

## A SEGUNDA MORTE DE JUAN LARREA: O TESTEMUNHO PELA FICÇÃO EM A MONTANHA BRANCA, DE JORGE SEMPRÚN

---

*The Second Death of Juan Larrea:  
Testimony through fiction in La Montagne Blanche, by Jorge Semprún*

DOI: 10.14393/LL63-v36n2-2020-7

João Philippe Lima\*

---

RESUMO: O presente trabalho se propõe a analisar a relação entre o real e o ficcional e a memória e o esquecimento em *A Montanha Branca*, romance de Jorge Semprún. Começamos com uma breve introdução sobre a literatura de testemunho e como a obra do autor espanhol se encaixa neste gênero, para então discorrermos em detalhes sobre as características do mesmo e sua profunda relação com os conceitos de realidade e memória. Nos resultados descrevemos as interações complexas e multifacetadas entre o real e o ficcional e o conflito entre memória e esquecimento que permeiam a obra. O trabalho foi realizado por meio de pesquisa bibliográfica, com a leitura da obra em questão e do suporte teórico necessário para sua análise. Conclui-se que a mistura do real com o ficcional na obra decorre da necessidade de conferir maior verossimilhança à narrativa enquanto testemunho de um sobrevivente do *lager*.

Palavras-chave: Jorge Semprún. Literatura de testemunho. Memória. História. Campos de concentração.

ABSTRACT: This paper aims to analyze the relationship between the real and the fictional and memory and forgetting in the novel *La Montagne Blanche*, by Jorge Semprún. It starts with a brief introduction on testimonial literature and how the works of the Spanish writer fit in this genre; accordingly, it discusses in greater detail its characteristics and its profound relationship with the concepts of reality and memory. The results describe the complex and multifaceted interactions between the real and the fictional and the conflict between memory and forgetting that permeates the novel. This study was based on bibliographical research, with the reading of the novel in question and the theoretical framework needed for analysis. It concludes that the merger of real and fictional in the novel comes from the need to ascribe verisimilitude to the narrative as testimony of a *lager* survivor.

Keywords: Jorge Semprún. Testimonial literature. Memory. History. Concentration camps.

---

---

\*Mestre em letras, Instituto Federal do Piauí (IFPI). ORCID: 0000-0003-1913-8838. E-mail: joaophilippe(AT)gmail.com

## 1 Introdução

Transcorridos oitenta anos de seu início, a Segunda Guerra Mundial está adentrando um limiar crítico para eventos históricos: aquele no qual as últimas testemunhas oculares do evento estão morrendo e, portanto, sua rememoração estará em breve a cargo de pessoas que não podem dar depoimentos em primeira pessoa. Tal limiar oferece possibilidades de novas leituras e interpretações sobre os fatos, que talvez só sejam possíveis com uma distância temporal significativa, assim enriquecendo nossas perspectivas e entendimentos sobre eventos cruciais para a construção do mundo no qual vivemos. Contudo, também representa terreno fértil para revisionistas e negacionistas tentarem minimizar a escala ou importância das atrocidades cometidas durante o conflito, ou até mesmo negá-las por completo, esforços que vêm sendo em grande parte malogrados ao longo das últimas décadas, mas que podem ganhar um novo impulso após o desaparecimento dos últimos sobreviventes.

Neste contexto de esvanecimento dos relatos em primeira mão, torna-se imperativo preservar e divulgar os registros já realizados pelas testemunhas destes fatos, sejam elas sobreviventes e espectadores, sejam mesmo perpetradores, para que a memória coletiva destes eventos não seja infectada pelos vírus do revisionismo e do negacionismo. E a literatura de testemunho é uma das formas mais poderosas de registro das muitas atrocidades que o século passado testemunhou, a ponto de Márcio Seligmann-Silva (1998, p. 20) afirmar que ela é “uma das maiores contribuições que o século XX deixará para a rica história dos gêneros literários”. Ao amalgamar o ficcional e o real, a literatura de testemunho provê um mecanismo através do qual a literatura e a história dialogam para ampliar o conhecimento a respeito de fatos históricos para audiências que de outra maneira não se interessariam por eles a ponto de empreender esforços de pesquisa para conhecê-los.

Jorge Semprún (1923-2011) foi um dos grandes expoentes deste gênero literário e sua biografia por si só já oferece um panorama do conturbado século XX: o escritor nasce na Espanha em uma família aristocrática (o pai era diplomata e o avô materno havia sido primeiro-ministro) que se vê obrigada a partir para o exílio após a vitória dos franquistas na guerra civil que assolou o país na década de 1930, residindo, pois, primeiro na Holanda e depois na França. Nesta última ele se engaja na resistência comunista à ocupação nazista e, como resultado, é preso e deportado para o campo de concentração de Buchenwald em fins de 1943, de onde sai

com a liberação do mesmo por tropas norte-americanas. Ao retornar para a França, retoma a militância comunista, trabalhando clandestinamente para o Partido Comunista Espanhol (PCE) por muitos anos sob vários pseudônimos (que posteriormente seriam adotados como nomes dos personagens de suas obras), até ser expulso do partido em 1964 por discordâncias com a cúpula. A partir daí sua carreira literária deslança com a publicação de *A Longa Viagem*, relato de seu transporte até o campo. Vários de seus romances subseqüentes—como *L’Evanouissement*, *Autobiografia de Federico Sanchéz*, *Um Belo Domingo* e *A Montanha Branca*—retornam em maior ou menor grau à sua experiência de interno em um campo de concentração nazista. Ao longo desses romances ele construiu um estilo de narrativa característico, em que se destacam a constante mistura entre eventos e personagens reais e ficcionais, a cronologia fragmentada na qual a narrativa avança para o futuro e retrocede para o passado constantemente, a narração em primeira pessoa e o uso da técnica do fluxo de consciência (TIDD, 2017). Seja mencionada, sugerida, seja narrada com riqueza de detalhes, a experiência de deportado pervade todas essas obras e se constitui num pilar em torno do qual estruturam-se as narrativas nas quais os protagonistas são *alter egos* do próprio escritor. A autobiografia de Semprún, na qual ele finalmente acerta contas com seu passado de deportado e discorre sobre sua experiência em primeira pessoa sem lançar mão de um narrador-protagonista, recebeu o título *A Escritura ou a Vida* e foi publicada em 1994.

*A Montanha Branca*, objeto de análise deste trabalho, foi publicado em 1986, e se constitui, dessa forma, no último romance de Semprún no qual a experiência no campo de concentração ocupa um papel central na trama. Este romance distingue-se dos anteriores em dois aspectos: o emprego do narrador em terceira pessoa e, mais importante, o fato de a vida no campo ser extensamente mencionada, mas nunca contada em riqueza de detalhes. *A Longa Viagem* é centrado na viagem pavorosa em um trem de carga rumo ao campo. *L’Evanouissement* foca no processo de esquecimento e lembrança do trauma causado pela experiência em Buchenwald no pós-guerra imediato. Na *Autobiografia* o enfoque principal é nos anos de militância política clandestina do autor. *Um Belo Domingo* é a obra na qual o cotidiano da vida no campo é relatado com maior riqueza de detalhes. Em *A Montanha Branca* a vida (ou morte) anterior de Juan Larrea como interno de Buchenwald, um dos principais

motes da narrativa, é constantemente mencionada, mas nunca contada em si mesma, como veremos adiante.

## 2 Pressupostos teóricos

O testemunho enquanto instrumento de tentativa de conhecimento da verdade acompanha a humanidade desde os seus primórdios, e em praticamente todas as culturas sempre foi uma ferramenta fundamental no averiguar da veracidade de um determinado fato. Mesmo no mundo moderno, onde a tecnologia provê inúmeras técnicas com alto grau de confiabilidade para dirimir dúvidas acerca deste ou daquele acontecimento, o testemunho ainda tem um papel importante, às vezes fundamental, em dotar uma determinada versão de certo grau de verossimilhança.

Com tão importante e pervasiva função cultural, é de admirar que o testemunho enquanto gênero literário tenha esperado a catástrofe da Segunda Guerra e do holocausto para se estabelecer. Embora crimes e barbaridades tenham acontecido nos séculos anteriores, somente após a destruição generalizada, não apenas física, mas espiritual, provocada pelo maior conflito da História global, é que se passa a falar no testemunho como uma forma de narrativa dedicada a contar experiências que “se apresentavam de tal modo inverossímeis ou inexplicáveis que o ouvinte ou a sociedade posteriormente não acreditava no que o memorialista ou a testemunha viria a narrar” (BELING, 2007, p. 52), experiências cuja traumaticidade as colocavam quase que no limite do inenarrável. Some-se a isso a própria natureza da matança, que ao eliminar os corpos das vítimas nos crematórios procurava também eliminar qualquer vestígio da prévia existência dessas pessoas, bem como o crime em si, já que, segundo a máxima criminalista, sem cadáver não há crime. A literatura de testemunho nasce, portanto, no contexto do pós-guerra, para através do cultivo da memória escapar da armadilha do esquecimento. Segundo Kolleritz (2004), ela existe para:

[...] revelar o abismo, para revelar o oculto. São livros cerimoniais: valem para honrar a memória das vítimas, para satisfazer o pedido que muitas vezes as vítimas explicitaram: que se dissesse tudo, a ignomínia, o ilimitado da afronta. Testemunhar era devolver algo, cumprindo uma promessa. Narrar ressarce. Repõe, recompõe a textura ética. Os testemunhos redimem. São evocações até certo ponto expiatórias. São gestos de dedicação. Restituição do mundo moral: a única compensação possível, não apenas póstuma, antes a-histórica,

no sentido em que repõe uma dimensão raptada nos abismos da humilhação, no sentido em que volta a preencher um lapso de humanidade, a recobrir, talvez a abolir, a abjeção. Para que a lembrança de cada um, de cada suplício, permaneça reposta na devida esfera: onde a diferença entre a Justiça e a Injustiça existe, independentemente da força, ambiente que esta peculiar narrativa testemunhal por si só recria. (KOLLERITZ, 2004, p. 81)

Narrar a experiência vivida nos campos de concentração era, portanto, não apenas uma forma de expiar o trauma lá vivenciado: era também uma obrigação para com os que haviam perecido, uma maneira de impedir que sua memória desaparecesse junto com seus corpos, de afirmar sua dignidade em meio a tamanha ignomínia.

O testemunho, no entanto, exige que se confie na veracidade da testemunha, em sua capacidade e idoneidade de contar os fatos exatamente como ocorreram. Daí que a questão da autenticação do testemunho adquire crucial importância: não basta contar, é preciso ser crível, e como já foi dito, a enormidade e monstruosidade do holocausto foram tamanhas a ponto de tornar seus relatos não críveis: numa Europa que se orgulhava de ser o centro da civilização, o farol da humanidade, era difícil acreditar que tais absurdos tivessem tido lugar, ainda mais perpetrados por um povo que era tido como um dos mais cultos e ilustrados do continente como os alemães. Não bastava narrar, era preciso ser crível. Como ressalta Seligmann-Silva (2016, p. 382, grifo do autor), “o comprometimento com o ‘real’ faz com que o autor exija um redimensionamento do conceito de literatura. A relação desse autor com o passado ao qual ele tenta dar uma forma tem o caráter de um compromisso *ético*.”. Ao esmerar-se em amalgamar o real e o ficcional em seus romances, Semprún busca exatamente este compromisso ético com o passado que ele retrata em suas obras, como um modo de adicionar camadas de verossimilhança ao relato de eventos tão hediondos, aparentemente impossíveis de terem se realizado no mundo real, e que parecem à primeira vista saídos da imaginação fértil de ficcionistas. O real e o ficcional se imbricam em suas obras como uma forma de atestar a veracidade de seu testemunho.

### 3 Metodologia

Este trabalho foi realizado por meio de pesquisa bibliográfica, tendo como base o romance *A Montanha Branca*, de Jorge Semprún. Como se trata de uma análise da função testemunhal da obra fez-se necessário realizar incursões teóricas no domínio do gênero da

literatura de testemunho, e para tal foram utilizados como referência os trabalhos de Márcio Seligmann-Silva (2016), Roney Cytrynowicz (2016) e Fernando Kolleritz (2004) sobre o mesmo. O romance em análise possui também forte caráter autobiográfico, de modo que se fez necessária uma incursão na vida do autor, o que foi feito por meio da leitura do trabalho de Ursula Tidd (2017), *Writing the European Other*, a respeito da vida e da obra do autor espanhol. Para fins de complementação e aprofundamento da análise da obra, recorreremos também à dissertação de Romar Rudolfo Beling (2007), *Uma Poética da Memória: o Holocausto na obra de Jorge Semprún*, bem como ao capítulo do livro de Colin Davis e Elizabeth Fallaize (2000), *French Fiction in The Mitterand Years: Memory, Narrative, Desire*, no qual os autores dedicam um capítulo inteiro à análise da obra em estudo neste trabalho.

#### 4 Resultados

Quando escreveu *A Montanha Branca*, em meados dos anos 80, Jorge Semprún já era um autor consagrado por seus romances de forte cunho autobiográfico: em obras como *A longa viagem*, *Autobiografia de Federico Sánchez* e *Um Belo Domingo*, já havia trabalhado os dois temas que dominaram sua vida e sua obra: a experiência como interno em Buchenwald e a militância no PCE. Poderia parecer que mais uma obra revolvendo em torno do mesmo tema seria supérflua, mas nesta última o autor espanhol (que, no entanto, viveu quase toda a vida na França e escreveu grande parte de sua obra em francês), inova: enquanto em seus romances anteriores a narração se dá na primeira pessoa e a trama é centrada em torno de um protagonista, em *A Montanha Branca* ele lança mão do narrador onisciente em terceira pessoa e coloca três personagens com peso quase igual na trama: Juan Larrea, dramaturgo espanhol, Antoine de Stermaria, francês de ascendência báltica que ganha a vida como pintor, e Karel Kepela, diretor de teatro e cinema tcheco. Quem já tem familiaridade com a obra de Semprún, no entanto, identifica em Larrea um óbvio *alter ego* do autor, sobretudo devido a um marcador indelével: Larrea é sobrevivente de Buchenwald.

O enredo se desenrola em um único dia, 24 de abril de 1982, data em que os três protagonistas se reúnem na casa de Antoine, em Freneuse, às margens do Rio Sena. Como é de praxe na obra de Semprún, a narrativa é pontuada de flashbacks nos quais o leitor é levado para localidades tão díspares quanto Paris e Praga, Zurique e Merano, e anos tão distintos

quanto 1942 e 1979, 1968 e 1945, 1935 e 1965, no transcorrer dos quais as histórias de vida dos personagens se amalgamam com a história recente da Europa, sendo moldadas e afetadas por esta. Kepela, nascido e criado em Praga, testemunhou o suicídio do pai quando do golpe comunista de 1948 e foi subsequentemente perseguido pelo regime, que o expulsou da universidade e deu-lhe o emprego de guarda do cemitério judeu de Praga, no qual jazem os restos mortais de Kafka. Reabilitado anos depois, e dessa forma apto a construir uma sólida carreira como diretor, ele cai novamente em desgraça por ocasião do esmagamento da Primavera de Praga e termina por se exilar no Ocidente, mesmo caminho percorrido por tantos outros intelectuais do leste europeu durante a Guerra Fria. Antoine, por sua vez, nasceu em uma família de aristocratas alemães radicados na Rússia, e suas constantes realocações ao longo da infância e da adolescência também refletem as mudanças titânicas pelas quais a Europa passou no período do Entreguerras: seus pais fugiram da Rússia por conta do golpe bolchevique e fixaram residência em Berlim, onde Antoine nasceu e seu pai foi morto numa briga de bar quando ele ainda era muito pequeno, deixando-o aos cuidados da mãe e da tia. Os Stermaria abandonam Berlim e se mudam para Praga em 1934 para fugir do nazismo, apenas para ter que abandonar a cidade uma vez mais quatro anos mais tarde, quando a Conferência de Munique entregou a Tchecoslováquia a Hitler numa bandeja, ocasião na qual eles fugiriam para a França, a essa altura já sem a tia, que havia se suicidado ainda em Praga no cumprimento de uma sinistra sina familiar que as dotava de um desejo incestuoso e as condenava a uma morte prematura. Curiosamente, Juan é o único dos três que não possui suas origens e primeiros anos de vida detalhados: tudo que sabemos sobre ele é que é espanhol e que se radicara na França após a vitória do franquismo na Guerra Civil Espanhola, e que havia passado dois anos como interno do campo de concentração de Buchenwald. Como ele compartilha todas essas características com protagonistas de romances anteriores do autor e com a vida do próprio, Semprún provavelmente considerou desnecessário discorrer em detalhes sobre a infância, juventude e origens familiares de Juan Larrea da mesma forma que o fizera com Antoine e Karel. Acompanham os três por esta viagem pelo pós-guerra europeu duas mulheres: Franca Castellani, esposa de Antoine, que tem um caso mal resolvido com Juan, e Nadine Feirabend, jovem judia intelectual, atual amante de Juan e desejada por Kepela.

Desde o início salta aos olhos a preocupação que o autor tem de inserir marcadores de realidade em meio à trajetória ficcional dos personagens: Larrea e Kepela se conheceram no festival de cinema de Karlovy Vary, então Tchecoslováquia, onde encontram pessoas como os cineastas Miloš Forman e Alain Resnais; Kepela assiste, com muito interesse, à final do campeonato mundial de xadrez entre o dissidente russo Viktor Korchnoi e o cooptado Anatoli Karpov, ocorrida em Merano em fins de 1981; Nadine publica um artigo sobre o revisionismo do holocausto que aparece ao lado de outro sobre o mesmo tema de Pierre Vidal-Naquet, o célebre autor de *Os assassinos da memória*, obra de referência sobre o tema; o jovem Antoine, enquanto vivia em Praga, vai ao enterro da mãe de Kafka e sua mãe a uma conferência de Husserl em Viena; não faltam também marcadores temporais contemporâneos: os personagens conversam sobre a guerra das Malvinas, que se desenrolava naquele instante, e até mesmo a vitória do AS Saint-Etienne sobre o Tours FC por 1 a 0, ocorrida naquela noite, é invocada no esforço de inserir a narrativa ficcional dentro do espaço do real.

Qual a razão de tamanha preocupação em inserir personagens e eventos históricos em meio a uma narrativa ficcional? Acreditamos ser possível identificar no esforço do autor, em ratificar a narrativa ficcional enquanto testemunho, um modo de dar àquela a credibilidade deste, por meio de uma fusão do real ao ficcional. Ainda de acordo com Kolleritz (2004), o que distingue a literatura de testemunho de gêneros que pretendem uma grande identificação com o real, como a narrativa realista, é a sua intrínseca subjetividade. A inclusão de elementos reais na narrativa, portanto, resulta de um esforço em emprestar maior objetividade a esta, uma vez que Semprún até então havia “relutado em usar a forma testemunhal para expressar-se, preferiu a alusão ficcional” (KOLLERITZ, 2004, p. 92). Segundo Seligman-Silva (2016, p. 380, grifo do autor), Semprún “insiste várias vezes na *necessidade do registro ficcional* para a apresentação dos eventos no campo de concentração. Apenas a passagem pela imaginação poderia dar conta daquilo que escapa ao conceito”. Se por um lado o autor utilizou a ficção para dar vazão à sua necessidade de falar de sua experiência concentracionária, por outro precisava convencer os leitores de que sua obra transcendia a ficção. Daí a necessidade de inserir personagens e eventos do mundo real em seus trabalhos, característica marcante de toda a sua obra que em *A Montanha Branca* é utilizada de forma extensiva.



Mas por que tamanha preocupação em assegurar ao leitor que seu relato, apesar de ficcional, tem profundas raízes no real? A resposta está na luta que o Juan Larrea, *alter ego* de Semprún na obra, empreende para se convencer de que está vivo, de que não perecera em Buchenwald. Por exemplo, quando ele e Nadine se dirigem à casa de Antoine, Larrea fica transtornado ao ver a fumaça da central elétrica por confundi-la com a fumaça do crematório. Em seguida:

Tenta resistir à onda de angústia que o invade [...] Enumera as certezas visíveis. É o vale do Sena. É a central térmica de Porcheville [...] Estamos no sábado, 24 de abril de 1982. Amanhã é o aniversário de Franca. E faz também quarenta anos que você conhece Antoine. Eu me chamo Juan Larrea. E estou vivo! Vivo! Acaba por gritar, baixinho, no alarido glacial de seu sangue. (SEMPRÚN, 1987, p. 38)

No transcorrer da obra o leitor é apresentado à luta hercúlea de Juan para conviver com seu passado de deportado, para conseguir levar sua vida adiante. O leitor é apresentado ao seu retorno do campo, o retorno à vida, o resgate daquela morte anterior, em abril de 1945, um mês cuja lembrança ele preferia manter enterrada nos mais profundos recessos de sua mente. Desde então Juan tenta escamotear tais lembranças, como se elas pertencessem à vida de outra pessoa. Às vezes, porém, era como se “estivesse morto, trinta e sete anos atrás, tivesse partido em fumaça. Como se sua vida desde então não tivesse passado de um sonho” (SEMPRÚN, 1987, p. 106).

Desde seu retorno do campo até o suicídio em 25 de abril de 1982. Juan falara a respeito de sua experiência no *lager* apenas quatro vezes: com sua amada e futura esposa Laurence alguns dias após o retorno, com Antoine e Franca décadas depois, e com estes e Nadine na fatídica noite da véspera de seu suicídio. Assim como Semprún tentara esquecer o passado no campo pela militância política, Juan conseguira durante vinte anos escamotear as lembranças incômodas, até encontrar Nadine, uma bela jovem descendente de judeus poloneses, cuja família fora quase toda aniquilada em Auschwitz, e que estava a escrever uma tese sobre os revisionistas do holocausto. De modo algum ela atendia ao perfil recomendado de companheira para alguém que estava empenhado em manter sua amnésia sobre os fatos vividos no campo. Depois, no entanto, Juan se convence de que “foi precisamente para sair do

esquecimento, dessa longa e dolorosa enfermidade, que escolhera a jovem. [...] Foi para reviver sua antiga morte que escolhera como companheira de viagem essa jovem judia” (SEMPRÚN, 1987, p. 117).

Esquecer ou lembrar, este é um dilema que sempre esteve presente entre os sobreviventes dos campos nazistas. Como lidar com aquelas experiências traumáticas e ainda assim seguir com a vida? Seria mesmo possível construir uma nova vida após testemunhar horrores indescritíveis? Como bem pontua Cytrynovicz (2016, p. 125) “pode-se dizer que os sobreviventes do Holocausto [...] sentem uma espécie de solidão insuperável, como se a memória constituísse um peso terrível do qual jamais se está livre, mas que é ao mesmo tempo, o único registro seguro e confiável”. Alguns preferem lidar com essa memória falando, expondo ao mundo o que ocorreu, tornando o testemunho um ato de catarse, de expiação daquele passado tenebroso. Juan, no entanto, opta pelo caminho inverso, o do escamoteamento das memórias, de evitar falar sobre elas o máximo possível, algo que se reflete na própria estrutura do romance: ao contrário de obras anteriores, especialmente *Um Belo Domingo*, em que a vida no campo é descrita com riqueza de detalhes, em *A Montanha Branca* sabemos apenas que Juan fala em quatro ocasiões sobre suas experiências em Buchenwald, mas nunca nos é revelado o que exatamente ele fala. E não porque elas foram traumáticas a ponto de serem inenarráveis, como o próprio Juan reconhece: “É falso, pensava, que não se pode formular essa experiência, que não se possa dizer tudo. Pode-se dizer tudo, dizia. O problema está alhures: é que não se acabará nunca de dizer tudo, que sempre haverá alguma coisa, outra coisa a dizer” (SEMPRÚN, 1987, p. 115). De modo que o leitor que espera ver descrições extensas e minuciosas da vida no campo inevitavelmente se decepcionará. Buchenwald paira o tempo todo como uma miragem sinistra que nunca é revelada: “O relato de Buchenwald permanece um buraco no texto, uma causa ausente, ou um abismo no qual tudo mais despenca. O romance evita as alternativas igualmente destrutivas de narrar ou suprimir a memória ao chamar atenção para um silêncio no seu centro”<sup>1</sup>. (DAVIS, FALLAIZE, 2000, p. 70, tradução

---

<sup>1</sup> The account of Buchenwald remains a hole in the text, an absent cause, or an abyss into which all else falls. The novel avoids the equally destructive alternatives of narrating or suppressing memory by drawing attention to a silence at its centre.

nossa). Este silêncio no cerne da obra talvez torne a experiência no campo ainda mais pungente do que se ela fosse efetivamente descrita.

Ao reviver essa “antiga morte”, porém, Juan se torna cada vez mais deprimido e solitário, não obstante os esforços dos amigos e da amante para mantê-lo em paz consigo mesmo. Uma semana antes de ir a Freneuse visitar o amigo de longa data, Juan estava em Madri com Nadine, que ignorava seu passado de deportado, e ao ver o corpo da bela jovem ele não consegue espantar uma memória incômoda dos corpos nus de mulheres em Buchenwald:

Ele abriu os olhos para tentar retomar contato com o real. Com a ilusão da realidade. Com a visão do corpo desabrochado de Nadine, jovem judia segundo a morte. Mas não conseguia ver Nadine, via somente a morte. Via somente esta imagem atroz, derrisória: mulheres nuas, tosquiadas, arrasadas, correndo na lama em direção a um prédio acanhado, no fundo, sob o olhar hílare dos guardas SS. Ele se levantou, caminhou para a janela, tentando retomar fôlego. Abriu-a e respirou o ar da noite. Suas mãos tremiam, foi com dificuldade que virara o ferrolho”. (SEMPRÚN, 1987, p. 193)

Juan prossegue em sua elucubração lúgubre, prenúncio de sua queda nos abismos da depressão que resultaria em seu suicídio:

Você está bonita, mas não é real. Você é apenas um sonho, pensava ele. Toda minha vida é apenas um sonho desde então. Mas por que essa certeza retorna hoje, depois de tantos anos de esquecimento deliberado, sob controle? Por que agora, senão como um sinal anunciador da morte? (SEMPRÚN, 1987 p. 194)

Nadine, a jovem judia polonesa que teve vários parentes mortos no Holocausto, representa um contraponto geracional aos demais personagens (enquanto ela tem 23 anos, Franca está fazendo 40 no dia 24 de abril, Kepela está na casa dos cinquenta e Antoine e Juan são ambos sexagenários) e também ressalta o fato de que a turbulenta e sinistra história recente da Europa impacta não apenas aqueles que a viveram, mas também as gerações seguintes. E à medida que o tempo passa e cada vez menos sobreviventes restam para dar testemunho em primeira mão, a questão da confiabilidade das evidências históricas sobre tais eventos ganha nova significação. Como o próprio Juan indaga em certo ponto, “quando estivermos todos mortos, pensou ele, acreditar-se-á nisso ainda?” (SEMPRÚN, 1987, p. 40).

A tensão entre o real e o ilusório permeia toda a jornada de Juan ao longo da trama, da mesma forma que a mescla de elementos reais e fictícios na narrativa também procura resolver a tensão entre o factual e o ficcional característico da literatura de testemunho enquanto gênero literário. O clímax se dá no final da noite de 24 de abril, quando Juan insiste em ligar a televisão e assistir ao noticiário. Entre notícias dos fatos do dia, como a marinha de guerra britânica se dirigindo para as Malvinas e a rodada do campeonato francês de futebol, uma matéria alude ao Dia da Deportação, que seria celebrado no dia seguinte. É neste momento em que Juan finalmente rompe o silêncio que mantinha havia anos, e fala durante uma hora sobre todas aquelas experiências que o afligiam, da sua “morte anterior”. Pela primeira vez ele o faz para mais de uma pessoa (sua esposa Laurence, Antoine e Franca ouviram cada um em ocasiões separadas), e Nadine finalmente descobre que compartilha esta conexão macabra com ele que, assim como vários membros de sua família, também vivenciara o mundo dos campos nazistas. Subitamente, ele desaparece da narrativa, para reaparecer, algumas páginas depois, suicidando-se nas águas turvas do Sena.

## 5 Considerações finais

Dentro do gênero da literatura de testemunho, Jorge Semprún optou pela abordagem ficcional de sua experiência como deportado em Buchenwald, a qual considerava mais apropriada para narrar o que parecia inenarrável. Sua obra está permeada de alter egos seus, que repetem muitas de suas experiências de vida, dentre as quais a da deportação se demonstra onipresente. Em *A Montanha Branca* o autor procura, com afinco, permear sua ficção com elementos do mundo real, de modo a tornar mais crível o testemunho de sua vivência concentracionária e como ela afeta a vida dos sobreviventes mesmo muito tempo depois da libertação.

Ao contrário de Semprún, que utilizou sua ficção como catarse para purgar a memória incômoda de sua eterna condição de deportado, Juan Larrea passou o restante da vida tentando fugir desta lembrança, mesmo sendo atormentado por ela, especialmente na primavera, estação que lembrava a libertação, o retorno à vida, o início de sua segunda vida. Neste caso *A Montanha Branca* “é um suicídio simbólico, a morte que de algum modo o perseguiu ao longo de sua vida e de cujo peso tentou se livrar, catarticamente, através da

ficção”. (BELING, 2007, p. 45). Uma obra de ficção permeada de elementos do mundo real, *A Montanha Branca* pode ser entendida, afinal, como uma tentativa de o autor afirmar para si mesmo a realidade da própria existência, de sua “segunda vida”, e dessa forma não despencar no precipício do desespero, no qual seu personagem e *alter ego* mergulha ao se constatar incapaz de se livrar de uma incômoda lembrança, no que repete o fim do poeta Paul Celan, também um sobrevivente do holocausto, que se afogou nas águas do mesmo Sena em 1970.

## Referências

BELING, Romar. **Uma poética da memória: o Holocausto na obra de Jorge Semprún**. Santa Cruz do Sul: EdUNISC, 2007.

CYTRYNOWICZ, Roney. O Silêncio do Sobrevivente: Diálogo e rupturas entre memória e história do Holocausto. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2016. p. 123-138.

DAVIS, Colin; FALLAIZE, Elizabeth. **French Fiction in the Mitterand years: memory, narrative, desire**. New York: Oxford University Press, 2000.

KOLLERITZ, Fernando. Testemunho, juízo político e história. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 48, s.p., 2004. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882004000200004&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000200004&lng=en&nrm=iso&tlng=pt). Acesso em: 30 out. 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de Testemunho: Os limites entre a construção e a ficção. **Revista do Mestrado em Letras da UFSM (RS)**, n. 16, p. 9-37, 1998.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O Testemunho: entre a ficção e o “real”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2016. p. 371-385.

SEMPRUN, Jorge. **A montanha branca**. Trad. Edison Darci Heldt. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

TIDD, Ursula. **Jorge Semprún: writing the European other**. London: Routledge, 2017.