

Ver a morte: olhos e olhares em *A escrita ou a vida*, de Jorge Semprún

To see the death: eyes and gazes in Literature or Life, by Jorge Semprún

BRUNO MAZOLINI DE BARROS*

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Porto Alegre – RS – Brasil

Resumo: Estudo sobre a (re)construção da memória em *A escrita ou a vida*, de Jorge Semprún. Partindo de indicações de Anna Caballé acerca da obra de Semprún, busca-se demonstrar como a experiência da morte – e a experiência do autor-narrador como sobrevivente do campo de concentração de Buchenwald – está construída tendo como eixo lembranças de olhos e de olhares ao longo da narrativa.

Palavras-chave: construção narrativa; escrita memorialística; *A escrita ou a vida*.

Abstract: Study about the (re)construction of the memory in *Literature or Life*, by Jorge Semprún. Starting from guide marks of Anna Caballé on the oeuvre of Semprún, this paper aims to demonstrate how the death experience – and the experience of the writer-narrator as a Buchenwald's concentration camp survivor – is built having as its axis memories of eyes and gazes along the narrative.

Keywords: narrative construction; memorialistic writing; *Literature or Life*.

Nesse pavor pela morte em série há a tristeza do artista que honra as coisas bem-feitas, que quer fazer uma obra e fazer da morte sua obra. Assim, a morte está desde o começo em relação com o movimento, tão difícil de esclarecer, da experiência artística.

(Maurice Blanchot)

Los escritores son los únicos capaces de mantener vivo el recuerdo de la muerte.

(Jorge Semprún)

* Mestre e doutorando em Teoria da Literatura na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS. Bolsista CNPq.



Paul Ricoeur, em *Teoria da interpretação*, acredita que o texto literário, uma obra do discurso, abre-se para uma pluralidade de construções ao ser interpretado. Isso ocorre porque esse tipo de texto é “mais do que uma sequência linear de frases, é um processo cumulativo, holístico.” (RICOEUR, 2013, p. 108). Nesse âmbito, o filósofo francês acredita que, ao se construir uma interpretação, é importante ter consciência das partes, dos pormenores, visto que o reconhecimento delas levará a uma possibilidade de reconstrução da arquitetura do texto como um todo.

Jorge Semprún usa olhos e olhares, esses pormenores, como um dos eixos da narrativa *A escrita ou a vida*, que engloba a passagem do narrador por quase dois anos no campo de concentração de Buchenwald e os anos posteriores, nos quais ele batalha, com a escrita, com a memória de vida, e de morte, em um campo de concentração. A profundidade de sua experiência está ancorada textualmente em imagens de olhares que, gradativamente, ganham força ao longo do texto.

A morte é uma das experiências supremas da narrativa, já que, em um campo de concentração, “todos morrem e vivem no lugar de um outro, sem razão nem sentido” (AGAMBEN, 2008, p. 108). O aspecto autobiográfico é significativo nesta narrativa literária: o autor foi um sobrevivente do campo de Buchenwald, e empenhou-se, ao longo de sua carreira literária, em contar esta experiência. Assim, pensar a utilização de elementos específicos no desenvolvimento da narrativa implica, também, em pensar como a memória, o testemunho, foi *construída*, e assim, *criada*, em um texto literário.

Para Anna Caballé (2012), o processo de reescritura na obra de Semprún é um

dado significativo, de forma que diversas partes de *A escrita ou a vida* aparecem em obras anteriores, como em *A grande viagem*. Cinquenta anos após a experiência do campo e depois de diversos livros, *A escrita ou a vida* é a narrativa na qual a experiência de Buchenwald está tratada de forma mais direta e no qual “os procedimentos narrativos se acumulam” (CABALLÉ, 2012, p. 85). Para esta estudiosa, um aspecto exemplar disto é a comunhão do plano do presente com o do passado, tempo no qual o autor-narrador planejou desde o início como contar a experiência, e no qual acumulou, por décadas, dados e experiências que o instrumentariam para narrá-la. O mais importante desses procedimentos, no entanto, é o fato de na narração, Semprún revelar-se

simultaneamente como Autor, Narrador, Actor en primera persona de los hechos, Espectador e Experto de los mismos difuminándolos en un espacio novelesco pero sugiriendo constantemente su presencia unívoca, un único referente – él mismo – es excepcional y hace muy difícil dirimir la situación real en la que se inspira ele texto literario. En otras palabras, ele “testimonio” de Semprún sobre Buchenwald es una mera sugestión, combatida metaliterariamente por el propio autor, de un ejercicio narrativo sólidamente construido (CABALLÉ, 2012, p. 86).

Nesse contexto é pertinente analisar como a memória de Semprún é erigida por meio de imagens de olhares e olhos, do começo ao fim de sua narração, com esses elementos sendo utilizados como estratégias narrativas para contar sua experiência em Buchenwald. Eles não são meros detalhes, eles colaboram na construção da interpretação e, como Susan Sontag afirma

em seu estudo sobre representação artística e fotografia de guerra em *Diante da dor dos outros*, “Lembrar, cada vez mais, não é recordar uma história, e sim ser capaz de evocar uma imagem.” (SONTAG, 2003, p. 75). Essa postulação é pertinente para uma proposta de leitura de *A escrita ou a vida*.

O anúncio da importância dessas imagens na narrativa já está no título do primeiro capítulo, “O olhar”. Mas que olhar é esse? Somente o dos oficiais que vêm libertar o campo e encontram Semprún com a metralhadora russa pendurada? Ou um olhar posterior que, ao voltar-se para o passado, consegue enxergar mais, ter uma outra perspectiva de como tudo aconteceu, como é revelado somente no último capítulo?

O narrador começa o relato de suas memórias dessa maneira: “Eles estão na minha frente, olho arregalado, e subitamente me vejo nesse olhar de espanto: o pavor deles. Fazia dois anos que vivia sem rosto, nenhum espelho em Buchenwald” (SEMPRÚN, 1995, p. 13). Essa cena é reiterada ainda no primeiro capítulo, e depois revisitada em outros.

Ao longo dos tempos, diferentes metáforas foram usadas para tentar apreender o funcionamento do olho:

Desde a Antiguidade e a Idade Média as metáforas que servem de modelo para o funcionamento do olho mudaram várias vezes: o bastão, a flecha, a lente, a pirâmide, depois (na época de Leonardo) a câmara escura, em seguida o “espelho do mundo”, a “janela da alma” (CALVINO, 2010, p. 128).

Em *A escrita ou a vida*, o olhar é, de certa maneira, o “espelho do mundo”, um mundo de devastação que é o campo de

concentração. Também é a “janela da alma”, pela qual os oficiais podem ver Semprún, devastado aos 20 anos, em Buchenwald: “É pavor que leio em seus olhos. Resta apenas meu olhar, conluo, para intrigá-los tanto. É o horror do meu olhar que o deles revela, horrorizado. Se seus olhos são um espelho, afinal, devo ter um olhar alucinado, devastado” (SEMPRÚN, 1995, p. 14). Os olhos são também a janela pela qual outras pessoas verão, direta ou indiretamente, o impacto do campo na vida dele, e a janela pela qual Semprún verá, ou será lembrado da experiência de morte no campo.

Dentre as várias simbologias que olhos e olhares podem ter, eles são tomados como poderosos o suficiente para transmitir, transferir, comunicar a experiência:

Por evidentes razones, ele nexo simbólico entre el astro rey y el ojo acontece a partir de aspecto exterior de ambos: una esfera emanadora de rayos. En el caso específico dele globo ocular, éste es de forma ovoide y las cejas se visualizan como rayos, mas la mirada en sí se constituye también en una especie de rayo, el cual es capaz de emitir un “poder” imperceptible, o sea, sin la manifestación física aparente, un poder que concentraría cierta cantidad de energía, que ejercerá alguna reacción con el objeto observado, en especial si se trata de una persona (SÁNCHEZ, 1999, p. 243).

Os olhares elencados por Semprún têm o poder de afetar, de trazer uma mensagem ou lembrança da morte para quem os encontram. A medida que o relato se desenvolve, diversos olhos e olhares ganham visibilidade, e a metáfora do espelho ou de janela da alma vai ganhando outras nuances. Em diferentes cenas, o olhar é um dos pilares da interação. Eles

são importantes na escritura da memória do espanhol, visto que

el memorialista se adentra en sí mismo a la búsqueda de recuerdos: el objeto inmediato de su empresa no es tanto el mundo exterior como la propia vida que se quiere revivir mediante al recuerdo. El memorialista suele evoca acontecimientos o personas de alguna transcendencia, que incluyeron en su presente o que ocasionaran consecuencias de interés en su futuro o en el de sus contemporáneos (CABALLÉ, 1995, p. 41).

Os olhos são o que mantém, ao longo das memórias de Semprún, a força da devastação, a perspectiva de o que foi sua vida no campo de concentração. Os olhos são a janela para experiência da morte.

Beatriz Sarlo, em *Tempo passado* (2007), comentando a experiência de Primo Levi, explicita o quão *incrível*, e por isso incapaz de ser representado em um testemunho, pode ser esse tipo de experiência, devido a sua intensidade. Semprún, ao pensar no que falar aos três oficiais sobre o que eles encontram ali, naquele momento, pondera: “Não vou contar nossas vidas, não tenho tempo. Pelo menos, não este de entrar nos detalhes, que são a graça do relato. Pois os três oficiais com a farda britânica estão ali, plantados na minha frente, olhar exorbitado” (SEMPRÚN, 1995, p. 18). Depois, ele se explica melhor ao leitor: “Seriam necessárias horas, estações inteiras, a eternidade do relato, para mais ou menos se explicar” (SEMPRÚN, 1995, p. 22). Ele não tem tempo, nem capacidade, e talvez não tenha nem a compreensão completa por parte dos que o observam na entrada do campo, para contar em detalhes, para passar a essência da experiência. Talvez não os tenha

também quando escreve suas memórias: ficções, documentários e relatos como o de Primo Levi já o fizeram, ou tentaram, antes de *A escrita ou a vida*. No entanto, eles não compreendem a experiência singular de Semprún, a experiência que é só dele, e da qual, décadas depois, não pode deixar de relatar. Ele menciona no texto que chegou até a discutir com colegas a dificuldade de narrar a experiência, de que talvez um texto literário consiga fazer isso de maneira efetiva.

É nesse contexto que o elemento olho, o olhar, é importante na construção do texto. É ele quem vai dar conta do pináculo da experiência do campo, a morte, quando usados como estratégia narrativa por Semprún. O olhar como “espelho da alma” é uma das linhas-guias do relato:

Enxerguei-me no olhar aterrorizado deles a primeira vez em dois anos. Estragaram essa minha primeira manhã, aqueles três sujeitos. Eu pensava ter me safado, vivo. Retornado à vida, pelo menos. Nada garante. A pressentir meu olhar no espelho do deles, não parece que eu esteja do lado de lá de tanta morte” (SEMPRÚN, 1995, p. 23).

Assim, no primeiro capítulo, um motivo na narrativa de Semprún já está estabelecido. Ao longo de sua execução, olhos e olhares ressoarão, e a morte – e, no final, um desvio dela – atravessará toda *A escrita ou a vida*.

1 Olhar fraterno

No texto, os olhos são talvez a última das características humanizadoras que restavam em alguns dos internos do campo:

Fazia quase dois anos que eu vivia cercado de olhares fraternos. Quando havia olhar: a maioria dos deportados não o possuía. Apagado, o olhar deles, obnubilado, ofuscado pela luz crua da morte. Maioria só vivia ainda por inércia: luz enfraquecida de uma estrela morta, o olhar deles. [...] Mas era fraterno, o olhar que sobrevivia. Por ser alimentado com tanta morte, provavelmente. Alimentado de forma tão rica e partilhada (SEMPRÚN, 1995, p. 25-26).

A experiência da morte era comum a todos eles, que, ou viam conhecidos e desconhecidos definharem, ou eram eles mesmos vítimas da morte. Semprún presenciou o falecimento de alguns de seus amigos, cenas em que estingue-se a “pequena chama trémula de sua vitalidade” (SEMPRÚN, 1995, p. 26), em que um olhar morre.

Quando o professor Maurice Halbwachs está definhando-se, ele não têm mais forças para falar, falta-lhe a palavra para expressar-se. No entanto, “Sorria, morrendo, seu olhar em mim, fraterno. No último domingo, Maurice Halbwachs não teve nem mais forças para escutar. Mal-mal para abrir os olhos” (SEMPRÚN, 1995, p. 27). A ponte que restava com a vida cedeu, inevitavelmente:

ele abriu os olhos, de repente. O desespero imundo, a vergonha de seu corpo em deliquescência eram visíveis. Mas também uma chama de dignidade, de humanidade derrotada porém intacta. O vislumbre imortal de um olhar que observa a aproximação da morte... (SEMPRÚN, 1995, p. 31).

Quando foi entrevistado para seleção no campo, Semprún lembra-se do olhar do entrevistador, e no momento em que respondeu que era estudante de filosofia,

“Um espécie de lampejo brotou em seu olhar sombrio, fantasticamente azul, fantasticamente desiludido” (SEMPRÚN, 1995, p. 90). Semprún fez um trocadilho que rompeu a tensão do momento entre os dois, mas: “O prisioneiro de olhar azul retomou seu semblante grave.” (SEMPRÚN, 1995, p. 91). Em seguida, em sua escritura, refere-se ao entrevistador novamente como “sujeito de olhar azul” (SEMPRÚN, 1995, p. 91). Na época, ele não conseguiu reconhecer que este também era um olhar fraterno. Porém, anos mais tarde, a lembrança dos olhos azuis emergiria e ganharia outro significado, no último capítulo. Além disso, ele iria encontrar-se com outros olhos azuis em sua jornada.

Seja na morte do amigo Maurice ou na descrição de cenas em que interage com outros no campo, o olhar está presente nas interações: lê a atitude do amigo russo Nicolai pela forma como ele olha; percebe estar sendo analisado pelo olhar dos oficiais; entende que não pode olhar os superiores alemães nos olhos. Semprún, porém, tem consciência de algo que ocorria naquela época: “pelo menos a primeira vista e rápida vista, o olhar dos meus, quando lhes restava, por fraterno que fosse – porque o era –, remetia-me à morte” (SEMPRÚN, 1995, p. 32). Esse olhar, explicitamente apresentado na abertura de suas memórias, é o que persiste em sua narrativa.

2 Olhar feminino

Jorge Semprún narra também um acontecimento anterior à passagem por Buchenwald, quando matou um soldado alemão. A sequência do assassinato contempla, inevitavelmente, os olhares, seja os que troca com seu companheiro, ou o que observa em seu alvo. O soldado é

descrito como um “alemão ideal”: “Aquele garoto louro de olhos azuis. (Cuidado: estou fabulando. Não pude ver a cor de seus olhos naquele momento. Só mais tarde, quando ele morreu. Mas levava todo jeito de ter olhos azuis.) Aguardávamos um alemão, alemães” (SEMPRÚN, 1995, p. 40).

Ele mata o soldado alemão quando este está cantando, “com os olhos para o céu” (SEMPRÚN, 1995, p. 41), *La paloma*, música da infância de Semprún. Quando checa o corpo com o amigo que o acompanhava, sua suposição se confirma: “E é verdade que ele tem olhos azuis, arregalados pelo espanto” (SEMPRÚN, 1995, p. 43). A morte é igual para os que servem Hitler e para os que padecem em seus campos: ela vem com olhar de espanto.

Esses olhos azuis do jovem alemão, alinhados aos olhares dos internos do campo, fazem com o que alguns olhos, e também olhares, sejam lembranças da experiência do campo, experiência da morte. Quando Semprún diverte-se pela primeira vez com uma mulher depois da libertação, ele lembra:

Fitei-a, ela estava com os olhos arregalados, [...] aqueles olhos azuis. Mas, de repente, ela se agitou, foi ficando febril.

– Não me olhe assim – disse num fôlego (SEMPRÚN, 1995, p. 109).

Martine reconheceu-o, tinha cruzado com ele dias antes, no campo. Semprún explica que não foi só essa lembrança que a sobressaltou:

Nas semanas seguintes, nos meses durante aquela primavera, aquele verão de regresso, [...] tive a oportunidade de verificar a persistência eficaz desse olhar.

Do meu, quero dizer.

Ele já não era decifráveis de imediato, como o fora para os três oficiais de farda britânica, quinze dias antes. [...] À primeira vista, nada indicava onde eu havia passado os últimos anos. [...] Más é de crer que não conseguia fazer meu olhar se calar (SEMPRÚN, 1995, p. 110).

Semprún viu a morte refletida nos olhos azuis de Martine. O mesmo jogo ocorre entre o espanhol e Odile, moça de olhos claros, quando ele está em Paris:

de seu corpo bonito e de seu olhar claro, que revelam candidamente os tesouros de uma ternura disponível [...], porque sabia de onde eu estava chegando, porque meu olhar, confessou-me mais tarde, parecera-lhe carregado de uma noite inabitual, de uma glacial exigência, praticamente descontrolada (SEMPRÚN, 1995, p. 155)

Em outro momento, narra o encontro com uma alemã, quando estava bêbado, em um jantar: “A moça alemã era loura, lisa, inocente. Eu não suportava a inocência, naquela noite” (SEMPRÚN, 1995, p. 181). Se já não bastasse essa imagem remeter indiretamente ao jovem loiro de olhos azuis que cantava *La paloma*, a referência da morte torna-se explícita na sequência do texto: “Os olhos azuis, o olhar inocente da moça alemã tornavam-me esse esquecimento insuportável. Não só o meu: o esquecimento geral, maciço, histórico, de toda essa antiga morte” (SEMPRÚN, 1995, p. 181). Essas mulheres têm quase um olhar de Medusa: não o matam, mas o paralisam por meio da lembrança da morte.

Em contrapartida, Semprún rememora que renasce, na Suíça, com Loréne, “que não sabia nada a respeito, que nunca soube nada, voltei a vida” (SEMPRÚN, 1995, p. 191). Curiosamente, ela não tinha

os olhos azuis, o olhar glacial: “Ela levantou os olhos para mim, vi-os brilhar com uma luz alegre e castanho-dourada”. Nessa recorrência de olhos azuis relacionados à morte, é pertinente observar que o azul, como sublinha Lurker (1997), é também a cor do luto.

Apesar do encontro com esses olhos de alegria radiante, mesmo assim, o olhar da morte não deixa de aparecer na temporada em Locarno. No cinema, antes da projeção de um filme, aparece uma reportagem sobre os campos:

O olho da câmera explorava o interior de um barracão: os deportados completamente sem forças, afundados nos estrados, esquálidos a ponto de morrer, fixavam com um olhar saltado [...]. O olho da câmera captava [...]. O olho da câmera pegava o gesto [...]. O olho da câmera seguia o lento andar de um grupo de deportados mancando na esplanada de uma praça de chamada, ao sol, rumo a uma distribuição de comida (SEMPRÚN, 1995, p. 194).

A câmera não só mostra o olhar dos condenados, mas também o narrador lembra, por meio da repetição de “o olho da câmera”, que ela funciona como um olho: as imagens revelavam o campo, mostram sua essência, sua alma. Com se não bastasse, mostravam ao público o campo de Buchenwald. O olho da câmera não podia ser mais real, mais mortal, pelo menos para o espectador Semprún naquela sala de cinema. Como ele mesmo diz, sua vida estava objetivada na tela, as imagens “Eram apenas, ou eram enfim, a realidade radical, exteriorizadas, do Mal: seu reflexo glacial e todavia ardente” (SEMPRÚN, 1995, p. 195).

Os olhos azuis da morte só podem ser glaciais, assim como as imagens da câmera

eram um reflexo glacial do mal, já que a neve – o frio, a dificuldade para andar rápido quando tocava a sirene, etc. – é uma das marcas do campo em Semprún:

– A neve – murmurei reabrindo os olhos. A neve noturna nos holofotes (SEMPRÚN, 1995, p. 206).

Neve também é a primeira palavra que surge na mente dele, quando sobrevive a um acidente de trem, acordando depois de um período inconsciente. Apesar de sempre ter tido sonhos glaciais, ele afirma em determinado ponto que não havia mais sonhado com neve por mais de 15 anos, com “A neve de antigamente: neve profunda sobre a floresta de faias ao redor do campo, faiscante à luz dos holofotes” (SEMPRÚN, 1995, p. 235), até que o teve novamente.

Em *A escrita ou a vida*, a morte é fria: “[Nos cadáveres] só havia olhares mortos, arregalados para o horror do mundo. [...] Os olhares mortos, gelados pela angústia da espera, certamente espreitaram até o fim alguma chegada súbita e salvadora” (SEMPRÚN, 1995, p. 36-37). Os ventos gélidos não são somente o do clima frio, são ventos da morte:

Andavam de olhos semicerrados, resguardando-se assim das fulgurâncias brutais do mundo, protegendo das correntes de ar gélido a pequena chama trêmula de sua vitalidade. Mas era fraterno, o olhar que sobrevivia. Por ser alimentado com tanta morte, provavelmente. Alimentado de forma tão rica e partilhada (SEMPRÚN, 1995, p. 26).

3 Olhar fabuloso

Ao final do relato, Semprún narra a volta a Buchenwald. Nos portões do

campo, como na juventude, depara-se com olhares mirando-o. Desta vez, são os olhos do guia turístico, e eles são insistentemente reiterados no texto:

O homem tem uns quarenta anos, barba ruiva, olhar atento mas discreto (SEMPRÚN, 1995, p. 269).

O homem tem uns quarenta anos, à primeira vista. Tem uma barba mais para ruiva, um olhar atento, porém melancólico (Ibidem, p. 273).

Uma outra vez, eu tinha captado seu olhar, detectando-lhe um espanto algo admirativo. Na certa ele se espantava com a precisão das minhas lembranças (Ibidem, p. 286).

O quarentão barbudo, de olhar triste, escutava-me atento (Ibidem, p. 286).

Quase meio século depois, acabava de contar essa mesma história, diante do olhar atento do quarentão barbudo (Ibidem, p. 286).

Semprún já havia narrado, no início do texto, a entrevista na entrada do campo, na qual declarou-se estudante. Neste ponto de *A escrita ou a vida*, relata o momento em que compartilha esse cadastramento no campo aos que o acompanhavam na sua segunda passagem por Buchenwald. Nesta visita, descobre, por meio do guia, que ele interpretou aquele olhar da entrevista de maneira equivocada. Décadas depois, toma conhecimento de que, na verdade, ele havia sido inscrito no campo como estucador, e não como estudante de filosofia. A profissão atribuída a ele no registro proporcionava maior chance de sobreviver, já que poderia ser operário no campo. O “olhar sombrio” (SEMPRÚN, 1995, p. 90) não era de condenação à morte; na verdade, era praticamente um olhar fraterno, concedendo-lhe uma chance para a vida:

Lembrava-me do olhar além-morte do comunista alemão tentando explicar por que era melhor ser trabalhador qualificado em Buchenwald. [...] Busquei o olhar do quarentão barbudo e melancólico. Nele, uma luz brilhava, nova. Uma espécie de orgulho viril iluminava seu olhar. [...] Decerto, foi o acaso que me colocou de frente do comunista alemão de olhar glacial, sobrevivente dos anos terríveis de Buchenwald. Outro comunista alemão – conheci numerosos deles, numerosos demais, que teriam agido assim – poderia, furioso com a minha arrogância intelectual, inscreverem como Student (SEMPRÚN, 1995, p. 289-290).

Semprún imaginou algo a partir do olhar do comunista alemão que o entrevistava. Fabulou que o olhar que recebia era uma condenação de morte. É pertinente trazer, neste ponto, um comentário de Paul Valéry, em *Degas dança desenho*, sobre a capacidade humana de imaginar baseando-se em dados incompletos: “...a espantosa inexatidão provável da observação imediata, a falsificação que é a obra de nossos olhos. Observar é, em grande parte, imaginar o que esperamos ver” (VALÉRY, 2012, p. 23). Os dados incompletos, no entanto, não são só os que Semprún consegue captar como testemunha, também o são os que ele oferece no texto, por meio desses jogos de olhares que se modificam, que são revisitados, que ganham outros tons, que se revelam outros ao longo da narrativa.

Jorge Semprún enganou-se com o olhar, e sua forma de narrar o encontro da entrevista engana, de certa forma, o leitor, no primeiro capítulo. Antes de finalizar *A escrita ou a vida*, Semprún, o narrador, já sabia do verdadeiro significado da atitude do entrevistador, mas, em uma estratégia narrativa, decide passá-la ao leitor somente

no final de seu relato. Não deixa de ser uma forma de enganar o leitor, passando-lhe primeiro uma observação imediata para, mais tarde, dar-lhe a real forma da situação. Depois de muitos olhares, de várias reiteraões sobre eles, ao final do texto, ele descortina um equívoco de sua memória ao leitor. Ele constrói uma lembrança textualmente, e depois a reconstrói com a revelação: como narrador, ele dissimula, faz de conta, fabula. Semprún reescreve olhares.

Como acontece na escritura de uma biografia, a qual em maior ou menor medida pode ser considerada mentirosa, esta memória, construída literariamente, foi escrita “provocada por un impulso creador y, en consecuencia, imaginativo, que empuja a dar forma a lo vivido y, a darle forma a la vida se la falsea (CABALLÉ, 1995, p. 27). Semprún fala, em *A escrita ou a vida*, da necessidade de escrever sobre essa experiência dele, e, com esse arranjo de olhares, ele não deixa de falsear, e, dessa maneira, de dar margens até para se inferir sobre espaços de fabulação ou ausências acerca de que poderia ter acontecido nos dois anos no campo. No início do romance, o narrador alerta sobre determinados olhos: “Cuidado: estou fabulando” (SEMPRÚN, 1995, p. 40).

Além disso, os olhos, os olhares, têm que dar conta de o que Valéry chama “dados incompletos”, por que as situações, emoções, as vivências do campo não estão narradas detalhadamente: Semprún não discorre, não analisa as situações nas quais encara a morte, ele somente provê olhares. Esses elementos são utilizados como imagens para dar profundidade ao relato, preenchendo o não dito sobre a força ou o impacto da morte. Os olhares do texto são como janelas ou espelhos da alma. No

entanto, é preciso ter cuidado: o reflexo não é exatamente o objeto refletido, ele somente aponta para algo que está sendo refletido; da mesma forma, a paisagem avistada pela janela não está fixada nas esquadrias, a janela só a enquadra circunstancialmente.

Em um artigo sobre a comemoração dos 65 anos da libertação de Buchenwald, Semprún declarou que acreditava que a literatura era única possibilidade de sobrevida da memória dos campos de concentração (SEMPRÚN, 2010). É possível estabelecer um diálogo com essa proposta de Semprún sobre como fazer o testemunho com o que Beatriz Sarlo propõe acerca de como receber o testemunho dos que sobreviveram ao campo de concentração: “O testemunho dos que se salvaram é a ‘matéria prima’ de seus leitores ou ouvintes, que devem fazer algo com o que lhes é comunicado e que, justamente porque conseguiu ser comunicado, é só uma versão incompleta” (SARLO, 2007, p. 35). Quando Jorge Semprún, em uma estratégia literária, organiza tudo sob olhos e olhares, ele tem a possibilidade de escapar disso, saindo de um possível risco de deficiência da incompletude e passando para o campo da *possibilidade* da imaginação: um mundo de coisas que poderiam acontecer, além do completo e do incompleto de o que se acredita como realidade vivida ou verdade.

Referências

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

CABALLÉ, Anna. Leyendo a Jorge Semprún en Virginia. *Miríada Hispánica*, Virginia, EUA, v. 5, p. 77-93, set. 2012.

_____. *Narcisos de tinta: ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana, siglos XIX y XX*. Málaga: Megazul, 1995.

CALVINO, Italo. "A luz nos olhos". In: _____. *Coleção de areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 125-131.

LURKER, Manfred (Ed.). *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 2013.

SENPRÚN, Jorge. *A escrita ou a vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *El País*. 5 de abril de 2010. *Mi último viaje a Buchenwald*. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2010/04/05/opinion/1270418415_850215.html>. Acesso em: 11 ago. 2016.

SÁNCHEZ, Kattia Chinchilla. Entre el ver y ser visto: el simbolismo del ojo. *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, San José, Costa Rica, v. 25, p. 233-248, jul.-dez. 1999.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Recebido: 27 de agosto de 2016.

Aceite: 18 de setembro de 2016.