos e a criança*, é a de uma criança que foi vítima de uma violência sexual. Como decorrência desse ato, Ferenczi (1933/2011, p.117) diz o seguinte: "Se a criança se recupera de tal agressão, ficará sentindo, no entanto, uma enorme confusão; a bem dizer já está dividida, ao mesmo tempo inocente e culpada, e sua confiança no testemunho dos seus próprios sentidos está desfeita". Enquanto isso, o adulto agressor se comporta como se nada houvesse acontecido.

Apesar de Ferenczi trazer aí uma situação específica de violência – o abuso sexual contra uma criança –, ele traz uma dimensão interessante para se pensar acontecimentos traumáticos em geral e o que acontece com o sujeito vítima de violência. A própria compreensão do que aconteceu no momento do choque é muito difícil, o sujeito tem bastante dificuldade de saber o que aconteceu consigo mesmo, pois o efeito da violência ainda se faz sentir sobre seu corpo. Com isso, há o risco de se colocar em dúvida a realidade concreta do que aconteceu: talvez a própria percepção tenha se enganado, ou então, seja digna de dúvida. O sujeito sozinho não se sente completamente seguro para afirmar a realidade do que aconteceu, e necessita para isso do auxílio de pessoas de confiança. É através da relação com o outro que ele poderá se expressar sobre o passado.

A expressão de experiências traumáticas parece ser um dos pontos importantes das reflexões de Ferenczi sobre o trauma. Em diversos textos seus, aparecem relatos de casos em que o sujeito em análise experimenta estados qualificados como transes, como vivências de

[98] Alguns desses pontos sobre a teoria do trauma em Ferenczi foram desenvolvidos em outro trabalho que fiz em coautoria com Kupermann (OSMO; KUPERMANN, 2012).

intensidade alucinatória. O que acontece neles, portanto, está além de uma simples expressão através da linguagem: algo mais aí fala. Ferenczi vê esses estados como repetições, reproduções de acontecimentos traumáticos do passado, e faz, no plano teórico, uma retomada da ideia de catarse para refletir sobre a questão.

É claro que é possível questionar se todas essas experiências de transe descritas por Ferenczi na clínica correspondiam de fato a reproduções de acontecimentos traumáticos reais. Ou seja, se esses pacientes necessariamente passaram por esses acontecimentos, se não se tratava apenas de fantasias. De qualquer modo, as contribuições teóricas de Ferenczi sobre esse tipo de comunicação nos parecem interessantes para a reflexão sobre como sujeitos vítimas de violência se expressam sobre seu passado. Muitas vezes, aquilo que é vivido como horror, como pura violência, escapa, e os esforços feitos por meio da linguagem vão permanecer insuficientes para representar o que aconteceu.

Em relação a sujeitos vítimas de violência, o corpo assume um lugar central, pois muitas coisas que as palavras silenciam vão se manifestar corporalmente. De acordo com Pinheiro, Jordão e Martins (1998, p.169), nos estados de regressão descritos por Ferenczi, pode-se entrar em contato com a inscrição mnésica corporal presente no sujeito: "somente o corpo guardou a lembrança do trauma e é ele que se exprime nos silêncios durante a regressão".

Pinheiro (1995, p.91) enfatiza que um dos efeitos importantes do trauma, na concepção de Ferenczi, é um distanciamento do corpo em relação ao psiquismo. No sujeito traumatizado, o próprio corpo se torna o campo de batalha, o lugar do sofrimento que é experimentado em um nível psíquico: "Deslocando sobre o corpo o que se passa no interior, o psiquismo pode ganhar a distância que precisa para encontrar a boa solução, o fim da dor". Segundo Pinheiro (1995, p.99) os estados de transe, descritos por Ferenczi, são

> pesadelos alucinatórios que contam uma parte da história do paciente, do qual o analista se torna testemunha; testemunha de uma mensagem que lhe chega cifrada e que cabe a ele nomear, arrancando do corpo uma palavra humana, desincumbindo o corpo do seu papel de porta-voz de palavras inaudíveis.

A lembrança se encontra comprimida no corpo, e, portanto, é preciso que esse corpo se expresse, de modo que a vivência traumática possa ser reconhecida como passado, e que haja uma integração do sujeito com sua história. Segundo Pinheiro (1995, p.99), as "lacunas de memória do paciente traumatizado vibram em algum lugar do corpo sem encontrar, contudo, uma tradução possível em sua fala".

Ferenczi parece demonstrar, às vezes, uma expectativa em relação aos estados de transe, em que o sujeito repete a experiência traumática do passado, que poderíamos associar com a do método catártico. Assim, em uma passagem do *Diário clínico*, por exemplo, o autor fala da "esperança de que, com cada uma dessas explosões, uma certa quantidade do afeto represado fosse emocionalmente e muscularmente revivido, e de que, uma vez esgotada a quantidade total, o sintoma cessaria por si mesmo" (FERENCZI, 1990, p.144).

Entretanto, o próprio Ferenczi diversas vezes fala de decepções em relação à expectativa catártica e aponta limitações para esse método. Quase todos os desaparecimentos de sintomas decorrentes da catarse produziam apenas resultados provisórios, o que fez com que Ferenczi (1933/2011, p.112) deixasse de ter um "excessivo otimismo" em relação a essas curas. As repetições quase alucinatórias, que foi acumulando em sua prática clínica, mostraram a ele que "o resultado que se esperava duradouro, não o era, contudo, e na manhã seguinte o doente queixava-se de novo de uma noite pavorosa, redundando a sessão de análise em nova repetição do trauma". Ferenczi (1990, p.177) fala também de um risco de que, nesses estados de transe, a dor aumente a um grau tão insuportável que o sujeito deixa de ser um observador que toma conhecimento dos eventos, e "cai num afeto doloroso que sufoca qualquer pensamento e desejo, qualquer acesso à razão, e só deixa subsistir o terrível grito de angústia: ser libertado dessa dor".

Mas de alguma forma os estados de transe vividos pelos seus pacientes aparecem e têm importância em sua prática clínica. Ao se referir a esse tipo de vivência, em uma nota intitulada "A propósito do tema da neocatarse", que foi publicada postumamente entre as *Notas e Fragmentos*, Ferenczi (1939/2011, p.275) diz:

> Após 'o despertar' desse estado de transe, os pacientes sentem-se por algum tempo como que fortalecidos, mas esse estado logo se dissipa e cede diante do sentimento de insegurança e de dúvida que, com frequência, degenera em desespero. 'Sim, tudo isso soa muito bem', dizem eles quase sempre, 'mas será verdade? Não, jamais terei a certeza da lembrança real'.

Em outra nota, Ferenczi (1939/2011, p.283), em uma linha parecida, vai dizer a respeito dos estados de transe:

> produz-se de maneira surpreendente, após descarga desse gênero, rapidamente, às vezes de imediato, um restabelecimento da dúvida quanto à realidade do que foi vivido durante o estado de transe. Em alguns casos, o bem-estar dura o dia inteiro, mas o sono e o sonho da noite, e em especial o despertar, trazem o restabelecimento completo dos sintomas, a perda total da confiança da véspera, o sentimento completo de desespero. Podem seguir-se então dias e até semanas de resistência total, até que um novo mergulho nas camadas mais profundas das esferas do vivenciado atinja uma vez mais o ponto de experiência em questão, complete-o com novos detalhes convincentes e acarrete um novo reforço do sentimento de realidade com um

> efeito mais durável. O mergulho na verdadeira esfera do vivenciado exige inevitavelmente o desligamento mais completo possível da realidade atual.

Ferenczi (1939/2011, p.284) acrescenta que é preciso uma confiança imensa por parte do sujeito "para permitir-se um tal mergulho na presença de uma outra pessoa". Ele deve ter o sentimento de que pode se expressar impunemente "em palavras, em movimentos expressivos, em explosões emocionais, sem que por isso seja, de alguma forma, punido"; e também de que pode encontrar a compreensão do seu interlocutor.

2.10. O desmaio de K-Zetnik no julgamento de Eichmann

Acredito que seja interessante trazer um caso mais próximo do pintor Maryan para pensarmos as questões teóricas de Ferenczi trabalhadas aqui, que são relacionadas à expressão de experiências traumáticas, aos estados de transe, à importância de um meio em que haja confiança e hospitalidade ao se dar esse tipo de comunicação, bem como aos eventuais riscos quando esse meio reage com incompreensão, indiferença, ou quando se mostra inapropriado para acolher a dor e o sofrimento do sujeito traumatizado.

Trata-se do caso do escritor K-Zetnik que desmaiou durante um testemunho sobre sua experiência em Auschwitz. Ele era uma das testemunhas que foram chamadas para depor no julgamento de Adolf Eichmann. O Julgamento de Eichmann foi um acontecimento histórico bastante importante e comentado do período pós Segunda Guerra Mundial. Foi realizado na cidade de Jerusalém, em Israel, no ano de 1961, depois de o serviço secreto israelense capturar Eichmann na Argentina, onde ele estava vivendo escondido com documentos falsos. Durante o regime nazista, Eichmann ocupava um alto cargo no governo e era responsável pela logística do transporte, em toda a Europa ocupada, de milhões de prisioneiros para os campos de concentração e de extermínio.

A respeito desse julgamento, meu enfoque, neste item, vai ser unicamente sobre o testemunho de K-Zetnik, que foi uma das 112 pessoas chamadas a testemunhar pelo promotor responsável pela acusação contra Eichmann[99]. Vou me basear principalmente no comentário feito por Felman (2014) a respeito desse testemunho, bem como no vídeo que se encontra disponível no Youtube[100], e em citações da fala de K-Zetnik no julgamento e de trechos de seu livro chamado *Shivitti* (que estão traduzidas para o português no texto mencionado de Felman).

---

[99] Para uma discussão mais aprofundada sobre o julgamento de Eichmann, ver Arendt (1999), Wieviorka (2006) e Felman (2014).

[100] Através do link: https://www.youtube.com/watch?v=m3-tXyYhd5U – Acesso em 15/04/2016.

K-Zetnik na verdade era um pseudônimo usado pelo escritor israelense Yehiel Dinoor em seus livros. De acordo com Felman (2014, p.221), seu nome de nascimento era Yehiel Feiner, que depois quando foi viver em Israel mudou para o nome hebraico Dinoor, que significa "um resíduo do fogo". Antes do julgamento de Eichmann, K-Zetnik publicou vários livros que chegaram a ser relativamente conhecidos e que foram traduzidos para diversas línguas. Segundo Felman (2014, p.191), seus livros descrevem a existência humana nos campos de extermínio e foram publicados como volumes sucessivos do que o autor chama de "As crônicas de uma família judia no século vinte". O seu primeiro livro, escrito logo depois de Dinoor ser libertado de Auschwitz, foi feito durante duas semanas e meia, em que ele dificilmente se levantava da cama. A partir do que o escritor conta em *Shivitti*, Felman (2014, p.191) diz que K-Zetnik, logo ao terminar esse primeiro livro,

> Pediu ao soldado que estava cuidando dele para transferir a Israel o manuscrito finalizado. Ao ler o título 'Salamandra' na primeira página, o soldado sussurrou: 'Você se esqueceu de escrever o nome do autor.' 'O nome do autor?' – gritou o escritor sobrevivente em resposta: 'Aqueles que foram para os crematórios escreveram este livro; escreva o nome deles: Ka-Tzetnik'.

Na tradução de seus livros para o inglês, o escritor adotou o pseudônimo Ka-Tzetnik 135633. Uma alternativa ortográfica que foi usada nas transcrições do julgamento de Eichmann em inglês, e que foi adotada também por Arendt (1999) e por Felman (2014) é K-Zetnik. De acordo com Felman (2014, p.220), esse nome foi cunhado "a partir das letras alemãs KZ, pronunciadas Ka-tzet, de Konzentrationslager, 'campo de concentração'". O escritor se via como um mensageiro dos mortos que foram assassinados nos campos de extermínio: K-Zetnik é uma palavra que "significa um prisioneiro no campo de concentração, alguém não identificado por nome, mas pelo número que os nazistas tatuaram no braço de cada prisioneiro" (FELMAN, 2014, p.191).

Felman (2014) enfatiza que K-Zetnik não se voluntariou para testemunhar no julgamento. Ele foi chamado pelo promotor porque era uma relevante testemunha ocular: Dinoor teria visto Eichmann em Auschwtiz. Em seu livro *Shivitti*, que foi escrito mais de 20 anos depois do julgamento, K-Zetnik diz:

> Quando o promotor me convidou para vir e testemunhar no julgamento de Eichmann, eu implorei a ele que me liberasse desse testemunho. O promotor então me disse: 'Mr. Dinoor, este é um julgamento cujo protocolo precisa registrar testemunho provando que houve um lugar chamado Auschwitz e o que aconteceu lá'. O simples som dessas palavras me embrulhou o estômago e eu disse: 'Senhor, descrever Auschwitz está além da minha capacidade!' Ao me ouvir, sua equipe me olhou com desconfiança. 'O senhor, o homem que escreveu esses livros, espera que nós acreditemos que não pode explicar aos juízes o que era Auschwitz?' Eu fiquei calado. Como eu poderia dizer a

> eles que eu estou consumido pela busca por uma palavra que irá expressar o olhar nos olhos daqueles que seguiam em direção ao crematório, quando passavam por mim me encarando dentro dos olhos? O promotor não ficou convencido, e eu compareci ao julgamento de Eichmann. Então veio a primeira pergunta do juiz a respeito de Auschwitz e, antes que eu pudesse soltar algumas poucas frases miseráveis, caí no chão e fui hospitalizado, semi-paralisado e desfigurado em meu rosto (citado por FELMAN, 2014, p.199).

A cena de K-Zetnik desmaiando é uma das mais vistas e conhecidas do julgamento de Eichmann, que foi todo televisionado (WIEVIORKA, 2006; FELMAN, 2014). De acordo com Felman (2014), depois que ele caiu no chão, a sessão foi interrompida, e levaram ele para um hospital, onde permaneceu por duas semanas.

O que me chamou mais a atenção no vídeo, que se encontra disponível no Youtube, é que, enquanto K-Zetnik fala, o tom de sua voz é bastante monótono, fica muito difícil prestar atenção e compreender o que ele está falando. É como se, realmente, ele viesse de outro planeta e falasse uma outra língua, a qual seria preciso traduzir. Claro que ele fala em hebraico, ou seja, em uma língua que não domino, mas mesmo a tradução simultânea em inglês não ajuda muito. Aliás, parece que a intérprete que faz a tradução tem grande dificuldade em seu trabalho.

K-Zetnik não parece nem um pouco à vontade enquanto fala. Há diversas interrupções e silêncios, e já antes de desmaiar, ele aparenta estar passando mal. O que fica claro é que ele tenta transmitir sua experiência em Auschwitz, onde ficou preso por quase dois anos. Algo muito marcante em sua fala é quando diz que ainda vê o olhar dos outros prisioneiros que estavam com ele lá. Mas, em determinado momento, um dos juízes interrompe seu discurso para fazer algumas perguntas. É logo depois disso que K-Zetnik desaba no chão.

Trechos de sua fala estão reproduzidos e traduzidos no livro de Felman (2014), e eu poderia destacar aqui o seguinte:

> Esta é uma crônica do planeta Auschwitz. Eu estive lá por mais ou menos dois anos. O tempo lá era diferente do que é aqui na Terra. Cada fração de segundo transcorria em um ciclo de tempo diferente. E os habitantes daquele planeta não tinham nomes. Eles não tinham pais nem filhos. Eles não se vestiam como nos vestimos aqui. Eles não nasciam lá e ninguém dava à luz. Até mesmo sua respiração era regulada por leis de outra natureza. Eles não viviam, nem morriam, de acordo com as leis deste mundo. Seus nomes eram os números ‘K-Zetnik tal e tal’ (citado por FELMAN, 2014, p.192).

K-Zetnik tenta transmitir uma experiência que, de fato, parece vir de outro planeta e, por conta disso, é extremamente difícil expressá-la para um interlocutor que não faz ideia do que aconteceu em Auschwitz. E é impressionante, pela sua fala e pelos seus gestos, que é

como se ainda hoje visse os outros prisioneiros de Auschwitz: “eu os vejo, eles estão me observando, eu os vejo” (citado por FELMAN, 2014, p.192).

De acordo com Felman (2014, p.192), a fala de Dinoor é tensa, alheia ao arranjo da sala do tribunal, é como se fosse “um homem mergulhado em alucinação ou em um transe hipnótico”. Essa descrição da autora não poderia ser mais apropriada para fazermos uma relação com os estados de transe descritos por Ferenczi. Vimos anteriormente (no item 2.9), como, em expressões de experiências traumáticas, o sujeito pode viver estados que parecem transes, em que é como se ele visse e sentisse as coisas no presente como se estivesse na realidade traumática do passado. Segundo Felman (2014, p.208), “K-Zetnik não trata o Holocausto como passado, mas vive-o como um presente que se repete infinitamente em uma atemporalidade alucinada”. O próprio conteúdo da fala de K-Zetnik se esforça por tematizar essa dificuldade de narrar o que aconteceu em Auschwitz, por exemplo, por meio da imagem do “planeta Auschwitz”, que busca dar a ideia da grande distância e estranheza que separa a experiência vivida naquela ocasião e aquilo que seria mais próprio de nosso mundo humano. O testemunho de Dinoor não apenas fala dessa dificuldade extrema, como a dramatiza, coloca-a em cena a partir de sua expressão corporal e de seu desmaio (FELMAN, 2014).

Em seu livro *Shivitti*, K-Zetnik associa a expressão de seu passado traumático em Auschwitz a um grito mudo (algo que podemos associar ao grito de Maryan discutido no item 1.6, deste trabalho):

> [Aquele grito mudo] estava novamente tentando soltar-se, como o fizera toda vez que a morte se apresentou diante de mim em Auschwitz; e, como sempre quando eu fitava a morte nos seus olhos, também agora o grito mudo não ia além dos meus dentes cerrados, que se fechavam sobre ele e o trancavam dentro de mim.
> Mas que posso eu fazer quando estou acometido pela mudez? Eu não tenho nem palavra, nem nome para isso tudo. (...) Para Auschwitz, não há outro nome senão Auschwitz. (...) O que, então, é Auschwitz? Não tenho palavras para expressar; não tenho um nome para isso. Auschwitz é um fenômeno primário. Eu não tenho a chave para destravar. Mas as lágrimas do mudo não falam a sua angústia? E gritos dele não choram seu sofrimento? E seus olhos protuberantes não revelam o horror? Eu sou esse mudo (citado por FELMAN, 2014, p.167).

A expressão do trauma de Auschwitz, para K-Zetnik, se dá por meio de lágrimas, de gritos, de olhos que transmitem horror, de uma mudez.

Entretanto, esse tipo de forma de expressão do passado traumático, que se dá por meio de um “grito mudo”, de imagens como o “planeta Auschwitz” ou mesmo pela forma como seu corpo colapsa, parece ser estranho e inapropriado ao tribunal. Para Felman (2014), K-Zetnik não quer provar nada, mas transmitir, e a estrutura jurídica tem dificuldade de

reconhecer isso. A linguagem de K-Zetnik, portanto, desaponta a acusação e a sala do tribunal, no sentido que ela não serve como uma prova objetiva contra Eichmann. É importante ressaltar que foi logo após a intervenção do juiz, que fala de um lugar de autoridade, que aconteceu o desmaio de Dinoor. Segundo Felman (2014, p.201), foi quando o juiz o advertiu, demandando que colaborasse como testemunha de um modo jurídico, que K-Zetnik passou por "um severo choque traumático ao revivenciar os mesmos terror e pânico que o assombravam" no passado de violência do campo de concentração.

É possível pensar a partir da ideia de *confusão de línguas* de Ferenczi (1933/2011) esse desencontro em que ocorre entre, de um lado, a linguagem apropriada à esfera do tribunal, e, de outro, a linguagem do traumatizado. Em outro trabalho que fiz em coautoria com Kupermann (OSMO; KUPERMANN, 2012), discutimos, a partir da ideia de hospitalidade de Derrida (2003) e da reflexão do autor sobre o julgamento de Sócrates, uma confusão de línguas entre a linguagem do direito e de alguém que se vê como um estrangeiro que não domina a língua apropriada aos tribunais. Algo que podemos associar ao desencontro entre K-Zetnik, que se via como alguém vindo do "Planeta Auschwitz" e o tribunal que precisava de provas para julgar Eichmann. Segundo Felman (2014, p.205),

> O direito requer que a testemunha seja capaz de narrar uma história do passado, recontar um acontecimento no pretérito perfeito. K-Zetnik é incapaz de observar o Holocausto como um acontecimento do passado, mas tem de revivê-lo no presente, por meio da infinita repetição traumática de um passado que não é passado, que não tem encerramento e do qual não se pode tomar distância.

Nesse sentido, é importante considerar o papel de uma ética da hospitalidade (OSMO; KUPERMANN, 2012) no que diz respeito a um sujeito traumatizado, para que se possa acolhê-lo, ainda que sua forma de expressão pareça uma linguagem um tanto estranha.

2.11. O segundo momento do trauma

Para Ferenczi (1930/2011, p.71), é fundamental haver uma atmosfera de confiança sólida entre quem fala e quem escuta ao se dar a expressão de uma experiência traumática. Assim, o passado que é reconstruído, nessa comunicação, pode aderir muito mais "ao sentimento de realidade e de objetividade (Dinghaftigkeit)" do sujeito que fala.

Em contraposição à confiança – necessária para que a comunicação de acontecimentos traumáticos se dê de um modo que de fato auxilie o sujeito a reconstruir seu passado –, está a reação inadequada por parte dos outros. Trata-se do segundo momento do trauma para

Ferenczi, comumente conhecido como desmentido. Um dos aspectos fundamentais da teoria do trauma em Ferenczi (1934/2011) é que a reação das pessoas que são próximas do sujeito que foi vítima de violência faz parte do modo de ação do trauma. O desmentido acontece quando a reação dessas pessoas demonstra incompreensão, silêncio, quando se age como se nada tivesse acontecido, como se não fosse importante, ou então quando a fala do sujeito que tenta se expressar é desautorizada.

Diante desse tipo de reação, fica muito difícil para o sujeito conseguir sustentar sua própria opinião a respeito do que viveu. Quando as pessoas de sua confiança não podem corresponder às suas expectativas de ser compreendido, de ser auxiliado a representar o que aconteceu, ele próprio passa a ter dificuldade em acreditar em si mesmo. Por outro lado, os choques violentos podem ser superados, sem consequências severas, quando a reação das pessoas exprime compreensão e acolhimento sinceros (FERENCZI, 1931/2011).

A situação descrita por Ferenczi novamente é a da criança que foi vítima de violência e vai depois disso buscar auxílio junto a algum adulto de confiança. Quando ela tenta se expressar sobre o ocorrido, a atitude do outro que a escuta é a de que "não aconteceu nada", desautorizando a versão da criança. As suas alusões acabam sendo ignoradas ou tratadas como irrelevantes e, "diante disso, a criança cede e deixa de poder sustentar sua própria opinião a tal respeito" (FERENCZI, 1990, p.58). Será justamente essa reação por parte das pessoas de confiança que vai ser decisiva no trauma:

> O pior é realmente a negação, a afirmação de que não aconteceu nada, de que não houve sofrimento ou até mesmo ser espancado e repreendido quando se manifesta a paralisia traumática dos pensamentos ou dos movimentos; é isso, sobretudo, o que torna o traumatismo patogênico (FERENCZI, 1931/2011, p.91).

No trecho acima citado, a palavra em alemão que corresponde à "negação" é *Verleugnung*[101]. Talvez pelo fato de se tratar de uma palavra que é também um conceito psicanalítico de Freud que gera debates em torno de sua tradução, há uma discussão sobre qual palavra em português se adequaria melhor à teoria de Ferenczi. O termo mais difundido é "desmentido", que corresponderia a esse segundo momento do trauma.

A tradução do termo *Verleugnung* em Ferenczi é discutida em um texto de Miranda (2012). Segundo a autora, na língua alemã, *Verleugnung* é "coloquialmente empregada para negar uma verdade que nem por isso perde o seu caráter de fato" (p.43). No trecho acima

[101] O trecho citado em alemão: "Das schlimmste ist wohl die Verleugnung, die Behauptung, es sei nichts geschehen, es tue nichts weh, oder gar Geschlagen- oder Beschimpftwerden bei Äußerungen traumatischer Denk- und Bewegungslähmung; diese machen erst das Trauma pathogen" (FERENCZI, 1931/2004, p.285).

citado de Ferenczi, o termo foi traduzido pelo verbo "deny" em inglês, por "désaveu" em francês e por negação em português.

Há uma diferença do uso que é empregado por Ferenczi naquele trecho e a *Verleugnung* que é conceito do Freud[102]. Poderíamos dizer, de forma simplificada, que em Freud predomina a ideia de um mecanismo de defesa, e, portanto, de um mecanismo intrapsíquico. Já em Ferenczi, a palavra é usada para descrever uma situação que acontece entre pessoas, ou seja, ela não é um mecanismo interno, mas sim intersubjetivo. De acordo com Kupermann (2015), se em Freud a *Verleugnung* diz respeito à recusa perversa da castração, em Ferenczi há uma dimensão relacional, indicando um não reconhecimento pelo outro de uma narrativa de sofrimento de um sujeito.

Miranda (2012, p.46) vai propor a compreensão de *Verleugnung* em Ferenczi como "descrédito". Segundo a autora, "Quando Ferenczi fala do abalo psíquico que a criança sofre quando vai contar à mãe a violência sexual, está dizendo que a mãe não lhe dá crédito e que mais grave do que o abuso sofrido é o fato de ser desacreditada pela mãe". A criança tem necessidade que a mãe acredite nela para poder inscrever e processar o fato, dando-lhe o estatuto de algo que ocorreu e sobre o qual ela tem a possibilidade de falar. "O descrédito da mãe deixa a criança sem chão firme para tornar-se capaz de distinguir entre a veracidade ou a falsidade dos fatos. Não sendo objeto de crédito para a mãe, o fato ficará como inqualificável para a criança" (MIRANDA, 2012, p. 46).

Pinheiro, Jordão e Martins (1998) vão também chamar de descrédito esse segundo momento do trauma. Para os autores, Ferenczi aponta o descrédito da mãe em relação à criança como o fator traumatizante por excelência, e que, entre os resultados dramáticos do trauma, o mais evidente seria a ausência a partir daí da certeza de si mesmo. "O descrédito teria o poder de tirar a certeza das próprias percepções, como se a partir daí, a criança não pudesse mais confiar nos próprios sentidos" (p.162). Se é através do outro que o sujeito se torna capaz de produzir e atribuir sentido, o descrédito interrompe a sua possibilidade de apropriação e tira a certeza do que se percebeu e do que se viveu. E sem a certeza de si mesmo, o eu se torna refém daquilo que o outro afirma.

Jordão (2009), em uma linha parecida, vai dizer que, diante do descrédito da mãe, restam à criança duas opções: ou desinvestir a mãe ou desinvestir sua própria informação

[102] O conceito de *Verleugnung* em Freud, na verdade é complexo e assume diferentes acepções ao longo da evolução de sua obra, que eu não pretendo trabalhar aqui. Para uma discussão mais aprofundada sobre esse conceito em Freud, ver Fuks (2014).

sensorial. Impasse que faz com que a criança opte por desqualificar a realidade sensível. As suas percepções deixam de ser sentidas como fonte segura de informação confiável.

De acordo com Pinheiro (1995), o sujeito traumatizado não compreendeu muito bem o que ocorreu, pois não tem segurança na percepção daquilo que se passou. No segundo momento do trauma, a pessoa de confiança vai ouvir o relato do sujeito como se se tratasse de uma ficção e não de um acontecimento real. Segundo Pinheiro (1995, p.76),

> As palavras, mesmo quando têm por objetivo descrever a realidade, só podem ser investidas pelo sujeito quando guardam o caráter de multiplicidade dos sentidos. Quando este caráter fica interditado, as palavras perdem sua elasticidade e são encerradas numa rigidez que não permite ao psiquismo integrá-las.

No segundo momento do trauma, o outro interdita na fala do sujeito "o sentido ambíguo das palavras, sua polissemia, encarcerando-as na univocidade" (PINHEIRO, 1995, p.76). As palavras do sujeito traumatizado se tornam cristalizadas, proibidas de serem pronunciadas, e, portanto, de circularem livremente, de modo que elas não podem ser assimiladas pelas instâncias psíquicas. São palavras, segundo Pinheiro (1995, p.76,77), "destinadas a ficarem enclausuradas", "palavras enterradas vivas", como se fossem "feitas de carne" (p.99).

Apesar de não falar diretamente sobre trauma em Ferenczi, Luís Cláudio Figueiredo (2008), ao discutir o termo *Verleugnung*, ressalta também alguns aspectos interessantes. O autor defende que a *Verleugnung* deva ser entendida como "desautorização". Este termo destacaria um aspecto importante que é o da obstrução do caráter processual e transitivo da percepção. A desautorização, para o autor, não incide sobre a percepção propriamente dita, mas sim sobre a possibilidade de ela transitar para outras, conservando uma certa continuidade:

> O que é contestado na *Verleugnung* é a autoridade que uma percepção detém de propiciar e mesmo exigir outros passos na cadeia psíquica. Assim, a eficácia de que uma percepção é privada ao ser desautorizada é a sua capacidade de remeter-se e de engendrar outras percepções, ou de levar, em uma dada sequência perceptiva, a certas conclusões ou, ainda, de reativar certas lembranças (FIGUEIREDO, 2008, p.61).

Sob o impacto da desautorização, a percepção é retirada de uma rede de associações para ser preservada como uma quase-coisa. Nessa condição, ela está destinada a se tornar uma lembrança muito vívida que não se integra ao fluxo psíquico. A desautorização gera essas "quase-coisas" que ficam retornando de forma perturbadora para o sujeito. Elas ficam indigestas e fora de controle, gerando uma atmosfera enevoada, um estado crônico de confusão, ou até mesmo um pânico e uma sensação premente de ameaça. Neste estado de

consciência, o sujeito perde o contato com a realidade no que ela supõe de contínuo e transitivo (FIGUEIREDO, 2008).

Inspirado nessa proposição de Figueiredo a respeito da *Verleugnung*, Kupermann (2015, p.42, grifos do autor) defende também a ideia de desautorização, buscando, assim, enfatizar "a dimensão de *desapropriação subjetiva* promovida no sujeito em estado de vulnerabilidade pelo encontro traumático". O traumatismo teria como efeitos nefastos o comprometimento da convicção nas próprias percepções e a anestesia da afetividade.

Jô Gondar (2012, p.196), ressaltando a dimensão social envolvida no desmentido, vai destacar a característica do não reconhecimento. A autora propõe entender o desmentido como "o não-reconhecimento e a não-validação perceptiva e afetiva da violência sofrida. Trata-se de um descrédito da percepção, do sofrimento e da própria condição de sujeito daquele que vivenciou o trauma". Gondar (2012, p.198) sublinha que as situações traumáticas são as provocadas por outros seres humanos que não reconhecem seu erro: "É nesses casos que se produzem nas vítimas os sentimentos de aniquilamento dos quais elas dificilmente se recuperam". Essa atitude por parte dos outros faz com que se quebre, nas vítimas, a confiança em si e no mundo.

Jô Gondar (2012, p.200) propõe considerar o reconhecimento como o avesso do desmentido, o que implica dizer que "os efeitos traumáticos podem ocorrer quando alguém não é reconhecido na sua condição de sujeito". O reconhecimento está relacionado à necessidade do indivíduo de poder ser ouvido e respeitado pelos outros em sua condição de sujeito, levando em consideração sua sensibilidade, seus gostos, a sua integridade corporal e psíquica. Nesse sentido, a autora formula que "o desmentido, enquanto não validação das percepções e dos afetos de um sujeito, pode ser entendido como um reconhecimento recusado" (GONDAR, 2012, p.200).

Através dessa discussão sobre diferentes ideias relacionadas à *Verleugnung* de Ferenczi, minha intenção aqui foi enfatizar os diversos aspectos que elas apontam relacionados ao segundo momento do trauma[103]. A concepção de trauma de Ferenczi envolve

[103] Meu objetivo aqui, portanto, não foi o de propor uma tradução para o termo *Verleugnung* em Ferenczi. Para uma discussão que tivesse um enfoque na tradução, acho que seria importante de se levar em conta que se trata de uma palavra que Ferenczi utiliza muito pouco, mesmo em suas reflexões sobre o trauma. Em duas edições consultadas da obra de Ferenczi em alemão, e também no texto do *Diário clínico* nessa língua, a palavra *Verleugnung* não consta no índice de palavras do final dos volumes. Diferentemente, portanto, de Freud que trabalhou detidamente em alguns textos o conceito de *Verleugnung*, Ferenczi parece que não buscou usar essa palavra para cunhar um conceito psicanalítico rigoroso. Por outro lado, há diversas ocasiões em que Ferenczi descreve a situação em que um sujeito, após ser vítima de violência, vai buscar um auxílio de um terceiro, mas este reage de um modo inadequado, sendo que muitas vezes o autor não usa a palavra *Verleugnung* para se referir a essa situação.

um componente intersubjetivo que é bastante complexo, e que diz respeito a como o meio ao redor do sujeito vítima de violência reage a respeito daquilo que este viveu e sobre o que tenta se expressar.

No que diz respeito mais especificamente a sujeitos que foram vítimas de violência, o desafio é pensar como estabelecer um contraste entre o presente, em que o sujeito tenta se expressar, e o passado traumático. O risco é o de se repetir a reação inadequada que ocorreu então, ou seja, de se continuar agindo como se "não aconteceu nada", não fosse algo importante, ou no sentido de desacreditar, desautorizar ou não reconhecer o sujeito que testemunha. Um ambiente marcado pela confiança e sinceridade pode permitir que se ajude a lidar com o passado de violência. Já quando, ao contrário, o que predomina é a hipocrisia, entendida aqui como a desautorização das experiências do outro, repete-se justamente a situação que prevaleceu por ocasião do choque traumático.

2.12. O pedido de ajuda e o escárnio dos outros em Maryan

Uma das primeiras coisas que me chamou a atenção quando vi os desenhos do Maryan foi que tive a impressão que ele desenhou o segundo momento do trauma descrito por Ferenczi. Em seu Caderno 9 de desenhos, Maryan mostra com frequência um sujeito pedindo ajuda, enquanto a reação dos outros é a de incompreensão, de indiferença e até mesmo de zombaria e de escárnio.

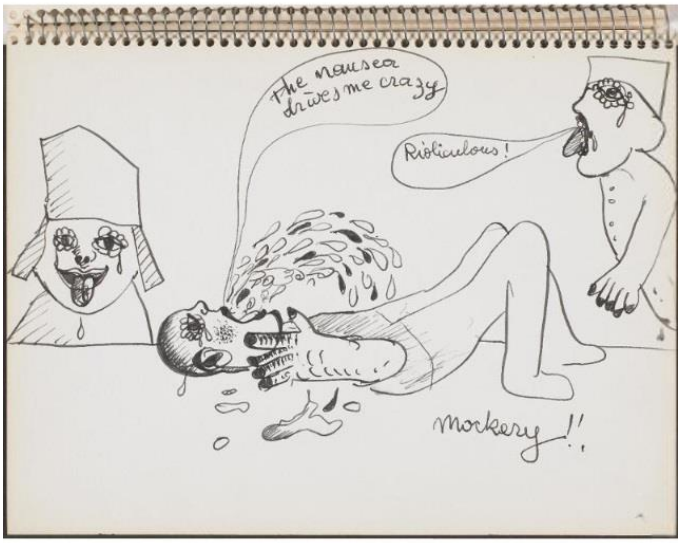


Fig.49. "The nausea drives me crazy", Caderno 9 (MARYAN, 2012g).

O desenho de Maryan da figura 49 tem em seu centro um sujeito deitado com sua boca aberta, de onde sai vômito e também a frase "a náusea me deixa louco" (*the nausea drives me*

crazy). Aparece, portanto, a questão de um profundo mal-estar corporal, um sentimento que chega a ser enlouquecedor. As outras duas pessoas representadas (talvez seria melhor dizer criaturas) aparecem com a língua para fora, uma delas sorrindo e a outra gritando "ridículo!" (*Ridiculous!*). O mal-estar do sujeito não apenas não encontra compreensão e acolhimento, como, ao contrário, se depara com o "escárnio" (*mockery*[104]), palavra que aparece escrita no canto abaixo à direita. Essa composição do desenho – o sujeito que pede ajuda e o escárnio dos outros – parece sugerir que haja não uma reação de causa e efeito entre uma coisa e a outra (uma sendo anterior à outra), mas que a própria reação ofensiva por parte dos outros alimenta a náusea do sujeito. Ou seja, o sujeito que já está em sofrimento busca o auxílio dos outros, mas, como só encontra o escárnio, seu mal-estar aumenta ainda mais, gerando uma situação sem fim e que parece nunca poder se apaziguar. O quadro se repete no desenho da figura 50.

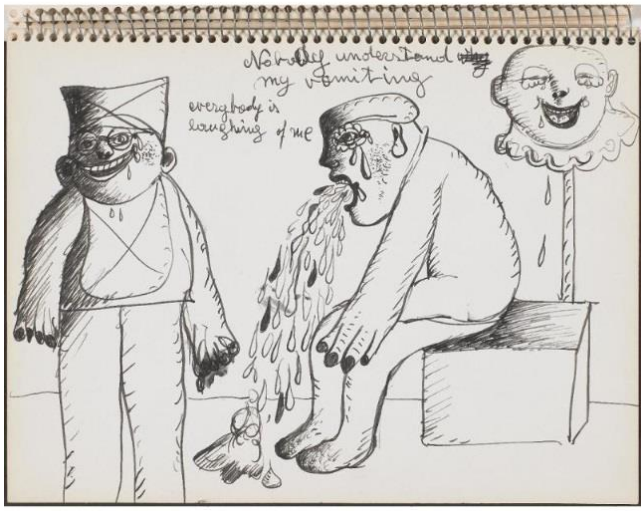


Fig.50. "Nobody understand my vomiting. Everybody is laughing of me", Caderno 9 (MARYAN, 2012g).

Na figura 50, o "vômito" não é compreendido por ninguém e todos estão rindo (*Nobody understand my vomiting / everybody is laughing of me*). O riso dos outros parece fazer aumentar a sensação de incompreensão, assim como a náusea. A situação representada se dá entre pessoas: uma delas tenta – mas não consegue – comunicar algo que é da ordem de um sofrimento profundo; enquanto as outras não podem ou não querem compreendê-la.

[104] Um outro sentido possível para a palavra *mockery* é imitação, no sentido de imitar ridicularizando ou caçoando alguém. No capítulo 3, especialmente no item 3.5, eu discuto a questão da identificação com o agressor, e sua relação com o mimetismo, que também poderia ser pensada a respeito dessa *mockery*.

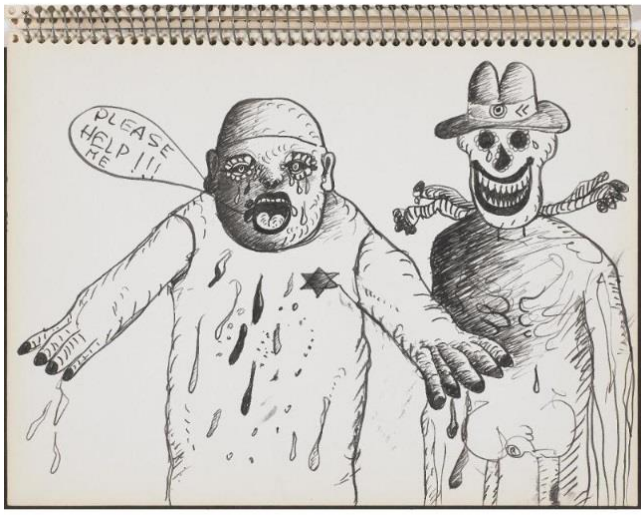


Fig.51. “Please help me!!!”, Caderno 9 (MARYAN, 2012g).

No desenho da figura 51, é representado de forma bastante nítida um sujeito em sofrimento pedindo ajuda e do lado um outro, com cara de caveira e chapéu, que sorri. O que pede ajuda, está gritando, chorando e possui uma estrela de Davi no peito. Nesse momento, lembramos que, nos campos de concentração nazistas, os prisioneiros judeus vestiam um uniforme com uma estrela de Davi no peito, para distingui-los. No desenho, o grito pedindo ajuda parece ser em vão, pois o sujeito ao seu lado, aquele quem poderia escutar e compreender o seu grito, aparece com uma feição zombeteira. Chama atenção que ele já não tem aspecto humano, é meio monstruoso, lembra a morte, ou então o próprio agressor que causou o mal ao homem em sofrimento.

Podemos relacionar esses desenhos à concepção de trauma de Ferenczi, como se fossem uma espécie de ilustração ou até mesmo um material que pudesse enriquecer aspectos de sua teoria. Ao conhecermos a biografia de Maryan, bem como algumas de suas obras artísticas, podemos inferir que esses desenhos estão relacionados, mas não se reduzem, a uma vida que foi bastante marcada por experiências traumáticas relacionadas a guerras e a violências terríveis cometidas pelo Estado. Quer dizer, Maryan teve seus pais assassinados por serem judeus, passou por guerras, ele próprio sobrevivendo a experiências em campos de concentração e a ferimentos muito graves.

A meu ver, a discussão acerca da ideia do segundo momento do trauma, descrito por Ferenczi, pode ser bastante rica quando refletimos sobre violências de Estado, guerras e genocídios, em que há uma ameaça de negação ou de uma deformação dos fatos por parte da história oficial. Quais implicações pode haver para o sujeito quando o próprio Estado é quem promove as práticas de horror e, em seguida, se esforça deliberadamente e sistematicamente para esconder as evidências, para difundir um esquecimento oficial e para criar uma outra

versão para o que ocorreu? Quais implicações pode haver para o sujeito quando ele não encontra nenhum espaço social para tentar se expressar sobre o horror vivido, quando já não importa quanto ele fale e o que ele fale, pois isso sempre vai ser uma mentira risível aos olhos de uma "verdade oficial"?

Fig.52. "Help me! Help me! Ha! Ha!", Caderno 9 (MARYAN, 2012g).

No desenho de Maryan da figura 52, vemos representado, fazendo o papel do outro que ridiculariza, um sujeito com uma cabeça de caveira e um chapéu com uma suástica nazista. Hoje sabemos que fazia parte do próprio projeto de destruição e aniquilamento do Estado nazista a tentativa de apagar todos os vestígios dos crimes cometidos. O Estado não apenas assassinava, mas ao mesmo tempo negava que assassinava. Os sobreviventes, além de terem que continuar lidando com as terríveis experiências traumáticas que viveram, se deparavam muitas vezes com a dificuldade de não encontrar provas materiais (pois muitos delas haviam sido apagadas) para amparar suas falas. Tinham, assim, caso quisessem comunicar as experiências que viveram, contar com a compreensão, o crédito e confiança das outras pessoas (apoiados, evidentemente, sobre fragmentos do que efetivamente se sabia). Entretanto, não é o que acontece com o sujeito representado nos desenhos de Maryan. Ele não apenas encontra incompreensão, indiferença e escárnio, como o próprio outro que reage dessa maneira se confunde com o responsável pela experiência traumática.

De acordo com Seligmann-Silva (2013, p.78), talvez não seja ousado afirmar que a *Verleugnung*, entendida no sentido de recusa, "tem a sua contraparte no negacionismo dos assassinatos, tal como ocorre entre os revisionistas e negacionistas da Shoah. Eles querem seja minimizar o papel das atrocidades – substituindo e deslocando o seu local, – seja negar a sua existência". Ao negar que o fato tenha ocorrido, é de alguma forma como se o assassinato se repetisse. Seligmann-Silva (2013, p.78) enfatiza que se encontrava no próprio cerne da

“empreitada nazista de aniquilação dos judeus o ato de apagar qualquer traço desse assassinato”. Devido à ausência de traços e de cadáveres nesse genocídio, tanto o historiador como aquele que quer rememorar encontram-se diante de uma tarefa difícil.

Segundo Seligmann-Silva (2010, p.10), “o negacionismo é também perverso, porque toca no sentimento de irrealidade da situação vivida”. Vimos em Ferenczi como o trauma tem o poder de abalar o sentimento de realidade do sujeito que foi vítima de violência. Nesses casos, em que há um desmentido social na forma de negacionismo sobre o passado traumático, existe o risco ainda maior de que o sujeito vítima de violência viva com um sentimento de irrealidade, tanto sobre o que aconteceu consigo próprio, quanto sobre a confiança no mundo ao seu redor. Para Seligmann-Silva (2010), o testemunho visa a integração do passado traumático, sendo que ela só pode ser conquistada contra o negacionismo.

É interessante, nesse sentido, pensar os esforços de testemunho de Primo Levi em contraposição a tendências negacionistas. De acordo com Barbosa e Kupermann (2016), no final dos anos 1970 e no começo dos 1980, houve a publicação de textos com viés negacionista que afetaram Levi profundamente. O autor, que dedicou bastante de sua vida e de sua obra num esforço testemunhal a respeito das barbáries cometidas pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, sentiu que se deparava com uma parcela da cultura que era surda ao seu relato. Desse modo, o trauma de Primo Levi se reatualizava e se incrementava pela ferida de não ser entendido, acompanhada de uma impotência diante de um meio que parecia não estar disposto a lhe dar ouvidos.

3. ENTRE FANTASMAS E BARREIRAS

3.1. Dificuldades na expressão do trauma

A expressão de traumas relacionados ao horror de guerras, de genocídios e outras formas de opressão envolve uma série de dificuldades. Neste capítulo, proponho, a partir dos desenhos do pintor Maryan S. Maryan, explorar algumas questões relacionadas a essas dificuldades.

Em vários desenhos do pintor, há uma aproximação perturbadora entre vítima e carrasco, de modo que eles chegam a se confundir e já não é mais possível saber quem é quem. Isso aparece nos desenhos, principalmente, por meio dos símbolos da suástica e da estrela de Davi. No que se refere aos campos de concentração e à Segunda Guerra Mundial, a suástica se associa aos nazistas e, portanto, aos carrascos, enquanto a estrela de Davi aos judeus, que eram as vítimas do genocídio. Entretanto, em muitos desenhos de Maryan, esses símbolos se aproximam, podendo chegar até o ponto de um mesmo sujeito carregar a suástica e a estrela de Davi ao mesmo tempo.

A questão da relação entre vítimas e carrascos exige muito cuidado, pois, ao nos aproximarmos dela, entramos no terreno da ética e da política. É necessário, nessa reflexão, um respeito à dor das vítimas e aos mortos, e uma preocupação de nunca se igualar vítimas e carrascos, para evitar o risco de se negar a opressão e a violência sofrida. Nesse sentido, acredito que as reflexões de Primo Levi (1990) e de Agamben (2008) sobre a zona cinzenta que se encontra entre as vítimas e os carrascos ajudam a abordar esse problema.

Além disso, em alguns desenhos de Maryan, a suástica e a estrela de Davi se aproximam, mas de uma forma muito específica. Trata-se de desenhos de Maryan em que ele representa a si mesmo carregando a suástica e a estrela de Davi. Isso pode ser compreendido de formas diferentes, sendo uma delas a do sentimento de culpa do sobrevivente, que o próprio Maryan (2013a) em seu texto autobiográfico assume que carrega. Mas isso parece estar relacionado, também, com uma suspeita perturbadora de que a vítima pode carregar dentro de si um carrasco, de que o agressor que causou a violência, de alguma forma, continuaria presente em sua subjetividade. Em Maryan, essas questões aparecem não apenas em seus desenhos, mas também em uma entrevista (MUNDY, 2013) e em seu filme, tal como discutido por Bojarska (2013).

Essas questões serão trabalhadas, aqui, em cima de alguns desenhos de Maryan e de trechos de sua entrevista, como também do livro *Sem destino* de Imre Kertész (2003). Kertész é um escritor húngaro, sobrevivente do genocídio como Maryan, que narra a experiência de um adolescente que sobreviveu a campos de concentração nazistas.

Algumas reflexões de Sándor Ferenczi sobre as possíveis consequências do trauma para o psiquismo podem nos auxiliar a abordar as questões levantadas. Ferenczi descreve como uma forma de defesa, que o psiquismo encontra para lidar com uma violência sofrida, a identificação com o agressor. Desde já, é importante deixar claro que a identificação com o agressor, para Ferenczi, não significa que a vítima se torna o agressor. O mecanismo que o autor descreve é uma forma desesperada que o psiquismo utiliza como defesa para uma violência sofrida, que envolve a incorporação de um agressor, que deixa de ser sentido como uma realidade externa e se torna intrapsíquico. Nesse sentido, a identificação com o agressor é um mecanismo que permite ao sujeito negar a realidade exterior do trauma que é intolerável. Acontece, nesse processo, uma clivagem no psiquismo, de modo que ele passa a carregar, dentro de si, um agressor, que exerce a partir daí um papel na dinâmica interna.

Nos desenhos de Maryan, há, também, a importante presença de seus familiares que foram assassinados no genocídio. Eles aparecem não apenas em desenhos que parecem dizer respeito à infância do pintor, tais como os discutidos no item 1.2. Os pais de Maryan, a respeito de quem ele tinha muita dificuldade de falar, estão presentes, por vezes, como se fossem fantasmas que continuam atuando em sua subjetividade e que possuem uma existência própria e independente. É importante ressaltar que os pais de Maryan, assim como muitas outras vítimas de genocídio, foram assassinados de uma forma tal que não foi possível a realização de ritos fúnebres, como seria de se esperar em relação à morte de um ente querido. As dificuldades de realizar o processo de luto de alguém que, simplesmente, desapareceu se torna um processo muito difícil e complexo. Esse tema foi abordado de forma muito interessante por Ruth Klüger (2005), também uma sobrevivente do Holocausto, que fala sobre os fantasmas de seu pai e de seu meio-irmão que foram assassinados no genocídio. Além disso, uma das questões centrais do livro de memórias de Klüger (2005), que fala de sua experiência como sobrevivente dos campos de concentração nazistas, é a respeito das dificuldades na expressão sobre o seu passado traumático. No livro da autora, há a presença constante de interlocutores internos, agindo por vezes como fantasmas, que interrompem sua narrativa e que parecem trazer dificuldades quando ela tenta se expressar.

A partir do livro de Klüger (2005), podemos trazer contribuições bastante originais do casal de psicanalistas Nicolas Abraham e Maria Torok. Os autores desenvolveram os

conceitos de cripta e de fantasma que permitem uma compreensão dos aspectos que envolvem o segredo relacionado a experiências traumáticas. Acredito que as dificuldades na expressão do trauma remetem à questão do segredo, na medida em que se pode, muitas vezes, privar os outros de uma verdade que se mantém escondida. A questão do segredo, entretanto, me parece ser bastante complexa, pois não se trata de umas simples escolha. O segredo tem um lugar no sujeito e também traz impactos para seu psiquismo, na medida em que o eu necessita gastar sua energia para mantê-lo lá.

Há diversos desenhos de Maryan que envolvem caixas que parecem levantar essas questões. As caixas são um tema recorrente também na pintura de Maryan, aparecendo nas mais diversas variações. Por vezes, há a presença de criaturas que protegem e vigiam a caixa, em outras, esta assume um caráter de mistério, lembrando uma atmosfera circense e mágica. Nos cadernos de Maryan, as caixas recorrentemente assumem um caráter de algo que prende e comprime um sujeito em sofrimento. Mas há, também, diversas variações: o sujeito pode estar dentro da caixa ou então fora dela; às vezes, Maryan representa a si mesmo, em outras seu pai ou sua mãe, ou então algum outro sujeito ou uma criatura monstruosa; pode haver mais de um sujeito dentro ou fora, ou dentro e fora da caixa, etc. De qualquer modo, acredito que as ideias de Nicolas Abraham e Maria Torok a respeito de cripta e de fantasma podem contribuir para a reflexão sobre as caixas de Maryan.

Isso tudo nos traz a questão das dificuldades de se expressar traumas relacionados a experiências de violência extrema. De alguma forma, parece que há a presença recorrente de fantasmas e barreiras que tentam impedir que haja qualquer tipo de comunicação. Para que o trauma não permaneça um segredo inacessível, se torna necessário tentar romper barreiras e lidar com fantasmas, de modo que, assim, o testemunho se torne possível.

3.2. A batalha em Jerusalém de Maryan

A entrevista feita por Joseph Mundy com Maryan (MUNDY, 2013) traz um material bastante interessante para aprofundarmos algumas questões teóricas, pensarmos alguns desenhos dos cadernos, e conhecermos um pouco mais sobre a personalidade desse artista, um tanto singular.

Algo que chama bastante a atenção é a relação ambivalente que Maryan demonstra ter, na entrevista (MUNDY, 2013), com Israel e com os israelenses. O pintor se queixa da forma como o país o acolheu no pós-guerra, e também expressa um ressentimento pelo fato de os israelenses supostamente não reconhecerem o valor de sua arte. É importante ressaltar que o

entrevistador é israelense, e esse fato parece influenciar as falas de Maryan sobre o assunto. Para o entrevistador, Maryan se lamentava amargamente da atitude dos israelenses a seu respeito. Mundy (2013) também comenta, em um pequeno texto que abre a entrevista, que é difícil discutir com Maryan, um homem revoltado que não conhece o repouso.

A entrevista foi realizada no restaurante "La Coupole" em Paris, em 1974, e se inicia com Maryan contando sobre como foi sua mudança para Israel logo depois do fim da guerra. Mundy (2013) diz que, antes mesmo que fosse feita qualquer pergunta, Maryan começou a contar algumas dolorosas lembranças.

Assim, Maryan (MUNDY, 2013) conta[105] sobre quando foi libertado do campo de concentração nazista em que estava e foi para um campo, na Alemanha, destinado aos sobreviventes e aos refugiados da guerra. Ele estava só. A princípio, pensava em ficar na Alemanha para estudar artes. Mas, no campo, havia um responsável da Agência Judaica que tentava convencer Maryan que o seu lugar era em Israel, que ele era necessário lá, e que poderia viver em um kibutz. Maryan diz que tinha dúvidas, por conta de sua limitação física que reduzia sua aptidão para o trabalho. O homem da Agência Judaica acalmou suas inquietações: ele receberia um quarto no kibutz, viveria em meio a judeus e teria a possibilidade de estudar pintura. Maryan disse que acreditou nele. Ele obteve um visto e deixou a Alemanha. Quando o barco chegou a Haifa, em Israel, logo que foi recebido, colocaram em seus documentos que Maryan era "deficiente"[106]. Ele ficou decepcionado com isso e não sabia o que fazer. Conta que estava sozinho no porto e que ninguém lhe dava atenção. Ele se sentou em cima de um monte de laranjas, e começou a esperar. Achava que alguém viria buscá-lo para enviá-lo a um kibutz, assim como o responsável da Agência Judaica havia lhe dito. Ele esperou algumas horas e começou a sentir medo e a se ver completamente abandonado. Maryan chega a dizer que era melhor no campo de concentração, pois lá, pelo menos, ele não estava só. Lá se estava para morrer junto com os outros, mas, no porto de Haifa, Maryan morreria sozinho[107]. Ele ficou inconformado com esse modo que foi

[105] Optei por trazer um grande número de elementos dessa narrativa que me pareceu muito rica, mas preferi utilizar o discurso indireto livre e não uma tradução literal da fala de Maryan. Coloco aqui, em forma de nota de rodapé, alguns trechos que me pareceram especialmente densos e importantes. Apesar de a entrevista ter sido realizada originalmente em inglês, apenas tive acesso ao texto em francês.

[106] "Quand le bateau a accosté à Haïfa, j'ai reçu une carte d'identité avec le tampon « handicapé ». Vous rendez compte... Ils avaient tamponné « handicapé » sur mes papiers, à moi qui sortais des camps de concetration ! » (MUNDY, 2013, p.103).

[107] "Personne ne faisait attention à moi. J'ai avisé un tas d'oranges, je me suis assis dessus et j'ai commencé à attendre. J'attendais que querlqu'un vienne me chercher pour m'emmener au kibboutz, comme le responsable de l'Agence juive me l'avait promis. J'ai attendu plusieurs heures, et soudain j'ai pris peur. En fait, personne ne m'attendait : voilà la vérité. Ce responsable, maudit soit-il, m'avait menti. On m'avait tout simplement abandonné sur le quai. C'était pire qu'au camp de concentration, parce que là-bas, au moins, je n'étais pas seul.

tratado. Ao fim de quatro horas, um policial britânico apareceu[108] e não sabia o que fazer com Maryan. Ele então chamou um responsável judeu, e, uma ou duas horas mais tarde, veio uma caminhonete que o levou a um centro de alojamento de imigrantes idosos.

É, a princípio, chocante essa comparação que Maryan faz entre estar esperando no porto de Haifa e a experiência em um campo de concentração. É difícil de acreditar que ele diz a verdade quando afirma ter sido melhor quando estava em um campo de concentração. Parece muito mais uma manifestação do humor peculiar e sombrio do pintor.

De acordo com Amishai-Maisels (2013), Maryan se mudou para Israel em maio de 1947, ou seja, depois de mais de dois anos de ter sido libertado, em janeiro de 1945. Nesse meio tempo, ele foi enviado para Częstochowa (Polônia), onde permaneceu até o momento em que houve na região uma onda antissemita em que dez judeus foram assassinados. Apenas depois disso, Maryan foi para um campo na Alemanha e depois embarcou para Haifa, em Israel.

O contexto em que Maryan se mudou para Israel é importante de ser levado em conta[109]. Com a derrota da Alemanha nazista e o fim da guerra na Europa, havia centenas de milhares de judeus apátridas, incluindo Maryan, que não tinham para onde ir[110]. Israel passou a acolher nesse período uma grande quantidade desses judeus refugiados. Entretanto, era um local que não tinha muita infraestrutura, ainda mais para receber uma quantidade de gente tão grande. Nesse sentido, é possível imaginar que um judeu sobrevivente sem uma perna não fosse recebido com muito entusiasmo naquele contexto. A esse respeito, Wieviorka (2006) diz que, apesar de que, em 1949, aproximadamente um terço dos israelenses era sobrevivente do Holocausto, havia no país uma mentalidade forte construída a partir da ideia do "novo judeu", que queria romper com uma imagem de judeus submissos, associada aos sobreviventes[111].

Além disso, quando Maryan chegou, Israel nem mesmo era um país independente. O plano de partilha que dividiria o território palestino em dois Estados foi aprovado na ONU em novembro de 1947. Essa decisão não foi aceita pelos palestinos e por outros países árabes, e

---

On allait là-bas pour mourir ensemble, mais sur ce quai du port de Haïfa, je mourrai seul. Cette façon de me traiter, c'était vraiment criminel" (MUNDY, 2013, p.103).

[108] Isso aconteceu antes da criação do Estado de Israel, quando a Palestina estava sob o controle britânico.

[109] Eu não sou historiador e foge dos meus propósitos apresentar uma compreensão rigorosa desse contexto. Mas cabe ressaltar que, pelo fato desses acontecimentos terem provocado fortes consequências que reverberam até hoje no destino de muita gente, a própria compreensão histórica do que aconteceu é motivo de grande disputa. Procurei, na medida do possível, mostrar essas tensões.

[110] Uma das primeiras ações que a Alemanha nazista fazia quando ocupava um país, durante a guerra, era retirar a nacionalidade dos judeus, de modo que eles deixassem de estar protegidos pela esfera do direito. Ver a esse respeito Arendt (1999). Muitos judeus, no período do pós-guerra, estavam, por conta disso, sem nacionalidade.

[111] "The Israeli was a 'new Jew' whose mentality ought to break radically with the submissive mentality ascribed to those who, as it was often said in Israel, 'let themselves be led like sheep to the slaughter'" (WIEVIORKA, 2006, p.69).

se iniciou uma guerra civil na região. Durante o ano de 1948, enquanto essa guerra estava acontecendo, é declarada, em maio de 1948, a independência do Estado de Israel e a guerra passou a envolver, também, outros países árabes da região, tais como Líbano, Egito, Síria, Jordânia e Iraque. Esse episódio histórico é conhecido como a "Guerra da Independência" entre os israelenses, e a "Nakba" (que significa "catástrofe") entre os palestinos[112].

Maryan fala sobre sua experiência em Israel com bastante ambivalência. De fato, enquanto estava em Jerusalém estudando artes, estava ocorrendo essa guerra em 1948. Jerusalém chegou a ficar sitiada e Maryan não foi convocado para lutar por conta de sua perna amputada.

Quando Maryan diz, na entrevista (MUNDY, 2013), que preferia ter ficado no campo de concentração, ao invés de esperar no porto de Haifa, me parece que, de alguma forma, ao dizer isso, é como se ele visse sua experiência em Israel como uma repetição do que tinha acabado de viver na Europa. Isso não significa que seja a mesma coisa. Apenas acredito que, ao se deparar com a violência da guerra novamente no país para o qual fugiu, e que tinham lhe convencido que era seguro, Maryan sentiu que permanecia com os fantasmas do seu passado traumático, que era ainda tão recente.

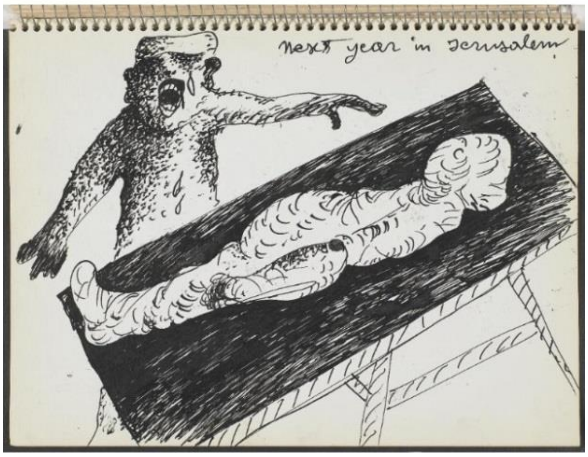


Fig.53. "Next year in Jerusalem", Caderno 5 (MARYAN, 2012d).

De fato, o intervalo entre a guerra à qual tinha acabado de sobreviver e essa nova guerra em que se encontrou, no país para o qual tinha emigrado, foi muito curto, tal como é possível inferir a partir do desenho da figura 53, em que está escrito "Ano seguinte em Jerusalém" (*Next year in Jerusalem*). Nesse desenho, Maryan representa a si mesmo chorando de desespero ao se deparar novamente com a morte.

[112] A Nakba se refere, mais precisamente, aos mais de 700 mil palestinos que tiveram que fugir ou foram expulsos, nesse contexto, e que não puderam retornar nem mesmo com o armistício patrocinado pela ONU no final de 1949. A questão dos refugiados palestinos é, ainda hoje, um dos temas mais delicados no conflito israelense-palestino.

Maryan tinha 20 anos[113] quando se mudou para Israel. Ele diz, na entrevista (MUNDY, 2013), que, depois de chegar a Israel, ficou um ano e meio sem estudar, sem fazer nada, em um centro de acolhida de idosos. Naquele período, Maryan tinha desejo de estudar, de ler, de recuperar tudo o que ele tinha perdido de sua infância. No desenho da figura 54, Maryan parece retratar isso.

Fig.54. “In Israel among old people”, Caderno 2 (MARYAN, 2012a)

Caso o texto de Amishai-Maisels (2013) esteja correto, Maryan não está sendo preciso quando diz que durou um ano e meio esse período em que ficou sem fazer nada, no centro de acolhida com idosos. De acordo com a autora, Maryan chegou a Israel em maio de 1947, foi para esse centro, e então, já em outubro do mesmo ano, começou o curso na escola de artes de Bezalel, em Jerusalém.

De acordo com Amishai-Maisels (2013), bem nesse período em que Maryan foi estudar em Jerusalém, a cidade ficou sitiada, por conta da guerra. Havia ataques constantes de franco-atiradores e, também, cortes no abastecimento de água e de alimentos. A escola ficou aberta durante a guerra, mas muitos estudantes foram convocados para lutar no exército. Segundo a autora, Maryan e um grupo de amigos, também estudantes e refugiados da Segunda Guerra Mundial, se sentiam diferentes dos israelenses que não conheceram as mesmas realidades que eles. Além disso, nesse período, Maryan se recusava a usar uma prótese, preferindo utilizar muletas para andar.

[113] Curiosamente, Maryan (MUNDY, 2013) diz, na entrevista, que tinha então 18 anos. Essa informação, entretanto, não bate com dados biográficos (AMISHAI-MAISELS, 2013) que dizem que ele emigrou para Israel em 1947, ou seja, quando tinha 20 anos.

Fig.55. “The battle in Jerusalem (1)”, Caderno 3 (MARYAN, 2012b).

São diversos desenhos de Maryan, em seus cadernos (principalmente do Caderno 3), em que está escrito: “A batalha em Jerusalém” (*The battle in Jerusalem*), o que parece indicar que esse período e, especificamente, a guerra que presenciou nesse contexto o marcaram profundamente.

Fig.56. “Oh!! The chicken. Or: The battle in Jerusalem”, Caderno 3 (MARYAN, 2012b).

Os desenhos da “Batalha em Jerusalém” chegam a assumir variações, como o da figura 56, em que aparece o frango. Como foi discutido no item 1.2, trata-se de uma presença constante e marcante, nos desenhos e na pintura de Maryan, e de uma figura com a qual ele próprio se identificava.

Acredito que esses desenhos da “Batalha em Jerusalém” (*The battle in Jerusalem*) podem ser vistos como os fantasmas do passado da guerra a que Maryan tinha acabado de sobreviver, retornando na guerra atual.

Fig.57. “The battle in Jerusalem. Here he comes again”, Caderno 3 (MARYAN, 2012b).

No desenho da figura 57, o “*Here he comes again*”, que poderia ser traduzido por “Aí vem ele de novo”, parece se referir a essa figura de caveira, que pode ser vista como a própria guerra ou a morte. Maryan representa a si mesmo chorando e se lamentando que isso (a guerra?) esteja aparecendo de novo. Na figura com cara de caveira, aparecem juntos os símbolos da suástica, da estrela de Davi e do “da paz”. Na entrevista (MUNDY, 2013), Maryan conta que com o fim da Segunda Guerra Mundial, quando saiu dos campos de concentração, passou a carregar a sensação de que a morte tinha desaparecido; sentia que, quando alguém atravessa o que pessoas como ele atravessaram e sobrevive, então não se pode mais imaginar que um dia a morte pode chegar. Mas conforme os anos passaram, Maryan diz que compreendeu que a morte existe sempre[114].

Fig.58. “The battle in Jerusalem (2)”, Caderno 2 (MARYAN, 2012a).

[114] “À la fin de la Seconde Guerre mondiale, quand nous sommes sortis des camps de concentration, nous étions persuadés que la mort avait disparu et que nous vivrions éternellement ; quand vous avez traversé ce que nous avons traversé et que vous avez survécu, vous ne pouvez pas imaginer que vous allez un jour mourir. Mais les années passent et soudain vous comprenez que la mort existe toujours” (MUNDY, 2013, p.104).

Em alguns desenhos, Maryan aparece de muleta, brigando com o que parece ser um soldado ou um guarda.

Fig.59. “The battle in Jerusalem (3)”, Caderno 3 (MARYAN, 2012b).

No desenho da figura 59, por exemplo, Maryan aparece brigando ou sendo reprimido por um guarda ou um soldado que lembra bastante o de outros desenhos em que aparecia algum oficial da SS ou um nazista (como alguns apresentados no item 1.2). Mas, por conta do que está escrito no desenho e da estrela de Davi no braço do oficial, podemos pensar que se trata, na verdade, de um soldado israelense na guerra em que estava acontecendo, em Jerusalém.

A violência do passado parece se misturar com a violência do presente nos desenhos, quando os símbolos que caracterizavam os campos de concentração – a suástica e a estrela de Davi – continuam aparecendo na Batalha em Jerusalém. É possível comparar os desenhos das figuras 58 e 59 com o da 60, abaixo, que se refere ao período em que esteve preso em campos de concentração.

Fig.60. “The gestapo man and me”, Caderno 3 (MARYAN, 2012b).

Eu não encontrei elementos para poder afirmar que Maryan, nesses desenhos, denuncia a violência e a opressão contra os palestinos que viviam na região. Não parece haver referência explícita aos palestinos, aos árabes, nem mesmo a algo que se ligue diretamente aos acontecimentos do período, fora as palavras "A batalha em Jerusalém" (*The battle in Jerusalem*)[115]. Antes, parece estar presente um cenário de bastante violência com que Maryan se deparou ao se ver em meio a uma guerra, nesse local para o qual emigrou.

Acho que é importante tomar cuidado e tentar evitar, ao máximo, simplificações grosseiras, como às vezes acontece em críticas mais recentes às políticas israelenses e a violência e opressão a que são submetidos os palestinos, de que os israelenses teriam se tornado nazistas ou que não teriam aprendido nada com o Holocausto. Nesse sentido, acho pertinente trazer a história que Ruth Klüger (2005), também uma sobrevivente dos campos de concentração nazistas, traz em seu livro de memórias. Klüger (2005, p.67,68) conta que estava em um almoço com acadêmicos da Universidade de Göttingen, e um dos presentes mencionou ter conhecido, em Jerusalém, um velho húngaro que tinha sido prisioneiro em Auschwitz e que,

> apesar disso, 'sem pensar duas vezes', começara a xingar os árabes, todos gente ruim. Como pode alguém, que estivera em Auschwitz, falar desta maneira?, perguntou o alemão. Interferi na conversa, observei, talvez mais rispidamente do que o necessário, o que é que esperavam, afinal, Auschwitz não fora um estabelecimento de ensino, lá não se ensinava nada, muito menos humanidade e tolerância. Nada de bom viera dos campos de concentração, e ele estava esperando justamente ensinamentos morais?

Parece-me que, talvez, mais que uma crítica à violência dos israelenses contra os árabes, há a importante questão das figuras que representam a autoridade, nos desenhos de Maryan. As figuras de autoridade que Maryan reconhece nos soldados israelenses se misturam com aquelas de seu passado que foram responsáveis pela violência que aconteceu com ele. Além disso, é o próprio trauma da guerra e da presença da morte que parece retornar.

A relação com alguém que representa a autoridade é um tema que aparece, na entrevista (MUNDY, 2013), de forma bastante impressionante. Nela, Maryan diz que fez muitas obras nas quais ele representa figuras que parecem personagens do Vaticano. Para ele, esses personagens simbolizam a autoridade.

[115] Especificamente em Jerusalém, a guerra foi bastante violenta, com grupos armados e franco atiradores do lado árabe e do lado israelense se enfrentando.

Fig.61. “Old pope”, Caderno 6 (MARYAN, 2012e).

A figura do papa aparece em seus cadernos, como nesse desenho da figura 61, mas também na sua pintura (MARYAN, 1996). Além disso, há diversos quadros seus que são de uma série intitulada “Napoleão” (MARYAN, 2013), que representam de forma grotesca esse personagem histórico, que também podem ser vistos como relacionados à questão da autoridade.

A esse respeito, Maryan (MUNDY, 2013) diz, na entrevista, que tem medo da autoridade. E acrescenta: porque também quer comandar, como uma criança. “De fato, o homem do Vaticano que eu desenho é um retrato de mim mesmo”[116] (MUNDY, 2013, p.104, tradução minha). Em seguida Maryan fala sobre sua fascinação pelo escritor Kafka, que também teria sofrido dos mesmos pesadelos que ele: o medo da autoridade, o medo de não ser amado, o medo de ser rejeitado pela sociedade[117].

Comentando a respeito dos quadros dos papas, pintados por Maryan, e do que ele fala nessa entrevista, Wasilik (1996, p.48, tradução minha) afirma que “em um verdadeiro espírito carnavalesco, a obra de Maryan explode categorias fixas de autoridade e de subjugação, de poder e de impotência, de algoz e de vítima”[118].

Na entrevista, Maryan (MUNDY, 2013) comenta também sobre sua fascinação por touradas. Ele conta que viaja com frequência para a Espanha, e que pinta bastante touros e toureiros[119]. Maryan vê no touro ao mesmo tempo uma vítima e um carrasco. A esse respeito,

[116] “J’ai réalisé beacoup d’œuvres dans lesquelles je représente des figures qui ressemblent à des personnages du Vatican. Pour moi, ces personnages symbolisent l’autorité. Et j’ai peur de l’autorité, parce que, moi aussi, je veux commander – comme un enfant. Nous voilà de retour à mon côté autobiographique. En effet, l’homme du Vatican que je dessine, c’est un portrait de moi-même” (MUNDY, 2013, p.104)

[117] “Kafka souffrait des mêmes cauchemars que moi. Peur de l’autorité, peur de ne pas être aimé. Peur d’être rejeté par la société” (MUNDY, 2013, p.104).

[118] “In true carnival spirit, Maryan’s work explodes pat categories of authority and subjugation, power and powerlessness, executioner and victim”.

[119] Há algumas de suas pinturas de touros em Maryan (1996).

Wasilik (1996) diz que o touro é um símbolo de uma insubmissa independência e força. Matar um touro na arena é considerado um jogo heroico, mas é também brutal. O touro, para ele, é ao mesmo tempo vítima e algoz, assim como também o é o toureiro[120].

Em seus cadernos, há alguns desenhos em que é possível identificar o tema da tourada, assim como essa ideia de que o touro é ao mesmo tempo vítima e carrasco. Mas chama a atenção que, nesses desenhos, Maryan identifica a si mesmo com a figura do touro e com a do toureiro.

Fig.62. "Entrando a matar. Entering to kill", Caderno 4 (MARYAN, 2012c).

Alguns desses desenhos estão escritos, inclusive, em espanhol, fato bastante raro em seus cadernos. No desenho da figura 62, Maryan parece representar a si mesmo em uma posição de quatro, como se imitasse um touro. Em suas costas, ele foi atingido pelos dardos enfeitados, chamados "banderillas", que costumam ser espetados nas costas do touro, nas touradas. Chama a atenção o contraste da cena de submissão, sofrimento e vômito, em relação às palavras "entrando para matar" (*entrando a matar*).

[120] The bull "is a symbol of unbowed independence and strength. Killing a bull in the arena is considered a heroic, if brutal, sport. Maryan spoke of the bull as both victim and executioner, as is the matador" (WASILIK, 1996, p.34).

Fig.63. “Entrando a matar. Entering to kill (2)”, Caderno 4 (MARYAN 2012c).

No desenho da figura 63, parece que a cena se inverte e Maryan representa a si mesmo no lugar do carrasco. Ele possui uma arma e uma suástica em sua perna. Enquanto há do seu lado um sujeito encolhido com uma máscara[121], que poderia ser a de um touro, caso fizermos essa relação com a tourada a partir das palavras do desenho.

O mais importante desses desenhos, talvez, seja justamente a ambiguidade entre vítima e carrasco, como eles podem se misturar e trocar de papel, assim como Maryan (MUNDY, 2013) dá a entender, na sua entrevista, a respeito da figura do touro.

Chama a atenção, porém, que, logo depois na entrevista, Mundy (2013) pergunta para Maryan a respeito dos judeus assassinados nos campos de concentração, se eles também seriam vítimas e carrascos. Maryan responde enfaticamente que não: os judeus eram 100% vítimas.

Fig.64. “Me in the time of liberation after the camps”, Caderno 4 (MARYAN, 2012c).

[121] O sujeito encolhido não deixa de parecer também com um galo: sua postura encolhida, os braços que lembram asas, e algo que sai da cabeça com aparência de crista.

Apesar de Maryan afirmar que os judeus eram 100% vítimas, podemos inferir, através do desenho da figura 64, que ele não se sentia assim. Nesse desenho, ele representa a si mesmo no momento da libertação do campo de concentração. Ele possui uma arma na mão, uma estrela de Davi grande no peito, e uma suástica em cada braço. Além disso, aparenta estar em profundo sofrimento, sendo que seu rosto aparece ferido e inchado e já está com uma perna amputada[122]. Maryan, que com certeza foi uma vítima dos campos de concentração nazistas, de alguma forma sentia que carregava aquela mesma ambiguidade do touro, de ser ao mesmo tempo vítima e carrasco. Acredito que a discussão dessa questão necessita cautela, e, por conta disso, vou me ocupar dela mais detidamente ao longo dos próximos itens.

3.3. Imre Kertész: Seriam eles feitos da mesma matéria humana que nós?

Imre Kertész era um adolescente de 14 anos de família judia, na Hungria, quando foi mandando para campos de concentração nazistas em 1944, depois de, na guerra, a Alemanha ocupar seu país. Ele sobreviveu, retornou para Budapeste e se tornou um escritor.

Seu livro *Sem destino* foi publicado apenas 30 anos depois da guerra. É importante ressaltar que Kertész apresenta seu livro como obra de ficção, ele não diz que corresponde a acontecimentos que realmente viveu. De qualquer modo, o livro conta a história de um adolescente de família judia na Hungria, que, como o autor, foi mandado para campos de concentração nazistas e sobreviveu. Apesar do autor não afirmar o caráter autobiográfico da obra, é difícil não vê-la como fortemente influenciada pelas experiências traumáticas que aconteceram em sua vida.

É possível, portanto, contrapor o livro de Kertész ao *É isto um homem?* de Primo Levi, que foi escrito logo após o escritor italiano ser libertado de Auschwitz. Levi sempre fez questão de afirmar o caráter autobiográfico de sua obra. Aliás, o esforço de testemunhar a realidade do que viveu foi, justamente, aquilo que o motivou a escrever.

Acredito que, para nossa discussão aqui, o livro de Imre Kertész (2003) seja especialmente interessante, pois ele descreve situações que parecem muito próximas às que foram vividas pelo Maryan. Os dois eram adolescentes, Kertész com 14 e Maryan com 13 anos[123], e tiveram, de repente, sua juventude completamente arrancada em um contexto de

[122] Por outro lado, a arma e a postura de seu corpo podem ser vistos como um grito de liberdade e de ódio contra a opressão e submissão que viveu.

[123] O tempo que os dois ficaram presos, entretanto, é significativamente diferente. Kertész, bem como o narrador-personagem do seu livro, foi preso apenas em 1944 e libertado em 1945, enquanto Maryan ficou de 1940 até 1945.

enorme violência e horror. Além disso, por conta da forma escrita com que Kertész se expressa, podemos pegar emprestado suas palavras para refletir sobre os desenhos de Maryan. A sua escrita tem, por vezes, um caráter bastante perturbador, assim como os desenhos de Maryan, desenhos esses que muitas vezes nos deixam sem palavras.

Uma primeira coisa a ser destacada é que o narrador do livro de Kertész (2003) é um adolescente que traz, pelo menos a princípio, uma visão bastante ingênua sobre os acontecimentos que estavam sucedendo em sua vida. Ele parece desconhecer a realidade de horror da guerra que estava acontecendo à sua volta, bem como a opressão e a violência a que estavam sendo submetidos os judeus. No começo do livro, a experiência narrada parece ser vivida como uma aventura, a que o adolescente, que ainda pouco conhece do mundo, se entrega com curiosidade. Essa sensação se intensifica pelo fato de que, quando preso pelos nazistas, ele estava em companhia de seus amigos adolescentes, indo todos juntos para Auschwitz.

A cena da chegada a Auschwitz e da primeira visão dos prisioneiros, descrita no livro, é bastante impressionante:

> eles se aproximaram de mim e eu finalmente vi as pessoas do lugar. Fiquei muito surpreso porque, afinal de contas, encontrava, pela primeira vez na vida – ao menos assim de perto –, prisioneiros de verdade, vestidos com a roupa listrada dos malfeitores, de cabeça raspada e gorros redondos. Era natural que eu recuasse, assustado. Alguns respondiam às perguntas, outros examinavam o vagão e outros ainda, com a velha habilidade dos carregadores, começavam a descarregar as bagagens, isso tudo com uma vivacidade estranha, qual raposas. No peito de todos, além do número costumeiro dos prisioneiros, notei também um triângulo amarelo que – embora não me fosse difícil adivinhar o significado da cor – de certa forma me feriu os olhos; durante a viagem, cheguei até a esquecer essa questão. O rosto deles também não inspirava muita confiança: orelhas salientes, nariz proeminente, olhos fundos, miúdos, espertos. Sob todos os aspectos, lembravam judeus. Pareceram-me suspeitos e estranhos (KERTÉSZ, 2003, p.57).

Chama a atenção que, em sua descrição da primeira visão que teve dos prisioneiros judeus em Auschwitz, a narrativa de Kertész parece se aproximar de algumas características de um estereotipo típico da propaganda nazista para se referir aos judeus: “qual raposas”, rostos que não inspiram confiança, “orelhas salientes, nariz proeminente, olhos fundos, miúdos, espertos”, “suspeitos e estranhos”. É claro que há um choque ao ver a metamorfose pela qual passaram esses seres humanos nos campos de concentração[124], mas a imagem que o narrador de Kertész traz é bastante depreciativa e de extrema desconfiança.

[124] É possível comparar, por exemplo, com a descrição que Levi (1988, p.19) faz do choque que teve ao ver, pela primeira vez, os prisioneiros: “Emergiram, em compensação, na luz dos holofotes, dois grupos de sujeitos

Mas talvez o que seja mais perturbador, nessa narrativa de Kertész, é o extremo contraste da imagem apresentada dos prisioneiros judeus, profundamente negativa, em relação aos soldados alemães:

> notei que do lado de fora, vestindo capacetes verdes, golas verdes, os braços apontando as direções, soldados alemães postados atrás deles controlavam tudo: senti certo alívio ao vê-los, pois limpos, bem-cuidados, passavam firmeza e serenidade em meio à confusão. Muitos adultos advertiram, e eu concordei: deveríamos fazer tudo para agradar-lhes, abreviar as perguntas e as despedidas, usar a razão e evitar apresentar-nos aos alemães como uma turba (KERTÉSZ, 2003, p.58).

Em contraposição à imagem dos prisioneiros judeus, os soldados alemães são apresentados como limpos, bem-cuidados, serenos. O narrador adolescente de Kertész, que sentiu uma "confusão enlouquecida" (p.59) ao chegar a Auschwitz, e estava completamente perturbado naquele local a que o haviam levado, quando viu esses soldados alemães, sentiu que eles passavam a imagem de ordem, e que deveria, por conta disso, obedecê-los.

Sua descrição de quando vê pela primeira vez os SS, o esquadrão especial do exército nazista, é também muito estranha:

> Deduzi que pertenciam à célebre corporação das SS de que tanto falavam em casa. Devo assinalar que não os achei nada assustadores: andavam de um lado para outro, descontraídos; patrulhavam ao longo dos postes, respondiam às perguntas, assentiam, davam tapinhas gentis nas costas ou nos ombros de alguns de nós (KERTÉSZ, 2003, p.60).

É difícil de acreditar na descrição feita por Kertész, nesse trecho, de soldados da SS gentis e prestimosos, tendo em vista muitos outros relatos que falam da crueldade e sadismo desses nazistas. A visão do narrador parece bastante ingênua:

> Em casa, naturalmente, também tinha visto soldados alemães. Sempre apressados, os rostos sempre impenetráveis, ocupados, em trajes impecáveis. Porém, ali – observei –, movimentavam-se de modo diferente, mais desleixados, na verdade mais à vontade. Reparei também em diferenças mais sutis: havia os mais flexíveis e os mais duros, uns mais arrumados, outros com gorros, botas e uniformes próprios para o trabalho. Todos de arma na cintura, o que era de esperar, pois afinal de contas eram soldados. Mas nas mãos de muitos reparei também um bastão, como as bengalas de passeio, com um grampo na ponta, o que me causou certa surpresa porque eles eram todos homens de andar normal de aparência saudável (KERTÉSZ, 2003, p.60).

---

estranhos. Caminhavam em linhas de três, com um andar esquisito, atrapalhado, a cabeça baixa, os braços rígidos. Um boné ridículo, uma longa túnica listrada que, apesar da escuridão e da distância, adivinhava-se esfarrapada e imunda. (...)
Entreolhávamo-nos sem dizer uma palavra. Tudo era incompreensível e louco, mas entendêramos algo: aquela era a metamorfose que nos esperava. Amanhã, nós também estaríamos assim".

Os soldados, em contraposição aos prisioneiros judeus, parecem muito mais humanos. Possuem diferenças entre si em relação ao seu jeito de ser, ao modo de se vestir e de se comportar. Apesar de ver as armas que eles carregam, o narrador parece não associar que a função delas é agredir e intimidar os prisioneiros, incluindo ele próprio. O chicote usado para reprimir e espancar chega, até mesmo, a ser confundido com uma bengala. Depois, ao ver mais de perto, o adolescente reconhece a verdadeira natureza do objeto que os soldados carregavam: "Só então percebi que não era de madeira mas de couro, e não era bengala mas chicote. Tive uma sensação meio estranha" (KERTÉSZ, 2003, p.60,61).

O narrador-adolescente conta, em determinado momento, sobre uma fantasia sobre as autoridades do campo de concentração, uma "fantasia dos comandantes". Para ele, devia haver alguém que organizava aquilo tudo, que comandava, que era responsável pela ordem no lugar:

> Afinal de contas, também ali deveria haver reuniões: (...) adultos maduros, (...) senhores, em trajes respeitosos, fumando charutos, condecorados, presumivelmente comandantes que naquele momento não podiam ser importunados. Um deles idealizara o gás; um outro, o banho; um terceiro, o sabonete; um quarto acrescentara as flores, e assim por diante. Algumas ideias talvez tivessem sido discutidas mais longamente, aprimoradas, ao passo que teriam se alegrado de imediato diante de outras, e num salto (não sei por quê, mas faço questão disso: num salto) batiam nas palmas uns dos outros – era fácil de imaginar, ao menos de minha parte (KERTÉSZ, 2003, p.78).

Podemos relacionar essa "fantasia dos comandantes" do livro de Kertész com o que Maryan (MUNDY, 2013) diz, na entrevista, a respeito da figura de autoridade, que provoca uma mistura de fascinação e de medo. Tanto no livro de Kertész (2003), quanto em Maryan, parece haver uma relação intensa e ambivalente às figuras de autoridade, que carregam poder e violência. Ao mesmo tempo em que há o medo, aparece também a vontade de se ocupar o lugar de autoridade.

O narrador do livro de Kertész ficou apenas três dias em Auschwitz e depois foi mandado para o campo de Buchenwald[125]. No momento em que ele chegou a esse campo de concentração, a descrição feita dos soldados e da recepção é diferente daquela de quando chegou em Auschwitz:

> A recepção foi mais desagradável: não foram presos, mas guardas que abriram as portas, e – pensei – foi a primeira vez de verdade, por assim dizer, sem disfarces, que tivemos um contato tão próximo, íntimo, com eles. Fiquei espantado com a rapidez, a precisão com que tudo se passou. Alguns gritos breves: '*Alle raus!*' '*Los*' '*Fünfe Reihen!*' '*Bewegt euch!*', alguns golpes surdos, algumas pancadas, um outro passo de bota, um ou outro

[125] Depois, ele foi ainda para o campo chamado Zeitz e, por fim, novamente para Buchenwald.

> empurrão com a ponta de uma arma, gemidos abafados, e a fila se formou, a marcha, como se tracionada por uma corda, à qual, no final da plataforma e com a mesma meia-volta, um guarda se juntou a cada quinta fileira, ou seja, a cada vigésimo quinto homem de roupa listrada, e mais dois, a espaços de cerca de um metro, sem tirar os olhos nem por um minuto, mudos, marcando o ritmo com os passos, mantendo viva em ondas permanentes a fila toda em movimento, parecida com uma centopeia conduzida para dentro da caixa de fósforos com a ajuda de pedacinhos de papel e agulhadas; isso tudo de algum modo me amorteceu, fascinou (KERTÉSZ, 2003, p.84,85).

Várias coisas chamam a atenção nessa passagem. Os soldados alemães agora são violentos, entretanto, continuam sendo vistos com qualidades positivas, como ágeis e precisos. É destacado um contato próximo e "sem disfarces" com essas pessoas que são os carrascos, mas que não são apresentados como seria de se esperar a respeito de algozes cruéis. Ao final dessa cena de violência, a principal consequência subjetiva para o narrador parece ter sido um amortecimento e uma fascinação. Ou seja, a violência não era sentida como tal.

Pelo "contato próximo" que tiveram nesse momento, o narrador procura compreender os detalhes dessas pessoas que são caracterizadas por uma "competência taciturna":

> a despeito de, por exemplo, ver bem os rostos, a cor dos olhos ou a dos cabelos, um ou outro traço pessoal, defeitos, e uma ou outra erupção na pele, não era capaz de me agarrar a coisa alguma, era obrigado a ter dúvidas: apesar de tudo, seriam semelhantes a nós, na essência, feitos fundamentalmente da mesma matéria humana? Porém, me ocorreu que talvez minha impressão fosse equivocada, pois eu também não era mais o mesmo (KERTÉSZ, 2003, p.85).

Há momentos da narrativa em que o adolescente demonstra tentar ser um "bom prisioneiro", em que busca a aprovação e o reconhecimento daqueles que, na verdade, são os carrascos dele: "Também nos demais eu via o mesmo empenho, a mesma boa intenção: eles também queriam apenas parecer bons prisioneiros. Nem pensar, esse era o nosso interesse, era isso que as condições demandavam, era isso que ali impunha, por assim dizer, a vida" (KERTÉSZ, 2003, p.99). O narrador exprime a crença de que, caso seguissem a ordem exemplarmente, a comida demoraria menos, caso fizessem o trabalho corretamente, as surras poderiam ser evitadas.

Ao se referir ao guarda que é responsável por vigiar o trabalho que deveria ser feito, o adolescente se preocupa sinceramente em ser reconhecido por ele:

> Asseguro: ali havia um problema, uma barreira, uma falha, uma falência. Uma palavra, um sinal, vez ou outra uma centelha de aprovação, nada mais, somente uma faísca: ao menos para mim, seria de muita valia. Porque, na verdade, que rancor pessoal tínhamos um contra o outro, se pensássemos bem? – conserva-se a vaidade mesmo na prisão; quem não tem a necessidade secreta de um pouco de agrado? E parecia-me que com uma palavra de reconhecimento eles conseguiriam mais (KERTÉSZ, 2003, p.99,100).

O narrador, aos poucos, vai se frustrando ao se dar conta que não consegue ser um "bom prisioneiro" o tempo todo. Ele vai notando uma mudança nas figuras de autoridade, mas, no fundo, suspeita que a mudança principal está ocorrendo em si mesmo:

> Uma nova mudança, interessante, me chamou a atenção, mais marcada nos de fora, nos homens da fábrica, nos nossos vigias, e em especial em uma ou outra autoridade também no acampamento: notei que haviam se transformado. (...) Só depois percebi, por meio de certos sinais, que éramos nós que devíamos ter mudado, naturalmente, mas isso me era difícil de entender (KERTÉSZ, 2003, p.105).

Chama a atenção a forma como é narrada uma surra que o adolescente tomou de um guarda responsável por vigiar o seu trabalho, depois de ter deixado cair um saco de cimento:

> Era ele que estava ali e percebeu – junto com o estrondo e um pulo – que deixei cair o saco de cimento. (...) O saco tinha de dez a quinze quilos – em condições normais, uma brincadeira, poderia até jogar bola com ele: mas tropecei e caí. E mais: o papel do saco também rasgou, o cimento caro vazou pelo buraco, e no chão o produto, a preciosidade, virou pó (KERTÉSZ, 2003, p.115).

É possível observar que o narrador sente culpa de ter falhado em fazer corretamente o trabalho escravo a que foi submetido. O cimento é visto como algo caro e valioso, e não como aquilo que serve a seus inimigos nazistas. A narrativa prossegue:

> Ele já estava do meu lado; senti o chicote no rosto e, quando me atirou no chão, com as botas nas minhas costelas e as mãos no meu pescoço, enquanto apertava meu rosto no cimento, ordenou enlouquecido: que eu juntasse, catasse, lambesse tudo. (...) Desse momento em diante, a cada volta, ele mesmo punha o novo saco no meu pescoço, só se ocupava de mim, somente eu o preocupava (...). Ao final, quase nos entendíamos, nos conhecíamos, quase via satisfação, encorajamento, até mesmo orgulho no rosto dele, pois, embora trôpego, curvado, vendo tudo escuro, eu ia e vinha, levava e trazia, sem deixar cair um único saco, e de um certo ponto de vista tive de reconhecer que isso lhe dava razão. Por outro lado, quando o dia acabou, senti que alguma coisa em mim havia estragado de modo irreparável; a partir de então acreditava que toda manhã era a última em que me levantaria; a cada passo, que não aguentaria dar mais um; a cada movimento, que não suportaria o seguinte; mas, ainda assim, a cada vez, eu seguia adiante (KERTÉSZ, 2003, p.115,116).

Apesar da violência cruel e humilhante, o narrador foi capaz de cumprir seu trabalho naquele dia. Entretanto, o custo disso foi extremamente alto: sentiu que, a partir de então, uma parte de si se estragou de modo irreparável. É importante ressaltar, novamente, o modo como, mesmo depois da agressão, o adolescente se preocupa com o reconhecimento do guarda, e parece, inclusive, ficar satisfeito que ambos tenham passado a se entender e a se conhecer. A narrativa sugere, porém, que o custo dessa adaptação foi muito alto e irreparável, com a perda de uma parte de si mesmo.

A saída que o adolescente encontrou, para suportar a enorme privação e as violências arbitrárias que estava sofrendo, foi o completo anestesiamento:

> Após tantos esforços, tantas provações inúteis, tantas tentativas, com o tempo eu mesmo encontrei a paz, a serenidade, o alívio. (...) O frio, a umidade, o vento ou a chuva já não me incomodavam: não me atingiam, não os sentia. Até mesmo a fome passou; continuava a levar à boca tudo o que encontrava, tudo o que era comestível, mas distraído, mecanicamente, como por hábito, por assim dizer. No trabalho? Não me importava nem com a aparência. Se não lhes agradava, no máximo me batiam, e nem assim me faziam mal. Com isso eu ganhava tempo: ao primeiro golpe, logo me esparramava no chão, e os demais eu já não sentia, pois adormecia (KERTÉSZ, 2003, p.117).

O narrador vai, no decorrer do livro, abandonando a si mesmo, até que isso chega a um extremo, em que ele parece estar fora de seu corpo, não sentir mais nada. Há uma cena do livro bastante perturbadora, difícil e complexa, em que Kertész (2003) retrata isso. Pelo que pude compreender, o narrador está jogado em meio a uma pilha de corpos e aparecem alguns prisioneiros com um carrinho de mão ali. Ele está em um estado no qual já não é nem mesmo capaz de reconhecer a própria voz. Depois de balbuciar algumas palavras, um dos prisioneiros, surpreso ao ouvi-lo falando no meio dos mortos, pergunta se ele deseja ainda viver. E então o colocam no carrinho de mão e o tiram dali. A narrativa é de difícil compreensão, pois é como se o narrador estivesse fora de seu próprio corpo e não se reconhecesse em meio a uma pilha de corpos. Ele ainda não está completamente decidido se quer sair dali e viver, ou simplesmente desistir e se deixar morrer naquele local.

> Seja como for, parece que fiquei deitado por muito tempo, e estava bem, em paz, indiferente, sereno, paciente, no lugar onde haviam me largado. Não sentia frio nem dor, e era mais a razão e não a pele que me dizia que o meu rosto estava sendo salpicado por uma precipitação, mistura de chuva e neve. (...) Junto de mim, um objeto estranho, um sapato de madeira; do outro lado, um gorro de diabo semelhante ao meu, dois pedaços pontiagudos – nariz e queixo –, entre eles uma depressão vazia, e um rosto apareceu no meu campo de visão. Para além dele, mais cabeças, pedaços, corpos – compreendi que eram os restos do carregamento, ou melhor, as sobras que haviam jogado ali. Passado algum tempo, não sei uma hora, um dia ou um ano, ouvi vozes, ruídos, movimento, barulho de arrumação. Do meu lado, a cabeça se ergueu de repente, e mais embaixo, nos ombros, vi mãos de prisioneiros que se preparavam para atirá-la numa espécie de carrinho de mão sobre o alto de vários corpos empilhados. Ao mesmo tempo chegaram-me aos ouvidos fragmentos de palavras, e nesses sussurros roucos mal consegui distinguir – tive de relembrá-la –, reconhecer uma voz metálica: 'Não... quero... não... quero...' – murmurava. Então, por um instante, antes de prosseguir o movimento, ela parou no ar, surpresa, e logo ouvi outra voz, a de quem o segurava pelos ombros. Era uma voz agradável, masculina, amável, um pouco estranha, que revelava num alemão de campo mais um certo assombro, um desconcerto do que uma queixa: '*Was? Du willst noch leben?*' – perguntou, e senti certa curiosidade, pois o desenho parecia injustificável, sem sentido, naquele momento (KERTÉSZ, 2003, p.126, 127).

A pergunta feita em alemão poderia ser traduzida por: “O quê? Você ainda quer viver?”. E foi feita depois do balbucio em voz metálica de uma voz que o narrador não reconheceu como sendo sua. Ao descobrirem ele vivo na pilha de corpos o levaram no carrinho de mão até a enfermaria. Chama a atenção o que parece ser um completo descolamento da realidade ao seu redor, uma incompreensão em relação ao que estava acontecendo. Parece que, na descrição, o narrador-adolescente já tinha desistido, estava entregue à morte.

A cena narrada por Kertész de ser retirado do meio de uma pilha de corpos pode ser associada com a que Maryan (2013a) conta em sua pequena narrativa autobiográfica, quando foi fuzilado e acabou sobrevivendo, e que discuti no item 1.2 deste trabalho. Maryan também diz que, no momento em que chegou sua vez, já não sentia nada, sendo o anestesiamento uma forma de defesa que ambos os sobreviventes pareceram usar diante de uma violência extrema e sem sentido. Depois do fuzilamento, Maryan também foi retirado de uma pilha de corpos, como o narrador do livro de Kertész.

As passagens que citei do livro de Kertész (2003), apesar de longas, me pareceram muito interessantes tanto para enriquecer questões teóricas que vão ser trabalhadas neste capítulo, tais como a zona cinzenta e o mecanismo de identificação com o agressor, como também para a compreensão de alguns desenhos de Maryan.

3.4. Uma zona cinzenta

Ao entrar no debate sobre as fronteiras entre vítimas e carrascos, sobre a forma como elas, às vezes, se esfumaçam, ao pensar esse espaço nebuloso que se constitui entre o agressor e quem sofre a violência, acredito ser relevante trazer algumas importantes reflexões de Primo Levi (1990) e de Agamben (2008) a respeito da “zona cinzenta”. Nesse sentido, busco levar em conta questionamentos sobre o significado ético e político do extermínio (AGAMBEN, 2008).

De acordo com Primo Levi (1990, p.17), é forte a exigência, em nós, de dividir a experiência, na tentativa de compreensão dos fatos, de modo que haja uma separação simples e clara entre “nós” e “eles”, ou seja, que se estabeleça uma “bipartição amigo-inimigo”. Trata-se de uma tendência maniqueísta que evita os meios tons e a complexidade. Para o autor, entretanto, se o desejo de simplificação é justificado, a simplificação nem sempre o é. A

respeito dos campos de concentração nazista, os *Lager*[126], diz Levi (1990, p.18): "Ora, não era simples a rede das relações humanas no interior dos *Lager*: não se podia reduzi-la a dois blocos, o das vítimas e o dos opressores". O autor vai defender que havia uma zona cinzenta que existia entre esses blocos.

Levi (1990, p.18) reflete sobre o que significava o choque de quando um prisioneiro chegava a um campo de concentração nazista, a surpresa que isso implicava. Tratava-se de um mundo que era terrível e indecifrável: "não era conforme a nenhum modelo, o inimigo estava ao redor mas também dentro, o 'nós' perdia seus limites, os contendores não eram dois, não se distinguia uma fronteira mas muitas e confusas, talvez inúmeras, separando cada um do outro". A confusão, que tomava conta de quem chegava, estava também relacionada, portanto, com uma mistura de papéis ali dentro, com o fato de não se saber direito em quem poder confiar, e quem estava do lado dos "amigos". Levi (1990, p.18) conta que se entrava no campo de concentração esperando-se, ao menos, a solidariedade dos companheiros de desventura, mas esses aliados raramente existiam. Ali, havia apenas "mil mônadas impermeáveis e, entre elas, uma luta desesperada, oculta e contínua"[127].

Podemos recordar, nesse momento, a descrição feita no livro de Kertész (2003) da chegada do adolescente em Auschwitz, em que, ao se deparar com uma completa impossibilidade de compreender a realidade à sua volta, ele passou a buscar as figuras de autoridade que transmitiam uma aparência de ordem e de segurança.

Segundo Levi (1990, p.19,20), uma característica muito importante do sistema totalitário nazista é o modo como ele degrada as suas vítimas, como

> assimila-as a si, e isto tanto mais quanto elas sejam disponíveis, ingênuas, carentes de uma estrutura política ou moral. Muitos sinais indicam que parece ter chegado o tempo de explorar o espaço que separa (não só nos *Lager* nazistas!) as vítimas dos opressores, e de fazê-lo com a mão mais ágil e o espírito menos turvo do que se fez, por exemplo, em alguns filmes. Só uma retórica esquemática pode sustentar que aquele espaço seja vazio: jamais o é, está coalhado de figuras torpes ou patéticas (às vezes possuem as duas qualidades ao mesmo tempo).

Parece-me que algumas passagens do livro de Kertész (2003), bem como muitos desenhos de Maryan, abordam esse espaço entre vítimas e opressores de que fala Levi (1990).

---

[126] Em alemão, campo de concentração é *Konzentrationslager*, mas se utilizava também apenas a palavra *Lager* – campo – para designá-los.

[127] Talvez seja interessante contrapor essa afirmação de Levi com a de uma outra sobrevivente, Ruth Klüger (2005, p.84), que diz: "Mais tarde, já em liberdade, nada me ofendia mais, nada me parecia mais cheio de preconceitos do que a suposição de que nos campos só se cultivava o mais brutal egoísmo e de que qualquer um que retornasse deles estaria moralmente corrompido". Os testemunhos dos sobreviventes trazem diferenças significativas entre si, de modo que é importante tomar cuidado para não universalizar a experiência de um como sendo igual à de todos.

Ao se levar em conta, também, que tanto Maryan quanto Kertész eram adolescentes dentro do campo de concentração nazista, podemos associá-los ao que Levi (1990) diz sobre sujeitos ingênuos e carentes de uma estrutura política e moral estabelecida.

Fig.65. (Sem palavras 4), Caderno 5 (MARYAN, 2012d).

No desenho da figura 65, é possível ver Maryan representando a si mesmo com uma cabeça de caveira. Há gotas que escorrem que poderiam ser suor ou lágrimas. O sujeito tem um aspecto encolhido e pequeno, e, apesar de ter um rosto inexpressivo de caveira, parece ser oprimido pela risada das duas outras criaturas do desenho. Mas, talvez, a característica mais marcante, que aparece, seja as duas bandeiras que o sujeito segura uma em cada mão: uma suástica e uma estrela de Davi. Ao segurá-las dessa forma, ele parece estar em um espaço que se constitui entre nazistas e judeus, entre vítimas e carrascos. Ou melhor, o sujeito se vê em um ambiente onde essas fronteiras ficaram confusas, de modo que há uma mistura a respeito de quem é quem.

Em seu livro *O que resta de Auschwitz?*, Agamben (2008) afirma que Levi isolou algo parecido com um novo elemento ético, que denominou de "zona cinzenta". Segundo Agamben (2008, p.31), trata-se de uma infame zona de irresponsabilidade que se situa aquém do bem e do mal:

> Ela é aquela da qual deriva a 'longa cadeia de conjunção entre vítimas e algozes', em que o oprimido se torna opressor e o carrasco, por sua vez, aparece como vítima. Trata-se de uma alquimia cinzenta, incessante, na qual o bem e o mal e, com eles, todos os metais da ética tradicional alcançam o seu ponto de fusão.

Em sua reflexão sobre a "zona cinzenta", Levi (1990) aponta, como um dos traços mais inquietantes dos campos de concentração, a classe híbrida dos prisioneiros-funcionários. Tratava-se de uma série de cargos que alguns prisioneiros ocuparam dentro da estrutura do campo de concentração que os tornavam hierarquicamente diferentes dos outros prisioneiros,

e que também os aproximavam em maior ou menor grau dos alemães nazistas. Segundo Levi (1990, p.21), essa classe de prisioneiros-funcionários é "uma zona cinzenta, com contornos mal definidos, que ao mesmo tempo separa e une os campos dos senhores e dos escravos. Possui uma estrutura interna incrivelmente complicada e abriga em si o suficiente para confundir nossa capacidade de julgar". Nessa zona, as pessoas se tornam cinzentas, ambíguas, dispostas ao compromisso, sendo que a tensão extrema do campo de concentração tende a aumentar o número dos que se propõem a assumir esse lugar.

Como um exemplo marcante desse prisioneiro-funcionário, Levi (1990) fala de alguém que ocupa, na hierarquia do campo de concentração, o lugar de guarda que vigia e que reprime, mas que é também um prisioneiro assim como as outras vítimas. Levi (1990, p.20) descreve, assim, o choque que era quando alguém chegava, nessa nova realidade, e se deparava com

> a agressão, não prevista e não compreendida, por parte de um inimigo novo e estranho, o prisioneiro-funcionário, que, ao invés de lhe pegar a mão, tranquilizá-lo, ensinar-lhe o caminho, se arroja sobre você gritando numa língua desconhecida e lhe golpeia o rosto. Ele quer domá-lo, que apagar a centelha de dignidade que você talvez ainda conserve e que ele perdeu.

Maryan parece ilustrar alguns desses prisioneiros-funcionários:

Fig.66. "Me and the Jewish police", Caderno 4 (MARYAN, 2012c).

No desenho da figura 66, o que está escrito poderia ser traduzido por "Eu e o policial judeu" (*Me and the Jewish police*). Maryan representa, portanto, a si mesmo sendo reprimido por um policial judeu. O policial carrega tanto a suástica quanto a estrela de Davi, o que indica que ele ocupa um lugar híbrido, e um tanto estranho. Pelo fato de parecer que ele está agredindo o Maryan, o lugar que ocupa se torna ainda mais ambíguo. Chama a atenção, que,

no desenho, Maryan aparece com o rosto inchado e deformado, o que pode estar relacionado com o período em que tomou um tiro no rosto, debaixo do olho[128].

É possível pensar que o "policial judeu", desenhado por Maryan, é um *Kapo*. Segundo Levi (1990, p.22,23), a palavra *Kapo* era um termo que derivava do italiano, e que designava os chefes "das brigadas de trabalho, os chefes de alojamento, os escriturários, bem como o mundo (...) dos prisioneiros que desempenhavam atividades diversas, às vezes delicadíssimas, nos escritórios administrativos do campo". Quem se tornava *Kapo*? De acordo com Levi (1990, p.24), aqueles "a quem a possibilidade era oferecida, ou seja, os indivíduos nos quais o comandante do *Lager* ou seus delegados (...) entreviam a potencialidade de colaborador". Tratava-se de criminosos comuns egressos de prisões, prisioneiros políticos debilitados depois de um tempo presos, mais tarde até judeus "que viam na migalha da autoridade que se lhes oferecia o único modo de escapar da 'solução final'[129]". Havia os que aspiravam ao poder espontaneamente: os sádicos e os frustrados. "Buscavam-no, enfim, muitos entre os oprimidos que sofriam o contágio dos opressores e tendiam inconscientemente a identificar-se com eles", conclui Levi (1990, p.24).

A zona cinzenta, portanto, estava relacionada com a própria estrutura do campo de concentração, em que alguns prisioneiros assumiam cargos em que reprimiam e agrediam outros, ou então que faziam tarefas que, de alguma forma, os colocavam em uma hierarquia diferente.

Um exemplo bem singular da zona cinzenta, descrito por Levi, é o dos *Sonderkommandos*, um caso limite de colaboração. O autor hesita em dizer que a posição que eles ocupavam era de privilégio. Levi (1990, p.26) descreve da seguinte forma em que consistia a função desses prisioneiros:

> Com esta denominação deliberadamente vaga, 'Esquadrão Especial', era indicado pelos SS o grupo de prisioneiros aos quais estava confiada a gestão dos fornos crematórios. A eles cabia manter a ordem entre os recém-chegados (muitas vezes inteiramente inconscientes do destino que os esperava) que deviam ser introduzidos nas câmaras de gás; tirar das câmaras os cadáveres; extrair o ouro dos dentes; cortar os cabelos das mulheres; separar e classificar as roupas, os sapatos, o conteúdo das bagagens; transportar os cadáveres para os fornos crematórios e cuidar do funcionamento dos fornos; retirar e eliminar as cinzas.

Esses esquadrões especiais, que eram constituídos na maior parte por judeus, não escapavam do destino dos demais prisioneiros: aliás, os SS tinham a preocupação de que

[128] Esse episódio em que Maryan tomou um tiro no rosto de baixo do olho e outro no pescoço foi comentado no item 1.2.
[129] Trata-se da expressão cunhada pelos alemães nazistas para se referir ao extermínio dos judeus.

nenhum dos que desempenharam essa função sobrevivessem para contar o que viram. Por conta disso, foram poucos os sobreviventes dos *Sonderkommandos*. Eles também deveriam ficar separados dos demais prisioneiros e do mundo exterior, tendo em vista que eram portadores de um segredo horrível.

Para Levi (1990, p.27), os *Sonderkommandos* significavam o paroxismo da perfídia do nazismo, o seu delito mais demoníaco:

> os judeus é que deveriam pôr nos fornos os judeus, devia-se demonstrar que os judeus, sub-raça, sub-homens, se dobram a qualquer humilhação, inclusive a destruição de si mesmos. Além do mais, atestou-se que nem todos os SS aceitavam de bom grado o massacre como tarefa cotidiana; delegar às próprias vítimas uma parte do trabalho, e justamente a mais suja, devia servir (e provavelmente serviu) para aliviar algumas consciências.

Desse modo, transferia-se precisamente para as vítimas o peso do crime, de tal modo que "para o consolo delas não ficasse nem a consciência de ser inocente" (LEVI, 1990, p.28). De acordo com Levi (1990, p.29), em relação aos prisioneiros recém-admitidos no Esquadrão Especial, os SS mostravam o mesmo desprezo e distância com que se dirigiam aos outros prisioneiros, especialmente judeus. Entretanto, com os veteranos do Esquadrão, a relação mudava: "viam-nos de algum modo como colegas, já tão desumanizados como eles próprios, ligados à mesma condição, unidos pelo vínculo imundo da cumplicidade imposta"[130].

É muito impressionante a história que Levi (1990, p.29) conta sobre uma partida de futebol que teria acontecido entre oficiais nazistas da SS e prisioneiros que faziam parte do *Sonderkommando*. A essa partida teriam assistido outros soldados da SS e o resto do Esquadrão "torcendo, apostando, aplaudindo, encorajando os jogadores, como se a partida se desenrolasse não diante das portas do inferno, mas num campo de aldeia". Levi (1990, p.29) acredita que nada semelhante, nem concebível, aconteceria com outras categorias de prisioneiros,

> mas com eles, com os 'corvos do forno crematório', os SS podiam entrar em campo, em igualdade ou quase. Por trás desse armistício se lê um riso satânico: está consumado, conseguimos, vocês não são mais a outra raça, a anti-raça, o inimigo primeiro do Reich milenar: vocês não são mais o povo que refuta ídolos. Nós os abraçamos, corrompemos, arrastamos para o fundo conosco. Vocês são como nós, vocês com seu orgulho: sujos de seu sangue,

[130] É importante, também, contrapor a forma como Levi (1990) apresenta os *Sonderkommandos* nessas passagens e o seu comentário de como um grupo desse esquadrão participou de uma das maiores revoltas de prisioneiros de Auschwitz. O último esquadrão de Auschwitz, em outubro de 1944, rebelou-se contra os SS e explodiu um forno crematório. O autor menciona também um grupo de 400 judeus de Corfu que se recusou fazer parte do *Sonderkommando* e foi assassinado. Levi (1990) diz que quase não há testemunhos de *Sonderkommandos* sobre sua experiência nos campos de extermínio. Entretanto, no filme *Shoah* (2012), de Claude Lanzmann, há alguns desses testemunhos, que são bastante impressionantes, e em que é possível conhecer um pouco do que esses prisioneiros viveram. É possível, inclusive, contrapor esses testemunhos ao que diz Levi (1990), nessas passagens, a respeito dos *Sonderkommandos*.

> como nós. Também vocês, como nós e como Caim, mataram o irmão. Venham, podemos jogar juntos.

A respeito da partida de futebol entre os SS e os *Sonderkommandos*, comentada por Levi, Agamben (2008, p.35) diz que ela até pode parecer, para algumas pessoas, como se fosse uma breve pausa de humanidade em meio a um horror infinito. Aos olhos do autor, porém, "tal partida, tal momento de normalidade, é o verdadeiro horror do campo. (...) Ela é o emblema perfeito e eterno da 'zona cinzenta' que não conhece tempo e está em todos os lugares. Dela provém a angústia e a vergonha dos sobreviventes".

Os *Sonderkommandos* são uma categoria da zona cinzenta que, para Levi (1990), se misturou de uma forma perturbadora com os carrascos. É paradoxal, porém, que os prisioneiros que faziam parte dela não deixem em nenhum momento de serem vítimas, tendo em vista que também estavam submetidos a enormes privações, realizavam um trabalho horrível, além de eles terem sido quase todos assassinados. A respeito dos *Sonderkommandos*, diz Levi (1990, p.28): "Não é fácil nem agradável examinar esse abismo de maldade".

Acredito que as reflexões de Primo Levi (1990) e de Agamben (2008) sobre a zona cinzenta sejam interessantes para a reflexão sobre alguns desenhos de Maryan, pois mostram a extrema complexidade e nuances que havia entre as vítimas e carrascos.

Não possuo elementos para afirmar que Maryan e nem Kertész ocuparam algum desses cargos descritos da zona cinzenta, mas de qualquer modo, certamente, se depararam com ela. Isso faz tornar confusa, ainda mais para um adolescente, a separação entre vítimas e carrascos, de modo que a violência, que ali era constante, passa a assumir um caráter obscuro, seja pelo modo arbitrário com que as bofetadas eram dadas, seja porque o agressor podia ser também um prisioneiro, que por sua vez também recebia bofetadas.

Fig.67. "Ecce Homo (3)", Caderno 4 (MARYAN, 2012c).

No desenho da figura 67, o agressor traz uma estrela de Davi no braço. A vítima, que é o próprio Maryan, por sua vez tem no peito a suástica nazista. Parece-me que o mais marcante, portanto, é a confusão de lugares entre vítimas e carrascos, entre judeus e nazistas, que é própria de uma zona cinzenta de um campo de concentração.

Um tema importante das reflexões de Levi (1990) é o sofrimento que a vítima passa a carregar consigo depois da experiência de extrema violência que passou. Apesar de o autor buscar compreender a categoria ambígua da zona cinzenta, ele mantém o esforço de separar a vítima e o opressor:

> Não queremos confusões, freudismos vulgares[131], morbosidade, indulgência. O opressor continua como tal, tanto quanto a vítima: não são intercambiáveis, o primeiro deve ser punido e execrado (mas, se possível, compreendido), a segunda deve ser lamentada e ajudada (LEVI, 1990, p.10).

Confundir os papéis do opressor e da vítima significa mistificar nossa necessidade de justiça. Levi (1990, p.25) chega a fazer um desabafo sobre essa questão:

> não sei, e me interessa pouco saber, se em meu profundo se aninha um assassino, mas sei que fui vítima inocente, e assassino não; sei que os assassinos existiram, não só na Alemanha, e ainda existem, inativos ou em serviço, e que confundi-los com suas vítimas é uma doença moral ou uma afetação estética ou um sinal sinistro de cumplicidade; sobretudo, é um precioso serviço prestado (intencionalmente ou não) aos negadores da verdade.

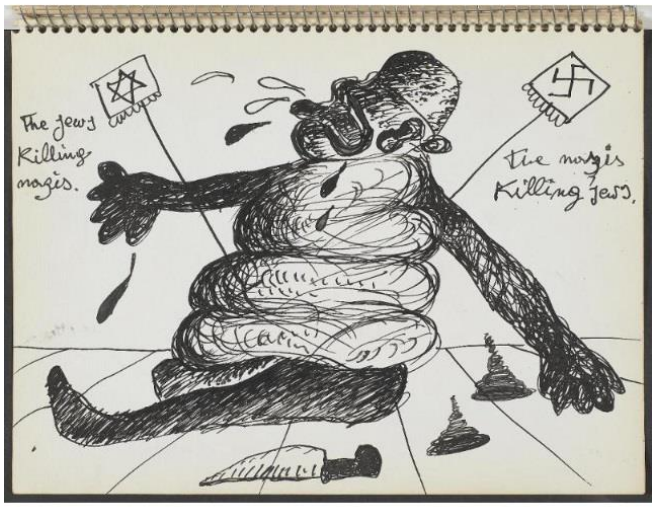


Fig.68. “The jews killing nazis. The nazis killing jews”, Caderno 5 (MARYAN, 2012d).

[131] Levi (1990) demonstra sua crítica em relação a leituras de certa psicanálise, que poderíamos caracterizar como psicanálise selvagem, a respeito de sujeitos que viveram experiências traumáticas extremas, tais como as de um campo de concentração. Ele comenta, por exemplo, sobre explicações simplificadas de psicanalistas sobre mecanismos mentais dos prisioneiros dos campos de concentração: “Defini-lo como ‘neurose’ é redutivo e ridículo. Talvez fosse mais justo nele reconhecer uma angústia atávica, aquela cujo eco se sente no segundo versículo do Gênesis: a angústia – inscrita em cada qual – do *tòhu vavòhu*, do universo deserto e vazio, esmagado sob o espírito de Deus, mas do qual o espírito do homem está ausente: ainda não nascido ou já extinto” (LEVI, 1990, p.48).

O desenho de Maryan da figura 68 é bastante impressionante e me parece muito complexo. Chama a atenção as palavras que, nele, estão escritas: “Os judeus matando nazis” e “Os nazis matando judeus” (*The jews killing nazis. The nazis killing jews*). Entretanto, no desenho há apenas um sujeito ou criatura, e não nazistas nem judeus. É como se a batalha, em que eles estão se matando, ocorresse dentro do próprio sujeito, que parece enrolado em algo, ou comprimido, sem poder se mexer. Novamente há as bandeiras, uma com a suástica e outra com a estrela de Davi, que aparentemente estão presas no corpo desse sujeito enrolado.

3.5. A identificação com o agressor segundo Ferenczi

A ideia de identificação com o agressor é uma contribuição original de Ferenczi. Mas não deixa de ser algo também polêmico, que precisa ser problematizado, ainda mais quando lidamos com questões que envolvem componentes políticos e éticos. Acredito ser importante tentar abordar assuntos como esse, levando-se em conta o respeito à dor e ao sofrimento das vítimas.

A identificação com o agressor, tal como é entendida por Ferenczi, não significa que a vítima se torna um agressor. Na compreensão do autor, trata-se de um mecanismo de defesa, utilizado pela vítima de violência, em que o agressor externo se torna intrapsíquico, exercendo, a partir daí, um papel dentro do sujeito. Além disso, Ferenczi enfatiza a culpa que a vítima sente como decorrente desse processo. Dessa forma, o sujeito sente-se culpado, sendo que não cometeu nenhum mal, pelo contrário, foi ele a vítima: uma vítima que tem dificuldade de perceber e compreender a própria agressão que sofreu. A identificação com o agressor, desse modo, acaba protegendo o agressor enquanto realidade externa e é um mecanismo que permite ao sujeito negar a própria realidade intolerável do trauma.

No caso dos desenhos de Maryan, em que a figura do judeu, ou de si próprio, passa a ter uma suástica, ou em que vítimas e agressores se confundem, é importante não realizar uma simplificação da questão. Maryan, ao incorporar um agressor cruel dentro de si, continua sendo vítima, mas é como se a violência que sofreu seguisse acontecendo, como se tivesse um nazista dentro dele (mas que é ao mesmo tempo estranho a ele), e que segue torturando-o.

Podemos, nesse momento, colocar a seguinte questão: como expressar uma violência sofrida quando há a suspeita de que a vítima pode carregar dentro de si, de alguma forma, o seu carrasco?

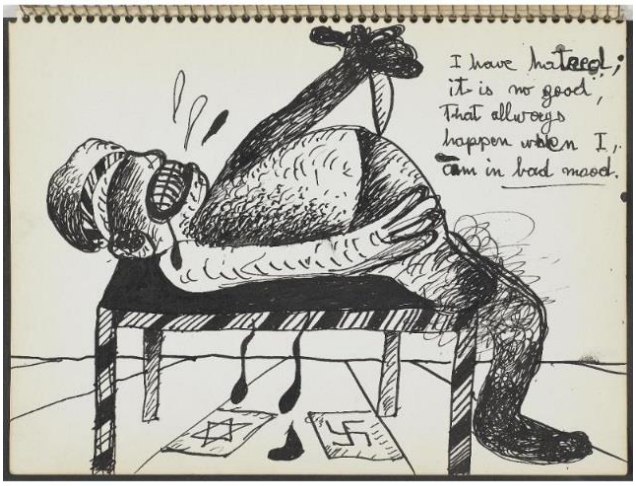


Fig.69. “I have hatred…”, Caderno 5 (MARYAN, 2012d).

No desenho da figura 69, aparece um sujeito que está em profundo sofrimento, aparentemente dividido. A faca na sua mão se dirige ao seu próprio corpo, como se intencionasse abri-lo, talvez para tentar tirar algo que está dentro de si. A expressão do rosto, com os dentes cerrados, parece uma mistura de aflição, de ódio e de dor, talvez indicando a complexidade de sentimentos que esse gesto de tentar se abrir com uma faca pode significar. A ideia de um sujeito dividido se mostra nos dois símbolos que estão no chão: novamente, a suástica e a estrela de Davi.

Fig.70. (Sem palavras 5), Caderno 6 (MARYAN, 2012e).

No desenho da figura 70, Maryan representa a si mesmo caído no chão, com uma faca na mão, da qual parece escorrer sangue, uma grande estrela de Davi no peito e o rosto coberto com um chapéu que parece ser da Ku Klux Klan. Como já comentado no item 1.3, há uma referência a Ku Klux Klan no filme, feito por Maryan, *Ecce Homo*. A escolha desse grupo não parece ser aleatória, tendo em vista que o que os embasa é uma ideologia racista que prega a superioridade branca, algo, portanto, próximo do nazismo. O curioso é que Maryan representa

a si mesmo com esse chapéu que cobre o rosto, uma marca característica do grupo racista, que está muito mais próximo em suas práticas e em sua ideologia dos carrascos: os nazistas.

Em outro trabalho (OSMO; KUPERMANN, 2012), nós discutimos, como possíveis consequências do trauma, na compreensão de Ferenczi, a clivagem narcísica e a identificação com o agressor. A clivagem é uma defesa psíquica utilizada diante do traumatismo. Em decorrência do processo traumático, a relação de objeto se torna impossível e se transforma em uma relação narcísica. Uma das partes da personalidade que foi clivada "sobrevive em segredo e esforça-se constantemente por manifestar-se" (FERENCZI, 1930/2011, p.74). A outra parte, a que foi poupada, assume o trabalho de adaptação à realidade.

Segundo Ferenczi (1931/2011, p.88), a clivagem marca a divisão entre uma "parte sensível, brutalmente destruída, e uma outra que, de certo modo, sabe tudo, mas nada sente". O autor ressalta, também, a relação que se passa a ter com o corpo: este fica entregue, anestesiado. O sujeito traumatizado passa a ver seu corpo como se estivesse do lado de fora, como se o sofrimento e dor fossem infligidos a outro ser. É possível relacionar essas formulações teóricas de Ferenczi com diversas passagens do livro de Kertész (2003) discutidas no item 3.3, e também com a do seguinte trecho:

> Pensava que a expressão comum, 'dejetos da terra', só se referisse aos defuntos. De minha parte, não tinha dúvidas de que vivia, embora como uma chama trêmula, quase apagada, mas ainda árida em mim alguma coisa, a centelha da vida, como se diz – ou seja, tinha um corpo, sabia tudo dele, apenas eu mesmo não estava mais nele (KERTÉSZ, 2003, p.125).

A forma como o narrador do livro de Kertész (2003) encontrou para lidar com as constantes violências e privações que sofria foi com uma espécie de descolamento de seu próprio corpo, e um consequente anestesiamento da dor.

Ferenczi (1933/2011, p.118) descreve o mecanismo da identificação com o agressor a partir do exemplo da criança que é vítima de violência. Diante dessa experiência, a criança, que tem uma personalidade ainda fracamente desenvolvida, "reage ao brusco desprazer, não pela defesa, mas pela identificação ansiosa e a introjeção daquele que o ameaça e agride". Apesar de Ferenczi utilizar o termo "introjeção", nessa passagem, concordo com Pinheiro (1995) que seria mais apropriado pensar o mecanismo, descrito acima, a partir do conceito de incorporação. A autora aproveita a distinção que é feita por Nicolas Abraham e Maria Torok entre o conceito de introjeção, desenvolvido por Ferenczi, e o processo de defesa que os autores chamam de incorporação[132].

[132] Não vou me deter na distinção entre introjeção e incorporação que já foi objeto de outros trabalhos. Sobre o conceito de introjeção em Ferenczi, ver Ferenczi (1909/2011, 1912/2011). Sobre a distinção entre introjeção e

Apesar do exemplo de Ferenczi ser o da criança que tem a personalidade fracamente desenvolvida, acredito que o mecanismo esteja presente, também, em situações de violências que envolvem outros tipo de vítimas. No caso de Maryan e do narrador do livro de Kertész (2003), tratava-se de adolescentes, ou seja, de sujeitos que também ainda não tinham uma personalidade fortemente constituída. De acordo com Ferenczi (1933/2011, p.117), nesses casos, diante da força e da autoridade do agressor, a vítima se emudece e sente-se inibida por um medo intenso. Esse medo, quando atinge o ponto culminante, obriga-a a se submeter à vontade do agressor, esquecendo-se de si mesma[133]. Nesse processo, o agressor "desaparece enquanto realidade exterior, e torna-se intrapsíquico", e a agressão deixa de ser percebida enquanto acontecimento real. De acordo com Pinheiro (1995, p.93), ao incorporar o próprio agressor, a vítima "se encontra em posição de agente e não mais de paciente do evento". Assim, a noção de ser vítima ou objeto de agressão, em um contexto que era incompreensível, desaparece.

Em uma passagem de seu *Diário clínico*, Ferenczi (1990, p.76) descreve a identificação com o agressor da seguinte forma: "Um sofrimento muito forte ou de longa duração mas, sobretudo, algo inesperado que tenha um efeito traumático, esgota a pulsão de 'impor-se' e deixa as forças, os desejos, até as particularidades do agressor, penetrarem em nós". Há a ideia, portanto, que o sujeito, em uma situação de vulnerabilidade, acaba permitindo que as forças do agressor entrem dentro de si, de modo que seu psiquismo se altere.

No momento do trauma, uma parte do sujeito é colocada para fora de si, no processo de clivagem, sendo que o lugar vazio passa a ser ocupado pelo agressor. De acordo com Dupont (1990, p.19), o processo que se desenrola naquele que sofre uma agressão por uma força esmagadora, descrito por Ferenczi, é o seguinte: "o agredido, cujas defesas são vencidas, abandona-se de certo modo ao seu destino inelutável e retira-se para fora de si mesmo, a fim de observar o evento traumático de uma grande distância". Podemos recordar aqui passagens citadas do livro de Kertész, que foram comentadas no item 3.3, em que o narrador descreve situações como se estivesse fora de seu corpo, como se já não sentisse mais

---

incorporação proposta por Nicolas Abraham e Maria Torok, ver Torok (1968/1995) e Abraham e Torok (1972/1995). Ver, também, Pinheiro (1995), Landa (1999) e Antunes (2003).

[133] "As crianças sentem-se física e moralmente sem defesa, sua personalidade é ainda frágil demais para poder protestar, mesmo em pensamento, contra a força e a autoridade esmagadora dos adultos que as emudecem, podendo até fazê-las perder a consciência. *Mas esse medo, quando atinge seu ponto culminante, obriga-as a submeter-se automaticamente à vontade do agressor, a adivinhar o menor de seus desejos, a obedecer esquecendo-se de si mesmas, e a identificar-se totalmente com o agressor*" (FERENCZI, 1933/2011, p.117, grifo do autor).

nada, a ponto de, em determinado momento, nem mesmo reconhecer sua própria voz. Ferenczi (1990, p.142), em outra passagem do *Diário clínico*, diz:

> No plano teórico, pode-se formular a seguinte suposição: no momento do esgotamento total do tônus muscular (...), é abandonada toda esperança num socorro exterior ou numa atenuação do trauma. (...) o indivíduo renuncia a qualquer expectativa de uma ajuda exterior, e sobrevém uma tentativa desesperada de adaptação, de certo modo à semelhança do animal que se finge de morto. A pessoa divide-se num ser psíquico de puro saber que observa os eventos a partir de fora, e num corpo totalmente insensível. Na medida em que o ser psíquico ainda é acessível aos sentimentos, incide todo o seu interesse no único sentimento que subsiste de todo o processo, isto é, o que o agressor sente. Tudo se passa como se o psiquismo, cuja única função consiste em reduzir as tensões emocionais e evitar as dores no momento da morte de sua própria pessoa, transferisse sua função de apaziguamento do sofrimento automaticamente para as tensões, sofrimentos e paixões do agressor, a única pessoa a sentir alguma coisa – isto é, a identificar-se com aqueles. (...) Portanto, eu não sinto sequer a dor que me é infligida, porque não existo. Em compensação, sinto a satisfação e o gozo do agressor, que ainda posso perceber.

Para Pinheiro (1995, p.83), a concepção de identificação com o agressor de Ferenczi traz uma imagem de uma invasão no ego do sujeito: o "agressor usurpa o espaço egoico". Ele se torna o posseiro de parte desse ego, ignorando seu verdadeiro dono. Esse processo está associado ao da clivagem narcísica, de modo que, diante da violência, o sujeito se dispõe a se cindir e a se tornar culpado de algo que não conhece, do qual não percebeu nenhum mal. É mais suportável, para ele, tornar-se culpado do que correr o risco do aniquilamento ou do despedaçamento de seu psiquismo. Segundo Pinheiro (1995, p.89), nessa clivagem, uma parte de si é destruída: o trauma "pratica no sujeito um assassinato em que ele é, ao mesmo tempo, assassino e vítima".

Fig.71. "Merde and shit. Dirty Jew!", Caderno 6 (MARYAN, 2012e).

No desenho da figura 71, podemos ver Maryan gritando, chorando e caindo no chão. Parece haver uma relação entre o seu grito, seu sofrimento e o seu choro com a outra pessoa que está do lado direito do desenho, que cospe em sua direção. É possível pensar que as palavras "Judeu sujo!" (*Dirty Jew!*) venham da boca desse sujeito. Tratava-se de uma forma comum como os nazistas se referiam aos judeus, para humilhá-los e rebaixá-los. Mas chama a atenção que, novamente, Maryan representa a si mesmo com a suástica e com a estrela de Davi em seu braço. Além disso, as palavras "Judeu sujo!" não necessariamente vêm da boca do outro sujeito. O próprio Maryan, em seu desenho, escolhe essa expressão depreciativa, que era utilizada pelos nazistas, para retratar a si mesmo e o seu sofrimento. Poderíamos, também, pensar a forma como agressor e vítima aparecem nos desenhos como já o resultado de uma clivagem do sujeito traumatizado. Desse modo, Maryan mostra a consequência de uma violência para o psiquismo, e como, a partir disso, pode haver uma mistura de papéis dentro da própria subjetividade.

Leys (2000) faz uma leitura da ideia de identificação com o agressor em Ferenczi, com enfoque na dimensão mimética. A autora entende mimetismo por "uma identificação cega ou imersão no outro a ponto de um esquecimento de si mesmo"[134] (LEYS, 2000, p.179, tradução minha). Assim, em certas compreensões do trauma, haveria uma abertura do eu para impressões e identificações que vêm de fora, de modo que a sua entrada na subjetividade ocorra antes mesmo da possibilidade de uma representação delas. Na ideia de identificação com o agressor, o trauma acarretaria uma abertura inconsciente da vítima para uma identificação mimética.

A autora defende que Ferenczi, ao formular a identificação com o agressor, coloca o problema da imitação e do mimetismo no centro de sua compreensão do trauma. Para Leys (2000), em alguns momentos do *Diário clínico*, Ferenczi traz a compreensão de que, no trauma, a vítima se encontra em um estado no qual qualquer possibilidade de defesa está excluída e toda influência externa se grava como impressões no psiquismo.

Apesar de achar interessante, em diversos pontos, as formulações de Leys (2000) a respeito de trauma, de mímesis e de identificação com o agressor, discordo de alguns aspectos da leitura que ela faz da obra de Ferenczi. Acredito que o autor pensa o mecanismo da identificação com o agressor como estando vinculado ao da clivagem narcísica, de modo que é uma parte da subjetividade que vai se abrir para a incorporação do agressor, enquanto a outra se preserva. Não acho, portanto, que haja uma abertura total como a autora, às vezes,

[134] "Mimesis, defined as a blind identification or immersion in the other to the point of forgetfulness of self".

parece enfatizar. Acredito que esse tipo de leitura pode, inclusive, trazer o risco de cair em suposições como a de que a vítima pode se tornar o agressor, algo do qual busquei escapar em minha leitura.

Feitas essas ressalvas, trago aqui algumas contribuições interessantes de Leys (2000) para a reflexão sobre a ideia de identificação com o agressor. A autora chama a atenção para algo que pode contribuir para a reflexão sobre os desenhos de Maryan: em certas passagens de Ferenczi, a identificação com o agressor assume um caráter intencional de simulação que a vítima faz para imitar o responsável pela violência. A ideia é que, por meio de uma imitação caricatural, através de uma mímica exagerada do jeito do agressor, a vítima assume um caráter ativo e desafiador. Nessa imitação irônica, ela poderia mostrar um espelho a seu agressor, na tentativa de fazer com que ele se assuste com a sua própria imagem.

A passagem do *Diário clínico*, que é citada pela autora, parece se referir aos protestos e críticas que o paciente, às vezes, mantém em relação ao analista, mas que não ousa demonstrar. Nesse trecho, Ferenczi (1990, p.85) diz que as reações e descontentamentos do paciente são, então, representados nele próprio "de maneira indireta através de exageros, manias e produções insensatas, mais ou menos como a criança que faz caretas deformadoras, mas apenas para mostrar à outra que cara tem". Segundo Leys (2000, p.135, tradução minha), Ferenczi traz, nessa passagem, "a ideia de imitação traumática como caricatura irônica", que preserva um eu desafiador[135].

De acordo com Dupont (1990, p.19), há a ideia, nessa compreensão do trauma de Ferenczi, de que a vítima "devolve ao agressor uma imagem caricatural de si mesmo, exprimindo assim, simultaneamente, seu sofrimento, seu protesto e as verdades que o outro se esforça por eludir".

Fig.72. "Nous sommes tous des assassins!!", Caderno 5 (MARYAN, 2012d).

[135] "idea of traumatic imitation as ironic caricature or grimace, as if in identifying with the aggressor the traumatized person, at least at first, preserved intact a defiant, observing ego".

"Nós somos todos assassinos", diz o desenho da figura 72 de Maryan. Nele, o pintor representa a si mesmo, com a palavra "kill" bem grande no peito, com uma faca na mão e sangue escorrendo da outra. Há algo de cruel na expressão do rosto, com um riso estranho e a língua de fora. É curioso que quem parece que vai ser a vítima desse assassino é, na verdade, um frango, uma figura que carrega uma variedade de significados para Maryan (tal como foi discutido no item 1.2). Acredito haver uma dimensão importante, em desenhos do pintor como esse, de imitar, através de uma forma caricatural, os seus agressores[136]. Isso poderia ser visto como uma tentativa sua de lidar com o trauma de forma ativa, ridicularizando aqueles que foram os responsáveis pela violência.

No item 2.12, discuti o desenho da figura 49 de Maryan, em que aparece a palavra *Mockery*. Naquele momento, enfatizei a dimensão do escárnio dos outros diante de alguém em profundo sofrimento que pede ajuda. Acredito que agora seja importante enfatizar outra característica da *Mockery*: a forma como, em seus desenhos, Maryan parece zombar de e ridicularizar aqueles que seriam seus agressores. Os traços caricaturais, a forma como Maryan deforma e exagera as figuras são bastante marcantes em seus cadernos. Isso pode ser visto, também, como uma tentativa sua de lidar com seus traumas, de preservar um eu desafiador, de mostrar um espelho distorcido para tentar assustar o agressor com sua própria imagem.

Em seu *Diário clínico*, Ferenczi faz uma leitura um tanto curiosa e original a respeito do mito da Medusa, a que Leys (2000) chama a atenção. Trata-se de uma passagem em que Ferenczi (p.222,223) está falando sobre a identificação por angústia com o agressor:

> é feita uma tentativa para chamar à razão o terrível tirano cujo comportamento dá a impressão de embriaguez ou de loucura. Quando a medusa, ameaçada de decapitação, mostra um rosto pavorosamente maligno, de fato ela estende um espelho ao agressor bestial, como se lhe dissesse: eis o rosto que tens. Diante do agressor não se dispõe de nenhuma arma, falta toda e qualquer possibilidade para instruí-lo ou chamá-lo à razão de uma outra maneira. Tal dissuasão por meio da identificação (estender um espelho) pode ajudar no derradeiro momento.

Chega a ser perturbadora a inversão que Ferenczi faz, nessa sua leitura do mito: o agressor bestial aparece como o Perseu e não como a Medusa. Perseu é apresentado como um terrível tirano, um agressor que vê seu rosto maligno refletido no da Medusa. É como se Ferenczi mudasse o ponto de vista em que a narrativa mítica é contada e passasse a se colocar do lado do monstro que vai ser morto pelo herói. De qualquer modo, a arma que se usa como

[136] É possível pensar essa dimensão caricatural dos desenhos de Maryan, também, a partir de uma relação com a pintura de George Grosz, especialmente com sua obra *Ecce Homo*. A possível influência que Maryan teve da obra do pintor alemão foi mencionada no item 1.3.

defesa é a de estender um espelho: essa seria uma possibilidade de se mostrar ao agressor o rosto maligno que tem, a fim de tentar chamá-lo à razão.

A respeito dessa passagem citada, Leys (2000, p.136, tradução minha) diz: "Mas é claro que, no mito clássico, a Medusa é morta não por uma pessoa bruta raivosa, mas pelo herói Perseu, o que significa que a versão de Ferenzi do mito nos mostra um Perseu já infectado (...) pelo monstro que ele está tentando matar"[137]. Nesse sentido, o herói teria se identificado com o agressor, ou seja, com a Medusa. Leys ressalta, também, que, no mito, quem mostra o espelho não é a Medusa, mas Perseu, por meio do reflexo de seu escudo. É apenas ao refletir o olhar monstruoso da Medusa, que Perseu pode cortar sua cabeça e matá-la.

Como compreender essa inversão do mito feita por Ferenczi? Leys (2000) acredita que Ferenczi, em sua leitura, se identificou com o agressor tradicional do mito, para metaforizar a sua compreensão de identificação mimética presente no trauma[138].

Acho que essa leitura meio perturbadora de Ferenczi do mito da Medusa tenha me chamado especial atenção, na minha pesquisa, pois esse mito específico de uma criatura monstruosa que não pode ser olhada é recorrentemente visitado para se referir à grande dificuldade de se expressar sobre os horrores dos campos de concentração nazista. Haveria algo nessa realidade monstruosa que não pode ser olhado diretamente, assim como a Medusa.

3.6. Os fantasmas dos familiares assassinados em Ruth Klüger

É muito marcante, nos cadernos de Maryan, a presença de seus familiares, especialmente de seus pais. Familiares, é bom ressaltar, que foram assassinados no genocídio. Eles aparecem não apenas em desenhos que se referem a lembranças de seu período de infância na Polônia, como os discutidos no item 1.2. Há desenhos em que as figuras de seu pai ou de sua mãe estão presentes de outras formas, como se eles seguissem agindo na subjetividade de Maryan, como se tivessem uma existência própria, independente dele.

[137] "But of course in the classical myth Medusa is killed not by a terrifying, raging brute but by the hero Perseus, which is to say that Ferenczi's retelling of the myth gives us a Perseus already infected by (already insensibly 'mimicking') the monster he is seeking to kill".

[138] "Ferenczi's revision of the myth thus amounts to his enacting the traumatic process of mimetic identification that he is using the figure of the Medusa to metaphorize. In the process he figures the Medusa's originarily Medusizing expression as itself the mirror response to the menace embodied by Perseus and indeed, presumably, by the reflection of her features in Perseu's mirror shield" (LEYS, 2000, p.137).

Fig.73. “My mother is lamenting and me vomiting”, Caderno 9 (MARYAN, 2012g).

No desenho da figura 73, assim como em outros do caderno 9, sua mãe aparece chorando, se lamentando (*lamenting*). Enquanto isso, Maryan representa a si mesmo vomitando. O vômito, algo bastante presente em seus cadernos, já foi discutido em outros momentos deste trabalho, como no item 1.7. O que chama a atenção do desenho da figura 73 é esse choro da mãe que aparece sob a forma da interjeição em ídiche *Oy vay*, utilizada para situações de lamento.

Já no desenho da figura 74, a figura de seu pai parece assombrá-lo.

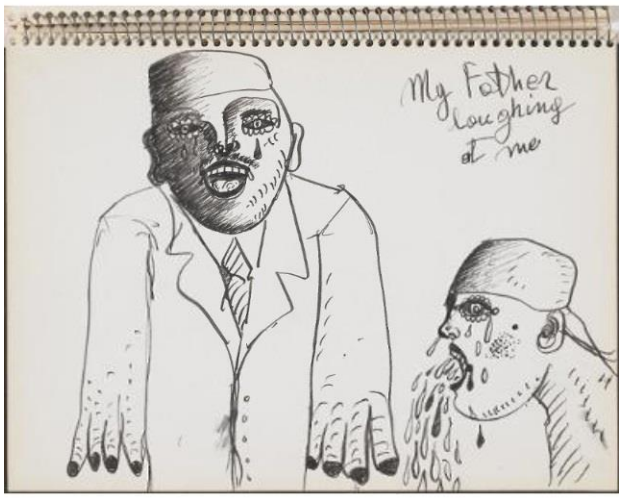


Fig.74. “My father laughing at me”, Caderno 9 (MARYAN, 2012g).

É possível relacionar esse desenho da figura 74 com aqueles discutidos no item 2.12, em que há pessoas ou criaturas que zombam de Maryan enquanto ele tenta pedir ajuda. Dessa vez, entretanto, é o seu próprio pai que ri dele, que assume uma postura de escárnio em um momento de grande sofrimento.

Para refletir sobre essa presença dos pais de Maryan em seus desenhos, é interessante retomarmos o que sua esposa Annette comenta que ele dizia: que a ideia mesma de falar sobre

seus pais era como cuspir na tumba deles (WAJCMAN, 2013)[139]. Em primeiro lugar, chama a atenção que os pais de Maryan não tinham tumbas, quer dizer, talvez até tenham feito covas para eles em algum cemitério, mas não umas com os seus corpos e com os devidos rituais fúnebres, como se esperaria na perda de um ente querido. Os corpos de seus pais, como os da grande maioria das vítimas desse (e de outros) genocídio(s), desapareceram, ficaram perdidos em meio a valas comuns, ou foram queimados nos crematórios e viraram fumaça[140].

Além disso, falar sobre os pais assume um caráter de algo proibido, que fere o que é sagrado. Maryan parece, assim, manter os pais envoltos numa esfera de segredo, como se estivessem mantidos numa tumba dentro de si mesmo. Apesar de não querer ou de não poder falar sobre eles, a presença de seus pais é bastante significativa em sua subjetividade, como é possível depreender de seus desenhos.

Isso nos traz a importante questão a respeito de pessoas que perderam familiares em genocídios (e poderíamos estender, também, aos desaparecimentos forçados[141], tais como ocorreram nas ditaduras da América do Sul e ainda ocorrem hoje, no Brasil), mas que não puderam realizar de forma apropriada os rituais fúnebres e, consequentemente, o luto. A forma como ocorreram esses assassinatos faz com que tanto o corpo quanto a própria pessoa e sua humanidade sejam negados, de forma que resta muito pouco, às vezes, apenas lembranças, para tentar realizar o luto do ente querido.

Segundo Agamben (2008, p.84,85):

> A ideia de que o cadáver merece um respeito especial, que nele existe algo parecido com uma dignidade da morte, não é, na verdade, patrimônio original da ética. Encontra, sim, suas raízes no estrato arcaico do direito, que se confunde em cada ponto com a magia. As honras e os cuidados prestados ao corpo do defunto tinham, de fato, na sua origem o objetivo de impedir que a alma do morto (ou, antes, a sua imagem ou fantasma) permanecesse no mundo dos vivos como uma presença ameaçadora (a *larva* dos latinos e o *eidolon* ou o *phasma* dos gregos). Os ritos fúnebres serviam precisamente para transformar esse ser incômodo e incerto em um antepassado amigo e poderoso, com o qual se mantinham relações cultuais bem definidas.

---

[139] A única menção que encontrei a isso foi no texto de Wajcman (2013), e, apesar de o autor atribuir esse comentário à Annette, ele não dá nenhuma referência no texto sobre como ficou sabendo disso.

[140] No poema de Celan (2012, p.40,41), os prisioneiros cavam suas covas no ar, e não na terra: "Wir schaufeln ein grab in den Lüften". Nos campos de extermínio, depois de assassinados, seus corpos iam para o crematório, viravam fumaça, e, por conta disso, suas tumbas ficavam nas nuvens: "dann steigt ihr als Rauch in die Luft / dann habt ihr ein Grab in den Wolken".

[141] De acordo com Endo (2016, p.12), o desaparecimento forçado se perpetua, para os familiares, enquanto enigma. Trata-se de uma experiência que se mostra como absurda, "porque produz uma fratura entre a inscrição da presença de um ente querido e sua desaparição inexplicável". O processo de desaparecimento sugere uma irrealidade, uma negação social que coloca em dúvida a própria existência do ente querido. Segundo Endo (2016, p.13), essa experiência faz com que o familiar seja colocado em um lugar absurdo: "nem vivo, nem morto; nem entre nós, nem em lugar nenhum".

Havia práticas, no mundo arcaico, que buscavam tornar impossível essa conciliação com os mortos. Um dos exemplos dessas práticas, que Agamben (2008, p.85) dá, é o da ausência de uma sepultura: a "falta de sepultura (que está na origem do conflito trágico entre Antígona e Creonte) era uma forma de vingança mágica exercida sobre o cadáver do morto, que, assim, era condenado a continuar sendo para sempre uma *larva*, a nunca poder encontrar a paz".

Acredito que as ideias de cripta e de fantasma, formuladas por Nicolas Abraham e Maria Torok, são muito ricas para pensar essas questões. Antes de me aprofundar nelas, porém, trago algumas passagens do livro de memórias de Ruth Klüger, que me parecem dialogar bastante com os traumas vividos por Maryan. Acredito que essas passagens, também, contribuem para a reflexão sobre as formulações teóricas desenvolvidas por Abraham e Torok.

Assim como Maryan e Kertész, Ruth Klüger também era uma adolescente de família judia quando viu a ocupação nazista de sua cidade, Viena, e foi presa e levada para campos de concentração. Ela passou pelos campos de Theresienstadt, Auschwitz e Christianstadt, sempre acompanhada de sua mãe, que também sobreviveu. Seu pai, antes de elas irem para os campos de concentração, tinha escapado para a França, mas acabou, depois, sendo assassinado no genocídio, assim como o meio irmão de Klüger, que vivia em Praga na época da guerra.

Após a guerra, Klüger emigrou para os EUA com sua mãe onde começou uma nova vida, e se tornou professora universitária de literatura alemã. Uma coisa importante de ser notada a respeito de seu livro de memórias é o caráter tardio em que aparece. Kirschbaum (2012, p.260) enfatiza o fato de o livro ter demorado quase meio século para ser escrito: "Somente em 1989 quando a autora se recuperava de um acidente, é que se dispôs a registrar suas memórias da Shoá". Por conta de seu caráter tardio, a autora já conhecia grande parte da chamada literatura de testemunho que foi produzida a respeito do genocídio perpetrado contra os judeus durante a Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, podemos perguntar: se os fatos todos já são bastante conhecidos e difundidos, por que escrever as memórias?

As reflexões sobre por que escrever, como escrever e para quem escrever sobre o passado traumático acompanham todo o livro de Klüger (2005). A narrativa de memórias é bastante marcada por idas e voltas no tempo, e, apesar de haver um fio narrativo cronológico que organiza as lembranças, esse fio é constantemente interrompido com situações que se passam no presente, em que a autora escreve, ou então em um passado recente. Trata-se, na maioria das vezes, de situações que de alguma forma remetem às lembranças do passado ou ao próprio falar sobre o passado. Através dessas situações, a autora parece desenvolver suas

reflexões sobre como falar sobre um passado traumático para interlocutores que não estão familiarizados com o assunto.

Uma presença muito marcante, no livro de Klüger (2005), são os fantasmas de seu pai e de seu meio irmão, que foram assassinados no genocídio.

A respeito de seu pai, Klüger (2005, p.25) fala sobre seu desejo de rezar, para ele, o *kadish*, que, no judaísmo, é a oração pelos mortos. Essa reza, entretanto, está reservada aos homens, o que faz com que a autora proteste: "Não consigo libertar-me do impulso de celebrar sua memória, encontrar ou inventar uma comemoração de finados para ele. (...) Entre nós, judeus, só os homens rezam o *kadish*, a oração pelos mortos". A autora diz que deseja poder "prantear oficialmente" os seus "fantasmas". Portanto, diante da questão de por que seu desejo de rezar o *kadish*, Klüger (2005, p.26) responde: "os mortos nos impõem tarefas, não? Querem ser celebrados e, ao mesmo tempo, superados".

Em seu livro, Klüger (2005) tem uma dificuldade de organizar as suas lembranças de seu pai, e ela própria reflete sobre isso de modo impressionante. De acordo com a autora, as lembranças que guarda, do seu período de infância, de seu pai, se misturam com fantasias que aparecem a respeito da forma como ele foi assassinado na câmara de gás:

> Relato estas histórias infantis porque são as únicas que tenho dele e, mesmo que eu queira, não consigo associá-las a seu fim; porque, sem cair em um falso *pathos*, é impossível para mim aceitar aquilo que lhe aconteceu. Mas também não consigo libertar-me. Para mim, meu pai foi isso e aquilo. O fato de que acabara nu numa câmara de gás, procurando convulsivamente uma saída, torna fúteis todas estas lembranças até invalidá-las. Resta o problema de que não posso substituí-las por outras nem tampouco eliminá-las. Não consigo encaixar umas nas outras, há uma lacuna no meio. (...)
> Em minhas lembranças, vejo meu pai erguendo cortesmente o chapéu na rua e, em minhas fantasias, vejo-o sofrendo uma morte ingrata, assassinado pelas pessoas que cumprimentava na Neubaugasse, ou por outras semelhantes. Entre uma coisa e outra, nada (KLÜGER, 2005, p.28,29).

Ruth Klüger (2005, p.29,30) chega a manifestar em seu livro a vontade de se ver livre de imagens que ficaram gravadas dentro de si: "a memória também é uma prisão". A respeito do seu pai, de quem não pôde prantear oficialmente e nem mesmo saber de que morte ele morreu, a autora diz: "Meu pai tornou-se um fantasma. Vagueia por aí indecifrado. Bom seria saber escrever histórias de fantasmas".

Além de seu pai, há a importante presença, em suas memórias, de seu meio irmão mais velho, que acabou fuzilado pelos nazistas em Riga, que hoje fica na Letônia. Em determinado momento de seu livro, ela conta como ficou sabendo do modo como foi assassinado o seu irmão, chamado Schorschi. Isso aconteceu de modo inesperado, mais de trinta anos após o fim da guerra, quando estava com um grupo de colegas da universidade em um restaurante, em

Princeton nos EUA. Tratava-se de um grupo de historiadores que começaram a conversar sobre "a grande catástrofe judaica". Um dos convidados, então, a partir de uma pesquisa em que examinou documentos históricos, começou a falar sobre como foi a morte de todo um comboio de pessoas em Riga. Klüger (2005, p.89) conta que, ao fazer essa descrição, o historiador

> não podia imaginar que seu exemplo me tocava, não devido a seu caráter geral e sim por seu caráter particular. Assim, os detalhes sobre a morte de Schorcschi, que imaginei e fantasiei ainda adolescente em Nova York, foram-me servidos junto com o conhaque em Princeton, sem qualquer intenção do narrador. E lá estava ele novamente, o desencontro entre o amigável ambiente universitário que se tornara meu verdadeiro lar, o jantar agradável e estas histórias estapafúrdias que nem deveriam existir, que mesmo na ficção, como no *Macbeth,* por exemplo, nos parecem de um terror exagerado. Fantasmas desnudos, enregelados, sentados à mesa. Naquela noite, embriaguei-me com o conhaque, voltei à casa aos tropeções, acordei no meio da noite, acendi a luz, folheei livros, encontrei tudo de imediato, estava certo: tratava-se de seu comboio.

A forma como a autora constrói sua narrativa mostra o extremo contraste entre um contexto aparentemente banal e descontraído, um jantar com colegas de trabalho, e a aparição súbita do fantasma de seu irmão assassinado no genocídio, que, mesmo depois de trinta anos, ainda a atormenta. Em uma descrição de um historiador, feita a partir de documentos, ela reconheceu o destino, que até então não sabia, de Schorchi, a forma como ele foi brutalmente morto.

Klüger faz uma reflexão muito interessante a respeito desse tipo de fantasmas, que pode nos ajudar a pensar alguns desenhos de Maryan. Além disso, sua reflexão parece ilustrar questões teóricas trabalhadas por Abraham e Torok, através dos conceitos de fantasma e de cripta, que discuto adiante. Para Klüger (2005, p.66), as chacinas e assassinatos de crianças, como o de seu irmão Schorschi, deixam uma ferida e um tabu que se transforma em fantasmas não redimidos:

> não nos deixam em paz, os fantasmas, quero dizer. Esperamos que se resolva o que não foi resolvido, para nós basta que nos agarremos tenazmente àquilo que restou – o lugar, as pedras, as cinzas. Não honramos *os mortos* com esses resquícios, nem belos nem vistosos, de crimes passados, os colecionamos e guardamos porque *nós* de certa forma necessitamos deles: não devem primeiro evocar nosso desconforto para depois atenuá-lo? O nó jamais desfeito legado pela ferida e pelo tabu, representado pelas chacinas, pelo assassinato de crianças, transforma-se em um fantasma não redimido ao qual reservamos uma espécie de pátria onde ele possa encenar suas assombrações.

Associada aos fantasmas, a autora traz a ideia de um lugar onde se deve mantê-los encerrados, para que eles não fiquem soltos e livres encenando suas assombrações. Klüger

(2005, p.89), entretanto, tenta romper essas barreiras que encerram os fantasmas: “Arame farpado intransponível entre nós e os mortos. Já anteriormente tentara conjurá-los com imagens e palavras. (...) Mas eles não se deixavam conjurar. Como devem nos odiar. Vamos ao seu encontro, eles recuam”.

Como já mencionado, Klüger escreveu seu livro apenas em 1989, depois de um acidente em que foi atropelada por um homem de bicicleta, na cidade de Göttingen, na Alemanha. O momento em que ela está no hospital e decide escrever as suas memórias é narrado na parte final do livro. Klüger (2005, p.246) conta que, quando estava se recuperando do acidente, se viu assombrada por fantasmas. Assim, ao falar das visitas que recebia no hospital, ela diz: “Sua presença era como uma corda à qual me agarrava para sair da fossa empesteada dos pensamentos quase-mortos (...). Tudo como consolo e para espantar os fantasmas que, como numa conferência, me rodeavam ruidosamente, cheios de presunção”.

Há momentos em que parece que a autora mistura figuras de seu passado traumático com as pessoas que a visitavam no presente. Apesar disso, Klüger (2005, p.248) diz:

> Nunca os confundi com os vivos, embora muitas visitas pensassem assim. Convivi tempo bastante com fantasmas para poder reconhecê-los facilmente como tais. No entanto, a convivência com eles também pode causar desorientação, mesmo sabendo quem são.
> Começo a me confrontar com eles.

O próprio livro de Klüger (2005) pode ser visto como um esforço da autora de lidar com fantasmas e barreiras relacionados a seu passado traumático. Por meio da sua narrativa, o esforço de lembrar, que parece ser rondado por fantasmas, pode ser visto como uma procura do seu “passado quando este está encravado” (p.246). Ruth Klüger parece ver a própria experiência traumática que viveu como cercada por muros. O esforço narrativo da autora, portanto, vai no sentido de tentar romper esses muros, para poder assim se comunicar com outras pessoas a respeito do seu passado.

Assim, um dos objetivos que Klüger (2005, p.76) se propõe é o de tentar romper “a cortina de arame farpado que o mundo do pós-guerra colocou diante dos campos”.

3.7. O fantasma e a cripta segundo Nicolas Abraham e Maria Torok

Em um primeiro momento, podemos ter uma visão de que a ideia de fantasma está no campo do sobrenatural, da ficção, de algo sobre o qual não seja muito relevante se debruçar, para uma reflexão série e aprofundada. Essa ideia, entretanto, recebeu especial atenção do psicanalista de origem húngara Nicolas Abraham (1975/1995, p.391), que diz:

> Desde a mais remota Antiguidade e em todas as civilizações, existe, de maneira instituída ou marginal, a crença de que o espírito dos mortos pode voltar a habitar nos vivos. Não para fazer encontrar uma presença lamentada, mas, na maioria das vezes, para induzi-los em alguma malfadada armadilha, em alguma engrenagem com saída trágica.

Os fantasmas que induzem armadilhas, a que Abraham se refere, são os que foram, de acordo com o autor, atingidos por infâmias ou que levaram para o túmulo vergonhosos segredos.

Abraham (1975/1995) define o fantasma como uma formação do inconsciente que tem a particularidade de nunca ter sido consciente; ele não se instalou aí por conta de um recalcamento próprio do sujeito. Na verdade, ele resulta da passagem de um conteúdo inconsciente de um outro. O fantasma que o sujeito carrega em si, portanto, lhe é estranho. Abraham chama as diversas manifestações do fantasma de "possessões": trata-se da instalação, no inconsciente do sujeito, de um ou de vários estrangeiros. O retorno periódico e compulsivo do fantasma funciona

> como um ventríloquo, como um estranho com relação à tópica própria do sujeito. As imaginações induzidas pela presença do estranho não tem relação alguma com a fantasia propriamente dita. Elas não são protetoras de um status quo tópico, nem anunciadoras de uma modificação tópica, mas dão a impressão, em sua gratuidade em relação ao sujeito, de fantasmagorias surrealistas (ABRAHAM, 1975/1995, p.394).

Susana Pons Antunes (2003, p.94), a respeito da ideia de fantasma em Nicolas Abraham, ressalta que as palavras estranhas do ventríloquo "designam não uma fonte do dizer, mas uma lacuna no dizível". O fantasma resulta da lacuna deixada em um sujeito pelo segredo de um outro. A assombração do fantasma, portanto, corresponde a uma "invasão pelos elementos de um drama ativamente não-sabido 'naquele' que o sofre" (ABRAHAM, 1977/1995, p.378). Abraham (1975/1995, p.394), entretanto, diz que o fantasma não pode ser reconhecido pelo sujeito em uma experiência de evidência. Ele apenas pode ser "objeto de uma construção com tudo o que isso comporta de incerteza". A construção que é assim obtida não diz respeito à tópica do sujeito, mas à de um outro. Esse processo, portanto, é bastante difícil, pois pode despertar o horror de se quebrar um segredo que está rigorosamente mantido.

Ruth Klüger (2005), em seu livro de memórias, fez uma referência à tragédia *Macbeth* de Shakeaspeare, para se referir aos fantasmas dos mortos no genocídio, que foram assassinados em situações que parecem histórias ficcionais que provocam terror. O psicanalista Nicolas Abraham, em suas reflexões sobre a ideia de fantasma, desenvolveu uma leitura bastante original de outra peça de Shakespeare: *Hamlet*.

Em seu texto *O fantasma de Hamlet ou o VI ato*, Abraham (1975a/1995) vai se debruçar, mais especificamente, sobre o segredo que o fantasma do Hamlet pai, o já sepulto rei da Dinamarca, revela a seu filho, Hamlet.

Já na primeira cena do primeiro ato da peça *Hamlet* de Shakespeare, há a aparição do fantasma que é reconhecido como sendo o Hamlet pai, o já sepulto rei da Dinamarca. A peça se abre com a troca da guarda noturna diante do castelo. Marcelo, o guarda que vai assumir o posto, chega acompanhado de Horácio, o melhor amigo do Hamlet filho, e ambos vão ser os companheiros de guarda de Bernardo. Marcelo e Bernardo já haviam presenciado a aparição do fantasma e, por conta disso, insistiram para que Horácio os acompanhasse a fim de que ele pudesse vê-lo com seus próprios olhos.

Quando estão os três a postos, à uma hora da manhã, acontece a primeira aparição do fantasma na peça. Ele logo vai embora, mas é reconhecido por Horácio como tendo a aparência igual a do falecido rei.

Pouco tempo depois, há uma nova aparição do fantasma, e a reação de Horácio é a seguinte:

> Horácio:
> Mas calma agora! Olhem: ele está aí de novo! *(O fantasma entra.)*
> Vou barrar o caminho, mesmo que me fulmine.
> *(Ao fantasma)* Para, ilusão! *(O fantasma abre os braços.)*
> Se sabes algum som ou usas de palavras,
> Fala comigo.
> Se eu posso fazer algo de bom,
> Que alivie a ti e traga alívio a mim,
> Fala comigo. Se sabes um segredo do destino do reino
> Que, antecipado por nós, possa ser evitado,
> Fala comigo!
> Se em teus dias de vida, enterraste
> Nas entranhas da terra um tesouro, desses extorquidos,
> Pelos quais, dizem, os espíritos vagueiam após a morte,
> *(O galo canta.)*
> Fala! Para e fala! Cerca ele aí, Marcelo!
> (SHAKESPEARE, 2014, p.17,18).

A primeira questão que aparece, nessa fala interessante, é a dúvida sobre a capacidade do fantasma de usar as palavras. A segunda é sobre a possibilidade de se trazer um alívio tanto ao fantasma quanto aos que estão diante dele. A terceira é sobre a ideia de segredo: uma hipótese levantada por Horácio para a aparição do fantasma é a de que ele conhece um segredo. O fantasma, entretanto, sai sem falar nada para Horácio, deixando todas suas questões em aberto.

O fantasma vai aparecer, novamente, apenas na quarta cena do primeiro ato, agora diante do Hamlet filho. Dessa vez, estão, no mesmo local da outra aparição, Hamlet, Horácio e Marcelo. Quando o fantasma aparece, a reação de Hamlet é a seguinte:

> *(Entra o Fantasma.)*
> Hamlet: Anjos e mensageiros de Deus, defendei-nos!
> Sejas tu um espírito sagrado ou duende maléfico;
> Circundado de auras celestes ou das chamas do inferno;
> Tenhas intenções bondosas ou perversas;
> Tu te apresentas de forma tão estranha
> Que eu vou te falar. Tu és Hamlet,
> Meu rei, meu pai, senhor da Dinamarca. Vai, me responde!
> Não deixa que eu exploda em ignorância: me diz
> Por que teus ossos, devidamente consagrados, enterrados com as devidas [cerimônias
> Romperam a mortalha; por que o sepulcro,
> Onde te depusemos tão tranquilamente,
> Abriu suas pesadas mandíbulas de mármore
> Pra te jogar outra vez neste mundo?
> O que quererá dizer, cadáver morto, tu, assim,
> De novo em armadura completa, vir nos revisitar
> Aos fulgores da lua, tornando sinistra
> A noite luminosa, enquanto nós, joguetes da natureza,
> Sentimos o pavor penetrar nosso ser.
> Por pensamentos muito além dos limites que alcançamos?
> Diz por que isso! Com que fim? Que devemos fazer?
> (SHAKESPEARE, 2014, p.33).

Hamlet, ao ver o fantasma, não sabe se ele provém do céu ou do inferno, se representa o bem ou o mal. Mesmo assim, reconhece nele seu pai. O fato de aparecer sob essa estranha forma, saindo de sua sepultura que havia sido feita com os devidos rituais sagrados, devia significar algo importante. Significado, porém, envolto em segredo. A aparição do fantasma dessa forma deixa as pessoas tomadas por pavor, como joguetes da natureza.

Na quinta cena da peça, a sós, o fantasma revela o segredo para Hamlet, que seria o motivo para ele ter saído de sua sepultura. Esse segredo revelado pelo pai de Hamlet vai ser objeto de uma curiosa leitura por parte de Nicolas Abraham (1975a/1995), que chega a propor que, durante quatro séculos, espectadores e críticos deixaram de levar algo importante em consideração a respeito da peça de Shakespeare. Segundo Abraham (1975/1995, p.411):

> A última cena da Tragédia de Hamlet não encerra a ação dramática, ela a quebra. *Édipo-Rei* de Sófocles 'purificava' a alma, e o fazia, como Freud mostrou, desvendando diretamente o Inconsciente. Nada disso ocorre na peça de Shakespeare. Muito pelo contrário! A ação entretecida de visões e intrigas, de fingimentos e loucuras acaba parando por falta de protagonistas. Ao cair das cortinas. Não subsistem senão cadáveres e enigmas mudos, tal como a noite de Elsenor. O espectador que perdeu a esperança de vê-los dissipar permanece em sua confusão.

Para Abraham (1975a/1995, p.414), a peça não produz nenhum apaziguamento final, e o estado de confusão no espectador permanece após a queda da cortina. Shakespeare teria, assim, nos legado através dessa peça "um processo inconsciente, não enunciado, ainda menos denunciado, e que dura há séculos".

A maioria dos personagens da peça, Abraham (1975a/1995, p.412) chama a atenção, estão tomadas pelo estranho que os habita. "Que se trate de Hamlet, ou de sua mãe, de Claudius ou de Ofélia, eles se apresentam todos: vítimas de malefícios, fantoches de um fantasma". São como joguetes que estão sob efeito de um segredo e de um fantasma que os assombram. A aparição do fantasma, no início da peça, estaria relacionada, de acordo com o autor, a um mal-estar em decorrência de um segredo que foi levado para o túmulo.

A originalidade da leitura de Abraham (1975a/1995, p.413) está, porém, em que o fantasma não aparece para revelar esse segredo, mas antes para mantê-lo protegido:

> O 'segredo', revelado pelo 'fantasma' de Hamlet e comportando uma ordem de vingança, não poderia ser mais do que um logro. Ele mascara um outro segredo, real e verdadeiro desta vez, mas que ressalta uma ignomínia não dizível de cuja consciência, à revelia do filho, o pai se encarregou.

Através da peça de Shakespeare (2014), sabemos que a "ordem de vingança" a que se refere Abraham diz respeito ao assassinato de que Hamlet pai teria sido vítima. Ou seja, o segredo, revelado pelo fantasma, diz respeito ao tio de Hamlet filho, Claudio, que teria matado de forma planejada Hamlet pai para assumir o reino da Dinamarca e casar com Gertrudes, a rainha. Na leitura de Abraham (1975a/1995), entretanto, o que o fantasma revela, na verdade, é um logro, que tem como fim encobrir outro segredo. É esse enigma que o autor, de alguma forma, vai tentar solucionar.

Abraham (1975/1995, p.413), em sua leitura, chega a propor que o efeito dramático da peça, em nós, adviria justamente da nossa convicção íntima, não formulável, de que as revelações do fantasma de Hamlet são mentirosas e de que as buscas de Hamlet filho, na peça, oscilam entre "uma 'verdade' falaciosa e imposta e uma verdade 'verdadeira' que há muito o Inconsciente adivinhara". O objetivo da peça seria incitar o público a reagir aos enigmas que se mantêm, a buscar reduzir o "fantasma" e a suprimir seu efeito, a saber, o estado penoso do saber – não saber.

Entretanto, aparece a questão: como reduzir o fantasma? Segundo Abraham (1975/1995, p.414), "reduzir o 'fantasma' é reduzir a culpa apegada ao segredo em palavras dizíveis, desafiando, contornando ou domesticando suas (e nossas) resistências, suas (e nossas) recusas; é, portanto, fazer aceitar um grau superior de 'verdade'".

A compreensão de Abraham sobre o fantasma, portanto, está vinculada à ideia de segredo. Os segredos provocam enigmas mudos que fazem com que os sujeitos busquem solucioná-los para reduzir o penoso estado de saber – não saber. Entretanto, os fantasmas saem da tumba, justamente, para tentar preservar o segredo. Para Abraham, a forma de se reduzir o fantasma é tentar buscar a verdade que se encontra escondida por trás do segredo.

Apesar de eu ter discordâncias e desconfianças em relação a algumas propostas do autor nesse texto[142], esse percurso de Nicolas Abraham, que tentei acompanhar, a respeito de sua leitura da peça, me ajudou a deixar mais claro alguns aspectos de suas reflexões teóricas, feitas em conjunto com Maria Torok, sobre o fantasma e a cripta. Acredito que os autores possuem um estilo e uma escrita bastante enigmática e singular, que, a princípio, é de difícil aproximação. Já tinha me chamado a atenção o fato de que algumas descrições teóricas, nos textos dos autores, terem uma aparência um tanto literária, imagens sombrias e enigmáticas que chegavam a parecer, para mim, um conto fantástico. E, de fato, a literatura, que era muito importante para os autores, possibilitou que eu me sentisse mais próximo de seus textos.

Se, na compreensão de Abraham (1975a/1995), um fantasma sai de sua tumba não para revelar um segredo, mas precisamente para guardá-lo, para mantê-lo intacto, a forma de reduzir o fantasma é através da revelação da verdade oculta por trás do segredo. A ordem de vingança de Hamlet pai não passa, portanto, de um logro, a verdade por traz do segredo que fez com que ele aparecesse é outra.

Para Abraham (1975a/1995, p.412), o segredo vergonhoso, enterrado, sempre volta a assombrar: "Convém falar dele para exorcizá-lo". Entretanto, os fantasmas que habitam nossos espíritos estão aí para proteger o segredo, segredo esse que não é nosso, mas de outro. Segundo Abraham (1975a/1995, p.412), a "lacuna e o incômodo que um segredo como esse deixa na comunicação" produz um duplo efeito: "interditar o saber e induzir a sondagem

[142] Abraham se propõe a tarefa de escrever uma continuação para a peça *Hamlet*, um sexto ato, que compõe o seu texto que estou usando aqui como referência (ABRAHAM, 1975a/1995). Ele faz isso com os mesmos personagens da peça de Shakespeare, e, segundo o tradutor do texto, utilizando uma métrica rígida. O resultado, na minha opinião, é de qualidade bastante questionável. Abraham diz que, ao fazer isso, o seu objetivo é, diante do enigma da fascinação secular que a peça provoca, buscar um desfecho possível do drama, um desfecho que teria sido mantido em suspense. Sua proposta para realizar esse objetivo é a de fazer uma retomada da psicanálise do herói. Entretanto, o autor não vai querer colocar o Hamlet no divã e "curá-lo", como teria tentado fazer Freud. O que Abraham (1975a/1995, p.415) se propõe é curar o público que adoeceu por causa da peça: "Ela visa 'curar' o público, 'curá-lo' de uma neurose oculta que, há séculos, lhe é infligida pela Tragédia de Hamlet". Para isso, não haveria outra solução a não ser continuar a peça onde os impasses fizeram tudo submergir. Em seu *VI Ato*, Nicolas Abraham (1975a/1995, p.415) busca forçar "o fantasma a vir à luz, para que, conhecido, compreendido e exorcizado, ele possa, fora de nosso Inconsciente, se dissipar na realidade de onde ele veio, se desvanecer num mundo passado, num mundo ultrapassado". Essa continuação da peça que ele propõe fazer constituiria, assim, uma espécie de trabalho de análise, "regida pelo desejo de ressuscitar o 'morto' para 'curá-lo', para lhe permitir, enfim, morrer em seu ser fantasma: morrer feliz, afinal, por ter sido compreendido em sua verdade dominada".

inconsciente". Ou seja, o sujeito que está "possuído" pelo fantasma se encontra preso entre dois movimentos: "respeitar, custe o que custar, o desconhecimento do segredo de um próximo (...); mas também, ao mesmo tempo, suprimir esse estado de segredo". Para Abraham (1975/1995, p.412), esse seria "também o 'fantasma' de Hamlet".

A ideia de fantasma está, portanto, intimamente relacionada à de segredo, o que nos remete à cripta, outra formulação original de Abraham e de Torok. Em um dos textos que os autores a descrevem, falam de uma "furna intrapsíquica". Abraham e Torok (1972/1995, p.248,249) se referem a um tipo de perda que não pode se confessar enquanto perda, e que, nessa recusa do luto, só resta ao sujeito opor ao fato do passado uma denegação radical, fingindo que não houve nada a se perder. Os autores descrevem o processo da seguinte forma:

> Todas as palavras que não puderam ser ditas, todas as cenas que não puderam ser rememoradas, todas as lágrimas que não puderam ser vertidas, serão engolidas, assim como, ao mesmo tempo, o traumatismo, causa da perda. Engolidos e postos em conserva. O luto indizível instala no interior do sujeito uma sepultura secreta.

Podemos associar a descrição desse luto indizível com passagens em que Ruth Klüger fala a respeito de seu pai e de seu irmão, assim como também com o que pode ter vivido Maryan em relação a seus familiares assassinados no genocídio. Klüger sentia que não podia rezar o *kadish* para seu pai, e que, consequentemente, não podia pranteá-lo oficialmente. Maryan, ao acreditar que falar sobre seus pais era como cuspir em suas tumbas, parece demonstrar que, de alguma forma, há algo no falar e no lembrar deles que pode violar o que é sagrado. É possível pensar que essas lágrimas e palavras que não podem aparecer, esses traumas da perda que têm que ser engolidos, instauram dentro deles uma cripta, uma sepultura secreta.

Abraham e Torok (1975/1995) fazem, em outro texto, uma descrição de um processo que parece ser semelhante, quando falam de um tormento de um paciente, de uma lembrança que ele teve que enterrar "sem sepultura legal". Os autores se referem a um elemento de realidade "tão dolorosamente vivido, mas que escapa em nome de sua natureza indizível, a todo trabalho de luto" e que imprimiu ao psiquismo uma modificação oculta. "De tal conjuntura resulta a instalação no seio do Ego de um lugar fechado, de uma verdadeira cripta" (ABRAHAM; TOROK,1975/1995, p.279).

Os autores parecem fazer uma relação entre acontecimentos vividos no passado como traumas, que de alguma forma não puderam ser falados ou deixados para trás, que permaneceram como segredo, e uma consequente mudança no eu. Para descreverem essa mudança no eu, trazem a imagem da cripta, de uma sepultura secreta. Assim, a realidade do

passado sobrevive em segredo no interior do sujeito, como “um bloco de realidade”. Segundo Abraham e Torok (1971/1995, p.240), se “essa realidade não pode morrer completamente, ela também não pode pretender voltar à vida”.

Fabio Landa (1999, p.219), a respeito dessas ideias de Abraham e Torok, diz que a cripta implica em uma clivagem do eu que resulta em uma instância cuja função estaria ligada “essencialmente à manutenção de um segredo, que deve ser guardado intacto, desconhecido da instância em que a cripta se aloja e de todo olhar estrangeiro”.

A cripta, de acordo com Abraham e Torok (1971/1995, p.239), seria como um território encravado, uma espécie de inconsciente artificial, instalado no seio do próprio eu: “Nada deve filtrar para o mundo exterior. É ao ego que retorna a função de guardião do cemitério”. A respeito do papel do eu como guardião do cemitério, Derrida (1999, p.299) diz que a cripta está encerrada no eu, porém como um lugar estranho, interdito, excluído. O eu “não é o proprietário daquilo que ele tem guarda. Ele faz o papel de proprietário, mas apenas o papel. Ele anda ao redor e sobretudo emprega todo o seu conhecimento dos lugares para desviar os visitantes”.

Em seu texto intitulado *Fora: as palavras angulosas de Nicolas Abraham e Maria Torok*, Derrida (1999) traz diversas contribuições bastante interessantes a respeito das formulações de Abraham e Torok. Para Derrida (1999, p.271), a cripta não se parece com as metáforas fáceis utilizadas em relação ao inconsciente, ela é “uma espécie de ‘falso inconsciente’, um inconsciente ‘artificial’ colocado como uma prótese, transplante no coração de um órgão, no ego clivado”. A cripta não se apresenta: uma certa disposição de lugares é estabelecida para dissimular, mas para dissimular também a dissimulação. A cripta se disfarça dela mesma dissimulando-se. Segundo Derrida (1999, p.272), a “cripta não é, pois, um lugar natural, mas a história marcante de um artifício, uma arquitetura, um artefato: de um lugar compreendido em um outro, mas rigorosamente separado dele, isolado do espaço geral por trabiques, muros, enclave. Para lhe subtrair a coisa”.

Trata-se de uma clivagem do espaço geral, um exterior no interior, um espaço fechado no interior de si mesmo. Daí o título do ensaio de Derrida, “Fora”, pois a cripta é “um fora excluído no interior do de dentro” (DERRIDA, 1999, p.272). Tal é o estratagema para que o enclave críptico possa se isolar, se proteger, se disfarçar. De acordo com Derrida (1999, p.274), a cripta é, portanto, uma interiorização, uma inclusão em vista de um compromisso, mas “é uma inclusão parasitária, um dentro heterogêneo no interior do ego”. O autor traz a ideia de um corpo estranho que é mantido dentro e ao mesmo tempo excluído do eu: quanto mais o eu “guarda o estranho como estranho nele, mais ele o exclui” (p.276).

Podemos, nesse momento, pensar uma relação entre a cripta e a ideia, formulada por Breuer e Freud (1893/2016), de corpo estranho, que discuti no item 2.3. Ambas estão relacionadas ao trauma e, também, a uma realidade externa que se encrava dentro do sujeito. Entretanto, acredito que, enquanto o corpo estranho de Breuer e Freud parecia carregar uma visão um pouco ingênua de que, através da catarse, se pudesse expelir novamente para o exterior aquilo que veio de fora, me parece que a cripta complexifica as coisas. Trata-se, também, de uma realidade exterior que fica encravada no sujeito, mas que está associada a um segredo, e se mantém protegida, na dinâmica interna, de tal modo que a sua expulsão não pode se dar de modo simples.

Abraham e Torok (1971/1995) dizem que é um trabalho bastante difícil fazer com que a porta da furna fique entreaberta, assim como lutar contra as forças que impedem que a realidade encravada no interior do sujeito volte à vida. Como se desfazer dessa cripta que tem peso de realidade? Segundo Abraham e Torok (1971/1995, p.238), "Poder-se-ia pensar que, quando o segredo se torna pesado para carregar, basta aceitar a saborosa desfeita que consistiria em se libertar dele". Entretanto, o empreendimento de um alívio simples assim se torna impraticável. O conteúdo do segredo tem a particularidade de não poder se exibir sob a forma de palavras. "Como, com efeito, colocar em palavras o inominável?", questionam Abraham e Torok (p.239, 240). "As palavras do sujeito foram atingidas por uma catástrofe que as pôs fora de circuito".

A forma como os autores se referem à experiência traumática, as palavras que utilizam e as imagens a que recorrem parecem remeter ao contexto do pós Segunda Guerra Mundial. Segundo Derrida (1999, p.273), "a cripta se constrói na violência. Em um ou vários golpes cujas marcas são sobretudo silenciosas". É importante ressaltar que o próprio Nicolas Abraham, de família judia e húngara, sofreu bastante com a ocupação nazista na França, onde estava estudando, tendo que se refugiar e viver no anonimato durante alguns anos. Boa parte de sua família foi assassinada pelos nazistas (ANTUNES, 2003). De acordo com Seligmann-Silva (2002, p.145), as reflexões teóricas sobre a cripta de Abraham e Torok estão vinculadas à experiência histórica do século XX: "A escalada demográfica, tecnológica e belicosa desse período gerou um número tal de assassinatos como nunca antes poderia ter ocorrido. Essa realidade da morte é gritante na mesma medida em que é emudecida, silenciada, enterrada".

É possível pensar em uma relação da ideia de cripta com o que diz Levi (1990) sobre os *Gehemnisträger*, ou seja, com os sujeitos "portadores de segredo" vinculados aos horrores dos campos de concentração. Por um lado, os próprios campos de concentração nazistas foram feitos de modo que tentassem abrigar o segredo do genocídio e, na medida do possível,

apagar e negar o crime cometido. Por outro, os sujeitos que estiveram lá, ao conhecerem o que se passou, se tornaram, para os nazistas, "portadores de segredo, dos quais era preciso livrar-se" (LEVI, 1990, p.3). Podemos recordar, novamente, os *Sonderkommandos*, discutidos no item 3.4, que, pelo fato de conhecerem o processo como era feito o extermínio deveriam ser assassinados. O segredo, entretanto, pode estar relacionado com a própria dificuldade de se evocar uma memória que carrega uma dor extrema. Segundo Levi (1990, p.14), um "modo para defender-se da invasão de memórias difíceis é impedir seu ingresso, estender um cordão sanitário ao longo do limite. É mais fácil vetar o ingresso a uma recordação do que dela se livrar depois que foi registrada".

Fabio Landa (1999) também vê as reflexões teóricas de Nicolas Abraham e Maria Torok como profundamente marcadas pelos acontecimentos terríveis da Segunda Guerra Mundial. O autor diz que Auschwitz deveria ser visto como um abismo que separa a psicanálise em um antes e um depois. Nesse sentido, desde Auschwitz, "termos como trauma, catástrofe, mentira se revestem de novas ressonâncias" (LANDA, 1999, p.12).

A esse respeito, chama a atenção, como nota Antunes (2003, p.25), que a palavra "trauma" aparece poucas vezes nos textos de Abraham e Torok. A autora defende, porém, que "o trauma constitui, sem dúvida, o eixo central em torno do qual se organizam todos os desenvolvimentos teóricos de Abraham e Torok". Os autores parecem se interessar especificamente pelo trauma que é guardado em silêncio, quando ele não pode se integrar ao funcionamento da vida psíquica, inviabilizando os processos de abertura e alargamento das possibilidades criativas do sujeito. Ainda de acordo com Antunes (2003), Abraham e Torok dedicaram-se, a partir das ideias de cripta e de fantasma, a compreender as ressonâncias do trauma, vendo seus efeitos se transmitindo aos outros na forma de enigmas ou de algo impensado.

De acordo com Abraham e Torok (1971/1995, p.239), o segredo vai pesar com sua presença oculta sobre o sujeito que carrega a cripta no seu eu, sendo a alternativa possível a de reviver, junto com um outro, "por entre as palavras, o que não cabe nas palavras". Segundo Abraham e Torok (1971/1995, p.240), apesar de o conteúdo do segredo não poder se exibir sob a forma de palavras,

> é de palavras que se trata, precisamente. E incontestavelmente no ventre da cripta se mantêm, indizíveis, semelhantes às corujas numa vigilância sem descanso, palavras enterradas vivas. O fato realitário consiste nessas palavras cuja existência oculta se atesta em sua ausência manifesta. O que lhes confere realidade é serem desafetadas de sua função costumeira de comunicação.

Diante da cripta, portanto, nos resta como alternativa buscar a reconstituição da eficácia do testemunho. De acordo com Landa (1999, p.222), assim, "as palavras não seriam então mais encarregadas de guardar a chave do segredo, mas poderiam voltar a ser os instrumentos linguísticos que contam a um terceiro um conflito enterrado num nível muscular".

3.8. As caixas de Maryan

Há diversos desenhos de Maryan em que aparece um sujeito que se encontra preso dentro de uma caixa, ou de um local que o comprime. Em muitos deles, Maryan representa a si mesmo como se estivesse de alguma forma confinado e limitado em sua possibilidade de expressão.

Fig.75. "Me trapped in a bunker with beigles (sic)", Caderno 2 (MARYAN, 2012a).

No desenho da figura 75, aparecem misturadas algumas questões: a infância, os "beigels" (como foi comentado no item 1.2, o pai de Maryan trabalhava como padeiro e fazia "beigels"), as estrelas de Davi desenhadas na parede, e o "bunker", que possui uma aparência de prisão. O "bunker" pela sua forma também poderia ser visto como uma caixa, na qual Maryan, que está com uma aparência de criança, se mantém escondido. As estrelas de Davi desenhadas na parede, porém, parecem remeter à própria prisão do artista em campos de concentração nazistas. A expressão do sujeito é a de uma criança amedrontada, de alguma forma inibida em qualquer possibilidade de expressão.

Desenhos parecidos trazem diversas variações desses elementos. O “bunker”, às vezes, fica mais nitidamente parecido com uma caixa. Nem sempre é o Maryan que está representado dentro do local com aspecto de prisão. Parece também haver um importante papel do dentro e do fora, sendo que diferentes pessoas e criaturas ocupam esses espaços.

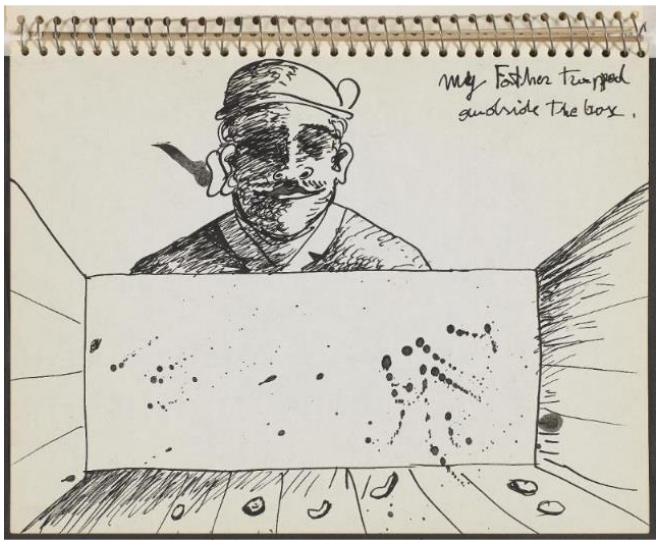


Fig.76. “My father trapped outside the box”, Caderno 2 (MARYAN, 2012a).

Não deixa de ser curioso tentar pensar como alguém pode estar preso fora de um local, no caso a caixa. O esperado seria estar preso dentro da caixa, ou então ficar livre fora dela. Entretanto, no desenho da figura 76, Maryan representa seu pai “preso fora da caixa” (*trapped outside the box*). É importante, talvez, levar em conta a polissemia de sentidos da expressão “to be trapped” em inglês, que pode significar “estar preso”, mas também “cair em uma armadilha”. Não fica claro, porém, o que pode ser a armadilha ou a prisão a que Maryan se refere.

De qualquer modo, podemos destacar novamente a presença dos pais de Maryan nesses desenhos que envolvem o tema das “caixas”.

Fig.77. “My mother trapped with thinking”, Caderno 2 (MARYAN, 2012a).

O desenho da figura 77 traz uma variação interessante, pois há uma complexificação do “to be trapped”, do “estar preso”, do “ter caído em uma armadilha”. Maryan representa sua mãe “trapped” em (ou com) pensamentos (*trapped with thinking*). Acredito que ainda permanece a ideia de estar preso em algum lugar, tendo em vista que sua mãe é representada entre muros. Mas o “trapped with thinking” pode significar, também, uma pessoa que está ruminando seus pensamentos de forma que não consegue sair dessa situação, ou, até mesmo, alguém que está preso em meio a imagens e fantasias que aparecem dentro de si. Não podemos deixar de levar em conta que o desenho pode estar relacionado com lembranças da infância de Maryan e com a própria personalidade de sua mãe.

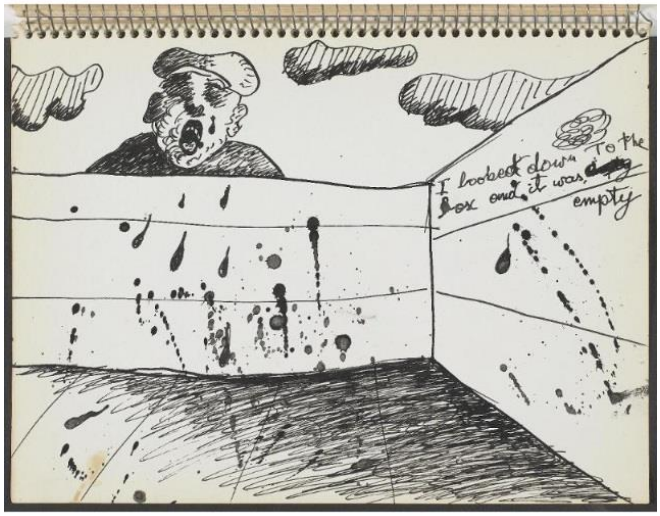


Fig.78. “I looked down to the box and it was empty”, Caderno 4 (MARYAN, 2012c).

O desenho da figura 78 se mostra, também, muito enigmático. Nele, Maryan representa a si mesmo fora da caixa com uma expressão ao mesmo tempo assustada e triste: sua boca está aberta e uma lágrima escorre de seu olho esquerdo. As palavras escritas poderiam ser traduzidas por algo como: "Eu olhei para baixo para a caixa e estava vazia" (*I looked down to the box and it was empty*). Por que olhar para uma caixa vazia provocaria susto e tristeza? As caixas de Maryan parecem carregar uma carga simbólica bastante complexa.

Em seu texto sobre a pintura de Maryan, Wasilik (1996) traz diversas considerações interessantes sobre suas caixas. A autora ressalta que as caixas estão presentes de modo significativo nos quadros do pintor, assumindo diversas variações. Nesse sentido, é importante tentar levar em conta diferentes formas possíveis de olhar para as caixas e de atribuir significados a elas.

De acordo com Wasilik (1996), a primeira vez que a caixa aparece, na pintura de Maryan, é em 1952, ou seja, aproximadamente vinte anos antes dos cadernos, feitos na ocasião de seu tratamento psicanalítico. Para a autora, as caixas, na obra de Maryan, trazem a marca de algo que é muito pequeno para a figura que é representada no quadro, o que faz com que elas adquiram um caráter aprisionador[143]. A autora ressalta, entretanto, a grande variedade de formas desse tema ao longo de sua pintura: há quadros em que aparecem figuras que sentam ou então que estão de pé sobre caixas, que funcionam como pedestais; em outros, as figuras seguram caixas; há ainda pinturas em que as caixas aparecem como parte de um misterioso show de mágica.

É possível ver essa enorme riqueza e variedade no livro catálogo de uma exposição de Maryan (1996), em que há quadros que parecem remeter a uma esfera circense carregada de mistério. Essa característica de "show de mágica", a que Wasilik chama a atenção, é interessante, pois traz uma dimensão lúdica que parece ser significativa na obra do pintor. A caixa do mágico, que pode trazer surpresa e diversão, é também carregada de mistério, o que podemos associar à ideia de segredo, discutida no item 3.7. Maryan, nesses quadros, parece lidar com essas questões como um grande jogo, que não deixa, porém, de ter uma atmosfera bastante sombria e assustadora.

Há quadros de Maryan (1996), também, em que a caixa se aproxima de um barril ou latão no qual a figura parece sair de dentro. Wasilik (1996) sugere uma relação com a peça *Fim de Partida* de Samuel Beckett (2010). Nessa peça, há dois personagens – Nagg e Nell –

[143] A respeito das caixas, diz Wasilik (1995, p.21): "It is always too small for the figure, always imprisoning".

que ficam cada um dentro de um latão. Suas aparições em cena se dão, sobretudo, colocando a cabeça para fora do latão. Ambos não têm pernas e não saem em nenhum momento de seu latão, sendo seus únicos movimentos os de pôr a cabeça para fora ou para dentro. Chama a atenção que Nagg e Nell não têm pernas, ou seja, são mutilados como Maryan.

Wasilik (1996, p.25, tradução minha) propõe ainda outras relações interessantes a respeito das caixas de Maryan, como a feita a partir da palavra em ídiche *pekel*: "A caixa/pacote nos lembra o *pekel* ídiche, literalmente um pacote, mas usado metaforicamente para o fardo que a pessoa carrega ao longo da vida[144]". Wasilik (1996) menciona, também, uma história muito impressionante que Maryan conta em seu filme *Ecce Homo*. Nessa história, havia uma caixa de seu pai que continha um dente falso dele, que Maryan negociou por um pedaço de pão. Maryan diz que, por vários anos, ficou incapaz de olhar para seus próprios dentes.

Outro comentário muito pertinente de Wasilik (1996) sobre as caixas de Maryan é o de que a própria tela dos quadros pode ser vista como uma caixa, como um recipiente que prende ou que expõe a figura. Há quadros em que a figura não é pintada dentro de uma caixa, mas é como se a moldura funcionasse como uma, de modo que ela contém e confina a figura[145]. Podemos estender esse comentário da autora para os cadernos de Maryan, em que o espiral e o limite das páginas podem ser vistos como uma caixa.

No caderno 9, me parece que as caixas se mostram mais nitidamente vinculadas a alguém em profundo sofrimento. Há desenhos muito próximos dos discutidos no item 2.12, em que, enquanto um sujeito grita por ajuda, outras pessoas ou criaturas ficam o ridicularizando.

[144] "The box/pack calls to mind the Yiddish *pekel*, literally a package but used metaphorically for the the burdens that a person carries throughout life"

[145] "The canvas itself at times functions as a box, as a container either trapping or exposing the figure. Beginning in 1962 and continuing through his last work Maryan often used a square format. In paintings from 1964 the figures are not depicted in boxes per se, it is rather the square of canvas itself that functions as the box that contains and constrains the turbulent figures" (WASILIK, 1996, p.47).

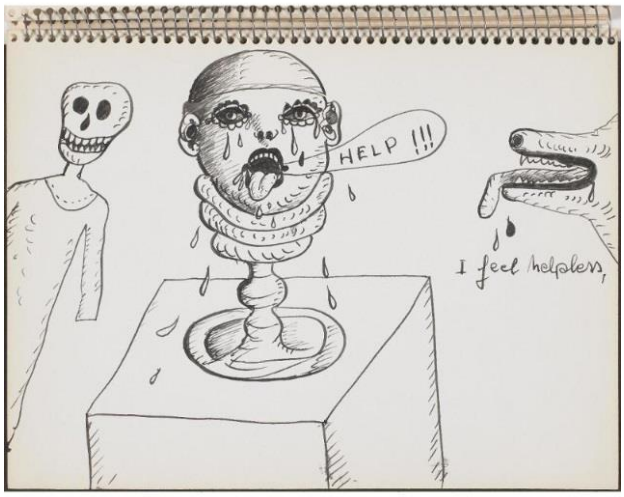


Fig.79. “Help!!! I feel helpless”, Caderno 9 (MARYAN, 2012g).

No desenho da figura 79, o sujeito que grita por ajuda é apenas uma cabeça que está suspensa em uma espécie de castiçal que funciona como suporte. Esse suporte se encontra, por sua vez, em cima de uma caixa. O escárnio dos outros vêm de duas criaturas: uma semelhante a um cachorro e outra com uma cabeça de caveira.

Fig.80. “Please help me!!! (2)”, Caderno 9 (MARYAN, 2012g).

No desenho da figura 80, o sujeito que pede ajuda está dentro da caixa e do lado de fora está outra pessoa, ou criatura, que parece estar gritando, mas que tem uma lágrima escorrendo de seu olho. O que está dentro da caixa tem um ar infantil, pelo seu tamanho e pelas feições de seu rosto, e, ao mesmo tempo, aspectos monstruosos, como sua expressão e suas mãos. O desenho dá a impressão de que esse sujeito quer sair de dentro da caixa, que aquele lugar o prende e que isso é um dos motivos pelos quais ele pede ajuda. Entretanto, do lado de fora o que se encontra é apenas alguém que não se mostra capaz nem interessado em ajudar. Parece mais que sua intenção é justamente de que o sujeito continue ali dentro da caixa.

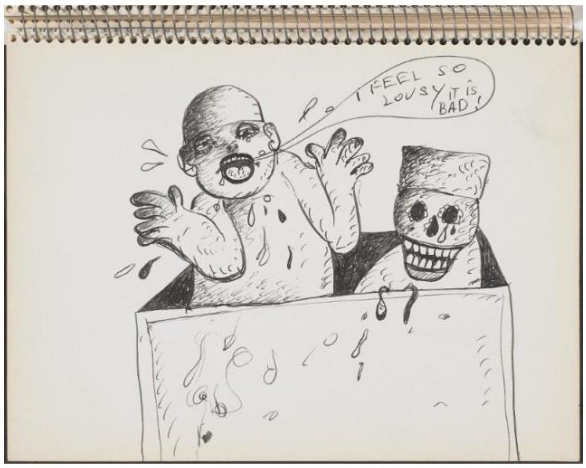


Fig.81. “I feel so lousy. It is bad!”, Caderno 9 (MARYAN, 2012g).

Há variações nos lugares que ocupam as figuras representadas nos desenhos. No da figura 81, a criatura assustadora que ri se encontra dentro da caixa junto com o sujeito em angústia profunda. Maryan parece, assim, jogar com os lugares dentro e fora, misturando os papéis, assim como, nos desenhos discutidos nos itens 3.2, 3.4 e 3.5, em que havia ocasiões em que agressor e vítima se aproximavam e se confundiam.

Fig.82. “Skelton distress (sic)”, Caderno 9 (MARYAN, 2012g).

No desenho da figura 82, já não sabemos se o sujeito representado é uma vítima ou um carrasco, e a caixa parece ocupar o lugar de seu próprio corpo. O seu rosto é de caveira, mas ao mesmo tempo parece demonstrar angústia ou um estado de miséria e desgraça, como dá a entender a palavra “distress”. A caixa tem uma aparência também de uma placa de trânsito que parece sinalizar algo. Estão desenhados quatro símbolos dentro de um quadrado dividido em quatro partes: duas suásticas, uma estrela de Davi e um símbolo “da paz”.

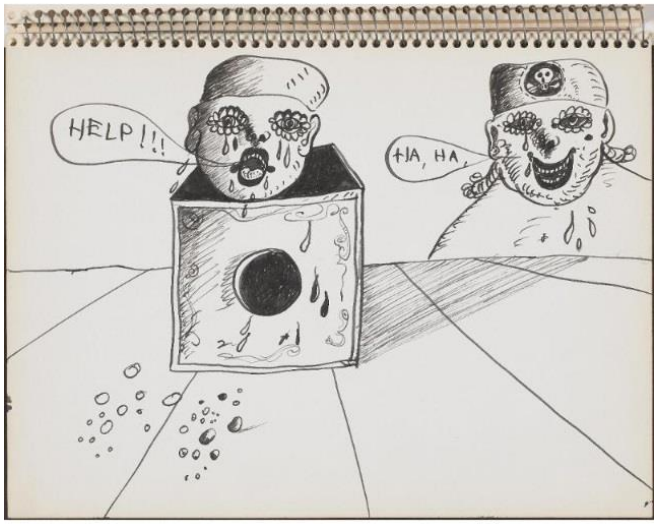


Fig.83. “Help!!! Ha, Ha”, Caderno 9 (MARYAN, 2012g).

No desenho da figura 83, a caixa também dá a impressão de se confundir com o próprio corpo do sujeito: ele parece se tornar a caixa, ou a caixa ocupar o lugar de seu eu. Em contraposição ao desenho da figura 82, entretanto, é mais distinguível um sujeito comprimido dentro da caixa que sofre e pede ajuda.

Ao tentar me debruçar sobre esse desenho e refletir sobre o impacto que ele provoca, pensei nas ideias de cripta e de fantasma de Nicolas Abraham e Maria Torok. A caixa como sendo a cripta que comprime o sujeito, instalada em seu próprio eu. E a criatura assustadora que ri como sendo o fantasma que protege o segredo.

Além disso, acredito que, a partir desse desenho, é possível pensar em uma continuidade entre as reflexões sobre o trauma de Ferenczi e as ideias de cripta e de fantasma de Abraham e Torok. É bastante conhecido o fato de que Abraham e Torok eram grandes leitores de Ferenczi, e que fizeram diversas referências ao autor. Landa (1998), por exemplo, propõe diversas relações entre o pensamento de Ferenczi e a obra de Abraham e Torok.

Talvez seja interessante, nesse momento, retomar questões que trabalhei no capítulo 2: na concepção de trauma de Ferenczi, o segundo momento do trauma é o decisivo e ele diz respeito a uma situação em que um sujeito tenta se expressar enquanto as outras pessoas reagem com indiferença, repreensão, desautorizando sua fala e não o reconhecendo. Diversos desenhos do caderno 9 de Maryan parecem ilustrar essa ideia.

Neste capítulo 3, busquei trabalhar algumas questões relacionadas a fantasmas e barreiras que dificultam a expressão do trauma. O sujeito que não consegue se expressar a respeito das experiências traumáticas que viveu se mantém com um segredo. O segredo de uma realidade traumática encravada dentro do sujeito assume a forma de cripta no

pensamento de Nicolas Abraham e Maria Torok, e traz consequências para o psiquismo do sujeito. Nesse sentido, a impossibilidade do testemunho produz a cripta.

Moreno (2009) propõe que a ideia de cripta seja um desenvolvimento teórico dos efeitos do desmentido ferencziano no psiquismo. O segundo momento do trauma de Ferenczi produz no sujeito a falta de legitimação da experiência traumática que ele viveu. Segundo Moreno (2009, p.103), é "a vergonha e a impossibilidade de comunicação do vivido que produzirá um lugar psíquico denominado por Torok de cripta, para manter escondido o segredo". A cripta corresponde, assim, ao enquistamento no interior do psiquismo da situação vivida como traumática. Ela se constitui como uma lacuna preenchida com dados brutos da realidade. De acordo com Moreno (2009, p.108), em decorrência do segundo momento do trauma, que busca impedir o testemunho, a cripta perpetua o segredo através de muros intrapsíquicos que visam destruir "a capacidade de figuração das palavras". Em uma passagem do *Diário clínico*, Ferenczi (1990, p.226) fala de um "fragmento inacessível da personalidade que definhou ou que de alguma forma se encapsulou", que lembra bastante a ideia de cripta.

Em desenhos de Maryan trabalhados neste item, as figuras que buscam impedir ou ridicularizar a fala do sujeito são criaturas, seres assustadores que poderíamos associar às imagens literárias que Abraham usa para falar do fantasma. Os fantasmas são as assombrações que vão buscar preservar o segredo, impedindo que o sujeito se liberte da cripta na qual está preso. Parece-me, nesse aspecto, haver também uma continuidade entre a ideia de fantasma de Abraham e o segundo momento do trauma do Ferenczi. No caso, entretanto, não é mais um sujeito concreto (o adulto de confiança) que comete uma ação isolada no tempo, mas uma espécie de assombração que age de modo contínuo no sentido de desautorizar a fala do sujeito.

Acredito, entretanto, que distinções teóricas nitidamente compartimentadas são difíceis para a reflexão dos desenhos de Maryan, pois me parece que esses se caracterizam por uma grande mistura de papéis. Agressores nazistas e vítimas judias se aproximam, o próprio Maryan se mistura com os que foram outrora seus carrascos. As figuras de autoridade são ao mesmo tempo temidas, invejadas e ridicularizadas. Os pais de Maryan, por vezes, remetem a uma infância que foi brutalmente arrancada, e, outras vezes, se mostram como fantasmas que inibem o seu pedido de ajuda. O fora e o dentro, o interno e o externo, se misturam, de modo que não sabemos se Maryan se refere a situações concretas de sua experiência vivida ou se ao seu mundo interno atormentado. Há, enfim, uma grande complexidade e riqueza que podem ser exploradas de distintas maneiras.

De qualquer modo, os desenhos de Maryan podem ser vistos como uma expressão de seus traumas, como o seu testemunho. Eles, às vezes, assumem mais um caráter de um grito de desespero, e, em outros momentos, uma tentativa de ridicularizar, através de caricaturas, os seus agressores. Estão relacionados ao seu passado, mas também ao seu presente. Sua família tem um grande papel, mas também o contexto analítico, no qual esses desenhos foram produzidos. Os locais, as figuras, os acontecimentos e os tempos se misturam em uma atmosfera que ora parece um circo misterioso[146], ora o local da dor extrema e da violência desumanizadora.

Os cadernos do Maryan constituem um material bastante rico que pode ser explorado de distintas maneiras. Não tive, portanto, a intenção de esgotar tudo o que os desenhos carregam, mesmo porque não me parece que isso seja possível nem desejável. De qualquer modo, espero ter conseguido explorar um pouco da potencialidade desse testemunho.

Os cadernos de Maryan são um poderoso testemunho sobre os limites e possibilidades na expressão do trauma.

[146] Eu não saberia traduzir *La ménagerie humaine*, mas me parece que tem a ver com isso. Esse foi o título que Maryan escolheu para um conjunto de desenhos que publicou em 1961, bem como para uma exposição realizada em Paris, em 1962. Foi também o nome dado para a exposição sobre o pintor realizada em Paris, em 2013/2014.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das cenas que mais me marcou no filme *Shoah* (2012) de Claude Lanzmann foi o testemunho de Jan Karski. Para ser preciso, não propriamente o que ele diz, mas o momento em que ele tenta começar a falar e de repente se vê mergulhado em grandes dificuldades.

A cena começa com Karski em silêncio. Então, ele diz que "vai voltar 35 anos". Mas, de repente, o próprio Karski se interrompe, diz que não, que não vai voltar. Esse "voltar" diz respeito a falar sobre as coisas que viu, sobre a experiência traumática que passou. Entretanto, parece que o "voltar", para ele, significa como se, realmente, voltasse, como se fosse transportado para o passado. Depois de se interromper, Karski começa a chorar, se levanta e sai da frente da câmera.

Não sei dizer por que essa cena ficou gravada em mim. Chama-me a atenção o extremo contraste entre a postura séria de Karski, o início de sua fala, que busca um tom objetivo, e a reação emocional sem controle que subitamente toma conta dele. Parece que é possível ver dramatizado o próprio conflito que significa esse "voltar" para a sua experiência traumática, através das lembranças. De acordo com Levi (1990, p.10), "a recordação de um trauma, sofrido ou infligido, é também traumática, porque evocá-la dói ou pelo menos perturba".

O testemunho de Karski, na verdade, ocupa um lugar singular no filme, pois ele não era um prisioneiro, nem era judeu. Karski era um polonês, que fazia parte da resistência à ocupação nazista, que se propôs a entrar no gueto de Varsóvia, acompanhado por dois judeus que o guiaram, para ver com os próprios olhos o que estava acontecendo lá, e depois relatar o que viu para os países do ocidente.

Em um texto que discute o filme *Shoah*, Shoshana Felman (1992) faz uma leitura desse testemunho a partir da ideia de atravessar a linha que divide o dentro e o fora. Jan Karski sai de uma realidade de fora, polonesa, e viaja para dentro do gueto judeu dominado pelos nazistas. Seu objetivo, no entanto, é o de fazer a viagem de volta para fora: trazer a mensagem de dentro do gueto para comunicá-la ao mundo exterior, mais especificamente aos aliados que lutavam contra os nazistas. A respeito desse muro do gueto que Karski atravessa, Felman (1992) diz que não é uma coisa simples se mover de um lado para o outro, devido à horrível diferença que separa as duas realidades.

Os muros que Karski atravessa e as dificuldades que ele tem depois de relembrar esse acontecimento podem ser associados com uma passagem do livro de memórias de Klüger (2005) que fala de cercas. Em sua narrativa, vão aparecer dois curiosos personagens que

voltarão algumas vezes durante o livro, e que a autora apelida de “os pintores de cerca”. Trata-se de “dois simpáticos estudantes alemães” que estavam fazendo um passeio com um professor que era amigo da narradora. Como estavam perto de sua casa, ela recebeu todos para um café. Klüger (2005, p.65,66) conta então que:

> Os jovens conversavam animadamente entre si, ouvi a palavra Auschwitz, mas não como é frequente na Alemanha e em outros lugares, como sinônimo de genocídio ou como tópico político, e sim objetivamente, como a designação de um lugar que pareciam conhecer. (...) Contaram-me que tinham acabado de concluir seu serviço civil. Sua tarefa: pintar de branco as cercas de Auschwitz. (...) Serviço civil como reparação do passado. Qual era o sentido disso?, perguntei com ceticismo. Mas o local precisa ser preservado, retrucaram por sua vez, surpresos com a pergunta.

A narradora interrompe, então, essa anedota, e inicia uma profunda reflexão sobre tempos de morticínio, fantasmas que não a deixavam em paz, e crimes do passado. Aparece, então, um contraste entre duas formas de se ver Auschwitz. “Os pintores de cerca” viam Auschwitz como um local – por mais que era um local onde, pelo que ouviram falar, ocorreram barbaridades –, ainda assim um local, que precisa ter as cercas pintadas para ser preservado. Já para Klüger (2005, p.67), “o terreno que o pintor de cercas ajudou a preservar é no máximo um aquartelamento na entrada do inferno”.

Klüger, na sua narrativa, não aparenta ter antipatia pelos pintores de cerca, pelo contrário. Ainda assim esse parece ser um contato difícil. O local Auschwitz, onde os jovens pintaram a cerca, é associado por ela a algo infernal, sobre o qual não é fácil falar em uma conversa durante o café.

A questão sobre como expressar realidades traumáticas e que dizem respeito a violências terríveis é levantada nos próprios testemunhos dos sobreviventes. Levi (1990, p.17) se questiona: “Fomos capazes, nós sobreviventes, de compreender e de fazer compreender nossa experiência?”. Klüger (2005, p.102), em um tom mais irreverente, também aborda essa dificuldade:

> Na ocasião, sempre pensava que teria algo de interessante e importante para contar depois da guerra. Mas as pessoas não querem ouvir, ou somente o fazem com uma certa pose, uma certa atitude, não como interlocutoras e sim como pessoas que se submetem a uma tarefa desagradável, em uma espécie de reverência que facilmente se transforma em repugnância, duas sensações que em todo caso se complementam.

Outra passagem do livro de Klüger (2005), que aborda as dificuldades de se falar sobre o seu passado traumático, chega a até ser cômica. A narradora já estava vivendo nos Estados Unidos depois da guerra. Ela faz uma reflexão sobre o número do campo de concentração que carregava tatuado no braço. Para Klüger, fazia parte da libertação não

precisar esconder o número de Auschwitz. Comenta que um judeu mais velho lhe perguntou: "Quem lhe dá o direito de andar por aí como um monumento?". Para ela, entretanto, o número era um pedaço de sua vida e carregava muita memória. Klüger (2005, p.210) conta, então, o seguinte:

> Quando fui garçonete, os fregueses me perguntavam muitas vezes que número era aquele. Tinha que rir, porque não sabiam ou fingiam não saber, e entre a cozinha e as mesas não há espaços para explicações. Para livrar-me dos curiosos, dizia ocasionalmente que seria o telefone de um namorado, meu *boyfriend*. Um felizardo, disse um freguês. Vejo meus leitores balançando a cabeça com estranheza. Sinto muito. Eu era livre, podia dizer o que quisesse e isso me deixava contente.

Essa cena é interessante, pois de um lado mostra uma forma irreverente que Klüger encontrou de lidar com o número de Auschwitz tatuado no seu braço. O fato de ser justamente dessa forma, porém, faz com que ela imagine a reação dos leitores balançando a cabeça, como se isso não fosse algo apropriado de se fazer.

Ao entrar em contato com livros de literatura de testemunho, como os de Klüger (2005), de Levi (1988, 1990), de Kertész (2003), bem como com os desenhos dos cadernos de Maryan, feitos na ocasião de seu tratamento psicanalítico, me vi entrando em um mundo que, a princípio, não tinha nada a ver com o meu. Eu próprio me vi pensando em como poder expressar essas realidades de violência para outras pessoas.

Em uma das passagens do *Diário clínico* em que Ferenczi (1990, p.248, grifo do autor), talvez, se mostre mais otimista, ele diz:

> A presença de alguém com quem se possa compartilhar e a quem se possa comunicar a alegria e o sofrimento (amor e compreensão) CURA o trauma. A personalidade é reunificada, 'CURADA'. (Como 'glue').[147]

Ferenczi parece associar, portanto, uma eventual "cura" do trauma à comunicação. O autor enfatiza a importância de um ambiente em que prevaleça a sinceridade: "só então se pode *ajudar* – compartilhar e comunicar o seu *próprio sofrimento*, e *compartilhar* o sofrimento de outrem"[148] (FERENCZI, 1990, p.249, grifo do autor). Os verbos utilizados em alemão para "compartilhar" e "comunicar", nessas citações, são, respectivamente: "teilen" e "mitteilen". Ambos estão relacionados com a palavra "Teil" que poderia ser traduzida por "parte". O verbo "teilen", traduzido no trecho citado por compartilhar, pode ser usado,

[147] A passagem citada de Ferenczi (2013, p.265, grifo do autor) em alemão é a seguinte:
"Dasein von Jemand, mit dem man Freud und Leid teilen und mitteilen kann (Liebe und Verständnis) *heilt* das Trauma.
Persönlichkeit wird vereinheitlicht »*geheilt*«. (Wie »glue«.)"

[148] "dann erst kann man *helfen – eigenes Leid* teilen und mitteilen, und fremdes *teilen*" (FERENCZI, 2013, p.265, grifo do autor).

também, no sentido de "dividir". Já o verbo "mitteilen" possui além do "Teil", o "mit" que pode significar algo como "junto" ou "com". Acredito que Ferenczi faça uma associação das palavras "teilen" e "mitteilen" com as partes fragmentadas da personalidade. Ferenczi fala de uma personalidade fragmentada pelo trauma que, através da comunicação, pode ser novamente reunificada: seus pedaços podem ser novamente colados (como cola – "glue").

Eu, pessoalmente, não vivi nada parecido[149] com os acontecimentos traumáticos pelos quais passaram o pintor Maryan, Primo Levi, Imre Kertész e Ruth Klüger. Acredito, porém, que a arte e a literatura possuem o poder de nos fazer sentir próximo de uma realidade que, a princípio, parece distante. Senti que fui profundamente tocado e marcado pelos testemunhos de Maryan e desses escritores com os quais entrei em contato. De alguma forma, eu também fiquei pensando como expressar aos outros uma realidade de horror, essas coisas terríveis que o ser humano é capaz de fazer com outros seres humanos. Esta foi uma preocupação que esteve muito presente neste trabalho.

Acho que eu, também, tentei comunicar o trauma.

[149] Eu, pessoalmente, não vivi nada parecido, mas tive uma bisavó e um tio avô assassinados no genocídio. Sinto que, de alguma forma, os horrores da guerra, a perseguição, o racismo e o genocídio marcaram profundamente a minha família.

REFERÊNCIAS

ABRAHAM, Nicolas (1975). Pequenas anotações sobre o fantasma. In: ABRAHAM, N.; TOROK, M. *A casca e o núcleo*. São Paulo: Escuta, 1995, p.391-397.

_____. (1975a). O fantasma de Hamlet ou o VI ato, precedido pelo entreato da "verdade". In: ABRAHAM, N.; TOROK, M. *A casca e o núcleo*. São Paulo: Escuta, 1995, p.411-439.

_____. (1977). Notas do seminário sobre a unidade dual e o fantasma. In: ABRAHAM, N.; TOROK, M. *A casca e o núcleo*. São Paulo: Escuta, 1995, p.361-389.

ABRAHAM, Nicolas; TOROK, Maria (1971). A tópica realitária: Notações sobre uma metapsicologia do segredo. In: *A casca e o núcleo*. São Paulo: Escuta, 1995, p.237-242.

_____. (1972). Luto ou melancolia: Introjetar-incorporar. In: *A casca e o núcleo*. São Paulo: Escuta, 1995, p.243-257.

_____. (1975) "O objeto perdido-ego": Notações sobre a identificação endocríptica. In: *A casca e o núcleo*. São Paulo: Escuta, 1995, p.277-296.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). Trad. Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2008.

AMÉRY, Jean. A tortura. In: *Além do crime e castigo*: tentativas de superação. Trad. Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.53-77.

AMISHAI-MAISELS, Ziva. De Pinchas Burstein à Maryan. In: *La Ménagerie Humaine*. Paris: Flammarion; Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2013, p.67-75. Catálogo de exposição.

ANTUNES, Susana Pons. *Os caminhos do trauma em Nicolas Abraham e Maria Torok*. São Paulo: Escuta, 2003.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. Um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BALINT, Michael. Introdução ao Diário de S. Ferenczi. In: FERENCZI, S. *Diário clínico*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p.1-3.

_____. *A falha básica*: Aspectos terapêuticos da regressão. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

_____. Prefácio do dr. Michaël Balint. In: FERENCZI, S. *Obras completas: Psicanálise I*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, p.VII-X.

_____. Introdução: As experiências técnicas de Sándor Ferenczi: perspectivas para uma evolução futura. In: FERENCZI, S. *Obras completas: Psicanálise IV*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011a, p.XVII-XXVI.

BARBOSA, M. N. P.; KUPERMANN, D. Quem testemunha pelas testemunhas? Traumatismo e sublimação em Primo Levi. *Psicologia USP*, São Paulo, v.27, n.1, p.31-40, jan./abr., 2016.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *Fim de partida*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BOJARSKA, K. Maryan, or the Life in Death. *View. Theories and Practices of Visual Culture*. Warsaw, n. 4, 2013. Disponível em < http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/136/212>. Acesso em: 14 mar. 2016.

BREUER, Josef; FREUD, Sigmund (1893). Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: Comunicação preliminar. In: FREUD, S. *Obras completas, volume 2*. Trad. Laura Barreto. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p.18-38.

CARUTH, Cathy. *Unclaimed experience*: trauma, narrative, and history. Baltimore, Londres: John Hopkings University Press, 1996.

_____. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p.111-136.

CELAN, Paul. Todesfuge. In: *Die Gedichte*: Kommentierte Gesamtausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012, p.41-42.

CENTRE POMPIDOU. Disponível em <https://www.centrepompidou.fr/>. Acesso em 25 mar. 2016.

COELHO JUNIOR, Nelson. *A força da realidade na clínica freudiana*. São Paulo: Escuta, 1995.

DAGEN, Philippe. Paris New York 1950-1977. In: *La Ménagerie Humaine*. Paris: Flammarion; Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2013, p.67-75. Catálogo de exposição.

DAL MOLIN, Eugênio Canesin. *O terceiro tempo do trauma*: Freud, Ferenczi e os desvios de um conceito. 2013. 199 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DERRIDA, Jacques. Fora: As palavras angulosas de Nicolas Abraham e Maria Torok. In: LANDA, F. *Ensaio sobre a criação teórica em Psicanálise*: De Ferenczi a Nicolas Abraham e Maria Torok. São Paulo: Editora UNESP: FAPESP, 1999, p.269-319.

_____. Questão do estrangeiro: vinda do estrangeiro. In: DERRIDA, J.; DUFOURMANTELLE, A. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003, p.5-65.

DUPONT, Judith. Prefácio. In: FERENCZI, S. *Diário Clínico*. São Paulo: Martins Fontes. 1990, p.11-27.

EKSTEINS, Modris. *A sagração da primavera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

ENDO, Paulo Cesar. *A violência no coração da cidade*: um estudo psicanalítico sobre as violências na cidade de São Paulo. São Paulo: Escuta/FAPESP, 2005.

_____. Elaboração onírica e representação na literatura de testemunho pós-ditadura no Brasil. In: PERDOMO, M.; CERRUTI, M. *Trauma, memória e transmissão*: A incidência da política na clínica psicanalítica. São Paulo: Primavera Editorial, 2011, p.33-46.

_____. Pensamento como margem, lacuna e falta: memória, trauma, luto e esquecimento. *Revista USP*, São Paulo, v.98, p.41-50, jun-jul-ago, 2013.

_____. Sonhar o desaparecimento forçado de pessoas: impossibilidade de presença e perenidade de ausência como efeito do legado da ditadura civil-militar no Brasil. *Psicologia USP*, São Paulo, v.27, n.1, p.8-15, jan./abr., 2016.

FELMAN, Shoshana. The return of the voice: Claude Lanzmann's *Shoah*. In: FELMAN S.; LAUB D. (Orgs.). *Testimony*: crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history. New York/London: Routledge, 1992, p.204-283.

_____. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino. In: NESTROVSKY, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.) *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p.13-71.

_____. *O inconsciente jurídico*: julgamentos e traumas no século XX. Trad. Ariani Sudatti. São Paulo: Edipro, 2014.

FERENCZI, Sándor. (1909). Transferência e introjeção. In: *Obras completas: Psicanálise I*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, p.87-123.

_____. (1911). Palavras obscenas. Contribuição para a psicologia do período de latência. In: *Obras completas: Psicanálise I*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, p.125-138.

_____. (1912). O conceito de introjeção. In: *Obras completas: Psicanálise I*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, p.209-211.

_____. (1919). Psicanálise das neuroses de guerra. In: *Obras completas: Psicanálise III*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, p.13-31.

_____. (1928). O problema do fim da análise. In: *Obras completas: Psicanálise IV*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, p.17-27.

_____. (1930). Princípio de relaxamento e neocatarse. In: *Obras completas: Psicanálise IV*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, p.61-78.

_____. (1931). Análise de crianças com adultos. In: *Obras completas: Psicanálise IV*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, p.79-95.

_____. (1931). Kinderanalysen mit Erwachsenen. In: *Schriften zur Psychoanalyse II*. Frankfurt a. M.: Psychosozial – Verlag, 2004, p.274-289.

_____. (1933). Confusão de língua entre o adulto e a criança. In*: Obras completas: Psicanálise IV*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, p.111-121.

_____. (1934) Reflexões sobre o trauma. In: *Obras completas: Psicanálise IV*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, p.125-135.

_____. (1939) Notas e fragmentos. In: *Obras completas: Psicanálise IV*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, p.267-323.

_____. *Diário Clínico*. São Paulo: Martins Fontes. 1990.

_____. *Das klinische Tagesbuch*. Frankfurt a. M.: Psychosozial – Verlag, 2013.

FIGUEIREDO, Luís Claudio. A tradição ferencziana de Donald Winnicott. Apontamentos sobre regressão e regressão terapêutica. *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, v.36, n.4, p.909-928, 2002.

_____. Verleugnung: a desautorização do processo perceptivo. In: *Psicanálise: elementos para a clínica contemporânea*. São Paulo: Escuta, 2008, p.57-74.

FLUSSER, Vilém. *Língua e Realidade*. São Paulo: Annablume, 2010.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*: a vanguarda no final do século XX. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. Formas abjetas na clínica e na arte contemporânea: a questão da recepção. *Revista Brasileira de Psicanálise* (Impresso), v.49, p.22-36, 2015.

FREUD, Sigmund. (1893) [Vortrag] Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene. In: *Studienausgabe, Bd. VI*: Hysterie und Angst. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1971, p.9-24.

_____. (1893-1895). *Obras completas, volume 2*: Estudos sobre a histeria. Em coautoria com Josef Breuer. Trad. Laura Barreto. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. (1916-17 [1915-17]) Vorlesungen zur Einführung in die Psichoanalyse. In: *Studienausgabe, Bd I*: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und neue Folge. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1969, p.34-431.

_____. (1918[1914]) História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"). In: *Obras completas: volume 14*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.13-160.

_____. (1920). Além do princípio do prazer. In: *Obras completas: volume 14*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.161-239.

FUKS, Betty B. O desmentido generalizado. In: *O homem Moisés e a religião monoteísta – três ensaios*: o desvelar de um assassinato. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014, p.69-75.

FUSSELL, Paul. *The Great War and modern memory*. New York: Oxford University Press, 2013.

GINER, A. M.; TOSSO, D. Consideraciones de lo extrapsíquico en lo intrapsíquico. In: BOSCHAN, P. J. *Sándor Ferenczi y el psicoanálisis del siglo XXI*. Buenos Aires: Letra Viva, 2011.

GONDAR, Jô. As coisas nas palavras. Ferenczi e a linguagem. *Cadernos de Psicanálise – CPRJ*, Rio de Janeiro, v.32, n.23, p.123-132, 2010.

____. Ferenczi como pensador político. *Cadernos de Psicanálise – CPRJ*, Rio de Janeiro, v.34, n.27, p.193-210, jul./dez. 2012.

GONDAR, Jô; ANTONELLO, Diego Frichs. O analista como testemunha. *Psicologia USP*, São Paulo, v.27, n.1, p.16-23, jan./abr. 2016.

HARTMAN, Geoffrey. Holocausto, testemunho, arte e trauma. In: NESTROVSKY, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.) *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p.207-235.

HAYNAL, André. *A técnica em questão*: Controvérsias em Psicanálise: de Freud e Ferenczi a Michael Balint. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1995.

JORDÃO, Alexandre Abranches. *Narcisismo: do ressentimento à certeza de si*. Curitiba: Juruá, 2009.

KAPLAN, Ann. *Trauma culture*. The politics of terror and loss in media and literature. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2005.

KERTÉSZ, Imre. *Sem destino*. Trad. Paulo Schiller. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.

KIRSCHBAUM, Saul. Um depoimento tardio da Shoá: Ruth Klüger. In: NASCIMENTO, L.; JEHA, J. (Orgs.). *Estudos Judaicos: Shoá, o Mal e o Crime*. São Paulo: Editora Humanitas, 2012.

KLÜGER, Ruth. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto. Trad. Irene Aron. São Paulo: Editora 34, 2005.

KRANZFELDER, Ivo. *George Grosz 1893-1959*. Cologne: Benedikt Taschen, 1994.

KRISTEVA, Julia. *The powers of horror*: an essay on abjection. New York: Columbia University Press, 1982.

KUPERMANN, Daniel. *Ousar rir*: humor, criação e psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. Figuras do cuidado na contemporaneidade: testemunho, hospitalidade e empatia. In: MAIA M. S. (org.). *Por uma ética do cuidado*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009, p.185-204.

_____. A "desautorização" em Ferenczi: do trauma sexual ao trauma social. *Revista Cult*, n.205, p.39-45, 2015.

LACAPRA, Dominick. Twas the night before Christmas: Art Spiegelman's Maus. In: *History and memory after Auschwitz*. Ithaca / London: Cornell University Press, 1998, p.139-179.

LANDA, Fabio. *Ensaio sobre a criação teórica em Psicanálise*: De Ferenczi a Nicolas Abraham e Maria Torok. São Paulo: Editora UNESP: FAPESP, 1999.

LAUB, Dori. Bearing witness or the vicissitudes of listening. In: FELMAN S.; LAUB D. (Orgs.). *Testimony*: crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history. New York/London: Routledge, 1992, p.57-74.

_____. An event without a witness: truth, testimony and survival. In: FELMAN S.; LAUB D. (Orgs.). *Testimony*: crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history. New York/London: Routledge, 1992a, p.75-92.

LESSA, Renato. O silêncio e sua representação. In: SCHWEIDSON, E. (Org.) *Memória e cinzas: vozes do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.83-101.

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

_____. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

LEYS, Ruth. *Trauma: a genealogy*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

MARYAN. *Behold a man and his work*. Chicago: Spertus Institute of Jewish Studies, 1996. Catálogo de exposição.

_____. Carnet de dessins n°1. *Centre Pompidou*, Paris, 2012. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/> Acesso em: 2 fev. 2016.

_____. Carnet de dessins n°2. *Centre Pompidou*, Paris, 2012a. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/> Acesso em: 3 fev. 2016.

_____. Carnet de dessins n°3. *Centre Pompidou*, Paris, 2012b. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/> Acesso em: 5 fev. 2016.

_____. Carnet de dessins n°4. *Centre Pompidou*, Paris, 2012c. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/> Acesso em: 18 fev. 2016.

_____. Carnet de dessins n°5. *Centre Pompidou*, Paris, 2012d. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/> Acesso em: 19 fev. 2016.

_____. Carnet de dessins n°6. *Centre Pompidou*, Paris, 2012e. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/> Acesso em: 19 fev. 2016.

_____. Carnet de dessins n°7. *Centre Pompidou*, Paris, 2012f. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/> Acesso em: 22 fev. 2016.

_____. Carnet de dessins n°8. *Centre Pompidou*, Paris, 2012g. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/> Acesso em: 24 fev. 2016.

_____. Carnet de dessins n°9. *Centre Pompidou*, Paris, 2012h. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/> Acesso em: 25 fev. 2016.

_____. *La Ménagerie Humaine*. Paris: Flammarion; Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2013. Catálogo de exposição.

_____. *Maryan*. In: *La Ménagerie Humaine*. Paris: Flammarion; Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2013a, p.105. Catálogo de exposição.

MÉZSÁROS, Judit. Elementos para a teoria contemporânea do trauma: a mudança de paradigma de Ferenczi. Trad. Eugênio Canesin Dal Molin. *Percurso*, n.46, p.9-20, jun. 2011.

MIRANDA, Helena Floresta de. Confusão das línguas: eficiência e deficiências da tradução. In: VERZTMAN, J. et al (Orgs.). *Sofrimentos narcísicos*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2012, p.39-48.

MORENO, Maria Manuela Assunção. *Trauma: o avesso da memória*. 2009. 168f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2009.

MUNDY, Joseph. Maryan, conversation à "La Coupole". In : MARYAN. *La Ménagerie Humaine*. Paris: Flammarion; Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2013, p.102-105.

MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DU JUDAÏSME. Expositions: Maryan (1927-1977): La Menágerie Humaine. Disponível em: <http://www.mahj.org/fr/3_expositions/expo-Maryan-La-menagerie-humaine.php>. Acesso em 25 mar. 2016.

NAKAGAWA, Cristiane Izumi. *Hiroshima: a catástrofe atômica e suas testemunhas*. 2014. 163f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

OSMO, Alan; KUPERMANN, Daniel. Confusão de línguas, trauma e hospitalidade em Sándor Ferenczi. *Psicologia em estudo*, Maringá, v.17, n.2, p.329-339, jun. 2012.

OSMO, Alan. Vãos. Disponível em: <https://osvaos.wordpress.com/> Acesso em: 5 mar. 2016.

OSMO, Carla. *Direito à verdade*: Origens da conceituação e suas condições teóricas de possibilidade com base em reflexões de Hannah Arendt. 2014. 299f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, 2014.

OSMO, Lilian Weinberg. *Conversation with Gerd*. Benjamin Editorial: São Paulo, 2016.

PINHEIRO, Teresa. *Ferenczi: do grito à palavra*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

PINHEIRO, T,; JORDÃO A.; MARTINS, K. A certeza de si e o ato de perdoar. *Cadernos de Psicanálise* SPC-RJ, Rio de Janeiro, v.14, n.17, p.161-172, 1998.

SABOURIN, Pierre. *Ferenczi: paladino e grão-vizir secreto*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

SCHNEIDER, Monique. *Afeto e linguagem nos primeiros escritos de Freud*. Trad. Mônica Seincman. São Paulo: Escuta, 1994.

SEBALD, W. G. *Austerlitz*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

____. *Os anéis de Saturno*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

____. *Guerra aérea e literatura*. Trad. Carlos Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma. *Pro-posições*, Campinas, v.13, n.3 (39), p.135-153, set/dez, 2002.

_____. *O local da diferença*: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. O local do testemunho. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v.2, n.1, p.3-20, jan/jul, 2010.

_____. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, M (Org.). *História, memória, literatura*: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2013, p.59-88.

_____. O testemunho: entre a ficção e o "real". In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *História, memória, literatura*: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2013a, p.371-385.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2014.

SHOAH. Direção: Claude Lanzmann. Produção: Instituto Moreira Salles, 2012. 4 DVDs (543 min.).

SPIEGELMAN, Art. *Maus*: a história de um sobrevivente. Trad. Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TOROK, Maria. (1968). Doença do luto e fantasia do cadáver saboroso. In: ABRAHAM, N.; TOROK, M. *A casca e o núcleo*. São Paulo: Escuta, 1995, p.215-235.

VAHLE, Marina de Andrade. *O trauma na obra de Freud*: ramificações conceituais e consequências clínicas. 124 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

WASILIK, Jeanne Marie. The work of Maryan: an injunction to see. In: MARYAN. *Behold a man and his work*. Chicago: Spertus Institute of Jewish Studies, 1996, p.11-49. Catálogo de exposição.

WAJCMAN, Gérard. Help! In: MARYAN. *La Ménagerie Humaine*. Paris: Flammarion; Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2013, p.86-93. Catálogo de exposição.

WIEVIORKA, Annette. *The era of the witness*. Ithaca / London: Cornell University Press, 2006.

WINTER, Jay. Forms of kinship and remembrance in the aftermath of the Great War. In: WINTER J.; SIVAN, E. (Orgs.). *War and remembrance in the twentieth century*. New York: Cambridge University Press, 2000, p.40-60.

YOUTUBE. Paul Celan reads "Todesfuge" (subt. Deutsch, Dutch, English, Español, Français, Italiano, Português). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pHgYRtefUqs> Acesso em 03 fev. 2016.

_____. Eichmann Trial – Session No. 68, 69. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=m3-tXyYhd5U> Acesso em 15 abr. 2016.