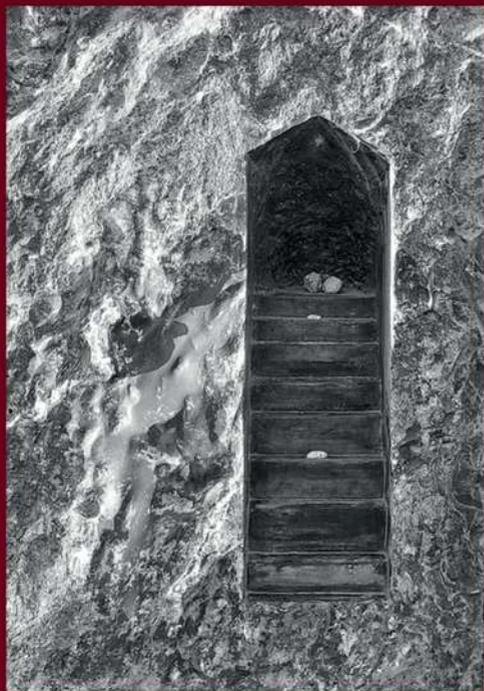


Joanna M. Moszczyńska

A memória da Destruição na escrita judaico-brasileira depois de 1985

Por uma literatura pós-Holocausto
emergente no Brasil



A memória da Destruição na
escrita judaico-brasileira depois de 1985

Estudos Luso-Brasileiros:
Cultura, Literatura e Mídias Audiovisuais
Luso-Brazilian Studies:
Culture, Literature and Audiovisual Media
Luso-Brasilianische Studien:
Kultur, Literatur und Audiovisuelle Medien

Edited by
Peter W. Schulze

Volume 1



PETER LANG

Joanna M. Moszczyńska

**A memória da Destruição
na escrita judaico-brasileira
depois de 1985**

Por uma literatura pós-Holocausto emergente no Brasil



PETER LANG

Bibliographic Information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available online at <http://dnb.d-nb.de>.

Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 2020.

Die Forschung wurde von der
Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) gefördert.

Die Publikation wurde ermöglicht durch eine
Ko-Finanzierung für Open-Access-Monografien und –Sammelbände
der Freien Universität Berlin.

Livro vencedor do Prêmio da Associação de
Brasilianistas na Europa (ABRE) 2021 da melhor tese sobre o Brasil.



Deutsche
Forschungsgemeinschaft
German Research Foundation

Freie Universität  Berlin



Internationales Graduiertenkolleg
Zwischen Räumen
Entre Espacios
Colegio Internacional de Graduados



Cover illustration: © Joanna M. Moszczyńska

D 188

ISSN 0941-4134

ISBN 978-3-631-86231-5 (Print)

E-ISBN 978-3-631-87021-1 (E-PDF)

E-ISBN 978-3-631-87022-8 (EPUB)

DOI 10.3726/b19247

PETER LANG



Open Access: This work is licensed under a Creative Commons
CC-BY 4.0 license. To view a copy of this license,
visit <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

© Joanna M. Moszczyńska, 2022

This publication has been peer reviewed.

www.peterlang.com

Dedykuję tę książkę moim babciom.

Prefácio

*[...] Temo, sim, temo muito o guardião-toupeira.
Sua pálpebra túrgida como a de um patriarca,
Que se sentava amiúde ao brilho das velas
Lendo o grande livro da espécie.*

*O que lhe direi, eu, o Judeu do Novo Testamento,
Que espera há dois mil anos o retorno de Cristo?
Talvez o corpo dilacerado me entregue à sua mirada
E ele me contará entre os ajudantes da morte:
Os Incircuncidados.*

(Czesław Miłosz, “Um pobre cristão olha para o gueto”, [1945]2017)

Hoje em dia, a Polônia – meu país natal – continua sendo um “lugar que cega”, um lugar de onde “se vê mal” a Destruição. Apesar das iniciativas de preservação da memória, como a fundação do Museu da História dos Judeus Poloneses em Varsóvia (*POLIN*) nos terrenos do antigo Gueto, a *Zagłada* (nome polonês para o Holocausto) mantém-se como uma área sombria de choque e de tabu, sujeita aos (ab)usos por parte da política populista e de direita. Confrontada com esta situação, lembro-me do pobre cristão que no poema de Czesław Miłosz observa o Gueto assustado pelo peso da própria cumplicidade. Portanto, hoje, quase oitenta anos depois de Miłosz ter escrito este poema, o imperativo de cada polonês e polonesa examinar sua consciência e confrontar o passado continua vigente.

Vindo daquele “lugar que cega” a Berlim para seguir estudando literatura brasileira, descobri uma nova perspectiva do interior da minha cultura polonesa – a cegueira que se tornou uma vantagem – que aguçou minha reflexão e fez com que durante cinco anos eu me tornasse pesquisadora das consequências da Destruição que chegaram a atingir o outro lado do oceano – o Brasil.¹

1 As palavras entre aspas provêm da introdução no livro de Aleksandra Ubertowska: *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu* (em trad. *Testemunho – trauma – voz. Representações literárias do Holocausto*). Krakow: Universitas, 2007.

Agradecimentos

“Hauptweg und Nebenwege” é um dos quadros mais conhecidos de Paul Klee. O que chama atenção nesta pintura concluída em 1929 após a viagem do artista suíço ao Egito é, antes de mais nada, o processamento geométrico da experiência de luz e de cor que resgata o imaginário de uma das civilizações mais antigas do mundo. O quadro acompanhou-me no processo da concepção e da escrita da minha dissertação entre janeiro 2016 e janeiro 2020 no Instituto de Estudos Latino-Americanos da Freie Universität Berlin. A metáfora do caminho encapsulada na configuração formal da pintura tornou-se para mim o princípio da construção do meu estudo. Seu fundo histórico-cultural indicou-me o caminho para o Outro e então o caminho para uma melhor compreensão do mundo como objeto de pesquisa filológica e cultural. Meus agradecimentos vão às professoras e aos professores, colegas, amigos, amigos e família que me acompanharam neste empreendimento.

Fui introduzida ao quadro de Klee pela minha orientadora, Susanne Klengel, a qual dirijo as primeiras palavras de um agradecimento profundo. Agradeço-lhe pela motivação e encorajamento a dedicar-me à pesquisa acadêmica, pelo firme apoio profissional na escolha do tema e do procedimento e pelas observações agudas a respeito de como manter-me no *Hauptweg*, sem perder de vista os *Nebenwege*.

Não seria possível ter atravessado *the highways and byways* do tema tão complexo e desafiador que é a memória do Holocausto na literatura brasileira sem incentivo e confiança dos e das intelectuais que encontrei em vários estágios do meu doutorado e que não hesitaram em compartilhar comigo suas considerações. Nesta ocasião, meus agradecimentos vão a Liliana Feierstein, Jacques Fux, Jaime Ginzburg, Jacó Guinsburg, Luz Elena Gutiérrez de Velasco, Dieter Ingenschay, Luis S. Krausz, Bernardo Kucinski, Michel Laub, Lyslei Nascimento, Leandro Sarmatz, Vivian Schlesinger, Márcio Seligmann-Silva, Berta Waldman e Susanne Zepp.

Pelo interesse no meu projeto, amizade pessoal, bem como leitura, apoio e troca intelectual que alimentaram as minhas reflexões, gostaria de agradecer à Sarita Brandt, Vanessa Gómez Pereira, Ana Nenadović, Mariana Maia Simoni, Jasmin Wrobel, como também às demais colegas e doutorandas no Instituto de Estudos Latino-Americano da Freie Universität Berlin.

Um agradecimento particular vai ao Thales Barretto de Castro pela minuciosa revisão do texto e comentários pertinentes.

Ao Peter W. Schulze agradeço por ter incluído este livro na série Estudos Luso-Brasileiros.

Ao Colégio Internacional de Graduados “Entre Espaços” financiado pela Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) agradeço pela bolsa de doutorado recebida entre janeiro 2016 e dezembro 2018. À Freie Universität Berlin agradeço pelo apoio na publicação desta monografia.

À minha família paulistana, Luna, Karlla, Monika e Renata, por me terem acolhido durante as minhas estadias de pesquisa no Brasil.

Aos meus pais, Jolancie i Jarosławowi Moszczyńskim, dziękuję za wsparcie, zrozumienie i zaufanie.

Ao Junior agradeço pelo companheirismo e pelo bem querer. Com você sigo descobrindo os *Nebenwege*.

Índice

Introdução	17
-------------------------	----

PARTE I: Nas margens da tradição literária

Conscientização da Catástrofe na literatura judaico-brasileira

1946 – 1985	31
--------------------------	----

Digressão I: Holocausto na literatura brasileira não-judaica até 1985 ...	39
---	----

1 “Espaços recém-abertos na literatura brasileira judaica” 43 |

1.1 As premissas da legitimação I: o entrelugar de uma literatura “étnica”	49
--	----

1.2 As premissas da legitimação II: o paradigma do testemunho	55
---	----

1.2.1 Literatura testemunhal	55
------------------------------------	----

1.2.2 “Testemunhas pela imaginação”	58
---	----

2 Literatura pós-Holocausto no Brasil: alguns parâmetros 61 |

2.1 Pós-memória: memórias polimórficas e multidirecionais	64
---	----

2.2 Realismo traumático: entre a busca pelo real e a patologia do real	66
--	----

2.3 Uma literatura emergente (1986 – 2016)	72
--	----

3 Moacyr Scliar: uma linhagem literária 77 |

3.1 Tendências na literatura brasileira na virada das décadas 1970 e 1980	77
---	----

3.2 Literarização e universalização da experiência judaica no Brasil	81
--	----

3.3 As várias facetas do fascismo	85
---	----

3.4 Moacyr Scliar e “Holocausto”	87
--	----

3.5 “Na minha suja cabeça, o Holocausto” (1986)	91
---	----

Parte I: Conclusões	101
 PARTE II: Literatura pós-Holocausto na virada dos séculos	
Introdução: Novos debates e novas vozes	107
 4 Novos cenários da memória do Holocausto: uma perspectiva global	111
4.1 Literatura brasileira na década de noventa: onde estão as vozes judaicas?	111
Digressão II: Holocausto e crítica colonial	120
4.2 Memória multidirecional no Brasil	125
4.3 O boom da memória	131
4.4 <i>Memory boom</i> : América Latina e Brasil	133
4.5 O ano do Holocausto – tabu e transgressão	137
 5 “Sem compulsão para representar”: Geração 90 e o tabu da Destruição	147
5.1 Samuel Reibscheid e o riso do Holocausto	147
5.1.1 <i>Breve Fantasia</i> (1995)	148
5.2 Roney Cytrynowicz: entre rememoração e transgressão	151
5.2.1 “Manequins” e “Dormentes” (1994)	151
5.2.2 “Barracão II” (1994)	154
5.2.3 “Gás” (1994)	155
5.3 Cíntia Moscovich e pequenos holocaustos diários	158
5.3.1 “O homem que voltou ao frio” (2000)	158

Parte II: Conclusões	165
-----------------------------------	------------

PARTE III: Romance pós-Holocausto no Brasil (2001 – 2016)

Introdução: Memória da Destruição no século XXI	169
--	------------

6. Memória transnacional emergente	171
---	------------

6.1. O novo milênio literário brasileiro: por uma visibilidade no palco internacional	171
---	-----

6.2 Brasil - um núcleo local da comunidade transnacional de pós-memória?	175
--	-----

7 Romance pós-Holocausto no Brasil: entre fato e ficção	185
--	------------

7.1 <i>Blurring genres</i>	186
----------------------------------	-----

7.2 Memória na literatura memória da literatura	188
---	-----

7.2.1 Romance memorialístico: <i>roman mémoriel</i> , <i>Erinnerungsroman</i> e <i>Gedächtnisroman</i>	191
--	-----

7.2.2 Ficção documental depois do Holocausto: o novo romance histórico	194
--	-----

7.2.3 <i>Bildungsroman</i> /Romance de formação	196
---	-----

7.2.4 Autoficção e a Catástrofe	198
---------------------------------------	-----

7.2.5 Autobiografia judaica depois da Destruição: <i>autojudéographie</i>	202
---	-----

7.3 Cronotopoi do realismo traumático	204
---	-----

7.3.1 Idioma	205
--------------------	-----

7.3.2 Trauma	208
--------------------	-----

7.3.3 CorpoRe(al)idade	213
------------------------------	-----

7.3.4 <i>Drüben</i>	217
---------------------------	-----

8 “Novelização” da Destruição: literatura pós-Holocausto de mulheres no Brasil (2001 – 2010)	225
8.1 Trauma herdado da 2G: Halina Grynberg, <i>Mameloshn: memória em carne viva</i> (2004)	230
8.1.1 Introdução	230
8.1.2 Pós-memória - romance psicológico e testemunho do trauma	232
8.1.3 Memórias em carne viva	233
8.1.4 Uma família de sobreviventes	235
8.1.5 Nós e Outros: habitar a diferença	237
8.1.6 Holocausto e transmissão: cronotopo do trauma, <i>télescopage</i> e dívida	238
8.1.7 Conclusões: literatura do trauma e realismo traumático	242
8.2 Filhas órfãs mães sem filhas: Giselda Leirner, <i>Nas águas do mesmo rio</i> (2005)	243
8.2.1 Introdução	243
8.2.2 O cronotopo do trauma	245
8.2.3 Em busca do sentido	249
8.2.4 A desconstrução da origem: filhas órfãs e mães sem filhas	252
8.2.5 O teor testemunhal e o realismo traumático	253
8.2.6 Conclusões: uma história transatlântica	255
8.3 Os corpos da Destruição: Cíntia Moscovich, <i>Por que sou gorda, mamãe?</i> (2006)	255
8.3.1 Introdução	255
8.3.2 Confissões (auto)ficcionais	257
8.3.3 Impossibilidade de luto dentro de um conflito transgeracional	259
8.3.4 Escritas a partir do corpo obeso: a saga de uma gordura ancestral	261
8.3.5 Lendo alegoricamente o Outro	267
8.3.6 Alegoria e realismo traumático	270
8.3.7 Conclusões	271

9 Panóplia de escrita de pós-memória (2011 – 2016)	275
9.1 Memórias fora de lugar lugares fora de memória: Luis S. Krausz, <i>Desterro: memórias em ruínas</i> (2011)	279
9.1.1 Introdução	280
9.1.2 Encenação do <i>Drüben</i>	281
9.1.3 <i>Ostjuden e Westjuden</i>	284
9.1.4 Memórias em ruínas – desorientação, desastre e desterro	286
9.1.5 A iminência inefável da Catástrofe: São Paulo, uma cidade sitiada	289
9.1.6 Pensamento deambulante como a condição de ser sem origem	295
9.1.7 “Como se” – conclusões	297
9.2 Narração patrilinear: Michel Laub, <i>Diário da queda</i> (2011)	300
9.2.1 Introdução	300
9.2.2 Diário do avô e a falta do testemunho	301
9.2.3 2G: a busca pelos vestígios e a interpretação da história	304
9.2.4 Algumas coisas que sei sobre o Holocausto. Autoficção da Terceira Geração	307
9.2.5 As texturas da transmissão e do luto	313
9.2.6 Conclusões: memória saturada	316
9.3 Entre tradição e ruptura: Jacques Fux, <i>Antiterapias</i> (2012)	319
9.3.1 Introdução	320
9.3.2 Formação entre ruptura e continuidade	321
9.3.3 Fiction of memory: uma ficção de metamemória	323
9.3.4 Memória da ficção: intertextualidade como (anti)terapia entre plágio e cânone	327
9.3.5 Inscrever-se na judeidade depois do Holocausto: <i>autojudéographie</i>	332
9.3.6 Conclusões: <i>disparition</i> do Eu	340
9.4 Formação matrilinear: Paulo Blank, <i>Mentch. A arte de criar um homem</i> (2016)	341
9.4.1 Introdução	341

9.4.2	Formação de um <i>Mentch</i>	342
9.4.3	Cronotopoi da Praça Onze - cronotopoi do <i>Drüben</i>	344
9.4.4	As ruínas da <i>Welt von Gestern</i> : coisas fora do lugar	349
9.4.5	Holocausto e a memória comunal dos anos 50	352
9.4.6	Ano que vem em Birobidjan - entre estepes da Sibéria e Ertsisruel	358
9.4.7	Passagens e epifanias	360
9.4.8	Conclusões	362
9.5	Desfiando a melancólica seda de luto: Rafael Cardoso, <i>O Remanescente: o tempo no exílio</i> (2016)	363
9.5.1	Introdução	364
9.5.2	Os bichos-da-seda: de W. G. Sebald a Hugo Simon	365
9.5.3	Aqueles que restaram	369
9.5.4	O novo romance histórico entre exaustão e transculturalidade	373
9.5.5	Habitar a casa na apatridade	377
9.5.6	Conclusões	380
Parte III: Conclusões		383
“Os livros estão todos inacabados” : conclusões finais		387
Bibliografia		395

Introdução

Analisando a assimilação judaica no Brasil, Bernardo Sorj (2008: 15) sublinhou a fragilidade cultural, social e política das comunidades judaicas inseridas na sociedade brasileira. O estrato judaico que se tinha cristalizado em resultado das migrações nos séculos XIX e XX caracterizou-se por uma rápida absorção, formando uma classe média relativamente invisível e inativa politicamente; um padrão que, segundo Sorj, se preservou até hoje em dia. A identidade judaica moderna² foi ademais sujeita às especificidades da construção social brasileira, que fizeram com que sua manutenção se tornasse uma tarefa difícil. Por um lado, o judaísmo³ tradicional seguiu diluindo-se e, por outro lado, a síntese entre as duas culturas, a brasileira e a judaica, provou ser quase impossível (Sorj 2008: 13-14).

Falando desta curiosa falta de particularidades do judaísmo brasileiro, Sorj (2008: 15) apontou para a “pobreza atroz” da expressão judaica intelectual coletiva propriamente brasileira ou judaico-brasileira⁴, sendo isso resultado da influência dos países com uma tradição judaica muito mais forte e persistente:

-
- 2 Aqui refiro-me às características sociais, históricas e culturais da população judaica no Brasil que se formou em resultado das migrações dos finais de século XIX até 1945. A imigração judaica continuou ainda nos anos 50, porém, já não em tão grande escala como antes. Pela identidade judaica entende-se os aspectos culturais, religiosos, históricos, sociais e outros que condicionam a experiência judaica, coletiva e individual. Ao mesmo tempo reconhece-se a dificuldade em definir a tal identidade, tendo em mente várias reflexões que surgiram a respeito ao longo do século XX.
 - 3 O termo “judaísmo” é utilizado para referir-se à doutrina e instituições judaicas. Para referir-se à identidade judaica cultural, utilizo o termo “judeidade”. Cf. Memmi 1962: 29; Memmi 1995: 130-133.
 - 4 A designação “judaico-brasileiro” será aqui usada no sentido introduzido por Saúl Sosnowski (1987) a respeito da identidade cultural e literária híbrida judaico-latino-americana. Sosnowski, tomando o exemplo argentino, define o “judaico-latino-americano” como uma integração literária entre o latino-americano e o judaico, cuja premissa é o reconhecimento da multiplicidade de ser judeu/judia, de ser latino-americano/a e, como é no caso do meu estudo, de ser brasileiro/a. Sosnowski, além disso, põe ênfase no hífen, cuja função é unir elementos divergentes ao preservar a assimilação. O hífen protege a união do diferente: No entanto, a hífenização entre o “judío” e o “latino-americano”, pode causar problemas metodológicos iguais àqueles da relação “centro-periferia”. Nomeadamente, embora no conceito de Sosnowski o hífen presuma uma composição mais ou menos equilibrada, de simbiose igualitária, o que escapa à reflexão é a relação polarizadora e de poder que está pré-inscrita no hífen.

A frágil comunidade judaica brasileira ficou totalmente exposta à colonização pelas tendências ideológicas e institucionais provenientes de Israel e dos Estados Unidos. Finalmente, a tendência de globalização cultural das classes médias – na qual os judeus estão majoritariamente inseridos –, dilui ainda mais as chances do desenvolvimento de uma tradição cultural judaica brasileira. Assim, embora claramente exista uma identidade nacional judaico-brasileira, isto é, judeus que se identificam com a cultura nacional e possuem uma forma judia de serem brasileiros e uma forma brasileira de serem judeus, ela não consegue cristalizar maiores expressões culturais ou institucionais de sentido coletivo. (Sorj 2008: 15)

A formulação de Sorj requer uma revisão. Primeiro, devido ao fato de que já a partir dos anos 80 várias pesquisas evidenciaram de que se trata de um grupo com uma das mais prolíferas e versáteis produções criativas feitas por minorias étnicas e grupos migratórios no país.⁵ Segundo, uma das características da literatura judaica no Brasil que faz com que ela mantenha o vínculo com a coletividade judaica é a tematização dos aspectos da vida em diáspora e dos eventos trágicos na história milenar do povo judeu, o mais marcante deles sendo o Holocausto.⁶ Daí, é preciso considerar as influências vindas de outros países, não as

Dito isso, seria preciso politizar o conceito do hífen e pensar sua estrutura além da dualidade, dado que tanto o próprio “judio” quanto o “latino-americano” carregam em si um conjunto de significados que implicam e significam muito mais coisas do que se espera. “Los componentes judíos son definidos como tales para marcar la entrada a una esfera donde un nuevo conjunto de conflictos literarios y culturales rebasarán la aparente lisura de la página. La necesidad de acentuar una identidad se impone al lector que desde el principio se ve forzado a reconocer que lo latinoamericano en sí no es suficiente para situar un texto que desafía toda definición parcial. También los moldes latinoamericanos se resquebrajan cuando son desafiados por elementos que se consideran ajenos a los patrones de la cultura dominante. Se establecen nuevas perspectivas cuando se inauguran aperturas para lo diferente dentro de la estricta definición de nacionalidad y, aún más, cuando lo diferente en sí, y no lo común, se transforma en una parte integral del modelo nacional.” (Sosnowski 1987: 21)

5 Cf. Vieira 1986: 62-70; Vieira 1995; Vieira 2009; DiAntonio 1991; Igel 1997; Waldman 2003; Cytrynowicz, H. 2007.

6 Tendo em consideração a etimologia do vocábulo “Holocausto” e suas migrações semânticas, utilizo-o neste estudo em conexão com designações convencionais como literatura do/pós-Holocausto/, romance do/pós-Holocausto, memória do Holocausto, e em função de uma metáfora do genocídio dos judeus europeus no período entre 1933 e 1945. O vocábulo-conceito surgiu no mundo anglófono já nos anos 40 e disseminou-se subsequentemente para o resto do mundo em resultado da popularidade da série norte-americana, *Holocaust* (1978), como também devido a sua qualidade não-referencial, como observa Roskies (1984: 261). Hoje em dia é usado com mais frequência do que as variantes popularizadas entre comunidades judaicas no mundo e em Israel,

tratando como manifestações de “colonização” – que parece neste contexto uma noção redutora – mas como translações e diálogos, que apontam para a presença de uma cultura literária de caráter excepcionalmente transcultural, transnacional e polifônico.⁷ Não obstante, quanto à proliferação do tema do Holocausto, Seligmann-Silva deixou claro, tal como Sorj, que a situação tem se demonstrado precária:

A presença da Shoah na Literatura brasileira é, devemos deixar claro logo de saída, extremamente marginal. Apesar da participação brasileira nas frentes de batalha da Segunda Guerra Mundial contra as forças nazistas, não se pode perceber na cultura deste país a presença forte deste fato. Mesmo hoje em dia, no início do século 21, com a importância atribuída pelos estudos culturais ao estudo dos relatos de sobreviventes e de minorias perseguidas, este panorama não mudou, ao menos com relação à Shoah. Os sobreviventes que por uma série de motivos variados acabaram aportando no Brasil, não encontraram aí um público acolhedor aos seus testemunhos. E, da mesma forma, o escritor brasileiro que eventualmente se voltou para este tema, tampouco respondeu a uma questão cultural vista como importante. (Seligmann-Silva 2007: 137)

Confrontando a aparente precariedade da produção cultural judaica no Brasil com a ausência da Catástrofe na literatura brasileira e da recepção desse, é possível tirar uma conclusão de que a produção literária local do Holocausto seja um fenômeno marginalizado. No que se refere à recepção do tema no Brasil, não há como não concordar com Seligmann-Silva; no entanto, parece que particularmente nos últimos vinte anos o panorama da produção literária mudou bastante. Surge, portanto, a necessidade de revisar os resultados da pesquisa realizada até agora a respeito da Catástrofe na literatura e na cultura da sociedade multiétnica brasileira, com o objetivo de entender os complexos e multifacetados contextos que condicionam a cristalização do objeto de estudo: a literatura judaico-brasileira pós-Holocausto dos anos 1986 – 2016.

como *Shoah* e *Hurbn* (ou: *Terceiro Hurbn*). Alternadamente utilizo também as traduções dos mencionados termos hebraicos, isto é, “Catástrofe” e “Destruição” e em poucas ocasiões refiro-me ao Holocausto como “Evento”. No tocante das ramificações temporais, este livro baseia-se nas diretrizes da pesquisa da Catástrofe introduzidas por Yad Vashem junto com YIVO de Nova York em 1955. Tal pesquisa introduziu a seguinte divisão: a aproximação (1920-1933), os primórdios (1933-1939) e a catástrofe (1939-1945) – no original: „The approach of the Disaster, 1920-1933“, „The beginnings of the Disaster, 1933-1939“; „The Disaster, 1939-1945“. Tendo em mente o período de “aproximação” (importante para entender as origens dos autores e autoras judias brasileiras aqui estudadas), quando falo da Destruição refiro-me sobretudo aos anos 1933-1945. Cf. Korman 1972: 260.

7 Cf. Levy e Schachter 2015.

O tema do seguinte livro constitui a literatura ficcional (contos e romances) criada entre 1986 e 2016, pelos autores e autoras judias brasileiras que lidam com a memória traumática do Holocausto entrelaçando-a com a história e a memória brasileira, numa estética de pós-memória e de realismo traumático, por meio de uma mistura entre gêneros de escrita ficcional e autobiográfica, ou seja, de *blurred genres* (Lang 2003: 10). Na maioria dos casos, trata-se das narrativas autodiegéticas em primeira pessoa (salvo alguns casos dos contos), de alto grau de autorreflexividade e autoconsciência, que sublinham a perspectiva de identificação e da memória em gerações nascidas posteriormente. A relação entre a instância autoral e a instância narrativa, e a resultante dela narração de confiabilidade comprometida, demonstra-se altamente problemática e possui uma importância ética particular em relação com o direito de falar e de escrever depois da Destruição.⁸

O objeto de pesquisa é chamado de literatura judaico-brasileira pós-Holocausto. A escolha consciente do hífen expressa a integração literária que Saúl Sosnowski defendeu já em 1987. Já o complemento “pós-Holocausto” descreve a literatura que evidencia o pensamento pós-moderno que nasce como uma resposta à Catástrofe formulada com os instrumentos “nascidos do trauma” (Hartman 2002: 1), embora num contexto específico do campo cultural do Brasil e em língua portuguesa⁹.

Para o início do marco temporal deste estudo escolhi a virada dos anos 1985/6, que se refere a uma série de fatores-eventos nacionais e transnacionais de valor de “simultaneidade histórica” (Gumbrecht 1997: xiv). O ano 1985 marca o fim da ditadura militar no Brasil (1964 – 1985) e, portanto, o momento simbólico para a redemocratização do país. Simbólico, pois, como se sublinha, o processo do declínio do regime já se configurava nos finais dos anos 70 com a abertura política e um afastamento de uma política da “linha dura”.¹⁰ É simbólico também porque não trouxe uma mudança efetiva e instantânea na vida das pessoas, visto que os anos 80 passam a ser conhecidos no Brasil sob o nome de “década perdida” devido à profunda crise econômica. Os estudos literários possivelmente

8 Cf. Eaglestone 2009: 105-109.

9 O idioma de escrita é o português, embora os autores e as autoras sirvam-se com frequência de vocábulos em outros idiomas, “idiomas do Holocausto” (Cf. Roskies e Diamant 2012: 157), também incluindo não raramente um glossário no final do livro. Tais procedimentos fazem com que se trate de fato de uma literatura multilíngue.

10 Como observa Zilberman (1991: 577-578), o regime militar caracterizou-se desde o começo por uma falta de homogeneidade e de continuidade motivada pelas rupturas entre os grupos de apoio à ditadura e aos militares.

não podem ignorar esse contexto. Logo, voltando-se para o contexto cultural e literário, ele coincide com o início (1985) do período da literatura pós-Holocausto, chamado por Roskies e Diamant de “memória autorizada” no Ocidente, que diz respeito às circunstâncias particulares da implementação e da consolidação da memória pública do Holocausto a partir de 1985 através da literatura (Roskies e Diamant 2012: 157-188). No mesmo ano, estreia o filme de Claude Lanzmann (1925 – 2018) *Shoah*; em 1986 publica-se *Ver: Amor* de David Grossman e a primeira parte da novela gráfica *Maus* de Art Spiegelman, *Maus: a Survivor's Tale. I: My Father Bleeds History*, assim como *Die schöne Frau Seidenman* do autor polonês, Andrzej Szczypiorski¹¹, todos, por assim dizer, clássicos da literatura do Holocausto. No Brasil, em 1986 publica-se a coletânea de narrativas breves de Moacyr Scliar, *O olho enigmático*, com uma contribuição vital para se considerar o corpus de literatura pós-Holocausto, nomeadamente o conto “Na minha suja cabeça, o Holocausto”. Como argumento, o conto marca a cesura da representação da Catástrofe no Brasil, abrindo o porvir (dos anos 90 e 2000) de transformações temáticas, estéticas e formais da produção literária a seguir no âmbito da literatura ficcional. Além disso, vale a pena lembrar que naquela altura, por volta de 1986, surgem os primeiros estudos, de Nelson H. Vieira e Robert DiAntonio, acerca da literatura judaica no Brasil e do Holocausto.

Logo, proponho três hipóteses a respeito do objeto de estudo. A primeira hipótese parte da ideia de uma marginalidade não contestada. Embora a pesquisa teórico-crítica dos últimos 35 anos tenha feito um esforço para trilhar o caminho da legitimação do tema do Holocausto nas letras nacionais, a dita temática não resistiu de ser concebida como um campo de saber periférico e alheio às realidades e tendências artísticas consideradas como tipicamente brasileiras. A condição central da marginalidade tem sido identificada com a linhagem étnica. O tema do Holocausto foi, nomeadamente, confinado à literatura judaica, ou seja, uma literatura de traços aparentemente reconhecíveis como judaicos e com a ênfase no contexto local ditado pela necessidade de integração do judaico ao brasileiro e pela preocupação com o reconhecimento do que é judaico na sociedade e na história brasileiras. Em efeito, trata-se de uma tripla marginalização do Holocausto como tema literário: dentro da produção literária reconhecida como brasileira, dentro da produção literária reconhecida no Brasil como judaica (uma que trate dos temas de imigração, exílio, assimilação,

11 O romance de Szczypiorski foi publicado em polonês em 1986 em Paris sob o título *Początek* (em trad. *O começo*), traduzido para o alemão em 1988 e para o inglês em 1989 (*The Beautiful Mrs. Seidenman*).

sobrevivência, etc.) e, finalmente, dentro daquela que se costuma chamar de literatura do Holocausto. Esta marginalização pode ser contestada através de uma conceitualização da literatura brasileira pós-Holocausto como um conjunto literário que emerge na intersecção entre os campos literários¹² – nacional brasileiro, transnacional da literatura do Holocausto e igualmente transnacional das literaturas judaicas –, e que autoafirma sua existência, sendo um campo poroso, heterogêneo e autônomo. Com isso sinaliza-se já a segunda hipótese a respeito da emergência.

A emergência dentro de um campo literário, analogicamente à emergência cultural definida por Raymond Williams (1977: 123), refere-se aos significados, valores, práticas e relações que são continuamente criados e recebidos em relação ao que é predominante e geralmente estabelecido. Além de estar sujeita às relações de poder que têm lugar no respectivo campo literário, a emergência deve ser vista como uma caracterização de uma totalidade literária de substância particular e de características reconhecíveis. Um conjunto literário é definido como emergente porque é criado depois de outros conjuntos literários cujas condições – culturais, históricas, ideológicas, sociais, etc. – ele irrevogavelmente compartilha, mesmo quando os aborda de maneira distinta, por exemplo, através dos processos de seleção e reorganização que favorecem a mudança ou a ruptura.

No entanto, como Godzich (1988: 35) enfatiza, não se trata de uma emergência no sentido econômico de uma literatura que está em processo de desenvolvimento e inferior ao que se entende como uma literatura que já “emergiu”. A literatura emergente que não cabe facilmente dentro das visões hegemônicas da literatura, dentro de diretrizes metodológicas e teóricas, dentro de padrões de compreensão, com os quais estabelecem-se os cânones e os conjuntos literários nacionais. Neste sentido, pode-se constatar que a partir de 1986 emerge uma literatura pós-Holocausto no Brasil que ultrapassa as fronteiras do conhecimento e das práticas mnemônicas estabelecidas e que possui um potencial para participar da memória transcultural da Catástrofe, inclusive da cultura contemporânea pós-traumática. Tal emergência, como se argumenta aqui, não surge num vácuo, mas num pleno contexto da história de imigração judaica no Brasil, da história

12 Para Bourdieu (1993), o campo artístico é uma estrutura de produção cultural, principalmente no nível nacional, onde tomam lugar conflitos e diálogos entre atores sociais, cujas manifestações artísticas são para serem vistas como inseparáveis do que eles e elas representam em termos de seu capital, que é o reconhecimento (processos de canonização, etc.) e ocupação do lugar na estrutura da distribuição deste capital. A ideia de Bourdieu é de pensar o campo literário em termos de relações hierárquicas que dependem de vários fatores econômicos, políticos e sociais. Cf. Bourdieu 1993.

do Holocausto, das tendências literárias e culturais contemporâneas ligadas à memória, assim como à reflexão sobre a ética e a estética da representação.

Assim concebida literatura emergente encontra seus fundamentos epistemológicos em três tradições literárias, a brasileira (particularmente de gênero de escrita conhecido como autoficção, mas também sendo súdita da estética do terceiro modernismo), a judaica (transnacional) e a judaico-brasileira, que revelam uma ligação com os núcleos culturais europeus do judaísmo, com a cultura ídiche, a tradição bíblica e cabalística, bem como com a problemática de diáspora e de exílio. Além disso, ela também pertence à literatura do Holocausto, um amplo campo literário de parâmetros estáveis e móveis. Em suma, constata-se que o objeto de estudo – a literatura pós-Holocausto do Brasil – é um (sub)campo literário permeável e transcultural, possuindo o potencial de se colocar em relação à sua própria memória cultural e historiografia, “allowing connections between divergent histories and the structures of transmission they engender to emerge” e “avoid[ing] obscuring important historical specificities and particularities” (Hirsch 2019: 175).

A última hipótese surge em resposta à centralidade do testemunho que caracteriza as primeiras pesquisas da literatura sobre o Holocausto no Brasil. Para decentralizar a dimensão testemunhal na teorização da ficção pós-Holocausto, sugere-se, através de conceitos de pós-memória (Hirsch 1992, 2001, 2008, 2012, 2019) e realismo traumático (Foster 1996; Rothberg 2000), que funcionam como matrizes estéticas, que o objeto do estudo apropria-se dos discursos de memória vigentes, em seu amplo sentido, construindo narrativas ficcionais autorizadas e com isso, fornece respostas às demandas da representação e da leitura do passado traumático coletivo na pós-modernidade.

Sendo uma abordagem hermenêutica-filológica e histórica centrada em conceitos de memória e sua relação com a escrita ficcional, este livro resgata a noção da literatura (ficcional) pós-Holocausto para a produção judaico-brasileira e insere-a dentro dos discursos literários globais e transculturais de memória do Holocausto.¹³ Ademais, o livro fornece novos resultados a respeito da literatura em questão, investigando suas filiações e afiliações, que incluem características estéticas e genéricas, bem como o contexto do campo literário no Brasil perante

13 Pela “memória do Holocausto” entende-se a totalidade de discursos: filosóficos, literários, psicológicos, históricos, sociológicos etc., produzidos individual ou coletivamente, tanto pelas famílias e grupos sociais como também pelas instituições, museus, meios de comunicação de massa etc. acerca da destruição dos judeus europeus com seus antecedentes e suas consequências.

e dentro do qual tal literatura, entendida como uma produção cultural material sobre a experiência traumática coletiva, revela-se como uma literatura emergente. O que se propõe aqui é “no prescriptive rules, but the description of [...] fictive practice.” (Vice 2000: 8).

A presença do fenômeno descreve-se em dois modos: diacrônico e sincrônico, que podem ser capturados também em termos de interações entre filiações e afiliações.¹⁴ Eaglestone explica a possível aplicação dos termos:

For Holocaust fiction, the filiations are more complex than a tradition of great writing: they include personal recollection, the memories of parents and survivors, testimonies, museums, sites, religious traditions, works of history, as well as previous works of art, and part of ‘Holocaust criticism’ should be to trace and reveal these [...]. The affiliations, on the other hand, reflect the present and future understandings of the world ‘Over There’, as the parents of David Grossman’s character Momik call the Holocaust. These understandings and their changes over time—ideas about Nazi guilt, for example, or simply an awareness of the enormity of what happened—alter the possibilities of what sort of novel can be written. (2009: 109)

A filiação, ou o modo diacrônico, refere-se, portanto, à examinação da descendência dos textos. No contexto da ficção do Holocausto, a ordem cronológica diz respeito à filiação dos textos com memórias, testemunhos, tradições, museus, mídia, etc. O modo diacrônico, que outorga ao estudo uma estrutura de enredo, possibilita rastrear o desenvolvimento histórico da escrita judaico-brasileira do, sobre, devido e em resultado do Holocausto; uma escrita que se pode observar presente já a partir dos anos 40.

O modo sincrônico, ou de afiliação, demonstra, por um lado, a pluralidade da expressão literária em questão em termos de seu conteúdo e de sua forma e, de outro lado, a questão de inserção do objeto de estudo dentro de uma “rede de afiliações” (Cf. Ahluwalia e Ashcroft 1999: 42-44). Em outras palavras, ele refere-se à noção de como são e como significam os textos na medida em que representam a memória da Catástrofe no seu próprio tempo, ou seja, numa realidade socio-cultural em que são produzidos e lidos contra o mundo da pura textualidade.¹⁵

14 Aqui refiro-me aos termos “filiação” e “afiliação” propostos por Edward Said na sua descrição de *worldliness* da literatura. Cf. Ashcroft e Ahluwalia 1999; Said 2000.

15 Para Said trata-se dos processos de identificação do texto através da cultura e da inserção na sociedade. Logo, ele percebe o texto dentre de uma rede de afiliações não (necessariamente) literárias, nem canônicas, nem tradicionais. Em outras palavras, o texto pertence ao mundo material. Enquanto o mundo existe, o texto é crucial para a sua compreensão. Cf. Ashcroft e Ahluwalia. 1999: 39-44.

O estudo apresentado neste livro deve ser entendido como um ato tanto de restabelecimento como de vitalização teórico-interpretativa, que pressupõe a existência e a validade dos estudos predecessores, e que visa a dar uma continuação à pesquisa de um conjunto literário que se pode considerar como uma tradição literária em progresso. Pesquisando um tema tão complexo, amplo, e simultaneamente tão conhecido e tão desconhecido, admite-se a possibilidade de que existam outras lógicas, outros métodos e outros conceitos, dado que o capital teórico-filosófico disponível acerca do assunto é verdadeiramente enorme e inesgotável, e seus elementos não raramente divergentes e até contraditórios. Justamente por essa razão, como autora, não vejo no dado momento a necessidade de propor uma nova abordagem conceitual ou teórica. O que é novo aqui é o próprio objeto de pesquisa que precisa ser descrito, localizado e classificado, e isso pode e deve ser feito dentro dos parâmetros e com os instrumentos já estabelecidos e vigentes. Desta maneira, pretende-se contribuir para a legitimação da literatura em questão no campo literário do Brasil e no campo da literatura do Holocausto (noção que abrange também as literatura pós-Holocausto), acreditando que o corpus aqui apresentado, sim, possui o potencial para participar na transformação do espaço público brasileiro de memória de eventos coletivamente traumáticos, sendo, nessa ótica, uma literatura, e em consequência também uma leitura¹⁶, emergente. Não se pode esquecer, que ao mesmo tempo, o dito corpus deixa-se influir por tal espaço, o resultado disso sendo o polimorfismo da memória que ele representa.

O livro é dividido em três partes. A primeira parte (I), a genealógico-teórica, apresenta uma perspectiva histórica de uma tradição difícil, por assim dizer, que é o Holocausto na literatura brasileira. O objetivo é demonstrar que a literatura pós-Holocausto 1986 – 2016 encontra-se enraizada na escrita judaica no Brasil, onde o tema do Holocausto estava presente já desde os anos 40. Naquele primeiro período (1946 – 1985), denominado de literatura de conscientização do Holocausto (Introdução da Parte I), dominam textos autobiográficos / semiautobiográficos, memorialísticos e testemunhais, que narram o drama da experiência pessoal de sobrevivente, de testemunha, de *bystander* ou de “sujeito implicado”¹⁷

16 Com isso quero dizer que a literatura pós-Holocausto não se refere apenas aos textos em si, mas também aos modos de leitura. A leitura, como observou Eaglestone (2009: 107) a respeito do que ele chamou de “ficção do Holocausto”, é orientada por uma série de perguntas, respostas, demandas e assuntos tomados em conta, que nascem da consideração feita por parte do leitor do gênero e da forma literária que ele enfrenta. Aqui refiro-me a uma leitura emergente pois ela apenas se finda na consideração do gênero, como também da estética de pós-memória e do realismo traumático.

17 Cf. Rothberg 2019.

contemporâneo, embora deslocado para o outro lado do Atlântico. Logo, no primeiro capítulo (1) abre-se o espaço de debate acerca do desenvolvimento do tema, reunindo pela primeira vez num único lugar as abordagens teóricas avulsas existentes já a partir dos anos 80, criando assim uma compilação sistêmica e teórico-conceitual a partir da qual se propõe pensar os novos parâmetros (2) do corpus da literatura pós-Holocausto no Brasil a partir de 1986. A proposta é criar uma periodização convincente, mudar de perspectiva – do tema do Holocausto na literatura brasileira/judaica no Brasil – e focalizar na literatura judaico-brasileira pós-Holocausto – pensando-a sob ângulos de pós-memória, de realismo traumático e de emergência. Esses correspondem às três feições dela: (a) como um fenômeno de reativação e re-incorporação da memória quando as gerações posteriores acedem à experiência do Holocausto num evidente atraso tempo-espaçial; (b) como um fenômeno que responde às demandas realistas, modernistas e pós-modernistas da representação; e, finalmente, (c) como um fenômeno sociocultural e histórico.

No capítulo a seguir (3) propõe-se pensar o impacto da linhagem literária judaica no Brasil estabelecida pela figura icônica e pela obra canônica de Moacyr Scliar. O autor gaúcho, paralelamente à sua associação primária ao fenômeno do realismo mágico (mais em termos estéticos que de recepção), foi considerado o principal representante da expressão da experiência judaica migratória e grande crítico das ideologias e dos movimentos fascistas. Resulta, porém, que o mesmo também possui um papel importante na formação da ficção pós-Holocausto. Neste sentido, o estudo recupera a figura e a escrita de Scliar entre a representação oficial da literatura judaica no Brasil e da literatura regional gaúcha, para sublinhar a importância da representação do Holocausto e suas consequências na obra dele, uma representação até 1986 alusiva e subcutânea, e, em 1986, no conto “Na minha suja cabeça, o Holocausto”, direta e traumática. O conto não teve muita ressonância até 2010 quando foi incluído na publicação editada por Tatiana Salem Levy e Adriana Armony, *Primos: Histórias da herança árabe e judaica*. Eu considero o conto e Scliar como um texto pioneiro da ficção contemporânea pós-Holocausto; ficção que, tal como elucidada a parte a seguir, vai começar a cristalizar-se como um gênero autônomo de escrita a partir dos anos 90 (contos).

Consequentemente, a segunda parte (II) dedica-se à primeira fase da representação do Holocausto pós-1985 no Brasil: os contos. Ela abre com a contextualização (4) de uma perspectiva global da presença dos discursos sobre o Holocausto na virada dos séculos. Ao lado do que passou a ser conhecido como “era da testemunha” (Wieviorka 2013), surgem novos paradigmas da representação e também se intensificam abordagens teórico-analíticas a respeito.

O que acontece no Ocidente é, em seguida, confrontado com o âmbito local brasileiro. O que se identifica como uma especificidade do campo literário do Brasil é a representação das memórias judaicas entrelaçadas com a experiência coletivamente traumática brasileira, sobretudo, da ditadura militar. Esse multidirecionalismo surge na literatura já nos anos 60 e embora não seja extensivamente cultivado nos anos noventa com o fim do regime militar, vai se revitalizar a partir do novo milênio. As vozes judaicas que surgem no campo literário do Brasil na década de noventa considero parte da chamada Geração 90 (Oliveira 2003, 2018). Elas não apenas são apresentadas aqui como herdeiras da obra de Moacyr Scliar¹⁸, mas também como representantes das tendências literárias no Ocidente inaparentes no panorama da literatura nacional. Aqui sublinha-se o caráter imperceptível deste conjunto literário emergente que contrasta com o boom da memória dos anos 90. A particularidade que chama atenção é a convergência estética entre os contos brasileiros e a ficção e a arte do Holocausto no Ocidente. Esta convergência é a quebra do tabu. O capítulo seguinte (5), analítico-interpretativo, fornece uma leitura das narrativas breves orientada pela transgressão, pela impiedade¹⁹ e pelo grotesco. No caso de um dos autores, Samuel Reibschid, destaca-se uma presença alusiva de memória multidirecional.

A última parte (III) dedica-se à emergência do romance²⁰ pós-Holocausto no Brasil (2001 – 2016) dentro do contexto sociocultural da globalização da memória da Destruição no século XXI. À maneira de uma introdução à respeito da memória transnacional (6), destaca-se primeiro a expansão polivalente do Brasil no mundo: cultural, política, econômica e diplomática (6.1). Logo, busca-se apresentar a intensificação dos discursos da memória do Holocausto e as tendências transnacionais de sua institucionalização, monumentalização e rememoração. Se

18 Esta linhagem inscreve-se, por um lado, no fenômeno do moderno conto brasileiro (na gênese do qual um outro autor brasileiro judeu jogou um papel decisivo, nomeadamente Samuel Rawet), e, por outro lado, na tradição do conto judaico: pense-se aqui, ao lado de Scliar e Rawet, em Franz Kafka, Scholem Aleichem, Isaak Babel, entre outros.

19 Cf. Krijnen 2016.

20 A emergência do romance pós-Holocausto identifico com certas estéticas comuns (pós-memória e realismo traumático) que surgem efetivamente a partir de 2000. Algumas poucas fontes secundárias fazem referência a dois romances publicados anteriormente, pois ainda nos finais do século XX. Estes romances, *O Terceiro Testamento* de Francisco Dzialovsky de 1987 e *Sobre os rios que vão* de Maria José de Queiroz de 1990 não foram incluídos no corpus, pois são considerados esteticamente distantes da ficção pós-Holocausto em questão, assim como definida aqui.

o século XX era a época de testemunho, o século XXI surge como uma época de comunidades de pós-memória transcultural e global (6.2). Em seguida (7), descreve-se algumas das características do romance brasileiro pós-Holocausto, tratando de suas feições formais (7.1 e 7.2) e de procedimentos estéticos de realismo traumático (7.3) que criam estruturas tempo-espaciais identificados como cronotopoi da linguagem, do trauma, do corpo e do *Drüben*. Finalmente, antes de se chegar às conclusões, apresenta-se os devidos romances (8 e 9), dividindo-os entre 2000 – 2010 (fase pioneira e da escrita feita pelas mulheres) e 2011 – 2016 (fase da escrita predominantemente feita por homens).

Sumarizando, a noção de literatura judaico-brasileira pós-Holocausto não é para ser assumida como uma noção reducionista, mas no sentido de uma expressão polivalente e transcultural, de autovisibilização consciente dos autores e autoras, como judias e como brasileiras, fundamentada na experiência comunal e coletivamente traumática, onde a posicionalidade do autor/autora é vital, quer dizer, seu histórico, origem e incentivo para escrever afetam a maneira como ele/ela lida com o Evento (Berberich 2006: 568). O encontro entre o individual e o coletivo, no qual se produz o conhecimento, não é fácil e nem sempre resulta em êxito. Pelo contrário, muitas vezes é conflituoso e gera inquietação, ou ainda é banal e até mesmo frustrante. Nas palavras de Rothberg (2000: 190): “Knowledge of the event is revealed as the product of ongoing acts of representation that inevitably juxtapose it with other historical and personal traumas and with seemingly irrelevant concerns, sometimes pressing, sometimes trivial.”; ou ainda nas palavras do narrador de *Diário da queda* de Michel Laub (2011: 13-15): “Se na época perguntassem o que me afetava mais, ver o colega daquele jeito ou o fato de meu avô ter passado por Auschwitz [...] eu não hesitaria em dar a resposta. [...] Se eu tivesse que falar de algo meu, começaria com a história do colega que caiu na festa.”; palavras do narrador de um dos romances aqui estudados que expressam a tensão entre a distância e a identificação, configurando duas modalidades que caracterizam a relação complexa dos judeus e das judias na Diáspora que vieram depois da Catástrofe. O presente estudo demonstra como a escrita desses sujeitos revela suas leituras críticas da condição judaica pós-Holocausto.

PARTE I: Nas margens da tradição literária

Conscientização da Catástrofe na literatura judaico-brasileira 1946 – 1985

Na introdução para a antologia da escrita contemporânea judaica no Brasil, Nelson H. Vieira (2009) traça uma pequena história da presença judaica nas letras brasileiras no século XX. Dentro da sistematização da literatura judaica, destaca-se o tema do Holocausto. A ele, Vieira dedica uma parte restrita, diferenciando entre a literatura abastecida com “power of imagination” e os testemunhos que ele chama de “memoirs” dos sobreviventes (Vieira 2009: li). Apoiando-se em classificação de Vieira, proponho estabelecer de antemão um contínuo entre a presença da Destruição pré-1985 e pós-1985.

Considero a escrita do período 1946 – 1985 como predominantemente orientada pelo impulso documental.²¹ A Destruição, como o evento coletivamente traumático recém ocorrido, necessita ser apreendida na sua enormidade, enquanto ecoa nas notícias da rádio e dos jornais. Justamente por isso a produção literária dessas quatro décadas deve ser considerada como um período de moldação da consciência (ou de conscientização) da Catástrofe, tomando em conta os seguintes aspectos:

- a. Cerceamento temporal resulta numa impossibilidade de avaliação dos eventos e de perlaboração²² do trauma devido à dor profunda e ao choque perante à enormidade do crime nazista e da guerra. Assim, a consciência implica dar-se conta, registrar, mas não necessariamente elaborar. Isso ocorre tanto com os imigrantes que chegaram no Brasil antes de 1939 e que acompanharam os eventos através da mídia de comunicação em massa e da correspondência, quanto com aqueles que voltaram para a Europa em guerra como soldados lutando nas tropas brasileiras do lado dos aliados.²³ Os autores judaico-brasileiros que não vivenciaram o Holocausto descrevem experiência migratória e expressam a preocupação com os amigos e familiares deixados para trás; seus

21 Para Ezrahi (1980: 24-48), a arte documentária é uma tentativa de reconstrução artística da atualidade, onde o autor abdica da responsabilidade criativa requerendo uma historicidade que possa outorgar certa autoridade ao texto. A arte documentaria assim entendida inclui os testemunhos escritos por sobreviventes e ficção documental (na qual se inclui romance, poema, drama).

22 No sentido de *working through*. Cf. LaCapra 1994: 205-224.

23 É amplamente conhecido o fato de que a Força Expedicionária Brasileira (FEB) lutou na Itália do lado dos Aliados entre 1944 e 1945.

textos são ocasionalmente protagonizados pela figura do sobrevivente (em textos de Samuel Rawet, Meir Kucinski).

- b. As vozes de teor testemunhal que se relacionam diretamente com a Catástrofe numa narrativa em primeira pessoa são as vozes dos sobreviventes dos campos de concentração
- c. Seus testemunhos começam a ser publicados a partir dos anos 70, sem embargo, não ganham reconhecimento até anos posteriores, isto é, a partir dos anos 90 e especialmente no começo do século XXI, com a chegada do boom dos estudos da memória na América Latina e no Brasil.

No Ocidente, as primeiras duas décadas depois do Holocausto são um momento de silêncio e de choque em resultado da experiência traumática e também um tempo em que a consciência apenas começa a brotar em mentes daqueles que não vivenciaram o horror na própria pele. No Brasil, a escrita dessas décadas consiste em textos que narram a experiência e o pensamento de seus autores, dando seu próprio testemunho do exílio e da experiência migratória, abordando os temas relacionados com a imigração, mobilidade social, problemas com a assimilação e conflitos interculturais, ecoando a Catástrofe e seus precedentes (*pogroms*, perseguições, manifestações de antissemitismo, ascensão do nazismo na Europa). É uma produção frequentemente escrita em primeira pessoa, de caráter memorialístico e de ficção autobiográfica.

Vieira (2009: xxxviii) chama atenção para os escritores como Elisa Lispector, autora do romance autobiográfico *No exílio* (1948) onde o Holocausto está apenas insinuado.²⁴ Entre os primeiros que começaram a escrever alusivamente sobre a Catástrofe encontra-se também Samuel Rawet. Nascido na Polônia, Rawet é considerado precursor da moderna expressão judaica (Vieira 2009: xxxviii-xl) e pioneiro do conto moderno no Brasil (Brasil 1975: 15). Em

24 O romance de Elisa Lispector, narrado em terceira pessoa, conta a história de uma família judia da Rússia que consegue fugir dos *pogroms* perpetrados pelos Cossacos nas terras do Império Russo e assim instalar-se no Brasil, em Recife. A narração, já do Brasil, acompanha os eventos políticos e sociais na Europa e na Palestina a partir dos finais da década 20 até o fim da guerra em 1945. Há referências à propaganda nazista, à violência antissemita, à figura de Hitler e ao livro *Mein Kampf*, aos atos políticos da Alemanha nazista, como o Anschluss da Áustria. Também menciona-se os campos de concentração, os fornos crematórios e a insurreição no Gueto de Varsóvia. A palavra “genocídio” é usada para descrever o crime nazista contra a população judaica. Todas essas referências vêm dos noticiários de imprensa lidos pelos membros da família da protagonista do romance, Lizza.

*Contos de Imigrante*²⁵, publicados em 1956, Rawet concentra-se em figuras de judeus exilados no Brasil, servindo-se de elipses, monólogo interior e ritmo sincopado (Hohlfeldt 1988: 116-117) que evidenciam a crise da representação.²⁶ Em alguns casos, os protagonistas dele são também os sobreviventes, como no conto “O profeta”. Nele, a narrativa constrói-se a partir da falta de aproximação direta à experiência e da impossibilidade de comunicá-la.²⁷ Kirschbaum (2017) analisa o

-
- 25 A coletânea logo chamou atenção de Jacó Guinsburg. No entanto, a obra de Rawet caiu em oblição com a morte dele em 1982. Atualmente seus textos estão sendo redescobertos por Saul Kirschbaum, Leonardo Tonus, Berta Waldman, Regina Igel, entre os mais conhecidos.
- 26 Pelo rawetiano conto psicológico entende-se a centralidade de processos psicológicos do indivíduo que descobre a ruptura do equilíbrio na sua vida. Em resultado cria-se uma brecha entre a realidade e a vivência interior do personagem que passa a isolar-se da sociedade que representa incompreensão e hostilidade. Neste status quo o personagem tenta encontrar valores existenciais, não raramente com um desfecho trágico. Visto que Rawet pertencia à 1,5 geração migratória (já levado para o Brasil com sete anos de idade) e retratava a vida do imigrante judeu no Brasil, sua criação literária pode ser considerada como uma obra semiautobiográfica, expressão das angústias e estranhamentos com os quais o próprio autor lidaria solitariamente por toda a vida até a sua morte. Rawet ficou conhecido pela sua relação conflituosa com o judaísmo, apesar de a sua obra ser movida pela tradição e cultura mosaicas.
- 27 O conto retrata um certo clima da época (*Stimmung*) em que por um lado havia felicidade pelo triunfo dos Aliados, e por outro lado, uma descrença nas atrocidades cometidas durante a guerra, inclusive a Destruição. A catástrofe sem nome é envolvida num silêncio. O tema que aborda Rawet é também o abismo entre as vivências do sobrevivente e a vida da população brasileira, também da comunidade judaica no país, assim como entre a experiência da geração migratória e das gerações posteriores já nascidas no Brasil; o abismo que conduz a um desfecho trágico. A relação criativa de Rawet com a Catástrofe articula-se na preocupação com a figura do sobrevivente, trauma, falta de compreensão e alienação na sociedade de acolhimento. “O profeta” narra uma situação profundamente dramática, onde o ex-prisioneiro do campo de concentração é uma figura arquetípica do Outro. Este é um exemplo da narrativa de ruptura que demonstra a dificuldade de ser-no-mundo numa condição resultante do trauma concentracionário, mesmo estando entre os seus. Vale a pena observar que o retrato implícito do suicídio em Rawet precede o discurso de Améry sobre a “morte livre” em “Hand an Sich Legen” de 1976. O próprio Améry cometera o suicídio dois anos depois (1978). O ato de tirar a sua própria vida, lembremos, tornou-se uma prática frequente entre os sobreviventes, num certo atraso temporal. Entre os autores-suicidas deve-se rememorar, entre outros, Tadeusz Borowski (morto em 1951), Paul Celan (1970), Yosef Wulf (1974), Piotr Rawicz (1982), Primo Levi (1987), Bruno Bettelheim (1990), Jerzy Kosiński (1991), Sarah Kofman (1996). O motivo de suicídio no contexto do Holocausto, reaparecerá, portanto, em várias obras literárias. E apesar de que

conto junto com outros da mesma coletânea, como “A Prece”, “Requiem para um solitário” e “Gringuinho” que igualmente aludem à Catástrofe e suas consequências. Kirschbaum observa que o tema foi tratado por Rawet também nos textos posteriores, no conto “Lisboa à noite” (1969), na novela *Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro e de um futuro que já passou porque sonhado* (1970), assim como em duas peças de teatro não publicadas: *O papa do Gueto* e *O lance de dados* (Kirschbaum 2017: 400).²⁸

Antes, em 1949, publica-se na revista da época *O Reflexo – Revista Juvenil*, escrito já em 1946, o conto do recém-falecido professor e editor Jacó Guinsburg (1921 – 2018) (Igel 1997: 218; Waldman 2017: 376). Considerado vanguardista, já que o “tema do Holocausto se desenvolveria trinta anos mais tarde, no Brasil, na voz narrativa de alguns dentre seus sobreviventes.” (Igel 1997: 217), é um relato não-ficcional, já que a narração é movida indiretamente pelos aportes autobiográficos de Guinsburg, inspirada pelas experiências vividas ou ouvidas. A focalização interna no conto outorga um olhar subjetivo à narração fazendo com que o modo de contar concentre-se em sentimentos e sensações vivenciadas pelo jovem brasileiro durante a Segunda Guerra Mundial e em suas reações às mudanças do clima sociopolítico e cultural no país. O conto tematiza sutilmente a tomada da consciência pelo sujeito narrativo dos horrores do Holocausto.²⁹

Outros textos semiautobiográficos que surgem a partir dos anos 60 concentram-se em narrar a experiência bélica. Aqui cabem crônicas, memórias e ficção testemunhal (Vieira 2009: xlii). O memorialismo aparece em autores que narram o drama dos judeus refugiados no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro. Estes são Elizer Levin com *Bom Retiro* (1972) e Zevi Ghivelder com *As seis pontas da estrela* (1969), que capturam os sentimentos da culpa e da dívida sentidos pelos judeus brasileiros que se salvaram das atrocidades fugindo da Europa antes de 1939. Como lembra Robert DiAntonio (1991: 877), no livro de Ghivelder há um episódio desconcertante no qual a comunidade judaica do Rio de Janeiro participa de um funeral para as barras de sabão alegadamente

aquelas escritas no Brasil tratem quase exclusivamente da figura-paradigma de Primo Levi, é preciso reconsiderar “O profeta” de Rawet no panorama da representação da autoaniquilação do sobrevivente.

28 Todos os textos mencionados de Rawet, salvo as peças, foram reunidos em 2004 por André Seffrin na publicação *Contos e novelas reunidas*.

29 O conto aparece novamente em 2000 numa coletânea *O que aconteceu, aconteceu* que reúne várias narrativas breves de Guinsburg escritas ao longo da segunda metade do século XX. Ele foi analisado, entre outros, pela já mencionada Regina Igel (1997), como também por Ilana Heineberg (2011) e Berta Waldman (2004).

encontradas em Auschwitz: “Agora algumas barras daquele sabão estavam sendo trazidas para o Brasil, onde lhes seria dada sepultura em solo sagrado [...] Na manhã de domingo, cada judeu ia levar à sepultura um pedaço de seus pais, de parentes e amigos, um pedaço de si mesmos” (Ghivelder [1969]2003: 130-131).³⁰

O tema da guerra é narrado diretamente por Boris Schnaiderman em *Guerra em surdina* (1964) e aparece também em *A guerra no bom fim* (1972) de Moacyr Scliar. O primeiro, falecido em 2016, lutou na Segunda Guerra Mundial, enquanto o segundo abordou a questão bélica num modo estético do realismo mágico, transportando as batalhas para o outro lado do Atlântico. A novela de

30 As frequentes menções sobre o sabão feito de gordura humana assim como as encenações literárias do enterro do tal sabão em estilo sentimentalista ou mesmo patético (enterros que de fato tinham tido lugar em comunidades de imigrantes judeus nos EUA, por exemplo) devem ser cuidadosamente abordadas como reações à circulação das histórias de horror sobre as atrocidades do crime nazista. A questão do horrífico uso dos restos humanos pelos nazistas foi mencionada por Zevi Ghivelder em *Seis pontas da estrela* (2003) e por Moacyr Scliar no conto “Na minha suja cabeça, o Holocausto” (1986) (sobre o qual cf. o cap. 3). Também o autor uruguaio, Maurício Rosencof, recorreu ao motivo no romance *Las cartas que no llegaron* (2000: 14). Trata-se, no entanto, de episódios não comprovados pelos historiadores. Como afirmam, por exemplo, Dominick LaCapra (1998: 19-20) e Deborah Lipstadt (1981), não há evidências sobre uma produção em massa de sabonete feito de gordura humana efetuada em campos de concentração nazistas. Além disso, cita-se as palavras do renomado historiador Yehuda Bauer (1990) publicadas em 1990 em *Jerusalem Post*: “There was no industrial production, and the pieces of soap inscribed R.I.F. which Jewish victims were told were made of human fat were found to contain ordinary non-organic fats (R.I.F. means Reichsstelle für Industrielle Fettversorgung, or State Centre for Supply of Fats, and not Pure Jewish FAT: as the victims were told by the Nazis). The reason why one has to be accurate is that one has to exercise tremendous responsibility and deep respect towards the victims and their relatives and towards the memory of the millions of Jewish dead. What the Nazis did is horrendous enough; we do not need to believe the additional horrors they thought about but did not have time to realize. The Holocaust deniers waiting in the wings are eager to pick up any inaccuracies we may inadvertently commit, and we should not ease their work.” Bauer refere-se indiretamente ao que foi evidenciado durante os Processos de Nuremberga, nomeadamente, os experimentos de um médico nazista, Rudolph Spanner no Instituto Anatômico em Gdansk (Danzig). Segundo os testemunhos, a matéria usada nestas experimentações provinha dos corpos mortos dos prisioneiros do campo de concentração Stutthof, perto de Gdansk. Um historiador independente Joachim Neander, que se dedica à denúncia do revisionismo, afirmou que histórias de horror sobre o sabão prejudica a pesquisa séria sobre os crimes nazistas. Cf. Neander 2006; Museum Auschwitz 2006.

Scliar lançada em plena ditadura militar encontra-se indiretamente ligada ao tema do Holocausto. A Scliar voltarei no capítulo 3.

Regina Igel (1997) destaca ainda dois textos cujos enredos se desenrolam no contexto da Segunda Guerra Mundial. Trata-se dos romances de tiragem esgotada e praticamente esquecidos de Américo Vértès, *Entre duas Evas* (1969) e *O J vermelho* de Alfredo Gartemberg (1976). Os dois narram as experiências de emigrantes e, portanto, apesar de estruturados no “modo ficcional” eles igualmente são relatos de teor autobiográfico e memorialístico. Nos anos 70 publica também Judith Grossman (1931 – 2015), autora pertencente à geração de Moacyr Scliar. A coleção *A noite estrelada: Estórias do ínterim* inclui o conto “A Sra. Büchern em Lebenswald” que tematiza o impacto, o trauma e o sentimento de dívida em uma sobrevivente de campo de concentração. Aqui apenas o jogo de palavras *Büchern*, *Buchenwald* e *Lebenswald* remete à Catástrofe.³¹

A presença dos textos da tradição ídiche no Brasil pode ser traçada a partir dos finais dos anos 20. A partir dos anos 50, alguns abordam o tema do Holocausto. Em 2007, Hadassa Cytrynowicz e Genha Migdal organizaram uma coletânea de contos traduzidos para o português, reunindo treze autores da chamada “geração ídiche”.³² A temática dos contos reunidos em *O conto ídiche no Brasil* é variável, mas concentra-se primariamente na questão da imigração, um tema recorrente na literatura ídiche e hebraica em geral (Waldman 2007: 396). Representação de lembranças invasivas do passado europeu, da luta pela sobrevivência, a adaptação à nova profissão e à comunidade judaica brasileira já estabelecida na cultura e realidade brasileiras, o sentimento da culpa daqueles que deixaram para trás as famílias e os amigos, como também trauma, giram ao redor da memória da Catástrofe, visível nos relatos de Hersch Schwartz, Marcos Jacobovitch e Chaim Rapoport. A temática do Holocausto encontra-se outrossim em Meir Kucinski que, além de fazer parte da citada coleção, foi homenageado em 2002

31 A partir dos anos 60 destacam-se igualmente as obras de Clarice Lispector. Por mais que o tema do Holocausto possa parecer alheio à sua criação, ele permeia de uma maneira latente alguns de seus textos, como o romance de 1949 *A cidade sitiada*, a novela *A hora da estrela* de 1977 ou o conto “Perdoando Deus” de 1970. Cf. Aizenberg 2016: 25-51; Moszczyńska 2017: 85-106; Musch e Willem 2019.

32 A geração ídiche, composta pelos imigrantes de língua ídiche e que continuavam comunicando-se neste idioma já no Brasil, diferencia-se da geração seguinte que escreve e comunica-se já plenamente em português (Waldman 2007: 394). No entanto não foi somente o idioma que os imigrantes trasladaram para o outro lado do Atlântico. Junto com ele, trouxeram uma rica cultura ídiche cultivada através do teatro, da imprensa, das reuniões musicais e literárias e das instituições (Nascimento 2007: 250).

com *Imigrantes, mascates e doutores*. A publicação organizada por Rifka Berezin e Hadassa Cytrynowicz, inclui três contos que falam do impacto da Catástrofe em indivíduos radicados ou recém-chegados no Brasil.³³

Nos anos 1946 – 1985 aparece ainda outro tipo de escrita que se destaca do resto pelo seu valor documental explícito. Este último grupo é composto pelos chamados testemunhos do Holocausto. Trata-se de autores que vivenciaram na própria pele o horror do internamento nos guetos, nos campos de trabalho forçado e de extermínio.³⁴ Entre eles, vale a pena mencionar Joseph Nitchthausen com o testemunho *Quero viver... memórias de um ex-morto* (1972), Ben Abraham (*nome de plume* de Henryk Nekrycz) e seus escritos didáticos publicados ao longo da década de setenta e oitenta, como *...E o mundo silenciou* (1972)³⁵, Olga Papadopol, com o pedagógico *Rumo à vida* (1979) e Konrad Charmatz com seu relato de alto teor literário *Pesadelos* (1976)³⁶. Além disso, dos anos 80 provém os testemunhos de Alexandre Stolch, *Os lobos* (1983) e de Sonia Rosenblatt, *Lembranças enevoadas* (1984) (Seligmann-Silva 2007: 125).³⁷

A presença da Catástrofe na criação literária judaico-brasileira 1946-1985 coincide com as tendências literárias identificadas com a terceira geração modernista, também chamada de Geração de 45.³⁸ Bosi fala em dois fenômenos. O primeiro, “literatura-verdade”, responde às calamidades, ditaduras, guerras

33 Os contos de Meir Kucinski, reunidos e traduzidos para o português, provém de duas publicações anteriores feitas em Tel Aviv, “Nussakh Brasil” de 1963 e “Die Palme Benkt Tzu Der Sosne” de 1985.

34 Seligmann-Silva inclui nos testemunhos primários também o já mencionado romance de Boris Schnaiderman, *Guerra em surdina*, caracterizando-o como “uma obra de teor testemunhal, publicada em forma romancelada” (Seligmann-Silva 2007: 141).

35 O título do testemunho de Abraham remete ao título do memoir de Elie Wiesel publicado em Buenos Aires em 1956 em língua ídiche: *Un di Welt hot geschwign* (*E o mundo silenciou*). Dois anos depois o testemunho de Wiesel foi traduzido para o francês e publicado em 1958 sob o título *La nuit*.

36 Memórias de Charmatz foram publicadas no Brasil em ídiche em 1975 e traduzidos para o português por Ana Lifschitz em 1976. Em 2003 foram traduzidos do ídiche para o inglês (*Nightmares: memoirs of the years of horror under Nazi rule in Europe, 1939-1945*, Syracuse University Press). Em 1985, Charmatz ganhou o Prêmio do World Farband of Jewish Partisans and Concentration Camp Survivors em Israel.

37 A tradição de escrita testemunhal do Holocausto reencontra sua continuação a partir da primeira década do século XXI quando o boom dos estudos da memória no Brasil coincide com a vontade dos últimos já sobreviventes de compartilhar suas histórias. Cf. Cap. 6.2.

38 Cf. Candido 1999: 89-93, 1979: 30-33.

e tecnocracia. O segundo, “ficção introspectiva”, possui como pano de fundo a memória e a autoanálise; esta “ainda resiste como pode à anomia e ao embrutecimento, saltando para universos míticos ou surreais, onde a palavra se debate e se dobra para resolver com as suas próprias forças simbólicas os contrastes que a ameaçam.” (Bosi 1975: 21-22). Estas tendências entrelaçam-se e a memória demonstra-se como uma força geradora e um propósito da narrativa. Psicologismo, introspecção, prosa urbana que explora a marginalização do ser humano, aplicação do realismo fantástico e busca de universalização são acompanhadas pela fragmentação da linguagem e pelo rompimento com a linearidade da narrativa. Trata-se de manifestações literárias de alto teor autobiográfico que relatam eventos não muito afastados do momento do ato de narrar, buscando lidar com as primeiras denúncias dos crimes e com a dor da ferida não cicatrizada. A contemplação do passado recente ocorre à distância e embora encontre-se enquadrada dentro do discurso memorialístico, não se pode falar ainda da consolidação da memória, mas da consciência – no caso dos judeus brasileiros afastados geograficamente e temporalmente da catástrofe – e da experiência traumática – no caso dos sobreviventes aos cujos primeiros e escassos testemunhos se tem um acesso limitado hoje em dia.³⁹ Os autores citados tentaram integrar a ascensão do nazismo na Europa, o Holocausto e a Segunda Guerra Mundial no contexto local brasileiro. O Brasil é retratado como país de acolhimento, como um cenário de natureza abundante, um espaço de negociação identitária e de conflitos étnicos, país democrático, mas igualmente de ignorância; das riquezas naturais, mas também de pobreza humana; “país do futuro”, lugar que, contudo, também virou refúgio para os nazistas.

Essa parte introdutória teve dois objetivos. Primeiro, historicizar a presença no Brasil da escrita sobre o Holocausto que se mantém marginalizada na tradição literária nacional. Neste sentido, procurei demonstrar o processo de desenvolvimento desta escrita ao longo de quatro décadas do século XX, processo que se viu determinado pela proximidade temporal dos eventos do Holocausto e da Segunda Guerra Mundial e pelo afastamento geográfico de seus autores. O segundo objetivo foi sublinhar a inscrição dos primeiros textos do Holocausto

39 Os testemunhos publicados nos anos 70 e 80 são difíceis de encontrar nas livrarias. Eles também não fazem parte do cânone da literatura brasileira. Os que se podem encontrar em sebos, por exemplo, através da página Estante Virtual que oferece serviço de intermediação entre os sebos do Brasil inteiro e os compradores em várias partes do mundo, com frequência têm sido classificados como „literatura estrangeira” (apesar de terem sido escritos quase exclusivamente em português e por autores brasileiros naturalizados).

no Brasil dentro da literatura judaica e o que resulta disso, uma fusão natural e frequente do tema com outros ligados à imigração judaica e à assimilação; algo que inegavelmente influenciou a conceitualização da literatura do Holocausto no Brasil nas primeiras pesquisas crítico-literárias. Logo demonstrei que o Holocausto, embora tenha sido presente como tema na literatura do Brasil já partir de 1946, manteve-se confinado a um espaço incerto e de desconfiança. É um espaço onde é fácil perder-se num sentimentalismo que propicia a proliferação de boatos e anedotas de horror (traço que indelevelmente persiste nas margens da literatura global do Holocausto). Este espaço desconhecido gera inquietação. Mediado ou pelos meios de comunicação em massa ou pelos próprios refugiados-sobreviventes, esses sendo figuras estranhas que carregam a difícil verdade que outros têm medo de enxergar. Os textos, por um lado, tematizaram a conscientização da experiência traumática e do horror dos eventos do outro lado do Atlântico, e, por outro lado, estes mesmos textos criaram a dinâmica da conscientização, dinâmica esta que se tornou objeto de estudos a partir dos finais dos anos 80 e particularmente nos anos 90, sobretudo pelos pesquisadores no Brasil e nos Estados Unidos.

Digressão I: Holocausto na literatura brasileira não-judaica até 1985

Quanto à expressão literária não-judaica no Brasil a respeito da Destruição, essa se vê significativamente minoritária e pontual, embora tenha surgido bem cedo. Observa-se aqui em princípio intervenções poéticas. Poesia, contrariando o *dictum* adorniano (Adorno 1963: 26), torna-se o meio de expressão que consegue dar conta do impulso criativo propiciado pelo Holocausto. Nos anos da Segunda Guerra Mundial, Carlos Drummond de Andrade escreve os poemas que se publicam em 1945 sob o título *A rosa do povo*. Nesta coletânea há várias referências diretas à guerra e algumas à figura do judeu como vítima. A expressão poética de Drummond de Andrade é de uma postura engajada contra a violência fascista de um indivíduo perplexo perante as atrocidades que ele ainda não consegue entender. O poema “Visão 1944”, por exemplo, trata das vésperas da batalha de Estalinegrado, uma das batalhas mais sangrentas da história da guerra que não cabe à cognição do sujeito lírico. Em cada estrofe se repetem as mesmas palavras, o que configura sua impotência perante o tamanho do crime: “Meus olhos são pequenos para ver”, e com vagas referências ao Holocausto como: “Meus olhos são pequenos para ver/ a fila de judeus de roupa negra, / de barba negra, prontos a seguir/ para perto do muro – e o muro é branco.” (Drummond de Andrade

2008: 167). Vários outros poemas da coletânea enlutam as ruínas da paisagem pós-bélica, num evidente tom antifascista.⁴⁰

Em 1946 no Rio de Janeiro, Vinícius de Moraes publica *Poemas, sonetos e baladas*, parte do qual faz “Balada dos mortos dos campos de concentração”. O artista estava estudando literatura inglesa em Oxford quando o estouro da guerra em 1939 obrigou-o a voltar ao Brasil. Já do Brasil ele pôde assistir ao desenvolvimento dos eventos na Europa intermediados pela mídia na época. Em abril de 1945 na revista *Time* surge um artigo sobre os campos acompanhado por fotografias tiradas no contexto em forma de ilustrações instrumentalizadas e despidas de seu valor referencial:

One showed an innocuous portrait of Belsen commandant Josef Kramer, with a caption hatred simply: “Commandant Kramer: He loved flowers.” The other five photographs displayed horrific death scenes - a mass burial at Nordhausen, a common grave at Belsen, a charred body at Erla, human cordwood at Buchenwald, and a starved prisoner at Belsen. [...] A picture of an open pit of bodies, accredited to both British Official Pictures and the Associated Press, bore the rather curious caption “Common Grave (Belsen).” Setting off the word *Belsen* in parentheses - and similarly framing the worlds *Nordhausen*, *Erla*, or *Buchenwald* [...] (Zelizer 1998: 121)

Tendo como referência o artigo da imprensa norte-americana e o comentário de Zelizer, é interessante observar que o poema de Vinícius de Moraes fala das localidades justamente mencionadas pela *Time* naquele mesmo artigo de abril de 1945:

[...]
 Cadáveres de Nordhausen Erla, Belsen e Buchenwald!
 Ocos, flácidos cadáveres
 Como espantalhos, largados
 Na sementeira espectral
 Dos ermos campos estéreis
 De Buchenwald e Dachau. (Moraes 1967: 154-155)

40 Jaime Ginzburg (2007: 109) propõe pensar a poesia de Drummond de Andrade dentro do quadro da consideração da literatura como uma elaboração para se lidar com a história e por consequência com o trauma histórico. Neste sentido, a poesia não é necessariamente uma resposta consciente às atrocidades, porque elas de fato não se encontram articuladas. Daí, a presença latente, uma prefiguração do que ainda não se é capaz de entender. A coletânea *Rosa do povo* pode ser lida, portanto, como uma literatura do trauma, da repressão e da violência dos anos 40, tanto no Brasil como no mundo.

É possível que as imagens e as informações mediadas pela imprensa tenham servido de referência ao poeta e cantor brasileiro para evocar à distância as atrocidades do Holocausto em palavra lírica em português, e num estilo surrealista prestar homenagem aos assassinados.⁴¹

Em 1977 Caio Fernando Abreu publica o livro de contos, *Pedras de Calcutá*, que inclui “Holocausto”, uma narrativa oblíqua que, como observa Pereira (2019: 143)⁴², opera em dois níveis, o simbólico, referente à queima e ao sacrifício, e o político que tem a ditadura militar no Brasil como o pano do fundo.

41 Atenção chama ainda um poema, “Canção da Judia de Varsóvia”, cuja autoria foi associada a Jorge Amado. O autor brasileiro supostamente o escrevera durante o exílio na Tchecoslováquia depois da expulsão do autor da França em 1950 (Nascimento 2018, 86). Interessantemente, as fontes brasileiras como o livro de Nascimento ou a página da revista *Diversitas* da Universidade de São Paulo citam Jorge Amado como o autor do dito poema. Já o acervo de Yad Vashem com materiais educacionais disponíveis em vários idiomas classifica a autoria do poema como anônima. O poema em primeira pessoa narra a experiência de uma mulher judia sem nome internada num campo de concentração. Ela testemunhou a ocupação de Varsóvia pelos nazistas e a morte de seus próximos: do noivo e do pai. O poema, apesar de tematizar o horror do Holocausto, possui uma mensagem não diretamente ligada à questão judaica, mas sendo, o que se poderia considerar como poesia de realismo social, uma manifestação da resistência antifascista e um apelo fundamentado no ideal comunista à revolução das massas. Averiguando a biografia do autor e seu engajamento político antifascista, pode-se supor que o poema tivesse surgido nos anos 40 ou 50 quando Amado era membro particularmente ativo do PCB.

42 A autora do artigo, referindo-se ao aparato da tortura do regime militar brasileiro, trata extensivamente do contexto do Holocausto, citando Primo Levi e Hannah Arendt, além de resgatar o imaginário cristão do sacrifício do Jesus Cristo assim como o simbolismo do fogo estudado por Bachelard e Eliade. Sua leitura é uma proposta de interpretações paralelas (a autora não faz uso da memória multidirecional que, no entanto, poderia resultar bastante prolifera para a sua análise), onde as referências à Destruição no conto do escritor brasileiro não parecem ser suficientes para poder falar de um conto do Holocausto. A data da publicação, 1977, poderia sugerir o uso deliberado do vocábulo “Holocausto” no sentido da Shoah, porém, por outro lado, é difícil – lendo o texto de Abreu – decifrar se de fato se trata do assassinato dos judeus europeus. Como lembra Petrie (2000), antes de 1942 (quando pela primeira vez se usou o termo para referir-se aos crimes nazistas), o verbete teve um uso extenso para referir-se à morte por fogo, ao incêndio como a catástrofe ambiental, logo massacres étnicos como o genocídio armênio. Não está confirmado quando se popularizou no Brasil o uso de “Holocausto” para denominar o crime nazista. Isso ocorreu provavelmente ao redor dos anos 70, quando surgem primeiros testemunhos escritos no Brasil e a televisão brasileira transmite a minissérie norte-americana *Holocaust* (1978). Caso Caio Fernando Abreu tivesse

No que se refere aos textos narrativos, é preciso mencionar dois romances e alguns contos que inscrevem alegoricamente a Catástrofe dentro de seus enredos ficcionais. Os romances, *Pessach - a travessia* de 1967 de Carlos Heitor Cony e *Hitler manda lembranças* de 1984 de Roberto Drummond, poderiam servir de referência para a estética de memória multidirecional que implica uma confrontação de diferentes histórias da violência que ocorre na literatura (Rothberg 2009: 2).⁴³ Finalmente, chama-se atenção ainda para os contos de João Guimarães Rosa reunidos por Paulo Ronái em 1970, *Ave, Palavra*. A coletânea conta com algumas ficções que são fruto de experiência alemã do escritor,⁴⁴ por exemplo, o conto “A velha” cujo enredo desenvolve-se na sequência da Noite dos Cristais (9 – 10 de novembro de 1938) (Goldberg 2007: 115-119, 2009: 386-390).

utilizado o verbete neste contexto secular específico e hoje em dia inconfundível, ele teria sido um dos primeiros no Brasil a fazê-lo.

43 Cf. Cap. 4.2.

44 Entre 1938 e 1942 Guimarães Rosa foi cônsul adjunto no consulado do Brasil em Hamburgo. Sua futura esposa, Aracy de Carvalho, trabalhava no mesmo consulado como secretária desde 1936. Os dois, esquivando-se das disposições legais do governo brasileiro, conseguiram emitir cerca de mil vistos, assim salvando vidas judaicas de serem aniquiladas no Holocausto (Goldberg 2007: 110-111).

1 “Espaços recém-abertos na literatura brasileira judaica”⁴⁵

O seguinte capítulo dedica-se aos últimos trinta e quatro anos (1986 – 2020) de teorização da presença do Holocausto na literatura brasileira. Trata-se de uma literatura acadêmica teórico-crítica dos anos 80 até a atualidade, que coincide temporalmente com o corpus do meu estudo (1986 – 2016). No entanto, é preciso sublinhar que ela não abrange todos os textos do corpus. Isso deve-se primariamente ao fato de que o corpus aqui estudado é parcialmente posterior à literatura secundária ou coincide com ela e por isso não chegou ainda a ser suficientemente estudado.

Nestas pesquisas, o Holocausto aparece como parte contingente da temática judaica, porém não como um próprio (sub)campo literário e em diálogo com outras literaturas do Holocausto e com outros vieses da literatura feita no Brasil. Na maioria dos casos, as pesquisas concentram-se na questão do componente judaico na literatura brasileira, dedicando-se à descrição e à análise da temática judaica de imigração de exílio e de alteridade⁴⁶, assim como à figura do autor judeu, cuja biografia com frequência representa justamente essas experiências.

Portanto, procuro aqui estabelecer uma abordagem sistemática da literatura secundária que existe acerca da presença do tema em questão. Esta literatura é composta por vozes teóricas críticas singulares que é preciso unir fornecendo-lhes um espaço de debate e identificando seus enfoques centrais: a questão do caráter étnico da escrita do Holocausto no Brasil, a questão da marginalidade/caráter periférico do tema do Holocausto no Brasil, e a legitimação da memória testemunhal. Logo, propõe-se renovar a leitura teórico-crítica, enriquecendo-a com os conceitos de pós-memória e de realismo traumático, considerados como meios de mediação estética da presença do Holocausto na literatura em questão; literatura esta que se define efetivamente como a literatura pós-Holocausto emergente.

A pesquisa acerca da presença do tema do Holocausto na literatura brasileira surge a partir dos anos 80 num espaço ainda não definido da produção científica dispersa feita no Brasil e fora do país. Tanto como o seu objeto de estudo, a literatura secundária não está restringida pelas fronteiras nacionais

45 Ricupero 1997: xxxvii.

46 Cf. Vieira 1995. O conceito de alteridade é aqui usado como sinônimo de *Otherness*.

nem disciplinárias. Já em 1983, Nora Glickman publica o artigo “Aproximaciones al tema del Holocausto en la literatura latinoamericana”, em que menciona brevemente o caso da literatura brasileira e da geração dos 40. Ela fala de Elisa Lispector, assim como de uma coletânea de oito contos de Líia Correa Dutra, *Navio sem porto*, publicados já em 1943, entre os quais aparece um comentário atual a respeito da decisão das autoridades brasileiras de não outorgar asilo aos refugiados vindos da Europa num navio (Glickman 1983: 290-291). Logo, o interesse particular pela presença judaica e pela tematização do Holocausto e da Segunda Guerra Mundial na literatura brasileira data dos finais dos anos 80 e começo dos anos 90. Um dos pioneiros é Nelson H. Vieira, autor de dois livros importantes sobre a presença judaica na literatura brasileira, precedidos ainda por um artigo de 1986, “Post-Holocaust Literature in Brazil: Jewish Resistance and Resurgence as Literary Metaphors for Brazilian Society and Politics.” Nele, Vieira observa que a partir dos anos 70 deu-se um aumento gradual e contínuo da representação da cultura judaica na produção escrita, cuja natureza estava intimamente ligada à realidade sociopolítica da ditadura militar no Brasil 1964 – 1985 (Vieira 1986: 62). Em 1995, Vieira publica o primeiro de seus livros sobre a literatura judaica no Brasil, *Jewish Voices in Brazilian Literature. A Prophetic Discourse of Alterity*, no qual analisa três casos exímios da literatura judaica-brasileira: Samuel Rawet, Clarice Lispector e Moacyr Scliar, explorando as particularidades do discurso judaico-brasileiro. O outro livro, já de 2009, *Contemporary Jewish Writing in Brazil. An Anthology*, é, como sinaliza o título, uma antologia de autores de origem judaica no Brasil. É um trabalho propedêutico, que além dos textos traduzidos para o inglês possui uma introdução na qual Vieira esboça uma história da literatura judaica no Brasil e, o que é de maior interesse aqui, dedica uma parte à escrita do Holocausto.

Nos anos 90, Robert DiAntonio publica o artigo “Redemption and Rebirth on a Safe Shore: The Holocaust in Contemporary Brazilian Fiction” (1991), sendo, ao lado de Nelson H. Vieira, um dos precursores tratando da representação da Catástrofe na literatura ficcional brasileira. DiAntonio junto com Nora Glickman é, além disso, editor do livro *Tradition and Innovation: Reflexions on Latin American Jewish Writing* de 1993, onde a sua contribuição intitulada “Resonances of the Yiddishkeit Tradition in the Contemporary Brazilian Narrative” menciona uma presença oculta da memória do Holocausto na obra de Clarice Lispector, recapitulando algumas ideias da sua publicação anterior ainda de 1989, “The Brazilianization of the Yiddishkeit Tradition.”

Já Regina Igel é autora do primeiro livro publicado no Brasil sobre a presença judaica na literatura nacional. O estudo vanguarda *Imigrantes judeus/ Escritores brasileiros: o componente judaico na literatura brasileira* foi publicado em 1997.

Nele, o capítulo “Memórias do Holocausto” é uma versão modificada e ampliada de um artigo publicado por Igel já em 1991 (Igel 1997: 211).⁴⁷ Igel apresenta, sobretudo, alguns dos textos de memórias individuais dos sobreviventes. Ela não se restringe, porém, à escrita documental, mas trata igualmente da literatura de tratamento ficcional da autoria dos imigrantes judeus e dos judeus brasileiros. A partir dos anos 2000, Igel segue publicando artigos a respeito do tema. Em 2000 tematiza a representação do Holocausto no artigo “Escritores judeus brasileiros: um percurso em andamento”, e em 2003 em “Ari Chen: o Holocausto e o Pós-Holocausto no teatro brasileiro” sobre a obra teatral do dramaturgo brasileiro emigrado para Israel. O tema da representação da Catástrofe é tangencialmente abordado por ela ainda em dois artigos: “Os fios da talagarça” (2008) e “Os novos escritores brasileiros-judeus: a geração dos anos 70” (2012).

Berta Waldman é autora de um outro livro seminal sobre a literatura judaico-brasileira, *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*, publicado em 2003. Nota-se que na composição do livro não há nenhuma parte que trate explicitamente sobre a literatura do Holocausto ou sobre a memória do Holocausto na literatura brasileira. O trabalho concentra-se em primeiro lugar em autores canônicos, anteriormente estudados por Vieira: Clarice Lispector, Moacyr Scliar e Samuel Rawet. Aborda-se também a questão da temática do antissemitismo e nazismo em algumas obras de Scliar, assim como em autores menos conhecidos, pelo menos no contexto da escrita ficcional, como Samuel Reibscheid e Roney Cytrynowicz. A memória da Destruição é evocada na interpretação comparativa do conto de Lispector “A Menor Mulher do Mundo” e “Berta” de Aharon Appelfeld. A partir de 2004, Waldman dedica alguns artigos ao tema do Holocausto: “O Holocausto na literatura brasileira: uma pequena anatomia da memória” (2004), no qual retoma algumas das reflexões do livro de 2003, e “Entre a lembrança e o esquecimento: a Shoá na literatura brasileira” (2015). Em 2017, a pesquisadora participa do livro editado, entre outros, por Margalit Bejarano, *Jews and Jewish Identities in Latin America*, com o artigo “Representation of the Shoah in Brazilian Literature”, uma versão inglesa que recapitula as ideias contidas nos artigos anteriores (de 2004 e de 2015). Uma edição ampliada e em português deste artigo surgiu em 2019 no Brasil, “Uma história concisa do Holocausto na literatura brasileira”. Vale a pena igualmente mencionar artigo que trata da obra teatral de Hilda Hilst,

47 A primeira versão foi publicada em 1991 sob o título “O tema do Holocausto na literatura brasileira” na *Noaj*, uma revista da Associação Internacional de Escritores Judeus em Língua Espanhola e Portuguesa, fundada em 1987 em Jerusalém.

“Sobrevoando Auschwitz: As aves da noite” de 2007. Recentemente, Waldman estava preparando uma publicação sobre a Segunda Guerra Mundial na literatura brasileira⁴⁸, tema que tem sido popular no Brasil nos últimos anos.⁴⁹ Na

Márcio Seligmann-Silva, além de se ocupar por um viés filosófico com abordagens teóricas acerca do testemunho, do trauma, da memória, e da literatura e da lei, possui um artigo paradigmático para a pesquisa no século XXI da literatura do Holocausto no Brasil: “Escrituras da Shoá no Brasil” (2007). Seligmann-Silva trata de alguns dos testemunhos escritos no país e da literatura das gerações posteriores e faz referências à pesquisa pioneira de Igel.⁵⁰

Há ainda outras contribuições que chamam atenção aos casos na literatura nacional. Em 2008, Moacir Amâncio, em “O trauma e as mutações da memória: caminhos para a compreensão de um romance brasileiro”, analisa o romance de Cíntia Moscovich, *Por que sou gorda, mamãe?* Outros, como Lyslei Nascimento, Nancy Rosenchan, Regina Zilberman e Roney Cytrynowicz têm contribuído com os artigos e ensaios sobre a literatura judaica no mundo e no Brasil, a literatura hebraica e ídiche, também sobre a literatura pós-Holocausto, sem, no entanto, terem se focado na representação desta última no Brasil e nos autores judeus e judias brasileiras. Aqui vale a pena mencionar uma publicação mais recente de Lyslei Nascimento que reúne vários ensaios da pesquisadora ao redor

48 Conversa com a Berta Waldman em novembro de 2016. Até agora não encontrei o livro, que talvez não tenha chegado a ser publicado. No entanto, em 2018 saiu o artigo de Waldman “O Brasil no fogo cruzado: dois romances sobre a Segunda Guerra Mundial” na edição especial da revista *Literatura e Sociedade* dedicada a Boris Schnaiderman.

49 Em novembro de 2017 Lyslei Nascimento (UFMG) e Vinicius de Carvalho (King’s College London) organizaram uma edição do *Arquivo Maaravi*, a revista digital da UFMG, sob o título “Arquivo Judaico e a Segunda Guerra Mundial”.

50 A versão do mesmo artigo apareceu igualmente na revista digital *Arquivo Maaravi* em 2007 (v. 1 n. 1) sob o título “Literatura da Shoah no Brasil” Interessantemente, o tema deste número da revista editado por Lyslei Nascimento foi dedicado plenamente à memória do Holocausto (“Shoah: arquivos do bem, arquivos do mal”). Alguns dos artigos desta edição, inclusive aquele de Seligmann-Silva, encontraram sua reprodução impressa num livro coletivo organizado novamente por Lyslei Nascimento junto com Julio Jeha em 2012, *Estudos Judaicos: Shoá, o mal e o crime*. Este contínuo ressurgimento do mesmo texto de Seligmann-Silva é marcante. Pode-se dizer que pela variedade de textos que ele trata e pela tentativa de identificar e definir a presença do Holocausto na literatura brasileira, seu trabalho continua sendo uma referência central para esta área de pesquisa no Brasil. Igualmente seu breve aporte teórico-diagnóstico desta presença parece até agora não ter sido superado.

da representação do Holocausto na literatura e no cinema. É o livro *Despertar para a noite e outros ensaios sobre a Shoah* de 2018.

A partir da segunda década do século XXI, o Holocausto na literatura brasileira faz-se mais visível fora do país, em outros idiomas e num contexto transnacional. Ele também começa a ser endossado, no Brasil e no exterior, por uma nova geração de pesquisadoras especializadas em literatura brasileira contemporânea, que tanto revisitam os autores canônicos, como buscam recuperar os textos menos conhecidos e dar conta de estreias literárias recentes. Assim, em 2010 Marlen Eckl publica na Alemanha o livro *Das Paradies ist überall verloren: das Brasilienbild von Flüchtlingen des Nationalsozialismus*, (em pt. *O Paraíso está perdido: a imagem do Brasil pelos refugiados do Nacional-Socialismo*), no qual analisa romances históricos e autobiográficos dos judeus alemães exilados no Brasil. A autora, além de tratar principalmente do tema do exílio no contexto histórico do Holocausto e da Segunda Guerra Mundial, dedica uma digressão à contribuição de Moacyr Scliar na recuperação da história da imigração judaica no Brasil. Também Ilana Heineberg trata de Scliar comparando o conto dele com um conto de Jacó Guinsburg no artigo “Dois olhares sobre a Shoah na literatura brasileira: uma leitura dos contos “O Retrato” de Jacó Guinsburg, e “Na minha cabeça suja, o Holocausto” de Moacyr Scliar” (2011), que analisa a presença de focalização infantil/adolescente na narrativa brasileira do Holocausto.

Em 2015, a recém-falecida Edna Aizenberg (1945 – 2018) fornece com o livro *On the Edge of the Holocaust: The Shoah in Latin American Literature and Culture* uma análise literária e uma história intelectual, examinando, entre outros, a relação dos escritores brasileiros Clarice Lispector e João Guimarães Rosa com a Catástrofe. Depois da leitura de Aizenberg, eu mesma publiquei em 2017 um texto, “Clarice Lispector e a latente escritura do desastre”, no qual desenvolvi as reflexões da mencionada pesquisadora e de R. DiAntonio, servindo-me da conceitualização da latência por Hans Ulrich Gumbrecht (2012).⁵¹ Ainda em 2015 aparece o artigo de Odélia Hitron, “Lendo Celan no Brasil: a recepção de Celan em “Logocausto”, de Leandro Sarmatz.” Este e os artigos de Fernando Oliveira Santana Júnior de 2012, “Linguagens Fraturadas: Representação da Shoá nas poéticas de Paul Celan e de Leandro Sarmatz” e “Estética da fratura e ética da memória: intraduzibilidade e representação testemunhal da Shoah na poética de Logocausto, de Leandro Sarmatz”, são os únicos ensaios sobre a obra poética de Sarmatz e os únicos trabalhos sobre ele em geral. Hitron, assim como Santana Júnior, analisa a presença da poética da Catástrofe e do testemunho de Paul

51 Cf. Moszczyńska 2017.

Celan em obra de Leandro Sarmatz, recorrendo ao conceito “pós-memória” de Marianne Hirsch, ainda raramente aplicado ao contexto da literatura judaico-brasileira de pós-Holocausto.

A obra que, portanto, gerou mais material crítico é o romance de Michel Laub, *Diário da queda*. Recebido com êxito na Europa, talvez o romance pós-Holocausto mais conhecido e pesquisado fora do Brasil, foi tema de um artigo de Ilana Heineberg, “La judéité dans *Diário da queda*, de Michel Laub: la Shoah, les rites et la transmission” e de Rejane Cristina Rocha, “Trauma, memória e latência em *Diário da queda*, de Michel Laub”, os dois publicados em 2016. No mesmo ano, o livro em questão foi tema do ensaio de Susanne Klengel, “Reconquistando la cultura, recuperando la memoria. Agendas latinoamericanas en la segunda posguerra y en la literatura contemporánea sobre la memoria del Holocausto”, publicado em Medellín, assim como do artigo de Jobst Welge, “Transgenerationale Erinnerung in der argentinischen und brasilianischen Gegenwartsliteratur (Sergio Chejfec, Michel Laub)”, publicado em Köln. Além disso, entre as pesquisas mais recentes a respeito do romance pode-se ainda mencionar dois artigos de 2019: um de Isadora Sinay, “Entre memória coletiva e trauma pessoal em *Diário da queda*, de Michel Laub”, e o outro de Emily Mary Baker, “Writing as ‘Compearance’ in *Diário da Queda* by Michel Laub”.

Em resumo, pode-se dizer que o tema da representação da memória do Holocausto na literatura brasileira tem sido um nicho estudado por um grupo restrito de especialistas, sem ter chegado a pertencer ao *mainstream* dos estudos da literatura brasileira, menos ainda dos estudos literários do Holocausto. As pesquisas têm sido primariamente publicadas em forma de artigos em revistas acadêmicas. Às vezes elas fazem parte dos trabalhos mais amplos sobre a presença judaica nas letras brasileiras, não ocupando, porém, um espaço próprio e sistematizado, sendo recortes frequentemente intitulados “Ecos do Holocausto” ou “Memórias do Holocausto”. Observa-se nestes estudos, em particular até 2010, uma recorrente perspectiva migratória, o enfoque na experiência direta de exílio, sublinhando o fator estrangeiro e a alteridade dos autores e dos protagonistas. Essa situação é a consequência da dominância, em princípio até os anos 90, de textos, ficcionais e autobiográficos, que giram em torno do tema da diferença, aculturação, vida na comunidade, ser imigrante e ser marginal, onde a memória traumática permanece latente frente às preocupações do cotidiano num novo país. Esta perspectiva é historicamente e esteticamente pertinente e com frequência faz o seu caminho até aos textos dos indivíduos nascidos posteriormente, que na representação dos processos de conscientização e da própria construção identitária tematizam a experiência dos antepassados. A perspectiva pós-migratória e pós-Holocausto assim como as questões da memória e do

trauma transgeracional tornam-se uma tendência na literatura judaico-brasileira a partir de 1986. Contudo, salvo poucas exceções, elas ainda não têm sido estudadas em profundidade, provavelmente devido à certa postura teórica, digamos canônica, que se preservou “congelada”, pois até hoje não pôde ser superada.

1.1 As premissas da legitimação I: o entrelugar de uma literatura “étnica”

A preocupação pelo lugar e pela recepção da literatura em questão no Brasil, resultou em tentativas de descrição, classificação, sistematização e interpretação dos textos para lhes garantir um espaço dentro do campo da produção literária nacional. Em outras palavras, para legitimar sua existência. Como ficou claro na digressão no apartado introdutório da Parte I, o tema do Holocausto tem aparecido em alguns autores brasileiros não judeus já antes de 1985. No entanto, ele tem sido continuamente, antes e depois de 1985, representado sobretudo pelos escritores e escritoras judias: “Holocaust is an event that many Jewish and a few non-Jewish writers in Brazil draw on to relate their memory and understanding of genocide.” (Vieira 2009: li). Por consequência, o enfoque primário da literatura secundária tem se dado no caráter “étnico” dela (sobretudo na etnicidade dos autores e das autoras), tratando a representação do tema do Holocausto como um tema distante da realidade brasileira, buscando descrever a presença dos componentes judaicos como forasteiros e transplantados da Europa para o Brasil, inclusive a experiência do Holocausto como uma experiência alheia e incompreensível, na cultura e na literatura nacionais. Assim, Regina Igel, por exemplo, põe ênfase nos “problemas de categorização e de localização” (Igel 1997: 219) das obras em questão, embora também, observando o desenvolvimento da literatura judaico-brasileira em geral, caracterize a geração dos escritores nascidos nos anos 1970, que igualmente abordam o tema do Holocausto em suas obras, como pertencentes a uma “linhagem étnica” (Igel 2012: 137) iniciada por Moacyr Scliar, o canônico reconhecido como autor judeu.

A especificidade da literatura sobre o Holocausto, que é a dita quase exclusividade judaica, anda em par com a consideração da particularidade da experiência judaica, milenar e diversa, sendo uma propulsora da criação literária. Igel (1991: 55) notou que o tema do Holocausto tinha surgido com os sobreviventes judeus refugiados no Brasil, ressaltando assim o papel da memória individual autobiográfica.⁵² Embora se tratasse da experiência de um indivíduo, a

52 Cf. Pohl 2010: 75; Assmann, A. 2007: 123.

sua elaboração textual visou a representar a voz da coletividade. Na mesma linha posicionou-se Berta Waldman, ressaltando que a questão era de “uma realidade social transmitida e sustentada através de esforços conscientes e de instituições responsáveis pela organização do grupo” (2003: xxi). O tal grupo é formado, porém, não apenas pelos sobreviventes, mas pelas comunidades judaicas que incluem imigrantes e refugiados, seus filhos e seus netos desde aproximadamente a segunda metade do século XIX, com os primeiros grandes fluxos migratórios da Europa, até hoje em dia. Por consequência, as memórias e o impacto da Destruição, como sublinharam Igel e Waldman, formam pontos de confluência junto com outros temas presentes na produção literária judaica no Brasil, essa estimulada pela memória coletiva das origens e pela convivência judaica. O enfoque primário de pesquisa na etnicidade normativa⁵³ judaica garantiu a presença específica do Holocausto como um crime antissemita contra a população judaica europeia, porém raramente fornecendo aproximações comparatistas⁵⁴ com outras literaturas judaicas, com a literatura global do Holocausto ou até com a literatura brasileira não-judaica. Uma observação interessante ainda nos anos 90 fez DiAntonio esboçando um quadro promissor do futuro do tema do Holocausto como um tema literário no Brasil, calculando um crescimento do número de autores; situação possivelmente comparável com os anos 60 nos Estados Unidos quando “writers like Saul Bellow, Bernard Malamud, and Philip Roth brought the Jewish experience into the American mainstream.” (1991: 876)⁵⁵.

53 Etnicidade assim como tem sido usada pelos pesquisadores é um conceito bastante normativo que se baseia na diferenciação entre judeus e não judeus, entre temas considerados “judeus” e outros. Hoje em dia, ela deveria, porém, ser entendida como uma construção identitária de vários níveis e componentes, assim como ela é praticada e percebida pelos indivíduos. Ela é uma construção identitária, múltipla e circunstancial (Lesser 2004b: 237), que está em diálogo com o que Lesser (2017: 9) chama de “marcadores clássicos da etnicidade”, como a endogamia ou afiliação institucional. Lesser apela pela des-naturalização do conceito da etnicidade que pressurosamente tenha substituído a noção de “raça” e introduz a proposta de *Novos Estudos Étnicos*: “... New Architecture of Ethnic Studies [...] will allow scholars to consider ethnicity broadly and in a comparative context while expanding our idea of ethnic “community” [...]. By treating identity as situational and fluid, we will open up new vistas for the analysis of historical moments when “identities” are proposed, debated, and generated in public ways, both local and global.” (Lesser 2017: 14-15).

54 Exceção constituem as análises comparatistas que faz Berta Waldman (2003) entre os contos de Lispector, Appelfeld e Jobst Welge (2016), juntando os romances do brasileiro Michel Laub e do argentino Sergio Chejfec.

55 DiAntonio refere-se em geral à presença de autores judeus comparando duas realidades distintas, Estados Unidos e Brasil, que possuem diferentes histórias de migração judaica

DiAntonio admitiu que o corpus desta “expressão étnica” é surpreendentemente pequeno⁵⁶, mas que no entanto já tinha sido aparentemente integrado ao *mainstream* da literatura no Brasil (Id.: 880) e ia seguir unindo a experiência judaica do Holocausto com a possibilidade de redenção da vida depois da Catástrofe no Brasil, “one of the world’s safe havens” (Ibid.).⁵⁷ Esta integração é a ideia central na projeção feita pelo pesquisador de um futuro radiante da produção nacional, já que os autores judeus brasileiros “have set forth a flood of creative energies” (Ibid.). DiAntonio viu nessas práticas criativas um possível “Brazilian literary boom” por vir, com a inquestionável participação da literatura étnica que tematiza a experiência judaica, inclusive o Holocausto.⁵⁸ A visão esperançosa de

e condições sociopolíticas no momento ao qual DiAntonio se refere, isto é, os anos 60-80. Vale a pena aqui citá-lo mais uma vez para entender o seu ponto de vista: “In the United States mentioning the term Jewish-American writer can call to mind a wide circle of critically acclaimed authors, while in Brazil one has difficulty finding but a handful.” (DiAntonio 1989: 118).

- 56 No livro publicado dois anos antes do artigo sobre o Holocausto em autores brasileiros, DiAntonio relata a presença judaica em geral no quadro da literatura nacional. Segundo o crítico, apesar de os judeus no Brasil terem sido bem representados como personagens dentro da narrativa nacional, eles próprios não chegaram a concentrar-se no sujeito das etnicidades (nem da sua própria etnicidade) na medida que se pudesse esperar ocorrer num país tão multiétnico como Brasil (DiAntonio 1989: 118). Uma explicação plausível para esta invisibilidade de autorretrato judaico encontra-se nas características sociopolíticas da minoria judaica no Brasil, uma delas sendo a autoexclusão da participação política visível na sociedade predominantemente cristã. Como observou Vieira, o estabelecimento de uma inviabilidade étnica no discurso político brasileiro dominado pela ideologia não-pluralista deve-se a um crônico embora sutil antissemitismo da sociedade brasileira (que consiste no não-reconhecimento da existência de minorias identitárias). Ademais, Vieira vê a referida autoexclusão como consequência do histórico *status quo* dos preconceitos católicos e da daí resultante estratégia de *low profile* mantida para não causar conflitos e para evitar ser classificado como “Outro” (Vieira 2009: xxii-xxiii).
- 57 Este trabalho não se encarrega da elaboração da reflexão sobre a questão da redenção, embora ela seja sem dúvida empolgante e controversa. Suas premissas éticas no contexto da literatura do Holocausto foram extensivamente discutidas por Dominick LaCapra, James E. Young e Lawrence Langer, entre outros.
- 58 Do tal boom literário brasileiro fala, entre outros, Luiz Ruffato, quando se refere, porém, à literatura dos anos setenta: “quando os livros de autores ‘difíceis’ como Murilo Rubião saíam com 30 mil exemplares na primeira edição” (Ruffato 2004: 14). DiAntonio nos anos 80 referia-se supostamente a um outro fenômeno, ainda por vir. Hoje em dia olhando para trás para os últimos dez anos, é possível reconhecer um certo “boom literário brasileiro”. Ele consiste numa conjuntura de eventos e projetos que outorgaram

DiAntonio foi inspirada principalmente pela leitura da obra de Moacyr Scliar e de Clarice Lispector, escritores não necessariamente identificados com o tema da Destruição, embora sejam hoje em dia cada vez mais lidos sob essa ótica.⁵⁹

Profecias tão otimistas como aquela de DiAntonio são uma exceção. Na mesma época, Regina Igel (1991: 55) constatou que se tratava de um “fenômeno de prestígio íntimo na cultura brasileira.” A presença marginal da criação em questão, “ainda não inteiramente reconhecida pelos cânones literários - no curso vital da literatura brasileira” (Id.: 56-57), estava, segundo Igel, inevitavelmente relacionada com a presença marginal da memória e da história do Holocausto no Brasil. Sua implementação foi vista como um desafio para o público brasileiro que se caracteriza por uma “imaginação limitada pela realidade histórica, apegada a situações tangíveis pela memória” (Igel 1997: 219). Esta limitação provém da distância em relação com o genocídio e sua representação, principalmente emocional, cultural e geográfica, na qual se encontra não só o leitor, mas também o crítico literário brasileiro. Tal diagnóstico tem permanecido daí para frente:

O Holocausto e suas sequelas serviram para um número restrito de escritores ou memorialistas pois, como tema, limita-se ao número de testemunhos sobreviventes que se deslocaram para o Brasil e relataram o que viram e viveram. O cultivo deste tópico constitui uma baliza a mais no desenvolvimento da escrita judaica no Brasil, embora seja um assunto estranho à cultura brasileira. Assim sendo, tem pouca ou quase nenhuma reverberação literária, ao contrário do tratamento do tema do imigrante, também cultivado por escritores brasileiros [...] (Igel 2000: 335)

Nancy Rozenchan foi da mesma opinião que Igel, considerando que o público brasileiro na virada dos séculos não estava preparado para receber esse tipo de criação literária e as elaborações reflexivas provenientes dela: “No que diz respeito ao Brasil, apenas raras obras de ficção abordam esta temática e boa parte dos destinatários pode ser classificada como não-conhecedora ou mal-conhecedora do texto histórico e da mitificação posterior.” (Rozenchan 2001: 367-368). Enquanto Berta Waldman tentou explicar a tal situação com a “bibliografia específica ainda relativamente escassa” (2004: 71) e o campo de estudos apenas em delimitação (Ibid.), Márcio Seligmann-Silva (2007: 137), por sua vez, não apenas chamou atenção para a insuficiência (contínua) de estudos nesta matéria

uma maior visibilidade da cultura e literatura brasileiras no mundo, o que se deve também, não se pode ignorar, a um desenvolvimento econômico estável do país promovido pelos governos de Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff.

59 Cf. Heineberg 2011; Aizenberg 2015; Waldman 2015 e 2019; Moszczyńska 2017; Musch e Willem 2018.

no país, como também lamentou a falta de reconhecimento do tema pelos próprios escritores, referindo-se a um “panorama desolador” do tema “confinado ao gueto” (Seligmann-Silva 2007: 138, n.2). O conceito do gueto implica evidentemente marginalização e prisão dentro de certos limites, limites tais que não são impostos de dentro, isto é, pela própria literatura judaica, mas por fora, isto é, pela cultura brasileira. Literatura do Holocausto, como admite Seligmann-Silva, é formada por um corpus pequeno, e uma das razões da sua “guetização” pode provir do fato de ela, aparentemente, não dialogar “com o veio da literatura nacional tradicionalmente mais valorizado.” (Id.: 154).

No entanto, a literatura judaica no Brasil, embora inerentemente judaica e comunitária, também deve ser vista como fruto de uma relação dialógica entre o judeu e o brasileiro, ou seja, fruto da experiência judaica específica no Brasil. Assim, Waldman reconheceu esta particularidade referindo-se a ela como “in-betweenness”⁶⁰, aproximando-se do conceito de hifenização de Saúl Sosnowski de 1987:⁶¹

Quando se pensa a conjugação do ser judeu e do ser brasileiro, vê-se que são termos que não caminham juntos. Cada um deles carrega um conjunto de referentes ligados a realidades históricas, políticas, sociais e afetivas diferentes. Mas é possível, e a literatura o faz, escavar os entrelugares, o ponto de intersecção de identidades, línguas, culturas, tradições, que evita a polaridade de binários, forjando uma terceira posição que reconhece as duas outras, mas flui em trilho próprio. (2003: xx)

Também em Vieira ressoa não apenas a reflexão de Sosnowski como também de Silviano Santiago⁶²:

Brazilian Jewish writers provide added dimension to the dramatization of being culturally the same as Brazilians but also different as Jews, implying that cultural ethnicity and identity are implicitly an in-between, an *entrelugar*, an ever-changing or altering condition and ironically so inherent to the modus operandi of Brazil’s national cannibalistic identity and ethos [...]. Within their narrative quests, they claim a public space for the inclusion of difference by pointing to the gaps, fissures, and fractures related to cultural alterity. In this way, Brazilian Jewish writing reflects the much-needed sociopolitical

60 Cf. Bhabha 1996: 53-60; Santiago 2000.

61 Isso ocorre tanto em textos testemunhais da geração dos sobreviventes como em textos ficcionais sobre o Holocausto. Enquanto os primeiros frequentemente narram, à maneira de um epílogo, a sua chegada ao Brasil e o acolhimento recebido, os outros ocupam-se com os temas da imigração, assimilação, alienação, antissemitismo, busca das raízes, diferenças sociais, tudo num contexto inevitavelmente brasileiro.

62 Cf. Santiago 1971.

principles of equity and ethics in the formation of ethnic identity and multiple identities.
(Vieira 2009: lxxv-lxxvi)

Essas vozes pertinentemente observaram os encontros e desencontros identitários explorados pela literatura, concentrando-se nos aspectos culturais dela, embora, como no caso de Vieira, diferenciando curiosamente entre a identidade étnica e as identidades plurais, isto é, sugerindo uma diferenciação entre a tradição e a ruptura, entre algo fixo, sinônimo de “étnico”, e fluido, sinônimo de “identidade”. Surpreendentemente, as contribuições de Waldman e de Vieira não têm gerado mais reflexões acerca de *inbetweenness*, noção aliás bastante espalhada na teoria crítica pós-colonial, e que eventualmente poderia ter se tornado uma armação teórica útil não apenas na pesquisa sobre a literatura judaico-brasileira, como também da literatura pós-Holocausto no Brasil como um campo literário de entre-lugar. Talvez a razão por uma tal obstinação tenha sido a presença ainda por vir: “Tendo em vista a existência de poucos estudos sobre o tema que nos toca [Holocausto na literatura brasileira], não podemos almejar ainda um panorama completo da produção em questão” (Seligmann-Silva 2007: 138).

Na questão da etnicidade abordada aqui, não se pode desconsiderar as influências da pesquisa realizada no âmbito das ciências sociais no Brasil e em outros lugares na América Latina, construindo os discursos identitários e étnicos que estão sempre se renovando. No entanto, a pergunta que permanece é até que ponto a noção da “eticidade” ajuda produtivamente a conceber a literatura pós-Holocausto feita no Brasil e quando ela começa a perder o valor analítico, correndo o risco de ocultar o valor literário em prol do valor étnico, por assim dizer. No nível nacional, a literatura do Holocausto tem sido considerada primariamente como diferenciada da literatura de rasgos reconhecidos como nacionais e típicos e, portanto, como uma literatura que não se encaixa visivelmente nas tendências literárias no país.⁶³ Este engavetamento do tema resultou num hermetismo disciplinar e um interesse limitado pelo tema por parte mais ampla da academia brasileira. É possível que tal situação seja uma das maiores razões da pouca distribuição do conhecimento sobre a literatura em questão. Em nível internacional, os textos igualmente têm sido pouco estudados, isso se deve provavelmente à barreira linguística, pois o português é um idioma atípico para a literatura do Holocausto e daí quase exclusivamente acessível aos especialistas em estudos portugueses ou latino-americanos.

63 Os críticos literários no Brasil não raramente apontam para as certas características da literatura nacional, suas “brasilidades” e o que faz ela visível no nível internacional.

1.2 As premissas da legitimação II: o paradigma do testemunho

O outro enfoque da literatura secundária é a questão da elaboração da memória testemunhal do Holocausto. Portanto, o esforço pelo reconhecimento devido deu-se também a partir da divisão da literatura entre dois tipos de textos: a literatura de teor testemunhal, cuja base é a vivência direta e a memória empírica do Holocausto, e a literatura ficcional de teor memorialístico, cuja base, como argumentam os pesquisadores, é a elaboração imaginativa, “ao redor de uma ideia” (Igel 1997: 223) e metaforicamente testemunhal dos eventos.

1.2.1 Literatura testemunhal⁶⁴

David Roskies e Naomi Diamant, na tentativa de organizar cronologicamente a escrita do Holocausto (aquela acessível em idioma inglês), incluíram nela a literatura bélica e do gueto, os depoimentos dos campos de concentração (testemunhos), como também as manifestações literárias pós-testemunhais da 2G e da 3G.⁶⁵ Enquanto isso, no Brasil, o termo “literatura do Holocausto” é associado primariamente à escrita testemunhal: “o tema do Holocausto na literatura

64 Caso não seja indicado diferentemente, por “literatura testemunhal” entende-se a produção literária dos sobreviventes e testemunhas da Destruição que narram a experiência de sobrevivência nos campos de concentração e de extermínio (*Lagerliteratur*).

65 Com as abreviações 2G e 3G refiro-me respectivamente à Segunda e da Terceira Geração do Holocausto, termos já estabelecidos na pesquisa do Holocausto, primariamente utilizados em relação à produção artística. O termo “Segunda Geração” ou 2G escrito com maiúscula refere-se aos filhos e às filhas dos sobreviventes (Primeira Geração) do Holocausto e marca uma relação particular com o Holocausto daqueles que sentem que devem a própria existência à sobrevivência dos pais (Bannasch e Hammer 2005: 286). Analogamente, 3G, “Terceira Geração”, refere-se aos netos e netas. Os dois, 2G e 3G também surgem na pesquisa sobre a transmissão entre os perpetradores e seus filhos e netos. Além disso, os dois podem referir-se à narrativa, sem fazer referência à biografia do/da autora (uma narrativa ou uma estética de 2G ou de 3G). Quando escritos em letras minúsculas, “segunda geração” ou “terceira geração” são termos gerais para referir-se aos filhos e às filhas ou netos e netas dos imigrantes (geração no sentido familiar) ou ainda, no sentido social da geração, àqueles que nasceram depois. Ao mesmo tempo, reconhece-se aqui o caráter funcional e pragmático dos conceitos 2G e 3G e a impossibilidade de colocar uma linha divisória definitiva entre os descendentes daqueles que vivenciaram o Holocausto na própria pele (ou que participaram dele) e aqueles que conseguiram fugir da Europa antes de 1939 ou ainda antes de 1933. Cf. Aarons e Berger 2017; Bannasch e Hammer 2005; Berger 1997 e 2001.

brasileira é retratado, quase em sua totalidade, da perspectiva daqueles que o sofreram diretamente” (Igel 1997: 223). Portanto, a legitimação da pesquisa desta literatura se deu por vias da universalidade dela, seu valor pedagógico e ético, “anti-literário” (Seligmann-Silva 2007: 137) e ao mesmo tempo sua excepcionalidade no quadro da literatura nacional brasileira.

Falando dos testemunhos do Holocausto feitos no Brasil, Igel serve-se da noção “literatura não-imaginativa” que ela compara com “outra literatura” de Ross Winterowd (1990: 199) e desta maneira chama atenção tanto à não-convenção criativa, como às fronteiras permeáveis entre fato e ficção. Winterowd tratou sobretudo de demonstrar que a diferença entre a literatura de ficção e a literatura documental, a dita “outra literatura”, baseada na factualidade, é infundada. Segundo ele, o que diferencia os textos é o seu potencial de produzirem uma recepção estética. Este tipo de reflexão está ausente da pesquisa de Igel, que propõe uma abordagem mais estrutural e narratológica, dividindo a escrita não-imaginativa do Holocausto entre três módulos: a) o empírico/documental/pedagógico, b) o ficcional, sinônimo do romance tradicional, e c) o híbrido, onde os traços didáticos misturam-se com a ficcionalidade (Igel 1997: 223-226).

A necessidade de legitimação, também filológica, desta literatura perante o campo literário no Brasil resulta do fato de que ela “não se insere automaticamente em quadros literários convencionais” (Igel 1997: 219). À pesquisa coube, portanto, argumentar o interesse por este tipo de escrita. Houve nisso um projeto de convite para uma inclusão, um reconhecimento, argumentado veementemente com estas palavras:

Alguns dos sobreviventes do Holocausto aportados no Brasil dispuseram-se a relatar, por escrito, seu envolvimento com as trágicas circunstâncias daquele período. Ainda que esse tópico não faça parte de experiências ocorridas no país [...] não hesitei em incluir obras representativas sobre o Holocausto por três razões: por estarem estruturadas segundo os padrões literários brasileiros, por serem publicadas em português e por se referirem a um passado e presente vividos por pessoas que se integraram à sociedade brasileira. Tais relatos, já assinalados em literaturas de diversos países, abrem um caminho pioneiro nas letras brasileiras, pelo ineditismo do tema e pela armação estética peculiar aos testemunhos dos narradores. (Igel 1997: xxxvii)

Assim, nota-se claramente o esforço de validação da importância do tema na medida que ele é inserido pelos autores e autoras no cronotopo nacional pós-1945 pelos estrangeiros radicados e assimilados no Brasil e, ademais, considerado como pertinente ao contexto histórico da Segunda Guerra Mundial, cuja experiência é considerada como mais próxima da sociedade brasileira (Id.: 213). Pelos “padrões literários brasileiros” deve entender-se provavelmente o uso metafórico da linguagem, passível de leitura pelo público brasileiro, a forma

literária, igualmente familiar, assim como a transmissão de valores reconhecidos como universais.

O que chama atenção é sobretudo a ênfase feita na relação entre a imaginação e a memória. Enquanto para Igel o critério da imaginação ou “elaboração imaginativa” parece ser central na classificação dos textos – também sendo de alguma maneira um parâmetro para se falar da convenção e não-convenção –, Seligmann-Silva representa uma pesquisa mais bem enraizada nos estudos da memória, do trauma e do testemunho. Vendo na literatura do Holocausto uma tradição de memória judaica, para falar da continuidade desta memória em autores e autoras que não vivenciaram a Destruição, Seligmann-Silva fala de “testemunhas secundárias”, porém, somente no contexto da transmissão intergeracional. Já Igel e Vieira, para se falar da criação não comprometida pela vivência pessoal, mencionam um outro termo que é “testemunha pela imaginação”.⁶⁶

66 Luiza Tucci Carneiro num artigo de 1997 trouxe à luz uma constelação diferente da produção testemunhal – que ela não diferencia entre pré e pós-guerra no contexto judaico, chamando toda essa produção de literatura de imigração – e comparando-a com a criação literária dos exilados espanhóis republicanos. Em suma, Tucci Carneiro fez questão de diferenciar entre dois tipos de escrita: a literatura de exílio e a literatura de imigração. O exilado neste contexto é o espanhol republicano enfrentando as consequências econômico-sociais da guerra civil espanhola. Sua criação literária pode ser produzida tanto no interior como fora do país de origem. Já o imigrante é o judeu refugiado do nazismo e que produz no exterior. A diferença entre os dois tipos de escrita consiste em dois fatores principais que são as condições exteriores e o estado de espírito do autor. Essas influenciam o valor estético da escrita. Tucci Carneiro (1997: 72) observa que o exilado aguarda seu retorno, mantendo seu apego à pátria, enquanto o imigrante judeu foge da Europa para ficar. Chamam atenção, além de tudo, as diferenças estéticas destacadas: “[e]nquanto que a literatura de imigração se concentra nas histórias de vida de cada um dos seus autores, a literatura de exílio tenta, em obras distintas, desvendar outros mundos sob o prisma aguçado da “visão de mundo” do espanhol educado segundo parâmetros da cultura europeia...” (Id.:73) e no que toca a forma e gênero literário: “[e]nquanto que a literatura de exílio distingue-se pela variedade de gêneros que abarca (novelas, contos, poemas, crônicas, ensaios e narrativas), a literatura deixada pelos imigrantes judeus concentra-se nas categorias de “histórias de vida” e algumas poucas crônicas.” (Id.: 74). A preocupação histórica e estética de Tucci Carneiro na diferenciação entre o que significa ser exilado da Guerra Civil e o que significa ser judeu no auge e depois da Segunda Guerra Mundial, dois grupos fazendo seu caminho rumo às Américas, parece estar rejeitando o uso do conceito de “exílio” no caso da literatura judaica no contexto da Segunda Guerra Mundial, reservando-o apenas para a produção republicana espanhola. Tal diferenciação rígida ignora a noção da diáspora (*Galut*), cuja teorização baseia-se no paradigma da população judaica, por

1.2.2 “Testemunhas pela imaginação”⁶⁷

O contraponto à “literatura não-imaginativa” constitui a “narrativa convencional sobre o Holocausto, composta por alguém que não o tenha experimentado” (Igel 1997: 223). Neste quadro foram inseridos os textos de autores nascidos já no Brasil ou dos que vieram para o Brasil quando crianças e que tematizam a experiência dos seus antepassados, tanto judeus europeus, como também seus contemporâneos, judeus brasileiros. Por consequência, menos o atraso temporal e mais a distância geográfica que é o parâmetro desta escrita. Os textos deste grupo de autores foram reconhecidos como produtos da imaginação e da conjuntura do imaginário brasileiro com a história da Catástrofe. Neste contexto, tanto Vieira como Igel serviram-se do termo “testemunha pela imaginação”, cunhado por Norma Rosen em 1974 no ensaio “The Holocaust and the Jewish American Novelist”⁶⁸. O termo foi difundido por S. Lillian Kremer em *Witness Through the Imagination. Jewish American Holocaust Literature* (1989)⁶⁹, que examinou a presença do Holocausto no imaginário literário norte-americano.⁷⁰ O termo foi adaptado por para o solo brasileiro a fim de destacar a importância do legado

onde ela estiver e em que tempo ela estiver fora do *Eretz Israel*, e cuja premissa for, entre outras, a volta para a pátria ancestral. Isso faz do exílio uma condição “normal” judaica em todos os tempos e lugares (Safran 2005: 36-38). Além disso, em termos históricos modernos, exílio e emigração no contexto dos eventos trágicos do século XX devem funcionar como categorias inextrincáveis. É preciso, portanto, pensar os dois juntos e pelo prisma de histórias individuais.

67 “Testemunha pela imaginação” (em original “Witness through the imagination”) surge pela primeira vez no ensaio de Norma Rosen de 1977 “The Holocaust and the Jewish American Novelist.” Lillian Kremer retoma esta noção no título do seu livro de 1989 e utiliza-a para referir-se aos escritores norte-americanos que abordam os temas ligados ao Holocausto num modo ficcional.

68 Cf. Sicher 2005: 91.

69 O livro de Kremer foi sujeito às críticas por parte de Lawrence Langer (1991) e Carole Kessner (1988).

70 Interessantemente, Kremer possui igualmente uma publicação que busca atravessar as fronteiras nacionais e capturar a representação do Holocausto em nível global, com todos os detalhes temáticos e historiográficos. Ela editou em 2003 um livro em dois volumes *Holocaust literature: an encyclopedia of writers and their work*, no qual aparecem três autores brasileiros: Carlos Heitor Cony, Roberto Drummond e Moacyr Scliar. O livro, além de apresentar biografias críticas, constrói um arquivo onde se organizam os 309 autores segundo o idioma, lugar de nascimento, temas, assim como lista de guetos e campos, vários eventos históricos da época e figuras históricas que aparecem em obras dos autores.

geracional judaico na literatura do Holocausto: “The extensive memorial force of the Holocaust penetrates the minds and hearts of those who only witnessed the horror through the tales and memories of survivors. These are indeed survivors/witnesses via generational storytelling and cultural imagination.” (Vieira 2009: li).⁷¹

Também Regina Igel integrou a metáfora em sua reflexão, pondo ênfase tanto no projeto estético da empreitada dos “novos escritores do Holocausto” (1997: 221), cujas narrativas elachamou de “obras literárias imaginativas imbuídas de intenções artísticas” (Ibid.), como na proximidade deles com os sobreviventes, marcada pela memória:

Os textos brasileiros condizentes com as memórias do Genocídio compartilham as características de serem fusões de manifestações imaginativas, testemunhais, emocionais e intelectuais. Na maior parte dos trabalhos literários, estas integram-se numa única voz narrativa, a do memorialista, que expressa uma multiplicidade de experiências individuais e coletivas. (Id.: 219)

A conceitualização da literatura não-testemunhal do Holocausto como literatura de “testemunhas pela imaginação” ocorre primeiramente nos anos 90 e diz respeito aos discursos de preservação das práticas de arquivamento da memória que Wiewiorka (2009) resumizou enfaticamente no seu livro sobre a “era da testemunha”.⁷² O diagnóstico crítico de Wiewiorka colocou em cena os assuntos éticos e políticos, sublinhando também os aspectos da transmissão e da continuidade. No entanto, “testemunhas pela imaginação” que embora ponha ênfase na centralidade do testemunho numa tentativa de efeito dramático através da sua ambígua construção, assumidamente um oximoro, parece ser desprovido de um fundo crítico e poderia eventualmente sugerir que o testemunho fosse uma modalidade mais estética do que ética e em consequência pudesse ser facilmente ficcionalizada ou até falsificada.⁷³ Neste caso, o testemunho e a figura da testemunha perderiam sua excepcionalidade e tornar-se-iam uma regra ou um método ou até simplesmente uma metáfora para a escrita. Além disso, a intencionada ambiguidade do termo que se posiciona entre a memória (testemunho direto) e a imaginação (testemunho imaginado) gera muitos problemas de natureza

71 Nelson H.Vieira utiliza o conceito para caracterizar os escritos de Jacó Guinsburg e Moacyr Scliar. Cf. Vieira 2009.

72 Mais sobre a era do testemunho no sentido usado por Wiewiorka cf. o capítulo 4.3.

73 Os casos dos anos 90, como o de Bruno Dosseker *alias* Benjamin Wilkomirski e de Helen Darville aka Helen Demidenko. Veremos mais sobre isso nos capítulos 4.2. e 4.3.

analítica e, diante das pesquisas mais recentes a respeito da memória e literatura, demonstra-se insuficiente.⁷⁴

Frente a essa problemática, resultaria talvez mais produtivo, no contexto da literatura não-testemunhal do Holocausto, distanciar-se da retórica que visa discutir a problemática da relação entre a memória e a imaginação, e consequentemente, referir-se aos textos pós-Holocausto como produtos de tal pós-memória. A substituição proposta aqui convida a pensar a literatura a partir de outra perspectiva. “Testemunhas pela imaginação” sugere que a única distância entre o testemunho primário e o outro que é sinônimo com o texto literário seja justamente a relação com a realidade empírica (sendo o primeiro subentendido como documental e autêntico e o segundo conceituado, imaginado, fictício). Enquanto isso, o conceito de pós-memória, tal como o de “testemunhas pela imaginação”, bastante vago e abrangente, introduzido nos anos 90 por Marianne Hirsch, preserva a noção de continuação, de tradição e de respeito perante aqueles que vivenciaram os horrores da época nazista, preservando a ideia da tensão entre a distância e a proximidade temporal, devido a uso do prefixo “pós”. Ele não questiona a factualidade nem a ficção, mas concentra-se nas implicações do passado traumático para a expressão artística e os procedimentos estéticos daí resultantes.

74 Memória, em linhas gerais, é um fenômeno de práticas coletivas e individuais da representação do passado que consiste na presença de imagens e, consequentemente, de certa imaginação. Segundo Ricoeur (2013: 22), as duas – imaginação e memória – obedecem a duas intencionalidades diferentes. Enquanto a primeira se dirige à ficção e ao possível, a segunda vai na direção da realidade anterior, já que anterioridade é uma qualidade temporal do que está sendo lembrado. A literatura demonstra-se, porém, um campo de produção simbólica onde estas duas modalidades se sobrepõem e se misturam. Daí resulta a impossibilidade de se distinguir num texto o que foi imaginado e o que foi baseado na memória, esta última entendida *a priori* como autobiográfica. Sem mencionar também que a situação complica-se já com o próprio conceito da memória assim como estudado não apenas pela psicologia como também pelos estudos culturais.

2 Literatura pós-Holocausto no Brasil: alguns parâmetros

Um novo enquadramento da presença da Destruição na literatura judaico-brasileira que este estudo propõe é aquele que considera o Evento como um fenômeno que atravessa a contemporaneidade dos autores e autoras assim como seus narradores e narradoras, sendo sujeito à ficcionalização (no sentido de gêneros literários como contos e romances). Em consequência de tal leitura, observa-se a emergência de uma expressão literária judaico-brasileira pós-1985 à qual se outorga a denominação de literatura pós-Holocausto⁷⁵.

A literatura pós-Holocausto entendida como uma literatura ficcional e não-documental nasce no Brasil em resultado da mediação, nem sempre premeditada, entre o autor e o Evento feita pela historiografia, pela memória escrita e oral

75 Quanto aos textos brasileiros de autoria de não-testemunhas, estes já nos anos 80 foram chamados por Nelson H. Vieira (1986a) de “literatura pós-Holocausto”, sendo textos que não necessariamente tem como o tema central o genocídio dos Judeus Europeus, mas usam várias táticas literárias para recorrer ao Evento e redefinir o seu trágico legado, daí o prefixo “pós” que em Vieira tem certas afinidades com a memória multidirecional e escrita palimpséstica dos eventos coletivamente traumáticos. Até onde se sabe, depois de Vieira tal terminologia (pós-Holocausto) não tem sido mais usada no contexto da literatura feita no Brasil. Mais ainda, enquanto hoje em dia os estudos literários anglófonos com frequência servem-se de noções como “post-Holocaust literature” ou “post-testimonial literature” (Aarons e Berger 2017, Adams 2014b, Eaglestone 2017, Popescu e Schult 2015, Spargo e Ehrenreich 2010), no Brasil não se observa um uso frequente desta tipologia nem de outra que possa expressar a ocorrência faseada da criação literária de não-sobreviventes e dos nascidos depois. O prefixo “post/pós” marca aqui ao mesmo tempo uma distância e um apego, pondo ênfase na influência que o Holocausto exerce sobre a criação literária das gerações vindas depois. Uma explicação para a ausência desta terminologia no Brasil poderia ser simplesmente a extensão do *corpus* brasileiro, que em comparação com a produção literária em inglês, francês, alemão, hebraico ou polonês é, por um lado, humilde, e, por outro, não foi ainda extensivamente estudado. Em países europeus continentais o uso do termo composto com o prefixo “pós-” não é tão frequente como nos países anglófonos. Em vez disso prefere-se ainda conceitos descritivos. Na maioria dos casos, pesquisadores referem-se a este tipo de literatura em termos geracionais, ou seja, da S/segunda e T/terceira geração ou usando palavras que expressam a posterioridade, isto é, o caráter posterior da produção literária e da sua própria experiência que se mantém no horizonte da experiência das gerações anteriores.

deixada pelos sobreviventes e pelas testemunhas da época, pela arte, assim como pela divulgação dessa por meios de comunicação em massa e pelas instituições culturais e políticas. Na era do novo multiculturalismo decolonial, diante do crescimento de novos movimentos racistas e também da competição pela condição de vítima, a escrita do Holocausto (o romance do Holocausto em particular) demonstrou-se muito importante para pensar a pós-modernidade.

Para Berel Lang (2003: 3-4) “pós-Holocausto” designa o período que a humanidade continua vivendo a partir de 1945 até hoje e é inerentemente ligado ao crime de genocídio cometido pelos nazistas e seus colaboradores. Consequentemente, a literatura pós-Holocausto poderia ser considerada como uma que se ocupa com as consequências do crime nazista e efetivamente, uma que não seja necessariamente “sobre o Holocausto”, mas uma literatura do Holocausto *ex negativo*.⁷⁶

Já Richard Exner concentra-se na distância entre a atualidade e o Evento, referindo-se a “pós-Holocausto” como uma condição humana em geral – dos sobreviventes e daqueles vindos depois, cujo papel de *die Nachgeborenen* é, além de tudo, de serem leitores da geração concentracionária e o futuro da literatura “pós” em sua dimensão universal, multidirecional ou entrelaçada, ainda por vir:

As those born too late to have been directly touched by the Holocaust, they must focus the ultimate intent of their writing on the prevention of such human catastrophes. In other words, they must commemorate for fear we might forget why we almost have not survived (Exner 1986: 406)

Para Exner, portanto, “pós-Holocausto”, quando se refere à literatura, implica não só uma tarefa ética de rememorar o passado escrevendo, prestando homenagem aos assassinados, mas também uma orientação para o futuro, para o impacto social e cultural da escrita, bem como seu impacto nos discursos públicos. Sanford Pinsker, por seu lado, concentra-se nas premissas estéticas da literatura pós-Holocausto florescente nos anos 90. Pinsker reconhece a existência de um novo gênero de escrita, nomeadamente, da ficção pós-Holocausto, praticada a partir da Segunda Geração, cuja recepção precisa respeitar seus aspectos estéticos:

I believe that Holocaust fiction must be evaluated on its own merits - the usual rules and standards of fiction cannot be suspended. One ought to be able to discuss - and eventually evaluate - [trabalhos que tratam do Holocausto] in the even larger context of postmodernist fiction [...] What makes a piece of fiction memorable is its ability to create believable characters and to make us care about what happens to them. Granted,

76 Eaglestone fala, no contexto da ficção norte-americana do Holocausto, sobre o “conteúdo negativo” (2009: 102-103) pois o Holocausto não é explicitamente mencionado.

writing about the lingering shadows of the Holocaust is a tall order. In their subject, these writers have had no choice; it is material that must be addressed. But what their art labors to recover has much to say not only about themselves, but also about everyone, Jew and non-Jew alike, trying to make their way through the special darkness of a post-Holocaust world. (Pinsker 1997: n.p.)

Para Eaglestone (2009: 1-12), a experiência da Catástrofe deu origem ao pensamento pós-moderno no Ocidente. Em outras palavras, esse pensamento é a resposta ao Holocausto feita com os instrumentos “nascidos do trauma” (Hartman 1996: 1). Consequentemente, a literatura ficcional do Holocausto⁷⁷ é uma literatura que exige uma leitura pós-moderna. Ela é “pós” porque encontra-se num “constant process of understanding, bringing past, present, and future together in different and shifting ways [...]” (Eaglestone 2017: 167), demonstrando que a compreensão do passado não está na evidência, mas no significado que se dá à evidência (Id.: 2). Aquela feita no Brasil a partir de 1986 define-se como pós-Holocausto nos seguintes termos:

- a. Como uma resposta ao Holocausto e suas consequências, abordando três questões: do passado, da representação do passado no presente e da comodificação desse – abordagem tal que se realiza numa estética de realismo traumático, sendo uma expressão literária do pensamento pós-moderno, que se ocupa, nas palavras de Eaglestone (Ibid.) com as questões de quem somos nós e de como é o mundo para nós no Ocidente depois do Holocausto;
- b. Como uma literatura em que domina uma sensação de pós-terremoto, o terremoto como outrora comentado por Lyotard (em Ginzburg C. 1992: 96);
- c. Como uma literatura de gênero ficcional, porém, de pós-memória, o que se refere tanto aos procedimentos estéticos (de exílio, de diáspora, de luto, etc.) como aos fatores extratextuais relativos ao sujeito autoral e sua relação com o passado, ao campo sociocultural em que ele atua, sendo parte da geração de pós-memória; assim como aos modos de leitura;
- d. Como uma literatura judaico-brasileira, transcultural, heterogênea e porosa em termos genéricos, estéticos e sistemático-teóricos; que dá conta de processos de identificação perpassada pela memória cultural e coletivamente traumática do Holocausto.

⁷⁷ Eaglestone refere-se à definição de Patterson, Berger e Cargas (*Encyclopaedia of Holocaust Literature*: xiii-xviii) segundo a qual a noção de ficção do Holocausto refere-se ao gênero de escrita: romances, poemas e peças de teatro (drama) que tratam sobre o Holocausto. (Eaglestone 2009: 101-102).

As estruturas “pós” – da memória e da estética – tornam-se a partir dos 80 - 90 a chave para a análise da presença particular do Holocausto nas manifestações literárias e culturais. Insistir no prefixo “pós” sinaliza um deslocamento, um afastamento não muito distante e não muito próximo, esteticamente suficiente para emancipar-se do *decorum* da representação, mas sem perder de vista o Evento em si. Em termos da recepção, o “pós” implica uma leitura sensível às manifestações estéticas como aquelas que Marianne Hirsch batizou de pós-memória.

2.1 Pós-memória: memórias polimórficas e multidirecionais

O termo “pós-memória” foi usado por Marianne Hirsch pela primeira vez em 1992 no artigo sobre a novela gráfica de Art Spiegelman *Maus*, que ela propôs ler como um *lieu de mémoire*, referindo-se ao conceito de Pierre Nora. Ao mesmo tempo, abstendo-se de uma rígida construção teórica, Hirsch sublinhou o potencial epistemológico de pós-memória expressar a *living connection* entre as gerações (Hirsch 1992: 8-9). A partir daí, Hirsch começou a aperfeiçoar a definição. Em 1997, publicou o livro *Family Frames: Photography, Narrative, and Post-Memory* onde insistia especificamente na importância da experiência dos filhos dos sobreviventes do Holocausto, a chamada Segunda Geração. Com as publicações em 2008 e em 2012, a autora afastou-se um pouco da ideia da 2G, estendendo a noção para os nascidos depois, perguntando igualmente pela inclusão daqueles não relacionados pelos laços familiares com os sobreviventes. Portanto, a pós-memória era para ser vista numa inquietante união com a memória vivida. Essa união estende-se no tempo e no espaço e é, além disso, bastante complexa e incompleta na medida que a noção de “pós” assinala simultaneamente uma distância crítica e umnexo profundo com o seu antecedente. Ela aponta para as lacunas da memória e daí para a sua própria não-totalidade, chamando atenção também para as rupturas introduzidas pelo trauma e como elas se impõem no processo de transmissão que se estende até à memória comunicativa, e logo à memória cultural: dois horizontes sociais, culturais e históricos da convivência e preservação de uma coletividade⁷⁸:

“Postmemory” describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before – to experiences they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. [...] Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but

78 Memória cultural, coletiva e comunicativa como teorizadas extensivamente por Aleida Assmann e Jan Assmann. Cf. Assmann, A. 2006: 210-225, 2007: 23-93, 2009; Assmann, J. 1988: 9-19, 2008: 109-118.

by imaginative investment, projection, and creation. To grow up with overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one's birth or one's consciousness, is to risk having one's own life stories displaced, even evacuated, by our ancestors. It is to be shaped, however indirectly, by traumatic fragments of events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension. (Hirsch 2008: 106-107)⁷⁹

Pós-memória captura a dinâmica da aproximação e do distanciamento, prevenindo várias possibilidades, tanto de agarramento ao passado como de emancipação dele. Por consequência, na pós-memória está inscrita a incerteza e a abertura de seu futuro, assim como o caráter performativo da atividade de lembrar e de rememorar. Com a proliferação das expressões artísticas do Holocausto e de outros eventos coletivamente traumáticos, a pós-memória transformou-se em uma definição para funcionar melhor como uma estrutura versátil, que passou a ser usada de maneira democrática e inclusiva: “The growth of the memory culture may, indeed, be a symptom of a need for inclusion in a collective membrane forged by a shared inheritance of multiple traumatic histories and the individual and social responsibility we feel toward a persistent and traumatic past.” (Hirsch 2008: 111).

O que, portanto, inicialmente colocou no centro a transmissão intergeracional do Holocausto, tornou-se efetivamente a partir de 2008 uma “pós-memória afiliativa”, onde é ativado o “processo de identificação, imaginação e projeção” (Hirsch 2008: 114-115, 2019: 173). Em resultado disso, Hirsch reconciliou a pós-memória com o conceito de multidirecionalidade de Rothberg (2009), “allowing connections between divergent histories and the structures of transmission they engender to emerge” e evitando ao mesmo tempo “obscuring important historical specificities and particularities.” (Hirsch 2019: 175). Tal abordagem inclusiva e polivalente resulta excepcionalmente prolifera no contexto da literatura pós-Holocausto no Brasil. Embora ela, como a literatura do Holocausto em geral, possua uma dimensão coletiva de memória enraizada nos predicados bíblicos, nas catástrofes anteriores das populações judaicas e no conceito cultural do “povo do livro”, ela opera transcultural- e multidirecionalmente no campo cultural e social brasileiro pós-1985 em que ela emerge.⁸⁰ Sua tendência ao polimorfismo que deixa outros discursos agirem sobre ela, não é a sugerida por Waldman (2015: 7) “tendência ao esquecimento”. Pelo contrário, significa

79 A pergunta que surgiu na pesquisa de Hirsch era ainda se a “pós-memória” pode referir-se aos descendentes dos perpetradores e dos *bystanders* (Hirsch 2008: 107). Cf. também Schwab 2004; Berger e Berger 2001.

80 A respeito da multidirecionalidade em textos pré-1986 trata o capítulo 4.2. deste estudo.

um potencial para uma pós-memória histórica- e socialmente autoconsciente, inclusiva e colaborativa.

Portanto, referindo-se à literatura em questão em termos de pós-memória, um conceito que desde os anos noventa tem evoluído em várias direções e possui hoje em dia sua própria força vital, propõe-se falar no polimorfismo transcultural e mnemônico praticado pelos autores e autoras que buscam simultaneamente guardar a especificidade judaica da Catástrofe e incluí-la no panorama de cultura, história e memória brasileira. O tal polimorfismo refere-se ao conteúdo e à estética do texto literário que numa operação multidirecional – caso quisermos usar o termo de Rothberg (2009) – a base de memórias coexistentes⁸¹ cria uma nova narrativa mnemônica e por consequência, possibilita que a tal literatura emergja dentro do campo literário nacional brasileiro. Ao mesmo tempo, o polimorfismo refere-se à forma não só da memória, mas como se averiguará mais adiante, também às feições genéricas do texto.

2.2 Realismo traumático: entre a busca pelo real e a patologia do real

No livro *Traumatic Realism*, Michael Rothberg ocupa-se com as demandas da representação do Holocausto na cultura contemporânea. Como ponto de partida serve-lhe a ilustração de Art Spiegelman que apareceu acompanhando o artigo “Saying Goodbye to Maus” na revista *Tikkun* em 1992. A imagem é uma constelação de três níveis de representação: há aqui o retrato de Maus, desenhado no estilo próprio de Spiegelman, de expressão triste e contemplativa, segurando nas mãos um camundongo (ou uma ratazana) de traços realistas, enquanto no fundo é possível observar o terceiro elemento que é o cartaz com Mickey Mouse, ícone da cultura de massas proveniente do estúdio da Walt Disney. Segundo Rothberg, a ilustração representa a tensão pós-Holocausto que indica os dilemas do mundo pós-bélico ao mesmo tempo não dizendo nada explicitamente sobre a Destruição. Em outras palavras, a imagem aponta para a ausência da Catástrofe como tal e ao mesmo tempo para o seu impacto político, histórico, social e cultural. Para Rothberg, o Holocausto apresenta um “radical problem of understanding”

81 Mais recentemente publicou-se em Berlim pela editora De Gruyter o livro de intervenções sobre o *Ko-Erinnerung*, em tradução, co-memoração/ co-memória. O conceito, inspirado inequivocamente pela reflexão de Michael Rothberg acerca memória multidirecional (2009), descreve uma tendência dos estudos culturais e históricos (inclusive literários) e aponta para a existência de trocas, comparações e sinergias entre conteúdos e formas de memória na contemporaneidade (Henke e Vanassche 2020: VIII).

(Rothberg 2000: 1), devido às tensões entre os entendimentos dele: entre a singularidade e a tipicidade, entre a banalidade e a extremidade, entre a ininteligibilidade e a propensão para um entendimento comum (Id.: 3). Ao mesmo tempo, ele aponta para três demandas fundamentais da compreensão e da representação do Evento: a primeira é a demanda da documentação que é um componente realista em busca de estratégias para documentar o mundo; a segunda é a demanda da reflexão acerca dos limites da representação, esse sendo um componente modernista de questionar as capacidades de um texto de documentar e de representar o mundo; a terceira, por fim, refere-se à circulação pública dos discursos – o componente pós-modernista inscrito nas conjunturas econômicas e políticas do surgimento e da circulação dos discursos, da popularização da cultura e de sua mercantilização (Id.: 7 e 9). As três demandas entrelaçam-se em várias obras de arte e de literatura que buscam confrontação com o Holocausto:

In the “after after Auschwitz” moment, the Holocaust is not just the occasion for ethical and political evaluations of modernity or for realist documentation projects - although it is the occasion for those things as well. In the work of the postmemory artists, the Holocaust is also part of larger mediascape in which entertainment, pedagogy, and ethnic/national identity politics form an inseparable - but rapidly fluctuating and contested - sequence of images and ideas. (Id.: 219)

A confrontação com a realidade é inevitável, independentemente da distância do passado (a ratazana). Nesta confrontação, a busca pelas formas de expressão adequadas à realidade revela-se uma tarefa difícil (o Maus), com frequência problemática não apenas em termos éticos, mas também estéticos. Finalmente, tal confrontação exige ainda o reconhecimento crítico das dimensões econômicas globais da representação (Mickey Mouse) (Id.: 13). Em outras palavras, o desejo de se aproximar do real deve estar acompanhado pelo questionamento desse desejo e finalmente pela consciência sobre a influência da cultura de massas e de consumo, dos processos globais e capitalistas, que são responsáveis pelos “mised encounters with the real” (Foster 1996: 134).

Tendo em vista a tensão entre duas posturas epistemológicas, a “realista” e a “antirrealista” que se desenvolveram pós-1945⁸², Rothberg propõe criar um

82 A aproximação de Rothberg consiste numa afirmação epistemológica de que o Holocausto é passível de conhecimento e de recepção. Essa, segundo Rothberg, é uma metodologia dominante na academia, particularmente entre os historiadores que defendem a necessidade de inscrever o evento na narrativa histórica e sujeitá-lo aos procedimentos científicos. Como representantes desta postura, Rothberg menciona Christopher Browning (*ordinary men*), Daniel Goldhagen (*ordinary Germans*), Michael Marrus (a normalização do Holocausto) e Zygmunt Bauman (a modernidade e o Holocausto).

espaço transdisciplinário de diálogo que propicie um novo entendimento, mais complexo e interseccional do que se percebe como comum e cotidiano (banal) e do que se percebe como extremo (inviável). Esta constelação é uma solução viável para dar espaço às formas de conhecimento além das visões polarizadas, realistas e antirrealistas, reconciliando-as e, conseqüentemente, contribuindo para um novo, produtivo e dinâmico entendimento da representação artística do Holocausto que possa irradiar para a representação de outros eventos históricos traumáticos coletivos.

Em 2011, no livro *Magic Realism in Holocaust Literature. Troping the Traumatic Real*, Jenni Adams voltou ao realismo traumático, embora sem fazer referência ao trabalho de Michael Rothberg. Adams fala do *traumatic real*, que eventualmente poderia ser considerado como uma alternativa para o conceito de Rothberg. A análise da estética do realismo mágico⁸³ feita por Adams como um meio de representação cada vez mais comum nos textos de pós-memória do Holocausto envolve a identificação de uma

[...] opposition between realist and antirealist tendencies in approaches to Holocaust history; the issue of how the events of the Holocaust can be reconstructed from a second-generational, postmemorial perspective; the problems caused for representation by the traumatic and temporally disruptive dimensions of Holocaust experience [...] (Adams 2011: 2)

O que une Adams e Rothberg é a preocupação com a representação perante a tensão entre a mimese e o trauma, entre a necessidade do realismo e a

A segunda aproximação é “antirrealista” e pressupõe que a Catástrofe é inacessível ao conhecimento ou que exige condições radicalmente novas de conhecimento, assim como novos modos de representação não-tradicionais que capturem a inefabilidade do evento. Esta aproximação está presente em discursos testemunhais e em obras filosóficas e artísticas que defendem a ideia da singularidade, da incomensurabilidade e do sublime (Rothberg 2000: 3-4). Entre os representantes mais emblemáticos encontram-se Elie Wiesel, Claude Lanzmann e Jean-François Lyotard.

83 Ao realismo mágico Adams volta ao artigo “Relationships to Realism in Post-Holocaust Fiction: Conflicted Realism and the Counterfactual Historical Novel” publicado em 2014 no livro editado por ela, *The Bloomsbury Companion to Holocaust Literature*. Neste artigo, Adams fala de realismo conflituoso que abrange práticas como realismo traumático, realismo mágico e realismo de exaustão (Adams 2014a: 81). O primeiro é o conceito de Rothberg, o segundo é o conceito aplicado por Adams a respeito de obras de Jonathan Safran Foer e David Grossman, entre outros, no contexto da existência de dois códigos ontológicos contraditórios: o real e o fantástico. Finalmente, o realismo de exaustão em romances de Jonathan Littell e de W.G. Sebald que concretizam o projeto realista ao extremo problematizando as práticas de arquivo e de acumulação (Id.: 85).

impossibilidade deste devido à dimensão traumática da experiência do Holocausto. No entanto, a tensão se dissolve na mimese do próprio trauma: “the trauma text maintains a mimetic posture in allowing the representation, if not of the event itself, then at least of the traumatic affect through which its unassimilable impact is registered” (Caruth citada em Adams 2014a: 82). A mimese e a representação podem referir-se ao afeto relacionado com a realidade do trauma, assim como aos efeitos dela na realidade pós-Holocausto. Em outras palavras, o realismo traumático como estética não se refere exclusivamente à representação do real traumático vivido pelos sobreviventes e testemunhas da época, mas também ao real traumático das gerações que vieram depois e que buscam estabelecer uma conexão emocional e intelectual com o passado.⁸⁴ Já em termos da recepção, o realismo traumático consiste na percepção da verdade do trauma do Holocausto, que se torna possível quando se rejeita certas formas preestabelecidas de compreensão.

Para falar da literatura brasileira no século XXI, Schøllhammer (2012) identifica a cultura pós-moderna com o que Hal Foster (antes de Rothberg) chamou de “realismo traumático”. Esse refere-se à recepção que reconcilia a ambiguidade do sujeito no atual discurso do trauma, que domina as artes no século XX (Foster 1996: 168). O real, no lugar de ser representado, torna-se a questão do trauma, cuja regra primária é a fixação obsessiva no objeto de melancolia ou de perda (Id.: 131-2 e 146). O novo milênio caracteriza-se para Schøllhammer por uma ansiedade pela presença e esta presença refere-se ao passado “dilatado”, representado como perdido, em ruínas ou desconexo, uma “matéria prima da pulsão arquivista” (Schøllhammer 2012: 20). “O tempo não se dirige mais em direção ao futuro ou a um fim a ser realizado pelo progresso ou pela emancipação subjetiva, agora o tempo volta-se em direção à catástrofe que interrompeu o passado.” (Id.: 22-23). A “catástrofe” aqui refere-se a qualquer evento histórico traumático que acaba sendo apropriado pelo individual, íntimo ou autobiográfico, tornando-se sinônimo do cotidiano e do banal. Esse novo memorialismo na literatura brasileira é o alvo da crítica por parte de Schøllhammer, que ele identifica como “traumatofilia” (Id.: 23), como “promiscuidade contemporânea entre o psíquico e social” (Id.: 27) e, portanto, como apropriação indevida do

84 *Maus* de Spiegelman é um exemplo da arte cujo objetivo é representar o real através da representação da ficcionalidade do pacto referencial, assim como de evidenciar o fato de que o discurso realista produz o real como efeito acidental da representação. Um outro exemplo citado por Rothberg são as escritas testemunhais, nas quais o realismo detém pretensões de ser referencial e onde ao mesmo tempo a extremidade traumática debilita a representação realista (Rothberg 2000: 105-106).

trauma cujo discurso, segundo ele, tem dominado as humanidades. Consoante esse diagnóstico, as narrativas ocupam-se com a representação de um sofrimento pessoal, equiparando-o com um evento coletivamente traumático, uma catástrofe histórica para justificar o ser-no-mundo do sujeito, sendo assim autobiográfica/autoficcionalmente construído.⁸⁵ O exemplo é o romance pós-Holocausto de Michel Laub, *Diário da queda* (2011)⁸⁶, sujeito à severa crítica por parte de Schøllhammer:

[Em *Diário da queda* a]s fronteiras entre realidade e ficção são aqui apagadas, pois os efeitos reais e fantasmáticos são, na perspectiva do trauma, os mesmos. Entretanto, trata-se de uma apropriação indevida que apesar de talvez ser movida por um interesse sincero e por uma empatia genuína com as vítimas da violência real acaba explorando em nome das boas intenções a dor e o sofrimento das vítimas silenciadas pela história. (Id.: 23-24)

Exploração, apropriação e sentimentalismo fazem parte da “patologização da esfera pública” (Id.: 24) e são sintomas da “cultura da ferida” pós-moderna, duas noções emprestadas por Schøllhammer de Mark Seltzer (1997: 3).⁸⁷ É preciso deixar claro que Schøllhammer não critica o “realismo traumático” em si, mas censura a estética de apropriação, o *voyeurismo* e o pathos excessivo que estão presentes em projetos literários brasileiros cuja busca pelo “real” acaba sendo uma exposição pública da intimidade.

Avaliando algumas obras da literatura brasileira que poderiam ser consideradas como agentes do panorama do realismo traumático, Schøllhammer chama atenção não somente à ambiguidade qualitativa do que oferecem esses textos, mas também ao que poderia se chamar de trampas do realismo traumático. Esse, como projeto que busca responder às demandas pós-modernas, pode, de um lado, transgredir os limites éticos e estéticos da representação – e isso não de uma maneira produtiva –, e de outro lado, cair numa ingenuidade, afirmando isso o que sempre deveria estar desconstruindo e problematizando. Para Schøllhammer, os romances nos quais ele encontra abusos do discurso traumático são ao mesmo tempo o produto da pós-modernidade obcecada com o trauma e o produto fracassado do realismo traumático que exige persistentemente a

85 Tais narrativas situar-se-iam longe do enquadramento multidirecional que, assim como teorizado por Rothberg, diz respeito às várias memórias culturais coletivamente (e não individualmente) traumáticas.

86 O romance de Michel Laub é apresentado mais adiante no cap. 9.2.

87 O título do artigo de Seltzer chama-se exatamente “Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere.”

representação dos limites – uma tarefa difícil de cumprir em termos estéticos viáveis. Schøllhammer move-se deliberadamente nos limiares da representação do trauma nas narrativas pós-modernas e, expondo o exemplo de *Diário da queda* de Laub, toca no tema do Holocausto. Para Schøllhammer, a representação da Destruição é um dos exemplos mais pungentes de tais indevidas operações literárias. Para o crítico, a representação do campo de concentração é justamente o espaço em que toma lugar a apropriação do passado. Em nenhum momento, porém, ele chega a fazer referência à problemática específica de pós-memória na literatura feita pelos autores e autoras judias que não possuem um vínculo direto nem com os sobreviventes nem com os assassinados. Especificidade tal que precisa ser averiguada nos entrelaçamentos entre a memória cultural, a identidade judaica e a pós-modernidade. Já Rothberg refere-se ao discurso de pós-memória coletiva que é, segundo ele, uma autoconsciência situacional, próxima e distante do Evento, e que possibilita ao mesmo tempo transgredir e manter os preceitos éticos relacionados com a representação (Rothberg 2000: 189).⁸⁸

Para sumarizar, observa-se que realismo traumático é um conceito que serve para descrever a cultura e a sociedade contemporâneas pós-Holocausto. “Realismo traumático”, assim como conceituado por Rothberg, é uma forma de documentação e de cognição sensível às demandas do extremo (Id.: 14), que captura os aspectos do real, aspectos materiais, cognitivos e transmissíveis acerca da Catástrofe, junto com suas limitações. O conceito é um método de pesquisa na medida em que possibilita uma nova aproximação à representação simbólica do Holocausto nas artes e na literatura contemporâneas. Ele também pode ser utilizado como uma estética, na medida que através de recursos literários produz um evento traumático passível de conhecimento, ao mesmo tempo produzindo o questionamento desse conhecimento e de suas consequências. Finalmente, é também uma pedagogia enquanto visa a transformar os leitores, ensinando-os a se aproximarem do Holocausto.

Na literatura feita pelas gerações posteriores, a necessidade de encontro com o real é a necessidade de se lidar com o peso da traumática memória cultural.

88 Conceitualmente Rothberg aproxima-se de Foster na medida que trata de formas surrealistas de representação, chamando atenção ao seu caráter antimimético que não deixa de ser uma sorte de mimese, particular da tradição da escrita do Holocausto: antimimese na relação entre a palavra e o mundo empírico. Já contextualmente, Rothberg compartilha a ideia de Seltzer a respeito da obsessão pós-moderna com o trauma, não obstante, sublinhando que embora exista uma apropriação do Holocausto como a metáfora para vários sofrimentos, ela sempre é uma resposta que se realiza dentro do método do realismo traumático.

A regra que vários autores e autoras se impõem é o manejar dos limites do empírico e do inviável, da piedade e da impiedade, reverência e transgressão, etc., mesmo que, como observa Schөлhammer, com resultados diversos. O traumático deixa de se identificar apenas com o trauma do sobrevivente e o trauma herdado pela 2G, passando antes a ser um discurso cultural onipresente que dita a dinâmica de relacionamento com o passado na sociedade ocidental. O proposto por Rothberg realismo traumático pode se considerar como uma medida corretiva das estratégias estéticas que as vezes se tornam drásticas e pesadas.⁸⁹

2.3 Uma literatura emergente (1986 – 2016)

“Literatura emergente” serve para proclamar novos elementos do campo literário do Brasil e do campo da literatura do Holocausto. Estes elementos – simbólicos e materiais – constituem a literatura pós-Holocausto judaico-brasileira, ou seja, tanto judaica como brasileira (aqui: o fator de hibridez e de transculturalidade)⁹⁰, de pós-memória e de participação ativa na transformação do panorama da presença do Holocausto na pós-modernidade brasileira. Eles também incluem a recepção desta literatura assim como a teoria crítica, exemplo da qual pode ser este mesmo estudo.

A premissa da proclamação de um novo campo ou, se se quiser, subcampo, corresponde à abordagem distanciada, já estabelecida aqui, dos assuntos essencialmente minoritários e étnicos, contextualizados através da noção da marginalidade/periferia da literatura do Holocausto no Brasil em relação com a literatura nacional (aqui brasileira), e, em vez disso, direcionada para os assuntos do contexto tempo-espacial transnacional e transcultural no qual se inscrevem as obras em questão assim como seus procedimentos estéticos típicos da literatura do Holocausto. A noção de literatura emergente parte da premissa de que o “campo” literário/artístico em geral no Brasil produz e é produzido pela hegemonia do paradigma nacional e em relação com o paradigma regional (a literatura regionalista como um cânone particular da expressão nacional tipicamente brasileira). Em outras palavras, à literatura no Brasil cabe a responsabilidade, imposta pela historiografia literária, por e perante a construção das identidades nacionais brasileiras. O único lugar que ela reservou para a expressão judaica e judaico-brasileira é aquele da literatura de imigração, de exílio e de testemunho.

89 Cf. cap. 7.3.2.

90 Com poucas exceções não-judias que serão ainda mencionadas neste estudo, como Roberto Drummond, Carlos Heitor Cony, Letícia Wierzchowski ou Luíze Valente.

Seguindo as três características da literatura emergente identificadas por Bessière (2004: 50-53), pode-se dizer o seguinte: enquanto literaturas emergentes pressupõem mudança, produção de um efeito de ruptura, no caso do Brasil a tal mudança parece realizar-se efetivamente em dois espaços. Primeiro, dentro das literaturas judaicas e da crítica literária (predominantemente judaica) no Brasil que acabam sendo implodidas por essa “nova” literatura. E segundo, a partir da recepção exterior – com as traduções, a crítica literária fora do Brasil, a participação do Brasil na Feira Internacional do Livro de Frankfurt em 2013, onde houve a presença oficial dos autores e autoras judias como Bernardo Ajzenberg, Bernardo Kucinski, Cíntia Moscovich e Michel Laub, a participação de Luis S. Krausz na Feira de Livro em Leipzig em 2013 e em vários eventos organizados nas cidades alemãs e austríacas entre 2013 e 2019. Além disso, pode-se mencionar ainda o boom recente das traduções dos livros de Jacques Fux: em 2019 publicadas no Peru, no México e na Itália, e no início de 2020 – em Israel, assim como a publicação de *K. – Relato de uma busca* de Bernardo Kucinski em 2019 e de *Diário da queda* de Michel Laub em 2021 na Polônia.

O romance pós-Holocausto surge no Brasil no século XXI⁹¹ e inscreve-se no panorama nacional literário no qual pode-se observar uma virada geral na direção da memória (Julián Fuks, Adriana Lisboa, Ricardo Lísias, Tatiana Salem Levy, Cristovão Tezza, entre outros). Essa é a segunda característica destacada por Bessière, que é a relação problemática da literatura emergente com a história e a memória cultural. No caso do corpus do estudo, é difícil falar de qualquer ruptura que descreva tal relação – em termos de liberação, antecipação ou procedimentos narrativos contrafatuais no contexto da história brasileira – visto que o discurso sobre o Holocausto no Brasil é um discurso por si periférico que não pertence às narrativas oficiais que criam, reproduzem ou revisam as ideias acerca da sociedade brasileira. No entanto, o fato de autores e autoras judias lidarem com o tema a partir de uma perspectiva de pós-memória transcultural e transnacional, que emerge num cronotopo predominantemente brasileiro (espaço urbano) e cujos protagonistas são judeus e judias brasileiras, convida para um melhor entendimento histórico dos movimentos migratórios, do exílio pré- e pós-bélico, e em geral do Brasil no século XX, assim como da presença judaica diaspórica pós-Holocausto, no país e no mundo. Finalmente o conceito de literatura emergente relaciona-se com o potencial (*puissance*, em palavras de Bessière) da literatura de gerar obras que vão ativamente atualizando as noções do presente e do passado e a relação entre os dois. Tendo isso em vista, os romances e os

91 Cf. Cap.8.

contos pós-Holocausto desafiam a constelação hegemônica da literatura nacional brasileira, desafiando igualmente um “theoretical gaze” (Godzich 1988: 31) hegemônico sobre a literatura pós-Holocausto.

O conceito de literaturas emergentes encontra-se contextualizado dentro do pensamento pós- e decolonial nos quais o lugar do Holocausto e do sofrimento e do trauma judaicos é no mínimo problemático.⁹² Mais ainda, a literatura do Holocausto por si é um campo poroso com um repertório parcialmente determinado consensualmente, mas também em certa medida aberto, integrador e flexível. Este campo, no qual decorrem os processos de canonização, constitui um âmbito estudado com ferramentas específicas, bastante fixas, essas sim, provenientes do Ocidente setentrional.

A interrupção, entendida como um potencial inerente à literatura em questão como uma literatura emergente, é uma ação desestabilizadora não apenas dentro da literatura nacional brasileira, mas também dentro da literatura do Holocausto. Essa interrupção faz com que em nenhum desses âmbitos seja ainda possível ignorar o fenômeno que acaba por surgir.

É viável dizer que a literatura pós-Holocausto no Brasil atravessa as fronteiras porosas de vários campos literários (nacional brasileiro, transnacional da literatura do Holocausto e igualmente transnacional das literaturas judaicas) cujos elementos pertencem ao mesmo tempo a todos esses campos, dependendo do enfoque da leitura feita. A literatura emergente se deixa descrever como uma tradição literária brasileira até então periférica, ocultada parcialmente pelo cânone do Holocausto assim como seus *best-sellers* que são traduzidos e vendidos no Brasil como em qualquer outra parte do mundo.⁹³ Trata-se, portanto, de uma literatura de recepção bastante reduzida, relativamente jovem e que continua amadurecendo, processo que exige uma deposição temporal para poder se estabelecer como uma literatura autoafirmada e autônoma.

Em suma, falar de uma literatura emergente aqui significa três coisas. Primeiro, significa reconhecer suas características formais e de conteúdo que formam uma estética particular desta expressão – excepcional dentro da literatura brasileira, mas em certos aspectos típica para a literatura do Holocausto.

92 Cf. Digressão II, onde se recorre, entre outros, às reflexões de Brian Cheyette e de Jonathan Boyarin a respeito dos impasses no diálogo entre a história judaica e os estudos pós-coloniais.

93 Como os testemunhos de Primo Levi, Viktor Frankl, Imre Kertész ou de Anne Frank, por exemplo, e logo também os textos da 3G como Jonathan Safran Foer ou outros como *A lista de Schindler* de Keneally ou *O Leitor* de Schlink, popularizados através de adaptações cinematográficas.

Segundo, significa abrir um novo espaço dentro da temporalidade pós-colonial e pós-ditatorial brasileira, o espaço onde a ficção pós-Holocausto possa competir com outras ficções nacionais e participar do campo literário do Brasil. Terceiro, implica lidar-se com o fenômeno em relação intertextual com seus antecedentes e contemporâneos (brasileiros e não-brasileiros, testemunhos, literatura autobiográfica dos sobreviventes e dos *bystanders*, literatura da Segunda e da Terceira Geração, outras ficções pós-Holocausto, cânone da literatura do Holocausto) e em relação com o futuro para o qual este fenômeno se deixa projetar: futuro da memória pública da Destruição no Brasil e futuro da pesquisa.

3 Moacyr Scliar: da guerra no Bom Fim ao Holocausto. Uma linhagem literária

3.1 Tendências na literatura brasileira na virada das décadas 1970 e 1980

A literatura brasileira produzida a partir dos anos 1970 buscou acompanhar as transformações sociais e políticas ocorridas no lento processo de redemocratização no país. O cenário político desde os finais dos anos 1970 viu-se entrando numa fase final da ditadura militar caracterizada por uma abertura política iniciada pelo governo Ernesto Geisel. Em 1978, com a emenda constitucional, restaurou-se o *habeas corpus* e o AI-5 foi revogado. No entanto, as ideias progressistas andavam em par com a resistência por parte da “linha dura” dos militares radicais, o que causou conflitos violentos.⁹⁴ O processo de acerto de contas iniciou-se com a sanção da lei 6.683, a chamada Lei da Anistia. Promulgada em agosto de 1979 pelo governo do general João Baptista Figueiredo, a lei exonerava tanto os perseguidos pelo regime como seus próprios membros acusados de tortura.

Numa “lenta, gradativa e segura distensão” (Mezarobba 2016: 4) que trazia uma progressiva transição democrática, a sociedade e a política continuavam definindo-se pelos resquícios do regime militar. Segundo vários críticos, os vestígios do sistema têm perdurado mesmo até na nova era democrática no país: “[...] ainda convivemos com políticas sociais que imprimem a lógica e o pensamento dominante no período ditatorial.” (Ramos e Stampa 2016: 269).

Os processos de modernização impuseram-se em todos os setores da atuação pública, também na educação, na cultura e na produção literária. Na mesma época, uma grande parte do continente vivia o que na historiografia da literatura latino-americana passou a ser conhecido como o pós-boom hispano-americano.⁹⁵ O pós-boom surgiu em resposta ao boom literário dos anos 1960, querendo desprender-se das estéticas anteriores e recusando-se a continuar

94 Gaspari 2016: 183-194, 289-296.

95 O início do pós-boom data-se entre 1973 e 1975, sendo 1973 o ano da queda da democracia no Chile e 1975 a data de publicação do livro *Soñé que la nieve ardía* de Antonio Skármeta. A grande década do pós-boom cabe aos anos 1980 com as obras de Isabel Allende, José Donoso, Mário Vargas Llosa, Manuel Puig, Ariel Dorfman e Luisa Valenzuela, entre os mais destacados.

sendo definido e formado pelas forças exteriores, europeias e norte-americanas (como era o caso da literatura do boom latino-americano cuja denominação refere-se principalmente à recepção dela fora da região). O que caracterizou essa literatura foi além de tudo o individualismo dos autores e uma preocupação maior com a própria obra do que com os preceitos do movimento.

A literatura do pós-boom buscou incorporar os grupos marginalizados, tanto na representação como através da autorização da voz. Mulheres, feministas, homossexuais, classe trabalhadora e imigrantes judeus – esses últimos com frequência usados como prefigurações simbólicas da vítima ou do exilado – incorporaram a voz do oprimido. O espaço narrativo predileto tornou-se a urbe latino-americana, lugar turbulento, caótico, cheio de imigrantes, e outros *misfits* e *underdogs* (Shaw 1995: 19-20). Também nota-se uma influência forte da cultura jovem que incluiu a televisão, cinematografia, música pop, consumo de drogas e sexo casual – tudo o que configura um contexto típico de passagem para a vida adulta (Shaw 1998: 17). Apareceram na época novos gêneros romanescos como o romance de exílio, o novo romance policial ou documental, o novo romance histórico, e também o testemunho latino-americano. E apesar do apego ao realismo, os autores de fato subvertiam-no com o fantástico, sempre a ponto de surgir no cotidiano descrito.

Embora o Brasil não seja considerado parte do pós-boom, alguns dos elementos recorrentes nesta nova narrativa latino-americana dos anos 1970 e 1980 também apareceram na literatura brasileira das décadas. Na época da lenta queda do regime ditatorial, os autores nacionais buscavam meios para relacionar-se com a nova realidade. A preocupação com a representação da população marginalizada e oprimida aparece em autores como Darcy Ribeiro, Antônio Callado, Rubem Fonseca, Clarice Lispector, Silviano Santiago ou Caio Fernando Abreu. Surge o gênero policial, praticado por Rubem Fonseca, Pedro Bandeira, Luis Fernando Veríssimo. Há também um gosto pela estética pop como no mencionado já romance de Roberto Drummond, *Hitler manda lembranças*, que tematiza o Holocausto e crimes nazistas em constelação com a ditadura militar no Brasil. Além das similitudes estéticas na produção dos anos 80 no Brasil e na América de língua espanhola, a cultura brasileira viveu o seu próprio boom, independente do resto da região, que foi mais um específico fenômeno editorial do que uma vertente literária estética (Pardo 2010: 174-176). Aquele conhecido como “o boom de 1975” coincide temporalmente com o pós-boom hispano-americano. A expansão da indústria cultural e a intervenção do Estado são dois elementos importantes deste momento, que encontra sua culminação no programa de Política Nacional de Cultura introduzido pelo ministro Ney Braga em 1975. De um lado, houve uma proliferação das mídias, expansão da televisão e da

publicidade, desenvolvimento da atividade jornalística e crescimento do sistema educacional (Zilberman 1991: 579) e, de outro, a sociedade vivia os resultados do “milagre econômico” que iria estourar numa profunda crise econômica da “década perdida” (Pellegrini 2014: 152), caracterizada pela inflação descontrolada, aumento da dívida externa e alta taxa de desemprego. A situação precária da grande parte da população gerou elitização, também na área do ensino, onde cresceu o desprestígio da escola pública e o aviltamento do salário do professor, fato que conseqüentemente provocou um desenvolvimento da rede particular de escolas (Zilberman 1991: 579). O livro continuou sendo um objeto de luxo e, a leitura, uma atividade das elites. Alguns dos autores buscaram responder a tal clima sociocultural de desigualdades, organizando vários debates intelectuais ao longo de 1975 e 1976 acerca da cultura e da literatura brasileiras.⁹⁶ Como pertinentemente sublinha Pardo, estas lutas dentro do campo literário servem para “minar um regime que não permitia o debate dos grandes temas que realmente preocupavam no Brasil” (Pardo 2010: 187). Portanto, um papel maior coube à própria expressão literária. A literatura brasileira começou então a acompanhar essa época transitória da sociedade brasileira, testemunhando a desigualdade e a violência no país, não raramente através da alegoria e da documentação. A ficção torna-se a portadora da voz do oprimido, prefigurado sob vários tipos de personagens. Zilberman (1991: 582-583, 1994: 73-76) destaca três grupos. O primeiro consiste no elemento popular que é representado por personagens pertencentes às camadas inferiorizadas do contexto urbano, como mendigo ou proletário *lumpen*, assim como por personagens mágicas ou míticas relacionadas ao folclore brasileiro. Essas personagens representavam simbolicamente o povo. Ao segundo grupo pertencem figuras oriundas não de classes sociais brasileiras, mas de grupos marginalizados, e por isso, até então, sem protagonismo. Aqui Zilberman destaca a figura do negro, do homossexual e do imigrante do exterior chegando ao Brasil desde os finais do século XIX, como é o caso, por exemplo, do imigrante judeu:

[os imigrantes] aparecem na ficção de Moacyr Scliar que, aventurando-se por uma vertente inaugurada por Samuel Rawet nos anos 50, centraliza suas narrativas em personagens relacionadas à coletividade judaica brasileira. A presença do imigrante e do judeu, na prosa de Scliar, não significa apenas a transferência, para a literatura, de um universo

96 Em 1975-76 deram-se vários debates a respeito: „Qual é a da literatura brasileira” do jornal *Pasquim*, „Sete escritores contra o beletrismo e as panelinhas literárias” pela *Opinião*, assim como o Ciclo de Debates de Cultura Brasileira organizado em 1975 no Teatro Casa Grande no Rio de Janeiro (Pardo 2010: 178-184).

ainda ausente dela; é também sua maneira de refletir sobre a formação da burguesia nacional. (Zilberman 1994: 73)

Finalmente, a última categoria é aquela do intelectual como oprimido. Enquanto nos anos 1970 houve a perspectiva do autor denunciando as injustiças, nos anos 1980 o próprio autor torna-se o oprimido. Essa figura serve para abordar o tema da liberdade criativa e da repressão, como também da natureza imaginária da ficção.

Sobre o marginalizado e sua presença na prosa brasileira também escreve Silviano Santiago. No ensaio de 1984 “Prosa literária atual no Brasil”, Santiago caracteriza a condição do romance feito no Brasil a partir da abertura política no país identificada com o lento descongelamento da ditadura militar e com a introdução da anistia. Ao lado de uma “anarquia formal” (Santiago 2002a: 34) que caracteriza o romance, destaca-se ainda entre 1974 e 1988 a presença da intriga fantástica e do estilo onírico, assim como o surgimento do subgênero que é o romance-reportagem. Além disso, com a volta dos exilados (a partir de agosto de 1979), uma das formas literárias mais frequentes torna-se a autobiografia, um veículo da narrativa de denúncia e de expressão politicamente engajada (Id.: 40). Por esse engajamento, Santiago (Id.: 40-41) entende um compromisso levado pelos autores com a sociedade, especificamente com grupos marginalizados e minoritários. A responsabilidade da literatura é com o que é lembrado e como é lembrado, e não necessariamente com a veracidade da história oficial que por si mesma revela-se corrompida e daí necessita justamente dessas outras vozes, contingentes e transversais.

Dentro deste panorama literário dos anos setenta e oitenta, ao lado dos autores que levam o compromisso com a sociedade, escrevendo em serviço à crítica social e política, situa-se o autor Moacyr Scliar. O fantástico e o onírico são com frequência explorados por Scliar numa estética do “real maravilhoso”, no Brasil conhecido também como “realismo fantástico”.⁹⁷ O autor gaúcho está presente

97 Em 1948 o cubano Alejo Carpentier publica no periódico *El Nacional de Venezuela* um ensaio sob o título “Lo real maravilloso de América” que foi transformado no prólogo do livro publicado um ano depois, *El reino de este mundo*. O texto ensaístico em questão é considerado como um dos textos fundadores da teoria e da prática do realismo mágico. No entanto, quem primeiro utilizou o termo “realismo mágico” (emprestado de Franz Roh, que o cunhou em 1925 referindo-se à produção artística pós-expressionista alemã) em relação ao romance hispano-americano foi Arturo Uslar Pietri em *Letras y hombres de Venezuela* em 1948 (Chiampi 1980: 21-23). No Brasil, os termos “realismo mágico” e “realismo fantástico” são usados com mais frequência do que “realismo maravilhoso”. Embora o conceito tenha sido identificado primeiramente com as obras hispano-americanas e o contato do Brasil com o resto da América Latina

tanto no nível regional do Rio Grande do Sul como no nível nacional, sendo considerado unanimemente um dos maiores romancistas da literatura brasileira contemporânea. Seus escritos pertencem ao cânone nacional, principalmente devido a seu papel representativo e a competência sofisticada da prática do já mencionado “realismo fantástico” que floresceu no Brasil na década de setenta. Zilberman (1985: 70), que analisa várias funções do fantástico em Scliar, observa que essa técnica de fato “remonta à vertente da literatura judaica europeia” e não necessariamente às tendências latino-americanas dos anos 50 e 60.⁹⁸

Scliar ocupa na literatura brasileira um lugar múltiplo: da tradição do realismo mágico, tanto judaico europeu como latino-americano, do autor regionalista, do crítico implícito da ditadura, do cronista da imigração judaica. Pelos pesquisadores, o escritor é considerado principalmente a voz representativa da comunidade judaica brasileira e, neste contexto, como um “profeta de alteridade” (Vieira 1995: 19-50). Contudo, tal apreciação não minimiza a leitura universalista da sua obra; pelo contrário, reforça-a, tendo em vista a especificidade da figura do judeu como figura exemplar da condição do Outro.

3.2 Literarização e universalização da experiência judaica no Brasil

Falecido em 2011, Moacyr Jaime Scliar nasceu em 1937 em Porto Alegre, a cidade com a terceira maior comunidade judaica no Brasil, numa família de imigrantes judeus russos. Os pais dele, José e Sara chegaram ao Brasil do Império Russo (Bessarábia) em 1904. Formado em medicina pela Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Moacyr começou sua carreira literária em 1962 com o livro de contos *Histórias de Médico em Formação*, narrando suas experiências estudantis. Em 1968 publica outra coleção de contos, *Carnaval dos Animais*, considerada pelo próprio autor como sua primeira obra (ABL s.d.). Sendo um dos escritores mais notáveis da literatura contemporânea

tenha se intensificado apenas a partir dos anos 1960, com o “boom latino-americano” (justamente quando Moacyr Scliar começa a sua atividade literária), o conceito começou a ser estudado no país já nos anos 40. Alguns pesquisadores citam a intuição de Mário de Andrade que já em 1943 falava do fantástico nos contos ainda inéditos naquele momento de Murilo Rubião (Rodrigues 2009: 122). Em seguida, em 1952, Eugênio Gomes publica *O romancista e o ventríloquo* que contém o ensaio sob o título “O realismo fantástico em Clemence Dane”.

98 Zilberman se refere provavelmente aos autores como Bruno Schulz, Isaak B. Singer e Franz Kafka.

brasileira, ganhador de inúmeros prêmios nacionais e também do Prêmio Casa de Las Américas (1989), é autor de mais de cento e vinte e cinco contos e de mais de vinte romances, além de ser escritor de literatura infanto-juvenil e ainda ensaísta. Em 2003, Scliar tornou-se membro da Academia Brasileira de Letras.⁹⁹

O reconhecimento de Scliar no Brasil dá-se num modo híbrido que inclui, por um lado, o contexto judaico, e por outro, o brasileiro. O primeiro consiste primariamente no enfoque na imigração, na presença do misticismo judaico e na *Yiddishkeit*¹⁰⁰. Já o contexto brasileiro inclui o destaque nos aspectos regionais (gaúchos), na história pós-colonial e na tematização da ditadura, assim como na análise da estética do realismo mágico, com a qual Scliar ganhou visibilidade no panorama mais amplo da literatura latino-americana. A importância de Scliar e sua obra na representação do “mosaico brasileiro” (Loureiro Chaves 1985: 19), corrobora a ideia da celebração da multiplicidade que reflete a autoimagem do povo brasileiro, do ethos da brasilidade e, por consequência, da produção cultural e artística referente a esse ethos.

A recepção de Scliar como uma figura híbrida corresponde à hibrididade estética e temática que está presente em seus textos. Esta articula-se na representação do choque cultural, do conflito entre a cultura hegemônica e a tradição dos pais, bem como na superposição de vários planos narrativos. Waldman (2003: 130) assevera: “Há dois componentes em sua obra [obra de Moacyr Scliar]: a expressão de uma identidade étnica, e a manifestação de um modo de sentir e pensar nacional.” Como observa Deppner (2016: 283), um dos motivos mais recorrentes na obra de Scliar, que se articula tanto na narração da experiência judaica de diáspora como no contexto pós-colonial brasileiro, é a busca pela identidade, que por consequência se torna um conector da relação entre os imigrantes judeus e a nação brasileira. Além disso, o hibridismo é uma marca característica da literatura judaica no Brasil (Vieira 2009: xx), que se encontra ao mesmo tempo ancorada na tradição judaica e contextualizada na experiência latino-americana. É uma literatura de imigrantes, memorialística, nostálgica, mas também, como o colocariam Zepp e Gorodinsky (2009: 9-13), de uma recorrente poética de “literarização de mundos de experiência judaicos” que se aproveita de formas inovadoras e de temas brasileiros. Estas reflexões fomentam uma conceitualização da obra do autor gaúcho como uma obra que universaliza a experiência judaica no Brasil. A hibrididade e o universalismo, reiterem-se, são características que tornaram Scliar o representante central da literatura judaica no Brasil.

99 Sendo também o primeiro judeu eleito para a Academia Brasileira de Letras.

100 Cf. DiAntonio 1989.

Scliar funciona publicamente em três dimensões que se transpõem e se entrelaçam: Scliar como médico, como historiador-cronista gaúcho urbano e como narrador da vida judaica no Brasil. O primeiro não se restringe à prática da medicina, mas também inclui abordagens narrativas do âmbito das ciências naturais e da saúde. A literatura médica (historiográfica e didática) de Scliar encontra-se não raramente integrada à escrita criativa.

Na segunda dimensão trata-se de uma identidade cultural urbana representada nos textos. Aqui o autor destaca-se como observador e comentador da sociedade de um espaço urbano local que é Porto Alegre e seus arredores. Scliar revela-se aqui não apenas um ficcionista, mas também um cronista e historiador de sua cidade natal, como em *Os mistérios de Porto Alegre* (1976) ou *Porto de histórias: mistérios e crepúsculo de Porto Alegre* (2000). Ziberman (1985: 70) caracteriza o autor como pertencente à “linhagem da prosa sulina”, vendo nele um escritor fiel à tradição regional, em particular, à tradição da escrita do Rio Grande do Sul, ou seja, a tradição gaúcha. Não é à toa que Gerhard Dilger (2011: 439) afirma ainda que Scliar era um dos autores mais queridos no Brasil e o símbolo de orgulho regional no Rio Grande do Sul. No que toca o contexto urbano, Zilberman – para quem em 1985 Scliar é um “escritor dos anos 70” (1985: 67), com tudo o que isso implica em termos estéticos da literatura brasileira dos anos 70 (violência e crueldade urbana, o fantástico, etc.) – observa que esse contexto é o cenário de muitos contos de Scliar que representam o conflito entre o progresso e o primitivismo.

Finalmente, o terceiro aspecto é referente à perspectiva judaica – “judaica” no sentido do protagonismo judaico, sendo judeu uma figura que “experimenta a diferença de modo radical” (Id.: 68) e vive o conflito entre o passado e o presente –, integrada fortemente à topografia de Porto Alegre, notadamente o bairro judeu de Bom Fim. Esse aspecto tem sido mais abrangentemente estudado, entre outros, por Gilda Salem Szklo, Nelson H. Veira, Robert DiAntonio, Berta Waldman e Albert von Brunn, que reconhecem a pluralidade intertextual como o trato principal da escrita do autor. Esta pluralidade inclui abordagens do misticismo judaico – em princípio a exegese kabbalística –, da *Yiddishkeit*, do hibridismo entre judaísmo e brasilidade e a história judaica de diáspora, tanto dos Sefardim como dos Ashkenazim. O contexto narrativo desta escrita divide-se entre dois modos: da imigração (protagonismo da geração dos imigrantes) e da aculturação (protagonismo das gerações nascidas já no Brasil vivendo o conflito entre o passado, representado pela tradição e pelas raízes, e a atualidade da vida burguesa no Brasil).

A riqueza da obra prolífera de Scliar, seu valor literário, cultural, social e histórico, fez com que ele, por um lado, tenha se tornado a voz da comunidade

judaica brasileira que não ultrapassa 0,01% da população inteira do país (o que mesmo assim constitui a segunda maior comunidade judaica na América Latina) e, por outro lado, continue sendo um dos autores brasileiros mais reconhecidos e universais: “Cada leitor da obra do Scliar tem seu gênero preferido. Mas todos reconhecem nele, acima de tudo, seja na ficção, no ensaio ou na crônica, um estilo altamente humanista, que o torna dono de valores universais.” (Assis Brasil citado em Loureiro Chaves 1985: 19).

Não será, portanto, um exagero considerar Moacyr Scliar como uma figura canônica da literatura judaica e de emanção intelectual no Brasil. Apesar de ter tido como seus predecessores Samuel Rawet e Clarice Lispector, Scliar é considerado como o primeiro escritor brasileiro reconhecido a trabalhar o judaísmo em suas ficções e ensaios. Nos Estados Unidos o romance *O Centauro no Jardim* foi eleito uma das cem obras centrais da literatura mundial judaica, o que contribuiu de maneira significativa para o reconhecimento internacional do autor.¹⁰¹ Embora o judaísmo seja um fio condutor na sua obra, Scliar frequentemente serve-se da retórica da judeidade como um *wandering signifier* (Graff Zivin 2008: 2). Quer dizer, os motivos judaicos funcionam como ferramentas retóricas aplicadas pelo escritor, consciente de que eles reverberam uma construção edificada pelo imaginário ocidental. Na América Latina, pois, os judeus, que possuem histórias distintas dos outros habitantes da região, mas relacionadas com seus homólogos na Europa e nos EUA, com a imigração e a assimilação, passam a ocupar espaços na paisagem cultural latino-americana, e também o espaço simbólico da representação sendo os outros “Outros” (Id.: 2-3) ou “the Outsiders Within” (Vieira 1995: 1). Desse fenômeno dá conta efetivamente a obra do autor gaúcho, que, no entanto, não se limita a isolar e explicar a identidade judaica na e da América Latina, mas muitas vezes cria uma presença simbólica do judaísmo, corroborando a ideia sobre a natureza construída da identidade, proporcionando um “alargamento da visão do mundo” (Loureiro Chaves 1985: 19). Isso se faz visível na sua obra a partir de 1977: “Moacyr Scliar

101 Fora do país, Scliar tem tido uma significativa repercussão crítica, tendo suas obras traduzidas e publicadas em vários países latino-americanos, europeus, norte-americanos e no Japão. Desde então, sua obra tem sido pormenorizadamente estudada sob vários prismas, mas o que ressoa a mais com a crítica literária e o público, e faz dele um dos escritores mais representativos da literatura nacional e literatura latino-americana do século XX, é efetivamente a tematização das realidades sociais da classe média urbana brasileira sob termos da estética do gênero fantástico associado geralmente com os autores do boom hispano-americano dos anos 60 e 70.

não abandona propriamente o território judeu e a temática judaica, mas passa a dimensioná-los no largo espectro da sociedade brasileira e no exame do circuito histórico da sua geração.” (Ibid.).

Ele torna-se líder cultural da comunidade judaica já durante a sua vida quando se faz ativo em círculos literários estaduais, nacionais e fora do país. Também é visto como o pioneiro que quebrou o silêncio na comunidade judaica brasileira acerca do tema da prostituição judaica. A discussão pública sobre esse tema se fez depois da publicação da novela do autor *O ciclo das águas* em 1975 (Vieira 2009: lxxv). Sua identidade como escritor judaico-brasileiro era um aspecto vital de sua vida pública.¹⁰² Para Vieira, ele é igualmente o autor mais sofisticado e mais visível da geração de expressão pós-migratória, pela qual entende-se a escrita dos filhos dos imigrantes ou daqueles que tinham chegado ao Brasil quando crianças.

Em alguns escritos de Scliar, como se apresentará em seguida, observa-se o tratamento da ditadura militar, da Segunda Guerra Mundial e a crítica do fascismo. A tematização desses aspectos tem sido objeto de vários estudos que sempre reconhecem a presença do significante judaico em sua dimensão polivalente, e ao mesmo tempo universal da experiência de injustiça e de alteridade.

3.3 As várias facetas do fascismo

Scliar aborda em sua obra difíceis temas identitários, políticos e sociais, muitas vezes em relação com o regime ditatorial 1964 – 1985 revestido não raramente de alegoria. Em prosa escrita nos anos setenta e oitenta, como *A guerra no Bom Fim* (1972), *Os Deuses de Raquel* (1975) ou *O Centauro no Jardim* (1980),¹⁰³ Scliar lidou com as temáticas acima mencionadas integrando a memória e a história judaicas na paisagem das peripécias brasileiras, criticando de uma maneira palimpséstica as múltiplas faces do autoritarismo e do fascismo presentes no cotidiano de seus protagonistas. A memória da ditadura e da Segunda Guerra Mundial são com frequência construídas através de imagens que se entrelaçam e se sobrepõem, exigindo uma busca incessante pelo seu significado. Nesse quadro insere-se também a latente memória do Holocausto. Como observado por Vieira

102 Vieira menciona também o fato de Scliar ter sido um dos fundadores do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall em Porto Alegre, fundado em 1985 (Vieira 2009: 153). É difícil verificar esse detalhe já que não se encontra apoiado pelas informações disponíveis na página web do instituto nem por nenhuma outra fonte.

103 Também em textos posteriores ressurgiu o tema da ditadura, exemplos: *Os Leopardos de Kafka* (2000) e o conto “Mãe judia, 1964” (2004).

(1995: 185): “As a theme, the Holocaust receives muted or indirect treatment in most of Scliar’s fiction.”

A guerra no Bom Fim, uma novela lançada em plena ditadura militar, além de ser uma referência bastante clara ao regime totalitário e à Segunda Guerra Mundial, encontra-se também sutilmente ligada ao tema do Holocausto. Os referentes da Catástrofe são transladados para o Brasil, “nacionalizados” (Waldman 2003: 76), assim como todos os outros temas que Scliar aborda mantendo sempre o vínculo com o solo local, no qual convivem várias culturas e etnias. A preocupação central do autor é, porém, unir o que o próprio autor entende pela tradição e pela memória judaica com a “geleia geral” brasileira (Scliar 1998: 76).¹⁰⁴ Para citar os exemplos mais visíveis no texto, há o episódio cômico do churrasco feito de um vizinho judeu, Samuel. Samuel, o pai do protagonista Joel, acaba sendo consumido por um imigrante alemão, Ralf Schmidt, nazista sobrevivente da mítica batalha de Capão da Canoa. Feito churrasco de domingo, Samuel se torna um banquete para Ralf, seus filhos e sua mulher-mulata no primeiro dia de carnaval (Scliar 1972: 79-84). Trata-se de uma analogia grotesca aos fornos dos campos de concentração que se mistura com a história brasileira:

Quando Maria [a mulata que não sabe o que sabem os familiares dela e o leitor] come a carne humana, o autor a transforma em uma canibal nativa. [...] Pelo comportamento do branco europeu e do nativo o leitor é levado a avaliar uma das consequências banais da colonização: a corrupção dos nativos pelo europeu, este o verdadeiro bárbaro, numa inversão clara da óptica colonialista. Com esse episódio, o escritor ilustra um crime macabro que indicia o extermínio nazista, ao mesmo tempo em que inclui uma tomada de posição com relação ao processo bárbaro de colonização a que branco europeu submeteu o Brasil e a América Latina (Waldman 2004: 81)

Além disso, há no livro três batalhas nas quais um grupo de crianças do Bom Fim, sob comando do menino Joel, combate os nazistas. O próprio Joel tenta elaborar um plano de assassinato de Hitler, considerando vários cenários, cada um mais absurdo que o outro.¹⁰⁵ Finalmente, há também uma figura do sobrevivente de Auschwitz obcecado com as marcas alemãs de carro (Scliar 1972: 75-76). Estas intervenções grotescas, em que o judeu é aquela figura estranha do Outro, mostram as porosidades do mundo fantástico construído por Scliar.

104 Interessantemente, “Geleia Geral” é também o nome de uma música composta por Gilberto Gil e Torquato Neto da época da Tropicália. Apareceu no álbum de 1968 *Tropicália: ou Panis et Circencis*.

105 Nancy Rozenchan serve-se neste contexto do conceito do carnavalesco de Bakhtin (Rozenchan 2001: 375).

Entre outras obras de Scliar que abordam a temática da guerra e do nazismo são notáveis ainda duas: o satírico trabalho coletivo *Pega pra kaputt* (Guimarães 1978) e a novela *Max e os felinos* (Scliar 1981). No primeiro, Scliar junto com Josué Guimarães, Luis Fernando Veríssimo e Edgar Vasques (ilustrador), contam numa mistura de narrativa e quadrinhos uma história bizarra que abre com a cena de Adolf Hitler na véspera de sua derrota, planejando uma fuga até a América Latina disfarçado de rabino ortodoxo. Em resultado de uma circuncisão malograda exercida por um cego rabino retirado do campo de concentração, o *Führer* acaba sendo mutilado. Seu único testículo, conservado num vidro como uma relíquia, perde-se no caminho para a Argentina, lançado pelo mar à costa brasileira, onde acaba nas mãos de uma dona judia, mulher de um sobrevivente. O nazismo e a ditadura, contados com uma ousadia satírica incomparável e numa estética pop de novela gráfica, entrelaçam-se nesta pequena intriga de fugas, sequestros e perseguições na cidade de Porto Alegre e seus arredores. Já a novela *Max e os felinos*, inspirada pela história do judeu alemão Fritz Oliven (Dilger 2011: 43), jurista, artista de cabaré e autor de libretos, narra o trajeto de fuga da Alemanha Nazista e de instalação no *hinterland* do Brasil de um jovem alemão Max Schmidt. O destino de Max é sempre acompanhado pelos felinos: o tigre empalhado na oficina do pai peleteiro; o jaguar, que junto com Max sobrevive o naufrágio e com o qual o jovem alemão atravessa o Atlântico; o insuportável gato doméstico do telhado que perturba o sono; e finalmente a onça do morro. Estes animais podem ser interpretados, por um lado, como uma representação da alma atormentada pela ideologia racista: Max é perseguido pelo espectro do nazismo até os seus últimos dias. Por outro lado, trata-se aqui também de uma metáfora da ditadura: como um perigo iminente e como uma vigilância constante.

Constata-se que o fascismo e a Segunda Guerra Mundial são temas muito recorrentes na obra de Scliar, sempre inseridos na geografia brasileira. O que está em jogo é o arranjo de um espaço judaico dentro do contexto brasileiro, que implica o desejo de garantir “[...] para que o Bom Fim figure no mapa do mundo judaico.” (Scliar 1998: 85), ou talvez ao contrário, para que o mundo judaico figure no mapa de Porto Alegre e do Brasil.

3.4 Moacyr Scliar e “Holocausto”

É preciso suspender por um momento a imagem de Moacyr Scliar como a voz da imigração e da cultura judaica no Brasil e destacar o seu papel fundador da semantização da Destruição na literatura ficcional brasileira.

A relação imaginativa de Scliar com o Holocausto é paralela à sua relação com o judaísmo. O escritor falou expressa e frequentemente de sua identificação com a cultura judaica e da importância que atribui à sua herança russo-judaica. Enquanto nos anos 1970 aparecem no Brasil os primeiros testemunhos do Holocausto, escritos em português ou em ídiche, Scliar, cuja família chegou ao Brasil fugindo dos *pogroms* no Império Russo, constrói suas narrativas misturando ficção com memórias da infância, do lar da família judaica e da convivência no bairro judeu de Bom Fim. A ficção é o modo que lhe possibilita narrar os eventos traumáticos não vividos diretamente, criando protagonistas que lidam com a memória do Holocausto numa ordem de pós-memória.

Em 1986 é publicado, na coletânea de contos *O olho enigmático*, “Na minha suja cabeça, o Holocausto”, texto em que Scliar pela primeira vez trata explicitamente da Catástrofe. O conto mantém-se numa periferia plural: da obra dele, do cânone de contos brasileiros (caso tal exista), assim como da literatura do Holocausto. Sempre voltado para os assuntos brasileiros, dessa vez Scliar não recorreu a uma construção em palimpsesto permeada pelo realismo fantástico, limitando também o “brasileiro” ao mínimo. O conto em questão é uma narrativa que se ocupa explicitamente com a fronteira entre o real e o imaginado no contexto do pesadelo da Destruição. Desta maneira, este texto deve ser lido ao lado de contos de autoras e autores como Cintia Ozick, Ida Fink ou Tadeusz Borowski, como a literatura do Holocausto.¹⁰⁶ Embora não pioneira na tematização do genocídio na literatura brasileira, a narrativa de Scliar é precursora em sua aproximação à questão da pós-memória no Brasil. O que ainda é tão particular nesse conto é o fato de ele, sendo provavelmente o primeiro texto de ficção brasileira a significar a Destruição, poder ter contribuído para a divulgação do termo “Holocausto” no país. Dito isso, “Na minha suja cabeça, o Holocausto”, publicado em 1986, marca o início de uma nova presença da memória da Destruição na cultura brasileira.

O ramo cronológico dos termos usados no discurso público internacional para descrever a Destruição dos judeus europeus é extenso e vale a pena citar aqui uma série de eventos que marcaram a presença do “Holocausto” no grande espaço público ocidental, dominado pelos Estados Unidos, Europa e Israel, onde teve lugar a discussão e a reflexão dedicada ao genocídio de 1933 – 1945.¹⁰⁷ Petrie

106 O conto de Scliar foi incluído ao lado dos autores mencionados em *Holocaust Literature: an Encyclopedia of Writers and their Works* editado por S. Lillian Kremer. Cf. Levi J. 2003.

107 A palavra “holocausto” estava em uso bem antes de ter virado o significante primário do genocídio cometido pela Alemanha nazista e seus colaboradores. Apesar de suas conotações originais teológicas, sendo *holokauston* a tradução da palavra hebraica

ressalta que os primeiros usos do verbete a respeito do crime nazista se deram em jornais dos anos 40 (Petrie 2000: 37-38). Já Cernyak-Spatz e Gerd Korman admitem que os primeiros passos importantes deram-se nos anos 1957–1959 quando a palavra ganhou um significado específico no contexto da Destruição dos judeus europeus.¹⁰⁸ Em 1957, a palavra foi usada, ao lado de noções “catástrofe” e “destruição”, durante o Segundo Congresso Mundial dos Estudos Judaicos organizado na Universidade Hebraica em Jerusalém.¹⁰⁹ Já em 1959, no terceiro volume da série publicada anualmente *Yad Vashem Studies*, apareceu o artigo de Zvi Bar-On e Dov Levin intitulado “Problems Relating to a Questionnaire on the Holocaust” que tratou de métodos de entrevistar as testemunhas (Cernyak-Spatz 1989: 10; Korman 1972: 260-261). Em seguida, foram os eventos dos anos 60-70 nos Estados Unidos que contribuíram para a divulgação do termo. Trata-se, entre outros, do caso mais citado de Elie Wiesel que em 1963 na revista política e cultural *The New Leader* constatou:

It has become a kind of intellectual fad to upbraid the Jews murdered in World War II for allowing themselves to be killed... Psychologists like Bruno Bettelheim, and sociologists like Hannah Arendt, are not the only ones who have been complaining... One finds this ... even in fiction whose theme has nothing to do with the Nazi holocaust. For example, in *Fail Safe*, the best seller about an atomic accident... a minor character [con-tends that Jews] should have murdered the SS men who came to arrest them. (Wiesel citado em Petrie 2000: 47)

Num comentário a estas palavras, Petrie esclarece os antecedentes da declaração de Wiesel. Em 1961, Bruno Bettelheim, na revista *Midstream*, criticando a suposta glorificação cultural e política de Anne Frank, usou a expressão “holocausto iminente” (“impending holocaust”). Enquanto isso, *Fail-Safe*, mencionada por Wiesel, é o título de um thriller político de 1962 de Eugene Burdick e Harvey Wheeler, situado no contexto da Guerra Fria, que trata do perigo do holocausto atômico. A Wiesel, por sua vez, tem se atribuído a responsabilidade por criar uma relação semântica entre o “h/Holocausto” e a “Solução Final” na

olah que aparece em Septuaginta, referente à oferenda queimada oferecida ao divino, o uso secular desta denominação é documentado desde o começo do século XX. Cf. Petrie 2000: 31-63.

108 Korman lembra que em 1951 Jacob Shatzky da YIVO falou do “holocausto nazista”, embora aparentemente não se referindo especificamente à destruição dos judeus europeus (Korman 1972: 260). Petrie por sua vez chama atenção para o aparecimento da palavra em textos de Yad Vashem já em 1955 e 1956 (Petrie 2000: 39-40).

109 The Second World Congress of Jewish Studies, Jerusalém, 27 de julho–4 de agosto de 1957.

cultura norte-americana. Ele próprio afirmou o seu papel com as palavras: “I am afraid I am the one who introduced the word into this framework ... I cannot use it anymore [...] Whatever mishap occurs now, they call it ‘holocaust’” (Wiesel citado em Katz 1994: 1). Também Korman não deixa de insistir na contribuição substancial de Wiesel: “Within the Jewish world the word became commonplace, in part because Elie Wiesel and other gifted writers and speakers [...] made it the coin of the realm.” (Korman 1972: 261). Por último, vale a pena lembrar a minissérie produzida nos Estados Unidos em 1978, *Holocaust: The Story of the Family Weiss*, que, apesar de fortes críticas por parte das autoridades intelectuais como o mencionado Elie Wiesel, Charlotte Delbo¹¹⁰, ou a diretora cinematográfica Agnieszka Holland, foi um sucesso comercial em várias partes do mundo, contribuindo assim para uma disseminação mais ampla do termo “Holocausto”. Hoje em dia, “Holocausto” é palavra-chave, um conceito metafórico complexo e o mais frequentemente usado, ao lado de termos menos difundidos e mais herméticos como *Shoah* e *Hurbn*, conhecidos e utilizados principalmente nos meios judaicos.

Não há claras evidências de como o termo se popularizou no Brasil. Se houve e como foram as circunstâncias e o impacto desta popularização, encontra-se em grande parte fora do escopo deste estudo. No entanto, é possível mapear uns eventos literários-jornalísticos que se consideram vitais para a presença do termo nas letras brasileiras.

Os textos brasileiros do período entre 1946 e 1985¹¹¹ são expressões de luto, dor, culpa e trauma, de teor autobiográfico ou mais geral memorialístico, mas nenhum deles chega a dar nome ao indizível. Entre as primeiras iniciativas intelectuais no Brasil que dão nome ao Holocausto encontra-se a publicação feita por Marcos Faerman e por Jacó Guinsburg em 1979. Os dois colaboraram para criar o dossiê particular da revista judaica *Shalom* sobre o Holocausto.¹¹² Trata-se de uma publicação documental singela de cerca de 300 páginas, com traduções dos documentos oficiais do regime nazista, dos depoimentos, narrativas testemunhais e ficções acerca dos campos de concentração e da resistência e da vida no gueto de Varsóvia, inclusive poemas, também traduzidos do ídiche. Todo material textual é acompanhado pelas reproduções das fotografias explícitas da

110 Cf. Wieviorka 2013: 131.

111 Cf. Introdução Parte I.

112 *Shalom* era uma revista progressista e pacifista judaica onde surgiram textos de intelectuais judeus brasileiros como Boris Schnaiderman, Jacó Guinsburg, Celso Lafer e Alberto Dines. O próprio Scliar igualmente contribuía com regularidade para a revista.

época, prestando testemunho das atrocidades. O dossiê publicado pela revista *Shalom* foi um dos primeiros empreendimentos da historiografia e da rememoração do Holocausto em português.¹¹³ É também possível que tenha sido a única publicação tão extensa e de material tão variado no Brasil. Supõe-se igualmente que se trata aqui de um dos primeiros usos da palavra “Holocausto” no caso de um material publicado no Brasil. Talvez seu único precedente tenha sido o livro de Ben Abraham, escritor, jornalista e sobrevivente. Em 1976, Abraham (o *nom de plume* de Henryk Nekrycz) publica uma coletânea de ensaios *Holocausto. O massacre de 6 milhões*. O mesmo, no prefácio do livro *Memórias. Retrospectiva dos Fatos* de 1996, relata como conseguiu “conscientizar milhões de brasileiros sobre a tragédia do Holocausto” (Abraham 1996: 17). Na mesma ocasião, Abraham informa ainda que a mencionada série norte-americana *Holocaust* foi lançada no Brasil pela primeira vez em 1980 pela TV Globo e que a emissão fora precedida por depoimentos dele mesmo da época nazista, transmitidos ao vivo da própria casa dele (Ibid.). Portanto, pode se deduzir que, as contribuições de Abraham, assim como o número especial da revista *Shalom* e, logo em seguida, o texto ficcional de Scliar, tenham contribuído para a semantização e a divulgação do que se entende pelo conceito “Holocausto”. De todas as formas, não deixo de manter neste estudo que, no âmbito da criação literária ficcional, Scliar tenha sido o primeiro autor da segunda geração, nascido no Brasil, a referir-se explicitamente à Destruição a partir de uma perspectiva judaica e através de recursos literários que constroem um relato ficcionalizado de trauma. Ele deve ser visto, portanto, como o incontestável fundador da linhagem de representação pós-Holocausto na literatura brasileira.

3.5 “Na minha suja cabeça, o Holocausto” (1986)

[...] a extensão do Holocausto ultrapassa as possibilidades até de nossa imaginação.

(Moacyr Scliar, “Um exercício de imaginação”, 1979)

History is a nightmare from which I am trying to awake.

(James Joyce, *Ulysses*, 2000)

113 Na época existia no Brasil também a revista *Comentário* (1960-1973), financiada pela American Jewish Committee e que seguiu o modelo da *Commentary* norte-americana. Os materiais referentes ao Holocausto, como o processo Eichmann, surgem já no começo dos anos 60 sendo tanto publicações nacionais com reprints da *Commentary*. Cf. Wiazovski 2011.

O conto “Na minha suja cabeça, o Holocausto” publicado justamente com o fim da ditadura militar, é o único texto ficcional no qual Scliar lança mão de uma sátira tão finamente estruturada que quase imperceptível e fornece a seus leitores apenas seis páginas de um texto agudo, carregado de dramatismo contundente que confronta o leitor com o verdadeiro pesadelo do Holocausto. Como já se mencionou, este texto foi publicado na coletânea *O olho enigmático*. O título da coletânea, sendo também o título de um dos contos incluídos, refere-se à perspectiva narrativa e ao ofício do narrador e do autor como observador do mundo. Ademais, sendo esse um judeu, sua condição está marcada, ou até em algum sentido também privilegiada, pela alteridade, pela curiosidade pelo mundo, e então pela perspicácia em focalizar e dissecar a problemática da existência. De segunda geração, crescido no seio de uma família judaica tradicional, Scliar interessava-se pelas questões ligadas à cultura materna e em vários ensaios tematizava o judaísmo. Em 1985 escreveu:

O estranho é frágil como uma larva; treme por qualquer coisa, vive assustado. [...] Mas ele espia e espia. E aí - no olhar - está o primeiro poder do estranho. Ele vê o que os outros não veem. Olho arguto, olho mágico, enxerga poros nas superfícies lisas, minúsculas fissuras nos revestimentos. O estranho, até então frio e vazio como um ventre de larva, é agora um olho - enigmático. (Scliar 1985: 93)

O olhar condiciona a experiência judaica de Scliar e de seus narradores no Brasil. Assim também no conto em questão, no qual o olhar enigmático do menino judeu de onze anos desvela, através da sua ótica maldosa¹¹⁴, as dificuldades de lidar com as consequências da Catástrofe. “Na minha cabeça suja, o Holocausto”¹¹⁵ é uma intervenção surpreendentemente amarga, onde a sátira mistura-se com a seriedade provocando uma inquietação no leitor. A história é contada por um menino de onze anos, “pequeno, magrinho” e “sujo” (S: 19) tanto por fora, com roupa, mãos, pés e o rosto sujos, como por dentro, isto é, perverso e malvado, com a cabeça sendo um “esgoto habitado por sapos e escorpiões venenosos” (Ibid.). O menino, narrando os eventos no tempo presente, cria uma própria definição do Holocausto. Como adverte já na frase de abertura: “Na minha suja cabeça, o Holocausto é isso” (Ibid.). A narrativa toma lugar em 1949 quando “as lembranças da Grande Guerra são ainda muito recentes.”

114 Em 1995, a Companhia das Letras publicou *Contos reunidos* de Scliar e agrupou-os por temas. O conto em questão foi colocado na parte intitulada “A maldade na infância” (Heineberg 2011: 120).

115 Para citar do conto “Na minha suja cabeça, o Holocausto” (1986) utiliza-se a abreviação S com o número de página correspondente.

(20). Graças à atitude tomada pelo bondoso pai do protagonista, a comunidade deste acolhe Mischa, judeu sobrevivente de um campo de concentração. Todos engajam-se financeiramente na inclusão de Mischa na comunidade e então na reinserção dele na vida entre os seus: “Meses se passam. Mischa agora é gente nossa.” (Ibid.). Enquanto a comunidade inteira encontra-se comovida pelo testemunho do sobrevivente, o jovem narrador-protagonista mantém a sua frieza e seu deboche, secretamente desconfiando do comportamento de Mischa. A desconfiança conduz-o a imaginar coisas. Imagina então uma sócia do sobrevivente, Avigdor, que é completamente o oposto de Mischa. E então imagina uma cena de uma partida de braço-de-ferro entre Mischa e Avigdor, descobrindo que os dois possuem um número igual tatuado no braço. Isto leva a uma confrontação entre os dois sobreviventes, no resultado da qual Mischa é reconhecido como um impostor ucraniano que “inventou a história para explorar os judeus” (S: 22) e em consequência é expulso da comunidade. No entanto, a história dele continua sendo inventada pela “cabeça suja”, que imagina que Mischa, com o dinheiro da esmola, compra um bilhete de loteria e ganha. Tendo se tornado rico, muda-se para o Rio de Janeiro, onde vive feliz até um outro incidente: ele morre em agonia em resultado de complicações pós-operação de retirada do número tatuado no braço. A perversidade da imaginação do narrador que cria Avigdor e condena Mischa à morte encontra correspondência num pesadelo que ele tem uma noite depois de ter escutado Mischa contando para o pai sobre as atrocidades do campo de concentração. O narrador sonha com Mischa dando banho nele e esfregando-o com o sabão feito com gordura dos judeus.¹¹⁶ Ao acordar deste pesadelo, o jovem protagonista se dá conta do sofrimento e toma a consciência da Destruição. O desfecho do conto é o dramático e comovente acordar: “Acordo soluçando, acordo em meio a um grande sofrimento. E é a este sofrimento que, à falta de melhor termo, denomino: Holocausto.” (S: 23).

A intriga (imaginada) é acessível apenas a partir da narrativa focalizada pelo olhar enigmático desse menino. É um olhar interno que se vê a si próprio como diferenciado do pai e do resto da comunidade. O pai, como logo se vê, é uma figura exemplar que perdeu irmãos no Holocausto. Para o pai trata-se de um tema doloroso: “[q]uando fala nisto os olhos se lhe enchem de lágrimas.” (20). Enquanto ele é um homem bondoso, religioso e engajado na prestação de ajuda às vítimas da guerra, o filho dele é todo o oposto: “a vergonha da família, a vergonha do bairro, a vergonha do mundo” (19), cabeça suja, pensamentos perversos, incapacidade de empatia e indiferença ao destino dos outros. A postura dele,

116 Sobre o sabão e o Holocausto, cf. Introdução Parte I.

primeiramente de deboche, seguida pelo negacionismo (do testemunho de Mischa) e culminando em sofrimento e sensação da culpa (pesadelo), deixa-se interpretar como sendo o efeito do trauma intergeracional, cujo sujeito, o menino, é profundamente corrompido pelo horror da Catástrofe. É possível interpretá-lo como uma figura exposta ao trauma herdado, que em resposta às lacunas no conhecimento e à impossibilidade de acesso ao testemunho, não consegue reagir de outra maneira que com indiferença e negação quando Mischa aparece na comunidade. O garoto narrador faz-se perguntar por que o sobrevivente não fala ídiche como os outros e por que na sinagoga em vez de rezar como os outros, fica em silêncio. Através do sósia Avigdor o conto toca em difíceis questões: do testemunho e da figura do sobrevivente. A figura inventada, portadora de um nome hebraico que significa “protetor” ou “guardião”, cria uma tensão através da qual se aborda a questão do dever testemunhal e da tensão entre o dizível e o indizível; tensão entre duas maneiras de enfrentar a perda: de quem relata e de quem se cala. Em quem acreditar, portanto? Em Mischa, que não para de contar histórias e o faz de uma maneira incomparavelmente sensacional: “Ninguém conta histórias como ele” (21)? Ou em Avigdor, que não fala nada a respeito? Qual das duas posturas é a devida, a verdadeira? Dori Laub (1995), o psiquiatra, que tratou os sobreviventes em hospitais em Israel, observou vários casos de relação entre o trauma e a verdade em seus pacientes e tentou entender como uns sentem o imperativo de testemunhar e fazem dele o projeto para o resto da vida enquanto os outros sentem-se inibidos devido às distorções de percepção e de memória causadas pela experiência traumática ou pelo medo de ninguém acreditar em suas palavras. O que se aprende com os resultados de pesquisa de Dori Laub é que não existe uma única reação ao trauma, nem uma mais apropriada que as outras.

No caso de Mischa trata-se, além do testemunho, da questão da fé. Por que ele não reza como os outros?, pergunta-se o garoto narrador. Será que um sobrevivente é sempre religioso, grato a Deus por ter sobrevivido, ou talvez alguém que, devido às experiências extremas, tenha deixado de acreditar? A questão do sentido da vida e da religião foi abordada, entre outros, por Viktor Frankl, um psiquiatra e sobrevivente de Auschwitz, no seu testemunho *O homem em busca do sentido*, assim como por vários outros sobreviventes e também por pensadores judeus, como Emmanuel Levinas e rabino Emil Fackenheim.¹¹⁷ A preocupação com o lugar da fé em Deus na vida depois de Auschwitz constitui portanto um capítulo importante na reflexão onto- e teológica pós-Shoah e, devido a sua

117 Os dois intelectuais foram também sobreviventes.

complexidade, não pode dar uma resposta unânime sobre qual a melhor maneira de abraçar as questões existenciais frente à experiência concentracionária.

Robert DiAntonio, pesquisador da literatura latino-americana, aponta ainda para uma outra dimensão simbólico-espiritual da história do sobrevivente Mischa:

The story of Mischa can be viewed symbolically as one man's rebirth into Knesset Israel, the mystical community of the House of Israel, and literally, as his integration into Jewish Brazilian society. [...] Sciar's vision falls within the “divine drama of creation” motif. Mischa was lost and it was through the *menschlekeit* of the narrator's father and the good will of the community that this “Divine Spark of Light” is raised up. (DiAntonio 1991: 879-880)

No contexto observado por DiAntonio, trata-se no caso de Mischa de uma volta simbólica à comunidade judaica ou uma reinserção na tradição depois da experiência no campo de concentração; um renascimento que seria a completação do drama divino da criação. *Menschelkeit* ou *Menschlekeit* em yiddish designa a qualidade de quem é um *Mensch*, uma pessoa com dignidade e valor; que merece respeito. Neste caso, trata-se do pai do narrador, um homem bondoso e religioso que perdeu seus irmãos no Holocausto e que decide acolher Mischa. Ilana Heineberg observa que a figura do pai do narrador representa o espírito comunitário de solidariedade, chamado de *yiddishkeit*, “o modo de viver voltado para os seus, oriundos dos *shtetlech*.” (Heineberg 2011: 121). A ideia do *shtetl* leva, portanto, a uma reflexão sobre a espacialidade no conto. A topografia na narrativa é indeterminada. Sabe-se apenas que é um lugar onde há uma comunidade judaica e aonde chegam os refugiados da Europa em busca dos parentes e de ajuda. Esta espacialidade, Heineberg chama de “universalismo próprio às comunidades judaicas oriundas da Europa do Leste.” (Ibid.). Este lugar sem características próprias representa um espaço habitado por uma coletividade culturalmente tradicional dos judeus Ashkenazi, podendo ser localizado em qualquer lugar do mundo. Trata-se de uma micropátria construída por um estado de mente (Roskies 2000: 113), no qual se tornou o *shtetl*, aquele conhecido ainda dos tempos antes da guerra, mas perdido para sempre. A sua versão transfigurada foi então transferida para o outro lado do oceano pelos imigrantes judeus.¹¹⁸

118 *Shtetl*, como sugere Yehuda Bauer (2009: 3), era um vilarejo de mil até quinze mil habitantes judeus que constituíam pelo menos um terço da população inteira. Sua vida era regulada pelo calendário judaico e pelos costumes derivados da interpretação tradicional da religião judaica. Os judeus do *shtetl* foram administrados por uma oligarquia informal, dentre os quais foram eleitos aqueles que carregavam as responsabilidades comunitárias.

A essa reconstrução do *shtetl* remete o conto de Scliar: um espaço ansiado que se resume na imaginação e na memória. Neste lugar encontram-se, por um lado, o pai do narrador e os outros membros da comunidade, solidários e prestativos, e por outro lado, o próprio narrador que, com sua postura, desmistifica o *shtetl* como um paraíso terrestre habitado apenas por bons judeus, como observado por Yehuda Bauer: “In this sickeningly sweet, made-up world of Eastern Jewry, all Jews were deeply religious, naive, and clever, and the shtetl was a place where goodness and ethical uprightness rules despite the difficult conditions.” (Bauer 2009: 2).

Enquanto o narrador-protagonista personifica o rompimento com a mitificação do coletivo lar judeu idílico, a figura do pai-*Mensch* deve ser vista como paradigmática para o imaginário sobre os habitantes do *shtetl*. Além disso, ela ilumina a questão da prática redentora tematizada no conto.¹¹⁹ A Destruição como um evento imprevisível e sem precedentes resultou para os imigrantes numa tarefa impossível de se despedir dos amados assassinados e de se conformar com a perda do mundo do qual tinham vindo. Portanto, acolher alguém vindo de lá, como Mischa, pode ser visto como um ato de caridade, mas também como um ato de reparação. Neste caso, o pai não conseguiu salvar os seus irmãos, mas agora surge uma oportunidade para ele salvar uma outra vida, protegendo-a da exclusão social e ajudando-a na reinserção no contexto judaico. O “novo *shtetl*”, o lugar de acolhimento, era um espaço para a ajuda mútua no enfrentamento da tragédia (Kijak 2000: 176-179).

A confrontação de uma criança com a tragédia coletiva é o tema central do conto de Scliar. A representação da memória a partir da mirada infantil é uma técnica frequente na literatura do Holocausto que possibilita ao autor mover-se pelos meandros da imaginação e da percepção humana com mais liberdade. O pequeno narrador provavelmente nunca tinha conhecido outros judeus, nem outras culturas ou comunidades além daquela a que ele pertence. O seu bairro é a única realidade que ele conhece. O encontro com o sobrevivente é, portanto, uma novidade para ele e um impulso involuntário para tomar a dolorida consciência das atrocidades, que invade a sua vida da mesma maneira que o próprio Mischa. O pesadelo que leva a essa tomada de consciência é o Holocausto em

119 A problemática da representação da busca pela redenção na literatura não se pode confundir com as funções ou pretensões redentoras da literatura. E apesar de que a questão polêmica e abrangentemente discutida pelos teóricos da literatura do Holocausto não encontre uma abordagem neste trabalho, a representação literária das aspirações ou práticas redentoras dos protagonistas deve inevitavelmente entrar como um motivo presente em obras aqui analisadas.

si: um evento real, não apenas possível, mas que de fato aconteceu. Pensando radicalmente, o pesadelo é a própria realidade em si. Nele, é com sabão feito com gordura humana – uma imagem horrenda e profundamente dúbia – que Mischa esfrega o garoto para não apenas limpar o corpo dele, a língua e a cabeça, mas, além de tudo, tirar-lhe “a sujeira do mundo”. Esta sujeira do mundo é o sinônimo do mal e do revisionismo, também da ignorância encravada na cabeça, que, segundo o sonho do garoto, são enxaguados com a dor dos judeus assassinados. O acordar serve aqui de uma metáfora para o despertar da consciência do crime e da dor sentida agora pelo garoto inter- e transgeracionalmente. A consciência assim ganha mistura-se ao sentimento da culpa expressado tangencialmente no conto. Por um lado, pode se tratar de uma culpa observada em crianças cujas famílias foram afetadas pela Destruição, o que diz respeito à transposição do trauma e do sentimento de impotência.¹²⁰ Por outro lado, através desta perspectiva infantil expressa-se também o sentimento da culpa coletivo: tanto por parte dos judeus que conseguiram fugir da Europa e viver tranquilamente no exílio, como por parte dos brasileiros, a grande maioria dos quais não fora pessoalmente afetada pela Segunda Guerra Mundial e menos ainda pela Catástrofe. Em seu comentário sobre *The Painted Bird* (em trad. *O Pássaro Pintado*) de Jerzy Kosiński, Sidra Ezrahi ressalta o significado da figura do narrador infantil, sendo a criança que representa, em termos psicanalíticos, o coletivo inconsciente da humanidade inteira e aponta para uma dramatização profunda da atrocidade (Ezrahi 1980: 156). O mesmo pode se dizer sobre o conto de Scliar, em que a atitude violenta do narrador deve ser entendida em termos do legado da Catástrofe e seu sofrimento em termos de um *Weltschmerz* específico que está longe de ideias românticas, isto é, *Holocaustschmerz*: a dor do Holocausto.

O narrador de onze anos, que se descreve a si próprio como um indivíduo de mau caráter, move-se em três níveis da diegese. O extradiegético, aqui de primeiro grau, é aquele visível na frase de abertura do conto quando o narrador apresenta a sua própria história e também quando num outro momento serve-se da prolepse: “Ele não sabe o que ainda lhe aguarda. Mischa ainda não apareceu” (S: 20). No segundo nível, intradiegético, encontra-se a história contada pelo mesmo narrador que é a vinda de Mischa à comunidade. Esta história central é interrompida duas vezes pela narrativa do terceiro grau, metadieético. Primeiro é a fantasia sobre o duplo heterogêneo Avigdor. É uma história dentro da história principal, inventada pela suja cabeça que não cessa de ter pensamentos mesquinhos: “dia e noite, sempre zumbindo, sempre maquinando...” (21).

120 Cf. Weigel 1999: 51-76.

A narrativa é marcada pela constante lembrança de que esta passa-se apenas na dita cabeça: “Perguntem à minha suja cabeça por quê” / “O que se passa ali, só a minha suja cabeça pode saber, porque foi ela que criou Avigdor” (22), “Não sabe o que minha suja cabeça lhe reserva.” (23). A segunda interrupção dá-se através do sonho, este já não mais controlado pela suja cabeça, pelo contrário, é a cabeça que está sendo esfregada, porque dentro dela tem toda a sujeira do mundo. De todas as maneiras, a situação narrativa não deixa de ser guiada sempre pelo mesmo narrador no modo da primeira pessoa, o sujeito que não possui uma distância crítica frente ao que narra. A imediação da narrativa obtida devido ao uso gramatical do tempo presente faz com que a transformação do garoto seja transmitida consecutivamente, tendo mais impacto no leitor do que conhecer os fatos *posteriori*, como seria o caso da narrativa no tempo passado. Além disso, o efeito de fluidez é causado pela vertente dinâmica dos eventos, que acontecem um atrás do outro e fazem com que se torne difícil distinguir as histórias, a “verdadeira” da “inventada”, provocando a reflexão sobre a escrita imaginativa do Holocausto, em que a verdade da experiência mistura-se ao tratamento ficcional, em que a questão não é mais pela ética da representação mas pelo testemunho da existência dado pelo próprio ato de contar. As descrições são lacônicas e repletas de omissões, enquanto as invenções do garoto são marcadas pelas constantes intervenções extradieéticas mencionadas acima: “tudo isto são requintes criados por minha suja cabeça.” (S: 23). Finalmente, o uso do tempo presente está vinculado ao tema do conto: a presença iminente e transtemporal do passado traumático. Esta presença não é nada mais que a memória que guarda eternamente o Holocausto: a memória de Mischa, sobre o que vivenciou no campo de concentração; a memória do pai do narrador, que perdeu irmãos no Holocausto; das comunidades judaicas, portadoras da memória coletiva do povo; por fim, a memória traumática do próprio narrador, que vem à tona em resultado do pesadelo.

A tomada de consciência do Holocausto é a descriptação da memória coletiva guardada na profundidade da suja cabeça¹²¹, que acontece pouco depois do fim da Segunda Guerra Mundial. É um choque emocional que sofre

121 Descriptação aqui refere-se ao conceito da „cripta” elaborado pelos psicanalistas Maria Torok e Nicolas Abraham, em seus estudos sobre o trauma. Quando a fissura no Eu, causada pelo trauma, torna-se hermética devido ao fato de que a experiência tem sido trancada por um segredo, trata-se de uma “cripta” dentro do Eu. “Cripta” é onde estão guardados os componentes participativos de uma experiência que esteja na raiz do trauma (em Hachet 2000: 11). Portanto, a descriptação é o processo reverso à formação da “cripta”.

o protagonista, que é forçado a sair de si, de suas atitudes e a ir ao encontro com o pesadelo da Destruição e com o seu próprio sofrimento. O espaço de encontro é determinado pela experiência diaspórica e fronteira atemporal, na qual inscrevem-se as experiências de habitar e ao mesmo tempo não habitar um *shtetl*, um lar seguro da família e da comunidade judaica, longe de atrocidades da guerra na Europa.

A outorga da voz a um menino judeu, crescido numa comunidade de judeus imigrantes, ajuda tomar uma distância necessária na representação do irrepresentável. Recorrer à imaginação desta criança, da cabeça suja dela, sendo suja justamente por ser infestada pela brutalidade e desumanidade do mundo, é um recurso importante de criação de um espaço para uma memória mediatizada, difícil e complexa, que precisa lidar com a dívida e com a dúvida. Neste engano narrativo da voz da cabeça suja estabelece-se a intersecção da memória individual com a comunitária. O próprio autor disse:

Para um judeu brasileiro, que era criança à época da Segunda Guerra Mundial, o quadro do Holocausto se constitui em grande parte em exercício de imaginação. Naturalmente há recordações bem concretas: livros, filmes, museus, narrativas de sobreviventes, um número tatuado no braço de alguém. Mas a massacre em si, a sensação do aniquilamento iminente, isso não faz parte da nossa experiência existencial. A cifra das vítimas, o seis milhões, escapa da nossa possibilidade concreta de figuração. (Scliar 1979: 291)

O impasse que surge entre imaginar e ao mesmo tempo não conseguir imaginar resolve-se pela introdução do pesadelo. De fato, muita escrita do Holocausto sustenta-se no conceito da história como pesadelo. Entre tantos, vários sobreviventes recorreram em seus testemunhos à experiência concentracionária como um sonho aterrador para assim mediatizar a experiência inimaginável na transmissão: “[...] the very invocation of the notion of the ‘dream’ serves to mediate, however incompletely, between the two realms, and to insist upon the existence of a stable reality [...]” (Foley 1982: 340). Ao lado dos testemunhos de Primo Levi ou de David Rousset, por exemplo, pode-se nomear um exemplo brasileiro do relato do sobrevivente Konrad Charmatz, *Pesadelos* (1976). No entanto, também a ficção, como no caso do já mencionado romance de Jerzy Kosiński, pode servir-se desta dualidade. Ela, porém, como no caso de Kosiński, resulta problemática devido à ambiguidade que o autor mantinha perante o caráter autoficcional do próprio texto saturado com imagens perturbadoras e episódios sádicos, podendo assim ter contribuído com a proliferação de mitos do Holocausto. A esse tipo de histórias de terror pertence, em certa medida, na literatura – também latino-americana – o recorrente sabonete feito da gordura humana. É o sabonete com o qual o menino de Scliar acaba recebendo o banho e que serve

aqui de metáfora terrível do Holocausto ao redor do qual têm surgido histórias não comprovadas, tornando-se alimento de teorias revisionistas. Pode-se supor que no caso do conto de Scliar trate-se justamente da saturação dos relatos de horror, na medida em que o pesadelo funcione como um recurso narrativo estabilizador que possibilita a abordagem de uma realidade que rompe com todas as normas e padrões de conduta social e cultural que se conhece. O pesadelo pois não é uma experiência apavorante apenas onírica, mas também uma vivência que possui uma dimensão real que, no momento de sua ocorrência, não é passível de elaboração. A realidade do pesadelo é o mal inimaginável: “reality is [...] that the Nazis are men like ourselves [...] the nightmare is that they have shown, have proven beyond doubt what man is capable of.” (Arendt citada em Eagles-tone 2017: 31). A realidade que não se consegue perceber quando acontece, mas apenas posteriormente, é nada menos que a definição da história¹²²: “History is a nightmare from which I am trying to awake” (Joyce 2000: 42).

Recapitulando, Moacyr Scliar é considerado uma figura pública a quem coube uma função fundacional na produção literária e intelectual judaica no Brasil. Representação da diferença cultural, trato de problemas sociais e denúncia do autoritarismo são características da prosa de Scliar, com frequência lida pelo prisma do engajamento na resistência pacifista e antifascista, vistas como urgentes no contexto da sociedade brasileira. Daí, a sua crítica do regime militar, sendo ao mesmo tempo uma crítica tênue do fascismo europeu, é colocada no centro das análises de seus textos, enquanto o Holocausto em si – subordinado ao “tema bélico” (Igel 1997: 213) – ocupa um lugar secundário na leitura. Sublinha-se, portanto, que Scliar não é um autor evidentemente associado com a literatura do Holocausto. A presença subcutânea do Evento nos textos do autor inscreve-se na operação de levar a experiência judaica para uma dimensão universal, uma experiência de alteridade e de injustiça que dialoga com a experiência particular brasileira da colonização e da ditadura militar. Tendo isso em vista, a singularidade do conto “Na minha suja cabeça, o Holocausto” consiste na abordagem direta do trauma e da dívida da Destruição inserida no contexto da sociedade brasileira imediatamente depois da Segunda Guerra Mundial. Scliar mantém o compromisso com a ironia típica da sua obra criando uma visão quimérica dos dilemas pós-Holocausto, desenhando um caminho da estética de irreverência do Holocausto na literatura brasileira pós-1985.

122 A aproximação epistemológica entre história e pesadelo – a história como pesadelo – é compatível com a teoria de Freud sobre a história como trauma, elaborada por ele em *Moisés e Monoteísmo* (1939) e retomada por Cathy Caruth (2011) para tratar da experiência do Holocausto.

Parte I: Conclusões

No capítulo 1 criou-se um espaço de debate para as pesquisas fundantes da literatura pós-Holocausto no Brasil. Reunindo as principais ideias destas pesquisas, fez-se viável o quadro de divergências e convergências críticas e de legitimação da literatura em questão perante o campo literário brasileiro amplamente concebido. As questões com frequência abordadas pelos pesquisadores e pesquisadoras tinham sido a marginalização e a invisibilidade que se entrelaçavam com o discurso sobre a produção literária minoritária e o endosso da condição da alteridade derivada do caráter étnico e periférico dela. Daí observou-se uma constante aspiração para situar a dada produção literária dentro do quadro da literatura brasileira, embora ela tivesse sido repetidamente vista como um componente judaico na cultura brasileira e não uma literatura judaico-brasileira.¹²³ Tal percepção tinha colocado a literatura em questão ainda mais longe de ela poder ser integrada na literatura pós-Holocausto.

Constatando a condição precária da recepção da temática do Holocausto no Brasil até aproximadamente o fim da primeira década do século XXI, tinha-se reconhecido a necessidade de legitimar a existência desta literatura, primeiro através da dita etnicidade, sublinhando o valor dela como literatura migratória ou de fundo migratório e, logo, destacando seu valor ético e pedagógico, principalmente como escrita de teor testemunhal (primário e secundário). Consequentemente, a crítica da literatura desta temática tinha-se concentrado no seu teor memorialístico e testemunhal. No que toca o parâmetro estético, o enfoque das pesquisas citadas se deu principalmente na diferença, tanto entre a literatura como documentação e a literatura criativa da primeira geração (dos sobreviventes e dos exilados), bem como na diferença entre o testemunho e o “testemunho pela imaginação” ou “testemunho-secundário”, isto é, entre a primeira e as gerações posteriores.

Tendo em conta o anterior, demonstrou-se a possibilidade de um novo corpus literário a partir de 1986. Essa possibilidade definiu-se em termos de emergência, por um lado, teórica e, por outro lado, estética, que implode as fronteiras do campo literário nacional desafiando as noções da literatura judaica, da literatura brasileira e da literatura do Holocausto. A emergência tem a ver igualmente com a necessidade de descrever este corpus com novos termos provenientes dos

123 Embora na Argentina, Saúl Sosnowski já nos anos 80 tivesse falado da identidade hifenizada da literatura judaica feita na América Latina. Cf. Sosnowski 1987.

estudos literários do Holocausto. O deslocamento teórico deu-se, portanto, com o conceito de “pós-memória”, que sublinha a capacidade do sujeito de lembrar (imaginar, ficcionalizar, documentar), levando em consideração os efeitos do trauma e da sua transmissão, que aliás com frequência opera nos campos multidirecionais da memória. Por isso, propus pensar a literatura feita a partir de 1986 no Brasil não em termos de tensões entre o fato e a ficção, mas numa dinâmica da memória e do trauma cultural e transgeracional que é representada nos textos num emaranhado, bastante alusivo e sutil, de tempo-espacos (histórias entrelaçadas) europeu e brasileiro, e que desvela os compromissos desta literatura com as demandas contemporâneas da representação. Demandas essas que Michael Rothberg definiu a partir do conceito de realismo traumático.

Realismo traumático é um fenômeno cultural do século XX que resulta prolífero para se tratar da literatura pós-Holocausto feita no Brasil, tomando em conta as três dimensões da representação do passado coletivamente traumático: a necessidade de documentar (a demanda realista), a necessidade de refletir os limites de representação (a demanda modernista) e a necessidade de confrontação e de interação com a esfera pública onde circulam discursos (a demanda pós-modernista). Embora a prática literária que busque responder às três demandas deixe às vezes a desejar, como o demonstrou Schøllhammer no exemplo da literatura brasileira recente, ela sim, como se defende aqui, visa, em sua condição emergente, a prover seus leitores com uma experiência de realismo traumático.

A primeira demanda do realismo não se limita apenas ao imperativo característico da literatura testemunhal, mas também pode referir-se à representação da realidade pós-Holocausto e do passado como ele é lembrado no presente. Não se trata do realismo do século XIX com a função estética de descrição, mas bem mais de uma plausibilidade referencial entendida como “any discourse which accepts speech-acts justified by their referent alone” (Barthes 1989b: 147) e onde “the very absence of the signified, to the advantage of the referent alone, becomes the very signifier of realism” (Barthes 1989b: 48). Além disso, o realismo implica fornecer o conhecimento e também produzir o efeito do real que é performativo na medida que os sujeitos declararam por si próprios o que significa o Holocausto para eles, expondo efetivamente a falta de conhecimento, a dúvida, o esforço de lembrar, a necessidade de inventar, etc. O realismo assim entendido cria uma relação entre o autor, o leitor e o evento narrado, necessária para o efeito do real entrar em vigor. A demanda realista é também uma demanda de documentar. Isso ocorre quando a/o narrador/a parte em busca do passado familiar, quando recorre às fontes confiáveis como livros de história e testemunhos (Primo Levi é aqui uma referência presente em vários textos brasileiros,

especialmente de protagonismo masculino), quando busca confrontação com o passado problematizando as práticas de arquivo e de acumulação ou, pelo contrário, quando aplica tais práticas que servem para autenticar o passado até a exaustão. Essas práticas são com frequência fragmentárias e erráticas e justamente nisso desenvolve-se o efeito do real ou uma “ilusão referencial” (Barthes 1989b: 148). De um lado, portanto, o real tem a ver com a ruptura, com o esquecimento e fragmentariedade inevitáveis e, de outro lado, com o desejo de arquivar e de aproximar-se do passado metodologicamente.

A segunda demanda refere-se à reflexão sobre os limites da representação. Essa reflexão é associada com o questionamento da habilidade de um texto de documentar ou de representar o mundo, especialmente em suas faces extremas. As táticas de se posicionar perante a tal demanda ética imposta pelo pensamento filosófico modernista incluem, entre outros, o autoquestionamento e a metafictionalização em narrativas que problematizam as relações entre os espaços e os tempos, entre o dizível e o indizível. Tais narrativas ao mesmo tempo buscam colocar as cesuras entre o Holocausto e o depois, no entanto, com frequência não o conseguem e acabam apagando as fronteiras e descobrindo o impacto latente do Evento em lugares e momentos mais inesperados. Essa demanda particular significa que os textos dialogam com a reflexão pós-Holocausto e assim inscrevem-se eles próprios nesta reflexão, mantendo-se conscientes da necessidade de uma problematização autorreflexiva dos processos de lembrar e de ficcionalizar.

Finalmente, a terceira demanda é aquela que responde às condições políticas e econômicas da emergência e da circulação pública dos discursos sobre o Holocausto. Ao lado da afirmação de que a estética da representação está sujeita à globalização, trata-se também de um reconhecimento que faz a literatura adquirir uma dimensão global, transcultural e transnacional. Esse aspecto envolve uma negociação entre as demandas da memória e a consciência da onnipresença da mediatização, monumentalização e reificação. A demanda pós-modernista mantém-se ligada sempre à demanda modernista. A literatura acaba então confrontando-se incessantemente com a cultura de massas, vendo-se exigida a representar as extremidades, flertando, porém, com o kitsch, o banal, a transgressão e a irreverência; algo que talvez seja ditado pelo mercado editorial e os pilares de venda. Ela também mostra sua máscara de fascínio com a cultura da ferida (Seltzer 1997). Daí, igualmente com frequência serve-se da figura de assombração, pelas memórias e traumas herdados – dentro da família e dentro da cultura em geral.

Passando ao corpus deste estudo, introduzi Moacyr Scliar como uma figura exemplar da escrita judaica e da escrita da crítica dos regimes fascistas, inclusive

o ditatorial no Brasil. Ele é o caso excepcional do que se consideraria uma literatura “étnica”, judaica, porém de traços locais tão salientes que logo se tornou a voz da literatura nacional brasileira, elevando o componente judaico a um nível de destaque nacional. Moacyr Scliar é um autor versátil, ainda que utilize constantemente das mesmas temáticas e estética. Ele nunca se deixou seduzir pelas imagens que lhe fossem alheias ou estivessem na moda. Pelo contrário, o escritor sempre manifestou sua integridade como artista, como humanista, como pedagogo e como pensador e patrocinador da cultura judaica, comprometido com a historiografia brasileira e judaica e com a atualidade urgente. Sua obra se define em termos de hibridez e de universalismo. Seus textos podem ser considerados tanto como alegorias da condição e da história da diáspora judaica no Brasil, quanto como alegorias da condição e da história brasileira pós-colonial e da época da ditadura militar. Scliar, ao lado de Clarice Lispector e Samuel Rawet¹²⁴, é considerado o maior representante da literatura judaica-brasileira. Sua energia intelectual estende-se, porém, para além do que é visível e constante em sua obra, ou seja, para uma presença do Holocausto. Até 1986 esta presença foi alusiva, no entanto em 1986 com o conto “Na minha suja cabeça, o Holocausto”, no qual o real é traumático enquanto a imaginação busca resisti-lo, Scliar abre o caminho da representação de pós-memória do Holocausto para os autores mais novos que começam a publicar nos anos noventa. Essa nova geração de escritores judeus brasileiros encontra-se inserida dentro dos processos de transição na sociedade e na cultura brasileiras e também precisa ser vista em termos das renovações estéticas e retóricas na literatura do Holocausto dos anos noventa, que ocorreram sob o signo da transgressão.

124 O reconhecimento de Lispector como autora judia foi tardio em comparação com Scliar e até hoje ela nem sempre é associada com a escrita da diáspora judaica no Brasil. Enquanto isso, a obra de Rawet e o próprio autor foram ostracizados pela crítica imprensa e sujeitos a um silenciamento acadêmico por várias décadas, sendo resgatados apenas depois da morte do autor (1984).

PARTE II: Literatura pós-Holocausto na virada dos séculos

Introdução: Novos debates e novas vozes

Nos anos 90, o cenário da representação do Holocausto no campo literário do Brasil começa a ampliar-se. Surgem novos autores e autoras pertencentes à segunda e à terceira geração dos imigrantes e refugiados vindos da Europa na primeira metade do século XX, sobretudo antes de 1939. Alguns, em busca de um lugar melhor para viver, confiaram seu destino ao programa de colonização da JCA administrado pelo Barão Maurice de Hirsch. Outros encontraram no Brasil um refúgio da crescente hostilidade na Europa instigada pela política fascista contra a população judaica. Os descendentes dos refugiados começaram a escrever ao redor dos anos 90. Poucos deles dedicaram-se ao tema do Holocausto; alguns nunca o fizeram; outros ainda o fariam eventualmente anos mais tarde. Alguns desses autores tornam-se conhecidos por textos não relacionados com o tema, como Cíntia Moscovich, enquanto o tema em si persistiu fora da vertente literária brasileira *mainstream* na época. A representação pós-Holocausto dos 90 não era apenas alheia à representação da realidade que dominava na literatura brasileira convencional. O Holocausto como tema literário era ainda uma espécie de “terra de ninguém” no Brasil. Por um lado, estava distante do tradicional veio literário nacional e, por outro lado, consequentemente encoberto por textos e leituras que seguiriam o padrão da escrita reconhecível no Brasil como etnicamente judaica, isto é, que trata da migração, da diáspora, do exílio e dos obstáculos diários da assimilação no Brasil católico, “terra do futuro” em palavras de Stefan Zweig, de forma reverente, nostálgica, emocionalmente carregada e com arquétipos judeus reconhecíveis. Nos anos 90, as obras da nova geração de autores judeus brasileiros, nem brasileiros nem judeus o suficiente, viriam a ser um mostruário de problemas atuais do judaísmo brasileiro diferentes, em que o contexto migratório é relegado ao segundo plano e a cultura ídiche, ou *Yiddishkeit*, é antes uma reminiscência do que um verdadeiro estilo de vida.

Na parte seguinte abordo primeiro (4.1) o contexto local brasileiro literário e sociocultural, assim como as consequências econômicas para a literatura a partir dos anos noventa, associadas com a redemocratização do país depois de mais de vinte anos de ditadura (1964 – 1985) e com a vinda das reformas neoliberais que se seguiram à queda do regime militar. Logo, aponto para alguns eventos literários, em princípio para a pesquisa de Regina Dalcastagnè, significativa na compreensão da presença da figura e da voz do “oprimido” ou marginal na literatura brasileira, assim como da sua complexidade em relação direta com o componente judaico na literatura, seja autoral (autor como a voz do oprimido)

seja textual (a figura do judeu como do oprimido), e por consequência, em relação indireta à representação do Holocausto na literatura e na cultura brasileiras. Em seguida, observo que enquanto algumas pesquisas socio-históricas recentes no Brasil fornecem claras observações a respeito da presença contemporânea da população judaica entrelaçada no amplo contexto pós-colonial e pós-Holocausto, a crítica e a academia literárias no Brasil não chegaram ainda a ocupar-se profundamente com esse contexto. As reflexões na parte *Digressão II* demonstram como o encontro de estudos pós-coloniais com a historiografia judaica se relaciona com o passado e com a atualidade social brasileira e deveria se tornar o objeto de estudo por parte dos estudos literários e culturais no Brasil. Ulteriormente, no subcapítulo 4.2 evidencia uma tendência periférica, porém persistente, na literatura brasileira pós-Holocausto de articulação de memórias multidirecionais. Em subcapítulos a seguir (4.3, 4.4 e 4.5), o livro trata do surgimento de novas vozes e novas subjetividades literárias no Ocidente global, em relação com o paradigma da quebra do tabu do Holocausto, cujo auge data-se dos anos oitenta e noventa. Os fenômenos estéticos e retóricos a serem observados nesse ponto entrelaçam-se com os processos culturais e sociais das últimas duas décadas do século XX, tomando lugar principalmente na região anglo-saxã e europeia, onde tanto a produção artística como a crítica florescem sob o signo do boom memorialístico e da escrita da Segunda Geração.¹²⁵

Como já se tem evidenciado (no capítulo 3 da Parte I), a semantização do Holocausto foi introduzida na ficção brasileira por Moacyr Scliar. A emanção intelectual do autor foi particularmente protuberante nos anos noventa com a proliferação do conto e surgimento de autores judaicos que praticam a forma breve com um excepcional, porém típico de Scliar, “lirismo pouco revelado, um humor feito de sofrimento” (Scliar citado em Vieira 1995: 152), criando um novo cenário da presença do Holocausto na narrativa brasileira. Os estreates, Samuel Reibscheid (1937 – 2013), Roney Cytrynowicz (1948 –) e Cíntia Moscovich (1958 –), lidaram com a Catástrofe e seus significantes, explorando várias faces da pós-memória e do realismo traumático num contexto transcultural

125 Naquela altura publica-se a novela gráfica de Art Spiegelman, *Maus* (livro em dois volumes publicados em 1986 e 1991), que lida com a memória do Holocausto a partir da perspectiva da Segunda Geração, assim como o faz o romance do autor israelense David Grossmann, *Ver: Amor* (1986), ele próprio não sendo filho dos sobreviventes. Entre outros autores da Segunda Geração que ganham visibilidade a partir daí, mencione-se M.J. Bukiet, Thane Rosenbaum, Henri Raczymow ou Myriam Anissimov. Nos anos noventa, além disso, começam também a surgir primeiras vozes da chamada Terceira Geração, como Joseph Skibell e Tova Reich.

judaico-brasileiro. Seus textos são analisados no capítulo 5 e a respeito deles apresento duas teses. A primeira é de que certas liberdades artísticas que tomaram os ditos autores inscrevem-se na estética típica dos anos 90 na literatura pós-Holocausto que evolue ao redor da quebra do tabu, da irreverência e da transgressão. A segunda tese admite que esses autores precipitaram o boom da memória do Holocausto no Brasil que veio apenas com o novo milênio.

4 Novos cenários da memória do Holocausto: uma perspectiva global

4.1 Literatura brasileira na década de noventa: onde estão as vozes judaicas?

A nova democracia brasileira precipitou-se direto para dentro da instabilidade econômica. O país passou a década inteira dos anos noventa lutando contra a crise institucional, isto é, contra os resquícios do regime ditatorial e os vestígios da crise econômica, herdados da “década perdida”.¹²⁶ A situação socioeconômica instável encontrou-se ligada à conjuntura cultural no país, como implicitamente expôs Flora Süssekind num ensaio de 2000 na *Folha de São Paulo* sobre a dispersão das tendências literárias dos últimos dez anos. A crítica literária forneceu um diagnóstico sobre uma condição tripla da literatura brasileira dos últimos anos do século passado. Esta inclui “crise de escala”, “geminção entre econômico e cultural” e “tensão enunciativa” que se tornaram “premissas dominantes da experiência literária contemporânea” (Süssekind 2000: n.p.).

Primeiro, quanto à crise de escala, essa corresponde a dois procedimentos literários. O primeiro é a “miniaturização da narrativa” e descreve a tendência de os autores diminuírem a narrativa optando pelas formas mais curtas, ou seja, novela, conto ou microficção. Uma das estruturas recorrentes são os pequenos blocos narrativos autônomos ligados por uma única voz narrativa. Já o procedimento inverso passa pelo nome de “narrativização da lírica”. O desdobramento da narrativa na expressão poética é uma “resposta à dominância dos brevíssimos poemas-minutos”. Pratica-se então o poema em prosa e a sequência poética, com variações.

126 O ano 1990 iniciou-se com um plano econômico introduzido pelo presidente Fernando Collor com o objetivo de abrir o mercado nacional e implementar a desestatização. O Plano Collor acabou aprofundando a recessão econômica acompanhada pelas altas taxas de desemprego e uma hiperinflação. As denúncias de corrupção política levaram ao *impeachment* do presidente. O governo seguinte, com Fernando Henrique Cardoso como o Ministro de Fazenda, introduziu o Plano Real como uma resposta à deteriorada situação econômica no país. Apesar de um sucesso inicial, o plano teve impacto no aumento da pobreza e ainda, com a crise financeira na Rússia em 1998 (Baig e Goldfajn 2001; Eichengreen 2014), também o real brasileiro viu-se afetado perdendo drasticamente seu valor.

Segundo, a outra face da produção literária dos noventa destacada por Süsskind é seu diálogo com “a experiência contemporânea da financeirização da economia, da dessolidarização nacional, do esvaziamento estatal, da inserção brasileira num mercado global [...]”. O novo paradigma econômico-financeiro viu-se inerentemente ligado à situação de desmedida nas artes e na literatura. A desmaterialização do dinheiro e outros esvaziamentos e desregulações pareceram ser proporcionais (“sintonias perversas”) a desmaterializações e instabilidades que ocorrem na trama narrativa (como, por exemplo, em Bernardo Carvalho ou em João Gilberto Noll). Ao mesmo tempo, Süsskind parece criticar uma falta geral de fronteiras éticas, acadêmicas e ideológicas que ocorre no âmbito da literatura, mas primariamente no mercado editorial, onde surgem alguns novos padrões de consumo exigindo certas maneiras de comercialização da literatura.

Ao lado do ecletismo estético e experimentalismo formal observados por Süsskind, há temáticas particulares que lidam sobretudo com a cotidiano da vida da classe média e com as difíceis questões sociais. A literatura dos noventa com frequência revisita, portanto, as tendências dos anos setenta, em busca de um compromisso histórico com a violência urbana e a desigualdade.¹²⁷ Os espaços explorados são grandes cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo, onde retratos dos casuais encontros sexuais, de violência e pobreza coincidem com a vida diária das classes médias. Também como um dos temas urgentes aparece a SIDA. A literatura concentra-se no individual, explorando seus problemas existenciais, muitas vezes com uma narrativa desterritorializada, retratando os “não lugares” ou cenários atemporais e anistóricos onde os protagonistas em trânsito e em transição são confrontados com a realidade globalizada.¹²⁸ Pode-se dizer que a internacionalização, ou pelo menos uma aspiração a tal, anda em par com o empenho do autor perante a sociedade em representá-la.

Finalmente, pela “tensão enunciativa”, a terceira característica da condição da literatura brasileira dos anos noventa, Süsskind entende a polarização entre a exposição e a desestabilização, “entre fala e voz, entre sucessivas figurações e subtrações da voz lírica”. A essa tensão ela dá o nome de ventriloquismo. Os desdobramentos ventriloquistas são figurações da composição narrativa algo esquizofrênicas, como a duplicação da única voz narrativa, contrastes estruturais como a presença do monólogo interior e das imagens de televisão, ou narrativa

127 Um dos exemplos seria *A Cidade de Deus* de Paulo Lins de 1997.

128 Süsskind cita como exemplos João Gilberto Noll, *Harmada* (1993), *A céu aberto* (1996); Bernardo Carvalho com *Onze* (1995) e *As Inciais* (1999); assim como Chico Buarque e seu romance de formação *Estorvo* (1992).

como um díptico¹²⁹. Tais tensões, segundo Sússekind, apontam para “uma espécie de figuração intelectual agônica, de desconfiância sistemática da própria legitimidade [...]”, sendo essas respostas à financeirização do mercado editorial, do surgimento de livros comerciais de autoajuda e histórias sentimentalistas de dramas pessoais, como também à despolitização daquelas vozes que até então funcionavam como críticas da sociedade e da política brasileiras durante a ditadura militar. O exercício artístico exposto por Sússekind é autoconsciente e autocrítico. Seus atores são conscientes da própria participação nos circuitos globais de poder econômico, político e financeiro. Eles problematizam as questões de valor, escala, desestabilização e enunciação, evidenciando as trampas do novo regime democrático liberal subordinado às regras da globalização e da comercialização, que fazem parte do novo autoritarismo conservador acoplado à experiência neoliberal.

Quanto ao gênero literário, observa-se que embora o romance fosse uma forma preferencial entre os escritores, o conto volta a ganhar espaço nos anos noventa.¹³⁰ Isso demonstra, por exemplo, a antologia editada por Nelson Oliveira em 2001 sobre a por ele chamada “Geração 90”. Referindo-se aos autores estreantes naquela década, Oliveira reuniu as narrativas breves deles sob o título *Geração 90: manuscritos de computador*. Dois anos depois o mesmo autor publicou *Geração 90: os transgressores*, reunindo de novo a criação literária de alguns dos mais destacados autores estreantes nos anos noventa, que não foram incluídos na antologia anterior. Os dois livros possuem um subtítulo que visou a causar polêmicas “Os melhores contistas brasileiros surgidos no final do século XX” (Oliveira 2018: 30). Adicionalmente, na capa do segundo volume Oliveira tinha incluído uma nota provocativa e significante dizendo: “Esta é uma antologia de prosadores – dos melhores contistas e romancistas surgidos na década de noventa – e não de contos” (Oliveira 2003). Assim o organizador sublinhou o fato de os autores reunidos manejarem tanto formas breves como romanceadas, ou seja, por um lado, sendo descendentes da geração dos 70 marcada pelo conto, e por outro lado, versáteis, conseguindo igualmente “falar na língua extensa do romance” (Fischer 2018: 22).

129 Como em *Teatro* (1998) de Bernardo Carvalho.

130 Os anos 1970 foram a década do conto que, nos anos 1980, perdeu para o romance a popularidade entre os autores brasileiros. Nos anos noventa, o conto volta a ser praticado especialmente graças aos autores mais novos e estreantes.

As antologias de Oliveira, senão criaram, certamente contribuíram em grande parte para a conceitualização da grife de “Geração 90” que passou a significar o inteiro processo de transição na cultura literária no Brasil:

Nesta palavra de retórica a que o termo “geração” se viu reduzido incluem-se também sobreviventes, aqueles que colocaram a literatura em sintonia com os tempos pós-modernos que se anunciavam, e apresentaram uma outra dicção com a emergência de novas subjetividades, da tensão entre local e global, da desterritorialização, da ruptura com os cânones ordenados vigentes, da absorção de eventuais recursos midiáticos na construção do texto, e, sobretudo da ausência de uma preocupação em garantir as barreiras que iam sendo rompidas entre a alta cultura e a cultura de massa (Resende 2008a: 23)

Mais ainda, as antologias demonstram-se paradigmáticas em duas maneiras. Primeiro, as antologias demonstram a pluralidade de vozes criativas e a florescência da forma breve, assim como ausência de qualquer movimento ou corrente estética (características comparadas por Oliveira com a criação literária dos anos setenta). Desta maneira, Oliveira foi contra o preconceito sobre a condição precária e a falta de bons autores desta nova geração dos noventa.¹³¹ Segundo, as ditas antologias evidenciam uma nova postura da crítica literária perante ao mercado editorial. Os títulos foram pensados como uma provocação que abordava as questões de geração (caso a tal geração exista) e de ruptura (uso de novas tecnologias como o computador para escrever e a suposta transgressão estética) e a contribuição de Oliveira virou o catalisador da discussão acerca da questão da presença e da ausência de um novo fenômeno literário e seus preceitos.¹³² A Geração 90 não tinha nada de particular em comum, embora a iniciativa de criar dela um conceito que pudesse “pegar” tenha tido a ver com o desejo de

131 Alfredo Bosi, por exemplo, numa entrevista concedida à Revista *E* da Sesc São Paulo em 2010, ao responder a pergunta sobre quem, da altura de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, veio depois deles, afirma: “Veja, ninguém da altura desses. Nós temos muitos bons escritores hoje. Temos uma literatura muito viva atualmente, tanto na prosa quanto na poesia, sem dúvida nenhuma. Mas como a pergunta é sobre alguém depois de Clarice e de Guimarães Rosa, que são autores de uma dimensão internacional – no sentido de poderem ser traduzidos para qualquer língua e admirados por qualquer literatura –, eu tenho de ser drástico.” (Bosi 2010: n.p.).

132 Em 2003, num debate organizado em São Paulo, Luiz Ruffato, participando dele ao lado de Marçal Aquino, Milton Hatoum e Bernardo Carvalho, observou que tal geração de fato não existia, sendo mais bem inventada para criar um espaço de discussão. Para Bernardo Carvalho a denominação tinha a ver com uma autopromoção deliberada, que, como ele observou amargamente, funcionava para o mercado, mas não para a literatura (Machado 2003).

renovação e de fazer visíveis as novas vozes para que pudessem ocupar um lugar próprio na historiografia literária no Brasil.

Ao mesmo tempo que cresce o mercado editorial e a valorização de autores nacionais, nota-se também uma consolidação da presença feminina em espaços sociais e culturais, não apenas no Brasil, mas também em toda a América Latina. Naquela década, atuam várias organizações feministas e populares de mulheres, cresce a inclusão das mulheres no mercado laboral (Guardia 2013: 32). Elas aparecem no campo literário não apenas como escritoras, mas também como profissionais nas casas editoriais. No Brasil, entre elas estão Cecília Costa, Cíntia Moscovich, Heloisa Seixas e Claudia Tajés. Apesar desse quadro parecer bastante promissor, a presença feminina no panorama cultural e literário brasileiros manter-se-ia ainda relativamente invisível na época, coberta pelo “verniz do silêncio” (Ruffato 2004: 7).

No entanto, não só as mulheres se mantiveram na margem do campo literário no Brasil. A pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo” coordenada por Regina Dalcastagnè na Universidade de Brasília entre 2003 e 2005, revelou as tendências na literatura brasileira em relação à figura do autor e à figura do protagonista no romance brasileiro contemporâneo. Foram lidos 258 romances publicados de 1990 a 2004. Demonstrou-se que na maioria, os autores são homens (72,7%) brancos (93,9%), moradores do Rio de Janeiro (47,3%) ou de São Paulo (21,2%) e que os protagonistas não divergem muito deste quadro, assemelhando-se aos perfis dos escritores:

[Os personagens] são, em sua maioria, homens (62,1%) e heterossexuais (81%). As principais ocupações dos personagens masculinos são escritor (8,5%), bandido ou contraventor (7%) e artista (6,3%). As personagens femininas são donas de casa (25,1%), artistas (10,2%) ou não têm ocupação (9,6%). A assimetria prossegue no que diz respeito à cor. Os personagens negros são 7,9% e têm pouca voz: são apenas 5,8% dos protagonistas e 2,7% dos narradores. Os brancos são, em geral, donas de casa (9,8%), artistas (8,5%) ou escritores (6,9%). Os negros são bandidos ou contraventores (20,4%), empregados(as) domésticos(as) (12,2%) ou escravos (9,2%). Enquanto a maioria dos brancos morre, na ficção, por acidente ou doença (60,7%), os negros morrem mais por assassinato (61,1%). (Prikladnicki 2013: n.p.)

O estudo visou a, além de tudo, chamar atenção para a estruturação hegemônica da produção literária.¹³³ Em sua pesquisa, Dalcastagnè argumentou que

133 Esse tipo de pesquisa estatística sociocultural tem suas limitações e não dá conta de características específicas dos fenômenos literários, nem da estética ou de questões formais literárias. Por mais que seja importante dar-se conta de como a heterogeneidade no Brasil não encontra seu reflexo na literatura a partir de 1990 (1990 – 2004

a literatura deveria não só “re-presentar”, pelo que normalmente entende-se a função das artes, mas também “representar” em termos políticos, isto é, de “falar em nome de”. Frente ao fato de que o monopólio do lugar de fala na literatura brasileira contemporânea pertence aos homens brancos, adultos, heterossexuais, urbanos, de classe média/média alta e sem deficiências (Dalcastagnè 2005: 15), surgia a pergunta pela medida na qual seria possível representar a voz do marginalizado sem ser por ele próprio.¹³⁴ Trata-se tanto do lugar de fala dentro da narrativa, como fora dela. Os escritores com frequência tematizam e retratam o que está mais próximo deles, o material da realidade que podem explorar com confiança, revertendo ou subvertendo a própria capacidade criadora. Em termos foucaultianos, a experiência concreta do próprio autor faz o diagnóstico da episteme. Se ele tentar fazer a experiência concreta do oprimido (aquele que não tem voz), não será ainda o próprio oprimido que estará falando. E é exatamente esse ponto, o papel do autor, que deveria ser examinado criticamente e em relação com a pergunta de Spivak, “Pode o subalterno falar?” de 1988.¹³⁵ Se bem que o autor ou a autora não possam ser exigidos a retratar uma coisa e não a outra, eles fazem parte do campo de produção cultural, cuja construção segundo certas premissas de legitimação e de autorização exclui aquelas outras vozes. Daí a ausência deles:

[os ausentes] são incapazes de produzir literatura exatamente porque a definição de “literatura” exclui suas formas de expressão. Ou seja, a definição dominante de literatura

na pesquisa aqui referida) e lamentar tal situação, também seria questionável obrigar a literatura a se centrar no objetivo de ser representante da sociedade da qual ela origina ou que tentasse criar um quadro quantitativo dela consultando as pesquisas sociológicas. A literatura fornece certas representações das realidades do mundo, certas, mas não absolutas nem totalizantes.

- 134 Marginalizado é usado aqui em alternância com o oprimido, pelo qual entende-se “todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério.” (Dalcastagnè 2005: 15).
- 135 O subalterno de Spivak é o produto do colonialismo e em grande escala refere-se portanto à relação entre o colonizador e o colonizado. No entanto, tal relação de poder pode-se transferir para uma escala menor para dentro de uma sociedade com o passado colonial, onde reproduzem-se padrões de controle, dominância e sujeição. A referência feita aqui ao texto de Spivak no contexto do impasse da literatura brasileira pesquisado por Dalcastagnè, é um *excursus* que se faz possível tendo em mente a leitura crítica que Spivak faz de Deleuze e de Foucault (Spivak 1994: 66) e o fato de Dalcastagnè apoiar-se num dos textos de Foucault, *A ordem do discurso*.

circunscreve um espaço privilegiado de expressão, que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros (Dalcastagnè 2005: 17)¹³⁶

A questão para a qual Dalcastagnè chamou atenção é a invisibilização e o silenciamento de certos grupos sociais assim como a necessidade de democratizar a literatura brasileira (Id.: 20-22).¹³⁷ Isso deveria ademais incluir o reconhecimento da consciência representativa de tal grupo. Aqui surge uma outra questão, que vai ao encontro com a leitura do ensaio de Spivak. Segundo a teórica indiana, aquele que ganha a voz não é mais subalterno e disso resulta a resposta à pergunta no título do artigo dela: o subalterno não é capaz de falar. É uma aporia amarga que caracteriza a injustiça política e cultural, cujo sentido a produção literária tenta desafiar.¹³⁸ Um modo de representação “de dentro” destacado por Dalcastagnè (2012: 39-46) busca tornar a voz do oprimido audível. Fica a dúvida, porém, se o consegue.¹³⁹

-
- 136 A pesquisa de Dalcastagnè tratou dos livros publicados pelas três maiores editoras brasileiras: Companhia das Letras, Rocco e Record. Por um lado, não se deve esquecer que por mais que essas três dominem o mercado editorial, elas não são as únicas instâncias de publicação. Por outro lado, é questão de prestígio e de autoridade de ter um livro publicado por uma delas, o que não vem sem limitações e regras impostas pela dada editora, que afinal participa de uma conjuntura de mercado de venda dos livros. Aqui, portanto, há de se lembrar que é a editora que decide o que e como será publicado e para que grupo de leitores, o que não é irrelevante para o lucro.
- 137 Outras duas questões que deveriam ser tomadas em conta são o caráter privilegiado do ofício de escritor – no sentido de ser essa uma ocupação não acessível a todos – e a questão da leitura que continua sendo, pelo menos no Brasil, uma atividade de elite. Cf. Dalcastagnè 2013.
- 138 É preciso lembrar, no entanto, que Spivak tem sido criticada por esta abordagem de alguma forma elitista do problema, que reproduz o absolutismo do discurso branco e assim perpetua as relações de poder desiguais de classe, raça e gênero. A ideia seria, portanto, não só reconhecer a problemática, mas desconstruí-la ativamente, de preferência com a ajuda da produção literária. Cf. Kilomba 2010: 25-27.
- 139 Dalcastagnè lembrou pelos menos dois casos brasileiros que aspiraram a dar voz ao marginalizado, porém, com um resultado não sem objeções. Um é o romance de Paulo Lins *Cidade de Deus* de 1997 e o outro são os escritos de Carolina Maria de Jesus. Apesar de os dois casos serem retratos da vida marginalizada e da violência que enfrentam e que produzem os moradores da favela, a voz do oprimido não se escuta. Nos dois autores há necessidade de legitimação do texto perante o campo literário. Daí, enquanto na leitura a autorização do texto busca-se pelas vias da autenticidade de seus autores, os dois provenientes da favela, os mesmos narradores não desistem de marcar sua diferença perante o narrado. Em Lins, há um contraste de estilos entre

De todas as formas, as vozes articuladas, por exemplo na literatura de cárcere, na literatura marginal ou na literatura testemunhal (i.e. *testimonio* latino-americano ou testemunho do Holocausto), seguem sendo minoritárias e invisibilizadas (pelo menos nos anos 90 e começo de 2000) e por isso, segundo Dalcastagnè, uma democratização é necessária para possibilitar uma maior pluralidade das vozes que parecem ser ignoradas pelo campo literário nacional. O diagnóstico desse impasse deve ser visto como o primeiro passo para a abertura, abertura tal que na medida que inclui o reconhecimento e a denúncia das estruturas hegemônicas dentro do campo literário, vai fazendo parte da agenda da crítica pós-colonial.

Com a ascensão dos estudos culturais¹⁴⁰ e das abordagens teóricas do multiculturalismo no Brasil, os currículos dos estudos literários não chegaram a incluir o componente judaico e considerá-lo como importante para se tratar da multidirecionalidade e da interseccionalidade histórica, do trauma e da injustiça social. Ainda que autores como os já mencionados Moacyr Scliar ou Clarice Lispector¹⁴¹ tenham sido extensivamente lidos, eles constituem exceções à regra. Em outras palavras, a figura, a voz e a experiência judaica, apesar de algumas tentativas de se tratar delas pelo prisma da alteridade, na maioria restringidas à obra de Moacyr Scliar¹⁴², ficaram longe dos paradigmas da representação das realidades socio-históricas no Brasil. Aqui, neste momento, parece útil propor-se a pensar esta situação no contexto dos critérios do estudo de Dalcastagnè.

a narração e os diálogos, em Carolina Maria de Jesus a narradora-autora expressa seu distanciamento daqueles “favelados sem eira nem beira” (Dalcastagnè 2012: 42).

- 140 Para dar apenas um exemplo, a instaurada em 1986 ABRALIC, Associação Brasileira de Literatura Comparada, organiza em 1990 o II Congresso com o tema *Literatura e memória cultural*. Em 1991, a mesma lança o primeiro número da *Revista Brasileira da Literatura Comparada*. O V Congresso de 1996 delinea a abertura dos estudos literários para os enfoques culturais e abre a polêmica entre vários pesquisadores.
- 141 Em Lispector, tanto as personagens como os contextos em que se movem não se manifestam como evidentemente judaicos. A própria autora não quis ser percebida pelo prisma da judeidade (Vieira 1989: 207) e, em círculos maiores, sua obra é associada primeiramente à prosa intimista no contexto do terceiro modernismo, à *écriture feminine* (Cixous 1995), assim como ao misticismo universal, não necessariamente restrito à tradição judaica. Mais recentemente ainda, sua obra começou a ser lida sob a perspectiva do pós-humanismo. Cf. Barretto de Castro 2019.
- 142 Scliar é uma figura pública a quem foi outorgado o papel de voz da comunidade judaica. Híbrido, universal e suficientemente particular para o contexto brasileiro, chegou ao ponto de ter sido considerado o autor judaico definitivo para entrar no cânone da literatura nacional.

A literatura feita pelos autores e autoras das gerações migratórias (penso aqui nos autores da primeira e da 1,5 geração migratória¹⁴³) concentra-se no retrato da figura do imigrante ou exilado judeu que buscou instalar-se numa cidade brasileira, enfrentando hostilidade e incompreensão, além de problemas com a língua e a assimilação. O sujeito marginalizado construído a partir daí não é puramente ficcional, mas com frequência também leva traços (auto)biográficos. E se a judeidade dos autores e de suas personagens tem sido estudada por alguns pesquisadores e pesquisadoras como um modelo de confrontar o tema da marginalização – das figuras do imigrante e do refugiado, e também do sobrevivente – ela foi mantida principalmente dentro da pesquisa sobre a literatura e o componente judaicos, não se trasladando para uma discussão mais ampla no Brasil acerca da voz do sujeito oprimido, diferenciado segundo a ótica racializante: como negro ou indígena; de gênero: como mulher; e de sexualidade: como o/a homossexual e outras.

A partir dos anos noventa há duas tendências entre autores e autoras judias brasileiras que tratam do Holocausto. De um lado, o sujeito oprimido desaparece na medida em que vários autores se demonstram alienados dos problemas de seus antepassados. Também a voz do sobrevivente é confinada a um segundo plano, dando lugar à expressão de pós-memória concentrada nas consequências indiretas do Holocausto na vida dos indivíduos que vieram depois. A imigração judaica surge, portanto, como uma escrita página da história, concluída. De outro lado, porém, em alguns casos a experiência das gerações anteriores não deixa de propiciar matéria para a literatura pós-migratória e pós-Holocausto, aquela de fundo (auto)biográfico e histórico, que num atraso temporal signifi-cante, 60 – 70 anos depois, resgata histórias, também familiares, de exílio, com frequência, porém, mantendo o sujeito narrativo no presente e a história da família no passado. Mesmo essa literatura mais recente não chegou ainda a fazer parte do currículo atual dos estudos da alteridade. Isso talvez se deva ao fato de os autores judeus contemporâneos serem predominantemente de sexo masculino, brancos¹⁴⁴, heterossexuais e classe média. Isso corresponde à situação social no

143 O termo “1,5 geração” foi conceituado por Susan Suleiman a respeito dos sobreviventes infantis do Holocausto; contudo, encontra aplicação também no contexto do exílio e da emigração. Logo, pela 1,5 geração migratória entende-se aqueles que emigraram da Europa quando crianças, levados pelos pais pequenos ou jovens demais para ter um entendimento adulto da situação. Cf. Suleiman 2002.

144 A questão da “branquitude” da população judaica europeia é um tema complexo que ressurge no contexto dos estudos judaicos brasileiros. Ela deve ser vista de uma perspectiva histórica e no contexto da política de racialização no Brasil e do discurso público sobre a miscigenação racial. Os judeus que fizeram parte das grandes ondas

Brasil. Como observam Monica Grin e Michel Gherman analisando o Censo 2010 de uma perspectiva sociológica: “Os judeus se concentram em grandes centros urbanos, possuem alta escolaridade, renda per capita acima da média e altíssimo Índice de Desenvolvimento Humano. De modo geral, são brancos, de origem europeia e com formação superior.” (Gherman e Grin 2012: 35). Além disso, a maioria deles exerce profissões relacionadas com a escrita: jornalistas, editores, acadêmicos e professores. Alguns deles vêm da área da medicina.¹⁴⁵ Quanto aos protagonistas, a imagem do judeu nascido no Brasil é com frequência um retrato autoficcional do próprio autor-homem. Nesse caso, portanto, as figuras centrais na narrativa são de sexo masculino, brancos, heterossexuais, de classe média e profissionais. Pode-se supor que justamente essa dominação de figuras masculinas e privilegiadas tenha feito com que a literatura pós-Holocausto no Brasil não tenha conseguido se destacar em círculos acadêmicos que trabalham com assuntos da marginalização e do racismo – assuntos mais presentes na pesquisa, também literária de representação, das populações Afro-Brasileiras, sujeitas a uma discriminação institucional e sistêmica persistente.

Digressão II: Holocausto e crítica colonial

A aporia de Spivak sobre o subalterno que ao ganhar voz perde sua subalternidade poderia servir aqui de um paralelo interessante com vista à expressão escrita judaica no Brasil e à ascensão social de judeus na sociedade brasileira ao longo do século XX. Existe aqui, porém, um percalço a reconhecer. Trata-se do incômodo que sentem muitos teóricos pós-coloniais em relacionar a história judaica, inclusive a história do antissemitismo, com a crítica pós-colonial. Em outras palavras, existe um impasse na incorporação da história dos judeus dentro do quadro da modernidade ocidental colonizadora, como nota Cheyette (2000: 53-72, 2017: 424-426), que provém de uma confusão de considerar os judeus, de um lado, como uma minoria vitimizada e, de outro lado, como parte da maioria europeia e sua historiografia hegemônica. Muitos teóricos pós-coloniais têm se

migratórias na virada dos séculos XIX e XX eram geralmente judeus Ashkenazi, que se encaixavam bem na agenda de “branqueamento” no país e daí foram aglomerados junto com os japoneses e árabes, por exemplo, numa categoria honorária de “brancos” (Lesser 2004b: 236). Trata-se, portanto, de formas discursivas e estruturais através das quais se constroem etnicidades no Brasil, criando identidades múltiplas e circunstanciais (Id.: 237).

145 Samuel Reibscheid era radiologista, enquanto Paulo Blank e Halina Grynberg são psicanalistas.

mantido relutantes a compreender judeus fora de uma tradição branca ocidental supostamente homogênea “judaico-cristã” e, assim, reforçam as distâncias históricas que existem entre os judeus e outras etnicidades: “Once one speaks of a supposedly common white Judeo-Christian tradition then ‘the Jews’ can only belong to this culture as an aspect of European oppression.” (Cheyette 2000: 55). E embora muitos intelectuais, cujo pensamento é considerado fundamental para a crítica pós-colonial, como Aimé Césaire ou Albert Memmi, tenham incluído as consequências do nazismo nas suas análises do colonialismo, lembre-se de que vários pensadores pós-coloniais têm ignorado ou minimizado a questão judaica. Há dois exemplos notórios: Edward Said¹⁴⁶ e Franz Fanon. Boyarin cita um artigo de Said de 1989 “Representing the Colonized” no qual, no retrato do imperialismo europeu branco e cristão, Said praticamente esquece daqueles dentro da Europa que não eram cristãos (Boyarin 1995: 78). Cheyette, por sua parte, refere-se ao livro de Said *Culture and Imperialism* (1993), no qual o autor palestinese igualmente não chega a abordar a questão das minorias não-cristãs na Europa. Em outros escritos ainda, Said apresenta judeus simultaneamente como o protótipo europeu e como um povo oriental (Cheyette 2000: 54-55). Outro exemplo é o posicionamento ambíguo de Franz Fanon. Gilman acusa Fanon de uma instrumentalização do corpo judeu como um símbolo coletivo e da “desencarnação” do judeu resultante disso, bem como da desconsideração do Holocausto como um crime racista: “But this is not the lynching of the black in contrast of the social act of circumcision, it is lynching on contrast to the death camps. The Jew becomes a symbolic collective for Fanon; the black – his own body – remains that of an individual.” (Gilman 2016: 198), e mais adiante: “[...] the body of the Jew, his skin, becomes transparent, revealing him as ‘white’ all along. The Shoah - merely a family spat among whites.” (Id.: 199). Também para Rothberg, Fanon resulta problemático. Embora o intelectual martinicano tenha colocado um paralelismo entre antissemitismo e racismo, não deixou de considerar “Jews’ allegedly greater ability to pass as a white.” (Rothberg 2009: 93). Na mesma linha encontraram-se Sicher e Weinhouse, criticando Fanon que tinha chamado o Holocausto e o antissemitismo na Europa de “little family quarrels” (Sicher e Weinhouse 2012: 232). Tais omissões, contradições e asserções monolíticas e insensíveis ilustram a ambiguidade no tratamento de várias histórias de trauma coletivo e reforçam a sensação de negligência dos temas judaicos por

146 Said, sendo um crítico cultural pós-colonial, não é aqui considerado como um representante da teoria pós-colonial, mas antes um teórico do discurso colonial e crítico humanista híbrido e paradoxal. Cf. Ahluwalia e Ashcroft 1999.

parte da crítica pós-colonial. No entanto, vale igualmente citar aqui algumas respostas por parte “judaica”. Por exemplo, Primo Levi e Jean Améry buscaram entender a experiência do sujeito colonizado. Já Hannah Arendt interpretou o nazismo como uma forma de colonialismo em termos de uma continuação da política imperialista imposta pela Europa aos povos não-europeus (Rothberg 2009: 39-41)^{147,148}.

Na tentativa de aproximar a história judaica recente e a crítica pós-colonial, Boyarin observou que a repercutida e influenciadora pergunta de Spivak deu substância a um equivalente europeu pós-Holocausto, nomeadamente “Pode o morto falar?” (Boyarin 1995: 82). Para Boyarin fica claro que a reflexão pós-concentracinária compartilha algumas preocupações com a crítica pós-colonial. Ele chama atenção à questão da representação ou, melhor, da impossibilidade de representar, lançada por Spivak, que igualmente se aplica à crítica pós-Auschwitz, segundo a qual os assassinados nos campos são desprovidos do poder discursivo e mantêm-se necessariamente no além da representação. Boyarin também se refere à inevitável apropriação crítica das histórias coloniais pelo Ocidente analisada por Spivak. Essa questão encontra uma analogia na preocupação de que as vozes dos campos de concentração possam ser apropriadas de uma maneira excessivamente fácil pelas narrativas dos não-sobreviventes (Cheyette 2000: 59).¹⁴⁹

147 No seu livro *Multidirectional Memory*, Rothberg expõe o conceito da memória multidirecional no contexto dos estudos do Holocausto, dos estudos do colonialismo e do racismo. Ele trata, entre outros, da guerra na Argélia em escritos de Charlotte Delbo, das reflexões de Aimé Césaire e de Hannah Arendt ao redor das práticas coloniais e do genocídio, assim como da viagem de W.E.B. Du Bois, o acadêmico afro-americano, a Varsóvia em 1949.

148 Embora Arendt tenha deixado um importante legado filosófico acerca do totalitarismo e antisemitismo, é preciso lembrar que não apenas faltou-lhe compreensão das estruturas do racismo sistêmico nos EUA, como também suas afirmações demonstram um racismo profundo contra os negros. Cf. Gines 2014.

149 Embora vendo como extremamente importante a contribuição de Spivak na área da crítica pós-colonial, Boyarin não esquece de mencionar o fato de Spivak fazer uma distinção espacial e essencialista, que Boyarin critica, da mesma maneira que o faz com Edward Said, entre o Outro e a metrópole. Segundo Boyarin, a intelectual sublinha que a história (e as histórias) da discriminação no mundo pós-colonial pelas metrópoles não é igual àquela da discriminação dos grupos marginalizados no seio destas metrópoles europeias. Desta maneira, Spivak, como interessantemente demonstra Boyarin, assume uma posição privilegiada dos intelectuais pós-coloniais frente aos grupos desprivilegiados dentro da Europa (Boyarin 1995: 80).

Reconciliar sem apagar as diferenças e integrar sem des-historicizar implicaria um diálogo entre as duas histórias, a judaica e a pós-colonial. Este é possível através do pensamento e da rememoração multidirecional, que mina um pensamento analógico redutor e favorece um pensamento empático e ético que respeite as dinâmicas dos entrelaçamentos entre várias histórias humanas de trauma e de luto coletivos. Ao lado de Rothberg, posicionam-se nessa linha Goetschel e Quayson, apontando para uma série de entrelaçamentos gerais entre a história judaica e a história do imperialismo colonial, construindo juntos uma constelação histórica que deve ser mapeada para um melhor entendimento dos processos globais:

There is a historical nexus between racism and antisemitism, between colonialism and European nationalism, and between Jewish scriptural slavery and New World slavery [...]. These are not mere historical facts that require our full critical attention; they also represent a constellation the grasp of whose genealogical filiations is imperative for fully understanding the critical role that Jewish studies and postcolonial studies continue to play in the world today. (Quayson e Goetschel 2016: 9).¹⁵⁰

Um entrelaçamento especialmente instigante entre o colonialismo, a consciência anticolonial e os estudos judaicos foi fornecido por Willi Goetschel, analisando a carta de Baruch Espinoza a Pieter Balling de 1664. Nela e com ela o filósofo judeu de Amsterdão tinha exposto “uma perspectiva proto-pós-colonial” (Goetschel 2016: 40-41). Levando em conta o pensamento de Espinoza sobre a imaginação e os afetos, Goetschel analisou o sonho relatado pelo filósofo ao amigo, interpretando-o como uma autorreflexão sobre o despertar para o status precário da posição do sujeito (proto)pós-colonial. O tal despertar é o reconhecimento da importância fundamental da constelação pós-colonial para a formação da consciência moderna. Para entender o contexto do entrelaçamento aqui exposto, é preciso recorrer a alguns episódios da história colonial holandesa e vinculá-la com o biográfico de Espinoza. Segue um extrato da carta:

One morning, as the sky was already growing light, I woke from a very deep dream to find that the images which had come to me in my dream remained before my eyes as vividly as if the things had been true—especially [the image] of a certain black, scabby Brazilian whom I had never seen before. For the most part this image disappeared when, to divert myself with something else, I fixed my eyes on a book or some other object. But as soon as I turned my eyes back away from such an object without fixing my eyes

150 A questão do engajamento produtivo entre os estudos pós-coloniais e judaicos foi também abordada, entre outros, por Cheyette no artigo “Jewish/Postcolonial Diasporas” de 2009.

attentively on anything, the same image of the same Black man [Aethiopsis!] appeared to me with the same vividness, alternately, until it gradually disappeared from my visual field. (em Goetschel 2016: 40)

O argumento de Goetschel baseia-se na análise de duas personagens prefiguradas no sonho de Espinoza: Henrique Dias e Isaac Aboab da Fonseca. O primeiro era um soldado Afro-Brasileiro e ex-escravo, que liderou um grupo de escravos liberados juntando-se aos portugueses para expulsar os holandeses de Pernambuco. O outro aparece dentro do contexto biográfico do próprio Espinoza que foi excomungado da comunidade judaica de Amsterdão em 1656. O *cherém* do filósofo foi pronunciado pelo rabino Isaac Aboab da Fonseca, na época recém-regressado do Nordeste do Brasil depois da conquista de Pernambuco pelos portugueses (e com a ajuda de Dias). A excomunhão poderia ter deixado um profundo e duradouro trauma em Espinoza, do qual resultaria a fusão entre as duas figuras: do rabino e do soldado negro. Goetschel propôs tomar em conta alguns aspectos. O primeiro refere-se aos afetos do próprio filósofo frente às consequências do colonialismo. Uma seria a plaga bubônica que estourou em Amsterdão entre 1663 e 1666 tendo sido supostamente trazida pelos navios cargueiros vindos do Levante, dizimando na época ao redor de 17% da população da cidade. A outra consequência encontra-se prefigurada na volta à Holanda do rabino envolvido no sistema colonial.¹⁵¹ A convergência destas duas circunstâncias poderia ter provocado uma mistura inquietante: de uma sensação de alívio em Espinoza, por encontrar-se (em resultado da expulsão) na província, em Rijnsburg, longe das regiões mais afetadas pela peste e longe da perseguição por parte das autoridades judaicas de Amsterdão e uma sensação de angústia perante a participação dos holandeses e dos comerciantes judeus na ordem do imperialismo colonizador. No entanto, o sonho poderia igualmente expressar a preocupação de Espinoza com a liberdade religiosa ameaçada pela hegemonia do catolicismo português. Esta advertência relaciona-se com a prefiguração do ambíguo retorno do oprimido. A angústia de Espinoza seria tanto mais complexa, pois se posicionaria perante o poder católico disfarçado de um Afro-Brasileiro a serviço da Coroa Portuguesa. Aqui, Henrique Dias poderia ser visto então não como símbolo da liberação universal da escravidão, mas de uma dialética problemática da promessa da liberdade, que se torna um instrumento do imperialismo colonial (Goetschel 2016: 52-54). Dar-se conta disso, embora inconscientemente, é o passo para o pensamento pós-colonial:

151 Vários judeus holandeses, especialmente os comerciantes e os donos de plantações, participavam do tráfico e da exploração dos escravos.

Espinoza's dream of an awakening thus serves as a critical reminder that the postcolonial takes effect at the most intimate moment when the modern subject emerges as the product of the dynamics of its own imagination, or more precisely, as the product of the dynamics of the affects that constitute the products of the intellect and imagination at one and the same moment. Espinoza's dream reminds us that the gaze of the postcolonial subject cannot be avoided, but its power is that it carries the emancipatory promise of hope for freedom as self-determination. (Id.: 54)

Na interpretação do sonho de Espinoza, Goetschel demonstra, por um lado, a condição do sujeito pós-colonial (proto-pós-colonial), que confronta a sua própria, dupla e ambígua, alteridade (como judeu banido da própria comunidade; essa mesma comunidade envolvida no tráfico de escravos) com a ambiguidade da figura do sujeito colonizado e do retorno do oprimido.¹⁵² A análise de Goetschel contribui para a reflexão sobre a complexa relação entre a crítica pós-colonial e os estudos judaicos, levando ainda como pano de fundo a história colonial do Brasil na sua dimensão global. Essa curiosa e inquietante constelação onírica de Espinoza traz à mente o potencial multidirecional da experiência e da memória. Multidirecionalidade, assim Rothberg, posiciona-se contra rivalidade e a favor da convivência entre várias histórias coletivamente traumáticas. Como se verá, a interpretação da história do Brasil feita pela literatura demonstra-se um espaço prolífero para tais reflexões multidirecionais no contexto do Holocausto.

4.2 Memória multidirecional no Brasil

Eventos sujeitos a práticas de lembrança pública têm uma dinâmica intercultural e os encontros entre eles devem ser vistos como intervenções onde aqueles que lembram trazem múltiplos passados traumáticos ao presente pós-Holocausto heterogêneo e versátil (Rothberg 2009: 3-4). No entanto, em tais encontros há um perigo de relativização, onde o Holocausto “attaches itself like a floating signifier to historically very different situations.” (Huyssen 2003: 99), tornando-se uma “memória encobridora” (*screen memory*) que, sendo uma via de mão dupla imprevisível, ou bloqueie ou habilite a rememoração dos eventos traumáticos locais. Ao contrário de *screen memory* de Huyssen, o conceito de memória multidirecional de Rothberg, mais metodológico do que teórico, propõe uma virada de perspectiva polarizadora, afirmando que a memória está sempre sujeita a

152 Sob uma ótica psicanalítica, a prefiguração do negro brasileiro no sonho de Espinoza e sua interpretação possuem uma afinidade com o texto *Pele negra, máscaras brancas* de 1952, no qual Franz Fanon dissecou o sistema colonial analisando a consciência negra e o caráter performático da branquitude.

negociações, referências cruzadas e empréstimos, ao mesmo tempo sendo um ator dinâmico que produz novos significados. Embora a Destruição desempenhe um papel central para esta conceitualização – já que, emergindo como memória pública em escala global, tem contribuído para a articulação de outras histórias de violência –, o entrelaçamento multidirecional visa a defender o Holocausto contra as alegações sobre a sua dominância em várias esferas da memória coletiva. O mesmo se aplica a uma teoria do trauma multidirecional, segundo a qual vários passados traumáticos coletivos coexistem em uma modernidade pós-Holocausto porosa e dinâmica.

Um exemplo de cultura multidirecional é a proliferação do testemunho do Holocausto, cujos estudos abriram o caminho para a reflexão sobre o *testimonio* latino-americano. Embora as histórias culturais e literárias da América Latina apenas recentemente chegassem a reconhecer o *testimonio* como um gênero textual de um corpus discernível no cânone da história da literatura latino-americana, a importância deste tipo de escrita já ganhou um consenso entre a crítica e o público latino-americanos como um documento e um texto semifictício (Klengel 2016: 18). No Brasil, a pesquisa do testemunho deve-se primariamente a Seligmann-Silva, que tem observado a existência de uma tradição inerentemente latino-americana do testemunho em sociedades pós-ditatoriais. Seligmann-Silva, mantendo-se no âmbito de cultura e história, buscou inserir a América Latina no quadro das atrocidades cometidas contra a humanidade no século XX, reconhecendo o papel do testemunho do Holocausto, porém, diferenciando dele o modelo latino-americano:

Se, no primeiro âmbito, o trabalho de memória em torno da Segunda Guerra Mundial e da Shoah determina em boa parte as discussões, na América Latina, o ponto de partida é constituído pelas experiências históricas da ditadura, da exploração econômica, da repressão às minorias étnicas e às mulheres, sendo que nos últimos anos também a perseguição aos homossexuais tem sido pesquisada. O testemunho latino-americano introduz objetos que foram também se tornando cada vez mais importantes, sobretudo nos EUA a partir das lutas pelos direitos civis e com a paralela expansão dos Estudos Culturais. Daí se percebe hoje em dia uma ampla utilização do conceito de testemunho, não apenas para se tratar de sobreviventes da Shoah, mas também para sobreviventes de outras guerras, de genocídios e para qualificar o discurso, ou contradiscurso, das mulheres, das minorias, dos soropositivos, etc. (Seligmann-Silva 2005a: 86)

O conceito de memória multidirecional possibilita, contudo, ramificar e interpretar os encontros entre diferentes histórias da violência – Holocausto, ditadura, colonialismo e escravidão – na esfera pública do Brasil.

No Brasil, recordemos, uma crítica colonial especificamente brasileira desenvolveu-se ao longo do século XX. Os intelectuais brasileiros têm lidado

com questões como dependência, eurocentrismo e colonialismo no contexto local já desde os anos vinte do século passado, dado que o pensamento decolonial já estava latente no movimento de vanguarda especificamente brasileiro, a Antropofagia. No entanto, outros passos importantes na descolonização do pensamento brasileiro foram dados nos anos 70 por Roberto Schwarz e Silviano Santiago. As reflexões de Schwarz sobre “ideias fora do lugar” e os ensaios de Santiago sobre “hibridização” e “entrelugar”, se tornariam um lugar-comum no campo da teoria cultural e literária brasileira nos anos noventa. Uma das questões mais urgentes, que surgiram diante da ascensão tanto dos estudos culturais domésticos e importados quanto da crítica colonial, foi principalmente sobre a ausência da América Latina e do Brasil em livros didáticos e antologias sobre a teoria pós-colonial. Naquela época, a recepção do cânone internacional da crítica pós-colonial apenas se findava, com a obra de Fanon recém-traduzida (em 1983) para o português, *Pele negra, máscaras brancas*.¹⁵³ Em 1990 saiu, além disso, a tradução do livro de Edward Said *Orientalismo* e em 1998 publicou-se o texto seminal de Homi Bhabha *O local da cultura*. Ao mesmo tempo, muitas questões do contexto brasileiro como o colonialismo português, a escravatura e a ditadura militar ainda faltavam ser extensivamente estudadas sob o prisma da representação literária e a partir de um ponto de vista pós-colonial. Inclusive, o mesmo pode-se dizer em relação à presença judaica, cultural e literária no Brasil e à historiografia do Holocausto. Enquanto o judeu, por uma série de razões sociológicas locais e de políticas globais, deixa de ser visto como sujeito à injustiça e à opressão institucional no Brasil, o Holocausto é percebido predominantemente como um evento europeu, fato que criou um obstáculo em se considerar os judeus brasileiros como parte da mesma história:¹⁵⁴

Como não atentar para o fenômeno do racismo em uma sociedade pós-escravista como a brasileira? Como reivindicar o lugar de vítima de preconceitos para os judeus sem estar atento à sociedade brasileira cuja maioria da população descende de escravos? Como se reinventar como judeu no Brasil, quando se é identificado como ‘branco’? Como ter os benefícios da branquitude e ao mesmo tempo se sentir vítima da mesma discriminação que os negros sofrem? Como ser ‘branco’ no interior de uma comunidade

153 Cf. Guimarães 2008: 99-114.

154 A problemática que coloca questão deveria, sem embargo, ser pensada de uma maneira multifocalizada em impasses da discussão no Brasil sobre racismo, discriminação de classe e de gênero, ligados às desigualdades sociais, e das políticas institucionais brasileiras de invisibilização das diferenças e das desigualdades mesmo lá onde elas estão sobressalentes. O escopo deste trabalho não pode envolver-se com um tema tão complexo e extenso que envolve a ideologia da democracia racial.

judaica diversa, plural e polifônica, irredutível às definições identitárias rígidas e essenciais? (Grin e Gherman 2016: 23)¹⁵⁵

A reflexão sobre os entrelaçamentos tanto entre a crítica pós-colonial e os estudos judaicos¹⁵⁶, quanto entre a condição pós-colonial brasileira e a presença judaica no Brasil, que às vezes passam invisíveis, não busca afirmar que a ausência do componente judaico na maioria das pesquisas literárias resulte de uma incapacidade de outorgar ao judeu um lugar como vítima da opressão e marginalização, pois não se trata aqui de reforçar tal representação. No entanto, também não é possível ignorar a conjuntura sociopolítica dos anos noventa onde vários fenômenos coincidiram e poderiam ter marcado um primeiro passo para a abordagem do diálogo entre os estudos pós-coloniais e os estudos judaicos no Brasil. De fato, o início do diálogo político, antes do acadêmico, entre os judeus e os negros brasileiros coincidiu com a redemocratização do país e a consolidação da Constituição de 1988. Segundo as novas leis, o racismo tornou-se um crime passível de punição. Em primeiro lugar, a visibilidade política dos judeus e dos negros como povos cuja memória coletiva encontra fundamento na perseguição e no racismo pôde se reforçar. Em segundo lugar, uma aproximação entre os dois grupos se fez possível. A década de noventa tornou-se um momento de inflexão. Criou-se um tipo de aliança política com o fim de mobilização civil antirracista (Grin 2016b: 157-158). Esse ativismo reunido, porém, logo se viu desafiado. Resultou, pois, que o multiculturalismo imposto aos segmentos do movimento negro, que começou a diversificar-se, abordando os temas como a luta pela reparação e justiça distributiva, pelas oportunidades laborais e educativas, tornou birracial a política no país. Nas palavras de Grin, para legitimar políticas públicas visadas para a “raça negra”, o discurso político dividiu a sociedade entre brancos e afrodescendentes. Apesar de esforços de aproximação feitos por CONIB (Confederação Israelita do Brasil), os judeus seguiam cada vez mais sendo identificados pelos negros brasileiros como a “elite branca” (Id.: 156-160).¹⁵⁷

155 Grin analisa ainda as conjunturas do diálogo político e cultural entre as populações negra e judaica no Brasil. A pesquisadora demonstra as aproximações e os afastamentos que se deram especialmente a partir dos anos 90. (Grin 2016b: 153-163).

156 O Centro de Estudos Judaicos na Universidade de São Paulo foi inaugurado já em 1969 pelo executivo da Federação Israelita do Estado de São Paulo e por uma comissão composta por professores da USP como o professor Henrique Rattner, entre outros.

157 Para essa conjuntura de afastamento contribuiu além disso a II Conferência Mundial das Nações Unidas de Combate ao Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerância Correlata que tomou lugar em 2001 em Durban (África do Sul) onde o Estado de Israel foi acusado de política de apartheid e de genocídio cometido contra o

Se é verdade que os judeus no Brasil não se distinguem com base no discurso racializante ou de classe, de tal forma que possam ser “classificados” como um grupo oprimido no contexto sociopolítico, cultural e econômico brasileiro, tal perspectiva será incompleta se não for problematizada pelo prisma dos “nexos entre racismo e antissemitismo, entre colonialismo e nacionalismo europeu, entre a escravidão bíblica dos judeus e a escravidão no ‘Novo Mundo’” (Quayson e Goetschel 2016: 9). Lembre-se também o Dia Internacional em Memória das Vítimas do Holocausto, que em 2012 no Brasil foi comemorado em Salvador da Bahia. No discurso de abertura, a Presidente Dilma Rousseff argumentou a escolha de Salvador para a realização do evento por esta ser a cidade com a maior população afrodescendente no Brasil.¹⁵⁸ Os organizadores, isto é, a Confederação Israelita do Brasil e o Governo do Estado da Bahia também justificaram a escolha da cidade com a observação de que tanto negros como judeus são sujeitos emblemáticos do preconceito racial, embora a mesa formada no evento tivesse sido composta exclusivamente por brancos (Grin 2016b: 153). Tendo em mente tais entrelaçamentos complexos entre as políticas identitárias de vários grupos no Brasil, pode-se supor que o país ainda não acordou do sonho de Espinoza.

Quanto ao campo literário do Brasil, a Destruição continuou ocupando uma posição marginalizada, embora, como observou Vieira em 1986, já a partir dos anos sessenta, tenha havido na literatura da ditadura militar uma presença dos motivos judaicos, elementos da cultura e da história judaicas, também aqueles ligados ao Holocausto e ao antissemitismo. Esse fenômeno literário relacionou-se a uma ordem natural de assimilação e expansão cultural do dado grupo imigratório dentro da sociedade brasileira, mas também mais em particular àquilo que diz respeito aos anos setenta, resultante diretamente da presença dos sobreviventes do Holocausto vindos para o Brasil nos anos cinquenta e sessenta (Vieira 1986: 62). Uma nova constelação social contribuiu para o crescente uso de temas judaicos pelos escritores não-judeus, assim como pelos escritores judeus brasileiros, isto é, pela geração posterior à imigração. Segundo Vieira (Ibid.), a natureza deste fenômeno encontra-se intimamente ligada à realidade sociopolítica da ditadura militar. Assim, Vieira associou a situação dos brasileiros durante a opressão ditatorial à resistência dos judeus alemães contra a

povo palestino. A militância negra demonstrou nesta ocasião uma simpatia pela causa palestina. No Brasil, mais recentemente, um passo na direção do diálogo judaico-afrobrasileiro foi feito pelo Museu do Holocausto em Curitiba, o qual, mais adiante, organizou uma exibição sobre a perseguição dos negros pelo nacional-socialismo (2019).

158 Cf. Azevedo 2010.

repressão da Alemanha nazista, e assim enfatizou a presença de motivos e símbolos judeus na literatura dos anos 60 - 80 como respostas à opressão local. Neste sentido, a experiência traumática do Holocausto não só se tornaria parte de um quadro mais amplo da história judaica de calamidades, incluindo as bíblicas, mas serviria também como metáfora para a representação do contexto local, indo além da experiência marcada pelo teor testemunhal. Portanto, romances como *Pessach: A travessia* (1967) de Carlos Heitor Cony, as novelas de Moacyr Scliar¹⁵⁹ como *A guerra no Bom Fim* (1972) e *O Centauro no Jardim* (1980); *Hitler manda lembranças* (1984) de Roberto Drummond e *O Terceiro Testamento* (1987) de Francisco Dzialovsky¹⁶⁰ podem ser analisados a partir da perspectiva da multidirecionalidade. Os exemplos de uma prosa que denuncia a repressão política, a corrupção e a violência institucional, o Holocausto e/ou a milenar história judaica de opressão e injustiça, servem como veículo através do qual outras histórias de sofrimento, aqui particularmente brasileiras, podem ser articuladas. Em tais respostas literárias, Vieira viu o poder da resistência, um poder que poderia ajudar as sociedades latino-americanas a lutar por seus direitos:

The metaphorically Jewish nature of these Brazilian narratives as a literary act, points to the power and belief in the values of the Jewish people. With this act, there is hope for the maintenance of the Jewish tradition in Brazil, a tradition which can contribute to Brazil's and Latin America's struggle for survival against the inhuman inequities and historical paradoxes existing in the world as well as within Latin America's very own cultures. (Vieira 1986: 70)

Não há dúvida de que, como observou Seligmann-Silva (2007: 155), a presença específica da memória do Holocausto nos textos brasileiros, ficcionais e de sobrevivência (que surgem a partir dos anos setenta no Brasil), também aqueles que põem em diálogo (multidirecional) várias memórias coletivamente traumáticas, ajuda na abertura nacional para a bibliografia sobre a Catástrofe e faculta um diálogo internacional sobre o tema, promovendo uma expansão das fronteiras nacionais e uma empatia pela experiência dos imigrantes. No entanto, fica a dúvida se ela já chegou a ser vista no Brasil como parte da história e memória locais. A memória multidirecional é a base para se tratar do Holocausto, da ditadura militar e do colonialismo em alguns textos da literatura brasileira antes de

159 Cf. Cap. 3.3.

160 Como observou Debora Cordeiro Rosa (2012: 130) a respeito do romance, “The struggles for survival lived by the Jewish people across the centuries are compared to the struggles of the Brazilian people who live at the mercy of economic, social and political instability.”

1986. O que para Vieira pareceu como uma tendência a ser cultivada na literatura brasileira, revitalizou-se apenas no século XXI com a nova geração de autores de origem judaica e seus romances, como *A chave de casa* (2007) de Tatiana Salem Levy, *K – Relato de uma busca* (2013) de Bernardo Kucinski e *A resistência* (2015) de Julian Fux, por exemplo.¹⁶¹ Eles podem ser considerados parte do *memory boom* que surgiu no Ocidente nos finais dos anos oitenta, que no Brasil, contudo, estourou apenas com o novo milênio.

4.3 O boom da memória

Em 7 de abril de 1994, no artigo para o *The New York Times* intitulado “The Holocaust Boom” Frank Rich criticou a fabricação dos *happy endings* pela cultura de massa e a impermanência dos monumentos do Holocausto: “The art of remembering the Holocaust is by definition a work in progress. The moment that people start smugly pointing to long box-office lines and saying the job is done is the moment to worry that the world is beginning to forget.” (Rich 1994: n.p.). O “boom do Holocausto” foi inevitavelmente ligado ao que Jay Winter (2007)¹⁶² e Andreas Huyssen (2003) referiram-se em termos de *memory boom*. Impulsionado pela história e pela representação do Holocausto, o boom da memória envolveu a imposição artística, cultural e política das gerações que não viveram o Holocausto e a saturação mediática com os temas relacionados a ele. O debate sobre a memória e o esquecimento foi revigorada, porém, numa nova constelação político-econômico-social no Ocidente. Devido ao desenvolvimento da tecnologia e devido à educação, especialmente universitária, resultando na produção de mais riqueza nas sociedades, iniciou-se um processo de arquivagem e de consumo do passado: “Dwelling on memory is a matter of both disposable income and leisure time. Milward has a telling point: Affluence has helped turn identity into a commodity, to be consumed by everyone during their (increasingly ample) leisure time.” (Winter 2007: 379). O consumo da memória deu-se através de visitas a museus, exposições, viagens aos lugares de atrocidade e às comunidades judaicas desaparecidas possibilitadas devido ao fim da Guerra Fria e à redemocratização dos países do antigo bloco soviético. A memória da Catástrofe passou a ser sujeita à institucionalização, mediatização e monumentalização, vistas todas como processos de escala tanto global como local (nacional e

161 Neste panorama inscreve-se, além disso, o filme de Caio Hamburger de 2006, *O ano em que meus pais saíram de férias*.

162 O artigo de Winter foi publicado pela primeira vez em GHI Bulletin, 21, no outono de 2000.

comunitária). Ocorreu uma popularização dos estudos da memória e culturais¹⁶³ que, por um lado, foram estruturados pelos imperativos nacionais, e, por outro lado, pelas políticas de identidade.¹⁶⁴

Identity politics attended the recovery of witnesses after the Soviet empire collapsed in 1989. A whole swath of eastern Europe suddenly was stripped of its politically dominant narratives. Berlin was now unified in contemplation of a single past. From Potsdam to Moscow, vast arrays of documents suddenly surfaced, helping to fuel a new and vigorous recovery of the experience of several generations of men and women whose voices had been stilled. In the 1990s these witnesses could be heard. Alongside them were Chinese voices, less attesting to identity politics than to the brutal repression of the Cultural Revolution and Tiananmen Square. (Winter 2007: 374)

Os eventos de comemoração foram acompanhados de declarações da culpa coletiva/institucional por parte de várias autoridades estaduais (na França, no Vaticano, na Polônia e até na Argentina). Houve mobilizações pela indenização pelo trabalho escravo durante a guerra. Parte desses processos implicou a necessidade de revisão do discurso histórico, que não ocorreu sem eventos controversos como a *Historikerstreit* na Alemanha. A troca pública entre Jürgen Habermas e Ernst Nolte em 1986 nos populares jornais alemães (*Die Zeit* e *Frankfurter Allgemeine Zeitung*), deu início a um debate maior, conhecido como Debate dos Historiadores, acerca da questão da interpretação do Nazismo, nomeadamente, seu potencial histórico comparatístico em relação com outros genocídios modernos; potencial defendido por uns e rejeitado por outros como um passo perigoso em direção à normalização e relativização dos crimes nazistas.^{165,166}

O *memory boom* persistiu e enriqueceu o debate sobre eventos coletivamente traumáticos, propiciando com efeito a emergência dos estudos do trauma.

163 Os novos estudos de memória que surgiram na altura foram não raramente acusados pela superficialidade e imprecisão na definição de seu objeto de estudo. Cf. Winter 2007: 395.

164 Andreas Huyssen (2003: 11-29) sugere, porém, que o boom da memória iniciou-se já nos anos 70, se bem que ele se intensifica na virada dos séculos, como parte da conjuntura do *fin de siècle*. Também lembre-se que os primeiros textos de quebra-tabu da memória do Holocausto surgem publicados em Israel já nos anos 60.

165 Em 1988, a revista *New German Critique* dedicou ao *Historikerstreit* uma edição especial (44). Cf. Rabinbach 1988: 3-4.

166 Ironicamente, a maioria dos participantes do debate não eram judeus. A *Historikerstreit* incluiu, porém, a troca de correspondências entre o historiador israelense, Saul Friedländer e o alemão Martin Broszat em 1987, em seguida publicada por eles sob o título “Um die Historisierung des Nationalsozialismus”. Cf. LaCapra 1997.

A teoria do trauma foi extensivamente aprofundada na base da experiência do Holocausto. Psicólogos e psiquiatras já tinham falado do trauma individual, a partir do contexto da Primeira Guerra Mundial. O interesse por parte da medicina concentrou-se no trauma vivenciado individualmente. Em contraste, a partir dos anos noventa, os estudos culturais e sociais começaram a operar com os conceitos do trauma coletivo e do trauma cultural, que põem ênfase na centralidade do evento que exige a superação ou um esclarecimento para que a sociedade (ou um grupo) possa funcionar. A literatura buscou então unir as duas dimensões do trauma em que outorgou um valor literário ao testemunho e tornou-o fonte da cultura de memória. Trata-se em grande parte da literatura de memória, que a partir da década de noventa, cada vez com mais frequência, vem substituindo os trabalhos históricos (Levy e Sznajder 2007: 48; Yerushalmi 2011: 98).

4.4 Memory boom: América Latina e Brasil

A América Latina, embora nas margens dessas transformações ligadas ao Holocausto, também vivendo sua época de novas democracias e novas economias cada vez mais presentes no palco mundial, teve sua produção cultural e didática impregnada pelos discursos memorialísticos. O boom despertou o interesse pelo testemunho, história e memória dos eventos coletivamente traumáticos, inclusive a revisão crítica das ditaduras militares do Cone Sul (Traverso 2009: 35). No Brasil, contudo, esse processo deu-se numa escala menor do que na Argentina, Chile e Uruguai, países onde a repressão sangrenta tinha sido comumente chamada de genocídio (Ibid.) propiciando uma sobreposição: “While the comparison with the Holocaust may rhetorically energize some discourses of traumatic memory, it may also serve as a screen memory or simply block insight into specific local histories.” (Huysen 2003: 14).

Dois aspectos importantes da teoria do boom da memória são a monumentalização e a institucionalização. A região latino-americana não tem estado imune a eles, engajando-se nesta prática particular da memória. Enquanto o Museu Judaico e do Holocausto na Cidade do México foi fundado já em 1970, a existência de muitos dos museus e dos memoriais na América Hispânica remonta aos anos noventa, sendo estes concebidos na década de noventa e inaugurados no decorrer das primeiras duas décadas do século XXI. Alguns foram abertos ao público antes da virada do milênio. Isso aplica-se, por exemplo, ao Memorial al Holocausto Del Pueblo Judío em Montevideu inaugurado em 1994, ao Monumento Nacional a la Memoria de las Víctimas del Holocausto em Buenos Aires, cujos planos de criação começaram nos anos noventa e a inauguração data

do ano 2000, junto com o Museo Del Holocausto de Buenos Aires. Os demais, em Costa Rica, Chile e Guatemala abriram suas portas ao público ao longo das duas primeiras décadas do século XXI, quando também foram inaugurados os cubanos Memoriais do Holocausto no Cemitério da cidade de Santa Clara e no Centro Hebreo Sefaradi em Havana. Ainda no México, em 2010, inaugurou-se o Museo Memoria y Tolerancia, cujo trabalho concentra-se nos eventos coletivamente traumáticos como o Holocausto, mas também no genocídio em Ruanda, nos crimes cometidos durante a guerra na Iugoslávia, Darfur, Armênia, Camboja e Guatemala.¹⁶⁷ Em 2014 é fundado o Centro Educacional Holocausto y Humanidades no Museu Judaico de Perú e em 2016 inaugura-se o Museu do Holocausto na Cidade de Guatemala, o primeiro museu deste caráter na América Central. Além disso, é interessante observar que ao mesmo tempo vários documentos provenientes da América Latina e da Espanha, como correspondências diplomáticas, registros dos campos de concentração, das comunidades, instituições e empresas judaicas, excertos de jornais e testemunhos – muitos deles vindos de coleções privadas – encontram-se dentro do acervo do Museu do Holocausto em Washington (Chavarría 2012: 99-112).

A partir dos anos noventa, aumentam as vozes literárias de pós-memória do Holocausto e se pode considerá-las parte do panorama pós-ditatorial. Essas vozes pertencem às gerações nascidas no continente latino-americano, na maioria dos casos dentro das famílias dos imigrantes judeus e judias vindas nas primeiras três décadas do século XX. A literatura feita por filhos/filhas e/ou netos/netas dos sobreviventes constitui um corpus bastante reduzido e ofuscado pelo mesmo tipo de produção literária feita nos Estados Unidos ou nos países europeus. Isso explica-se pelo contexto socio-histórico da região onde a imigração judaica diminuiu significativamente depois de 1945. A literatura latino-americana pós-Holocausto caracteriza-se por uma mistura de memórias da injustiça, incluindo temas como o exílio, o antissemitismo europeu na véspera do nazismo, os *pogroms* e outros episódios da história judaica, como também experiências individuais dos protagonistas nascidos depois de 1945. Foi justamente a partir dos anos noventa que a literatura judaica na América Hispânica viveu um renascimento da literatura de caráter autobiográfico, essa impulsionada pela memória das ditaduras e pela vontade de representar a realidade social da época, e também em resultado disso, pela busca pelas origens culturais e religiosas. Ao contrário das gerações anteriores, migratórias, o enfoque não era mais na visão

167 Da página web do museu pode-se concluir que o maior número de material disponível é a respeito do Holocausto.

do futuro, uma visão utópica do novo país, nem nos conflitos identitários entre o judaico e o latino-americano. As novas gerações dedicaram-se à descoberta de histórias familiares, evocando a memória e tratando do desencanto com a realidade ditatorial que as desenraizou como cidadãs e cidadãos, mas lhes possibilitou redescobrirem-se como judeus e judias e evocou um processo de anamnese daquilo que foi esquecido (Senkman 1993: 34-35). Isso obviamente também em relação à memória do Holocausto.

O Holocausto nem sempre é presente nos textos, mas permeia-os como uma narrativa da qual não é possível abstrair as histórias contadas. No México, já a partir dos anos oitenta, a autora Angelina Muñiz-Hubermann escreve poesias que remetem à tragédia do povo judeu. O Holocausto permeia também *Huerto cerrado, huerto sellado* (1985) e *Magias y prodigios* (1987). Na mesma década, Margo Glantz publica o premiado romance autobiográfico *Las genealogías*. Também a partir dos anos oitenta nota-se uma dominante presença argentina¹⁶⁸, entre outros, em romances de Pedro Orgambide e em escritos autobiográficos e autoficcionais de Ana María Shua (1994, *El libro de memorias*). No panorama argentino vale a pena, além disso, mencionar autores como Marcelo Birnbaum, Sergio Chejfec (*Lenta biografía*, 1990), Manuela Fingueret (*Hija del silencio*, 1999) e Edgardo Cozarinsky (*La novia de Odessa*, 2001). Marjorie Agosin, autora chilena-estadunidense, trata do Holocausto nos seus poemas, enquanto no romance *Sagrada memoria: reminiscencias de una nina judía en Chile* (1995) trata de memória autobiográfica e familiar. Entre os autores uruguaios mencione-se Teresa Porzecanski e Mauricio Rosencof. A primeira é autora do conto “Rojl Eisips”¹⁶⁹ (dos oitenta) e do romance publicado nos Estados Unidos, *Perfumes of Carthage* (2004), enquanto o outro contrapõe a memória do Holocausto à experiência da ditadura militar em *Las cartas que no llegaron* (2000)¹⁷⁰.

168 A presença argentina domina no panorama das literaturas judaicas latino-americanas, o que se explica indiretamente pelo fato de a Argentina possuir a maior população judaica do continente inteiro. Vale a pena lembrar que é em Buenos Aires e não nos Estados Unidos ou na Europa que se publicam alguns dos primeiros importantes textos ídiches do Holocausto, *Yossel Rakovre dirige-se a Deus* de Zvi Kolitz em 1946 e *A Noite* de Elie Wiesel em 1956. No contexto dos anos 90, é preciso ainda lembrar que na capital portenha houve em 1994 o trágico atentado a bomba à sede da Associação Mútua Israelita Argentina (AMIA).

169 Cf. Agosin 1999: 10-11 e 81-84.

170 Antes, já em 1997, sai a tradução alemã de um conto de Rosencof sob o mesmo título: *Die Briefe die nie angekommen sind*.

Nesta produção observa-se uma vertente dominante de escrita memorialística, autobiográfica ou biográfica, inspirada pelas histórias dos membros da família, dos conhecidos e dos vizinhos. A novidade desta produção literária consiste no próprio fato de os autores latino-americanos se lançarem ao trabalho de memória, não somente distanciado do contexto *mainstream* cultural em que vivem ou cresceram¹⁷¹, mas além de tudo, ausente dos discursos socioculturais e literários vigentes na região, ausente da vida pública em cada país.¹⁷² O que se deve notar, além disso, é a particularidade linguística – intrusões do ídiche, do ladino, assim como de outros idiomas dos antepassados – e a hibridez étnico-cultural hifenizada¹⁷³ – uma mestiçagem judeo-latino-americana (lembrando aqui o romance de Ricardo Feierstein de 1994, *Mestizo*) assim como o contexto local, tanto latino-americano como de cada cultura em particular: mexicana, chilena, argentina, uruguaia etc. Esta vertente memorialística continua presente nas primeiras duas décadas do século XXI, cujos autores e autoras da terceira e até quarta geração buscam recuperar sua identidade judaica, recorrendo às histórias familiares ou recontando a história da presença judaica na América Latina. Mencione-se, entre outros, a autora paraguaia, Susana Gertopán, principalmente a sua trilogia dos anos 2007 – 2014, o guatemalteco radicado nos EUA, Eduardo Halfon, o argentino Ariel Magnus e a mexicana Myriam Moscona. Os ecos da Destruição estão, além disso, presentes também nos romances do colombiano Marco Schwartz, do peruano Isaac Goldemberg e nos contos do chileno Eliah Germani.¹⁷⁴

Em contraste com o resto da América Latina, no Brasil dos anos oitenta e noventa não há iniciativas institucionais de rememoração do Holocausto, apenas com exceção das judaicas comunitárias, e o tratamento novelesco do tema é escasso. Lembre-se do mencionado romance de Roberto Drummond *Hitler manda lembranças* (1986), assim como *Sobre os rios que vão* de 1990 escrito por Maria José de Queiroz, que conta a história de judeus búlgaros fugidos do Holocausto para o interior de São Paulo, e o romance memorialístico *O Terceiro*

171 Vários autores, especialmente argentinos e chilenos, exilaram-se nos Estados Unidos durante as ditaduras militares e lá vivem até hoje.

172 Situação totalmente diferente daquela nos Estados Unidos, onde a memória coletiva do Holocausto é extensamente institucionalizada e a consciência do Holocausto realiza-se não apenas na cultura de massas, mas também é um discurso que influencia as postulações sobre tais assuntos como história, ideologia e nação, isso já a partir dos anos 70.

173 Cf. Sosnowski 1987.

174 Cf. Lockhart 2019: 255-56 e 260.

Testamento de Francisco Dzialovsky publicado em 1987.¹⁷⁵ A partir dos anos noventa, estreiam com o gênero novelesco autores de origem judaica como Bernardo Ajzenberg, Michel Laub, Cíntia Moscovich, Ronaldo Wrobel, contudo, sem tocar no tema da Destruição (embora no romance histórico de Wrobel *Traduzindo Hannah* haja o contexto europeu dos anos trinta). Os textos que naquela década passam efetivamente a tematizar a Destruição são contos. Tal miniaturização da narrativa pode ter contribuído para a relativa invisibilidade do tema e, em consequência disso, para uma desatenção à continuidade da tradição da presença do Holocausto na literatura judaico-brasileira.

4.5 O ano do Holocausto – tabu e transgressão

Na véspera do século XXI, o tema do Holocausto na literatura brasileira permaneceu confinado às múltiplas margens da pesquisa literária e não foi incluído nas abordagens cujo interesse principal estava em grupos considerados sistêmica e institucionalmente oprimidos no contexto social e histórico brasileiro. Ao mesmo tempo, observa-se que em outras partes do mundo, justamente nos Estados Unidos, Israel e alguns países europeus (como França e Alemanha), não só intensificam-se as abordagens teóricas das questões éticas e estéticas da representação da Catástrofe, como também gera-se um grande número de obras artísticas que rompem com os paradigmas representativos vigentes, buscando abordar a crescente institucionalização, mediatização e monumentalização da memória do Holocausto. Uma das tendências mais marcantes no campo da produção cultural de massa tem sido a quebra do tabu e a transgressão na representação da Destruição. A ruptura que a partir daí se tornou, em certa medida, a regra.

Em 28 de dezembro de 1993 nos Estados Unidos, um programa de notícias *Nightline* da emissora norte-americana ABC chamou o ano que justamente estava terminando de “ano do Holocausto”. Como lembram Cole (1999: 13-14) e Rothberg (2000: 181-182), a televisão norte-americana referiu-se especificamente à estreia do filme de Spielberg *A Lista de Schindler* e à abertura do Museu do Holocausto em Washington, ambos no decorrer de 1993. Além disso, o “ano do Holocausto” teve o propósito de justapor a memória da Destruição

175 Parece que o texto de Dzialovsky não teve muita ressonância entre os críticos brasileiros da literatura. Encontrei apenas duas referências ao romance, ambas em inglês, na antologia da literatura judaica contemporânea do Brasil de Nelson H. Vieira de 2009 e no estudo de Debora Cordeiro Rosa de 2012, *Trauma, Memory and Identity in Five Jewish Novels from the Southern Cone*.

dos judeus europeus aos eventos recentes como o genocídio na Bósnia e o movimento neonazista crescente na Alemanha. Esse uso político e multidirecional do Holocausto marcou uma transformação da presença do Evento na cultura de massas, uma popularização que se deu principalmente através da televisão – a mídia mais popular naquela década – e do cinema. No contexto de mediatização e de monumentalização, surgiu a problemática do consumismo e da mercantilização, nas palavras do historiador Jaffa Eliach: “there is no business like Shoah Business” (citado em Cole 1999: 6). De repente, a distância entre a geração dos sobreviventes e testemunhais e as gerações seguintes demonstrou-se para sempre intransitável. A virada dos séculos foi decisiva para que as novas gerações se tornassem produtoras e consumidoras do Holocausto (Cole 1999: 16), e a presença do Holocausto começasse a afastar-se cada vez mais da própria dimensão histórica e documental, virando uma representação literária, social, política e cultural.

A década de noventa é incontestavelmente uma década de transição das práticas rememorativas. No plano institucional, ela se vê dominada pela presença dos Estados Unidos, onde se multiplicam as publicações, entre as quais também aquelas aqui citadas, e programas de estudo nas universidades sobre a memória do Holocausto.¹⁷⁶ A liderança dos Estados Unidos no ensino e na pesquisa acerca do Holocausto era vista por alguns como um dos marcos de “americanização” do Evento: “aujourd’hui, ce sont bien les États-Unis qui se trouvent au centre de l’Holocauste: l’historiographie, après avoir été aussi allemande et israélienne, est désormais principalement américaine [...]” (Wieviorka 2013: 152).¹⁷⁷

176 Como lembra Wievorka (2013: 136), enquanto em 1962 existia apenas um curso universitário a respeito (Brandeis), em 1995 mais de cem instituições norte-americanas possuíam o programa de ensino sobre o Holocausto. Esse mesmo gradual aumento de interesse, ela observa ainda na França e em Israel (em resultado indireto do Processo Eichmann e da Guerra dos Seis Dias). O projeto cinematográfico iniciado em 1979 em New Heaven, vai se tornar nos anos 80 parte da biblioteca da Universidade Yale como “The Video Archive for Holocaust Testimonies”, conhecido hoje em dia como Arquivo Fortunoff. É nos anos 90 que se formará a maior parte dos acervos do arquivo. Esse empreendimento não é, porém, único, já que vários museus e associações vão começar a instalar seus próprios projetos, como o USC Shoah Foundation lançados por Steven Spielberg em 1994.

177 Pela “americanização” entende-se em princípio dois fenômenos. No sentido trabalhado por Flanzbaum (1999: 2) trata-se justamente da presença dos discursos do Holocausto na cultura popular e na política norte-americana, também observados por Wieviorka, e que influenciam outros discursos acerca da nação, da história e da ideologia. Neste sentido, “americanização” refere-se à recepção e à representação do

A presença do Holocausto tem sido averiguada por vários acadêmicos orientados pela ética do uso (e abuso) do Evento nas agendas políticas e sociais, em contextos nacionais, em particular norte-americano. Tal exploração popular, que faz parte da “indústria do Holocausto” (Finkelstein 2015), tem sido vista como imoral perante os assassinados e os sobreviventes, cujas figuras têm sido reificadas pelos judeus norte-americanos na cultivação da “consciência de vítima”.¹⁷⁸ Ao mesmo tempo, observou-se um abandono do axioma da singularidade do Evento, uma relativização, um afastamento da centralidade judaica nas comemorações e nas representações simbólicas que com frequência passam a operar com as imagens ligadas ao cristianismo.¹⁷⁹

Um dos objetos da crítica mais aguda tornou-se o cinema e a televisão. Embora essas produções sejam prezadas pela sua missão de popularizar o conhecimento sobre os eventos da Segunda Guerra Mundial – até hoje são elas que fornecem as imagens mais reconhecíveis do Holocausto –, seu sucesso comercial internacional tem sido apreensivamente estudado por teóricos que acusam a indústria de sensacionalismo e erotismo barato.¹⁸⁰ A cinematografia, a de Hollywood em

Holocausto nos Estados Unidos, que não raramente são analisadas, de um lado, em termos de práticas de apropriação da memória e da história a favor de certas agendas políticas nacionais, e de outro lado, pelo prisma da persistência do Evento na psique coletiva norte-americana. Ela também tem a ver com a promoção de estórias de resistência, de sobrevivência e de heroísmo, se bem que não raramente de valor ético questionável. O outro fenômeno descrito como a “americanização” é sinônimo de vulgarização e mercantilização. A “americanização” neste sentido desdobra-se em quatro processos: popularização, trivialização, minimização e generalização. O primeiro refere-se à divulgação e à mediatização do conhecimento sobre o Holocausto. Segundo, o Holocausto é trivializado quando o seu horror incomensurável não encontra respeito ou reconhecimento suficiente, quando é sujeito às comparações inadequadas ou explorado para os fins políticos ou financeiros. Terceiro, o Holocausto é minimizado quando recontado em histórias com momentos heroicos e com desfecho feliz. Finalmente, a generalização ou a universalização ocorre quando a catástrofe passa a servir de um símbolo ou um ícone para o mal absoluto ou para o extremo sofrimento, definido num discurso geral e com frequência sem contexto histórico (Rohr e Komor 2010: 11).

178 Cf. Finkelstein 2015; Rosenfeld 2011 (o capítulo sobre a americanização do Holocausto no livro de 2011 surgiu anteriormente na revista *Commentary* em 1995).

179 Cf. Herron 2005.

180 Entre as produções da época, mencione-se *A Lista de Schindler* (*Schindler's List*) de Steven Spielberg de 1993, o filme talvez mais criticado, e logo depois dele o italiano *A vida é bela* (*La vita è bella*) dirigido e protagonizado por Roberto Benigni em 1997. Interessantemente, em contraponto ao filme de Benigni, a estética do cômico no filme

particular, embora acusada de ter trivializado o Holocausto causando emoções baratas, também propiciou a popularização do conhecimento sobre o Holocausto e, como observou Sicher (2005: xiv), contribuiu para o aumento de romances do Holocausto. Romances dentre os quais também houve alguns que causaram controvérsias.¹⁸¹

O que os romances pós-Holocausto publicados da década de noventa tinham em comum era a rejeição das regras fixas impostas e daí uma ruptura provocativa com a chamada “etiqueta do Holocausto”, que “dictates that anything pertaining to the Holocaust must be serious, must be reverential in a manner that acknowledges the sacredness of its occasion.” (Des Près 1988: 218). Tal *decorum* prevê uma relação fixa e indissociável entre o conteúdo e a forma. A criação artística, porém, a partir dos anos noventa, demonstrava-se mais desapegada desta regra,

Trem da vida de 1998 de Radu Mihaileanu não gerou tantas polêmicas; pelo contrário, foi muito bem aceita pelas críticas (Viano 1999). Outros filmes da época que mediatizaram o Holocausto de uma maneira irreverente e eticamente questionável foram *A escolha de Sofia* (*Sophie's Choice*) de 1982, uma adaptação feita por Alan J. Pakula do livro homônimo de W. Styron de 1979, assim como a adaptação do livro de Jurek Becker de 1969 *Jacob, o Mentiroso* (*Jacob, the Liar*), 1999, protagonizada por Robin Williams. Cf. Langer 2006: 37-47.

- 181 Por exemplo, em 1995 publicou-se *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939 – 1948* (em trad. *Fragmentos: Memórias de uma Infância 1939-1948*) de Benjamin Wilkomirski, sendo esse provavelmente o caso mais notório da apropriação do testemunho do Holocausto feita por um impostor, Bruno Dosseker, cuja farsa foi descoberta anos depois da publicação. Um caso parecido foi a publicação um ano antes do livro *The Hand That Signed the Paper* pela australiana Helen Darville que se passou por uma ucraniana, adotando o *nom de plume* de Helen Demidenko. Interessante aqui é notar que o livro de Dosseker alias Wilkomirski chamou muito mais atenção – inicialmente valorizado, logo, porém, em resultado da desmistificação, rejeitado – por parte da crítica literária enquanto o caso de Darville não chegou a ser tão estudado. No Brasil, por exemplo, o caso de Wilkomirski tornou-se conhecido através das abordagens de Márcio Seligmann-Silva. Além disso, também nos anos noventa, o surgimento de outros romances (que não tiveram a pretensão de passar por testemunhos) levantou questões de apropriação e de autorização; para mencionar alguns, pense-se em *Time's Arrow* (1991; em trad. *A Seta do Tempo*) de Martin Amis, *Eve's Tattoo* (1992) de Emily Prager, *Serenity House* (1992) de Christopher Hope, *The Kommandant Mistress* (1993) de Sherri Szeman, *Pictures at an Exhibition* (1993) de DM Thomas ou ainda *Der Vorleser* (1995; em trad. *O leitor*) de Bernhard Schlink. Um incontestável provocador permaneceu Philip Roth, que na década publicou, entre outros, *Patrimony. A true story* e *Operation Shylock*, que lidam com o lugar da memória do Holocausto na realidade norte-americana dos anos 70 – 90.

provocando novas reflexões acerca da questão da propriedade da voz testemunhal mencionada, assim como da relação entre a comédia e a Catástrofe.¹⁸²

A urgência que surgiu nessas expressões literárias¹⁸³, de tornar o Holocausto acessível para as gerações posteriores, também foi demonstrada pela demanda da época em discutir uma série de temas pendentes relativos ao futuro próximo como: a transição da era de testemunho e de documentação (que a partir do Processo Eichmann em 1961 até os anos noventa viveu uma verdadeira explosão¹⁸⁴)

182 Nessa linha de pesquisa da relação entre a comédia, o riso e o Holocausto, posiciona-se também Gilman (2000), perguntando se o Holocausto pode ser engraçado; Slavoj Žižek (2000) fala da “comédia do campo” (*camp comedy*), Louis Kaplan (2002) e o *terrific laugh* (o riso que se pode traduzir como monstruoso tanto no sentido do tamanho como no sentido do horror) e Yosefa Loshitzky (2004) com o “riso proibido” (*forbidden laughter*) (Rohr 2010: 164).

183 Ainda um outro tipo de apropriação teve lugar no âmbito das artes visuais. Em 1991 estreou em Israel a peça de teatro *Arbeit macht frei vom Totland Europa*, dirigida por David Maayan. A peça também foi o tema do documentário israelense *Don't touch my Holocaust* de 1994. Os dois trataram da questão da memória em gerações nascidas depois, desafiando o tabu do Holocausto, predicado no horror, na indizibilidade e na suposta etiqueta de representação. Na mesma década no Museu de Israel em Jerusalém organizou-se ainda duas exposições: *Your Colouring Book* (1997) e *Live and Die as Eva Braun* (1998), que se serviram de um deslocamento da representação empática para a representação desprovida da exigência do engajamento, visando causar uma angústia emocional por parte do público (Popescu 2012: 21-22). Já em 2002, organizou-se a exposição que talvez se possa considerar exemplar no contexto das mudanças da percepção da memória do Holocausto na virada das décadas. A controversa *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art* foi curada por Norman L. Kleeblatt no Museu Judaico em Nova York e tornou-se alvo de críticas graves antes ainda de abrir suas portas para o público (Pearlman 2004: 13). Entre outros, James E. Young contribuiu para o catálogo da exposição. Ele também defendeu a proposta artística da exposição. Treze artistas de vários países, nascidos depois de 1954, quatro deles judeus, exploraram a representação do nazismo na cultura de massas pertencente às gerações nascidas depois do Holocausto. A transgressão consistiu exatamente no fato de os artistas terem se ocupado com a figura do perpetrador e com a apropriação dela pela cultura popular, sendo esse um tema extremamente delicado, especialmente para os sobreviventes.

184 Wiewiorka destaca dois momentos da era do testemunho marcada por uma passagem do Processo Eichmann até o Processo Papon (ao longo dos anos oitenta e noventa), um oficial do Governo Vichy. O novo testemunho surge nos anos noventa, segundo Wiewiorka, com a nova geração que tinha crescido durante a guerra e para a qual a memória não consistia na recoleção direta dos eventos, mas nos efeitos traumáticos pelos quais esses eventos foram responsáveis. Cf. Wiewiorka 2013: 181.

para a era pós-testemunhal e de ficção, a representação estética dos limites, os modos de exploração do trauma na sua dimensão individual e coletiva pela arte, assim como a preocupação com o cânone e com as antologias.¹⁸⁵ Todos esses fenômenos têm a ver com a própria produção artística que, numa virada do paradigma, quebrando tabus e transgredindo os limites estabelecidos pelos intelectuais de pós-guerra e defendidos por alguns dos seus sucessores, em princípio viu-se liberada da ansiedade pela representação:

[...] seems to be a movement away from the usual demand for an authentic depiction or for adequate modes of representation. Instead, the new 'scandalous art' reflects the nature and tests the dimensions and limits of a semiotized and mediatized Holocaust, a Holocaust that has, potentially, changed in an ontological sense. This reflecting and testing can be also observed by the way a work of art positions itself within the transnational semiotic Holocaust universe, the way it applies and uses its material, thus respecting, ironizing, attacking or rejecting the existing rules and conventions of representation. (Rohr e Komor 2010: 10)

A arte e os produtos da cultura popular, que aumentam significativamente a partir dos anos noventa,¹⁸⁶ exigiram que a crítica e a teoria se ocupassem não apenas com o que é representado, mas também com as maneiras de como representar. Ao lado do paradigma do testemunho e das abordagens crítico-teóricas movidas pelo imperativo testemunhal, surgem novas sensibilidades e posturas autorreflexivas literárias-criativas, que vão inevitavelmente impor novas sensibilidades e posturas autorreflexivas críticas, inclusive o reconhecimento de contextos culturais, sociais e históricos nos quais a dita literatura é produzida (Adams 2014b: 237-8). Até meados dos anos noventa dominava a preferência pelas

185 Cf. Rosen 2013: 238-251.

186 As controvérsias de representação do Holocausto não surgiram, porém, apenas nos anos noventa. Lembre-se, pois, que o sobrevivente Ka-Tzetnik começa a publicar seus romances de *naziploitation* já a partir dos anos cinquenta em Israel. Nesta altura também surge ficção científica e pós-apocalíptica do Holocausto (*A Canticle for Leibovitz* de Walter Miller ou *Level 7* de Mordecai Roshwald). Em 1965, Jerzy Kosiński publica *O Pássaro Pintado*, cujo tema central é violência e sadismo. Na mesma década surge a série de pulp fiction israelense conhecida como *Stalags*. Logo, nos anos setenta, aumenta o número de romances que abordam o tema do Holocausto de várias maneiras transgressoras na sua aproximação criativa, tanto populares, quanto mais experimentais. Aqui pode-se mencionar *The Odessa File* (1972) de Frederic Forsyth, *Cannibals* (1974) de Georg Tabori, *The ogre* (1970) de Michel Tournier, *Sophie's Choice* (1979) de William Styron, assim como os textos dramáticos de Hilsenrath. Cf. Boswell 2014: 179-197; Mikics 2012; Pinchevski e Brand 2007: 387-407; Rohr 2010: 160; Sicher 2005: xxii-xxiii.

representações orientadas pelo autobiográfico (Rohr 2010: 160), no entanto, com o advento de novas vozes autorais – sobretudo das gerações posteriores que, entre outros, revisitam os relatos dos sobreviventes, *bystanders* e perpetradores – começa a chamar-se a atenção para a pluralidade de perspectivas do (e pós-) Holocausto, de gêneros e de formas literárias, assim como de recursos estéticos.

As linhas principais de reflexão sobre a representação do Holocausto têm sido influenciadas pelo pensamento de Theodor W. Adorno, Hannah Arendt, Jean-François Lyotard, Maurice Blanchot e Emmanuel Levinas, assim como pela autoridade testemunhal, representada, entre outros, por Jean Améry e Elie Wiesel¹⁸⁷. Portanto, as aproximações filosóficas acerca dos limites epistemológicos da Destrução desenvolvidas ao longo da segunda metade do século XX, constituem o fundamento da reflexão crítico-literária acerca do compromisso entre a ética e a literatura que se começou a cristalizar a partir dos anos 70:

The generation of scholars who first focused on an emerging canon of Holocaust literature – figures such as George Steiner, Lawrence L. Langer, Alvin H. Rosenfeld, and Sidra DeKoven Ezrahi – were faced with the task of defining what Holocaust literature might be. Although this task was initially accomplished by a process of exclusion, asking a series of questions framed in the negative – When was representation inappropriate, and which sorts of representation might be inappropriate? [...] What should imaginative literature not do? – the legacy of these studies was an emergent critical discourse about the literature of witness and the limits of any representation of atrocity [...]. (Spargo e Ehrenreich 2010: ix)

Os mencionados Lawrence L. Langer, Alvin Rosenfeld, Berel Lang, Saul Friedländer e Sidra DeKoven Ezrahi são aqueles que estabeleceram os parâmetros da leitura da literatura do Holocausto. Ao mesmo tempo, a examinação feita por esses autores foi marcada pelo ceticismo a respeito da ficcionalização, enquanto o testemunho foi considerado como o meio mais fiel e adequado para representar o eticamente irrepresentável:

There are no metaphors for Auschwitz, just as Auschwitz is not a metaphor for anything else... Why is this the case? Because the flames were real flames, the ashes only ashes, the smoke always and only smoke. If one wants ‘meaning’ out of thAT: it can only be this: at Auschwitz, humanity incinerated its own heart. (Rosenfeld 1980: 180)

O cineasta Claude Lanzmann, assim como Elie Wiesel, chegou a apelar para o *Bilderverbot*, tomando uma posição conflituosa com o sobrevivente Jorge

187 Lembre-se aqui a famosa frase de Wiesel “A novel about Treblinka is either not a novel or not about Treblinka. A novel about Majdanek is about blasphemy. Is blasphemy.” (Wiesel 1996: 7).

Semprún e contrariando a ideia defendida por Georges Didi-Hubermann (2003) da necessidade de imagens apesar de tudo. A preocupação central na linha algo conservadora e antirrealista de pensamento foi a questão dos limites e da estética vista como aliada, senão até súdita, da verdade e da ética: “[...] the classic Platonic triad of the good, the true, and the beautiful continues to exert pressure long after its original formulation is supposed to have become obsolete.” (Lang 2003: 3). Para alguns, a instância do sobrevivente foi considerada como a única autorizada para falar, sendo a única representação possível aquela que documente o Evento, que seja historicamente autêntica e eticamente apropriada por retratar uma temporalidade traumática. A postura dos intelectuais foi predominantemente baseada na autorreflexividade de um *bystander*, virada para o espaço concentracionário e para o tema dos limites da representação e da representação dentro dos limites. Ao mesmo tempo, alguns deles, como Langer (1975) e Howe (1988) apelaram pela quebra com as convenções de representação anteriores ao Holocausto, por uma literatura limiar que revele a deformação da humanidade. Em outras palavras, afirmou-se que o conteúdo, que é o Holocausto, precisava de formas que fossem adequadas para representar a atrocidade (Langer 1975: xii).

Já a partir dos anos noventa, houve quem buscasse incorporar a teoria narrativa na examinação da representação do Holocausto. Young, por exemplo, analisou o uso da linguagem figurativa que, segundo ele, desde o começo tinha acompanhado o discurso sobre o Holocausto e estava explicitamente ligada à tradição judaica. Além disso, ele observou o impasse da vontade de encontrar novas formas, pós-modernas, de expressão e de representação:

[...] so long as we are dependent on the ‘vocabulary’ of our culture and its sustaining archetypes, it may not be possible to generate entirely new responses to catastrophe. It may now be possible, however, to respond from within our tradition critical paradigms with self-critical awareness, of where traditionally conditioned responses lead us in the world. For if modern responses to catastrophe have included the breakdown and repudiation of traditional forms and archetypes, then one postmodern response might be to recognize that even as we reject the absolute meanings and answers these “archaic” forms provide, we are still unavoidably beholden to these same forms for both our expression and our understanding of the Holocaust. (Young 1990: 192)

Pode-se dizer que as primeiras recepções da ficção do Holocausto, embora não abandonassem as aproximações epistemológicas centradas nos assuntos éticos da representação e do testemunho, foram de fato reconhecendo o desafio imposto pela literatura de transgressão: “[...] certain references to ‘transgressive’ writing have become a critical commonplace in the recent migrations of poststructuralism.” (Lang 2003: 36). Daí, enquanto os assuntos éticos da representação do Holocausto mantiveram-se vigentes ao longo da década, surgiram

primeiras reflexões críticas que iam, de um lado, desafiar as posturas ortodoxas orientadas pelo *dictum* adorniano (entendido como a rejeição da arte que possa gerar prazer na recepção da representação do sofrimento infligido pelo Holocausto) e contra a ficção, e, de outro lado, deslocar o enfoque crítico: da questão de quem tem direito a contar e de o que é contado, para os modos desse e a necessidade de contextualização frente tanto à escrita dos *bystanders* assim como de gerações vindas depois. Em consequência, a ênfase na representação fatural, fiel e autêntica dos eventos, das personagens e dos sentimentos, deslocou-se para a preocupação com a retórica. Começou-se a analisar os modos subversivos de representação da memória do genocídio judeu nas artes e na cultura, inclusive os contra-monumentos e novelas gráficas passaram a ser considerados válidos objetos de pesquisa acadêmica.¹⁸⁸

No Brasil dos anos noventa, ao lado das pioneiras teorizações da presença do tema do Holocausto na literatura brasileira e judaico-brasileira, surgem contos de pós-memória judaico-brasileira até agora pouco estudados que caracterizam-se pelo teor memorialístico, com narradores que com frequência buscam uma relação afetiva com o passado familiar, e outras vezes distanciam-se da Destruição através da sátira transgressora e/ou de uma narrativa extradiegética/com um narrador formalmente confiável. Os contos em questão constroem relações semióticas entre os signos do Holocausto e a realidade habitada pelos protagonistas, criando uma narrativa pós-moderna de realismo traumático de dimensão tripla: dos referentes diretos ao Holocausto que remetem aos assassinados e aos sobreviventes, do questionamento da possibilidade de representar o Holocausto e dos limites éticos disso e, finalmente, da Destruição como um evento discursivo no âmbito das gerações nascidas posteriormente, um evento a ser consumido sem necessariamente ser referenciado. Além disso, alguns desses textos aproximam-se da estética típica de Moacyr Scliar que se realiza no absurdo, no humor negro e no fantástico.

Se a representação do Holocausto, como sustentam alguns de seus maiores teóricos, significa manter-se fiel à verdade dos eventos do passado e orientar-se pela responsabilidade ética da arte (Lang 2003: 1-14), os contos de três autores/as que vieram depois, Samuel Reibscheid (1937 – 2013), Roney Cytrynowicz (1948 –) e Cíntia Moscovich (1958 –), lançam luz à possibilidade de desvinculação da imposição do dever representativo. Consequentemente, eles distanciam-se da dimensão histórica do Evento e da responsabilidade moral de testemunhar, concentrando-se, por um lado, na autorreferencialidade,

188 Cf. Young 1992 e 2002; Schwarz 1999.

introspecção e autonomia criativa e, por outro lado, no questionamento (revestido de sarcasmo) da presença metanarrativa da Destruição na memória cultural, obrigada a enfrentar as armadilhas da globalização e da ordem neoliberal. Desprovidos da compulsão de representar, como o colocaria Ezrahi (1980: 180), esses contos inscrevem-se na estética de transgressão e de irreverência, propondo uma representação dos limites e nos limites.

5 “Sem compulsão para representar”¹⁸⁹: Geração 90 e o tabu da Destruição

Na virada dos séculos, o tema do Holocausto na ficção judaico-brasileira ainda não havia sido difundido. Ele limitou-se a poucos textos que não podem ser identificados com nenhuma tendência específica na literatura brasileira. É possível, entretanto, distinguir alguns traços comuns nesta nova geração de autores. Herdeiros de Moacyr Scliar, de sua mestria de escrita de contos e estética satírica, podem ser considerados parte da chamada Geração 90 no Brasil:

As will be seen with the younger crop of writers in the 1990s, such as Roney Cytrynowicz, the extensive memorial force of the Holocaust penetrates the minds and hearts of those who only witnessed the horror through the tales and memories of survivors. (Vieira 2009: li)

Os escritores em questão compartilham do sarcasmo e do grotesco. Enquanto alguns de seus textos discutem a confrontação de gerações posteriores com a figura do sobrevivente, outros consistem em narrativas emocionalmente desgajadas que procuram desmascarar os absurdos da vida cotidiana atravessada pelo passado traumático. Trata-se então, no primeiro caso, da memória transferível de geração em geração, da vontade de escavar o passado, e, no segundo caso, do Holocausto como figura de memória cultural, já parcialmente desligada do contexto histórico devido à passagem do tempo. Embora igualmente ocupe um lugar marginal na expressão cultural e artística brasileira, como a literatura de 1946 – 1985, que relatou a experiência e a consciência da Destruição, esta nova produção inclina-se para uma das maiores tendências literárias na representação do Holocausto nas artes dos anos noventa no Ocidente, nomeadamente, de transgressão e de irreverência.

5.1 Samuel Reibscheid e o riso do Holocausto

Sobre Samuel Reibscheid-escritor, falecido em 2013, sabe-se pouco. Ele era médico radiologista nascido em São Paulo em 1937. Sua família veio de Nowy

189 “Where the imagination is not bound by imperatives of personal experience, the symbolic transmutations of historical events disengage more easily from the compulsion to ‘represent.’” (Ezrahi 1980: 180).

Sacz, uma cidade no Sul da Polônia, localizada na região histórica conhecida como Galícia.¹⁹⁰ Os pais de Reibscheid emigraram para a Colômbia, antes de terem chegado ao Brasil. Ele é autor de duas coletâneas de contos, *Breve Fantasia* (1995) e *Exílio: as histórias de grande peste* (2007), e do romance fragmentado *Memorial de um herege* (2000).¹⁹¹ *Breve Fantasia* de 1995 reúne textos que narrram as peripécias de indivíduos e famílias, moradores do bairro judeu em São Paulo. Os textos sardônicos e nostálgicos, por um lado, concentram-se no retrato da vida dos imigrantes judeus, por outro, desmascaram a hipocrisia e atitude arrivista daqueles já instalados no Brasil.

5.1.1 *Breve Fantasia* (1995)

Na coletânea de vinte e cinco contos, Samuel Reibscheid explora os aspectos da vida urbana em São Paulo. Seu estilo de escrita caracteriza-se por frases curtas, agudas, em que o português mistura-se com vocábulos em ídiche e hebraico, imagens que passam como fotogramas de uma película. Uma estética pop contrasta com os breves episódios da guerra e do Holocausto. O prosaísmo da atualidade superficial e vazia é incompatível com a incomensurabilidade do trágico passado europeu. Reibscheid pratica uma crítica da sociedade pós-moderna, respondendo com amargura e sarcasmo aos absurdos do consumismo capitalista globalizado, à degringolada social, à superficialidade das relações humanas e à ignorância da burguesia arrivista brasileira. Eis o caso do conto “Viva a noiva”. O escritor, portanto, desmistifica a feiura das pessoas, construindo retratos grotescos delas e amontoando absurdos do cotidiano, não desistindo dos anacronismos, fazendo piadas das superstições antissemitas e misturando a religiosidade popular judaica com o folclore eslavo e a mitologia grega: Golem, dybbuk, Baba Iaga, Laio e Jocasta.

Uma representação mais politicamente orientada está no conto “Pléztale. Marco Zero”. O bairro judeu de São Paulo, Bom Retiro, torna-se um cadinho cultural e lugar de encontros entre Marx e Lenin, Trotski e Stalin, Churchill e Torquemada. Na praça central acontecem discussões políticas fervorosas a respeito da Palestina, brigas entre comunistas e direitistas, escuta-se a língua ídiche e músicas típicas do Leste Europeu judaico. Bom Retiro é o universo europeu

190 Galícia fazia parte das terras polonesas ocupadas pelo Império Austro-Húngaro desde a primeira partição da Polónia nos finais do século XVIII até 1918.

191 O livro *Memorial de um herege* pode ser considerado uma coletânea de relatos e também um romance. Esteticamente ele aproxima-se dos contos pós-Holocausto dos anos noventa. Mais sobre ele na introdução do cap. 8.

Ashkenazi transferido para o Brasil que, porém, não consegue resistir ao progresso da história identificado com um desmoronamento moral. O bairro judeu perde suas características próprias, transformando-se num bairro comum qualquer e a expressão mais forte disso encontra-se na descrição da Estação da Luz e seus arredores – agora, como observa o narrador, sendo um espaço dominado pelo velho e soturno prédio da sede do DOPS.¹⁹² Essa breve menção à ditadura militar que acabou, entre linhas, com o cadinho cultural do Bom Retiro, é possível ser pensada “multidirecionalmente” junto com a ascensão do nazismo, que também acabara com a diversificada e vibrante vida judaica na Europa.

Os contos “Os Meteoros de Varsóvia” e “Rosinha da Galícia” abordam diretamente o tema do Holocausto. O primeiro é uma sátira acerca da financeirização e da comodificação do Holocausto. O narrador relata uma absurda viagem à Polônia. É uma viagem em pacote organizada para lugares de memória tornados parques de entretenimento. O narrador visita a sua cidade ancestral, Nowy Sacz, onde reina uma desmemória coletiva, uma negação quase esquizofrênica da história, como expressada por um guia turístico local: “Judeus? Não conheço nenhum, parece que todos se foram. [...] Parece que um dia eles partiram. Sabe como são os judeus, sempre inquietos, sempre em movimento.” (Reibscheid 1995: 89). O destaque da excursão é o campo de extermínio Auschwitz, durante a qual o presente mistura-se de uma maneira inquietante com o passado. A viagem é feita de trem, os turistas são colocados dentro de um vagão de transporte de gado de onde se pode escutar altas vozes em alemão. Os turistas são acompanhados, além disso, por cães e não estranharia se estes fossem pastores-alemães. Absurdos de pesadelo amontoam-se. Na loja de *souvenirs* em Auschwitz, turistas compram abajures feitos de pele humana.¹⁹³ Holocausto virado uma mercadoria serve para agradar os mais obscuros fetiches. Isso é de fato um macabro parque de atrações ou apenas uma miragem? Auschwitz existe ou é uma invenção capitalista? O narrador observa desolado e resignado:

Não consigo mais visualizar uma criança judia correndo pelos bosques colhendo e escondendo cogumelos. A casa de madeira escura da velha fotografia é uma mentira e

192 O Departamento de Ordem Política e Social de São Paulo (DOPS/SP), órgão da repressão durante a ditadura militar, funcionou entre 1940 e 1983 e teve sua sede no edifício da Estação Pinacoteca, hoje em dia incorporado à Pinacoteca de São Paulo, um espaço de exposições artísticas, no térreo do qual está instalado o Memorial da Resistência de São Paulo.

193 Assim como as histórias de sabonetes feitas de gordura humana e objetos feitos de pele humana pertencem às histórias de horror que circulam acerca do Holocausto. Cf. Introdução Parte I.

nunca existiu. É falsa, uma montagem. A velha que aparece junto à porta não é minha bisavó, é um manequim. Estou em lugar nenhum e minha família imigrou do nada, do escuro. (Reibschaid 1995: 95)

O conto pode ser lido como uma resposta a *Shoah Business*, fenômeno cuja crítica se intensificou a partir dos anos noventa em resposta à crescente mediação, monumentalização e financeirização do Evento no Ocidente. No entanto, Reibschaid está também em uníssono com Roney Cytrynowicz, que chegou a criticar o conceito do museu de Auschwitz-Birkenau, seu “tranquilo caráter histórico-turístico” (Cytrynowicz 1995: 150) e sua “narratibilidade previsível” (Id.: 152), feita nas premissas do campo de concentração Auschwitz I, onde há “lanchonete, loja de *souvenirs*, sanitários modernos, ruas demarcadas [...], tornando a visita [...] uma excursão de férias, um passeio de domingo [...] As vozes dos visitantes, suas conversas, os chicletes mascarados...” (Id.: 150). O “anticlímax” do museu contrasta com o memorial do campo de Birkenau onde se instaurou um “estranhamento” no qual “reside a possibilidade de elaborar a memória de Auschwitz” (Ibid.). No entanto, muitos dos visitantes nem chegam até Birkenau. Assim como Cytrynowicz protesta contra a domesticação do horror, o conto de Reibschaid critica o propiciar do entretenimento a todo o custo que torne a Destruição absurdamente digerível.

O outro conto, “Rosinha da Galícia”, opera em dois níveis de narração. O primeiro é do narrador no momento presente que encontra a fotografia de uma parente distante. A imagem da mulher é o impulso para a narração central sobre a queima dos livros pelos soldados alemães numa aldeia na Galícia do Sul. O narrador imagina a história da mulher da fotografia, “talvez Reisele”, a bibliotecária, que testemunha a queima dos livros provenientes da Biblioteca Pública Judaica local e da sinagoga vizinha. As personagens e os acontecimentos passam num surto de imagens, como esse: “corpo de um velho judeu, abraçado a uma Torá, duas crianças com o crânio amassado, poças de sangue misturadas com neve recém-caída [...]” (Reibschaid 1995: 60). Reisele enlouquece da dor perante o horror ao qual ela assiste, quando a cultura material judaica desaparece em chamas no terrível espetáculo de fogo executado pelos nazistas. Os soldados são apresentados como grosseiros e bárbaros. A documentação fictícia escrita num linguajar nazista, *Nazi-Sprech*, dá conta da absurda demagogia e farsa burocrática. Nela, os nazistas levam nomes zombeteiros como Schwartze Loch, isto é, “buraco negro”, alguns sendo referências à obra do compositor predileto de Adolf Hitler, Richard Wagner. Assim, os nomes Parsifal e Wagner Scroto von Nibelung são alusões a *O Anel do Nibelungo* e ao próprio compositor Wagner desprezado através da referência aos testículos e a falta de moral. Mais ainda, a

organização de um prostíbulo com as mulheres judias, da qual se fala nas cartas, cabe a GonocoPutasFuhrer Fritz Novalgin Hoechst, nome com claras alusões à doença venérea.

Reisele é sujeita a um interrogatório brutal pela Gestapo. O narrador se refere a ela como “talvez Reisele” porque nada está certo, já que o passado foi extinto e a única prova da existência daquela mulher é o maldito documento nazista. Esse documento torna-se paradoxalmente o testemunho da existência e da morte da esquecida mulher da fotografia.

5.2 Roney Cytrynowicz: entre rememoração e transgressão

Roney Cytrynowicz nasceu em 1964 em São Paulo numa família de origem judaica polonesa. A mãe, Hadassa Cytrynowicz (*née* Dasha Eisenberg), nasceu em 1935 em Łódź e sobreviveu à Segunda Guerra Mundial deslocando-se com a família pelos territórios da ocupada Polónia e da União Soviética. Depois da guerra, a família de Hadassa foi a Israel onde ela se casou e, em 1954, mudou com o marido para o Brasil (Ulman 2013: n.p.). Roney, o último dos três filhos do casal Cytrynowicz, formou-se primeiro em Economia para seguir com sua carreira acadêmica como historiador, com o doutorado em História pela Universidade de São Paulo. Trabalhou para a *Folha de São Paulo* e foi editor da revista *Shalom*. É autor de várias contribuições históricas sobre a Segunda Guerra Mundial e a história do Brasil. Também escreveu livros infantis. Em 1994 estreou como autor de ficção com a coletânea de contos *A vida secreta dos relógios e outras histórias*.

Os contos da coletânea, *A vida secreta dos relógios*, podem dividir-se em dois grupos. O primeiro caracteriza-se pela presença de um sujeito narrativo que representa, segundo Seligmann-Silva (2007: 161), a perspectiva típica da “segunda geração de emigrados”, a que eu, contudo, chamaria de 2G, sublinhando a relação específica com a geração dos sobreviventes. O sujeito narrativo é inserido dentro de um contexto familiar, íntimo, no qual circulam suas próprias memórias de infância, de convivência com os avôs, assim como as memórias comunicadas por membros mais velhos da família, do passado remoto vivido na Europa. Nesse grupo inserem-se os contos “Manequins” e “Dormentes”.

5.2.1 “Manequins” e “Dormentes” (1994)

O tema do conto “Manequins”¹⁹⁴ é a viagem ao encontro com o passado e a reconexão com a herança familiar. “Preciso conectar estas linhas.” (M: 25), diz o

194 Para citar do conto “Manequins”, utiliza-se a abreviação M com o número de página correspondente.

narrador como se estivesse prometendo a si próprio não esquecer. O narrador, um jovem brasileiro, viaja a Tel Aviv para visitar um tio-avô. O parente é costureiro num teatro. A pequena oficina de trabalho dele é o cenário da narrativa com o qual o narrador pouco a pouco familiariza-se e o que era para ser uma visita por cortesia, torna-se uma comovente e dolorosa viagem no tempo. O distante e alheio transforma-se numa memória viva narrada no tempo presente. A oficina cheia de manequins evoca imagens inquietantes no narrador e a focalização se transfere para uma terceira personagem, um misterioso dono de fábrica de brinquedos cuja história acaba sendo testemunhada. As imagens misturam-se em três temporalidades: aquela da oficina do teatro com aquela do trabalho na linha de montagem de bonecas e aquela do campo de concentração, em outras palavras, da fábrica dos brinquedos e da fábrica da morte: “Nos campos era proibido falar cadáveres, mortos, pessoas. Apenas *figuren*. Figuras. Como bonecos despedaçados. Não homens, jamais homens. Apenas bonecos.” (M: 21). Por um instante no primeiro plano surge a história de vida de um homem anônimo, que foi membro do *Sonderkommando* em Auschwitz e que, tendo sobrevivido, emigrou para o Brasil onde abriu uma fábrica de brinquedos. O próprio tio-avô do narrador passou a guerra na União Soviética, empregado pelo Kíevski Ievrieíski Teatr (em trad. Teatro Judaico de Kiev). Um artigo sobre a mãe de Cytrynowicz corrobora a história contada:

Hadasa's mother's brother, Jeremiah, who was working as a tailor in a nearby city, was hired to design costumes for a Russian theater company in Ryazan, about 120 miles south of Moscow. [...] in early 1942 Hadasa's father and uncle relocated their families to Dzhambul (now Taraz), Kazakhstan, where they worked for the Kiev Yiddish Theater, which had fled its home in Ukraine. (Ulman 2013: n.p.)

As vidas – do tio-avô, identificado com Jeremiah, e do anônimo dono de fábrica, dois sobreviventes com duas histórias traumáticas de guerra – deram uma volta, conectando os dois homens por um laço invisível com o passado. As memórias da infância do próprio narrador sobrepõem-se a essas duas histórias de sobrevivência através de um objeto que é a boneca. O encontro com o tio-avô é como um quebra-feitiço: “Os manequins deixam de ser *figuren*.” (M: 25), virado para o futuro, abrindo-se para a possibilidade de salvar o passado do esquecimento e de prestar homenagem aos mortos e aos sobreviventes.

Com o mesmo tom pessoal foi escrito o conto “Dormentes”¹⁹⁵ que narra novamente o encontro entre duas gerações, o narrador e o tio. Enquanto em

195 Para citar do conto “Dormentes”, utiliza-se a abreviação D com o número de página correspondente.

“Manequins” o conflito está na confrontação dos bonecos com os empilhados corpos nus do campo, em “Dormentes”, há uma tensão entre os aparelhos de rádio colecionados pelo tio e a memória de Auschwitz: “Palavra que não ousou repetir muitas vezes” (D: 44).. Nos dois casos, a materialidade dos primeiros, corpos no campo de concentração - *Figuren*, resulta inerentemente ligada aos outros, bonecos e rádios, sendo esses objetos veículos que transportam a memória para o passado traumático. Num teatro, os bonecos tornam-se vivos, incorporando as pessoas de carne e osso, suas histórias e seus sentimentos. O rádio possui um significado parecido, pois ganha vida emitindo as vozes. Ele também pode ser um símbolo de uma memória oral, na medida que está sendo acertado com a voz testemunhal do tio sobrevivente e, em particular, é um aparelho que sobreviveu junto com ele:

É como se algo lá dentro nunca tivesse se libertado do campo, como se ele [o tio] continuasse a levar no bolso aquele mesmo radinho para ouvir as vozes de um mundo que continua a existir junto com Auschwitz. Agora, o contrário: Auschwitz é que continua a existir junto com o mundo (D: 47)

Assim como em “Manequins”, também em “Dormentes” surge a promessa de uma reconciliação, uma quase-redenção. No entanto, enquanto no primeiro caso ela é suspensa: “Ainda não escrevi para ele” (M: 25), no segundo conto há uma vontade explícita de cumprir o dever familiar de perpetuar a memória: “Essa história é o reinício da nossa conversa, tio.” (D: 49). No entanto, no segundo surge ainda o medo perante a eventual impossibilidade de redenção: “Tenho medo daqueles trilhos, que eles ainda estejam queimando” (D: 46); “Caminho da morte. Não quero ir” (D: 49).

Os dois contos podem ser considerados expressões típicas da Segunda Geração que busca uma conexão viva com o passado vivenciado por parentes mais velhos. O passado não lhes é dado. Ele é ou negociado, como em “Dormentes”, em que o interesse pela coleção dos aparelhos de rádio é premiado com fragmentos soltos dos quais o narrador precisa reconstruir o passado, ou ele é uma inexplicável tela de histórias incertas que se desenlaça caoticamente como em “Manequins”.

Em contraste com esses contos carregados de tom pessoal e memorialístico, o segundo grupo da coletânea é constituído por textos ficcionais nos quais o narrador não faz parte do mundo apresentado. Trata-se de uma narração heterodiegética em que a mediação cognitiva pertence às figuras internas do texto. No contexto do Holocausto, chamam atenção “Barracão II” e “Gás”. Os dois inscrevem-se na estética de transgressão presente na expressão do Holocausto nos anos noventa.

5.2.2 “Barracão II” (1994)

“Barracão II”¹⁹⁶ introduz o motivo do *Doppelgänger* e da vingança. Cinquenta anos depois da Segunda Guerra Mundial, um médico nazista fugido da Alemanha, cujo perfil parece-se com Joseph Mengele, entrega-se a uma cirurgia plástica. A operação é feita por um sobrevivente que descobre a identidade daquele que tinha assassinado seu irmão gêmeo no campo: “Mlotek era parte ele, parte o irmão, corpo com duas vidas; uma já morta. Dentro do seu corpo havia pele e ossos do outro, parte de Mlotek morrera no irmão, pele e ossos.” (B: 32). A memória ativada pela dor, ainda viva e latejante, compartilhada pelas almas gêmeas, guia o sobrevivente à vingança absoluta que é determinado a transformar a fisionomia do nazista naquela do irmão gêmeo. A vontade de retribuição mistura-se ao luto e ao sentimento de dívida, levando o cirurgião Mlotek a um passo radical para juntar o nazista, o irmão gêmeo e a ele próprio numa união eterna: “Duas mortes. Três vidas e tudo acabado.” (B: 36). No desfecho, o corpo morto do nazista é identificado como o corpo do irmão gêmeo e os dois – o sobrevivente e o carrasco – acabam sendo enterrados juntos e de acordo com o ritual judaico.

O conto “Barracão II” toca nos assuntos da vingança e da memória. O nome polonês “Mlotek” (ou seja *młotek*) se traduz como “martelo” e aqui serve como referência à dinastia dos Macabeus cujo fundador, Judas, foi chamado de Macabeu, do aramaico *maqaba*, “martelo”, em reconhecimento à sua ferocidade e determinação no campo da batalha. Portanto, na medida em que a figura de Mlotek representa uma retribuição da violência, ele também é a resposta à tentativa nazista de apagamento de qualquer traço do povo judeu e de sua memória. Além disso, o conto também trata do trauma da experiência concentracionária que une o sujeito ao seu torturador de uma maneira palpável, através das cicatrizes no corpo e dentro dele (a noção dupla do trauma como ferida física e como ferida psíquica). A materialidade da memória traumática inscrita no corpo é inegável. No conto, ela é apresentada transgredindo esteticamente o tabu do Holocausto, que requer uma reverência perante os mortos, os quais, contudo, acabam sendo recompensados aqui com a criação de um *Doppelgänger*, e não qualquer um, pois trata-se de um nazista virado postumamente um judeu em cuja memória recita-se *kadish*. O conto parece sugerir, portanto, que talvez a única redenção dos perpetradores, caso ela seja possível, seja através do apagamento da existência e da memória deles, “olho por olho e dente por dente.”

196 Para citar do conto “Barracão II”, utiliza-se a abreviação B com o número de página correspondente.

5.2.3 “Gás” (1994)

Outro conto que subverte e reinterpreta o trauma do Holocausto é “Gás”.¹⁹⁷ O passado traumático europeu é inserido no ambiente brasileiro e representado pela figura dramática do demente judeu alemão, Mendel Bulock. A narrativa opera uma exposição de espaços polissêmicos, onde o horror do Holocausto se mistura ao cotidiano paulistano dos anos noventa, tornando-o algo kafkiano, em que a tensão entre a distância e a identificação é crucial para a construção do conto e sua estética transgressivamente grotesca.

A narrativa começa em *medias res* com a ligação de Mendel para o número de emergência da fornecedora de gás para denunciar o funcionamento defeituoso do aquecimento do apartamento. As primeiras três cifras do número da Comgás que ele disca é de fato o número do telefone de denúncia anônima de prática de crime no Brasil. A denúncia feita por Mendel é, porém, de um outro tipo de crime: o genocídio de seis milhões de judeus europeus. O acidente do vazamento de gás sugere que o sobrevivente não conseguiu fugir do destino abominavelmente aprontado para ele por nazistas. Mendel morre por gaseamento e seu corpo acaba sendo cremado.

Os espaços polissêmicos no conto revelam-se numa série de imagens cujos sentidos expõem duas realidades distintas: a brasileira e a europeia. O aparelho de gás na casa de Mendel é da Siemens, empresa que funcionava sem interrupção durante a guerra, empregando o trabalho forçado e reforçando a economia bélica da Alemanha Nazista. Hoje em dia, é um dos líderes no mercado mundial de aparelhos eletrodomésticos. A mal função do aparelho, segundo o laudo policial feito pelo cabo Hans, transforma o apartamento de Mendel “numa verdadeira câmara de gás” (G: 60), propiciando uma comparação que está no limite de representação. Também a “solução” que o velho Mendel menciona no telefone não é a resolução do problema com o vazamento, mas a “Solução Final”, o eufemismo do linguajar nazista para o extermínio. Observa-se neste instante, que o sobrevivente não consegue se pronunciar, pois acaba sendo sempre interrompido pela funcionária. Esta impossibilidade de falar está relacionada com o caráter do crime nazista e com a interdição de pronunciar as palavras consideradas tabu por muitos que sofreram na véspera e durante a Segunda Guerra Mundial. Ao contrário de Gertrudes, a operadora, que não consegue entender: “algo em alemão que soava como *chuvisco*” (Ibid.), o leitor é capaz de terminar as palavras de Mendel: “Ausch...” e “Solução f...”.

197 Para citar do conto “Gás”, utiliza-se a abreviação G com o número de página correspondente.

Logo, observa-se que quase todos os personagens do conto portam nomes típicos alemães: Herman, Hans, Gunter, Gertrudes, Joseph, enquanto o nome do velho asfixiado é um apelido em ídiche, Mendel. Mendel é judeu alemão que não se afasta de suas raízes alemãs, comprando seus pãezinhos sempre na mesma padaria de nome sugestivo, Teutônia. Também o prédio onde mora leva um nome em língua alemã, Franz Mahler. Os elementos do espaço germânico rodeiam o protagonista sem serem símbolos de hostilidade, mas de uma ordem perdida no decorrer da história devido à ascensão do nazismo. A única coisa material que lembra o passado nazista é o pequeno recorte de um jornal brasileiro que Mendel leva no bolso: “Nazista que mandava judeus para o gás foge da prisão”, descoberta pelo funcionário do crematório, Gunter. A notícia impressiona Gunter, porém, de uma maneira inesperada, pois faz-lhe projetar a experiência laboral própria no sistema nazista de aniquilação. Gunter nomeadamente fica chocado nem tanto pelo próprio crime, mas pela aparente desordem e falta de limpeza: “aqui cada um tem sua gaveta, tudo limpo e arrumado, não é aquela montoeira, refletiu” (G: 63). Além disso, ele percebe um dente de ouro na boca do falecido já preparado para ser cremado e irrita-se com o desperdício. Se não fosse tarde demais, iria talvez arrancá-lo como o faziam os perpetradores, desonrando os cadáveres dos assassinados. Fazer uma leitura dupla é aqui inevitável.

O elemento mais oblíquo da narrativa é talvez o personagem de Joseph Zikl. Na ordem brasileira das coisas, ele é o suposto amigo do falecido, que autoriza a cremação. Portanto, a parte burocrática que acompanha o procedimento contrasta e ao mesmo tempo lembra a burocracia do sistema nazista. Seria possível que o suposto amigo do falecido fosse o fugitivo nazista relatado pelos jornais? O conto sugere que se pode tratar de “algum caso do passado que reaparece como um fantasma. Matar por gás é assassinato de fantasma.” (G: 62). Esse fantasma não é uma força divina, como gostaria de pensar o funcionário do crematório, imaginando-se a ele próprio como um Caronte que leva as almas para o outro mundo: “Cada gaveta, uma porta, calculava” (Ibid.). Gás é a morte invisível, mas é o próprio personagem de Zikl que prefigura aqui o mal latente, isto é, o espectro do nazismo. É o espectro que persegue o velho judeu: “Eles estão aqui de novo,” “Eles vão me levar.” (G: 57-58). A suspensão no tempo-espaço é a marca do trauma: “Um gás permanente [...] Que ele sentia com o próprio corpo.” (G: 57). O espectro, portanto, materializado como Zikl continua presente e real, triunfando depois da morte da sua vítima, a morte tardia, contudo segundo os preceitos nazistas: gaseamento e cremação (alheia à tradição judaica e em algumas vertentes do judaísmo simplesmente proibida).

Finalmente, a última imagem polissêmica é a notícia da *Folha de São Paulo* em *postscriptum*, avisando sobre a reforma feita no Crematório de São Paulo

orgulhosamente considerada como um êxito tecnológico em grande escala: “Em janeiro, apenas 150 corpos eram cremados por mês. A partir de julho, serão cremados mensalmente cerca de 500 corpos.” (G: 64). Inserida no contexto da história de Mendel, a nota está no limiar da transgressão, contrastando com a experiência traumática e exacerbando a banalidade da morte e da utilização da matéria na contemporaneidade. A morte passa de uma tragédia de caráter genocida, a um negócio do dia a dia. No entanto, esse negócio acaba sendo usado em prol de cobrança de uma dívida do destino injustamente preparado pelos nazistas para os judeus e do qual o velho Mendel quase conseguiu fugir.

Neste conto, Cytrynowicz fala da falta da memória na sociedade brasileira. A presença de dois cronotopoi: Brasil dos anos noventa e Europa não se articulam de uma maneira equilibrada. O último, marcado pelos horrores do Holocausto, parece existir apenas na mente traumatizada do velho Mendel. Sem ele, sem sua morte e sem o papelzinho no seu bolso o Holocausto praticamente não existe. Ele se materializa, portanto, como um “Holocausto ficcional” (Sicher 2005), de tão afastado da realidade brasileira, como retratada por meio dos personagens do conto, alienados e ignorantes. A falta de compreensão encontra aqui seu correspondente nas histórias narradas pelos judeus refugiados sobre os problemas que tiveram que enfrentar não apenas na chegada ao Brasil, mas também a longo prazo na convivência na sociedade brasileira.

De um lado, demonstra-se aqui os desafios da pós-memória transatlântica e transcultural, pondo-se ênfase na distância entre o sobrevivente e as demais figuras no conto. De outro lado, o conto confina a memória traumática individual do Holocausto ao espaço do impossível, de um efeito da demência, o que se pode interpretar como uma estética do realismo traumático que remete à necessidade de considerar as extremidades do trauma, debilitando uma representação realista e exigindo recursos não-comuns de representação, como, por exemplo, a ironia e o absurdo. Esses são ensaiados por Cytrynowicz, tanto em “Gás” como em “Barracão II”, em busca de um acesso narrativo à Catástrofe através da representação da confrontação entre a sociedade e o indivíduo e entre o perpetrador e o sujeito por ele prejudicado. Tanto no primeiro como no segundo caso, quem vence é a morte. Curiosamente, ela é sempre uma morte tardia, pois sua sentença tinha caído muito tempo atrás, no momento da entrada dos protagonistas no “universo concentracionário”¹⁹⁸. Tal predestinação é levada por Cytrynowicz ao extremo e na medida em que seja desafiadora à reflexão ética

198 A noção “universo concentracionário” empresta-se do título do romance autobiográfico testemunhal de David Rousset, *L'Univers concentrationnaire* de 1946.

sobre a representação, ela igualmente funciona aqui como um motivo estético de transgressão.

5.3 Cíntia Moscovich e pequenos holocaustos diários

Cíntia Moscovich, nasceu em 1958 em Porto Alegre. Ela pertence à terceira geração da família Moscovich dos judeus Ashkenazi imigrados no Brasil em 1913 sob o patrocínio da Jewish Colonization Association (JCA) (Dias 2012: 82). Formada em jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, possui um mestrado em teoria literária pela mesma faculdade. Além de escritora, trabalha como jornalista, professora e tradutora. É premiada autora de contos, romances e novelas. Suas obras caracterizam-se por uma abordagem de questões de gênero e de sexualidade, com protagonistas femininas judias: donas de casa, profissionais, crianças e adolescentes, destacando a condição feminina delas. Em alguns contos de Moscovich, a presença da Destruição e do antissemitismo cria uma dimensão surpreendente nas coisas e situações mais corriqueiras. Incorporada no cotidiano, a Destruição é sujeita à destabuização e reapropriação, o que chama atenção para os novos modos de se falar dela em novas condições e contextos culturais e históricos.

5.3.1 “O homem que voltou ao frio” (2000)

O conto “O homem que voltou ao frio”¹⁹⁹ foi incluído na coletânea *Anotações durante o incêndio*, publicada pela primeira vez em 2000 e vencedora do Prêmio Açorianos na categoria “Contos” em 2001. O tal volume é dividido em duas partes: “A Fumaça” e “O Fogo”, referentes aos fenômenos que ocorrem, como o título do volume indica, durante o incêndio. “O homem que voltou ao frio” encontra-se na parte “A Fumaça”. Fumaça é paradoxalmente apenas a consequência, o produto do incêndio, porém, associada com o incêndio em si: onde há fumaça, há fogo, como diz o ditado. No entanto, em alguns casos, a fumaça, que gera receio de um incêndio, resulta sendo um falso sinal. O que num momento foi uma ameaça torna-se efetivamente algo insignificante. Assim é justamente o conto de Moscovich, que adota e ficcionaliza o Holocausto em prol de uma história contemporânea de amor não correspondido. O que pelo título poderia parecer um relato intrigante no estilo de histórias de espionagem ou de crime, sendo uma clara alusão ao romance de John Le Carré, *O espião que saiu do frio* (Chiganer

199 Para citar do conto “O homem que voltou ao frio”, utiliza-se a abreviação HVF com o número de página correspondente.

Lilenbaum 2009: 192) está de fato longe de qualquer narrativa de suspense. Mais ainda, enquanto nas primeiras linhas do conto cria-se deliberadamente uma expectativa de leitura da narrativa sobre amor proibido ou amor trágico, tais convenções literárias acabam sendo desmistificadas através da ironia e do prosaísmo subversivo.

A narração é feita por Ethel, que passa uma temporada num *kibbutz* em Israel, “participando desses programas que levam jovens judeus para colher laranjas e treinar o inglês e o hebraico. Apenas isso.” (HVF: 30), cidade onde conhece Edward, um menino finlandês que se apaixona por ela sem correspondência. Ethel é uma *sheine Meidale* de dezoito anos, filha única, que vai entrando na vida adulta ao longo da narrativa. Ela é uma adolescente como muitas: ao mesmo tempo inocente e cruel. Longe de grandes intrigas, no lugar de um espião aparece Edward, que sai da fria Finlândia para seguir Ethel até o Brasil e, eventualmente rejeitado, volta ao frio para anos depois morrer devido a uma má função do coração. Os encontros iniciais no *kibbutz*, tão insignificantes para Ethel, são aparentemente decisivos para Edward empreender a viagem ao Brasil e querer casar-se com ela e ter filhos judeus. A visita algo inesperada de Edward torna-se um pequeno inferno para Ethel, presa entre boa educação e indiferença. O finlandês magro, alto e pálido, com cabelo loiro e raspado, parecendo um doente ou um kafkiano Gregor Samsa transformado num besouro, provoca em Ethel uma mistura de asco e dó. Ethel desde o começo mostra-se desinteressada, referindo-se a ele como “um finlandês esquisito”, “aquela criatura”, “ainda mais feio quando sorria”, porém, sentindo-se culpada por não corresponder ao afeto do menino: “comecei a aprender a ser benquista, suportando o sacrifício de não merecer.” (HVF: 35). Constrangida diante da família, especialmente do pai, pela mera existência de Edward, Ethel tenta justificar para ela mesma suas decisões, apesar de estar ciente das possíveis consequências: “acho que cometi a imprudência de parar um instante a mais do que deveria.” (HVF: 30). O convite para ir visitar o Brasil é apenas um gesto, embora vazio, feito por educação: “repeti o de praxe: quando ele estivesse no Brasil, podia passar uns dias em minha casa.” (HVF: 33-34). E apesar de Ethel perceber na hora que tinha cometido um erro, não ousa corrigi-lo, deixando as coisas acontecerem: “Eu, a irresponsável [...] Aquilo não se parecia comigo.” (HVF: 43). Quando a garota se dá conta do absurdo da situação, primeiro dirige-se ao pai, colocando nas mãos dele o destino dos dois. Anos depois, Edward recebe mais uma chance de ocupar um lugar especial na vida de Ethel quando ela depois de prolongadas tentativas de engravidar, dá à luz um menino e cogita chamá-lo de Edward. No entanto, afinal desiste: “teria sido inútil tornar sagrado o que já era precioso.” (HVF: 48). As palavras finais dela abrem o espaço para uma última reflexão: Ethel, sim, sente

compaixão e até certa medida admira o finlandês por sua determinação e sensibilidade, no entanto, a lealdade perante a família vence. O filho dela levará o nome do bisavô do marido dela, um judeu.

A família de Ethel é sutilmente esboçada no conto como tradicionalmente judaica. É uma família nuclear com o pai protetor, que toma todas as decisões e cuja tarefa é tomar conta do futuro da filha, mesmo que isso inclua esconder as cartas de Edward, como numa verdadeira tragédia de amor; a mãe fica restringida ao âmbito doméstico, à cozinha e à limpeza. Ela é praticamente invisível e sem agência²⁰⁰. O contexto judaico da família aparece apenas na preocupação do pai (e em alguma medida da própria Ethel) de a filha casar-se com um judeu, o que afinal das contas acontece. Em contraste, Edward é alguém de fora, o Outro, que não pertence, por mais que quisesse pertencer. Da focalização exclusiva de Ethel resulta uma relação assimétrica entre os dois, pois Edward mantém-se no âmbito do não-narrável, do inacessível. É através de Ethel que se conhece a história de Edward, cujo sonho de converter-se ao judaísmo não dá certo. Mais uma vez tudo se desvanece em fumaça.

Um dos temas recorrentes na literatura é o amor ou a paixão proibida, que culmina em tragédia, em um “incêndio”. O conto de Cíntia Moscovich é apenas uma “fumaça” porque o peso da narrativa dele está noutra lugar e não no conflito dramático da proibição, algo que pudesse fazer Ethel sentir-se rebelde, transgredindo as regras da família e do judaísmo. A rejeição do afeto de Edward por Ethel é um emaranhado de circunstâncias e contextos culturais, étnicos e sentimentais. Justamente nele consiste a ambiguidade deliberada do conto. Edward, o forasteiro, “não era um dos nossos” (HVF: 33): essas palavras não se referem tanto ao fato de ele ser um finlandês esquisito, mas ao fato de ele não ser judeu. Mais ainda, à origem étnica e cultural dele soma-se a questão de diferença socioeconômica, além do fato de ele não ter nada em comum com Ethel. Paradoxalmente, porém, não é por ele ser não-judeu e pobre que Ethel acaba rejeitando-o. A razão é muito mais prosaica que isso: Edward é feio e Ethel simplesmente não gosta muito dele. Mesmo assim, a narrativa dá mais uma reviravolta, a saber, Ethel acaba casando-se com um homem vindo de uma família judaica tradicional que, ainda por cima, é um homem bonito e charmoso, “[u]m legítimo príncipe” (HVF: 46). Desta maneira, revela-se a presença de uma tensão dialógica entre a identificação e a distância, que se relaciona com a revisão paródica do motivo de casamentos mistos entre judeus e não-judeus:

200 “Agência” no sentido sociológico de *agency* se define como a capacidade de indivíduos em realizarem coisas, produzirem efeitos e fazerem suas escolhas.

A autora identifica-se com o tema do indesejado candidato não judeu a namorado ou marido, presente nos mais diversos escritores daqui ou dos Estados Unidos, e, ao mesmo tempo, distancia-se da abordagem que pode ter sido mais comum no passado, que já tinha um modelo conhecido de rejeição, como o de Sholem Aleichem em *O violinista no telhado* ou no livro que o originou, *Tevie, o leiteiro*. (Rozenchan 2009: 208)

Rozenchan observa ainda que nos textos da escritora gaúcha o conflito de identidade, típico da literatura judaica, especialmente da 1,5 e da segunda geração, “é apenas um registro ou um comentário atenuado do passado.” (Id.: 204). Cíntia Moscovich, que pertence à geração posterior à imigração e à Destruição, dialoga com o drama das gerações passadas, ou seja, com o conflito identitário resultante de um casamento misto, o ostracismo que um casamento assim pode provocar etc., substituindo o tal drama por uma inconveniência. No entanto, o fato de Esther acabar casando-se com um homem judeu, cumprindo desta maneira com as expectativas da família e da comunidade judaica, complica o enredo, demonstrando que as circunstâncias étnicas e da tradição continuam inalienáveis.

Nessa narrativa de distância e identificação, estabelece-se ainda uma conexão com o Holocausto. Não é sem ironia transgressora que a protagonista recorre aos referentes da Destruição para descrever os comportamentos dela, do pai e de Edward. Há no conto referências diretas ao campo de extermínio, à figura do perpetrador (o pai), à figura da vítima (Edward) e à figura de um “sujeito implicado”²⁰¹ (Ethel). A dimensão trágica destas referências não convém ao caráter corriqueiro e prosaico dos acontecimentos. O pai de Ethel, controlador, organizado e imperativo, é comparado pela filha a um nazista: “O pai, feito o comandante de um campo de extermínio, assumiu o controle do carrinho e disse que iria levá-lo para o hotel.” (HVF: 36); “Por volta de onze horas, o pai levantou-se, pegou o paletó e disse que era hora de ir andando. Só faltava bater os calcanhares e alçar o braço na saudação abjeta.” (HVF: 38). Enquanto isso, o papel de vítima cabe a Edward. Ele é levado de carro pelo pai a um hotel: “O Ford

201 Michael Rothberg introduziu o termo “implicated subject” para referir-se aos sujeitos que “occupy positions aligned with power and privilege without being themselves direct agents of harm; they contribute to, inhabit, inherit, or benefit from regimes of domination but do not originate or control such regimes. An implicated subject is neither a victim nor a perpetrator, but rather a participant in histories and social formations that generate the positions of victim and perpetrator, and yet in which most people do not occupy such clear-cut roles. Less “actively” involved than perpetrators, implicated subjects do not fit the mold of the “passive” bystander, either. Although indirect or belated, their actions and inactions help produce and reproduce the positions of victims and perpetrators.” (Rothberg 2019: 1).

Galaxie era um Auschwitz particular.” (HVF: 36). Com apenas cem dólares no bolso e sem passagem de volta, a situação dele remete à condição de um prisioneiro de Auschwitz-Birkenau, reduzido a um número, neste caso particular em moeda norteamericana: “Cem dólares, o pai repetiu basbaque. Cem dólares, e a quantia era a tatuagem no braço de um prisioneiro.” (HVF: 37); mandado à morte, sem uma palavra: “Fomos juntos até o estacionamento, num silêncio constrangido – o silêncio de um forno de crematório” (HVF: 36); e finalmente “deportado” (HVF: 44) à Finlândia pelo pai. Quanto à própria Ethel, ela se sente traidora, cujas promessas falsas condenaram o outro à morte: “Sentia-me a maldita que havia encaminhado um homem a um campo de concentração.” (HVF: 43), “Um envelope recheado com gás letal.” (HVF: 47); e ao mesmo tempo uma vítima: “De novo a sensação que do chuveiro não sairia água mas um gás mortífero.” (HVF: 41). Esses contextos deslocados são administrados pelas forças contraditórias da memória cultural traumática forçosamente gravada em mentes das gerações pós-Holocausto e de conversão desta memória num mero símbolo cultural fazendo com que o significante se afaste cada vez mais do significado. A função desta conversão é tanto estilística – de uma paródia pós-moderna que outorga um toque tragicômico à narrativa desprovida do dramatismo – como ideológica, uma expressão de cinismo ética- e esteticamente questionável. Moscovich não representa, mas sim conjuga e interpreta, chegando, porém, perto da paródia que apresenta um perigo de diminuição do horror. O reconhecimento das imagens proporcionadas pela narrativa e associação delas com a Catástrofe é inevitável, embora seja tanto resultado de, como resulte em um distanciamento.

Se a narrativa de Moscovich de fato evoca a Destruição, é preciso perguntar: qual a função deste evento coletivamente traumático dentro do texto? A Destruição é aqui um próprio texto de cultura, que acaba sendo despido do seu contexto original, sendo até profanado. Ele se revela num deslize temporal e espacial tomando forma de uma experiência domesticada. Não apenas o motivo do amor proibido acaba subvertido aqui, como também o discurso de vitimização do judeu. No conto os judeus são comparados aos nazistas – recurso que corrobora a ideia da rejeição do tabu do Holocausto. O deslocamento da memória cultural demonstra o impacto do evento-limite na cultura popular e na vida de gerações posteriores, na medida em que a protagonista associa livremente o cotidiano com o universo concentracionário. A Destruição persiste como uma referência, embora sujeita a uma conjugação questionável.

A apropriação do Holocausto, que ocorre no conto de Moscovich, pode-se interpretar ainda em termos de uma crise de identificação. No conto de Moscovich a tradição depara-se com a quebra de tabu. A rejeição de tratar o Holocausto com *decorum* tem que ser vista por um lado como uma provocação, e por outro,

como uma assimilação do horror, uma tentativa de domesticá-lo exatamente devido a sua incomensurabilidade. Ninguém é capaz de estimar quantas vezes ainda é possível transgredir a representação de maneira como o faz Moscovich. Talvez hoje em dia o horror consista justamente no desapego contextual, na normalização do discurso e no desmembramento dele em pequenos “holocaustos ficcionais”, para se usar as palavras de Sicher (2005: 175), que colocam no centro os assuntos de memória cultural, identidade cultural e etnicidade – assuntos no centro dos debates pós-modernistas.

Parte II: Conclusões

Na década de noventa estabelecem-se novos paradigmas da representação dos eventos coletivamente traumáticos, instigados pelo intensivo trabalho artístico e intelectual sobre a Destruição. O surgimento, de um lado, da produção cultural popular do Evento e sua mediatização, e, de outro lado, de “arte escandalosa”, seja bem seja mal recebida, foi relacionado com uma série de ocorridos: a nova lógica capitalista da mercantilização, os processos de redemocratização que se deram nos países do antigo bloco soviético e em alguns países latino-americanos, o desenvolvimento de áreas de pesquisa como os estudos culturais, os estudos da memória e do trauma, e com isso as novas percepções epistemológicas a respeito do Holocausto. A literatura pós-Holocausto no auge da chegada do novo milênio inscreve-se nesses novos cenários ideológicos, políticos, socioeconômicos e culturais.

As tendências literárias particularmente sólidas nessa década são: o afastamento da preocupação primariamente ética na representação, o questionamento das estruturas do discurso que permeia o pensamento e a fala pós-Holocausto, a irreverência e a transgressão da “etiqueta do Holocausto”, “holocaustos ficcionais” (Cf. Sicher 2005: 175), assim como o enfoque nos testemunhos dos outros agentes, como os perpetradores e os não-judeus, entre outros. Ao mesmo tempo surge a escrita da 2G e nasce uma nova linha de teorização da literatura do Holocausto e pós-Holocausto que se concentra no caráter transdisciplinário do Evento, na retórica e na linguagem da representação.

No Brasil observa-se uma série de novas tendências literárias, que Sússekind, entre outros, viu como inerentemente relacionadas à situação econômica e social no país. Ademais, a chegada no Brasil dos estudos culturais, estudos pós-coloniais e das ideias do multiculturalismo, contribuiu para um aumento do interesse pelas práticas literárias de representar as figuras e as vozes marginalizadas e subalternas. O que está ausente dessas aproximações é o componente judaico, tratado separadamente por um círculo restrito de acadêmicos especializados em literaturas judaicas, que buscam recuperar a historiografia da escrita judaica no Brasil.²⁰² Em consequência, o tema do Holocausto – como um evento paradigmático de injustiça baseado no preconceito racial e nos métodos de extermínio humano – não serviu de referência para os críticos pós-coloniais no Brasil para

202 Cf. Cap. 1.

se tratar da problemática da desigualdade e da opressão, apesar de existirem vários entrelaçamentos entre a história do Brasil e a história e o pensamento judaico, assim como alguns poucos esforços de pôr em diálogo os estudos pós-coloniais e os estudos judaicos. A situação muda apenas com o novo milênio quando pesquisadores vinculados aos estudos judaicos, como Monica Grin e Michel Gherman, buscarão confrontar a experiência judaica no Brasil com a história racial do país.

Nas aproximações acerca da marginalidade e da experiência do oprimido na literatura dos anos noventa no Brasil, como naquela elaborada por Dalcastagnè, tem faltado uma reflexão sobre a literatura judaica. A explicação possível é que a experiência judaica tem sido considerada “branca” e por consequência também a literatura dela. A constatação de que a figura do judeu no Brasil é aquela de elite pode ter efetivamente contribuído para a falta de percepção da existência, na véspera do novo milênio, dos textos e autores acima apresentados como inovadoras expressões ficcionais de pós-Holocausto. Ao mesmo tempo, observa-se que os anos noventa são a década dos contos, que, embora sejam de uma forte tradição no Brasil, possuem uma recepção menor do que romances e têm um valor menor no mercado editorial ditado por um imperativo comercial.

As liberdades artísticas que têm tomado os três contistas, Samuel Reibscheid, Roney Cytrynowicz e Cíntia Moscovich, inscrevem-se na estética transgressora típica da década de noventa no Ocidente. O riso sardônico, a sátira, o absurdo e a desconexão entre os significantes e os significados são elementos estéticos a partir dos quais se constrói o não dito, isto é, a experiência do Holocausto que impregna a memória cultural judaica.

Dos três autores aqui analisados, que precipitaram o boom da memória do Holocausto no Brasil, uma carreira literária profissional de destaque teve Cíntia Moscovich. Sua escrita possui um enfoque particular na experiência judaica de mulheres e, quando analisada a partir da crítica feminista, revelam-se nela aspectos complexos da subjetividade feminina pós-Holocausto que produtivamente desafiam a produção de saber patriarcal heteronormativo. No capítulo seguinte trataremos de um dos romances de Moscovich, *Por que sou gorda, mamãe?*, dentro do contexto do romance pós-Holocausto feito que foi inaugurado no novo milênio pelas vozes femininas com a “novelização” da pós-memória.

**PARTE III: Romance pós-Holocausto no Brasil
(2001 – 2016)**

Introdução: Memória da Destruição no século XXI

No início do atual século XXI, em apenas duas décadas, aumenta consideravelmente a quantidade de autores/autoras e de obras no Brasil que examinam o impacto transgeracional do Holocausto. A escrita pós-Holocausto começa a ganhar o próprio *corpus*, dispondo de uma variedade de formas, de gêneros literários e de recursos estéticos. É uma literatura com um potencial de se autossustentar e se autodefinir. Neste contexto, surge o romance pós-Holocausto – uma forma mais extensa e mais complexa do que os contos da década de noventa – que reflete a necessidade de se ficcionalizar, principalmente a própria autobiografia, para poder autorreflexivamente imaginar o passado de acordo com sua importância na vida de seus narradores, judeus e judias brasileiras. No mesmo período, cresce também o número dos críticos desta produção, estendendo-se, como já se tem mencionado, até o outro lado do Atlântico e pondo cada vez mais ênfase no caráter transnacional e transcultural da memória da Destruição.

Considero os anos entre 2001 e 2016 como a fase principal da produção literária em questão, que denomino “a fase do romance”. Ela será tratada nos quatro capítulos seguintes. O primeiro capítulo é contextual e trata dos processos de internacionalização da literatura brasileira e das iniciativas culturais e políticas de rememoração que surgem no Brasil a respeito do Holocausto. Este panorama de pós-memória emergente, também institucional, deve ser concebido como continuação dos processos iniciados na década de noventa, ligados à abertura política e econômica do Brasil democrático e liberal para o resto do mundo. No tocante à produção literária, esta vai se diversificar temática e esteticamente, enquanto o campo de sua crítica vai entrar numa tensão entre apreciação e desprezo. Pluralidade é talvez a palavra mais certa para dar conta dos processos econômicos no sistema literário brasileiro no qual também a partir de agora autores judeus e judias brasileiras, particularmente aqueles nascidos nos anos sessenta e setenta, tornar-se-ão mais visíveis devido a seu engajamento literário com a realidade judaica brasileira inserida na contemporaneidade pós-Holocausto global. Esta inserção possui consequências para a análise da dita produção literária e também para a análise da cultura da memória no Brasil. De alguns desses efeitos fala a seção sobre os pilares da memória transnacional do Holocausto e seu alcance

global.²⁰³ Uma atenção particular chama, por exemplo, a inauguração do Museu do Holocausto em Curitiba em 2011 ou o caso do controverso carro alegórico da escola de samba Viradouro no Carnaval de 2008, que demonstraram que o romance pós-Holocausto surge num contexto amplo e dinâmico de negociações socio-literário-culturais no país.

O capítulo a seguir (7) entra no âmbito dos estudos literários e procura estabelecer uma série de parâmetros formais-genéricos do romance pós-Holocausto. Trata-se de fato de um primeiro intento de classificar os textos conforme os gêneros e dinâmicas literárias de *fictions of memory*: romance memorialístico com as variações, *roman mémoriel*, *Erinnerungsroman* e *Gedächtnisroman*, novo romance histórico e *Bildungsroman*. Além disso, introduz-se os conceitos de “autoficção”, que se tornou bastante popular no Brasil a partir do novo milênio, e de “autojudeografia” (*autojudéographie*), um neologismo que considero uma proposta anti-homogenizadora e desconstrutora do que se entende pela judeidade. A estética do realismo traumático é vista como posta em práxis através de táticas e estruturas narrativas de dimensões espaço-temporais.

Os dois últimos capítulos (8 e 9) são dedicados à análise de textos que seguem em ordem cronológica de publicação. A primeira fase inclui romances publicados entre 2001 e 2010, e a segunda entre 2011 e 2016. Tal divisão tem a ver com uma interessante distribuição das vozes autorais. O primeiro período (2001 – 2010) caracteriza-se por uma presença de mulheres autoras que no modo de *écriture féminine*, no sentido de Cixous, outorgam a voz aos sujeitos femininos. Esses romances abrem efetivamente o caminho da “novelização” da memória transcultural do Holocausto no Brasil. O pioneirismo de mulheres assim caracterizado é confrontado com a novelística do segundo período (2011 – 2016), que é feita por homens e principalmente sobre homens e como eles enlutam e rememoram.

203 Cf. Assmann, A. 2010: 97-117.

6. Memória transnacional emergente

6.1 O novo milênio literário brasileiro: por uma visibilidade no palco internacional

O século XXI no Brasil começou com um balanço feito das últimas décadas do século passado. Na primeira década saem várias antologias como as já mencionadas coletâneas de Nelson Oliveira que promoveram a noção de “Geração 90”. Antes de Oliveira, Italo Moriconi edita em 2000 uma antologia, *Os cem melhores contos brasileiros do século*, provocando a resposta de Marcelino Freire em 2004 com a edição do volume *Os cem menores contos do século XX*. De um lado, surge a vontade de valorizar a literatura brasileira, pondo ênfase na existência de uma tradição do conto no país. De outro lado, expressa-se uma preocupação com o vácuo novelesco que deixaram os anos noventa, assim como com a falta de grandes escritores que renovariam a literatura com a entrada no novo milênio. Em janeiro de 2000 na revista *Cult*, como recorda Oliveira, Ignácio de Loyola Brandão perguntava: “Cadê a literatura brasileira? Cadê a nova literatura? Onde estão as jovens revelações? Não as vejo. [...] Os novos autores não estão querendo mudar mais nada. O grande problema é que ninguém quer mudar mais nada.” (citado em Oliveira 2018: 29). Entre 2001 e 2010 começam a sua carreira os escritores nascidos nos anos 70, a chamada “Geração zero-zero”. O nome surge no livro *Geração zero-zero: fricções em rede* de 2011 organizada novamente por Nelson de Oliveira. Assim como em suas antologias anteriores, também desta vez Oliveira pretende provocar com a frase que surge na quarta capa do livro: “Os melhores contistas brasileiros surgidos no início do século XXI.” (Oliveira 2018: 31).

Não raras são as posturas críticas perante o estado atual da literatura e perante o elitismo da academia no Brasil. Alcir Pécora (2010, 2011), um dos críticos literários mais severos, profere a sentença da “morte da literatura” segundo a qual as polarizações entre o centro e a periferia, a literatura alta e baixa, permanência e ruptura, tornam-se insustentáveis. Outros ainda defendem a criação literária atual contra o *establishment* acadêmico:

[...] não acho que literatura, cultura e arte tenham uma evolução qualitativa. Entendo que há, digamos assim, um percurso ao longo do qual os perfis das obras vão mudando. Vão mudando, mas não piorando ou melhorando. Não acho que *A Moreninha*, que é um dos primeiros romances brasileiros, seja pior do que *Dom Casmurro*. Acho que *A Moreninha* é o melhor livro possível para os autores e leitores brasileiros de 1844, assim como *Dom Casmurro* é um dos melhores livros possíveis para os leitores do fim do século 19. [...] Acho que os romances brasileiros de hoje estão à altura de tudo que melhor se fez

antes deles. Temos grandes autores e grandes obras do final do século 20 e do começo do século 21. É equivocada essa idéia de que quanto mais contemporâneos os romances, piores eles são. Os críticos é que talvez se sintam inseguros para falar da contemporaneidade. (Lajolo 2004: n.p.)

No que toca o lado pragmático do fazer literário, as bases do mercado editorial veem-se cada vez mais solidificadas e o ofício do escritor cada vez mais profissionalizado. Por exemplo, em 2003 organiza-se pela primeira vez a Feira do Livro FLIP em Paraty. No mesmo ano lança-se também a primeira edição do Prêmio Portugal Telecom. Logo instauram-se outros: Minas Gerais de Literatura em 2007 e São Paulo de Literatura em 2008, ambos mantidos pelos governos estaduais. Naquela época instaura-se também o Sesc – Serviço Social do Comércio – com centros espalhados pelo país inteiro oferecendo um leque de eventos culturais e educativos gratuitos. Em bibliotecas públicas organizam-se encontros promocionais com escritores. Autores tornam-se celebridades, ao redor dos quais cria-se um certo culto: “o escritor atual [...] tende a tornar-se uma figura pública, dando entrevistas na mídia escrita e audiovisual, frequentando feiras do livro ou festivais literários.” (Perrone-Moisés 2011: 263). Tal situação propicia as formas literárias praticadas, especialmente a ficção realista, a metaficção e a autoficção, que jogam com as formas autobiográficas, apagando as fronteiras entre o documental e o ficcional. Há uma centralidade do próprio sujeito, isto é, uma subjetivação que acaba sendo uma dessubjetivação integral e dissolução do sujeito autoral na matéria do texto. Há também o reconhecimento de novas subjetividades no mundo da cultura e vontade de reconfigurar o termo “literatura”. Além disso, surge a noção de “literatura marginal” ligada aos espaços suburbanos, aos meios alternativos de publicação (como mídia social), tematizando os problemas da periferia, com uso da gíria, por exemplo. É uma expressão de alteridade que surge como resposta aos discursos hegemônicos analisados por Dalcastagnè no já mencionado estudo sobre a literatura brasileira contemporânea.²⁰⁴ No sistema literário brasileiro surgem novos atores que visam torná-lo mais democrático e inclusivo.

Ao mesmo tempo, a literatura brasileira começa a ganhar mais visibilidade fora do país. A Fundação da Biblioteca Nacional do Brasil lança o Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros no Exterior, promovendo também o intercâmbio de autores brasileiros no exterior. Em 2012 a revista britânica *Granta* publica uma edição especial com os melhores jovens escritores brasileiros. A matéria da revista caracteriza as tendências literárias em autores

204 Cf. Cap. 4.1.

nascidos a partir dos anos setenta. Ela também inclui umas narrativas breves traduzidas para inglês, de autores como Michel Laub, Tatiana Salem Levy, Leandro Sarmatz, Julián Fuks, Carol Bensimon e Antônio Xerxenesky, *nota bene*, autores de origem judaica. Em 2013 organiza-se a anual Feira do Livro em Frankfurt que faz homenagem à produção literária do Brasil. Em 2015, o Brasil é também o convidado de honra no *Salon du Livre* em Paris. Neste contexto transnacional os autores brasileiros ganham reconhecimento, seus livros são traduzidos para outros idiomas, premiados e discutidos internacionalmente. Na segunda década do século XXI, o Brasil encontra-se num espaço das “trocas globais, de circulação mundial da arte, marca do que identificamos como contemporâneo.” (Resende 2015: 5).

A visibilidade do Brasil no palco global tem crescido, portanto, ao longo da primeira década do século XXI, durante o governo do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Seu crescimento econômico foi notado por O’Neill, economista da Goldman & Sachs, que em 2001 usou pela primeira vez o termo BRIC para referir-se às rapidamente crescentes economias mundiais projetadas para competir com seus homólogos ocidentais no mercado global (O’Neill 2011: 1-15). Os quatro países: Brasil, Rússia, Índia e China (a partir de 2010, também África do Sul, BRICS) começaram a ser vistos como uma possível força de equilíbrio para o grupo G8. Naquela época o Brasil torna-se, além disso, membro de organizações internacionais como a FAO (Organização das Nações Unidas para Alimentação e Agricultura) e a WTO (Organização Mundial do Comércio). O governo brasileiro vira promotor da paz, engajando-se entre 2003 e 2011 em assuntos políticos no Oriente Médio, particularmente a crise política no Líbano, a guerra civil na Síria e os processos de paz entre Israel e Palestina. Em 2010, Lula é o primeiro presidente do Brasil a visitar os territórios de duas nações, reforçando a já existente cooperação comercial com Israel na área de agricultura, tecnologia e hidropolítica (Lesser 2004a: 270).²⁰⁵ No mesmo ano entra em vigor para o Brasil o Acordo de Livre Comércio Mercosul-Israel. Ao lado do presidente, uma outra figura importante nesse contexto das relações Sul-Sul é Celso Amorim, ministro das Relações Exteriores do Brasil no governo de Lula, cujos

205 Ao mesmo tempo, no país cresce uma tendência de abandono da posição neutra no conflito israelo-palestino e um aumento do apoio à Palestina. Em 2006 o MST, por exemplo, declarou oficialmente sua posição pró-Palestina, relacionando a situação da falta da reforma agrária no Brasil com a guerra entre Israel e o Hezbollah.

esforços levaram a uma conexão econômica do Brasil com a Liga de Estados Árabes (Kalout 2014: 13-17).²⁰⁶

No âmbito cultural, em 2002 inaugura-se a nova sede da Casa da Cultura de Israel em São Paulo, existente desde os anos sessenta, que passa a ser conhecida como Centro da Cultura Judaica até 2015 quando então vira Unibes Cultural sob a gestão da União Brasileiro-Israelita do Bem-Estar Social. No mesmo ano lança-se o primeiro número da revista cultural judaica *Revista 18*.

A conjuntura dos campos político e econômico no Brasil contemporâneo deve ser vista em relação com o campo literário, pois eles são orientados pelos modos de pensar, sentir e agir que aumentam horizontes de esperança, expandem o campo da imaginação e produzem maior equidade. Essa é a ética da possibilidade no sentido trabalhado por Appadurai (2013). Imaginação, antecipação e aspirações são três fatores que orientam a condição da contemporaneidade que visa ao futuro. No caso da literatura, ela possui mais três características. A primeira é a fertilidade, favorecida pela presença da Internet e do espaço virtual, onde é possível rápida- e facilmente divulgar o trabalho e discuti-lo com outros. A segunda é a qualidade da ficção: original, erudita, renovadora. Finalmente, a terceira é a multiplicidade, que se articula numa ausência de um estilo dominante e numa heterogeneidade dos temas e das vozes (Resende 2008a: n.p. e 2013: 7-8). A multiplicidade igualmente tem a ver com a participação da literatura nacional no “mundo de fluxos”, que se caracteriza por uma mobilidade, também imaginativa (Resende 2010: 103-104). As dinâmicas globais que entram em interação com o local também afetam a conceitualização da memória, do indivíduo e da coletividade. No romance novo-milenar acontecem reescrituras e releituras do cânone brasileiro e dos clássicos da literatura ocidental e experimentações com formas, gêneros e semântica. O rompimento com “a tradição literária de afirmação da língua, da nação, dos valores culturais” e a afirmação de “uma literatura que busca se inserir, sem culpa, no movimento dos fluxos globais” (Resende 2013: 10-11), trazem uma desterritorialização da narrativa cujo protagonista ou narrador é uma figura exilada: no país, na cidade, na sua própria existência. A autoficção praticada por autores está inerentemente ligada aos processos memorialísticos e à construção de uma escrita de memória. Lembranças fabricadas e jogos de verdade e mentira são elaborados através de recursos formais. Não importa tanto o quê é lembrado, mas como e com que meios.

206 Um outro fato importante é que o Brasil, ao lado de muitos países europeus como a França e a Alemanha, opôs-se à guerra dos EUA contra o Iraque (Lesser 2004: 270).

Numa nova dimensão ficcional, a memória “não está servindo ao documental, mas passa a se utilizar dele” (Resende 2015: 18).

O fenômeno da memória e da sua relação com a literatura, segue sendo intensamente pesquisado no nível global. A pesquisa inclui questões como a representação literária da memória, os aspectos mnemônicos da literatura, ficções de memória, metamemória, texto como espaço da memória, memória cultural e cânone literário, espaços da memória na literatura, etc. No Brasil e alguns países latino-americanos, como na Argentina, no Uruguai e no Chile, a literatura segue buscando enfrentar as memórias traumáticas dos regimes ditatoriais do século XX. Desta vez, escrevem os filhos daqueles que viveram a ditadura, que com as intervenções literárias recuperam o passado para si mesmos. As memórias dos eventos coletivamente traumáticos misturam-se com outras, mais atuais, pessoais e íntimas. A ditadura militar não é necessariamente o tema central da narrativa, mas um contexto importante senão decisivo para a construção do enredo e das personagens. Ela é um mal-estar na memória deixado em legado para as gerações posteriores. No Brasil, a nova vertente da memória das ditaduras latino-americanas (para diferenciar do *testimonio* praticado nos anos setenta e oitenta) aparece em jovens autores como Antônio Xerxenesky, Júlian Fuks e Carola Saavedra, assim como em autores de gerações anteriores, Milton Hatoum e Bernardo Kucinski. Ao lado da memória do regime militar como tema, a memória do Holocausto continua sendo explorada, por poucos num modo multidirecional, como é o caso já mencionado de Bernardo Kucinski que incidentalmente justapõe os fascismos transatlânticos.

6.2 Brasil - um núcleo local da comunidade transnacional de pós-memória?

No século XXI observa-se uma nova dinâmica da memória da Destruição gerenciada pelas políticas oficiais de rememoração. Por um lado, o período 1933 – 1945 é recuperado pelos contextos especificamente locais, na construção dos *lieux de mémoire* que servem para promover e negociar os discursos nacionais e o consenso social sobre como os eventos são e deveriam ser lembrados. Esses discursos sublinham o Holocausto como um crime contra a população judaica europeia ou apropriam-se do Evento para as agendas locais de políticas identitárias nacionais. Por outro lado, florescem primeiras iniciativas internacionais, político-institucionais, que buscam incluir outras histórias de trauma e de sofrimento ligadas ao contexto da Segunda Guerra Mundial, por exemplo, a perseguição às pessoas homossexuais, às testemunhas Jeová, o extermínio das pessoas deficientes ou o extermínio dos Sinti e Roma.

Além disso, em certos planos, culturais, sociais e literários, trabalha-se intensamente memórias de eventos coletivamente traumáticos como as ditaduras, o colonialismo e a escravidão. Tais discursos de memória são propiciados e estimulados sobretudo pelos debates e pesquisa cada vez mais amplas sobre o Holocausto e a história do nazismo na Europa. A emergência da memória do Holocausto numa escala global contribui efetivamente para a articulação de outras histórias (Huysen 2003: 12). No âmbito da pesquisa acadêmica, há uma virada na direção dos estudos transnacionais, transculturais e até transmediais do Holocausto, que busca, entre outras coisas, repensar os *lieux de memoirs* para contextos extra-nacionais. Isso é acompanhado por uma crescente presença digital de várias instituições culturais e educacionais. Basta aqui citar um projeto sobre a memória transnacional do Holocausto criado na Universidade de Leeds em colaboração com várias instituições acadêmicas e não-acadêmicas no mundo²⁰⁷ ou as iniciativas latino-americanas que emergem nas redes sociais como a rede LAES (La Red Latinoamericana para la Enseñanza de la Shoá) que colabora com museus e centros culturais judaicos em países como Argentina, Brasil, Chile, Costa Rica, Guatemala, México, Panamá, Peru e Uruguai, servindo como uma plataforma online para o ensino sobre o Holocausto durante a pandemia da Covid-19 (2020). Todos esses fenômenos, não raramente multidirecionais e cada vez mais mediáticos, fazem parte do que Aleida Assmann (2010a) chamou de formação de nova(s) comunidade(s) global(is) da memória do Holocausto.

Entre as práticas de rememoração, houve uma intensificação da institucionalização assim como de políticas e discursos nacionais no Ocidente. Abriu-se uma era de comemorações, pelo que se entende não apenas a organização e efetuação dos eventos, mas também a projeção para os futuros “aniversários”. Lembrando apenas alguns exemplos, observa-se que entre 27 e 29 de janeiro de 2000, cinquenta e cinco anos após a libertação do campo de extermínio Auschwitz-Birkenau, pela iniciativa do primeiro-ministro do governo sueco, Göran Persson, organizou-se em Estocolmo um foro internacional com representantes de 46 governos, cujos temas principais eram a educação, a pesquisa e a rememoração do Holocausto. Em resultado da conferência criou-se a Declaração de Estocolmo assinada pelos países membros da International Holocaust Remembrance Alliance (IHRA).²⁰⁸ Em 2003 iniciou-se a construção do Memorial dos Judeus

207 <https://transnationalholocaustmemory.org>.

208 IHRA, originalmente ITF (The International Task Force on Holocaust Education, Remembrance and Research) conta hoje em dia com a participação de 31 países membros, 2 países de ligação e 9 países observadores. Quanto aos países latino-americanos,

Europeus em Berlim, aberto em 10 de maio em 2005.²⁰⁹ Já em 27 de janeiro de 2005, o Parlamento Europeu em Bruxelas declarou o dia da liberação do KZ-Auschwitz como o dia de comemoração e aprovou a resolução contra o antisemitismo na Europa (Assmann, A. 2010a: 102). Nesta mesma ocasião a ONU declarou 27 de janeiro como o Dia Internacional de Recordação das Vítimas do Holocausto – International Holocaust Remembrance Day. Ainda em 2005 foi reinaugurado o Museu do Holocausto em Jerusalém, Yad Vashem e no mundo inteiro, inclusive no Brasil, comemorou-se os 60 anos do fim da Segunda Guerra Mundial e do Holocausto.

Ao mesmo tempo, surge uma tensão entre a dominante valorização do testemunho (Wieviorka 2013: 127-180), e o questionamento de tal valorização identificada com o autoritarismo da cultura de memória e a hegemonia moral de uma história subjetiva (Sarlo 2005: 27-58 e 59-94). Logo, ao lado de pós-memória e pós-Holocausto, começa a falar-se igualmente em pós-testemunho (Popescu 2015: 1-17), que embora pareça ter afinidade com a noção de “testemunhas pela imaginação”, é mais viável em contextos não-literários. A rememoração do Holocausto torna-se uma “religião civil” do Ocidente (Allwork 2015: 288-304). Os estudos da memória continuam proliferando, com mais desdobramentos de enfoques de pesquisa, como, por exemplo, memória global, processos transculturais e transnacionais, memória digital e contra-monumentos. Certas tendências artísticas que surgiram nos anos noventa intensificam e popularizam-se, como o misturar de gêneros literários, a irreverência do Holocausto, o tema da cumplicidade, o testemunho falso/ficcionalizado, a fascinação com o kitsch e com o fascismo, a polifonia das vozes narrativas, a estética do realismo mágico (e em geral do realismo conflituoso e traumático), entre outros. Ao lado da controversa narrativa feita a partir da perspectiva dos perpetradores, há também uma proliferação de alegoria. Embora não surja apenas no século XXI, a alegoria torna-se uma prática desconstrutivista de representação e de leitura cada vez mais frequente.²¹⁰

a Argentina é o único membro funcional da IHRA; Uruguai e El Salvador são países observadores. Cf. <https://www.holocaustremembrance.com/>.

209 Sobre as controvérsias que acompanharam o concurso e o planejamento do Memorial, cf. Young 2002: 152-183.

210 O que antes, nos anos noventa, era considerado como a quebra da etiqueta do Holocausto, já esteve presente de fato a partir dos finais dos anos sessenta, com as novelas de Saul Bellow, Philip K. Dick e Philip Roth, por exemplo. Mesmo assim, no novo milênio a alegoria ganha uma nova dimensão, através de técnicas intermediáticas e tecnologias visuais avançadas, como no caso da cinematografia, no exemplo de *The Nutcracker in 3D* (2009) de Konchalovsky, de *Planeta dos Macacos: A Guerra* (2017)

No Brasil, um levantamento realizado em 2001 pelo IBOPE para o Comitê Judeu Americano trouxe resultados desconcertantes. 89% dos brasileiros que participaram da pesquisa²¹¹ desconheciam a palavra “Holocausto”, enquanto 32% não sabiam que tinha havido um extermínio em massa das populações judaicas europeias pelo regime nazista e seus colaboradores durante a Segunda Guerra Mundial. Apenas 5% dos brasileiros conheciam os significados de Auschwitz, Dachau e Treblinka. Segundo a nota publicada na página do IBOPE, os resultados não trouxeram surpresa às autoridades judaicas. Entre as razões de enorme desconhecimento foi mencionado o contraste entre a dimensão geográfica do país e o tamanho relativamente pequeno da população judaica local (Brant 2001).

A memória do Holocausto no Brasil se articula em duas dimensões entrelaçadas: a nacional brasileira e a comunitária judaico-brasileira. Genericamente falando, ela se torna mais acessível para a heterogênea sociedade brasileira por volta de 2000 quando as iniciativas vindas das associações judaicas, centros de pesquisa e indivíduos buscam promover o conhecimento e a educação a respeito do tema. A partir do novo milênio pode-se identificar ainda alguns eventos e iniciativas privadas, institucionais e acadêmicas que criam o mapa da memória do Holocausto na vida pública em centros urbanos do país. Em 2004, na Biblioteca Central do Gragoatá em Niterói, teve lugar a exposição temporária *Triângulos Roxos - As vítimas esquecidas do Holocausto*, dedicada aos prisioneiros alemães identificados como Testemunhas de Jeová. Em 2006 estreia o filme de Caio Hamburger *O ano em que meus pais saíram de férias* que lida com o impacto da ditadura militar, entrelaçando o traumático momento da história do Brasil com a memória do Holocausto.²¹² Em janeiro de 2008 no Rio de Janeiro, organizou-se

de Matt Reeves, ou da série *The Walking Dead*, que independentemente da qualidade do resultado estético, chegaram a ser interpretadas como representações alegóricas do Holocausto (sem judeus, porém). A educação infantil e dos adolescentes acerca do tema torna-se mais interativa e multidirecional.

- 211 Foram escolhidas 1000 pessoas em todo o Brasil, o que representa uma micro-fração da sociedade brasileira que conta com cerca de 200 milhões de habitantes. Levando em conta o nível da escolaridade e alfabetização significativamente desigual entre vários centros urbanos e rurais no Brasil, os resultados de uma tal pesquisa de fato não podem ser usados em qualquer contexto sociológico ou histórico. Aqui lembre-se o levantamento feito pelo IBOPE para demonstrar que o tema do Holocausto esteve na agenda pública com o começo do novo milênio.
- 212 O filme foi escolhido para representar o Brasil na categoria do filme estrangeiro dos Prêmios da Academia de 2008. Porém não figurou entre os cinco finalistas.

uma exposição fotográfica no Palácio do Itamaraty *Holocausto Nunca Mais*. No mesmo ano o carnavalesco da escola carioca de samba Viradouro, Paulo Barros, conceituou o carro alegórico de tema do Holocausto. A instalação era composta pelos cadáveres nus empilhados e uma figura de Hitler. Devido aos protestos e críticas, entre outros por parte dos líderes das comunidades judaicas, o carro foi proibido de desfilar e o próprio Barros foi demitido (Alba 2008).²¹³ Ainda neste mesmo ano, em dezembro, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, estreou *Anne Frank - o Musical*, baseado na peça teatral de Broadway escrita por Frances Goodrich e Albert Hackett, adaptada do *Diário de Anne Frank*.

Esses tipos de empreendimento artístico geram perguntas pela estética e ética da representação. Embora a representação do Holocausto durante o carnaval tenha sido veemente repreendida no Brasil (e isso não apenas pelas comunidades judaicas), o musical, por sua vez, foi bastante bem recebido apesar da ideia de fazer entretenimento da história de perseguição nazista não deixar de ser altamente problemática.²¹⁴ Uma outra iniciativa que possibilita localizar o Brasil no panorama das práticas de rememoração global são as Marchas da Vida. A iniciativa educacional que organiza anualmente visitas na Polônia e em Israel, existe no Brasil desde 2009 e no mundo desde os anos 80, contando com delegações em vários países na América Latina.²¹⁵

Embora Aleida Assmann (2010a: 103) tenha advertido do perigo das tendências desterritorializantes da memória do Holocausto que ignorassem os contextos locais e tornassem o evento uma abstração²¹⁶, no Brasil, o desapego da memória do território é ditado pelo contexto regional e é de certa forma a condição principal da sua sobrevivência. A imigração judaica para o Brasil, a fundação dos bairros tradicionalmente judaicos em grandes núcleos urbanos, o

213 Rosana Kohl Bines (2011: 101-109) tratou do ocorrido tocando em questões vitais para o entendimento do conflito ideológico que gerou o projeto de Barros, centrado entre duas posturas: uma contra a trivialização da barbárie (defendida principalmente pelos meios judaicos) e outra a favor da liberdade criativa. A autora vai mais ao fundo da questão, deixando de lado o tal debate que flutuou na superfície do ocorrido e pondo ênfase na complexa convivialidade entre judeus e não-judeus no Brasil, proporcionando dessa maneira uma intervenção sociológica extremamente válida.

214 Também na Espanha em 2008 criou-se um espetáculo musical baseado na peça de Broadway sobre Anne Frank. A proposta artística deparou-se com reações céticas, entre outros, por parte do *The Guardian* e *Frankfurter Allgemeine*.

215 A sede central da organização encontra-se em Nova Iorque. A página internacional pode ser consultada aqui: <https://motl.org>.

216 Essa foi também, entre outros, uma das objeções perante o projeto do Memorial em Berlim. Cf. Young 2002.

antisemitismo durante a Era Vargas, a ditadura militar, assim como as viagens dos intelectuais brasileiros para a Europa durante e depois da Segunda Guerra Mundial, formam um contexto local e ao mesmo tempo global que é vital para a inserção da Catástrofe na vida pública no país.

Em 2009, surgem os primeiros planos para a construção de um museu dedicado ao Holocausto em Curitiba. O museu é inaugurado em 2011 e é o primeiro espaço deste tipo no Brasil com uma proposta museológica, educacional e de pesquisa permanente. A ideia para o museu veio de Miguel Krigsner, membro atuante da comunidade judaica de Curitiba. O projeto contou com o apoio da ONG Associação Casa de Cultura Beit Yaacov. Os projetos, museográfico e expográfico, foram desenvolvidos por uma empresa de produção cultural de São Paulo. Já as exposições temporárias e itinerantes possuem a concepção da própria equipe do museu. Segundo o coordenador geral do museu, Carlos Reiss, a presença da história e da memória do Holocausto possui uma dimensão mais ampla. Ela funciona como uma memória transnacional. Assim Reiss:

[...] o tema do ódio, da discriminação, do racismo, da intolerância (fundamental para que o interesse pelo museu fosse disseminado), tão relevante nos dias de hoje, não é um tema presente apenas no Rio de Janeiro, São Paulo, Berlim ou Nova York. Vemos isso todos os dias aqui também. É um museu que se utiliza do exemplo do Holocausto para alertar sobre o ódio e a intolerância. Torcemos para que iniciativas como essa se concretizem também em outros centros importantes do Brasil, como é o caso de São Paulo, que inaugurou seu memorial permanente há algumas semanas [...]. O objetivo do Museu não é transmitir a Shoá por si só: transmitimos valores, princípios éticos. O Holocausto é só a ferramenta pedagógica que usamos para fazer isso. (Carlos Reiss, E-mails de 22 e 23 de novembro de 2017)

O Holocausto em sua extensão simbólica surge então neste contexto brasileiro como modelo de se lembrar do que não se deve repetir; como um tipo de iconização (Assmann, A. 2010a: 109-112). A exposição permanente no museu termina com um painel intitulado “A que ponto chegamos no século XX”, onde se mostram relatos de conflitos armados e genocídios ocorridos ao longo do século XX, com exemplos particulares de violação de direitos humanos, também no Brasil. Reiss vê nessa abordagem comparatista um valor didático e pedagógico. A memória do Holocausto aqui é vista como uma norma universal, que foi considerada por Levy e Sznajder como algo positivo e que exige um *ethos* global adequado (Levy e Sznajder 2007: 232). Um dos objetivos do Museu em Curitiba é, portanto, aproximar o Holocausto da população brasileira, particularmente dos jovens, através de práticas focalizadas no ensino de valores universais (“transmitimos valores, princípios éticos”):

O grande objetivo de qualquer projeto educativo ligado ao tema é ajudar na construção de uma memória coletiva universal do Holocausto. São histórias de ódio, preconceito, racismo e intolerância – assuntos muito próximos de todos nós.

Estamos em meio a um processo mundial de transformação da memória coletiva da Shoá, de algo particular-judaico para um viés universal. [...] As ditaduras fazem parte da nossa história, por isso também não podem ser esquecidas. Há muito o que se aprender. (Carlos Reiss, E-mails de 22 e 23 de novembro de 2017)

A memória do Holocausto encontra-se também na agenda do Centro Cultural Judaico Marc Chagall. A associação criada nos anos 80 em Porto Alegre responsabiliza-se pela divulgação da cultura judaica, realizando também pesquisa a respeito da presença da imigração judaica no país com enfoque na preservação da cultura da comunidade do Rio Grande do Sul. O programa educativo inclui a história do judaísmo, do antissemitismo e do Holocausto. Em ocasiões comemorativas o Centro Cultural divulga dados históricos assim como histórias particulares dos sobreviventes e testemunhas, com o intuito de visibilizar o seu trabalho em nível nacional.

Mais recentemente, em novembro de 2017, inaugurou-se o Memorial do Holocausto no Bom Retiro, um bairro de São Paulo de imigração de classe operária judaica. O espaço está instalado dentro do Museu da Imigração Judaica aberto em 2016 e localizado no prédio da mais antiga sinagoga paulista (1912), *Kehilat Israel*. O memorial é aberto ao público geral, embora devido a sua localização, seja possível que não conte com tantas visitas como o museu de Curitiba, esse explicitamente direcionado para o público mais amplo, particularmente escolar. Já os memoriais instalados em cemitérios israelitas no Rio de Janeiro e em Salvador da Bahia não são tão conhecidos. O primeiro fica no cemitério Vila Rosali e data do ano de 1975.²¹⁷ O outro, localizado na encosta nordeste da Colina da Baixa de Quintas, em Salvador, foi concluído ao longo de 2007 (Ekerman 2009: n.p.). São lugares de memória que, no caso mais provável, contam principalmente apenas com a visita da população judaica aos túmulos de seus parentes.

Além disso, observa-se que dentro das comunidades judaicas no Brasil a história do Holocausto reforça-se como referência central na construção de identidades judaicas específicas no Brasil. Analisando o papel de duas figuras públicas no Brasil, do soldado da Segunda Guerra Mundial, Salomão Malina, nascido em

217 Na parte “Cemitério Velho” do Cemitério Israelita Vila Rosali se encontra o mais antigo Memorial do Holocausto das Américas. Em uma urna, em seu interior, se encontram barras de sabão resgatadas de campos de extermínio, supostamente confeccionadas com a gordura corporal de prisioneiros.

1922 no Rio de Janeiro, e do sobrevivente Aleksander Henryk Laks, nascido em 1926 em Łódź na Polônia, Gherman (2016: 188) conclui que o sobrevivente tem se tornado a “figura do judeu”, que simboliza a experiência judaica na guerra, fortalecendo vínculos entre judeus brasileiros. Enquanto isso, o soldado (judeu) tem incorporado a referência do heroísmo brasileiro, sendo ausente nos estudos judaicos e na política interna das comunidades.

Como devidamente observou Gherman, a figura do sobrevivente tornou-se uma das referências centrais para a política identitária judaica no país no século XXI. Mesmo assim, embora o Holocausto continue em grande parte restrito ao contexto comunitário judaico brasileiro, isso não impede que os centros judaicos cada vez mais promovam o diálogo transcultural, difundam a cultura e a história judaica e apoiem a pesquisa e a educação nesta matéria. Várias instituições, como os mencionados museus e memoriais, assim como as universidades, vão recuperando as memórias dos sobreviventes a fim de fazê-las mais acessíveis também às populações não-judaicas. Em consequência, observa-se um significativo crescimento do corpus da literatura testemunhal. A popularização das memórias do Holocausto deve-se primordialmente ao Arquivo Virtual sobre Holocausto e Antissemitismo (ArqShoah)²¹⁸, criado em 2006 pela iniciativa da historiadora Maria Luiza Tucci Carneiro, e à editora Humanitas da Universidade de São Paulo. A Humanitas lança desde 2005 a série “Coleção: Testemunhos” onde se publicam relatos de sobrevivência até então inéditos.²¹⁹ Além disso, vale

218 ArqShoah foi criado no Laboratório de Estudos sobre Etnicidade, Racismo e Discriminação (LEER) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP e integra vários centros de pesquisa da USP, recebendo auxílios à pesquisa por parte de várias instituições e indivíduos. Além disso, ArqShoah organiza e coordena vários projetos. O último, de 2017, intitulava-se *Vozes do Holocausto II*.

219 Como: *Vida e luta de uma sobrevivente do Holocausto* (2012) por Sabina Kustin, *Nos campos da memória. A história de Kiwa Kozuchowcz. Prisioneiro B513 – Sobrevivente do Holocausto* (2012) de Rosana Kozuchowicz Meiches, *Transnistria: o destino de uma sobrevivente do Holocausto* (2014) de Betty Herscovici. Outros testemunhos são publicados ainda no Rio de Janeiro, por exemplo, *Uma estrela pela fresta: sobrevivências de Gučia: o Holocausto e depois* por Carlos Doin (2003) e dois testemunhos de Aleksander Henryk Laks: *O sobrevivente: memórias de um brasileiro que escapou de Auschwitz* (2002) com Tova Sender, e *Mengele me Condenou a Viver* (2012) com Samanta Obadia, e em Porto Alegre, *Também quero falar: sobrevivente alemã relembra o III Reich* (2007) de Eleanor Stange Ferreira. Além disso, a psicóloga clínica Sofia Débora Levy organiza dois livros *Sobre viver* em 2006 e em 2014 *Holocausto: vivência e retransmissão* que reúnem entrevistas e depoimentos de sobreviventes imigrados no Brasil, e em 2012, a autora e crítica literária Noemi Jaffe publica o livro *O que os cegos estão sonhando?*, que reúne intervenções de três gerações: o testemunho de Lili

a pena mencionar também a fundação em 2020 do Centro Primo Levi, coordenado por Rosana Kohl Bines e Renato Lessa na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. O centro dedica-se sobretudo à pesquisa da obra e dos temas do escritor e sobrevivente italiano.²²⁰

Ao lado dos testemunhos publicados no Brasil, há também literatura ficcional e autoficcional de pós-memória que vai se diversificando estética- e formalmente, buscando não raramente chocar tanto com seu desapego emocional como com sentimentalismo em excesso, sua ambivalência epistemológica e empréstimos quase-plagiários, posicionando-se contra o Holocausto compreendido como o paradigma do sofrimento judaico, ou ao contrário, reforçando o *locus* judaico das atrocidades da Segunda Guerra Mundial. Neste sentido, o campo literário no Brasil vive seu próprio momento quando nasce um novo gênero de literatura judaico-brasileira: o romance pós-Holocausto.²²¹

Stern, sobrevivente de Auschwitz e mãe da autora, o ensaio da própria autora, Noemi, e uma reflexão-epílogo da neta, Leda Cartum.

220 Em 2019 realizou-se na PUC-Rio o Colóquio “Mundos de Primo Levi”. O material resultante daquele encontro gerou um livro-coletânea (no prelo, previsto para final de 2021) e o primeiro número da Revista Hurbinek (previsão para início de 2022). O Centro Primo Levi foi institucionalizado no final de 2020, integrando o Instituto de Estudos Avançados em Humanidades (IEAHu) vinculado ao Centro de Teologia e Ciências Humanas (CTCH) da PUC-Rio.

221 Quanto à América Hispânica, os autores hispano-falantes espalhados pelos dois continentes americanos, seguem cultivando o (auto)biográfico embora modificado, misturado a outros gêneros e formas literárias. Uma das características é o surgimento da “3G” latino-americana. Entre alguns, vale a pena citar aqui Ariel Magnús (*La abuela* 2006), Sergio Chejfec (*La lenta biografía* 2007), Miriam Moscona (*Tela de sevoya* 2012), Eduardo Halfon (*Monasterio* 2014, *Signor Hoffman* 2016), Azriel Bibliowicz (*Migas de pan* 2013) ou Isaac Goldemberg (*Remember the Scorpion* 2015). Entre os autores não-judeus destaca-se Jorge Volpi com o romance-poema *Oscuro bosque oscuro* (2017), também autor de um romance anterior, *En busca de Klingsor* (1999).

7 Romance pós-Holocausto no Brasil: entre fato e ficção

Depois da Destruição, o discurso histórico (tradicional) entrou em crise e a memória e a consciência assumiram o papel de motor da construção da narrativa. No entanto, como sublinha Foley, não houve uma erradicação radical da distinção entre fato e ficção no romance pós-Holocausto assim como sugerida por muitos críticos. Pelo contrário, a pesquisa empírica demonstrou que “Holocaust writers have been only too aware of the necessary difference between reality and imagination” (Foley 1982: 332). E observou ainda: “While Holocaust writers do not collapse distinctions between factuality and mimesis, however, their evident uneasiness with traditional generic conventions suggests that some literary provide better frameworks than others for conveying the subject Holocaust.” (Id.: 332-333).

Foley argumenta que o romance pós-Holocausto não faz questão de distinguir entre o fato e a ficção, mas busca novas formas literárias e novos pactos entre o escritor e o leitor, que “do not impose idealist philosophical schemes upon their material” (Id.: 333). Isso tem a ver com a rejeição de gêneros e formas tradicionais e de uma entrega do autor da ficção aos trabalhos de memória e à problemática da identidade (Henke 2003: 77 citado em Neumann 2005b: 6). As propostas terminológicas que vêm surgindo a partir dos finais dos oitenta evoluem ao redor da memória e ficção, como “roman mémoriel” (Robin 1989), “literatures of memory” (Middleton e Woods 2000), “fiktionale Autobiographie” (Löschnigg 1999) ou “narratives of memory and identity” (Petry 1999) e também a utilizada por mim “fictions of memory” (Kremer 1999; Nünning 2003; Neumann 2005a) (Neumann 2005b: 7). No entanto, embora haja uma tendência de o discurso histórico ceder mais espaço ao discurso memorialístico, entre os dois (ou três se incluirmos a identidade) continua tendo “inúmeros paralelos, interdependências e interações” (Neumann 2005b: 6).

Neste capítulo, portanto, trato do romance pós-Holocausto que surgiu no Brasil com o novo milênio. Apresento-o como um gênero sujeito ao *blurring* (Lang 2003) e que envolve uma variedade de subgêneros de teor memorialístico e de forma ficcional. Sublinho também o papel intertextual da memória, lembrando que seus conteúdos e formas presentes na literatura dizem respeito à criação da relação mimética entre o mundo empírico e o mundo textual, aos modos de representação (de fazer presente os eventos passados através de técnicas literárias), bem como às próprias formas e gêneros literários como produtos, produtores

e repositórios da memória cultural e da consciência histórica. Embora nesses romances o fato possa misturar-se com a ficção, o Holocausto mantém sua dimensão real, extratextual, apoiada pelas referências de caráter documental. Interessante mais bem se torna observar como as tensões entre o real e o imaginado se contêm em formas sujeitas às experimentações.

7.1 *Blurring genres*

Segundo Berel Lang (2003: 20), a escrita do Holocausto deveria continuamente aspirar à condição da história, ou seja, ao valor de autenticidade associado ao discurso histórico. Ele observa que para este tipo de escrita – que envolve discursos literários, científicos e filosóficos – a história é e deve ser ao mesmo tempo o incentivo, o tema e a finalidade. Ao lado da veracidade histórica que “[...] affects not only the standard features of those genres [diário, memórias, romance], but even their most artful or inventive elements [...]” (Ibid.), Lang identifica também alguns dos fenômenos estéticos de “diferença” como sendo elementos legítimos da resposta imaginativa, ou ficcional²²², à enormidade do horror e através dos quais o inquietante e o traumático podem ser adequadamente expressados:

[...] the associations of the traditional forms [...] are quite inadequate for the images of a subject with the moral dimensions and impersonal will of the Holocaust. Thus the constant turning in Holocaust images to *difference*: to the use of silence as means and metaphor, to obliqueness in representation [...] to the uses of allegory and fable and surrealism, to the blurring of traditional genres not just for the sake of undoing them but in the interests of combining certain of their elements that otherwise had been held apart. (Id.: 10)

Lang associa o *blurring* de gêneros literários tradicionais ao surgimento do testemunho do Holocausto, sendo esse um exemplo de forma mista entre autobiografia, memórias, romance, ensaio, escrita documental e histórica, de delimitações porosas que marcam a quebra com convenções genéricas até então vigentes, principalmente com a convenção autobiográfica baseada na autonomia, autoridade e integridade do sujeito narrativo. A ficção do Holocausto igualmente com frequência entrega-se ao misturar de gêneros:

The “Holocaust novel” bursts the already fuzzy generic boundaries of autobiography and fiction, memoir and fantasy, historical document and realist novel. The incredible

222 Escrita imaginativa é para Lang sinônimo de ficção, sendo considerada como meta-gênero da escrita do Holocausto no qual cabem romances e contos.

invites the surreal, and the absurdity of mass death defines narrative conventions of life-stories, the Bildungsroman, or the epistolary form. (Sicher 2005: xii)

Em consequência, a ficção remodela as percepções a respeito da representação do passado e da memória coletiva e cultural, renovando a dimensão ética da escrita e o compromisso dela com a historiografia (Lang 2003: 35).

O chamado *blurring effect* é uma resposta válida à Destruição que sinaliza a ruptura com as estéticas e formas vigentes até então. Essa ruptura traz um novo conhecimento e uma nova perspectivação do passado e dos processos da memória em termos de seu caráter narrativo. A fusão entendida pelo *blurring* produz um sentido do real, tão importante na recepção desta escrita, possibilitando uma experiência de leitura mais plena que testemunha a inadequação de certas convenções e desmistifica aquelas que ainda perduram. Como observa Aarons (2014: 27), há exemplos de textos que através de estratégias discursivas e formas literárias dedicam-se a uma *performance* estratégica de desestabilização retórica – uma retórica do não-consentimento que resiste à conclusão e tenta dar forma à memória coletiva judaica conectando identidades pessoais e coletivas com a história traumática. A ficção do Holocausto assim pensada através de “undoing some of language’s palliative, antidotal and redemptive possibilities” (Aarons 2014: 29), cria o espaço para o exercício de leitura eticamente consciente que instiga as perguntas pelas fronteiras do conhecimento impostas, que vão sendo problematizadas em resultado da experiência traumática.

A noção de Lang sobre *blurred genres* instiga uma busca por novas classificações dentro da literatura que, como no exemplo da literatura do Holocausto, lida com a memória, com o passado e sua reverberação no presente. Há ficções pós-Holocausto em que a memória, além de ser recurso e/ou tema, também está guardada na arquitetura do texto, ou seja, nos gêneros e formas utilizadas, postas em diálogo intertextual (ou intergenérico), que transmitem a memória cultural.

Embora uma tipologia genérica, mantida através da convenção e do hábito de leitura, possibilite organizar o conhecimento e por consequência averiguar a relação complexa entre a literatura e a memória, esses códigos e padrões genéricos têm sido questionados ao longo do século XX. É da literatura que vem a ruptura na tradição, pois ela problematiza os dispositivos narrativos em relação com a identidade e a recordação autobiográfica, em relação com as convenções genéricas e outras, também da leitura. Os padrões de narrar pelos quais se entende os gêneros literários são pois efetivamente padrões de ler e o seu *blurring*, como exposto antes, problematiza a relação do indivíduo-leitor com a cultura:

Genre is not just a way of writing: it is simultaneously a way of reading too. Genres form horizons of understanding, interpretation, and reading, where text, readership,

and knowledge come together. A genre is a way of looking at a text, implicitly connecting texts with contexts, ideas, expectations, rules of argument, and so on. Genres are vital in the act of creating texts and, more importantly, the knowledges from which texts emerges. Great works, of course, span, defy, and so invent genres. (Eaglestone 2009: 6)

7.2 Memória na literatura | memória da literatura

A atribuição de uma natureza ficcional à memória aprofunda a reflexão sobre a relação da última com os modos literários que a representam. O chamado *narrative turn* possibilitou uma leitura da memória autobiográfica sob o prisma de preceitos narrativos e, desta forma, outorgou às atividades de contar e de rememorar uma função de construção das percepções autocognitivas. Uma narrativa autobiográfica passou a ser efetivamente vista como um discurso construído e construtor de identidades. Praticada na escrita literária, ela produz identidades narrativas, remetendo para a complexidade das vivências e das experiências sendo narradas pelo prisma de percepção emocional e intelectual. Essa situação, quando examinada pela lente pós-moderna, convida para uma aproximação crítica aos padrões preestabelecidos de composição, desconfiada dos postulados da transparência e da verdade objetiva.

Para falar dos romances que encenam o jogo entre a identidade e a memória em suas dimensões individual e coletiva, a noção de “ficções de memória” (*fictions of memory*) surge como uma proposta interessante:

Der doppeldeutige Fiktionsbegriff bezeichnet in diesem Zusammenhang sowohl fiktionale Texte und die in ihnen entworfenen Erinnerungen als auch die in der Erinnerung erzeugten Fiktionen über die Vergangenheit. Erinnerungen bilden keinen vorgängigen Wesenskern ab, sondern erzeugen biographische Kontinuität. (Neumann 2005a: 164)

Neumann parafraseia suas palavras ainda num artigo posterior:

First, the term [fictions of memory] refers to literary, non-referential narratives that depict the workings of memory. Second, in a broader sense, the term "fictions of memory" refers to the stories that individuals or cultures tell about their past to answer the question "who am I?", or, collectively, "who are we?" (Neumann 2008: 334)

Logo, resulta disso que a representação da memória na literatura parte da premissa de que a literatura existe interrelacionando-se com os discursos contemporâneos da memória e de que é possível descrever processos, funcionamento e problemas da memória usando meios retóricos e outros recursos estéticos na ficção, tendo como ponto de referência um contexto social, uma memória cultural compartilhada por uma coletividade. *Fictions of memory* são, portanto, textos que encenam e representam as memórias, textos que são gerenciados pela memória, que semantizam os espaços em função de memória coletiva e,

também, no contexto particular das escritas do Eu, são encenações identitárias, de um lado, aspirando pela coerência, mas de outro lado, operando também conscientemente e deliberadamente com a noção de ruptura, configurando narrativas fragmentadas, abertas e/ou caóticas dando conta, por exemplo, das experiências traumáticas. Através destas operações, assim Neumann (2008: 341), o texto cumpre uma série de funções como representação, transmissão do conhecimento e da hierarquia de valores, produção de modelos para a autonarração e a interpretação do passado, fortalecimento de novos conceitos da memória ou até criação de contradiscursos imaginativos com o objetivo de empoderamento dos marginalizados e dos esquecidos pela cultura, artes, literatura, etc.

Fictions of memory é uma designação que, por um lado, refere-se aos textos em si – a amplamente considerada literatura memorialística – e, por outro lado, que descreve a relação entre o texto e a memória, isto é, a relação entre a memória cultural com a narratologia, a poética, a retórica, a hermenêutica, a intertextualidade ou a tipologia genérica. Portanto, é possível ainda distinguir entre a memória na literatura e a memória da literatura, ou seja, a literatura como um sistema de signos, normas e relações social- e culturalmente identificáveis e praticáveis.

A memória da literatura envolve a princípio três categorias: intertextualidade (mnemônica textual, textos em relações com os outros textos), cânone (história literária, a tensão entre o esquecimento e a continuidade cultural) e gêneros literários. O que é de interesse aqui é a terceira categoria. Como advertem van Gorp e Musarra-Schröder (2000: i), cada gênero possui uma série de características convencionais e o conhecimento dessas características, que provém da percepção dos traços comuns e regulares em textos individuais, cria expectativas em leitores e guia o processo de leitura dos textos subsequentes. Ao mesmo tempo, na medida em que o conhecimento das normas e padrões de formas genéricas é compartilhado por leitores e escritores, os gêneros literários possuem um papel importante no processo de comunicação literária e daí no processo de formação e cultivação da memória cultural. As formas de escrita autobiográfica (diário, romance autobiográfico ou autoficcional, biografia) em particular são modelos socialmente validados que possibilitam a configuração, a interpretação e a transmissão de experiência pessoal (Neumann 2005b: 67).

Erll e Nünning (2006: 18) fazem uma diferenciação entre dois entendimentos da relação entre a memória e o gênero literário. Primeiro, a memória dos gêneros literários refere-se aos gêneros convencionais que se constroem através da repetição e da atualização de certos padrões formais e estéticos. Segundo, há memórias que pertencem ao lembrar autobiográfico (individual) sobre os gêneros. Isso quer dizer que as características formais dependem das expectativas

convencionalizadas, dos esquemas segundo os quais pensa o autor, o crítico e o leitor. Finalmente, a relação entre a memória e o gênero produz sentido social e cultural, visto que há gêneros de memória que dão conta da compreensão dos processos históricos e da percepção de valores e normas comuns, constituindo e gerenciando noções da identidade coletiva. Neste sentido, numa perspectiva teórica da memória, a literatura demonstra-se parte de um tecido intertextual social, histórico e cultural de dimensão diacrônica e com um potencial significativo de criar espaços de identificação. Os textos, pois, escritos e lidos como pertencentes a certos gêneros literários, entendem-se como sendo “lembrados” pelos autores, leitores, críticos e instituições, construindo um espaço cultural comum: “Der Rückgriff an kulturell kanonisierte Erzählmuster stellt eine wesentliche Verbindung zwischen Individuum und Kultur her, denn er weist den Einzelnen als vollgültiges und konformes Mitglied einer bestimmten Kultur- bzw. Erzählgemeinschaft aus.” (Welzer citado em Neumann 2005b: 68).

Gênero literário é um repositório da memória cultural sobre a literatura. Ele responde às convenções sociais e culturais que o definem, criando espaços comuns de compreensão, de identificação e de criação da memória coletiva. Alguns gêneros são mais comumente associados com a memória, como diário, *memoirs*, autobiografia ou romance histórico.

As ficções judaico-brasileiras pós-Holocausto pode se classificar como literatura de memória ou como *fictions of memory*, o que se percebe logo pelos títulos. Os títulos dos livros *Desterro: memórias em ruínas* de Luis S. Krausz e *Mameloshn: memória em carne viva* de Halina Grynberg remetem diretamente à memória, sugerindo que se trate de romances memorialísticos. Similarmente, *Nas águas do mesmo rio* de Giselda Leirner faz alusão a um campo semântico que está relacionado com as metáforas da memória. Logo, o título do romance de Moscovich, *Por que sou gorda, mamãe?* sugere uma escrita de confissão feita eventualmente no pano de fundo familiar. *Diário da queda* de Laub possui características de um diário, de reflexões e lembranças fragmentadas e de uma sinceridade típica para textos privados. Enquanto isso, os títulos dos romances de Paulo Blank e de Jacques Fux aludem a uma escrita de instrução na qual os narradores passo por passo explicam e/ou ensinam as coisas. *Mentch. A arte de criar um homem* tem caráter de um manual de educação dentro do ethos de *Yiddishkeit*, dialogando com o gênero de *Bildungsroman*. Enquanto isso, *Antiterapias* insinua uma leitura terapêutica (embora não redentora). Esse tipo de intertextualidade, conhece-se da já clássica literatura do Holocausto. Pense-se aqui em Georges Perec e *A vida modo de usar* (1987), cujo pré-texto é um livro de instruções, e em David Grossman *Ver: Amor* (1986), que diz respeito a uma entrada no

dicionário. Resulta que esses títulos não apenas sugerem com que tipo de escrita o leitor está lidando, mas também, que tipo de relações seus textos estabelecem com os modos artificiais de armazenamento dos saberes como dicionários, manuais, guias ou notas de orientação e de conduta, que por si podem ser considerados sistemas metamnemônicos da memória coletiva.

Em seguida, apresenta-se três gêneros de romance: o memorialístico, em suas três faces: *roman mémoriel* (Robin 1989), *Erinnerungsroman* e *Gedächtnisroman* (Neumann 2005b; Gansel 2009), o romance histórico e o romance de formação. Ao lado de uma nomenclatura genérica, propõe-se ainda tratar de duas formas extra- ou a-genéricas que problematizam a relação entre fato e ficção no contexto do pensamento pós-moderno, isto é, a autoficção e, no contexto de escrita judaica, a *autojudéographie*.

7.2.1 Romance memorialístico: *roman mémoriel*, *Erinnerungsroman* e *Gedächtnisroman*

A escrita pós-Holocausto caracteriza-se pelo diálogo entre o coletivo e o individual nas negociações da memória. Régine Robin em *Le Roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors-lieu* fornece um discurso metaliterário, *blurred*, intelectual, teórico e memorialístico sobre a problemática da representação da história coletivamente traumática nos relatos memorialísticos pessoais. A noção de *roman mémoriel* assinala o caráter fragmentário, de vestígio, em que o passado é sujeito ao gerenciamento, a elaborações e reelaborações criativas, re-escritas e fixações, nas quais, nas palavras de Robin, o passado torna-se o sintoma e a constelação emblemática de uma nova conjuntura intelectual da escrita depois da Destruição (Robin 1989: 46).

Num *roman mémoriel* produz-se a memória individual e identitária escrita a partir das influências dos entrelaçamentos entre os seguintes discursos memorialísticos: memória erudita (histórica, *savante*), coletiva (no sentido elaborado por Halbwachs, uma memória social), nacional e cultural (Id.: 57-58). Nestes e entre estas formas de memória move-se o indivíduo que constrói sua própria memória fora de lugar

[...] pétri par des images-forces de la mémoire nacional d'un côté, par le récit familial, la saga des parents et des grands parents, par les généalogies plus ou moins imaginaires, par les albums de photos, de menus objets conservés, les bribes de correspondances d'autre part, informé par le savoir des historiens même vulgarisé, par cette forme de savoir que diffusent les médias, le cinéma, la télévision, la littérature légitime ou non; l'individu marqué par tous ces scénarios qui peuvent se renforcer l'un l'autre mais aussi se contredire, l'individu disais-je, bricole comme il peut sa représentation du passé,

son imagerie, son récit, dans l'ordre d'un moule narratif obligé ou dans la dispersion de souvenirs-flashes, dans un sens préétabli dans un combat identitaire, dans une contre-mémoire fragmentaire, ou à l'inverse, dans une dispersion de mémoires migrantes. (Id.: 57)

O *hors-lieu* no título do livro de Robin significa uma escrita/memória fora de lugar que testemunha a fragmentação do sujeito preso numa tensão constitutiva entre vários discursos memorialísticos que lhe servem na bricolagem do passado e do próprio sujeito. Daí, trata-se de uma escrita memorialística implicitamente entendida como uma escrita pós-Holocausto resultante de uma desestabilização identitária, entre ruptura (desenraizamento) e tradição (enraizamento). Robin baseia *roman mémoriel* no conceito freudiano de *roman familial*. Em Freud, o sujeito encontra-se, *grosso modo*, entre o desejo e a ambição, entre a construção individual, a identificação com os pais e a dissociação deles gerenciada pela vontade de se realizar socialmente. Analogicamente:

[n]ous parlerons [...] de roman mémoriel par lequel un individu, un groupe ou une société pense son passé en le modifiant, le déplaçant, le déformant, s'inventant des souvenirs, un passé glorieux, des ancêtres, des filiations, des généalogies, ou, au contraire, luttant pour l'exactitude factuelle, pour la restitution de l'événement ou sa résurrection. (Id.: 48)

No centro da narrativa memorialística encontra-se, portanto, a busca pelo passado familiar exposta aos problemas de restituição das ruínas do passado e à necessidade de preenchimento das lacunas acompanhadas pelo processamento de outros textos, representações, ritos e códigos simbólicos, nos quais se misturam memórias próprias com imagens culturais, reflexões atuais com realidades sociais do passado, ideologias com tradições. Trata-se, por conseguinte, de uma estrutura híbrida e descontínua de narrar. A pluralidade dos elementos que agem sobre aquele que narra revela a natureza ilusória de uma narrativa de fundo histórico coerente, autônoma e completa. O passado encontra-se necessariamente imaginado e reestruturado a favor da construção identitária daquele que narra.

À base de uma pesquisa empírica, constata-se que não há nenhum obstáculo em se considerar o *roman mémoriel*, em termos diegéticos, como um *Erinnerungsroman* ou um *Gedächtnisroman*, que Neumann (2005b: 208-237) propõe pensar dentro da categoria de *fictions of memory*.²²³ Não se trata, contudo, de uma

223 Neumann distingue ainda duas subcategorias de cada um deles: o ER autobiográfico, o ER sociobiográfico, o GR autobiográfico e o GR comunal, sublinhando, porém, a falta de claras delimitações entre as diferenciações e um caráter de contínuo de escala (“skalierendes Kontinuum”). Neste estudo refiro-me aos ER e GR de cunho autobiográfico, embora o romance pós-Holocausto com frequência também possua uma

diferenciação rígida, mas de um continuum conceitual onde as semelhanças e as divergências se entrelaçam. A pesquisadora distingue o *Gedächtnisroman*, um romance memorialístico de encenação da memória e o *Erinnerungsroman*, romance de lembranças ou de recordação. A diferenciação entre esses dois tipos de escrita da memória baseia-se primeiramente na teoria da narração e dos níveis da diegese. Em outras palavras, *GR* e *ER* são primariamente operações narrativas do romance nas quais o narrador revela, mais ou menos explicitamente, sua relação afetiva com o passado narrado. Essas dinâmicas narrativas são centradas no sujeito narrativo e na maneira dele de narrar o passado e relacionar-se com ele. No primeiro, *GR*, a memória é concebida como um relato sobre o passado. O enfoque está nos eventos e experiências passadas que se encontram no nível diegético da narração. É uma reconstrução do passado no tempo presente, embora o narrador possa encontrar-se tanto no passado como no presente. Aquele que lembra elabora as lembranças, sendo essas geralmente apresentadas em *flashbacks* numa ordem cronológica e estruturada, produzindo um relato lógico e uniforme. A memória opera como estabilizador do sujeito narrativo e segundo as convenções realistas de narração (Neumann 2005: 213). A interação entre o presente e o passado praticamente está ausente. O *GR* lembra o (novo) romance histórico. Enquanto isso, no *Erinnerungsroman* lembrar é um ato dinâmico orientado para o processo em si. Textos deste tipo problematizam explicitamente a operação e as condições de lembrar, assim como de escrever a história e de construir e negociar identidades. Esse procedimento pode ser concebido em termos metanarrativos ou até metamnemônicos. Isso significa que o narrador possui um alto grau de autorreflexividade e revela-se no tempo presente demonstrando suas incertezas, ou certezas, relacionadas às próprias lembranças, sendo consciente da imperfeição e da fragilidade da memória. Ele se produz a si mesmo nos atos de lembrar, o que também se relaciona com a ideia da performatividade do sujeito e da memória. Logo, os procedimentos típicos de cada um, tanto do *GR* como do *ER*, podem surgir num único texto pois eles não se excluem, mas são sujeitos a “vielfältige Überschneidungen” (Neumann 2005b: 236).

Os romances pós-Holocausto judaico-brasileiros caracterizam-se como predominantemente *GR* ou *ER*. O primeiro caso seria o romance de Paulo Blank. Traços do *GR* são também presentes no romance de Luis S. Krausz, de Halina Grynberg, de Giselda Leirner e de Rafael Cardoso. Nesses exemplos, o contexto

dimensão comunal, desenvolvendo a narrativa no espaço de memória em diáspora. Cf. Neumann 2005b: 237.

social é bastante desenvolvido e possui implicações para a narrativa. Como *ER* classificar-se-iam os romances de Jacques Fux, de Cíntia Moscovich e de Michel Laub, devido à clara presença de metanarração tratando dos processos de lembrar.

7.2.2 Ficção documental depois do Holocausto: o novo romance histórico

Com o Holocausto e a Segunda Guerra Mundial, a ficção documental entrou em crise. O programa epistemológico do gênero de romance histórico tradicional, teve que ser reinventado perante a necessidade de documentar e de narrar a experiência traumática do fascismo na Europa. Como observa Foley (1982: 338), nas primeiras duas décadas depois do fim da guerra, muitos autores mantiveram-se afastados do discurso histórico, optando pelas formas mais intimistas, como o diário ou o *memoir*, esses desprovidos, porém, dos fortes traços de individualismo. A partir dos anos sessenta, a escrita do Holocausto começou a implementar as técnicas de narrativa modernista para representar a história como um pesadelo (Id.: 330-333). O exemplo típico desta operação é o romance de Jerzy Kosiński *O Pássaro Pintado*.

Ao lado de um tal romance irreal, “impressionista”, Foley destaca ainda dois outros: o romance realista e o romance pseudo-factual, cada um operando com um outro tipo de mimese. O realista é aquele que adota a visão da história típica do romance histórico do século XIX (Foley 1986: 145 e 160), caracterizando-se por uma forte abordagem mimética, pela introdução de personagens fictícias e o imperativo documental, como em romances de Leon Uris *Mila 18* e de Jean-François Steiner *Treblinka*.²²⁴ Reproduções dos documentos e fotografias, (re)construções de diálogos que despertam as personagens para a vida, são elementos que costumam funcionar como indícios do gênero que criam o “efeito do real” (Id.: 382). Também na ficção histórica brasileira recente há casos que buscam responder à demanda de documentação historiográfica da Catástrofe. Os romances históricos populares como *Sonata em Auschwitz* (2017) de Luíze Valente (também autora de *Uma praça em Antuérpia*, um outro romance histórico do Holocausto), *O Cisne e o Aviador* (2014) de Heliete Vaitsman, ou ainda *O Remanescente* (2016) de Rafael Cardoso, tentam conferir plausibilidade à narrativa através de recursos paratextuais como mapas, cartas, árvores genealógicas, fotografias, manchetes de jornais, testemunhos, etc. Estes romances buscam responder à especificidade do Evento e ao peso da plausibilidade, servindo-se, em palavras de Young, da “retórica do fato” (1990: 62).

224 Cf. Ezrahi 1980: 30-36; Foley 1982: 345-348.

O último tipo destacado por Foley, o romance pseudo-factual, concebe a historiografia como um instrumento para contar um episódio, uma estória. Enquanto nos dois anteriores a documentação é a forma de representação, no caso do romance pseudo-factual o documento histórico, como o diário ou a carta, é o objeto de representação; o objeto “imitado” que se refere à realidade histórica (Foley 1982: 350-351), como na coletânea de contos de Tadeusz Borowski, *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen*. Segundo Foley, esse tipo de romance, ao lado do diário, é o gênero mais adequado para dar conta da verdade da Destruição.

Deixando, no entanto, de lado, as implicações éticas de cada contrato mimético destacado por Foley, observa-se a presença contínua de paradoxos na relação entre o discurso histórico e a escrita da Destruição: “If the Holocaust is what makes postmodernism distrust totalizing views of history and master narratives, it is the fundamental relativism of postmodernism that confronts difficulties in any discourse about the Holocaust.” (Sicher 2005: 197) Segundo Hutcheon (2004: 106), tais paradoxos presentes nos discursos pós-modernos problematizam e intensificam o que não se pode resolver: a história e a ficção diferem tanto quanto têm em comum. Na ficção documental atual observa-se, pois, eventos como dramatização da história, literarização do documento, representação da ficção como fato, como também a fidelidade às convenções e tendências teleológicas. Isso demonstra que “our confidence in empiricist and positivist epistemologies has been shaken – shaken, but perhaps not yet destroyed” (Hutcheon 2004: 106). Ao mesmo tempo que florescem estéticas pós-modernistas (metaficção historiográfica, pastiche, heteroglossia, etc.), a demanda de diferenciar entre o fato e a ficção mantém-se atual. Pelo menos essa é a demanda que coloca a estética do realismo traumático:

In the representation of a historical event, [...], a text’s “realist” component seeks strategies for referring to and documenting the world; its “modernist” side questions its ability to document history transparently; and its “postmodern” moment responds to the economic and political conditions of its emergence and public circulation. (Rothberg 2000: 9)

Lembre-se, que tanto o Brasil como a América Latina possuem sua própria historiografia do romance histórico, o que se deve ao trabalho pioneiro de Seymour Menton (1993). A ficção histórica tem sido praticada na América Latina, como na Europa, a partir do século XIX (1826 – 1949), inspirada pela escrita de Walter Scott, pelas crônicas coloniais, assim como pela crescente consciência nacional e pelas lutas liberais no continente. A partir de 1979, o chamado novo romance histórico (NRH), um termo genérico para se referir às variações do romance

histórico pós-moderno, prolifera no continente latino-americano como uma alternativa à produção do romance tradicional (RH) (Menton 1993: 15). Despreendendo-se dos preceitos clássicos do gênero, o NRH dedica-se à reescrita do passado, servindo-se de metaficção, heteroglossia, pastiche (características da ficção documental na pós-modernidade), dialogando com várias formas discursivas e genéricas, problematizando a historiografia e afastando-se do enquadramento nacional. Esse surge justamente como uma possibilidade de representar a Catástrofe dentro do imaginário latino-americano e brasileiro.

No Brasil, a ficção histórica do Holocausto constitui um corpus decisivamente menor em comparação com os romances que tratam da história nacional. No entanto, ela existe e revela-se como uma ficção de histórias entrelaçadas, brasileira e europeia. Os romances anteriormente mencionados de Luíze Valente, Heliete Vaitsman e Rafael Cardoso podem ser descritos como ficções históricas que confiam no discurso histórico tradicional (ou realista em termos de Foley) para construir tramas que se concentram justamente em narrar as consequências do fascismo europeu para o Brasil. Eles revisitam o passado, reconstruindo peripécias de indivíduos, reais e/ou ficcionais, inseridos dentro do redemoinho da história coletivamente traumática do século XX. Dentre deles, um caso excepcional apresenta o romance de Rafael Cardoso, *O Remanescente*, que possui características tanto do RH como do NRH, além de ser um roman *mémoriel* de exílio e de reconstrução biográfica com segmentos de metaficção. Ele revela-se como a quintessência daquele paradoxo do qual falou Hutcheon enriquecido ainda pelo contexto transcultural. Também outros romances aqui estudados, como *Mentsch* de Paulo Blank e *Nas águas do mesmo rio* de Giselda Leirner, embora não sendo romances históricos, possuem alto teor de discurso histórico, corroborando a ideia de que escrever sobre o Holocausto, sua véspera e consequências, implica, se não sempre então quase sempre, comprometer-se com a problemática da verdade, tanto histórica e testemunhal como ficcional.

7.2.3 *Bildungsroman*/Romance de formação

Textos que retratam experiências de amadurecimento e da perda da inocência na véspera, durante e depois da Catástrofe surgem já logo depois da guerra. Entre eles há romances testemunhais da Primeira Geração dos sobreviventes que levam traços marcantes de *Bildungsroman*. Lembre-se aqui, por exemplo, o romance de Imre Kertész *Sem Destino*, o testemunho de Elie Wiesel *A Noite*, o livro autobiográfico de Livia Bitton Jackson, *Elli: coming of age in the Holocaust*, ou ainda *O Pássaro Pintado* de Jerzy Kosiński. Entre os exemplos de literatura ficcional mais marcantes vale a pena mencionar também *O Jardim dos Finzi-Contini* (1962) de

Giorgio Bassani, o já mencionado *The Beautiful Mrs. Seidenman* (1986) de Andrzej Szczypiorski, *Bread for the Departed* (1971) de Bogdan Wajdowski, que narra sobre a vida no Guetto de Varsóvia, ou o mais recente romance do representante da 3G, Daniel Mendelsohn, *The Lost. A Search for Six of Six Million* (2006).

Os perigos e dificuldades de crescer na sombra da experiência traumática dos pais e dos avós igualmente compõem narrativas típicas da literatura do Holocausto. Às vezes o processo de *coming-of-age* tem a ver com a emancipação do sujeito da sensação de culpa, do poder parental, etc., ou com a chegada dolorosa à consciência do não-vivido. Um dos exemplos mais citados seria talvez *Maus* de Art Spiegelman, no qual, segundo McGlothlin, é possível encontrar uma camada intermédia que corresponde a *Bildungsroman*, narrando o impacto da experiência do Holocausto dos pais na vida do narrador, Artie (McGlothlin 2006: 71). Um caso diferente é o romance *Our Holocaust* do autor Amir Gutfreund, onde o *Bildungsroman* realiza-se através de uma voz coletiva de pós-memória no contexto comunal israelense. O texto de Gutfreund, por seu lado, dialoga com o romance de David Grossmann, *Veja: Amor* que também possui elementos de *coming-of-age*.

Os exemplos citados de narrativa *coming-of-age* em autores da Primeira e da Segunda Geração são desprovidos do percurso teleológico tão típico do *Bildungsroman* tradicional (em que o protagonista atinge um grau elevado do conhecimento, da fé identificada com a postura ética exemplar), e daí podem ser de fato designados de *anti-Bildungsroman* com uma visão distópica da realidade:

Barbara Foley suggested that Holocaust testimonies reflect or make up a sort of anti-Bildungsroman. Instead of growing from ignorance to knowledge and from isolation to community, survivors tell how they fall from knowledge of the world to the 'anti-knowledge' of the camps, and how their communities are destroyed, leaving them alone. These postmemory texts make up a sort of middle position between the traditional and this inverted Bildungsroman. The children of the survivors write about their lives overshadowed by the memory of the Holocaust: the symptoms of this include absence and feelings of envy, anger, exclusion, of a desire for solidarity, a turning in of misery and what Finkelkraut describes as an inauthentic 'harvesting all the moral advantage' and Karpf calls a 'kind of reflected martyrdom'. (Eaglestone 2009: 96)

O *Bildungsroman* é praticado nos textos de pós-memória no Brasil de duas maneiras, tradicional e "invertida". A primeira, como no romance de Paulo Blank, é ideologicamente comprometida e traça um desenvolvimento teleológico do protagonista que aprende a ser um *Mentch*. No romance autoficcional de Michel Laub encontra-se igualmente traços de um *coming-of-age* tradicional. Neste caso, o protagonista toma a consciência da tragédia familiar que se origina em Auschwitz, confrontando-a com as próprias vivências. O desfecho é

ambíguo, porém, sugere uma redenção. Um exemplo contrastante é *Antiterapias* de Jacques Fux. A autoficção de Fux é uma forma revisada do clássico *Bildungsroman*, sendo uma paródia feita da ideia da transformação, igualmente tendo a Catástrofe como o ponto de referência judaico.

Os exemplos judaico-brasileiros citados aqui pertencem ao fenômeno de *Bildungsroman* na literatura do Holocausto. Além disso, na medida que eles se inscrevem na tímida tradição brasileira de romance de formação, que se desenvolve efetivamente “assimilado” à literatura brasileira a partir dos anos 40 do século XX (Chagas 2018; Maas 1999),²²⁵ também podem contribuir ao desenvolvimento do gênero na literatura pós-moderna brasileira, instigando novas e atualizadas teorizações a respeito.

7.2.4 Autoficção e a Catástrofe

A autobiografia tem sido considerada um gênero literário convencional de valor postulado de veracidade e de identidade, que respeita o pacto autobiográfico, como sugerido por Philippe Lejeune.^{226,227} Contudo, nos últimos setenta anos tem se observado uma proliferação da ficcionalização mais ou menos transparente do discurso autobiográfico. Os *Ich-Romane* ou *romans du Je* tornaram-se respostas subversivas à autobiografia tradicionalmente concebida, desafiando assim a memória do gênero. Todos eles são relatos híbridos de propostas antitéticas e ambíguas que misturam a factualidade autobiográfica com a ficcionalidade novelesca. E enquanto em cada um deles se instala uma disposição ficcional e autobiográfica diferente, é a autoficção que em particular encontra um solo fértil no Brasil.

Autoficção tem sido vista como uma contribuição para os estudos autobiográficos, entre outros, por Doubrovsky, Lecarme e Vilain. Alternativamente, ela também tem sido considerada como uma forma subversiva de um romance em

225 A teorização do *Bildungsroman* brasileiro conta com poucos estudos a respeito, entre eles, o livro *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros* (1990) de Cristina Ferreira Pinto e os artigos: de Eduardo de Assis Duarte de 1994 a respeito de Jorge Amado, assim como mais gerais de Wilma Maas de 1999 e de Pedro Dolabela Chagas de 2018.

226 Cf. Lejeune 1994; Alberca 2007.

227 O conceito de pacto autobiográfico de Philippe Lejeune tornou-se um instrumento normativo e uma chave para introduzir a autobiografia no campo literário. Com Lejeune, a autobiografia deixa de ser tratada como um mero documento histórico ou didático utilizado pela crítica biográfica tradicional para interpretar a obra de um autor.

primeira pessoa, por exemplo por Alberca (2007), que propôs uma diferenciação entre romance autobiográfico, autobiografia ficcional e autoficção. Genette, contudo, sugere que a categoria de autoficção deva envolver todos os escritos intermédios entre romance tradicional e autobiografia (Gasparini 2008: 120).

O surgimento da rica teorização da autoficção está relacionado com a vertente cultural-histórica ocidental que se inicia com os movimentos estudantis de 1968, o pensamento pós-estruturalista e as quedas dos regimes comunistas e ditatoriais nos anos oitenta e noventa, que incentivaram processos de emancipação coletiva e pessoal, inclusive da palavra e do corpo:

O corpo estaria mais presente na autoficção do que na então chamada autobiografia. No entanto, este mesmo corpo, tão sexualizado nos anos 1960/70, surgiria, nas narrativas autoficcionais, cerceado por seus próprios limites, defeitos e doenças. (Hidalgo 2013: 222)

A invenção do neologismo atribui-se a Serge Doubrovsky, autor salvo do transporte para o campo de extermínio quando criança. Em 1977 ele utilizou a palavra no contexto da publicação do seu romance *Le fils*, conceituando-a como uma forma de escrita que oscila entre romance autobiográfico e *nouvelle autobiographie*. O próprio autor considerou a autoficção como sendo uma variante pós-moderna da autobiografia:

[...] na medida em que se desprende de uma verdade literal, de uma referência indubitável, de um discurso historicamente coerente, apresentando-se como uma reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos da memória. (Vilain 2005: 212 citado em Hidalgo 2013: 223)

As discussões ao redor da autoficção incitaram a repensar as categorias do real e do fictício, da autenticidade literária e do fingimento criativo.²²⁸ Autoficção

228 Desde então, as definições da dita autoficção se multiplicaram assim como cresceu o número de concorrentes lexicográficas e derivados, cf. www.autofiction.org. Em 2004, Genette sugeriu que a categoria de autoficção envolvia todos os escritos intermediários entre romance tradicional e autobiografia (Gasparini 2008: 120), tornando-a assim um arqui-gênero da escrita que não cabe nos padrões tradicionais. No mesmo ano, Colonna, apoiando-se em teses desconstrutivistas, constatou que assim como autobiografia, autoficção não devia ser entendida como um gênero literário, considerando que toda escrita é mais ou menos autobiográfica assim como toda escrita inevitavelmente contém elementos ficcionais. Além disso, ele batizou a autoficção de um fenômeno literário-social de mitomania literária, não apenas tratando os autores como casos clínicos de narcisismo, como também admitindo que a autoficção seja uma moda ou até um esnobismo, tornando-se cada vez mais indiscernível do romance (também autobiográfico) e suas definições mais nebulosas e continuamente inclusivas (Colonna

tornou-se uma palavra-chave para admitir a vontade de ser autêntico sem ter que renunciar à ficcionalização e, ao contrário, também de dominar o registro ficcional sem ter que abrir mão do próprio Eu autoral. Através da homonímia ou de uma identificação não direta com o narrador ou o protagonista, o autor pode projetar-se livremente dentro das situações imaginárias. Como argumenta Colonna (2004: 34), o autor elabora uma única identidade narrativa, através da qual ele inventa para si próprio uma personalidade e uma existência, conservando ao mesmo tempo a própria identidade real (aquela fora e antes do texto). Assim, cria-se uma vida possível, sem que se deixe de entender que o texto é uma confissão. A referencialidade é programatoriamente desmentida, mas a aparência autobiográfica encontra-se reforçada, mesmo que seja só uma aparência.

Hidalgo sugere que a teoria literária francesa tem influenciado a recepção da autoficção no Brasil (Hidalgo 2013: 227). No Brasil, é ainda possível perceber uma certa modéstia na maneira como alguns autores empregam o neologismo; modéstia que Hidalgo considera como algo desejável, tendo em vista o caráter do Brasil como um país periférico e colonizado, que ao longo da sua história acumulou episódios por vezes excessivos e caricaturados de copiar modelos culturais estrangeiros. Seja como for, “autoficção” teve um impacto considerável na cena literária brasileira e não há como ignorá-lo.

O século XXI na literatura brasileira viu uma expansão da prática autoficcional em suas variações. Em princípio, os autores e as autoras optam pela autoficção nominalmente indeterminada (anômala) com lacunas que sugerem a identidade onomástica. Poucos optam pela autoficção segundo os preceitos de Doubrovsky, ou seja, de identidade homônima entre autor, narrador e protagonista, como, por exemplo, Jacques Fux em *Antiterapias* (2012), que aplica conscientemente o termo “autoficção”. Jacques Fux não menciona o seu próprio nome, no entanto, o protagonista do romance chama seu pênis de Jacozinho, o que obviamente sugere a homonímia dele com o autor. Já Tatiana Salem Levy em *A chave da casa* (2009) coloca uma narradora sem nome, cuja biografia, porém, lembra aquela da própria autora, além de levar o sobrenome judaico Sefardi que inicia com “S”. O romance, juntamente com um estudo teórico a respeito da autoficção, foi o trabalho de doutorado de Salem Levy. Resulta que autoras e autores no Brasil que

2004: 11-16). Portanto, Philippe Vilain, em resposta a Colonna, entrou na “defesa do Narciso”, considerando a autoficção como sendo uma forma de escrita híbrida que respeita o pacto ficcional, mas pertence à família de textos autobiográficos (Vilain 2005: 263).

têm utilizado o neologismo são grandes conhecedores da teoria da literatura, uma vez que, além de escritores, são também acadêmicos da área de estudos literários ou ensaístas e, portanto, refletem frequentemente sobre e dentro de seus textos ficcionais teóricos.

Os temas típicos da autoficção francesa são o luto e o pertencimento (*belonging*) em relação à família, principalmente aos pais ou aos filhos do narrador ou da narradora (Gasparini 2006: 303-306). A autoficção brasileira compartilha esta característica, o que demonstram exemplos como *O filho eterno* de Cristovão Tezza ou *O gosto de apfelstrudel* de Gustavo Bernardo. Entre esses, encontram-se também romances judaico-brasileiros como *A chave da casa* de Tatiana Salem Levy ou os estudados aqui, *Por que sou gorda, mamãe?* de Cíntia Moscovich, *Mameloshn: memória em carne viva* de Halina Grynberg, *Antiterapias* de Jacques Fux e *Diário da queda* de Michel Laub; apontando inevitavelmente para a proximidade da autoficção com a representação da memória traumática do Holocausto.

A experiência do Holocausto irrompeu a percepção do ato autobiográfico (Chiantaretto 2003: 79), dando origem a um *blurred genre* sem precedentes, nomeadamente o testemunho que trouxe consequências irreversíveis para a história literária. Como observa Gasparini (2008: 323-324), os relatos de atrocidade nasceram da necessidade de descrever o indescritível e, portanto, tiveram que inventar ou pedir emprestado as técnicas literárias para se fazerem legíveis. O testemunho teve uma influência significativa na renovação de tradicionais formas autobiográficas de escrita. Ele corrompeu os códigos autobiográficos, rejeitando o absolutismo do indivíduo e recusando-se ser autossuficiente. De caráter de uma responsabilidade coletiva, o testemunho narrou não a vida senão o encontro com a morte (Langer 2006: 1-15), não a constituição, a negociação identitária, mas o choque, a dor e a persistência dos pesadelos. Também aqueles que escaparam à experiência, a chamada Geração 1,5, mantiveram seus Eus narrativos numa relação ambígua com a forma autobiográfica, assombrados pelos não-ditos da Destrução.

Pierre Lepape, num artigo em *Le Monde* (6.11.1998), atribuiu a origem da autoficção diretamente ao Holocausto: “Originellement, historiquement, l’auto-fiction est liée à l’expérience et à l’écriture de la Shoah. Une réponse à l’impossibilité de lier autour d’un “je” l’expérience et l’écriture de l’abjection absolue.” (Lepape 1998 citado em Molkou 2002: 165). Nesse mesmo artigo ele chamou atenção para o livro de Jerzy Kosiński, *O Pássaro Pintado*, publicado em 1965, ou seja, 12 anos antes da publicação de *Le fils* por Doubrovsky, considerando o escandaloso romance de Kosiński como sendo a primeira autoficção de todas, devido ao seu caráter híbrido de misturar os eventos fictícios com as emoções e

o trauma vividos.²²⁹ Jacques Lecarme por sua vez, apesar de não relacionar as origens da autoficção com o Holocausto, vê a escrita autoficcional necessariamente ligada à problemática da identidade judaica, especialmente em países francófonos e nos EUA, abstendo-se, porém, de definir esta ligação em termos rígidos e, em vez disso, sugere a existência de uma concomitância entre os dois (Lecarme 2003: 38). Segundo Nolden, a teorização da autoficção coincide justamente com a nova vertente da literatura moderna na França pós-68, ou seja, com a escrita judaica da geração pós-Holocausto, quando os filhos e também já alguns netos dos sobreviventes e dos assassinados partem à procura de caminhos que possam levá-los à descoberta do passado judeu:

Cut off by the persecution of their ancestors and by the temptations of acculturation, they are trying to acquaint themselves with strains of traditions lost to acculturation, persecution, and emigration. Writing, for them, is a means of reinscribing themselves into tradition. (Nolden 2003b: 97)

A escrita que surge em gerações posteriores é resultado de um ato autoficcionalizante, que possui uma dimensão pós-memorial, procedendo do entrelaçamento inevitável, que precede a escrita, do pessoal com o familiar e o comunitário (o coletivo), em que o pessoal já não pode ser tão individual: “Shoah, en tout que traumatisme collectif, expulse l’autobiographie hors le champ de l’intimité des événements individuels.” (Chiantaretto 2003: 82). As questões do verdadeiro/falso, exposto/culto, grito/silêncio são centrais na escrita das gerações pós-Holocausto que buscam entender o passado. Nisso, a autoficcionalização aplicada deve ser entendida como um patrimônio da escrita testemunhal, herdado pelas gerações de pós-memória que buscam conhecer o Evento e tirar dele algo de proveito para si mesmas, como também cumprir uma vocação específica, isto é, a de questionar-se pelo valor e direito da e à memória.

7.2.5 Autobiografia judaica depois da Destruição: *autojudéographie*

“Autojudéographie” é o ensaio autobiográfico de Robert Ouaknine publicado em 1979 na revista francesa *Recherches* (número 38, *Catalogue pour des Juifs de maintenant*). O título neológico do ensaio serviu a Nolden para pensar modos de escrita autobiográfica judaica pós-1945. Em vez de proclamá-la um “novo” gênero literário, Nolden chamou atenção para a situação narrativa que toma lugar dentro de qualquer texto autobiográfico do/a autor/a em busca de seu

229 Em contraste, Doubrowsky, que é sobrevivente do Holocausto, não o tematiza explicitamente em seus romances.

autoconhecimento judaico (Nolden 2003a: 451). Trata-se, de todo modo, de um parente da autoficção que põe ênfase ao caráter judaico performativo da escrita depois do Holocausto. A autoficção, neste sentido, é um termo mais abrangente, que não se limita a um tema específico nem a uma autoria particular e, portanto, sugere-se aqui tratar de *autojudéographie* ou “auto-judeo-grafia” como uma variante da autoficção, especificamente judaica, especificamente performativa e especificamente pós-Holocausto.

Ao escrever sua própria história como história de um judeu/judia, o/a autor/a entrega-se à escrita da história judaica. Mantendo a prioridade de justificar sua própria judeidade, o autor mantém a escrita numa posição transversal às regras étnicas do judaísmo. Devido a essa itinerância e instabilidade, a escrita judaica torna-se uma autoprojeção de caráter performativo. Em outras palavras, o ato de escrever-se como judeu ou como judia é precisamente e essencialmente o processo de construir-se como tal, inscrevendo-se a si próprio na judeidade. Tudo sugere, portanto, que o ato seja prévio à etnicidade, ao *belonging*. No entanto, há uma contradição pre-inscrita na autojudeografia, já que essa está presa à herança judaica: “[...] recording a life that to a certain degree has been written for him already.” (Nolden 2003b: 100). Primeiramente, a impossibilidade de escrever-se judeu/judia do zero deve entender-se como sendo implícita, enquanto o sujeito que escreve está comprometido com a história milenar judaica. Em segundo lugar, a escrita é inevitavelmente condicionada pelo Holocausto que deixou um abismo entre o passado e as gerações nascidas depois, impedindo que a referência completa se estabeleça. As gerações posteriores, nomeadamente, foram e são obrigadas a crescer na sombra da agressão nazista às origens, vida, cultura e tradição judaicas, tanto materiais como espirituais. A este respeito, a escrita representa um meio de recuperação da herança e da transmissão interrompidas. Consequentemente, autojudeografia revela-se como um ato de escrita originado da necessidade de agarrar a própria subjetividade (agência), que deve sua existência à tradição judaica (estrutura), sendo ao mesmo tempo ciente do fato de que tal subjetividade fora outrora (e várias vezes) negada aos antepassados.

Paradoxalmente, esse ato de autocriação judaica é o que introduz o autor para o convênio com Deus, já que a escrita está gravada na própria noção do “Povo do Livro”, sendo ao mesmo tempo uma obrigação para recordar e um ato voluntário. Citando o historiador do Holocausto, Vidal-Naquet (1995: 11-12): “[...] je dirai volontiers que c’est moins parce que je suis Juif que j’ai écrit ces pages que l’inverse: c’est en écrivant ce livre, et quelques autres travaux, que je suis devenu Juif, Juif de volonté si l’on veut, ou Juif de réflexion.” A escrita de Vidal-Naquet é ao mesmo tempo historiográfica e autobiográfica, precisamente, auto-judeo-gráfica. Ele observa que sua própria condição de ser judeu deriva do ato de escrita,

ato pelo qual só ele é responsável. No entanto, o próprio ato de enfrentar seu destino, isto é, de tornar-se escritor, é sinônimo de lançar-se para trás, para o passado judaico. Isso significa uma tensão entre a escrita ditada pela herança e pela história e o desejo de escrever-se depois do Holocausto (Nolden 2003a: 449).

A dinâmica “autojudeográfica” participa do *blurring effect* justamente pelo seu princípio autoficcional movido pela experiência do Holocausto que exige um repensar dos gêneros literários frente à necessidade de conformação com o Evento e à impossibilidade de se lidar com ele. Conseqüentemente, isso conduz a um paradoxo tanto no domínio da memória, já que por um lado, há uma demanda de lembrar e por outro lado, uma demanda de esquecer; quanto no domínio da escrita: o dever de documentar e arquivar versus o dever de manter o silêncio perante a linguagem que tem sido corrompida. Essas aporias são com frequência tematizadas no nível metanarrativo e também estão implicitamente presentes nos procedimentos diegéticos do romance em gerações posteriores.

7.3 Cronotopoi do realismo traumático

[...] the aesthetics of postmemory is a diasporic aesthetics of temporal and spatial exile that needs simultaneously to rebuild and to mourn.

(Marianne Hirsch, “Past Lives: Postmemories in Exile”, 1996)

As estruturas da estética do realismo traumático podem ser averiguadas como estruturas cronotópicas presentes no romance pós-Holocausto. Com isso, pensa-se no cronotopo bakhtiniano em termos de uma categoria de descrição e de análise. Ele funciona com um dispositivo de construção do paradigma estético da temporalidade e da espacialidade inerentes a uma obra literária. O que seu primeiro teórico deixou claro é que o valor do cronotopo é o poder de representar: “All the novel’s abstract elements – philosophical and social generalizations, ideas, analyses of cause and effect – gravitate toward the chronotope and through it take on flesh and blood, permitting the imaging power of art to do its work.” (Bakhtin 2002: 22). Daí resulta que o cronotopo é um instrumento de estética literária que configura a experiência comum entre o autor, as figuras no texto e o leitor, revelando-se epistemologicamente na percepção dos protagonistas, narradores, figuras, enfim: “It is impossible to identify a chronotope without understanding whose consciousness is representing the chronotope; it is the self’s consciousness of time and space that constructs the chronotope.” (Tang 2018: 8).

Tendo em consideração as constelações tempo-espaciais chama-se atenção para a qualidade dialógica e mimética do cronotopo, o que resulta particularmente produtivo no contexto da análise e interpretação da literatura depois do Holocausto. O corpus exemplar da literatura judaico-brasileira pós-1985, do romance em particular, demonstra a pertinência em se utilizar o conceito de Bakhtin para tratar das circunstâncias e implicações tempo-espaciais do realismo traumático²³⁰.

Cronotopoi do realismo traumático recorrentes nos romances dos autores e autoras judaico-brasileiras aqui analisadas constroem uma relação entre o real e o traumático e entre o mundo e a palavra, na leitura da qual produz-se a pós-memória do Holocausto. São estruturas específicas que configuram as respostas da representação às demandas de documentação, questionamento e disseminação, buscando conciliar o irrepresentável com o real.

Aqui destaca-se alguns dos elementos recorrentes que condicionam o tempo-espaço traumático real nos romances em questão. Trata-se do idioma, que representa, isto é, localiza no tempo e no espaço a polifonia da cultura judaica nos textos. Logo, o idioma leva consigo a questão do dizível e do indizível, antagonismos inscritos na hermenêutica do trauma. O cronotopo do trauma cultural e herdado se torna palpável na transposição (*télescope*) das experiências e dos sentimentos dos protagonistas. Em seguida, surge o corpo como uma materialidade complexa condicionada pelo gênero e pela etnicidade. Por último, trata-se da nostalgia e do luto que no caso da literatura em questão relacionam-se com as topografias que são mediadas através destes dois afetos.

7.3.1 Idioma

Por idioma considera-se geralmente o dado; um instrumento de expressão, que pode ser experimental, pode aparecer em várias modalidades de estilo de escrita ou de grafia, pode ser metafórico ou alegórico, etc. Como demonstram os exemplos da literatura do Holocausto e de pós-Holocausto o idioma em si, como o objeto, pode carregar um valor político, ético ou sentimental. A parte dominante da pesquisa sobre a representação do Holocausto baseia-se na conceitualização da dicotomia entre o dizível e o não-dizível. Ela está relacionada com aspectos do uso do idioma, por um lado, pelo nacional-socialismo, o chamado *Nazi-Sprech* e, por outro, pelos prisioneiros em campos de concentração, o socioleto chamado de *Lagersprache*. O que é particularmente interessante é o aspecto tempo-espacial do idioma – usado em favor da informação transmitida, assim como o

230 Cf. Cap. 2.2.

idioma que se torna em si um significado. O aspecto tempo-espacial consiste na pesquisa da presença transtextual do idioma na obra, que põe ênfase na materialidade do meio de expressão e suas tensões entre estabilidade e dinâmica, entre tradição e inovação, entre hermetismo e contaminação, fenômenos que ocorrem sempre no tempo e no espaço.

Os deslocados ou refugiados, “[...] those who are deported, expelled, rootless, nomads, all share two sources of sighs, two nostalgias: their dead ones and their language.” (Derrida 2000: 87). O idioma, sobretudo o ídiche, como *locus* da nostalgia é um tema recorrente na literatura judaica depois da Catástrofe. Ele torna-se uma incorporação do passado, das pessoas e dos objetos nele contidos. Como meio de expressão, possui dois modos, o representativo – de referencialidade – e o performativo. Como observa Winter (2010: 12), as falas não são afirmações, mas atos performativos no sentido de não poderem ser avaliados como verdadeiros ou falsos, enquanto a memória é um conjunto de atos, alguns deles incorporados na fala. Nas narrativas de memória traumática, as palavras podem servir para enlutar ou celebrar o passado lembrado, também para elaborá-lo, ou até talvez para conseguir emancipar-se dele.

Na literatura judaico-brasileira do pós-Holocausto observa-se uma polifonia de idiomas. Além do português, que é um idioma primário de expressão, aparecem aqui o hebraico, o ídiche e os demais idiomas europeus – tanto como meios de expressão como elementos temáticos.

O hebraico é um referente estável da tradição judaica enquanto na diáspora. Como observa a protagonista de um dos romances aqui analisados: “[...] é a porta de entrada para conhecer o DNA da vida.” (Moscovich 2006: 144). É a língua da Torá, do Talmude e do Midrash, núcleos da cultura judaica – uma cultura letrada – e possui, portanto, uma temporalidade e uma espacialidade inerentes da cultura e da tradição, assim como da tensão entre exílio, diáspora e Israel. Ao mesmo tempo, o hebraico é uma referência muito mais importante para as gerações mais antigas do que para os jovens que percebem o hebraico como fonte de aflição quando são obrigados a frequentar aulas de preparação para as celebrações como o Bar Mitzvá. A aprendizagem do idioma pode ser vista como uma tarefa penosa associada a um automatismo e memorização sem sentido.²³¹

Um papel diferente cabe ao ídiche. Idioma dos Asquenazim, ídiche é uma verdadeira mistura que varia dependentemente do lugar e do tempo do qual

231 A referência para a tradição judaica é o hebraico “clássico”, se bem que os textos literários aqui analisados não façam diferenciação explícita entre o hebraico “clássico” e o *ivrit*.

provém os antepassados. Uma língua, que foi assassinada na Europa em consequência de um “logocausto”, em palavras de Leandro Sarmatz (2009), foi levada pelos refugiados da guerra para o outro lado do Atlântico, onde logo também foi praticamente extinta sem ter encontrado sucessores em gerações posteriores. Para elas, pois, a língua primária torna-se a língua do país de acolhimento. Em algumas obras contemporâneas, o ídiche surge em forma de vocábulos soltos, também em canções, por algum parente ou vizinho mais velho, acabando por ser atualizado no sentido da sua dimensão performativa. Ele torna-se vivo no momento da enunciação. Ele pode também surgir tematizado. Enquanto o hebraico para as gerações posteriores é um idioma institucionalizado, ligado aos rituais e à obrigação de cumpri-los, o idioma dos Asquenazim surge identificado com o subalterno, o familiar, o heterodoxo, com a sabedoria não convencional. Ídiche é, além de tudo, a língua materna, *mameloshn*. Como observa autora chilena, Manuela Fingueret:

El hogar fue el idioma de las mujeres, así como la cocina era el espacio de las mujeres, es decir la vida cotidiana sostenida por ellas es la que mantuvo el idioma ancestral, el de la intimidad, el del susurro. Las mujeres, a través de los años hemos vivido como una condena el encierro en el hogar, pero esa ‘condena’ nos permitió desarrollar el idioma del alma, que hemos recuperado en la palabra pública. El yiddish es eso, es la transmisión de la cultura judía a través del afecto rítmico. (em Pollack 2000: 176)

Transcrito em alfabeto hebraico, mas com pronúncia que lembra idiomas germânicos e eslavos, também parcialmente o hebraico e o aramaico, o ídiche evoca curiosidade e cria uma conexão com as gerações mais velhas e com a cultura. Pode ser percebido como uma marca de familiaridade, de intimidade ou, pelo contrário, um estigma de diferença. O idioma do país de acolhimento (outrora dos avôs ou dos pais) – país natal ou de atuação dos protagonistas – é o idioma oficial, de comunicação e de convivência. O hebraico é válido como um idioma sagrado e legítimo. Enquanto isso, o ídiche é às vezes sentido como um idioma de exclusão, por um lado, dentro do judaísmo, em oposição aos idiomas judaicos cultos como hebraico e alemão e, por outro lado, no contexto do idioma dominante, o português.

Outras línguas que interrompem a narrativa em português são com frequência o alemão e o francês. Os dois podem funcionar como marcas de cosmopolitismo, de sensação de pertencimento ao mundo moderno e globalizado, à *Mitteleuropa*; inclusive como marcas de boa educação e de poder. No entanto, no que se refere ao alemão, a situação é mais complexa. Em alguns contextos, o alemão surge em função da herança cultural e filosófica europeia associada com como a época do Império Austro-Húngaro (1867 – 1918) ou do Império Alemão

(1871 – 1918). No contexto igualmente frequente evocado nos textos, alemão é o idioma da barbárie e da opressão, ainda hoje enraizadas na memória traumática não apenas judaica, mas também europeia. O exemplo do alemão é, portanto, ilustrativo para a importância de conceber o idioma dentro dos parâmetros do tempo e do espaço, onde os dois formam uma aliança inseparável de certo valor estético e político.

Além disso, há de se levar em conta a transtextualidade do idioma. Ela consiste em sua transcendência do texto, sendo não só o conjunto de significantes que formam um certo significado, mas um significado em si que se estabelece numa relação entre o texto com seus paratextos. Um paratexto particular que chama atenção é o glossário. Glossário é um texto ambivalente que tanto pertence à narrativa – remetendo sempre aos vocábulos do texto – como se separa dela por ocupar um espaço à parte, às vezes precedido por um epílogo ou um índice. As escritas judaicas brasileiras são um exemplo significativo da implementação dos glossários. Tal heterogeneidade linguística nos textos/na literatura foi definida por Régine Robin (1989: 171) como uma figura metatextual do “literário”.

Observando a presença de vários idiomas na literatura pós-Holocausto feita no Brasil, constata-se uma fidelidade à tradição multilinguística na história do povo judeu. Multilinguismo, ou até um “multilinguismo exuberante”, faz parte da consciência identitária judaica e não se refere apenas aos intelectuais e estudiosos (Harshav 2007: 23-24).²³² A presença plural de idiomas ocorre naturalmente em várias constelações quantitativas (bilinguismo, plurilinguismo) e qualitativas (social, pessoal, interno, externo) e sempre tem sido vital para a cultura do povo judeu e para a sobrevivência dela.

7.3.2 Trauma

Enquanto o trauma no contexto do Holocausto é associado aos danos traumáticos diretos e individuais da Primeira Geração, ele também pode referir-se à

232 É o conhecimento de 2 ou mais idiomas por uma pessoa ou um grupo e a capacidade de trocar de um para o outro durante a fala, escrita e leitura; inclui outros termos como bilinguismo, plurilinguismo, multilinguismo, etc.; pode ser pessoal, social (refere-se ao grupo, nação, tribo, que mantém duas ou mais linguagens, refere-se também aos produtos da cultura desse grupo, reconhecimento de produção cultural que define o grupo como tal) ou intersubjetivo (multilinguismo praticado por muitos dentro de uma sociedade mas não obrigatório para todos); multilinguismo interno (relativo ao hebraico e suas vertentes, também idiomas bíblicos como aramaico), externo (com os idiomas goy), e internalizado que é o caso do ídiche, idioma de fusão (Harshav 2007: 25-39).

transferência de uma experiência traumática que ocorre inter-, intra- ou transgeracionalmente. O trauma no contexto de pós-memória diz respeito sobretudo aos seus efeitos na Segunda Geração e foi chamado de trauma herdado, transmitido ou ainda transposto. Transposição do trauma é considerada como uma condição psicossomática das crianças que inconscientemente identificam-se com o trauma dos seus pais.²³³ Nos anos oitenta, Haydée Faimberg (1987) cunhou o termo *télescope* que, como explica Weigel (1999: 66), deriva sua etimologia de um fenômeno que ocorre durante um acidente ferroviário quando os vagões de um trem, devido a um choque frontal, encaixam-se dentro de outro trem. No caso do trauma, um *télescope*, ou “transposicionamento”, é um evento estruturado pelo tempo e pelo espaço, e que toma lugar entre (inter-) e além (trans-) das gerações, superando as fronteiras entre as memórias autobiográficas dos afetados.

O trauma herdado pela Segunda e as subseqüentes gerações tem se tornado um paradigma da transmissão do trauma em várias comunidades traumatizadas. Kellermann (2011: 138-40) é da opinião de que tal transmissão deve ser concebida no quadro da constelação específica dos pais e filhos (“transmissão parental”) e não no contexto mais amplo de sociedade ou de comunidade.²³⁴ Uma visão diferente propõe Allan Young (2011), transpondo o trauma transgeracional para o terreno da memória social. Ele percebe o trauma, neste contexto, como um meio histórico-clínico através do qual se descobre a existência de uma comunidade, suas origens e sua construção identitária, onde a repressão do trauma pode ter tanto uma dimensão psíquica como política. Além disso, sugere que o Holocausto constitui um novo paradigma da convivência entre as sociedades na medida que ele “signalisiert den Beginn eines neuen, postmodernen Bewusstseins, das der conditio humana eine Katastrophe einschreibt. Die Brücke zwischen Kulturen muss auf Empathie (auf die Zeugenschaft), nicht auf Rationalität (wie etwa auf Geschichte) aufbauen.” (Young A. 2011: 198)²³⁵. Neste sentido, a dimensão transgeracional estende-se para a dimensão cultural do trauma e os processos sociais a que ele está sujeito.

233 Cf. Kestenberg 1989.

234 Ao mesmo tempo, Kellermann denota a existência de uma “transmissão secundária” ou “vicária” que ocorre entre os pares, isto é, dentro do casal ou entre a pessoa traumatizada e as pessoas que a acompanham. Isso tudo mantendo-se ainda dentro do escopo de relações diretas.

235 Young, assim como Eaglestone, percebe a existência de uma relação ontológica e epistêmica entre a consciência pós-moderna e o Holocausto.

A questão da construção cultural e social do trauma foi teorizada, entre outros, por Alexander (2004; 2012), que assim o define:

Cultural trauma occurs when members of a collectivity feel they have been subjected to a horrendous event that leaves indelible marks upon their group consciousness, marking their memories forever and changing their future identity in fundamental and irrevocable ways. [...] cultural trauma is first of all an empirical, scientific concept, suggesting new meaningful and causal relationships between previously unrelated events, structures, perceptions, and actions. (Alexander 2004: 1)

Portanto, assim como a memória pode ser concebida em termos de um fenômeno cultural e referir-se à coletividade, também o trauma pode ser visto pelo prisma da repressão do indivíduo inserido num contexto maior que mediatiza, negocia e regula a memória dos eventos coletivamente traumáticos.²³⁶

Sugere-se aqui estender o cronotopo do trauma, associado às narrativas de sobrevivência, até as narrativas das gerações posteriores que não possuem parentesco com aqueles que vivenciaram a guerra e o Holocausto. A negatividade deste cronotopo consiste na experiência desprovida da noção temporal e da consciência sobre a realidade traumática à qual deu origem a Catástrofe. Esta realidade é incompreensível na sua totalidade justamente porque não é possível interiorizar o que a desencadeou e o único acesso a ela é mediado pelos discursos da coletividade.

A reflexões de Cathy Caruth que partem para desconstruir a noção do trauma elevando-o à condição humana e à inserção do ser humano na história, abriram caminho para o modelo do trauma iminente na cultura. Embora não tenha uma definição fixa do que se considere como “trauma”, Caruth (1991: 181) afirma que o conceito descreve uma experiência dos eventos repentinos ou catastróficos em que a reação a estes eventos tenha acontecido numa ocorrência tardia e incontrolável de alucinações e outros fenômenos intrusivos. O fator de posterioridade, que Freud chamou de *Nachträglichkeit*, isto é, a qualidade de ser vivenciado retroativamente, desempenha neste contexto um papel crucial. Tal conceitualização não nega a necessidade de exploração do trauma em parâmetros da experiência individual – como no caso dos sobreviventes do campo de concentração – mas sublinha a possibilidade de o trauma ser uma experiência coletiva no contexto da memória cultural e social e dos processos históricos:

Relacionar o nosso passado histórico com o trauma implica tratar desse passado de um modo mais complexo que o tradicional: ele passa a ser visto não mais como um objeto

236 Para saber mais sobre a problemática do conceito do trauma cultural, cf. Kansteiner e Weiböck 2008: 229-240.

do qual nós podemos simplesmente nos apoderar e dominar, antes essa dominação é recíproca. O trabalho da história e da memória deve levar em conta tanto a necessidade de se ‘trabalhar’ o passado, pois as nossas identidades dependem disso, como também o quanto esse confronto com o passado é difícil. (Seligmann-Silva 2000: 83-84)

No livro parcialmente autobiográfico escrito em Viena e terminado no exílio em Londres, *Moisés e a Religião Monoteísta*, Freud buscou os fundamentos da experiência milenar judaica que foi resumida a um trauma coletivo do crime e do retorno, que resultou numa preservação inconsciente que se define como latência e como ficcionalização do passado. No contexto da psicologia de massa, o trauma pode ser concebido de maneira filogenética, ou seja, em relação com as experiências das gerações anteriores geneticamente gravadas no inconsciente (Freud 1939: 213). No caso do povo judeu, tratar-se-ia de um trauma primordial que fora o assassinato de Moisés, pai do judaísmo. Este acontecimento foi considerado por Freud como traumático porque permaneceu esquecido na memória coletiva, ou seja, mantido latente no inconsciente de cada membro da comunidade.²³⁷ Sob essa ótica especulativa, a história judaica revela-se como uma história de trauma²³⁸, justamente porque ela é referencial (como a história em si é referencial) à medida que não é percebida na sua totalidade enquanto ocorre e apenas acessível no deslize temporal típico da história. Em outras palavras, os eventos possuem valor histórico precisamente quando estão no passado. Sendo assim, a história possui necessariamente uma natureza traumática, já que pode ser apreendida apenas na inacessibilidade de sua ocorrência (Caruth 1991: 187). Tal aproximação põe em dúvida a referencialidade da história, da mesma maneira que o fez a experiência do Holocausto.

Em relação a um relato ficcionalizado de Ida Fink, Ruth Ginsburg elabora a noção de cronotopo do trauma, ou o cronotopo negativo (Ginsburg 2006: 205). A ficcionalidade, como observa Ginsburg, é com frequência a única maneira adequada e eficiente para se lidar com o trauma e com “the truth of an ineffable negative reality” (Id.: 206). Também para Semprún a ficção é um meio mais adequado para testemunhar a verdade do que a narrativa factual: “Only the artifice

237 A ideia do trauma primordial Freud desenvolveu anos antes no ensaio *Totem e tabu*, que narra o mítico assassinato do pai, líder e tirano, e o subsequente consumo das partes do corpo dele com o objetivo de apoderamento de suas forças.

238 No contexto da doutrina cristã, o povo judeu é também responsável pelo assassinato de Jesus Cristo, considerado pelos cristãos o filho de Deus e, por consequência, o próprio Deus. Neste sentido a história judaica torna-se o sofrimento e o trauma dos outros (que no caso dos cristãos estaria ligado ao complexo de Édipo) (Caruth 1991: 188).

of a masterly narrative will prove capable of partially conveying the truth of the testimony [...]” (citado em Suleiman 2006: 138). O cronotopo do trauma sinaliza uma experiência desprovida da noção temporal e da interiorização mental, mas marcada no corpo, que é o veículo do movimento na direção do apagamento, da ausência. Sua estrutura temporal – através de um uso particular de meios retóricos como analepse, prolepse ou metalepse e outras técnicas que perturbam a ordem da narrativa linear e a percepção do tempo, que em resultado disso fica diferido para além do espaço do acontecimento – encontra-se congelada e daí retirada para o segundo plano em favor da estrutura espacial que conecta e desconecta os espaços de atuação dos protagonistas, o espaço concentracionário, do *Shtetl*, dos estepes da Rússia, da ocupação de Varsóvia pelos nazistas, das rotas de exílio, etc. Esses espaços não são delimitados pelo tempo, mas atravessam-no num cronotopo do trauma habitado e negociado pelo protagonista.

O cronotopo de Bakhtin transforma a narrativa em forma de tempo-espaco-evento para um mundo imaginado habitável, móvel e receptivo, que se entende em termos epistemológicos, isto é, de atuação segundo a percepção e a cognição (Tang 2018: 6). O trauma influi ativamente na conexão do indivíduo com o cronotopo, fazendo com que a constelação de tempo-espaco-evento vivenciada pelo indivíduo deixe de ser percebida por ele na sua totalidade no exato momento em que acontece. O corpo do indivíduo traumatizado está presente no espaço enquanto a sua consciência se encontra deslocada e, portanto, não capaz de perceber o espaço: “During re-experience of the trauma, the self is present in an altogether different chronotope, but experiences the past events, still nested in the prior chronotope, as an interloper in the present.” (Tang 2018: 8-9).

No assim definido cronotopo negativo não apenas a relação do sujeito com o espaço encontra-se perturbada, mas também a relação com o(s) outro(s), aqueles que o rodeiam, assim como, no caso da literatura do Holocausto, os assassinados ou, ainda no contexto do trauma transmitido, as testemunhas, os sobreviventes e também os perpetradores.²³⁹

239 Tang critica o retrato atual do trauma em ficção pela sua superficialidade no tratamento de processos psicológicos tão complexos e marcantes na constituição identitária do Eu, acusando tal retrato de ser inserido pelos autores com frequência no bakhtiniano cronotopo do “adventure time”, “where the hero has some event occur that does not really leave a mark, or change the character, as though time stops just before the traumatic event, recommences after it, and it is as though nothing has happened” (Bakhtin citado em Tang 2018: 12). Com isso não quer dizer, porém, que não haja obras recentes que tratem o trauma de forma adequada.

O cronotopo negativo na literatura pós-Holocausto pode referir-se à presença do sobrevivente, como no caso da protagonista de Giselda Leirner, ou à Segunda Geração, cuja experiência de trauma transposto narra Halina Grynberg em *Mameloshn*. Em narrativas onde a memória cultural judaica está em jogo, como é o caso do romance de Jacques Fux, aparece um cronotopo negativo em forma de assombração. A assombração que emerge dentro do texto ganha a voz própria tornando-se uma alegoria do trauma cultural.

7.3.3 CorpoRe(al)idade

“Time as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. This intersection and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope.” (Bakhtin 1981: 84). A imagem bakhtiniana carnal do tempo, que se torna palpável, encorpado, produz uma associação com o corpo, que é, afinal, uma construção do e no tempo e espaço: velho, jovem, legal, ilegal, magro, gordo, feminino, masculino, etc. Bakhtin sugere que a maneira como o tempo e o espaço se configuram na narrativa relaciona-se com a maneira como ela coloca o corpo no espaço e no tempo. Assim a narrativa outorga à noção do corpo a qualidade de presença, materialidade e transitoriedade. Corpo é a matéria dos acontecimentos, o *flesh*, mas mais ainda, a matéria dos elementos narrativos que são sedes de consciência, que atuam e negociam. O cronotopo qualquer depende da corporalidade narrativa, sem ela pois ele é um vazio sem enredo: “In a very straightforward sense, bodies demand that space and time be made meaningful, since in that time/space, that chronotope, characters will choose, act, and anticipate consequences.” (Punday 2003: 94). Enquanto o cronotopo organiza a narrativa de tal forma a possibilitar uma materialidade dos lugares e das figuras, na qual acontecem as ações no enredo, resulta que, sem a corporalidade, o cronotopo não tem lugar pois ele é uma continuidade física trans-humana (Id.: 98).

O corpo possui uma complexidade estética e emocional, e não apenas no contexto do Holocausto, embora este tenha demonstrado a fragilidade e a descartabilidade do corpo no mundo moderno, industrializado e totalitário (Forth 2011: 157-158). As memórias traumáticas corporais formam um tema recorrente dos romances de Segunda e Terceira Geração, em que “impressos com o legado” do Holocausto, com “a cicatriz sem ferida” (Sicher 1998b: 27), os protagonistas carregam o peso do sofrimento dos pais e avós.

Na literatura do Holocausto, os corpos representados são, principalmente, corpo concentracionário e corpo judeu. Os dois tipos funcionam em relação à diferença que se articula no gênero e na etnicidade. O corpo concentracionário

é um corpo tatuado, gaseado, faminto, sujeito às experiências médicas e tortura, dessubjetivado e, se for um corpo que sobreviveu, um corpo que lembra e que presta testemunho. Quando se fala do corpo que “lembra”, implica-se a existência de marcas corporais, feridas e cicatrizes, por exemplo, como também na existência de sintomas físicos de um trauma psicológico. Como em memórias de Elie Wiesel (1969: 63): “I was a body. Perhaps less than that even: a starved stomach. The stomach alone was aware of the passage of time.”

O segundo tipo do corpo do Holocausto aqui estudado é o corpo judeu. É preciso lembrar que tanto nos textos judaicos como não-judaicos, o termo “judeu” define muitas vezes implicitamente o judeu como masculino. Embora no imaginário antisemita a sexualização da raça e a racialização do gênero desempenhem um papel igualmente importante²⁴⁰, o modelo racializado tem geralmente privilegiado a raça em detrimento do gênero (Gilman 2008b: 146-7). Ao tal (sobretudo masculino) corpo judeu pertence uma extensão política e ideológica violentada pelo totalitarismo e pelo racismo. Esse corpo, feito vulnerável e exposto, é sujeito aos modernos discursos racializantes que o “outrizam”. “Preso na impureza pela modernidade” (Gilman 2008a: 249), esse corpo virou sinônimo “[d]o inapto, o incontrolável, o incongruente e o ambivalente” (Bauman 1998: 38). Sua imagem tem se cristalizado primariamente da confrontação das masculinidades no tempo e no espaço, sendo a judaica uma masculinidade de diferença²⁴¹ e o locus da viscosidade do “judeu conceitual” (Bauman 1990: 40). O antisemitismo moderno tem sido baseado no preconceito contra a corporalidade judaica, de acordo com a lógica que via os judeus como corpos contaminados, afeminados e indisciplinados e, portanto, um perigo para a masculinidade ocidental. Para aniquilar o perigo, o corpo judeu teve de ser transformado numa fisicalidade ainda mais repulsiva a fim de convencer o perpetrador de que o sujeito era menos humano do que ele próprio (Forth 2011: 159-161).

240 Por exemplo, como observa Pellegrini (1997: 108-109), a já mencionada feminização do corpo judeu masculino na literatura popular e científica na Alemanha e Áustria do século XIX e começo do século XX fez com que a judeidade se tornasse tanto uma categoria de raça como de gênero. Em consequência e no meio de vários recursos à raça, gênero, nação e religião, a efeminação dos homens judeus virou marcador da diferença racial; esta é a tese central de Gilman (2016).

241 No estudo acerca da corporalidade masculina judaica, *Jew's Body* (1991), Sander L. Gilman concentra-se em discursos racializantes acerca do ritual da circuncisão, da fala judaica e dos elementos da fisionomia como o nariz e os pés, discursos provenientes em princípio dos mitos e dos documentos da cultura europeia cristã. Gilman também trata do auto-ódio judaico.

Esta disposição do corpo na realidade moderna, industrializada e totalitária, foi evidenciada pelo Holocausto e pelos campos de concentração.

No que toca o corpo feminino judaico, é um corpo discriminado por ser judeu e por ser feminino. Sander L. Gilman observa (2008a: 102-103) que o ato de circuncisão marca o corpo judeu no Ocidente como diferente, e por isso que o corpo masculino passou a representar o corpo judeu. Em outras palavras, o homem judeu chegou a personificar o judaísmo de uma forma universalizada. Apenas em raras exceções que o corpo invisível – não circunciso – da mulher judia tem funcionado como o significante do judaísmo (Weissler 1992: 101; Pellegrini 1997: 109). A mulher judia é um corpo apagado do discurso, reduzido a uma ideia que significa um certo estereótipo ou metáfora racial judaica masculina: “All Jews are womanly, but no women are Jews” (Pellegrini 1997: 118).²⁴² No discurso científico e político, sujeitas ao olhar exterior, as mulheres com frequência têm sido estereotipadas e usadas para medir, por exemplo, o nível da “civilização” dos judeus na Europa Ocidental do século XIX (Kashani-Sabet e Wenger 2015: 15). Já na literatura, a ausência do corpo da mulher judia define-se com frequência em termos de estereótipo e de limitação. Nos textos literários as mulheres judias têm funcionado, portanto, como “exotic and erotic spectacles” (Id.: 110), de *belle juive* ou de prostituta.²⁴³ Esta particular desigualdade

242 O exemplo disso pode ser a história da histeria. Segundo Gilman, em círculos científicos de Viena da época de Freud, a histeria era considerada como a doença das mulheres. Freud abalou esse mito, apontando para a etimologia correta da palavra “histeria” do grego *hustera* e não, como se acreditava, *hysteron*, traduzido como útero. Embora a relevância freudiana não tivesse liberado as mulheres de continuarem sendo consideradas como grupo de risco, contribuiu involuntariamente para o surgimento da ideia da histeria masculina em sujeitos efeminados, que como tais eram considerados obviamente homens judeus e não mulheres judias (Gilman 2016: 60-63). Com suas pesquisas, estudando majoritariamente as mulheres, Freud contribuiu para a deslocação do discurso médico sobre gênero e feminilidade, na medida que deslocou o peso da castração para o corpo feminino (Pellegrini 1997: 112), corpo esse que pertencia às mulheres, mas não às judias, essas sempre invisíveis.

243 No entanto, como as mulheres são percebidas depende também da interpretação da tradição e dentro da tradição. É importante ressaltar que não se trata apenas do olhar exterior que constrói a imagem da mulher judia, mas igualmente da própria tradição e religião judaicas, já que as religiões em geral funcionam, nas mãos dos homens, como legitimadoras da desigualdade de gênero. A emergência do patriarcado coincide com a prática religiosa e a subjugação da mulher, reverberando-se, entre outros, no seu acesso limitado ao poder religioso, ao ensino e à hermenêutica (Kashani-Sabet e Wenger 2015: 15).

de gênero nem sempre é explicitamente tematizada na literatura, mas a crítica literária feminista chamou a atenção para as tensões palpáveis que surgem entre o corpo e as formas como o corpo é representado ou não representado.

Na literatura pós-Holocausto judaico-brasileira, corpos femininos engajados na narrativa surgem quase somente nos textos de autoria e protagonismo femininos. A diferença que se articula no gênero, na etnicidade, na biologia do corpo, como também nas relações entre mães e filhas, constrói o *locus* da rememoração do passado transmitido por vias maternas e sendo escrito a partir do corpo. Curiosamente, nas narrativas de homem em questão, o corpo é muito menos visível, mas quando se visibiliza é pelo prisma da etnicidade judaica que se define, de um lado, por uma série de rituais que afirmam ou demarcam o corpo masculino judeu, e, de outro lado, pela atribuição de certas características que vem do exterior, normalmente do discurso antissemita. É uma narrativa corpoReal que no lugar de questionar a masculinidade, questiona a identidade étnica. No tal questionamento revela-se a frequentemente implícita tensão entre a transmissão patrilinear e a matrilinear.

A narrativa corpoReal não se constrói, porém, apenas em sujeitos narrativos. Há narrativas que se ocupam com as fronteiras entre corpos e não-corpos, fronteiras cruciais para o enredo. Ao lado das figuras regulares, de seres humanos, surgem também aquelas que se movem entre a vida e a morte, entre corpo e não corpo, como os espectros (Punday 2003:59). No caso da literatura pós-Holocausto em questão, o papel do espectro²⁴⁴ é de desestabilizar a noção antagonista entre lembrar e esquecer. Nem mortos e nem vivos, nem passados e nem atuais, nem ausentes nem presentes, espectros são figuras prosopopéicas associadas ao trauma e sua transgeracionalidade, que possibilitam capturar a representação da experiência limiar do Holocausto. No nível implícito, observa-se que nas histórias narradas aparecem fantasmas e segredos herdados que fazem com que o cotidiano, a normalidade da vida do sujeito-portador desdobre-se em seus significados laterais e latentes da memória herdada. O que pode parecer ser uma história integral, um relato completo dos eventos, guarda numa camada inferior, escondida, uma ausência presente. No entanto, há também outros momentos em textos em que a ausência toma uma presença explícita, em que os fantasmas têm nome das pessoas mortas, parentes, assassinados anônimos e perpetradores. Trata-se de um vaivém nos textos, uma dinâmica poética construída através de recursos e técnicas literárias que servem para descrever o vazio para

244 A ideia do espectro assim como aparece na literatura em questão aproxima-se do conceito de espectro de Derrida. Cf. Derrida 2006.

poder preenchê-lo com o espectro. As estratégias de escrita recorrentes em obras demonstram uma presença iminente do evento passado que não necessariamente encontra sua representação semântica. Daí os distúrbios causados pelas figuras míticas-judaicas como *golems* e *dibbuks* (em romances de Fux e Blank, por exemplo), pelas projeções dos parentes mortos que deambulam pelos aposentos, projeções dos militantes do Levante do Gueto de Varsóvia, até dos perpetradores, que podem ter o papel de *Doppelgänger* ou personificar o nazismo que continua a lembrar aos judeus da sua vitimização.

Os espectros com frequência não têm voz, mas às vezes sim, são introduzidos através de uma outra voz narrativa que pode ser vista como uma estratégia de outorgar a fala ao excruciante para o qual não tem lugar apropriado na narração principal. Enquanto haja quem fizer questão de reservar o conceito do trauma somente para um distúrbio da pessoa que vivenciou o evento diretamente, evento esse sendo o objeto da fixação no passado, a assombração poderia ser uma solução para falar das intrusões traumáticas em gerações posteriores, não se referindo somente às lacunas da percepção cognitiva individual, mas também àquelas da percepção coletiva, familiar e cultural. O fantasma, neste sentido, como elabora Nicolas Abraham (Weigel 1999: 70), não se relaciona com a perda do objeto. Em outras palavras, não são os mortos que assombam, mas as lacunas que devido aos segredos dos outros ficam com o sujeito. Daí os fantasmas funcionam como uma configuração ou reificação de uma metáfora que se preserva no inconsciente, seja o fantasma do nazismo, como é o caso da literatura em questão, seja o fantasma daqueles que sucumbiram no Holocausto.

Os corpos-sujeitos na literatura pós-Holocausto atuam, deslocam-se, enlutam e rememoram os tempos e os espaços, construindo suas próprias topografias mnemônicas. Os lugares de memória pessoal ganham a dimensão de significado coletivo e, através da representação desses lugares, os textos oferecem um acesso afetivo ao passado e demonstram o alcance das consequências da Destruição.

7.3.4 Drüben

Nostalgia, um tipo particular do afeto melancólico,²⁴⁵ é uma condição ambivalente em vários aspectos. Primeiro, ela é produzida no presente e por ele definida enquanto sendo uma fuga emocional do presente. Segundo, sendo construída

245 Nostalgia, das palavras em grego *nóstos* (volta, especialmente ao país da origem) e *álgos* (a dor) é uma sorte particular de afeto melancólico, sentido na condição de estar longe do lar, de casa e da família e que expressa um desejo ou uma ansiedade projetada para o futuro.

na base do desejo de voltar (no futuro) ao lugar temporalmente passado, ela nega a tal volta, já que a volta implicaria o apagamento do sujeito nostálgico que se encontra no momento atual em resultado de certas experiências (Horowitz 2010: 49). Daí, ao lado do desejo de atuar (voltar), ocorre uma retenção de uma distância segura com o passado, isto é, o objeto da nostalgia que, como uma imagem, precisa permanecer necessariamente congelado. Finalmente, a ambivalência da noção de nostalgia consiste na percepção dela, já que há pessoas “who know that it is important to remember and on the other hand these who think that it should be remembered” (Kazmierczak 2011: 104). Destas duas posturas surgem dois aspectos – o epistemológico e o moral. Essa última observação possui consequências para a representação do Holocausto da qual surge o conflito entre o conhecimento e o sentimento nostálgico.

Nostalgia é também uma forma de luto, que ligado à ideia da perda consciente, não é necessariamente um processo finito, como outrora falou Freud.²⁴⁶ A nostalgia possui uma capacidade especial de tanto impedir como facilitar o trabalho de luto (Impert e Rubin 2011: 692). O luto se realiza nas memórias nostálgicas e é uma condição dinâmica, de afastamento e de aproximação, de ceramento e de reabertura constantes. Na tradição judaica, o luto diz respeito aos ritos funerários²⁴⁷, como também está inscrito na historiografia literária do povo. A criação do Livro das Lamentações, a terceira parte do *Tanakh*, em resultado da destruição do Templo do Salomão em 586 a.C., tinha por objetivo trazer consolação e providenciar novas formas da memória coletiva e logo a possibilidade de luto (Roskies 2009: 582).²⁴⁸

246 Segundo Freud, o trabalho de luto (*Trauerarbeit*) é o processo que possui uma finalidade, sendo ele um processo natural e necessário na despedida do passado e não uma condição patológica (Freud 2010: 129-130). O modelo freudiano de luto não é, porém, consistente, porque não leva em conta as doenças mentais e a cronificação dos processos de luto.

247 Por exemplo, *Tahara* é o ritual de limpeza do corpo do falecido, *Aninut* e *Shivá* são as denominações de estágios do luto – o primeiro desde o falecimento até o fim das cerimônias funerárias e o segundo durante sete dias consecutivos. *Kaddish* é a reza ritual pelos mortos.

248 Como explica Roskies, as vozes proféticas tiveram uma função semelhante, como a de Ezequiel e do Segundo Isaias, vozes consoladoras do exílio e impulsos visionários. No entanto, depois da destruição do Templo de Herodes em 70 d.C., chegou a inovação rabínica, segundo a qual os rabinos passaram a ser os únicos mediadores da memória judaica. A maioria das escritas apocalípticas acabou sendo excluída do cânone bíblico e a memória histórica foi sujeita à canonização, codificação e ritualização. (Roskies 2009: 582) A literatura do Holocausto, mais especificamente a poesia,

Nostalgia/luto no contexto da literatura é um modo de narrar o passado. A literatura judaica de emigração não raramente expressa um sentimento de nostalgia pelas comunidades judaicas, *shtetlech*, ou países de origem deixados para trás. É um sentimento típico dos pais e avós, menos frequente das gerações mais novas (Nolden 2003b: 104). A nostalgia é historicamente ligada à condição de emigração e exílio. O afeto nostálgico torna-se em alguns autores uma estética de testemunhar e enlutar a Europa involuntariamente abandonada por eles. Quanto maior o sentimento de ser cidadão europeu, de pertencer à cultura local, maior o ressentimento e a nostalgia pelo mundo deixado involuntariamente para trás: *die Welt von gestern*.

Nesse caso, a nostalgia refere-se a um mundo que acaba destruído pelo nazismo, expressada na literatura através de “retrospective maneuvers to compensate for fate” (Hoffmann 1989: 115 citada em Horowitz 2010: 45). Como adverte Horowitz (2010: 44-45), a paisagem europeia pré-bélica revela-se ligada às construções atuais do sujeito, da casa e ela também pode estar enraizada na própria Catástrofe. Tal nostalgia está presente nas reflexões das gerações pós-Holocausto que buscam conexão com a memória da guerra e da destruição que não viveram, mas nas qual veem a sua origem: “In a sense, the Holocaust is the lost home to subsequent generations, whether or not their ancestors were victimized by Nazi atrocity” (Id.: 52).

Nesta ótica, a nostalgia está intimamente ligada com o trauma e daí o cronotopo nostálgico com o cronotopo do trauma, devido ao seu plano espacial que se revela mais importante do que o plano temporal. Como observou David Grossman:

é profundamente marcada pelo legado das Lamentações, o que pode ser observado na lírica ídiche de Abraham Sutzkever. Esse tipo de luto individual, íntimo, transformado em jeremiadas, Ezrahi (1980: 97) observa também presente na literatura hebraica da catástrofe cujo objetivo é colocar o Holocausto dentro do espectro do sofrimento judeu e comemorar o universo cultural que foi destruído junto com as pessoas, como é o caso, por exemplo, dos diários de Chaim Kaplan escritos no Gueto de Varsóvia. As jeremiadas do Holocausto nascem da necessidade do uso ritual da linguagem no discurso, que inclui e ativa o processo do luto (LaCapra 1994: 202). Também autores de língua alemã, Paul Celan e Nelly Sachs devem ser aqui mencionados como vozes testemunhais que constroem “a *matzeva*, an invisible tombstone, erected to the memory of the dead unburied” (Wiesel citado em Ezrahi 1980: 120). Contemporaneamente no Brasil, Leandro Sarmatz lamentou a catástrofe da língua ídiche. Na coletânea de poesia *Logocausto* publicada em 2009, a morte do idioma figura como um próprio genocídio do *logos*, a palavra. O luto pelo idioma expressa-se aqui em tons nostálgicos.

It is interesting to note that in Hebrew, Yiddish and every other language they speak, when Jewish people refer to the Holocaust they tend to speak of what happened “over there”, whereas non-Jews usually speak in terms of “what happened then”. There is a vast difference between there and then. “Then” means in the past; “then” enfolds within it something that happened and ended, and is no longer. “There”, conversely, suggests that somewhere out there, in the distance, the thing that happened is still occurring, constantly growing stronger alongside our daily lives, and that it may re-erupt. It is not decisively over. Certainly not for us, the Jews. (Grossman 2007: n.p.)

Os vocábulos, que aparecem com frequência na literatura do Holocausto, *over there* ou *drüben* descrevem espaços implicitamente temporalizados e expressam a consciência histórica daquele que fala. A perspectivação narrativa do tempo em relação aos espaços semantizados que no texto constroem uma topografia dos lugares de memória e de não-memória próprios dos protagonistas e/ou narradores é uma manifestação simbólica, não somente da memória individual, mas também da memória coletiva (Neumann 2008: 340).

O advérbio alemão *drüben*, também como substantivo *Drüben*, refere-se ao que se encontra afastado, do lado oposto ou além do lugar de enunciação. Entendido como *jenseits*, (ou substantivo *Jenseits*) pode referir-se ao “não este mundo” que na teologia cristã significa a vida após a morte. *Drüben* é também o título de um dos primeiros poemas de Paul Celan escrito em 1940. Neste mesmo ano a parte setentrional de Bukowina junto à cidade natal de Celan, Czernowitz, foi ocupada pelas tropas soviéticas e depois nazistas, que confinaram os judeus no gueto, logo mandando-os para os campos de concentração. Trata-se neste poema de uma imagem onírica mortífera, que com seu ritmo recorda as canções infantis. O sujeito lírico está sendo seduzido pela natureza que o leva para o outro lado, precipitando-o à morte. Este outro lado é o *Jenseits*, o mundo dos mortos, pois como adverte o sujeito lírico, encontra-se além dos castanheiros, árvores com frequência plantadas em cemitérios.

O *Drüben* de Celan é uma configuração da libertação de uma realidade sinistra e trágica acompanhada pelo mistério da natureza. A ideia de *Drüben* cria uma tensão entre a vida e a morte onde torna-se difícil de decifrar se o tema aqui é um suicídio anunciado, talvez até do próprio Celan que se suicidou em 1970, ou se se trata de um destino inevitável frente à invasão de Czernowitz. O sujeito lírico encontra-se dissociado: ele é ao mesmo tempo autoconsciente e dessubjetivado. Por um lado, tal separação implica uma luta interna perante as tentações do vento a lhe acompanhar para o mundo *drüben*, a necessidade de escolher entre a realidade opressora e a liberdade de uma fuga para a morte (Liska 1993: 88). Por outro lado, pode indicar uma impossibilidade de decidir por si próprio, uma perda de esperança por alguém que sujeito à violência e à

injustiça perde sua subjetividade. Ir para o outro lado seria, portanto, uma possibilidade de se reunir com os judeus brutalizados e vitimizados pelo nazismo.

O mistério da morte tem a ver com *Drüben/Jenseits* como uma dimensão tempo-espacial opaca que abre um espaço de incerteza quanto ao destino do ser humano depois do falecimento. Daí resulta a sua ambiguidade epistêmica com a qual os autores da literatura de exílio e do Holocausto equipam suas narrativas, em busca da conexão com o pretérito e com o futuro do pretérito, o *Jenseits* daqueles que foram aniquilados na Catástrofe. A Catástrofe possui uma dimensão espacial particularmente pungente. O *Drüben* implica justamente esse posicionamento territorial condicionado pelo tempo e em tensão com o “aqui”, referente ao que está neste lugar e neste momento. O que está afastado é inacessível porque não faz parte deste mundo e daí configura um espaço-tempo de ausência que é o que não é, um lugar sujeito à remoção. O “aqui” busca estabelecer uma relação com o *Drüben*, com aquele nada, e assim encontrar qualquer traço da presença obliterada. A ambiguidade do *Drüben* revela-se em forma de traços ou ruínas ao mesmo tempo presentes e ausentes. Como no conto de Ida Fink “Trace”²⁴⁹, em que as impressões dos passos marcam num duplo congelamento a ausência presente das crianças fuziladas no gueto. No chão coberto de neve e numa fotografia desfocada – ao mesmo tempo uma externalização do traço e um traço em si²⁵⁰ – guarda-se o momento que, em seguida, num futuro passado, fora obliterado pela neve fresca caindo. A ausência congelada de *drüben* está também presente no romance de David Grossman *Ver: Amor*, que tematiza o trauma da 2G. Enquanto em Fink se trata dos rastros congelados na memória do sobrevivente e testemunha que olha a fotografia do *Drüben* onde já não está, o *Over There* é produto da imaginação do pequeno Momik, misturando-se com pedaços da memória transmitida pelos pais sobreviventes:

Over There must have been a lovely land with forests everywhere and shiny railroad tracks, and bright, pretty trains, and military parades, and the brave Emperor and the royal hunter, and the Klauiz and the animal fair, and transparent jewel-like animals that shine in the mountains like raisins on a cake. The only trouble is, there's a curse on Over There. And this is where it starts getting kind of blurry. There's this spell that was put on all the children and grownups and animals, and it made them freeze. The Nazi Beast did it. (Grossman 2010: 50)

249 Publicado em polonês sob o título “Ślad” em Londres em 1987 numa coletânea de contos *Skrawek czasu* (em trad. *A Scrap of Time*).

250 Cf. Ruchatz 2008: 267-378.

Crianças, adultos e animais pertencem a um passado fixo e suspenso. Lá, *Drüben* ou *Over There*, é onde o tempo ficou anulado e o espaço tornou-se um vácuo com seres petrificados. Contrariamente aos contos de fadas, o feitiço jogado pela fera nazista não encontra remédio. A terra idílica perde irreversivelmente sua vitalidade, tornando-se um momento a-temporal congelado no nada.

Para a geração dos sobreviventes a qual pertencem Paul Celan e Ida Fink, *Drüben* relaciona-se indelevelmente com o testemunho da morte e com o espaço de violência: o campo, o gueto, o *Heimat* invadido. Enquanto isso, a impossibilidade de imaginar as coisas como de fato aconteceram leva as gerações posteriores a recorrerem à fantasia em busca de explicações, como em *Ver: Amor*. O congelamento dos animais e das pessoas é, por um lado, uma captação, como se fosse uma fotografia, de um momento que se torna assim eternamente presente e, por outro lado, é uma metáfora para o assassinato que eterniza os seres desprovido-os de terem um futuro. *Over There* é o espaço da morte. A recuperação das ruínas de memória dos familiares e o preenchimento das lacunas com a fantasia são elementos que criam o cronotopo de luto/ de *Drüben*.

O cronotopo de *Drüben* torna-se parte do *Lebenswelt* construído através dos espaços semantizados. Os espaços que contraem a esfera tempo-espacial do luto e da nostalgia são os espaços “ansiados” ou “traumáticos”. Esses com frequência sobrepõem-se aos espaços viáveis, diretamente importados da realidade para o texto, nomeados ou anonimizados, na maioria identificáveis, sendo todos palcos de atuação, percorridos fisicamente pelas figuras, ou cenários ligados à história narrada. Os espaços de *drüben* podem ser espaços históricos, ficcionalizados ou não, já não existentes ou ao menos não do jeito como tinham existido na extensão da experiência judaica, como o *shtetl*²⁵¹ e outros lugares ancestrais na Polônia ou na Rússia Czarista, por exemplo, que com frequência misturam e sintetizam vários lugares na Europa Oriental e no Brasil. São “espaços ansiados” porque evocam sentimentos nostálgicos de perda – perda de lugar, que é um marcador de um espaço associado não à atuação mas à projeção. Logo, também Israel está presente como um espaço ansiado de uma “força centrípeta” (Porzecanski

251 *Shtetl* era um povoado judaico tradicional do Leste Europeu. Como afirma David Roskies (2000), os *shtetlech* eram lugares inexistentes nos mapas, lugares que nunca tinham sido cartografados e dos quais depois do Holocausto não sobrou nenhum traço. Nos textos em questão eles igualmente mantêm-se ausentes, salvo suas prefixações em forma de bairros judeus nas grandes cidades brasileiras. São “espaços ansiados” porque ao mesmo tempo presentes e ausentes, reais e traumáticos. Pode-se aqui falar até numa tradição da representação metafórica do *shtetl* na literatura judaica no Brasil que remonta os textos de Samuel Rawet e Moacyr Scliar.

s.d.: 255 citada em Sosnowski 2000: 273). Ele não corresponde apenas ao Estado de Israel contemporâneo criado em 1948, mas a um lugar atemporal, guardado no espírito e na memória, *Eretz Israel*, a terra prometida aos descendentes de Abraão²⁵²:

Israel está siempre en la imaginación de esos escritores, aún cuando la conciencia permanezca ingenua o lo niegue; está como una referencia reiterada a esos modelos ya plasmados de una vez para siempre en una historia que, porque codifica la esencia de toda transformación social e individual, recoge en su seno todas las historias. (Ibidem).

Em alguns casos, a mesma função cumpre Birobidjan, a Região Autônoma Judaica na União Soviética, um ambíguo projeto fracassado das autoridades estalinistas.

Um caso particular do espaço tragicamente ansiado é o Holocausto em si, presente através de seus marcadores topográficos como Auschwitz, Treblinka, Belzec. A Catástrofe como o espaço ansiado do traumático *Drüben* é onde lugares como guetos ou campos de concentração e de extermínio, também as cidades na Polônia, misturam-se e sobrepoem-se no processo de memória. Os protagonistas e os narradores não relatam a partir do espaço da atrocidade²⁵³, mas tomam a consciência do evento tentando localizá-lo, encontrando um lugar em sua imaginação onde o evento pudesse ser concebido, tomar alguma forma que a mente possa entender e explicar. Em outras palavras, onde os familiares, amigos, vizinhos e desconhecidos assassinados pudessem ser enterrados.

A condição de diáspora nos espaços literários da memória judaica é uma presença que se manifesta revelando vários modos de os narradores e os protagonistas assumirem o seu próprio ser limiar no mundo em que habitam. O ser dos sujeitos narrativo é sempre relacional porque ao mesmo tempo consiste numa identificação de dois elementos inseparáveis que é o “judio” e o “brasileiro”, ou ainda “latino-americano”, e porque é resultado de se autoidentificar “como” e de ser visto “como” judeu. Esta é uma construção de múltipla hifenização condicionada pela diáspora entendida como uma série de experiências além de tudo limítrofes, não isoladoras mas inclusivas. O conceito de diáspora, apesar de significar uma dispersão e multiplicidade da experiência, também europeia, e por

252 A denominação *Eretz Israel* é também usada em hebraico para referir-se oficialmente ao território do mandato britânico da Palestina. Noção, portanto, de uma ressonância política e legitimadora.

253 Entre as obras aqui analisadas, apenas no romance de Giselda Leirner, *Nas águas do mesmo rio* há uma representação da experiência não mediada do campo de concentração, que se torna um espaço traumático real na narrativa.

consequente da memória, está historicamente ligado ao território, ou melhor, à falta deste, historicamente originária do Exílio na Babilônia a partir de 597 a.C.²⁵⁴ Enquanto isso, o componente “brasileiro”/“latino-americano” implica uma espacialidade geográfica de uma experiência cultural diferenciada, que está em confluência e em contiguidade com o componente “judaico”, os dois/três mantendo-se numa tensão dialética constante com o território e a experiência europeia. Nisso, o último componente, como observa Sosnowski (2012: 48), não está restringido ao nacional nem ao lugar do nascimento, mas sim ligado aos espaços ansiados, a “un lugar que es material pero también utópico en el imaginario del espíritu”. Portanto, são estas confluências e contingências, físicas mas ao mesmo tempo imaginárias, que constroem o *Lebenswelt* nos textos.

254 Diáspora em termos sociológicos de Safran (2005: 37), com o caso judeu visto como prototípico, possui certos critérios a serem tomados em conta. O primeiro deles é viver numa condição de dispersão de um específico centro originário para duas ou mais regiões periféricas ou simplesmente estrangeiras. No caso da diáspora judaica, o Israel Antigo, a terra prometida, é o sinônimo do “centro” (sobre a problemática do centro/periferia, Israel/diáspora, cf. Gilman 2015: 1-31), que foi perdido por dois milênios. “Ano que vem em Jerusalém” ou *lang vi der goles* (“tão longo como o nosso Exílio”) são expressões judaicas que marcam, no primeiro caso, a esperança para poder voltar da diáspora a Eretz Israel e, no segundo caso, a tristeza pelo caráter duradouro do exílio. Ter o retorno como uma perspectiva a longo prazo é mais um critério listado por Safran, e implica a existência de um território, tanto geográfico como imaginário. Com a fundação do moderno Estado de Israel em 14 de maio de 1948, o território tornou-se uma garantia de sobrevivência e o *Aliá* uma opção.

8 “Novelização” da Destruição: literatura pós-Holocausto de mulheres no Brasil (2001 – 2010)

Buscando demonstrar como os autores e as autoras judias abandonam e desconstruem os símbolos do sistema patriarcal, Barr observou que até então a crítica tinha se ocupado com a conceitualização da produção literária judaico-latino-americana de um ponto de vista exclusivamente masculino, já que muitos textos, se não a maioria, seguem dentro dos moldes de uma tradição patriarcal enraizada: “male Jewish writers talking to men and about men” (Barr 1995: 2). Isso não deveria causar estranhamento, já que a dominação masculina na prática cultural remonta ao patriarcalismo imposto pela maioria dos textos sagrados do judaísmo e, além disso, não é de jeito nenhum uma exclusividade judaica. Transferido para o outro lado do Atlântico, o patriarcalismo judaico depara-se com o machismo latino-americano fundado no colonialismo e na crença cristã (Id.: 5). Os autores e as autoras judias latino-americanas seguem emaranhadas nos valores patriarcais que se definem pela centralidade da figura do pai, do protagonismo masculino e pelo falocentrismo em termos gerais (Id.: 3). No entanto, ao mesmo tempo, há entre elas quem examine e resista aos limiares dos patriarcalismos, judaico e latino-americano. A tarefa da academia e da crítica literária é, de um lado, examinar tais rupturas e emancipações literárias e, de outro lado, chamar atenção para a produção feita pelas mulheres judias no continente latino-americano e mais ainda na produção centrada na perspectiva feminina (e eventualmente também feminista).

Nancy Rozenchan (2006: 78) observa que no Brasil a literatura de autoria feminina conseguiu uma visibilidade nos anos sessenta, quando se mostrou necessário afirmar as diferenças entre os gêneros, posicionando-se frente ao poder masculino. Nos anos setenta, na onda dos movimentos emancipatórios no Brasil, a literatura feita pelas mulheres ganhou o status de um discurso de minoria ao lado de outros discursos considerados minoritários. As vozes das mulheres judias, por sua parte, têm constituído uma minoria dentro desta minoria no campo literário do Brasil, porque ela costuma a ser ignorada até nos estudos sobre a presença feminina (Igel 2007: 171). A representação do Holocausto que está no foco deste estudo é um fator que problematiza tal tarefa.

Deixado claro de antemão que a produção literária judaica e o tema do Holocausto são confinados às margens das letras nacionais, torna-se algo implícita a

conclusão de que dentro da categoria dos autores judaicos, as autoras que abordam o Holocausto ocupem a posição de uma diferença dentro da diferença (ou ainda de diferença dentro da diferença dentro da diferença): devido ao Holocausto como tema – uma atrocidade, lembremos, que tem sido considerada alheia às realidades brasileiras (Igel 2000: 335; Seligmann-Silva 2007: 137) – bem como devido ao gênero e à etnicidade das autoras que vivem numa sociedade predominantemente cristã patriarcal, que se movem dentro das periféricas letras judaicas e dentro de um campo literário dominado por homens.

Enquanto o panorama da literatura judaico-brasileira que até o fim do século XX foi dominado pelos contos, crônicas e literatura memorialística mais tradicional, de exílio e testemunhal, as narrativas de autoria feminina escritas entre 2001 – 2010 abrem o caminho para a “novelização” (ou “romanceamento”) da memória do Holocausto na literatura brasileira pós-moderna. Em 2004 publica-se *Mameloshn. Memória em carne viva*, o livro de estreia da psicoterapeuta Halina Grynberg, em 2005 é lançado *Nas águas do mesmo rio* da autora e artista plástica Giselda Leirner e em 2006 sai *Por que sou gorda, mamãe?* da mais reconhecida, e naquele momento já com vários textos publicados e premiados, Cíntia Moscovich.

Antes de passar à apresentação das particularidades desta novelização, lembro ainda brevemente um outro caso já mencionado que não se inscreve nesta escrita pós-Holocausto de mulheres, nomeadamente, o já mencionado livro de Samuel Reibscheid, *Memorial de um herege*. O livro oscila entre uma coletânea de contos e um romance. Foi publicado em 2000 e consiste em várias histórias de calamidade e de injustiça ao longo da Idade Moderna. Santa Inquisição, peste, Holocausto, ditaduras latino-americanas, AIDS misturam-se num relato da vida de um físico-médico Isaac Ben Maimon, preso no interior de São Paulo e envolvido num kafkiano processo judicial. A história do homem é passada ao narrador pela médium e vidente Genia Bronia, que psicocomputadoriza as mensagens do além. As referências ao Holocausto são muitas, começando pela própria capa do livro, na qual o excesso satírico da crueldade anistórica, um traço típico de narrativas de Reibscheid, faz com que o Evento perca sua particularidade. Justamente devido a esse desapego e à forma não-romanceada, considero esse livro estética e formalmente distante do que representam os três romances das três autoras-mulheres da primeira década do século XXI.

No caso de Grynberg e de Moscovich pode-se falar de uma ficcionalização de propósito autoficcional. Já o livro de Leirner, embora utilize várias formas literárias ligadas igualmente à escrita memorialística como diário, confissão, memórias, é um romance sem pretensão autobiográfica visível. A observação que vale para todas as três autoras é que elas optam pelo dialogismo intimista, sujeitando

a memória do Holocausto à ficcionalização, a fim de gerar um enredo de potencial estético de pós-memória e de realismo traumático. Partindo da condição de gênero e infligidas pela memória transgeracional traumática, suas protagonistas narram-se a partir do corpo que evidencia a persistência subcutânea da memória coletivamente traumática. O corpo que emerge e que vive nestes romances testemunha o autodescobrimento da subjetividade por parte das protagonistas, sendo mulheres judias (também convertidas ao judaísmo) sujeitas a vários tipos de opressão e de repressão devido ao seu corpo biológico. No entanto, a escrita do trauma transgeracional não depende apenas da presença do corpo biológico dentro do texto. O trauma ocorre em vários níveis: social, cultural e biológico, assim como significado pelo “corpo estranho” (Kristeva 1987: 111). O corpo estranho do qual fala Kristeva é definido por Atkinson como uma experiência de estranhamento que surge de um conflito ou fratura induzida por trauma ou por luto e “is capable of testifying to complexes of social operations and realities well beyond not only a given subject, but also a given generation” (Atkinson 2017: 34). Tal estranheza corporal escreve-se a partir da “radical split” (Kristeva 1987: 111), que neste sentido deve ser entendida como uma deslocação ou até uma desencarnação do sujeito que enfrenta a perda enquanto se dedica a uma perlaboração (*working through*) de traumas pessoais, familiares e transgeracionais. Como adverte Atkinson: “Such a body writes not only out of the strangeness of this radical split of the speaking subject, but also out of the fractured, shame-bound, fearful, and grief-stricken legacy of chronic and multigenerational trauma.” (Atkinson 2017: 38).²⁵⁵

Na escrita de mulheres, que não deve ser entendida simplesmente como a escrita feita pelas mulheres (Cixous 1995: 54-56), encontra-se o potencial de subversão do sistema patriarcal e por consequência da escrita masculina (não sinônima de escrita de homem) que enquadra a opressão e a hegemonia falocêntrica. A mulher que conquista a palavra é capaz de liberar-se desta maneira do sistema que lhe tinha imposto o lugar de silêncio:

Es necesario que la mujer escriba su cuerpo, que invente la lengua inexpugnable que reviente muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos, es necesario que sumerja, perfore y franquee el discurso de última instancia, incluso el que se ríe por tener que decir la palabra “silencio”, el que apuntando a lo imposible se detiene justo ante la palabra “imposible” y la escribe como “fin”. (Id.: 58)

255 Não chego a desenvolver o aspecto da estranheza corporal de Kristeva com mais profundidade. No entanto, gostaria de tratar dele em futuras pesquisas, também em relação com o trauma ao qual Freud se referiu como *Fremdkörper* na psique (cf. Hartman 2003: 257).

Presas em seus corpos que definem suas identidades, ou melhor, presas na mirada masculina que define suas identidades em termos de sua fisicalidade, as mulheres têm sido consideradas pelo prisma do seu corpo como o Outro. No caminho da emancipação, elas se dão conta desta diferença – diferença que em geral está ausente da narrativa autobiográfica masculina – e optam por escrever-se a partir do corpo. Nesse processo de autoconhecimento e de autoconsciência, apoderam-se da própria corporalidade, tornando-se efetivamente sujeitos, o que significa abandonar o discurso hegemônico do homem no qual elas têm vivido e atuado (Id.: 60). O corpo diz respeito, portanto, à reclamação do espaço e do tempo, é instrumento de luta e resistência. A questão se complica quando se trata do trauma que impede o empoderamento. Como considerar então a escrita de mulheres e a escrita pós-Holocausto?

O aspecto textual de *écriture feminine* da Destruição articula-se na representação do corpo e na escrita do trauma a partir do corpo. Trata-se de uma construção da narrativa concentrada na visceralidade desse, e no que se relaciona com ele, na sexualidade e no gênero femininos presos num mundo heteronormativo e patriarcal. Em Grynberg, Leirner e Moscovich, a subjetividade de cada narradora/protagonista encontra sua expressão no corpo, na linguagem e na socialização. A perspectiva de gênero surge na representação das relações entre poder, gênero e sexo, como também no caráter de transmissão que em todos os casos se dá na linhagem feminina: entre filhas, mães e avós. A matrilinearidade tradicional no judaísmo articula-se na etnicidade que se herda da mãe e na transmissão de saberes ligados ao lar e a experiências femininas. Ela está presente nos romances em questão e, além disso, possui um caráter subversivo que se revela de várias maneiras. No romance de Leiner, que retrata órfãs e mães sem filhas, trata-se da oscilação entre a submissão e a emancipação que decorre tendo a Catástrofe como o pano de fundo. Em Grynberg, a matrilinearidade encontra-se em crise pois exposta aos efeitos do trauma. Já o traço marcante em Moscovich é a escrita e o luto, os dois tradicionalmente reservados aos homens no judaísmo, e o corpo como a fonte do discurso de pós-memória.

Autoras e protagonistas dos romances são mulheres-sujeitos que tomam a voz. Embora subordinadas aos paradigmas da sociedade patriarcal e da tradição e religião judaicas, cujos escritos outorgam papéis claros aos homens e às mulheres, elas não são resignadas nem passivas. Pelo contrário, seguem seus caminhos e atuam segundo suas vontades e desejos resistindo à humilhação e não se deixando encurralar no papel de vítima – curiosamente, portanto, em contraponto às suas mães. Em Grynberg e em Moscovich, as mães são figuras que assombram as filhas, sua presença mesmo quando não narrada, é iminente. O que as caracteriza é a passividade. A imagem da mãe que relata Grynberg é de uma mulher

sempre deitada: na cama de hospital, na cama em casa, na cama com o marido. Aquela de Moscovich é hipocondríaca que extorque o amor dos filhos dela. Já em Learner, as mães biológicas não existem, o que aponta para uma falta de origem.

Nesta ótica, fica claro que não existe uma essência feminina que outorgasse uma condição marginalizada, oprimida ou subalterna à mulher, mas apenas circunstâncias ou situações, como, por exemplo, a sobrevivência do Holocausto, a convivência com alguém que sobreviveu, a experiência traumática da morte ou de doença duradoura de um ente querido ou ainda o sobrepeso. A questão que deve ser levantada na análise dessas narrativas é pela condição feminina, de um lado, como imposta pelo sistema patriarcal e machista e exercida dentro e segundo as regras desse sistema, e de outro lado, como condicionada pela memória traumática do Holocausto.

Regina Igel insere a literatura feita pelas mulheres judias dentro da literatura judaica feita no Brasil e divide-a em dois grupos: o para-literário e o literário. As autoras pertencentes ao primeiro grupo são consideradas memorialistas que escrevem para um público restrito com o objetivo de deixar um legado cultural. Estas, segundo Igel, não possuem “ambições profissionalizantes” e carecem de paradigmas literários (Igel 2007: 172-173). Nesta categoria encontram-se os textos do trauma relativo à experiência direta do Holocausto, narrada por aquelas que não necessariamente a vivenciaram. Quanto ao segundo grupo, o literário, trata-se de escritoras profissionais, ficcionistas que buscam inserir-se nos quadros literários nacionais e praticam o ofício de escrever conscientes de gêneros literários. O estudo de Igel fornece uma aproximação baseada na origem étnica das autoras, não entrando, porém, nos assuntos da judeidade do texto. Além disso, ela estabelece uma divisão implícita entre a documentação e a ficcionalização. No entanto, o que parece ser uma estrutura binária entre “boa” e “má” literatura desvanece-se no conceito de *ordinary writing*, através do qual Igel busca inserir os textos paraliterários dentro da história da literatura brasileira e da história dos judeus no Brasil.²⁵⁶ Dentro da categoria de *ordinary writing* Igel coloca o romance de Halina Grynberg, *Mameloshn...* No lugar de uma classificação polarizadora entre o paraliterário e literário, propõe-se pensar ainda uma relação de escala ou, como o pôs Seligmann-Silva, uma “paleta de gradações” (2007: 137), com vários elementos e técnicas textuais que se deixam examinar nos romances em questão.

256 A noção de “ordinary writing” Igel pega emprestado do livro de Jennifer Sinor de 2002, *The Extraordinary Work of Ordinary Writing* onde a autora dedica-se à leitura do diário de sua tia-tataravó.

Sumarizando, as narrativas femininas vitalizam o romance do Holocausto na literatura brasileira, propõem uma nova abordagem romanceada pós-memorial para o tema, não apenas participando assim de uma “tradição literária de mulheres” (Showalter 1981: 185), mas também dando forma à subjetividade feminina condicionada pelo trauma transgeracional e pela memória ancestral do exílio.²⁵⁷

8.1 Trauma herdado da 2G: Halina Grynberg, *Mameloshn: memória em carne viva* (2004)

8.1.1 Introdução

O romance de Halina Grynberg é um romance de “memória ficcional” (Grynberg s.d.: “Entrevista”), que narra elipticamente e por fragmentos a história de uma família de sobreviventes judeus no Brasil. A mãe morre e a filha, Halina, reconstrói por fragmentos as vivências da família de três. Quando Luiz Costa Lima (2004: n.p.) afirma que se trata neste caso do primeiro livro no Brasil publicado por uma descendente dos sobreviventes do Holocausto, ele tem parcialmente razão. Pois trata-se do primeiro texto escrito por uma representante da 2G, que num relato entre o autobiográfico e a ficção, lida com a experiência dos pais. Lembre-se, no entanto, a coletânea de contos publicada dez anos antes por Roney Cytrynowicz. Ele é filho de Hadassa Cytrynowicz, que sobreviveu ao Holocausto fugindo da Polônia em 1939 com apenas 4 anos de idade. Apesar de Cytrynowicz, como já se apresentou em capítulos anteriores, não tematizar em seus contos a experiência da mãe nem da sua relação com ela, não se lhe pode negar o trabalho de pós-memória que ele faz como pertencente à 2G, como contista e historiador.

257 Na primeira década do século XXI, publicam-se ainda dois romances de autoria feminina que valem a pena serem mencionados, mas que devido a vários fatores não foram considerados no corpus deste estudo. Trata-se do livro de Leticia Wierzchowski, autora gaúcha de descendência polonesa, *Uma ponte para Terebin* (2006) que narra a história de exílio no Brasil de uma família polonesa não-judaica, e logo do livro de Tatiana Salem Levy, *A chave da casa* (2007). O segundo caso é um romance memorialístico autoficcional de uma narrativa corporal e de subjetividade feminina, porém, sem uma clara representação da pós-memória do Holocausto. Essa surge brevemente noutro romance da autora, o publicado em 2014, *Paraíso*, associada à personagem masculina, Daniel, artista e descendente dos sobreviventes do Holocausto que a narradora encontra durante a sua estadia de retiro no sítio da amiga Mercedes. Os romances de Salem Levy podem ser considerados ao mesmo tempo como *écriture feminine* e *écriture féministe*, de elevado valor estético e político.

Na revista *Holocaust and Genocide Studies*, editada por Yehuda Bauer desde os anos oitenta, três vezes por ano é lançada uma lista dos trabalhos escritos sobre os assuntos ligados ao Holocausto, genocídio, racismo e colonialismo. É uma bibliografia regularmente atualizada a respeito dos textos teóricos, que também inclui obras literárias, no original ou em tradução. Assim, no número 1 do volume 20 publicado em 2006, apareceu a referência ao romance de Halina Grynberg, *Mameloshn: Memória em carne viva*, publicado em 2004 no Rio de Janeiro (Bauer 2006: 169). O romance foi incluído na parte “Biografia e Autobiografia”, com uma nota complementar “sobreviventes do Holocausto, Brasil”. É um dos poucos textos literários em português que surgiu mencionado na revista desde o seu lançamento em 1986 até os dias de hoje, em 2018.²⁵⁸

O fato de o livro ter sido colocado pela revista na divisão das autobiografias e biografias demonstra que ele foi e é lido pelo prisma do seu valor autobiográfico e testemunhal. No entanto, o livro também foi registrado entre os livros de memória no arquivo virtual brasileiro ArqShoah, sob a categoria de “romance [ficção]”. Tal classificação provoca logo uma reflexão a respeito da relação entre o vivido e o narrado no contexto da *mimesis* literária e da recepção das obras que buscam representar o Holocausto com meios literários.

Halina Grynberg nasceu em 1948 numa cidade polonesa Świebodzice, no sudeste da Polônia. A família dela emigrou primeiro para Israel e em seguida para França. Os planos para sair e viver no Canadá fracassaram e assim a família teve que parar no Brasil. Na página web da editora 7 Letras, que publicou o seu último livro em 2015, *O padeiro polonês*, uma nota biográfica da autora destaca em poucas palavras a condição de sem raízes em que ela tem vivido como autora, judia, emigrante: “A errância é uma herança, o judaísmo outra. A vocação para os encontros improváveis, um destino.... É confortavelmente estrangeira, não importa onde e quando.”²⁵⁹ Grynberg foi trazida para o Brasil

258 Os livros publicados originalmente ou exclusivamente no Brasil aparecem listados na revista apenas com o novo milênio. Daí observa-se uma gradual multiplicação das referências não só da beletrística e da documentação, como também da sociologia, estudos culturais e da história, trabalhos de pesquisa feita no Brasil a respeito do Holocausto e outros assuntos. Além disso, a lista inclui várias obras da literatura testemunhal do Brasil, como por exemplo, os testemunhos de Aleksander Henryk Laks (com Tova Sender), Kiwa Kozuchowicz (transcrito por Rosana Kozuchowicz Meiches), Miriam Nekrycz e Hertha Spier (por Tailor Diniz) assim como o livro de Noemi Jaffe *O que os cegos estão sonhando?* com o diário da mãe da autora, Lili Jaffe. As referências na revista são aleatórias. Aparecem, assim, livros brasileiros no original e em tradução, ou só em tradução; também livros teóricos traduzidos para o português.

259 Perfil da autora na página oficial da editora 7Letras: 7letras.com.br.

com seis anos de idade. Sua família Ashkenazim tinha se instalado no subúrbio do Rio de Janeiro, em Madureira. Através do romance *Mameloshn. Memória em carne viva*, Grynberg coloca-se no lugar da herdeira da memória traumática. Ela busca demonstrar os limites da memória narrativa ocorridos devido ao impedimento colocado pela violência internalizada e daí a impossibilidade de transmissão, que por sua vez impede uma representação. Assim, a narrativa torna-se uma narrativa de trauma. A narrativa de trauma é uma narrativa híbrida entre a autobiografia e o romance, numa estética de realismo traumático, da qual uma das características seria uma produção de efeito assombroso através da sobreposição anacrônica das imagens que criam o cronotopo do trauma.

8.1.2 Pós-memória - romance psicológico e testemunho do trauma

O fato de Halina Grynberg ser psicanalista, não é sem significância para o trabalho de memória ao qual se entrega o romance dela. Os estudos e a carreira profissional com certeza têm-na ajudado na construção da transposição e da complexidade das relações familiares. *Mameloshn*²⁶⁰ foi chamado por Márcio Seligmann-Silva de “testemunho secundário” (Seligmann-Silva 2007: 150), destacando o caráter testemunhal da narrativa e a representação da transmissão intergeracional.

Segundo Hirsch (2001: 8), as representações pós-memoriais da 2G com frequência não se distanciam muito da memória da Primeira Geração. Elas performam uma repetição traumática que conecta várias gerações, produzindo e não filtrando os efeitos do trauma como uma repetição compulsiva. Daí a repetição traumática não ser apropriativa, mas produtiva, não mimética, mas performativa. Desde logo, percebe-se a posição particular e única da Segunda Geração que desde finais dos anos oitenta chega a ganhar um status paradigmático sem precedentes na teorização da memória do Holocausto e em toda produção cultural a respeito (Roskies 2005: 165). À 2G coube lidar com o trauma dos pais, tendo sua consciência marcada pelo sofrimento deles gravado na mente e no corpo. As imagens dos braços tatuados tiveram seu impacto na imaginação e no espírito dos filhos e filhas e então em procura da estética do trauma. Portanto, Elke Heckner (2008: 62) adequadamente perguntou: de quem é esse trauma? Por um lado, essa pergunta chama a atenção para a transgeracionalidade da memória dos eventos, ao mesmo tempo individualmente e coletivamente traumáticos, cuja ideia foi capturada por Marianne Hirsch na conceitualização da

260 Para citar do livro *Mameloshn: memória em carne viva* (2004), utiliza-se a abreviação MA com o número de página correspondente.

pós-memória. Por outro lado, porém, falando do impacto da memória e da história do Holocausto transmitida através dos textos, Heckner sublinha a não-reprodução do trauma no processo de pós-memória, pois o que ocorre é de fato uma produção, ou seja, reinterpretação e reinvenção, que possibilitam uma aproximação entre a ética e a estética vividas instantaneamente (Id.: 81). O conceito da 2G foi eventualmente expandido pela própria Hirsch para as gerações posteriores em geral para tratar da dimensão ética do testemunho secundário. Daí o testemunhar prova ser ligado a uma identificação empática que respeita as regras da temporalidade dinâmica da pós-memória (Heckner 2008: 68).

No caso do romance de Grynberg trata-se de uma perspectiva da Segunda Geração que deve ser refletida junto com a transposição do trauma, uma perturbação neuropsíquica que pode ocorrer naqueles que convivem com os sobreviventes. Portanto, na seguinte análise propõe-se considerar *Mameloshn* como uma expressão visceral do trauma herdado que se faz presente no corpo feminino.

8.1.3 Memórias em carne viva

O título do romance de Grynberg remete ao caráter íntimo e autobiográfico da narrativa. A narradora lembra as visitas feitas com a mãe ao teatro para assistir as companhias de Teatro Ídiche que faziam turnê na América Latina interpretando as peças em ídiche, *mameloshn*:

[...] a língua falada ou cantada que era insígnia dos judeus da Europa Oriental. Reconhecia a nostalgia do pertencimento, esta melancolia de raízes extirpadas da alma, absorta na pouca sutileza daquelas falas, desvelava diálogos em histórias que não vivi, chorando perdas que não tive. Nascida anos depois da Segunda Guerra Mundial, os desaparecidos que jamais se tornariam passado para minha mãe já haviam se consumido em realidade para mim. (MA: 30)

A palavra *mameloshn* provém de dois vocábulos, *mame* que em ídiche significa “mãe” e do hebraico *lashon* que é a “língua”. Como adverte o dicionário judaico disponível na página web do Instituto Histórico Judaico em Varsóvia²⁶¹, *mameloshn* é a denominação popular do idioma ídiche, presente particularmente na cultura dos judeus poloneses. O hebraico, sendo o registro dos livros sagrados, cujo acesso era proibido às mulheres, era considerado igualmente a língua do pai, que ensinava o filho a ler. Em contraste, o ídiche era a fala do dia a dia, portanto ligado à figura da mãe, zeladora do lar, implicando assim uma relação

261 <http://www.jhi.pl/psj/mame-loszn> (15.07.2019).

carinhosa e de apego com o idioma. O convite para falar *mameloshn* era um incentivo para passar a uma conversa menos formal, mais afetuosa e gentil.

Daí surge uma associação particular com a figura da mãe, com a qual a narradora de Grynberg costuma ir ao teatro. A língua materna torna-se acessível neste encontro com o palco, onde se dá um acontecimento teatral no qual os sentimentos da perda e do pertencimento se fazem presentes. Sendo um idioma que uma vez era vivo, assassinado num “logocausto” (Sarmatz 2009), trata-se da ressurreição deste no palco. A presença do ídiche remete à história da cultura das comunidades judaicas na Europa Oriental como também à continuidade do Holocausto no mundo contemporâneo – a catástrofe, que para a mãe da narradora nunca é no passado e para a própria narradora igualmente torna-se uma realidade vivida.

A narradora de Grynberg tem clara a sua tarefa de perpetuação da memória que se torna um rescaldo persistente: “[...] preservo o idioma materno na colcha de memórias costurada sobre a carne viva.” (MA: 92). A interpretação da segunda parte do título, “memória em carne viva” desdobra-se em duas direções. A primeira é da memória traumática gravada como uma cicatriz no corpo da sobrevivente. Longe de ser metafórica, ela encontra sua expressão mais instântânea nas vivências da mãe da narradora, Miriam, e na impossibilidade de ela enterrar os próximos que foram assassinados nos campos. A conceitualização da memória corporal, da metáfora da memória como cicatriz ou estigma, encontra sua raiz na etimologia da palavra “trauma”, vinda do grego e que significa “lesão” ou “ferida”. Essa, por sua vez, relaciona-se com o testemunho que é a outra, complementar à interpretação do título do romance. É o corpo que testemunha, com marcas que lembram suas vivências. Adicionalmente, para testemunhar é preciso ter fala, língua, olhar, e então corpo. “Carne viva” é de uma imagética brutalmente visceral e crua, que aponta para a falta do espírito, para uma materialidade onde o elemento espiritual, o humano, está ausente. Os *Muselmänner* no campo de extermínio de Auschwitz-Birkenau, sobre os quais e em nome dos quais testemunhou Primo Levi, era a denominação no jargão dos prisioneiros do campo (*Lagersprache*) para aqueles que frente à realidade saturada de atrocidade perderam a própria subjetividade e vontade de resistir a esta realidade concentracionária com o próprio corpo. Agamben elevou estas figuras ao paradigma da perda da humanidade.²⁶² A “carne viva” do título toca tangencialmente nesse

262 Por mais apta e profunda que seja a reflexão de Agamben, ela gera polêmicas. Agamben chama aqueles que no campo foram considerados *Muselmänner* algo radicalmente de *Nichtmenschen*, ou seja, “seres não-humanos”. Ele provocativamente constrói desta figura um paradigma de vida nua, dessubjetivada, sem fala e sem memória. Tal

imaginário, não se referindo diretamente à figura do *Muselmann*, porém, dando conta da inviabilidade da experiência humana e da dor sem sentido. A carne e o corpo, por fim, são uma só palavra em hebraico, *bassar*, que em Talmude denota a relação sanguínea, portanto a evidência de parentesco. Em *Mameloshn*, a carne da mãe é a carne da filha-narradora e, portanto, a memória corporal traumática da mãe é a memória da filha: “Desde o início nasci eu ou nasci sua mãe?” (MA: 7). Esse é, como a autora adverte no prefácio-dedicação ao seu filho, um relato de “[...] primeira e segunda geração, reunidos na dor familiar em tempos de exclusão, loucura e exílio.” (MA: 5).

Em segunda instância, “memória em carne viva” refere-se à própria Halina que não apenas internaliza as lembranças da mãe, mas também guarda no corpo seus próprios traumas de infância quando era forçada pela mãe a comer: “a morte e a vida entrelaçados no mesmo gesto, a mão que sufoca é a mesma que dá de comer.” (MA: 70). E mais adiante:

[...] os seus gestos iam modelando meu corpo numa escolha impossível: inspirar pela boa para ser entupida como um ganso, ou morrer de fome por não poder respirar pelo nariz. Esta delirante fisiologia corporal, tatuagem profunda, continua a emperrar as costelas, estufa o abdômen, entope as narinas e desmorona renitente minha imagem própria. (MA: 71)

O *mameloshn* no romance é então a memória ambígua da origem condenada à morte. É a língua materna, do afeto e da violência, assim como a língua do trauma – da dor e da loucura – que transmite uma “memória desapiedada” (MA: 70) da falta de escolha.

8.1.4 Uma família de sobreviventes

O livro conta a história de uma família de imigrantes: mãe, pai e filha. Os três foram para o Brasil da Polônia. Passando por Israel, porto Haifa, com o objetivo de instalar-se no Canadá, aportam em Marselha: “Marselha seria a escala onde trocaríamos de navio, mudávamos porém de futuro. [...] Alcançou-nos a notícia: o governo canadense proibira a entrada de judeus vindos de onde fosse. Subitamente apátridas, o oceano é borra sem fronteira, sem caminho de volta.” (MA: 43). Por isso, acabam ficando dois anos em Paris e de lá saem finalmente para o Rio de Janeiro. A narrativa desloca-se entre vários lugares: Rio, Tel Aviv,

generalização é moralmente questionável não apenas devido a seu caráter totalizante (totalitário talvez), como também pela operação semântica de re-humilhação e re-dessubjetivação do ser humano. O *Muselmann* acaba sendo pois novamente discriminado, desta vez pela retórica acadêmica. Cf. Agamben 2003: 36-75.

Paris, entrelaçados com os espaços inquietantes: os campos de extermínio na Polônia e a Sibéria. A história da família Grynberg é fragmentária na medida que a narrativa salta de um espaço para o outro, de um tempo a outro. O tempo acaba sendo espacializado pois a leitura não produz sensação de desenvolvimento cronológico devido às interrupções da fala traumatizada na qual misturam-se as vozes da mãe Miriam e da filha Halina.

O trauma transposto dos pais aos filhos é o propósito central da narração, entretecendo-se nas histórias da emigração, nos episódios da vida cotidiana e na passagem da protagonista pela infância e adolescência, marcada pela relação perturbadora entre os pais de Halina que vai desde um erotismo à vista até a violência doméstica, física e psíquica: “E quando depois apontam e riem dos cristais perfurando a pele de minha mãe, algo se rasga dentro de mim. [...] Implacável confissão de um mal que nunca cessa de produzir destroços” (MA: 47); “A voz de meu pai [...] Meshugene kopf, Doida varrida! Louca, maldita, você e a filha que você pariu! Danem-se os que te pouparam, esses alemães de merda!” (MA: 48). A narradora é também exposta aos momentos mais íntimos entre os pais: “Assim descreveu seu marido quando me contou o que faziam no quarto, como saciava a fole de gozo do meu pai, vagina lassa entre pernas arreganhadas, que agora se deixavam ver pela porta sempre escancarada do quarto de casal” (MA: 73).

A mãe é uma sobrevivente do gueto de Varsóvia de onde logrou fugir e “refugiar-se” na Sibéria onde trabalhou num campo para os soldados alemães presos pelo exército russo. Em alguns momentos ela é apresentada como uma mulher linda, em outros, como uma figura grotesca:

[...] falsa Bubulina, prostituta envelhecida e noiva inconsolável e romântica de Zorba, o grego. Tintura desbotada nos cabelos, sobrancelhas mal delineadas, lábios borrados em carmim derramado, faces encardidas por um rosa fenecido, seus olhos azuis enfeitiçavam, aturdiam quem deles se aproximasse, atraídos pelo hálito de dor que sua carne viva exalava. (MA: 33)

Abandonada pelo marido já no Brasil, ela enlouquece e fica imobilizada na cama até a morte. Morte misteriosa, pois não fica claro se foi suicídio ou intervenção de terceiros.

Ao pai, a narradora refere-se como o Sobrevivente, apesar de não conseguir exatamente traçar o percurso dele durante a guerra. Vindo de uma aldeia polonesa, Goworowo, supostamente combatera do lado dos soldados poloneses aliados aos russos: “Escapou sem número ou medalhas. [...] Ileso.” (MA: 88). O Sobrevivente é padeiro de profissão assim como outrora o pai dele.²⁶³ No Rio,

263 Em 2015 Grynberg publica o romance autobiográfico *O padeiro polonês* no qual trata da sua relação com o pai.

ele trabalha como mascate fazendo negócio com as prostitutas do Mangue, a conhecida zona de meretrício. Explosivo, colérico, “regurgitando numa sexualidade sem vergonha” (MA: 18) e sem recato da paternalidade, ele é admirado pela filha-criança com uma fascinação libidinosa por ele: “sensualidade impudica do colo de meu pai, braços enlaçados em seu pescoço [...]. Ali o meu porto seguro, ali o calor masculino do tronco em músculos bem definidos, as coxas firmes que me acolhiam na transgressão compartilhada, no ócio da carne.” (MA: 24-25); “Aguardava com o coração sincopado que meu pai me tirasse para dançar ao som da orquestra. [...] Este gozo de perder-me dentro de seus braços [...] vaidade e malícia escarradas na face, procurava os olhos de minha mãe. O que pensava?” (29-30). A protagonista sente a necessidade de competir com a mãe enquanto internaliza a figura dela, comportamento tal que se deixa interpretar em termos de um complexo de Édipo freudiano feminino, elaborado por Jung como o complexo de Electra.²⁶⁴

8.1.5 Nós e Outros: habitar a diferença

Um dos elementos que chama atenção é a polarização entre Nós e Outros que trespassa as fronteiras da narração e aborda a questão da convivialidade entre os imigrantes e os locais, entre o texto e seus leitores. A posição antagonônica encontra sua reflexão até na transtextualidade do livro. O romance é dividido em onze capítulos numerados com letras do alfabeto hebraico (em hebraico, as letras correspondem aos números). No final do livro encontra-se uma tradução destas letras – cabeços das páginas – para o português, por exemplo: “*aleph*: equivalente à letra “á” do nosso alfabeto/ *beis*: equivalente à letra “b” do nosso alfabeto.” (MA: 110). O uso do pronome pessoal “nosso” é o que se poderia interpretar como um marcador ao mesmo tempo do pertencimento e da exclusão. O pertencimento é a identificação da autora com o idioma hebraico e, portanto, com o judaísmo, enquanto a exclusão está encapsulada na clara demarcação da fronteira entre “nós”, e tudo o que a nós pertence, e “eles”, aqueles que estão de fora e então não pertencem. A linha de separação, além de presente em paratextos, percorre ainda implicitamente as cenas narradas, chamando a atenção para o drama dos imigrantes judeus excluídos da sociedade de acolhimento. A família da protagonista também é sujeita à segregação social, da qual resulta uma convivialidade difícil, não-solidária e enganosa, geradora de ressentimento na filha e na mãe. Durante a estadia em Paris, a narradora passa a ser chamada no recreio da escola de “porca judia”, mas é no Brasil, no calor dos trópicos,

264 Cf. Scott 2005: 1-24.

onde “todas as coisas habitavam o sem-lugar” (MA: 12), que se realiza a tragédia principal de não-pertencimento e de diferença. A diferença se articula no estado de suspensão do imigrante entre passagem e enraizamento, como neste trecho de lembrança da praia: “[o pai n]ão era turista, nem éramos brasileiros. Talvez buscasse comigo delinear a silhueta que inscreveria nossa identidade, gravando marcas que fizessem história no tempo que escorria sem horizonte.” (MA: 18).

A alteridade é ainda examinada noutros textos presentes no livro. O que chama atenção antes de tudo é a capa. Nela há reproduções de duas fotografias. Na frente é retratada Halina como criança com a mãe Miriam e com o cachorro, Mimoso, antes de esse ter sido morto com chutes pelo pai. Esta foto aparece como num caleidoscópio estilizado para se parecer com a *Magen David*, a estrela de Davi. Na capa final, há uma foto de ambas as mulheres, mãe e filha. Pela aparência delas pode se supor que essa foi tirada por volta dos anos 60-70. Em seguida, observa-se mais paratextos. Além da explicação do uso do alfabeto hebraico, há um auto policial, declaração da empregada doméstica de Miriam Grynberg, a respeito de conflito que se deu entre a mãe da narradora e a empresa administradora do apartamento habitado pela mãe. Trata-se de uma fraude que foi cometida pela dona da empresa aproveitando-se da doença mental de Miriam. Finalmente, há também um glossário com as palavras estrangeiras, ou seja, em polonês, ídiche e hebraico, palavras ligadas ao Holocausto, à tradição e à religião judaicas ou aos toponímicos na Polônia. Esse pequeno conjunto de vocábulos, sendo um anexo frequente em textos dos autores judeus brasileiros²⁶⁵, foi incluído pensando em leitores brasileiros não familiarizados com o contexto. Ao mesmo tempo, a colocação dos números em hebraico e a datação dupla (no final do texto) segundo o calendário gregoriano e segundo o calendário hebraico apontam para uma autoidentificação com o judaísmo à mostra.

8.1.6 Holocausto e transmissão: cronotopo do trauma, télescope e dívida

A esperança do retorno da diáspora está codificada no ditado “ano que vem em Jerusalém” que a experiência traumática modificou para: “ano que vem em Treblinka” (MA: 70); expressão que remete ao sofrimento perpétuo, transmitido de geração a geração:

265 Compare, por exemplo, com os romances de Jacques Fux, Rafael Cardoso e Paulo Blank.

não existe a opção de respirar e comer o que se queira. [...] Se nos campos de concentração o chuveiro comum aspergia gases mortais e regurgitava-se de fome a lavagem de restos de batatas com pão duro e podre na única refeição noturna, assim haveria de ser para sempre e sempre, ano que vem em Treblinka... a Jerusalém das lamentações de um povo caído nas mãos do adversário, séculos de cativo e aflição revisitados. (MA: 70)

A protagonista do romance perde uma grande parte de sua extensa família, principalmente materna: “Tios e tias, primos e primas, os mortos nos campos de concentração com quem não cheguei a conviver.” (MA: 64). Os pais dela sobrevivem, mas as memórias traumáticas repletas de violência do passado marcam a relação deles com a filha por completo. Quer dizer, na narrativa cria-se uma atmosfera ambígua de convivência familiar onde as vítimas de agressão internalizam a violência outrora vivenciada: “[...] casa 16, em Madureira, submersa no holocausto familiar de imigrante judia.” (MA: 48). Halina vive um processo de esbatimento das memórias próprias com as memórias pertencentes aos pais, particularmente à mãe, lutando diariamente para preservar-se como sujeito. Enquanto isso, a subjetividade dela passa a misturar-se com aquela da mãe. A voz de Miriam, perdida numa dissipação da lógica devido ao transtorno psíquico, é incorporada pela filha em resultado de uma transmissão do trauma. Há momentos na narrativa nos quais se torna impossível distinguir entre as falas das duas mulheres. Isso é justamente ao que Weigel (1999: 66) se refere como *télescopage*. Para a narradora, o Holocausto possui um significado traumático e ela sofre psicologicamente sem ter vivenciado o evento. As lembranças e as sensações embaçam-se, os limites corporais e psicológicos se apagam: “[...] dores se confundem e matizes não resistem ao breu da vala comum entreaberta onde corpus entulhados se desfazem, meu ou dela?” (MA: 7). Quando aparece a fala delirante em primeira pessoa, o leitor não sabe a quem pertencem as palavras, se à filha ou à sobrevivente: “[...] vou ao encontro deles [...] os nazistas não concluíram o serviço [...] tem fumaça nos meus olhos [...]” (8-9). Tal confusão trágica serve justamente como um artifício refinado para narrar os efeitos do trauma. Quando a experiência cotidiana encontra-se obstruída pelo que até então manteve-se latente, o tempo-espaço de aqui e agora passa a perder suas dimensões reais, a saber, aquelas que podem ser vivenciadas e percebidas. O trauma é como um filtro que perturba a cognição e a incorporação dos eventos e das experiências passadas. Rastros desses eventos e experiências surgem, portanto, inesperadamente, implodindo a memória involuntária. Estes rastros, em forma de imagens distorcidas, superpõem-se ao presente, construindo desta maneira um novo dispositivo de um cenário único: o tempo-espaço do trauma. Este dispositivo é desprendido tanto do passado como do presente, unindo os dois de uma maneira violenta e produzindo um efeito do realismo traumático.

Ele maneja as imagens que influem no tempo-espaço no qual vivem as personagens, moldando um cronotopo do trauma. O tal cronotopo constrói-se a partir de sinais como a chaminé, o forno crematório, o arame farpado, o gás e a fuligem. No plano retórico, esses elementos são sinédoques da Destruição que pairam num campo semântico criado a partir das fontes culturais, da memória erudita (Robin 1989), que contrastam com o silêncio familiar: “Desses horrores aprendi através dos livros sobre o Holocausto, que comecei a ler na adolescência, tentando responder à mesma pergunta do judeu italiano Primo Levi: é isso um homem?” (MA: 77-78). Nos livros há datas, fatos incontestáveis apoiados em fontes bibliográficas, é a palavra escrita que gera confiança e certeza; um arquivo ordenado que se confronta com cacos de memória traumática transposta formando uma memória *hors-lieu*, fora de lugar (Robin 1989), como neste fragmento:

Os judeus da Rua da Alfândega, tão parecidos em seus traços, distinguiam-se apenas por números marcados no braço. Imaginava a fila interminável de rostos desconhecidos, antebraços estendidos perante os *kapos*, aguardando a vez de gemer sob a marca do fogo que lhes despojava da identidade. (MA: 83)

O sobreposicionamento das imagens que cria novos espaço-tempos é a manifestação exemplar do trauma transposto, acompanhado por uma sensação de dívida aliás confundida com a culpa. Em certo momento a narradora diz: “prende da culpa dos sobreviventes, persisto.” (MA: 89), e noutro referindo-se à mãe: “nasci [...] para pagar as dívidas irredutíveis de seu universo.” (7). Trata-se de um retrato da “cumplicidade desfocada” (Eaglestone 2017: 160) que se parece com a culpa, mas não é idêntica a ela.

Enquanto Hannah Arendt (2003: 28 e 147) tinha diferenciado entre a responsabilidade e a culpa dos alemães, no caso da Segunda Geração dos sobreviventes, é preciso diferenciar entre a consciência de uma falha condenável e a consciência de dívida. Ao que com frequência até os sobreviventes referem-se em termos de culpa como uma transgressão ou negligência – de falhar em ajudar os outros, a sobreviver ou de ter sobrevivido no lugar dos outros, deveria ser mais reconhecido como conscientização de um compromisso com os mortos, isto é, uma obrigação não substituível pela culpabilidade. Dívida está relacionada com a herança, como adverte Ricoeur. É a autorresponsabilização pela cultivação do sentimento de estar obrigado àqueles que faleceram, aqueles que não somos nós mesmos (Ricoeur 2013: 120). Deste compromisso fala a narradora: “A aridez do testamento a mim confiado [...] era agora assombrada pelo testemunho de outros. Confirmava-se minha herança do impossível a ser.” (MA: 61). A aporia consiste aqui na dialética entre a impossibilidade de testemunhar e o próprio

ato de expressão de tal impossibilidade. Daí, o testamento, do latim *testari*, que significa “atestar”, “testemunhar”, é a herança que está nas mãos da narradora, embora ela não se sinta elegível para carregar este peso. Reconhecendo a autoridade do testemunho dos outros, ela sujeita-se a uma estranheza inquietante dos segredos familiares que a narrativa retifica através dos fantasmas e assombrações que habitam o espaço. Estes fantasmas são estruturas do trauma produzido continuamente no inconsciente por efeito da experiência concentracionária e do nazismo alheia, remetendo a uma lacuna psíquica, marcando-a e ao mesmo tempo ocultando sua própria relação com ela, ou seja, com o que falta (Weigel 1999: 65).

O sentimento da responsabilidade perante os mortos é intrinsecamente ligado à transmissão do trauma e então à presença oblíqua do passado silenciado pela mãe que perdeu a família inteira no Holocausto. Esta presença é personificada: “Apenas espectros do passado congelado povoavam os noturnos silêncios.” (MA: 11). A narradora descobre, nas entrelinhas vagas da mãe, a história de sua primeira filha, perdida ou abandonada, fruto da relação amorosa anterior ao pai da narradora. A figura desta menina da qual não se sabe nada é a personificação do passado traumático: “[...] se sentava ao meu lado à mesa dos fantasmas - a outra, a que tinha sido antes de mim, única e perene.” (MA: 14). Resulta disso que não é a narradora nem a mãe que voltam ao passado, mas é o passado que faz a visitação no meio da narração caótica, refreada e lacunar. Os vazios acabam sendo preenchidos pelas assombrações da irmã que a narradora nunca chegou a conhecer, mas pela qual sempre ansiava: “sei agora, buscava a Outra que jamais reencontrei como irmã [...] irmã adulta de uma fantasma que sou, numa fraternidade jamais vivida.” (MA: 14-16). Numa ordem revertida, identificando-se ela própria com um fantasma, a protagonista sente-se como uma usurpadora do amor e do corpo materno da mãe, tendo sobrevivido à irmã adulta. Suas palavras são pungentemente desoladoras, delas emana o sofrimento de uma criança da qual a experiência traumática do Holocausto roubou o afeto da mãe: “Sobrou ninguém apenas ela e eu, nascida no vácuo da morte da outra menina [...] Última de sete abortos provocados [...] cheguei ao mundo mutilada e assim restaria” (MA: 33).

O limiar entre a vida e a morte representado através da relação inquietante entre o fantasma da irmã desconhecida e Halina lembra um outro caso, aquele de *Maus* de Art Spiegelman. Lá, nomeadamente a figura do irmão mais velho morto no Holocausto, Richeu, assombra as memórias do narrador, representando o trauma do nascimento como morte. Para Levine (2002: 328-331), este trauma aparece como uma repetição compulsiva expressada através da figura do cordão umbilical se apertando. Isso ocorre quando a mãe de Art morre, quando

se narra o seu nascimento e o nascimento do seu irmão, como também na história da publicação do livro enquanto parto traumático do texto.

8.1.7 Conclusões: literatura do trauma e realismo traumático

Regina Igel (2007: 174) chama as obras de teor memorialístico, como o romance de Grynberg, de “literatura do trauma”, que é uma escrita relativa à experiência do Holocausto e narrada pelas pessoas que não necessariamente a vivenciaram. O que outorga esse caráter testemunhal-traumático à narrativa são as construções sintáticas fragmentárias e acumulativas, que se associam à escrita memorialística que por sua vez visa a representar os fluxos e a desordem da memória. Além disso, a narrativa é não-linear e quase totalmente desprovida de diálogos. O cronotopo de trauma habitado pelas duas, a filha e a mãe, um “mundo de delírios” (MA: 54), sugere coisas, porém nunca revela demais, aludindo assim a um mistério ao redor do passado e da morte da mãe. A história narrada inicia com um telefonema no meio da noite que recebe a narradora. A mãe pede a filha que esta lhe ajude a se matar. Logo depois a narradora descobre que a mãe morreu. Esse ocorrido a impele aos meandros da memória inundada com imagens do Holocausto onde os espaços se confundem e, em certos momentos, não é mais possível dizer se os eventos ocorrem em Madureira, Paris, Varsóvia, Sibéria ou num campo de extermínio. Esse é um dispositivo narrativo de trauma. No entanto, nem tudo no livro é tão embaçado e delirante. A última parte, já mencionada, que é um documento judicial, implica um recurso (auto)biográfico com o qual a narradora busca restituir a justiça. A mãe, como se sabe, torna-se vítima de um assenhoreio por parte da dona da empresa imobiliária que administra a locação da sobrevivente. O mencionado auto policial serve de *post-scriptum* em que se revelam certos fatos sobre uma fraude. O relato corrobora as insinuações deixadas pela narradora acerca de um possível homicídio. A filha desconfia das circunstâncias da morte da mãe: “ela havia conquistado a sua morte, alguém tinha feito o serviço.” (MA: 84).

Mameloshn é ao mesmo tempo uma história do trauma e da injustiça contra a qual a protagonista luta por vias jurídicas. A história é narrada num impulso íntimo de se lidar com o passado familiar, um “sopro pessoal e intransferível” (Igel 2007: 174). Nesta convergência entre o Holocausto, a violência familiar e o delito de fraude, surge o imperativo de lembrar preservado dentro do marco da tradição judaica, carregado, porém, de mágoa pessoal: “Neste estado de memória recolho o arrebatamento selvagem de quem para perdoar não ousa esquecer.” (MA: 92). Fica claro que o empreendimento de Grynberg é desagarrar-se do passado familiar. Ao mesmo tempo ela busca denunciar um crime e cobra

rigorosamente ambos os pais por não serem capazes de criar um lar e oferecer uma vida familiar que uma criança necessita: sem sofrimento e sem trauma.

O romance de Grynberg põe em questão o estatuto da ficção que aborda temas tão difíceis e complexos como o Holocausto e a vida na emigração, performatizando mais do que tematizando as descontinuidades da memória autobiográfica e da transmissão. O texto resiste a uma representação no sentido de *mimesis* justamente quando re-presenta performando o vazio e a ruptura que estão no cerne da experiência traumática. A mistura das formas, autobiográfica e romanceada, e dos modos, ficcional e memorialístico, é típica das narrativas de trauma e reforça a tese sobre uma crise de gêneros literários tradicionais que não conseguem re-apresentar a realidade traumática pós-1945. Este realismo traumático evidencia-se aqui num realismo que possui pretensões de ser referencial, mas no qual ao mesmo tempo a extremidade traumática debilita tal representação realista (Rothberg 2000: 106). Além disso, a estética de realismo traumático assim como a construção do cronotopo de trauma exigem uma cognição histórica sensibilizada. Pois de fato, como afirma Grynberg, não importa onde esteja a realidade e a ficção nesta narrativa, o que importa é a produção literária de um evento traumático – o próprio romance como um evento traumático –, de um objeto epistemológico que força o leitor a se dar conta de sua própria relação com a realidade e a cultura pós-traumática.

8.2 Filhas órfãs | mães sem filhas: Giselda Leirner, *Nas águas do mesmo rio* (2005)²⁶⁶

8.2.1 Introdução

Giselda Leirner nasceu em 1929, em São Paulo, de pais poloneses vindos de Varsóvia em 1926 (Leirner 2016: n.p.). É artista plástica e escritora. Estudou desenho e pintura com artistas brasileiros, Di Cavalcanti, Potty Lazzarotto e Yolanda Mohaly. Expôs seu trabalho várias vezes, tanto no Brasil como no exterior. Suas obras fazem parte de vários acervos públicos em São Paulo, no Rio de Janeiro, em Córdoba, Madrid, Jerusalém e Washington. Estudou filosofia na Universidade de São Paulo e possui pós-graduação em Filosofia da Religião. Em 1999 publicou a coletânea de contos *A Filha de Kafka*, traduzida para o francês e publicada pela

266 Este capítulo com pequenas alterações foi publicado em 2019 no livro *Giros espacio-temporales: Repensando los entrelazamientos globales desde América Latina*, ed. Diana M. Hernández Suárez et al. Berlin, Tranvía.

Gallimard em 2005. No mesmo ano foi publicado seu primeiro romance *Nas águas do mesmo rio*.

O romance é composto de uma mistura de gêneros literários como carta, confissão, testemunho e autobiografia. Seu enredo, moldado num quadro das histórias individuais que atravessam o Atlântico num vaivém de memórias, pode ser chamado de feminino. O enredo feminino, em tradução do inglês *female plot*, é um conceito teorizado, entre outros, por Patricia Yaeger, e usado por Marianne Hirsch (1989) para sublinhar a possibilidade e a necessidade de *gendering* ou *genderization* da trama. Trata-se de uma conceituação que possibilita o aprofundamento da análise textual, especialmente em casos em que as estratégias usadas pelo autor/autora ultrapassam as convenções narrativas tradicionais dominantes na cultura ocidental onde o “feminino” se define a partir de uma visão ou um olhar masculino.

O romance²⁶⁷ conta a história de duas mulheres, Guitel, “a Criança” e Balkis, “a Rainha”, através de duas vozes narrativas em primeira pessoa que se revelam gradualmente ao longo da narrativa. A primeira narradora, Guitel, “a Criança”, abre a trama, relatando o falecimento da última pessoa querida depois das mortes da mãe, do pai e da avó. Assim se inicia a retrospectiva da vida da “mendiga”, em palavras do romance, chamada pela narradora de “Rainha”. Os destinos das duas se cruzam no centro da cidade de São Paulo, mais especificamente no túnel da Avenida Rebouças²⁶⁸, e são narrados em dois tempos: o presente, aquele do encontro, e o passado que vai se desenrolando até chegar ao presente. Numa série de encontros, Guitel ouve a história de Balkis, uma brasileira que narra sua infância na casa da Madame Harris, sua fascinação pelas artes na adolescência, o casamento com um judeu tcheco (cujo nome Anschel claramente alude ao nome ao nascimento de Paul Celan, Paul Antschel) e a emigração para Paris. Entre Guitel e Balkis desenvolve-se uma amizade inusitada, marcada, no entanto, por uma convivência difícil. Balkis passa a pernoitar na casa da narradora “pagando-a” com histórias. A narradora começa então a sentir um certo apego pela moradora de rua; uma conexão em forma de parentesco inexplicável: “uma estranha sensação de conhecimento absoluto” (AMR: 29). Por fim, ao leitor é revelado que os destinos das duas tinham se cruzado pela primeira vez já em 1942, quando

267 Para citar do livro *Nas águas do mesmo rio* (2005), utiliza-se a abreviação AMR com o número de página correspondente.

268 O túnel em questão localiza-se entre a Avenida Dr. Arnaldo, Avenida Paulista, Avenida Rebouças e Avenida Consolação, no centro da cidade de São Paulo. A parte que liga a Av. Dr. Arnaldo com a Av. Paulista é um abrigo para muitos moradores de rua.

Balkis passou a cuidar de Guitel de quatro anos num dos transportes para Theresienstadt, “o gueto-modelo”.²⁶⁹ Guitel, chamada de Criança, sobrevive ao campo de concentração ao lado desta mulher desconhecida que acaba tornando-se sua primeira guardiã. Depois da liberação do campo pelo exército soviético, começa para as duas um período de errância típica no caso dos sobreviventes. Apesar dos obstáculos da nova realidade pós-concentracinária e pós-bélica, passando por Praga e Paris, finalmente chegam, embora separadamente, ao Brasil. A Criança, reunida com sua avó, instala-se no Bom Retiro, um bairro de imigrantes judeus, de índole operário. Com o passar do tempo, as duas protagonistas se tornam extremamente solitárias, cada uma esperando intuitivamente por um reencontro.

8.2.2 O cronotopo do trauma

“O que vou contar agora não é mais a vida como a conhecíamos. Uma época e um lugar fora do mundo, o indizível.” (AMR: 35), anuncia Balkis, sublinhando seus limites: “só contarei o que me manteve viva. A mim e à Criança.” (Ibid.). A memória flui neste enredo feminino como um rio carregando narrativas marginais que se acumulam no caminho. O relato de Balkis tem características de um testemunho que se pode dividir em três partes. A primeira é constituída pelos precedentes da deportação: a detenção de Balkis e Vladislav residentes em Paris, internamento no campo transitório e a viagem para Theresienstadt durante a qual ocorre o encontro com a Criança. A segunda é a vida no campo: a separação do casal e a provável morte de Vlad, a rotina de trabalho forçado, castigos violentos, deportações para Auschwitz-Birkenau, falta de higiene e farsas preparadas pelos oficiais nazistas durante as visitas das delegações do Comitê Internacional da Cruz Vermelha. Há também referências aos episódios da vida no campo que davam uma sensação efêmera da normalidade, como a presença de uma orquestra sinfônica e as aulas de desenho para as crianças.²⁷⁰ A terceira parte do testemunho é a sobrevivência depois da liberação, marcada pela perambulação de cidade a cidade: Praga, Paris, e por fim, São Paulo.

A parte sobre Theresienstadt, que oferece um vislumbre relativamente pequeno da experiência concentracionária, é vital na abordagem da questão do indizível e da pós-memória. Terezin é uma cidade-fortificação na região tcheca

269 Os transportes para Theresienstadt foram operados por trens com carruagens de passageiros, mas também com vagões de transporte de gado. Cf. Adler 2012.

270 Stargardt (1998), entre outros, lembra da arte infantil criada em Theresienstadt, que deve ser considerada igualmente como um testemunho do Holocausto.

Boêmia que durante a ocupação da Tchecoslováquia pela Alemanha Nazista, foi transformada num campo de transição e concentração conhecido como Theresienstadt. Este gueto-modelo mantinha as aparências de uma colônia-modelo para as populações judaicas. Adler descreveu este espaço como uma teia de mentiras: “dieses verhüllende Lügengespinnst” (citado em Wolff 2011: 267). A sua particularidade consiste no fato de ela ter sido usada como instrumento na propaganda nazista frente aos países aliados, mistificando os crimes cometidos contra os judeus.²⁷¹ Theresienstadt é uma referência frequente não apenas para falar da agressão nazista à Tchecoslováquia, mas também para representar o assalto nazista à realidade e à linguagem. Lembre-se que a experiência de Theresienstadt foi tematizada em vários testemunhos (Arnošt Lustig, Ladislav Fuks, Jirí Weil). H.G. Adler, internado em Theresienstadt antes de ser deportado para Auschwitz, além de ter prestado testemunho do Holocausto em seus poemas e romances, é autor de um trabalho histórico pioneiro sobre este campo, *Theresienstadt 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft*.

Menciono aqui o texto de H.G. Adler porque ele é intertextualmente presente no último trabalho do escritor alemão W.G. Sebald. Não se pode pensar a representação literária de Theresienstadt sem mencionar *Austerlitz* (2001). No romance de Sebald, Jacques Austerlitz busca pela imagem da própria mãe. Sua pesquisa leva-o até o museu do gueto, onde ele descobre a enormidade do crime nazista, embora sem encontrar traços da própria mãe. A orfandade secundária é o que aproxima Jacques a Guitel do romance de Leirner. No entanto, com a diferença de que o protagonista de Sebald, ao contrário de Guitel, vai atrás do seu passado e narra pela mãe. São os rastros recolhidos pelo personagem que furtivamente a representa num relato inspirado pelo testemunho feminino de Susi Bechhofer, intitulado *Rosa's Child: One Woman's Search for Her Past*. Em contraponto, no romance de Leirner, a voz da mãe da órfã Guitel é a voz da “mãe substituta”, Balkis. Desta maneira a narrativa abre-se para escutar a fala da mãe, a fala que está ausente em *Austerlitz*, talvez exatamente para representar o que seria neste caso indizível.

Voltando à representação do espaço concentracionário em *Nas águas do mesmo rio*, lembre-se ainda que o casal de Balkis e Vlad é levado de Paris a um campo de internamento em Pithiviers e de lá levados para o gueto-modelo. Nesta ocasião, Leirner cita a disposição da Gestapo de 30 de julho de 1942 sobre a evacuação da população judaica da França. Não fica claro quando exatamente Balkis e Vladislav são deportados. Sabe-se, portanto, das fontes históricas recolhidas

271 Cf. Dawidowicz 1975.

por Klarsfeld (1983), que no dia 21 de setembro partiu o último transporte do campo de internamento em Pithiviers para Auschwitz. Sabe-se também, curiosamente, que entre os deportados houve duas pessoas de nacionalidade brasileira. No entanto, na historiografia não há indícios de que o campo em Pithiviers (de onde se executou seis transportes) nem o campo em Drancy (de onde partiu a maioria dos comboios) dispusesse de transportes também para Theresienstadt. Esta possível inconsistência histórica no romance não interrompe a leitura nem põe em risco a sua verossimilhança. Ela deixa-se explicar com a ideia do projeto ficcional que põe ênfase no trabalho da memória e na perlaboração do trauma, mais do que no compromisso com a veracidade. No entanto, o que desta maneira é interpretado como um erro, poderia ser igualmente resultado de uma escolha consciente. Recorde-se que a aporia de muitos testemunhos e também reflexões teóricas e críticas sobre o Holocausto consiste na representação do silêncio.²⁷² No caso do romance de Leirner trata-se de uma narração que também busca confrontar a mesma aporia, como Balkis afirma: “O que vou contar agora não é mais a vida como a conhecíamos. Uma época e um lugar fora do mundo, o indizível.” (AMR: 35). Tendo isso em vista, juntamente com a escolha de Theresienstadt para falar da experiência concentracionária e não de Auschwitz, o último símbolo de barbárie nazista, a narrativa move-se no limite mais narrável do inenarrável, por assim dizer; exatamente lá onde se situa o gueto-modelo.

O testemunho prestado por Balkis é acompanhado por uma metanarrativa na forma de reflexões posteriores à experiência, por meio das quais se expressa desolação, dúvida, angústia e desespero provenientes da impossibilidade de explicar o ocorrido e as ponderações sobre os meandros da memória involuntária:

Não sei se devo falar sobre o já explorado, repetir o já dito. Ou nunca será demais continuar sempre, antes da queda no esquecimento. Tudo desaparece. Vida recolhida em história é leitura de um tempo que se foi. O tempo escolhe o que fica, vai, e volta, para se ocultar, e sumir. Entre o dito e o não dito, sempre haverá uma zona inexplicável. E dela, nunca conseguirei falar. [...] Sim, poderei falar, mas não direi o indizível. Não saberia dizê-lo. O inumano, pode ser falado, pode ser contado? (AMR: 37)

Ciente das limitações da memória e do testemunho, a narradora Balkis não encontra a explicação para a sua própria sobrevivência, assim como para a da Criança. A experiência concentracionária é a partir de certo ponto inexplicável. Suas palavras deliberadamente ecoam àquelas de Paul Celan, *Niemand zeugt für den Zeugen*. Por um acaso, uma vez no Brasil e agora adolescente, Guitel, a

272 Cf. Lang 2009: 77-91.

Criança, relaciona-se com o inquilino do prédio onde mora. Mais velho, judeu-alemão, ele lhe dá aulas de filosofia. Seu nome, Ansel, lembra inequivocavelmente o autor de *Todesfuge*. Guitel e Ansel tornam-se amantes numa relação ambígua entre aluna-filha e mestre-pai, marcada por uma constelação entre egoísmo e trauma pós-Holocausto. A referência intertextual a Paul Celan articula-se ainda na reflexão de Balkis: “A poesia é mais verídica do que a história, dizia Artístoteles” (AMR: 37). Neste caso, a reflexão de Balkis implica em uma fé na *poiesis*, no poder da palavra poética, antagônica ao registro que se assume como factual. A poesia é a memória que guia o testemunho de sobrevivência, é o que preserva o humanismo e a autoconsciência das mulheres que devem sua vida não somente ao pão duro roubado do refeitório no gueto, mas também à palavra escrita dos cadernos de Madame Harris, guardados na maleta levada para Theresienstadt.

Também Guitel, a Criança, guarda lembranças, mesmo que não-articuladas, da permanência em Theresienstadt. Elas alastram-se apenas anos depois, no contexto do reencontro com a Rainha em São Paulo, até então ainda não identificada como Balkis. São memórias invasivas que interferem na experiência cotidiana. O que se manteve latente, passa a atualizar-se no tempo-espaço do aqui e agora. O túnel debaixo da Avenida Rebouças transforma-se em Theresienstadt e causa angústia: “o chão parecia coberto por uma colcha densa, ondulante, e eu pisava sem energia sobre crianças, ou eram bonecas? Sufocava. Encostei-me na parede negra de fuligem” (AMR: 20). A misteriosa “mendiga” emana uma evocação das lembranças distantes que como numa sessão de psicanálise leva a narradora para um lugar distante no tempo e no espaço. As imagens são materializadas pela memória em busca de uma consciência:

[...] seus olhos vinham de longe. De um lugar pelo qual eu já tinha passado, e esse lugar me mantinha presa a ela. Ruelas, esgotos, velas acesas, velhos de barbas brancas e longas, meninos na rua, rezas murmuradas dentro de casas semidestruídas. Que lugar era este? Tinha só uma vaga lembrança. Gueto? Era a única palavra adivinhada. Como estrela luminosa, vi repentinamente uma outra estrela. Era de pano amarelo, costurada no casaco escuro de uma jovem mulher que me segurava. (AMR: 28-29)

Estas imagens do passado que atravessam o tempo para encontrar-se no presente vivido são como as imagens justapostas que se materializam em resultado de uma ativação da memória involuntária e traumática. A transpacialidade e transtemporalidade, características desta superposição entre o passado e o presente, constroem um novo dispositivo único, nomeadamente, o cronotopo do trauma. Este dispositivo causa aflição e curiosidade na narradora que acaba gradualmente familiarizando-se com ele. Os tempos e os espaços distantes

aproximam-se violentamente, o presente torna-se o produto do passado como um efeito surreal. O túnel-abrigo dos moradores de rua é agora o local de uma catástrofe. O cenário do túnel – uma desordem dos objetos, dos móveis e das coisas acumuladas – dá lugar a uma multidão de corpos de milhares de crianças que não sobreviveram à terrível experiência concentracionária. À figura da Rainha sobrepõe-se a imagem daquela Balkis, vestida com um casaco assinalado pela estrela de David; uma cristã que salvou a narradora e se tornou judia por convicção.

As imagens que aparecem então numa dupla exposição corrompem o cronotopo da história narrada, construindo um tempo-espaço com valor novo, e revelando assim um possível funcionamento da memória dos eventos traumáticos. Os *flashbacks* de Guitel não são apenas re-experiências do passado, pois eles influem ativamente no tempo-espaço no qual vive a narradora e vão construindo o seu presente e seu futuro, vividos integralmente com o passado a partir deste momento.

No entanto, a narração da memória traumática não se limita à experiência concentracionária. Ela integra esta experiência à história das vidas femininas marcadas pelos vários tipos de violência. Em outras palavras, o retrato da vida adulta depois e devido ao Holocausto dá-se numa perspectiva marcada pela inalienável experiência de gênero e de classe social. A narração, pois, também não limita o cenário do túnel apenas a um material de base para os *flashbacks* do trauma. Num emaranhado de estruturais desigualdades sociais que emergem de dentro da topografia cidade de São Paulo e do extermínio dos judeus da Europa, revela-se a inseparabilidade da memória do Holocausto e da memória do colonialismo, da escravidão, da ditadura militar e da “crise econômica e social brasileira” deles resultante que “indica como as camadas da memória são blocos moveis e plásticos que se chocam e interpenetram.” (Seligmann-Silva 2007: 153).

8.2.3 Em busca do sentido

Ao longo da narrativa, observa-se que a experiência compartilhada tornou Balkis e Guitel personagens semelhantes. As semelhanças refletem-se na maneira como as duas manifestam sua sexualidade de mulheres e como constroem suas relações com homens. Sem dúvida, a sexualidade de ambas se encontra reprimida pela experiência concentracionária. O tempo em Theresienstadt deixou em Balkis marcas indelévels da dessubjetivação. O trauma cede algum alívio apenas durante o retorno a Paris, onde a realidade começa a tomar forma de uma vida desprovida da experiência traumática, ou algo parecido a tal vida. É na capital

francesa, uma vez a casa de Balkis, que retornam as lembranças de Vladislav, do desejo de uma intimidade:

Meu passado retornava. Vlad não era mais o vazio. Sua lembrança começava a me preencher, um sentimento amoroso brotava em mim, um calor no peito, apesar do gelo nos pés e mãos. Voltei a sentir o arrepio de sua pele quando o tocava e algo como um despertar me possuía. Eu tinha morrido e estava ressuscitando muito devagar. Comecei a amá-lo mais do que quando estávamos juntos. [...] Juntos passamos a existir novamente. (AMR: 76)

Balkis casou-se com Vlad aos dezessete anos de idade. Ele, um judeu tcheco, artista, mais velho, tratava-a como sua aluna. Como já mencionado, também a adolescente Guitel, já no Brasil, inicia uma relação amorosa com um homem mais velho: um emigrante alemão judeu que lhe dá aulas de filosofia. Ambos os relacionamentos possuem um caráter incestuoso e são perturbados por uma relação de poder, “nossa comunhão pai-filha-mestre”, a qual Guitel não parece notar: “Querida que eu lhe chamasse de papai quando fazíamos amor, e eu, por falta de pai, ou por hábito, achava natural nossa relação.” (AMR: 95). A morte do mestre-amante causa-lhe um desconforto profundo, deixando-a indiferente e resignada perante a vida: “sem lembrança nem amor”. Assim como Anselm lembra a figura de Paul Celan, Vladislav lembra Franz Kafka. O primeiro era a testemunha da catástrofe, o segundo, seu profeta. Os dois são, porém, figuras periféricas no romance, no qual sentimento de falta e de vazio não vem do falecimento do sujeito do amor. Trata-se de algo mais profundo e remoto e que se deve ao trauma infantil: a perda dos pais, a permanência forçada no gueto, uma memória familiar que foi interrompida:

É a fome violenta de amor, de fusão absoluta com alguém. Mas este espaço desabitado nunca é preenchido. [...] Quero fechar definitivamente o círculo iniciado por alguém que ainda não encontrei, cuja existência pressinto. Será o meu oposto, e assim me completará. (AMR: 99)

Como observa Glassman (2013: 222), muitos dos que sobreviveram à guerra como crianças vivenciaram uma ruptura completa da relação com seus guardiões primários (*primary caregivers*). Devido a isso, com medo de perder mais pessoas próximas que continuam a aparecer e fazer parte da vida deles, não são capazes de tolerar uma proximidade emocional e física novamente. O medo de serem machucados, o medo de uma nova perda orienta o sentimento de abandono. No caso de Guitel, a função dos pais é substituída por Balkis. A situação dela é, portanto, ainda mais dramática, pois ela vivencia duas perdas: primeiro a dos pais mortos em câmaras de gás, e em seguida, o abandono por Balkis.

A experiência traumática deixou marcas na sexualidade das duas protagonistas, na incapacidade delas de se relacionarem com outras pessoas e também na percepção da fé. Graças às observações fornecidas por Dori Laub e Viktor Frankl, é possível aproximar-se do problema da religião e da religiosidade das vítimas dos campos de concentração. Estas pessoas testemunharam um declínio do conceito do ser humano e o horror de uma violência inconcebível pela lógica que organiza a vida fora do campo. Há duas posturas diante desta experiência: a perda da fé ou a descoberta dela. No caso do romance de Leirner, as duas protagonistas refletem retrospectivamente sobre a presença do divino nas vivências extremas do passado.

Balkis narra o reencontro com o divino. Ela, que recebeu uma educação numa escola de freiras, nunca chegou a seguir a fé católica: “Resignei-me em não ser cristã. Bastava-me ser religiosa, como a Madame.” (AMR: 19). Para manter um certo nível de vida depois da morte do marido, Madame Harris, que cuida de Balkis quando criança, torna-se proxeneta oferecendo serviço de luxo a homens influentes e artistas. Sua ocupação não lhe impede de continuar sendo uma pessoa culta e espiritual, uma leitora dedicada de Sor Juana Inéz de la Cruz. A viúva Harris é um exemplo de espiritualidade para Balkis que por conta própria vive uma mudança profunda depois da experiência do Holocausto pela qual passou como não-judia: “O sofrimento me fez judia. Como se assim tivesse nascido, passei a pertencer ao povo cuja existência se deve ao suplício.” (AMR: 58). Balkis se entrega algo naturalmente à fé mosaica e à leitura do Talmude. O ato de conversão é para ela a porta de entrada em uma comunidade criada a partir da dolorosa experiência de exílio e alienação.

Num ato confessional de sujeição à força divina universal, Balkis rejeita o ato de pedir redenção:

Deus me preenche e é a totalidade de meu ser inteiro, que não me pertence e a quem eu pertença. Eu e a existência somos um, assim como eu e Deus somos o mesmo. Não me postarei a seus pés, não pedirei perdão. Não há perdão possível. Pecado se paga? O se apaga? Nós o apagamos. Nada fiz para ajudar, nem o bem, nem o mal. (AMR: 82)

Em sua confissão, o mal não possui um rosto e, portanto, não pode se redimir. Não há quem culpar pessoalmente e exatamente neste ponto assente a tragédia do dano irreparável.

Guitel, ao contrário de Balkis, não consegue relacionar-se com a ideia do divino. Ela sente-se perseguida pela morte: primeiro do avô e dos pais que nunca conheceu: “Já não estou mais aí quando eles todos se foram. E dói. Muito. Eu os vejo, sempre.” (AMR: 93)²⁷³, logo da avó e do seu amante: “sua morte me deixou

273 Essa citação lembra com veemência o título da publicação de 1998 da Fundação Shalom de Varsóvia, organizada por Golda Tencer e Anna Bikont sob o título *And I Still*

órfã como sempre” (AMR: 98). A existência parece-lhe ter apenas uma dimensão: aquela do corpo, física. Sem alma em que acreditar, o corpo dela é um vazio que se traça a partir da experiência traumática do campo, da errância e do exílio. A condição de sua orfandade é responsável pela carência: “Às vezes meu corpo é invadido por uma vontade inconsolável. Um desejo. Não é um impulso sexual, é muito maior. É a fome violenta de amor, de fusão absoluta com alguém. Mas este espaço desabitado nunca é preenchido.” (AMR: 99). Resulta que, em uma vida marcada pelo abandono, não é, porém, de um Deus que ela precisa, mas de uma figura maternal.

8.2.4 A desconstrução da origem: filhas órfãs e mães sem filhas

A relação entre mãe e filha representada pela literatura, deve-se sublinhar, é subteorizada, quando se compara com os relacionamentos entre pais e filhos. No romance de Leirner, ela ganha uma significância narrativa particular. Serve como um símbolo da vida, tradição e continuidade, assim como uma medida de ruptura e devastação do social, já que se relaciona com uma forma de solidariedade comunitária. No contexto judaico, uma ligação interrompida entre mãe e filha significa o fim da vida humana na comunidade e, portanto, o fim da fé (Bergen 2013: 28).

Os destinos de Guitel, Balkis e Madame Harris formam uma constelação de relações entre filhas sem mães e mães sem filhas. Os rompidos elos maternais tradicionais são substituídos por elos circunstancialmente construídos. Para Madame Harris, Balkis se torna a filha que ela nunca teve. Para Balkis, *Madame* substitui o pai e a mãe numa pessoa só. Já ela própria torna-se uma mãe adotiva para a Criança que nunca chegou a conhecer os verdadeiros pais dela, assassinados no Holocausto. Depois da chegada no Brasil, a Criança-Guitel promete nunca ter filhos após ter assistido ao inquietante cortejo funeral de uma mulher que morrera durante o parto. Este enterro vai assombrá-la ainda anos depois. A recusa de Guitel de ser mãe constrói efetivamente a narrativa da falta de origem, esse sendo o propósito central do romance de Leirner. A tal falta é um corretor subversivo da experiência traumática do Holocausto que foi responsável por romper violentamente a transmissão familiar e cultural. Nesta ruptura,

See Their Faces. Images of Polish Jews (em trad. *E eu ainda vejo seus rostos. Imagens dos judeus poloneses*). Aqui também é possível traçar um paralelo com Jacques Austerlitz de W.G. Sebald que tenta, sem êxito, recordar os traços da mãe, enquanto imagens dela desvanecem-se na memória. A narradora Guitel, ao contrário de Austerlitz, consegue imaginar e assim manter os rostos de seus parentes assassinados no Holocausto.

a figura feminina possui um papel central. O Holocausto, como reflete Patterson (2013: 166), foi o assassinato da mãe judia, aquela que dá origem e destino. Por consequência, já que a maioria dos sobreviventes eram órfãos, a orfandade, como sugere o romance de Leirner, é uma condição judaica pós-Holocausto. Já recusar-se a ser mãe, como o faz Guitel, é uma tentativa de prevenir que a Catástrofe se repita e que o legado doloroso da vivência traumática seja transmitido.

Numa realidade onde falta mãe, destaca-se a determinação afetuosa de Balkis para cuidar e nutrir, o que cria uma camada maternal de enredo. A voz maternal de Balkis caracteriza-se por uma incompletude inscrita na experiência do Holocausto e na experiência de simultaneamente ser e não ser mãe. Balkis substitui a mãe da Criança em condições extremas, mas não consegue ser mãe fora do campo. Neste contexto, o que chama atenção é a possibilidade de desenvolver um sentimento de apego, “o sacrifício, a dedicação e o amor fraterno” (AMR: 55) enquanto formas de resistência e superação, tanto físicas como psicológicas, diante de uma experiência limiar de terror, humilhação e eventualmente morte. A perspectiva feminina da participação da Catástrofe no romance de Leirner inclui a orientação para o outro e o potencial materno, como no caso de muitas mulheres entrevistadas por Ringelheim (1985), que mesmo em condições severas onde não há regras, lógica e nem lugar para atitudes humanas, conseguiram até certo ponto reproduzir laços afetivos dentro do campo. O romance demonstra que a maternidade não é um instinto nem uma condição biológica, mas uma situação social e psíquica em que um sujeito faz a escolha de assumir um papel na relação afetuosa com o outro.

8.2.5 O teor testemunhal e o realismo traumático

O romance é construído por nove capítulos. A partir do segundo capítulo, encontra-se narrada cronologicamente a história de sobrevivência de Balkis e de Guitel durante e depois da Segunda Guerra Mundial. O primeiro e o último capítulo narram o reencontro das duas mulheres, formando assim uma moldura para a história nuclear. Nesta construção de guarda-joias ou de *babushka* russa (Seligmann-Silva 2005b: n.p.), há vários registros narrativos. Há uma narração autobiográfica: tanto de Balkis como de Guitel, há confissões, igualmente das duas protagonistas, que giram ao redor da fé, do divino, da morte e do amor. Há testemunho do Holocausto contado por Balkis, e também diário da Madame Harris, cujos fragmentos Balkis consegue levar consigo até Theresienstadt. Há aqui, portanto, três vozes, três relatos da vida que narram destinos femininos. A experiência no gueto/campo de concentração corresponde apenas a uma parte de toda a narrativa, que na sua totalidade pode ser chamada de testemunhal.

Uma ficção de teor testemunhal é típica da produção literária do século XX e caracteriza-se pela tentativa de trazer ao primeiro plano o processo de busca de uma subjetividade determinada em rastrear o curso do passado, em reunir os fragmentos desse a partir do seu presente (Seligmann-Silva 2005a: 87; Bouju 2013: 53). Na prática, isso se dá através de reconstrução de materiais, rastros e inscrições perdidas como o diário de Madame Harris, que aparece como “o eco de um tempo a ser encontrado na escrita” (Bouju 2013: 53). As narradoras de Leirner recorrem igualmente às próprias lembranças. Elas, por sua vez, vão sendo ativadas e atualizadas no reencontro. Suas vozes atravessam o passado e o presente com uma força diagonal que une estas duas dimensões cronotópicas, não em um paradigma da história, mas da memória e da ficção.

No contexto do teor testemunhal e do cronotopo do trauma, o reencontro de Guitel e Balkis pode ainda ser interpretado em termos de retorno do oprimido que se dá dentro de uma ordem oblíqua do trauma. As memórias do passado traumático de Guitel alcançam-na anos depois personificadas pel’*a Rainha*. A “mendiga”, como um fantasma, atravessa os tempos para chegar até o presente e confrontar a Guitel como se fosse a parte reprimida dela mesma: “Havia um destino a nos pertencer, só nosso.” (AMR: 29). A Rainha é, portanto, um ator intermediário que possibilita à Criança compreender o peso do seu próprio passado: “Só se é livre quando não se tem passado e eu estava condenada a carregá-lo.” (AMR: 11). Acolhendo a “mendiga”, Guitel acolhe de fato seu passado traumático, volta à memória e transforma-se, ela própria, em testemunha da Catástrofe do povo judeu.

A relação entre as duas mulheres lida pelo prisma da tomada de consciência (de Guitel) ou da volta do oprimido, também do oprimido brasileiro (a “mendiga”), constrói a base para a reflexão acerca da estética do realismo traumático cujos efeitos são alcançados por Leirner através de sutis entrelaçamentos não somente de natureza histórica e social, mas também psicanalítica. Na ocasião da visita no museu d’Orsay em Paris, Guitel depara-se com o quadro que prefigura a cena de enterro assistida por ela no Brasil na infância pós-Holocausto. O quadro de Gustave Coubert de 1849 – 1850 chama-se *Um enterrement à Ornans* e hoje em dia é considerado a obra-manifesto do realismo. Chamado pela crítica da época de repugnante e trivial, o quadro prefigura um comentário político de Coubert a respeito da realidade francesa na metade do século XIX quando se formam duas classes sociais polarizantes: a burguesia e a classe operária. O quadro tem sido interpretado ainda como a previsão do enterro da Segunda República em 1852 assim como o enterro do romantismo e do associado a ele idealismo (Jablonka 2020: n.p.). Portanto, a relação que estabelece Leirner entre a vivência de Guitel no Brasil e a contemplação posterior dela do quadro em Paris, tem algo

de irrupções mnemônicas inquietantes. Enquanto Seligmann-Silva interpreta estas passagens em termos de construção literária intertextual que opera com história e com ficção, onde “o limite da recriação não existe” (2007: 154 n.21), as mesmas podem ainda ser lidas simbolicamente como a tomada de consciência anti-idealista de Guitel que assume a dimensão real do próprio trauma.

8.2.6 Conclusões: uma história transatlântica

O romance de Leirner transita entre a questão da representação da experiência de mulheres do Holocausto e os entrelaçamentos transatlânticos dos fascismos modernos. Pode-se falar neste caso de uma presença multicêntrica das memórias: europeia, brasileira, logo, judaico-brasileira na contemporaneidade. Estes contextos mnemônicos que se completam e problematizam, inserem a obra de Leirner no circuito de novas literaturas multidirecionais, marcadas profundamente por um conceito de identidades (e por consequência de memória também) fluidas e desnacionalizadas (Scharm 2015: 265). Devido ao que ela evoca para si, ela requer um modo de leitura que englobe as interações tempo-espaciais das três figuras femininas, que implicam em experiências espirituais, culturais e sociais, assim como na memória do Holocausto considerada um acontecimento de extensão global.²⁷⁴

8.3 Os corpos da Destruição: Cíntia Moscovich, *Por que sou gorda, mamãe?* (2006)

Digo que a minha fome desse tempo nasceu no estômago, no centro de mim, mas nunca saberei ao certo de onde veio. [...] Era uma dor que não matava, tal como a saudade de alguém que nos morre.

(Isabela Figueiredo, A Gorda, 2016)

8.3.1 Introdução

Cíntia Moscovich é uma das escritoras mais aclamadas pela crítica da literatura brasileira contemporânea.²⁷⁵ Estreou como escritora nos anos noventa como

274 Cf. Levy e Sznajder 2007; Assmann, A. 2010.

275 A escrita é a fonte primária de renda de Moscovich. Além de autora de ficções, Moscovich é também jornalista e professora, trabalha como tradutora e revisora de imprensa. Cf. Cap. 5.3.

parte da chamada “Geração 90” (Oliveira 2003: 2018). Devido ao fato de tocar com frequência nos problemas socioculturais e étnicos judaicos, Moscovich foi rotulada de escritora judia (Vieira 2009: lxxi-lxxiv). Seus textos abordam, sobretudo, questões de gênero, com protagonistas femininas judias de várias idades e profissões: crianças, adolescentes, mulheres adultas profissionais e donas de casa. A crítica literária no Brasil muitas vezes tem mencionado o impacto e a presença intertextual da escrita de Clarice Lispector, a grande clássica do cânone moderno da literatura brasileira, na obra dessa autora gaúcha.²⁷⁶ A presença do Holocausto – por vezes direta, por vezes alusiva – nos escritos de Moscovich traz dimensões surpreendentes aos acontecimentos narrados, mundanos e triviais, e provoca reflexões sobre a representação da memória transgeracional.

O romance de 2006, *Por que sou gorda, mamãe?*, tem sido estudado por um número de acadêmicos que sondam questões sociais sobre gênero e identidade étnica presentes no texto. Por exemplo, o entrelaçamento entre a obesidade e o gênero foi descrita como uma contravenção do patriarcado (Souza Dias 2012; Hussar 2016), analisado pelo prisma da crise de identidade feminina (Góis 2009), desencadeada por memórias traumáticas do Holocausto judeu (Amâncio 2008), ou ainda como resultado de um conflito não resolvido entre os hábitos alimentares e a identidade judaica (Waldman 2016). Além disso, a obesidade também tem sido analisada como parte de uma estética dialógica entre o excesso e a moderação (Waldman 2017).

O título indagativo do romance vai orientando a narrativa que toma forma de uma confissão. A narradora/protagonista constrói um monólogo pelo qual dirige-se, como já o título sugere, à mãe, em busca de respostas à pergunta “Por que sou gorda?”, vagueando pelas lembranças infantis da convivência em família. Revelando passo a passo os traumas familiares, uns mais próximos a ela, outros mais remotos, e os ressentimentos gravados no corpo como cicatrizes, dá-se conta do transtorno espiritual do qual sofre e que se relaciona inevitavelmente com a sua condição física. As tradições judaicas, as histórias e as memórias familiares misturam-se num relato autobiográfico da protagonista, criando um espaço ficcional para o tema da obesidade, que é o propósito central da confissão narrada quatro anos depois da morte do pai quando a narradora ganha vinte e dois quilos.

Segundo Meera Atkinson, a escrita do trauma transgeracional não depende somente da presença de um corpo biológico no texto. O trauma é um fenômeno complexo que ocorre em vários níveis – social, cultural e biológico –, significado

276 Cf. Waldman 2016b; Igel 2007; Ajzenberg 1997.

por um “corpo estranho” (Kristeva 1987: 111). O corpo estranho é definido como uma experiência de estranhamento que surge de um conflito ou fratura induzida por trauma e “is capable of testifying to complexes of social operations and realities well beyond not only a given subject, but also a given generation” (Atkinson 2017: 34). Tal estranheza, como Atkinson (2017: 35) observa, não é de modo algum desprovida de gênero, sendo antes um espaço de deslocamento de gênero. O romance de Moscovich demonstra tais deslocamentos dentro de um emaranhado de gênero, etnicidade e obesidade. O corpo estranho é articulado através de uma presença assombrosa de um corpo feminino judeu obeso; um corpo que testemunha uma força traumática estranha, subversiva e subcutânea e denuncia a ideologia fascista dentro das continuidades de histórias europeias e brasileiras sutilmente entrelaçadas. A vida judaica europeia em *shtetlech*, *pogroms*, exílio e o Holocausto fundem-se não só com o contexto particular brasileiro de imigração judaica, mas também com a história da ditadura militar brasileira (1964 – 1985). Consequentemente, propõe-se aqui uma leitura do romance através do prisma do corpo feminino judeu como significante oblíquo de memória pós-Holocausto.

8.3.2 Confissões (auto)ficcionais

*Por que sou gorda, mamãe?*²⁷⁷ abre com a dedicação ao pai, Elias Moscovich. Uma dedicação parecida surgiu já em outro livro da autora, a saber, na abertura da coletânea de contos *O reino das cebolas* publicada em 1996. Este paratexto marca um *continuum* presencial da figura do pai na ficção da autora gaúcha. Portanto, o romance em questão possui ainda a menção a Geni Moscovich, “mãe zelosa”, terminando com as palavras não desprovidas da ironia sutil típica de Moscovich: “Em louvor a todos aqueles que têm ou tiveram mãe.”

Escrito em primeira pessoa, o romance possui forma de uma confissão. A confissão deve ser entendida como um modelo de escrita autobiográfica, onde o sujeito expressa suas percepções e sentimentos mais profundos, confessando seus pecados, por assim dizer, revelando os detalhes e episódios de sua vida íntima. No caso de Moscovich é um monólogo que contém também citações diretas das conversas reconstruídas pela memória da protagonista. As histórias de infância são contadas de uma perspectiva adulta com a preservação da memória infantil dos momentos fugazes, de convivência com adultos, desdobrando uma memória cada vez mais reveladora. Os elementos autobiográficos

277 Para citar do livro *Porque sou gorda, mamãe?* (2006), utiliza-se a abreviação PGM com o número de página correspondente.

desta confissão são sujeitos a uma ficcionalização abertamente admitida pela narradora logo no prólogo metatextual:

Este é o começo doloroso e persistente da nova etapa da minha vida. Que se inicia ali, um pouco adiante, no ponto final deste prólogo. Depois, trato de purificar a memória em invenção. Mas só depois daquele ponto final. Porque meu ofício é exclusivamente escrever - o que significa erro em cima de erro -, há um livro a ser escrito. Usar-me como matéria de ficção: aí está a única forma de saber o que foi, porque preciso saber o que foi para o novo começo. [...] Importa é saber: na passagem do tempo, o branco e o límpido do bom e da verdade vão se matizando até alcançar a nódoa cinzenta e baça e informe do que não significa absoluta e rigorosamente nada. (PGM: 13)

Vagueando pelas memórias de infância, a protagonista sem nome escava traumas transgeracionais e conflitos intergeracionais, reconhecendo o seu próprio sofrimento adulto, que provém de uma estranha desordem espiritual, que ela sabe estar relacionada com a sua condição física. Tradições judaicas, histórias locais e memórias familiares misturam-se num relato autobiográfico da protagonista. Ao mesmo tempo, as histórias europeias e brasileiras fundem-se através de uma narrativa que pode ser caracterizada como judaica. O casamento da narradora com um não-judeu reflete a ocorrência comum no Brasil de casamentos inter-religiosos, um fio recorrente na escrita de Moscovich. Há também memórias de povoações judaicas, como Quatro Irmãos, e Bom Fim, um bairro judeu moderno na cidade de Porto Alegre. Os residentes destes espaços partilham uma consciência coletiva étnica e de classe, assim como um estilo de vida transplantado dos *shtetlech* da Europa Oriental. Os encontros culturais entre os costumes judaicos e a realidade brasileira criam novas e muitas vezes hilariantes situações.²⁷⁸ Também a memória da ditadura assombra a narradora, quando, ainda jovem, decide seguir uma carreira de escritora, contrariando o pai: “Além disso, *aquilo* de escritora não era para mocinhas como eu. [...] - Porque escritores escrevem *coisas* - e havia algo de suspeito no acento com que ele pronunciava *coisas*.” (PGM: 233-234; grifo original). O que são essas coisas suspeitas nunca é revelado, embora haja fortes indícios de que elas têm o potencial de pôr em perigo a vida da narradora e de sua família. Apesar dos avisos de seu pai, a

278 No romance de Moscovich há uma presença intertextual marcante de Scliar. Os episódios da saga familiar da narradora incluem a história da vaca Chaia que ficou no *shtetl* na Romênia e que no Brasil foi substituída pela vaca Mimosa que um dia fora encontrada amamentando uma cobra (PGM: 62-63). As duas lembram incontestavelmente não apenas o mundo onírico dos quadros de Marc Chagall, como também a vaca da novela *A guerra no Bom Fim* de Moacyr Scliar, a égua sedutora, a Maliciosa, depois chamada por seus novos donos de Malke Tube.

narradora alcança seu desejo de escrever quando se torna jornalista. Perseguir o seu objetivo, escrever o seu caminho pelo mundo, é um gritante ato de subversão. A vontade de escrever a leva a desrespeitar e rebelar-se contra a vontade dos pais. Mais ainda, suas ações podem também ser interpretadas como o ato pessoal de desafio da narradora contra o regime militar do Brasil.²⁷⁹

8.3.3 Impossibilidade de luto dentro de um conflito transgeracional

Quatro anos depois da morte do pai, a narradora começa a escrever. A escrita é apresentada, portanto, como um trabalho de memória e um cronotopo de luto. Aqui há lugar também para expressar desconfiância da própria memória e então da possibilidade de reconstruir o passado, traços típicos de um *Erinnerungsroman*²⁸⁰: “O passado só existe porque existe a memória, e a memória é traição: tanto subtrai quanto acrescenta, tanto rasga quanto emenda.” (PGM: 18). No entanto, o ofício de escrever exige que se oponha às falhas da memória: “Eu me recuso a abandonar um mísero grão de memória às garras geladas do tempo” (PGM: 19). Essa é a citação emprestada do romance autobiográfico de Amos Oz, *Uma história de amor e trevas*. A operação intertextual corrobora o projeto memorialístico confessional da protagonista inscrito na tradição da escrita judaica, revelando o propósito da escrita: o *Zakhor*, isto é, resistir ao esquecimento o quanto se pode.

A impossibilidade de luto, ou nas palavras de Régine Robin, *l'impossible travail du deuil* (Kelleth 2016: 202), é associada no romance com o excesso do corpo, como se esse estivesse bloqueando a reconciliação do ser com o mundo exterior esvaziado pela ausência da pessoa falecida. Na tradição judaica de despedida dos mortos, a reconciliação exige uma recitação de Kaddish. Esta é uma reza que molda o luto, criando uma certa racionalização da despedida e da redenção do sofrimento da alma. Lembre-se ainda que tradicionalmente o Kaddish deve ser recitado pelo descendente masculino e, somente no caso de este não existir, por uma mulher. Essa restrição impõe mais uma dificuldade, de natureza sociocultural, de enlutar. No entanto, a determinação da protagonista de “pôr o ponto final e [...] atçar a pluma das lembranças” (PGM: 19) marca uma rejeição da

279 A narradora recorda ter visto na rua durante um passeio de carro com o seu pai, o escritor Érico Veríssimo, que não escrevia *coisas*. A postura ambígua e omissa de Veríssimo em relação ao regime de extrema-direita garantiu-lhe uma reputação desfavorável entre os intelectuais marxistas que estavam ativamente empenhados numa luta contra a ditadura. Cf Machado da Silva 2012: n.p.

280 Cf. Cap. 7.2.1.

autoridade patriarcal masculina presente na tradição judaica do ritual do luto. O empoderamento da narradora, que é ao mesmo tempo o trabalho de luto, dá-se, portanto, através da escrita. É um processo no qual a dor da perda perdura. Ele mantém-se à flor da pele, irrompendo abruptamente em reflexões corriqueiras de ordem sintática repetitiva: “Onde é que Ricardo esteve com a cabeça ao aceitar em nossa casa um filhote de cachorro? Onde é que papai estava com a cabeça ao morrer e me deixar sozinha?” (PGM: 169). O sofrimento também se expressa na falta de recordação dos pequenos detalhes da presença do pai e na busca angustiada da memória: “De que me serve a memória das coisas se não posso encontrar a alma e o ouvido à lembrança da voz de meu pai?” (PGM: 164). Indicando uma subversão, a busca da narradora pela voz de seu pai e o processo de luto através da escrita podem ser interpretados como um desejo de infringir as normas de gênero, já que a voz é o veículo de transmissão que tradicionalmente só ocorre através da linhagem do mesmo sexo: “Dans un univers traditionnel, la transmission père-fille n'existe pas; l'initiation se fait de père en fils, de mère en fille.” (Saint-Martin 2010: 165).

A morte precoce do pai desorganiza a vida familiar de sua mulher hipocondríaca e dos filhos: a narradora e seus dois irmãos, e a profunda o conflito entre mãe e filha. A narradora já adulta tem que encarar as constantes críticas por parte da mãe a respeito do seu trabalho, seu caráter mimado e falta de gratidão, a renúncia a ter filhos, o casamento com um não-judeu, seu estilo de vida e a obsessão daí resultante. As chantagens emocionais da mãe provocam na narradora um ressentimento não desprovido de ironia:

Sempre que telefono para a senhora, ao menos uma vez por dia, ouço-a vociferar que uma chamada não representa nada, que só mesmo por um fio ara que seus filhos a procurem, nós ainda vamos colocar um aparelho telefônico dentro de seu caixão. Não deixa de ter graça, se fosse coisa de rir. Mesmo quando há humor, essa autodepreciação tão cara a nossa gente, a crueldade entorna, e todas as letras são para dizer: vocês não me amam. (PGM: 31)

A problemática relação entre mãe e filha está inscrita nas filiações femininas. Enquanto a linhagem paterna da narradora transmite a gordura, com a Vovó Gorda e as suas filhas, as tias Sure, Basha e Maika, ironicamente descritas como “perfeitas judias ashkenazes” (PGM: 179), a magreza caracteriza a linhagem materna, representada pela Vovó Magra e a mãe, ambas viciadas em analgésicos, laxantes e sedativos, trazendo consigo uma série de traumas de gênero. A gravidez indesejada da Avó Magra com o seu quinto filho (a mãe da narradora) é o resultado de um aborto falhado, que coincidiu com a invasão da Polônia pela Alemanha Nazista em setembro de 1939. À medida que o mundo descia para o

conflito, a avó e a mãe começaram a sua própria “guerra privada” (79), que levou à hipocondria auto-sabotadora da mãe, uma expressão exterior da sua “angústia de ser anulada” (95).

Curiosamente, como demonstrou Hilde Bruch (1904 – 1984), médica judia alemã, a obesidade, bem como os distúrbios alimentares, poderia ser entendida como a resposta neurótica de uma criança à rejeição da mãe (Gilman 2008a: 113). No romance, esta rejeição é hereditária à medida que as experiências traumáticas das gerações anteriores se acumulam na luta da protagonista contra a obesidade:

Em que momento a senhora começou a me dar o amor de mãe? E quando foi que a senhora conheceu a maldade? Melhor dito: quando foi que a senhora resolveu me sonegar este amor ao qual me habituara em criança, que me fez crescer nessa esquisitice obesa de adulta? Sabe a senhora, mamãe, quantas vezes me senti na solidão miserável de ser filha sem mãe? Como eu precisei ter mãe várias vezes, como eu precisei ser o resultado generoso do amor entre a senhora e meu pai - a mãe que, na ausência do pai, me rebatizasse filha. (PGM: 33)

As questões de lidar com o passado estão ligadas ao corpo feminino, percebido nas suas formas extremas, magra e gorda. Os assuntos de gênero são fulcrais para os escritores que recorrem a tais tropos para realçar e confrontar as ansiedades em torno da obesidade. No entanto, no romance de Moscovich, a perspectiva de gênero da gordura está longe de ser um tema de debate central. Na realidade, o gênero é bastante tangencial ao tema da obesidade que está sendo trabalhado no processo de escrita. A abstenção de manifestar abertamente a interseccionalidade entre o feminino e o obeso convida o leitor a abstrair a materialidade do corpo do problema particular do narrador e a ativar uma perspectiva transgeracional da memória corporal.

8.3.4 Escritas a partir do corpo obeso: a saga de uma gordura ancestral

Obesidade percebida como aberração, vício e compulsão, possui uma história remota:

Consider, for instance, how often the corpulent have been described as sweaty, smelly or greasy, as if their very flesh is rotten or corrupt; or perhaps how often the weakness of will and muscle of fat people is attributed to their ‘soft’ minds and bodies. One may also reflect upon the foolishness or stupidity that has for centuries been attached to the corpulent, as if the workings of their minds are somehow dulled by the supposed insensibility of their flesh. While stereotypes of corrupt, weak, and stupid fat people have been reinforced by proverbs that have circulated since the early modern era, their ideational roots also extend to classical antiquity and to the Hebrew bible. (Forth 2013: 137)

O imaginário ocidental relativo ao corpo avançou em duas direções, criando uma percepção ambígua, onde a gordura é associada simultaneamente à barbárie, à luxúria e à essência da vida. Os estereótipos formados no tempo-espaço ocidental moderno originam da antiguidade, como demonstrou Forth (2013).²⁸¹ A gordura em certos contextos culturais possui uma associação com abundância e fertilidade. Na pré-modernidade ela era vista como a melhor parte do humano, da terra e então da colheita, essa sendo oferecida ao Deus judaico. No entanto, quando em excesso, era vista como algo negativo, uma corrupção social e pessoal identificada com um amadurecimento em excesso que leva ao apodrecimento e então à infertilidade: “fat enjoyed a double status as both vehicle of vitality and a form of surplus that could be viewed as literally ‘excremental’ in that it is secreted from the body and may represent a form a waste.” (Forth 2013: 142).

A obesidade está vinculada a uma questão de gênero e de “raça”, embora, como observa Gilman (2008b: 146), “[i]t is only in modernity, that the Jew’s body comes to represent all of the potential for disease and decay associated with the modern body of the fat boy.” Os homens considerados gordos têm sido frequentemente feminizados na representação. A suavidade arredondada e a umidade excessiva dos seus corpos gordos têm sido associadas à efeminação. Assim, os corpos femininos judaicos têm se tornado abstratos e reduzidos a uma ideia que significa um certo estereótipo ou metáfora racial judaica masculina (Pellegrini 1997: 108-109). Em contraste, a narrativa de Moscovich está organizada em torno de um corpo judeu feminino gordo, sem, contudo, o tornar proselitista ou abertamente crítico das representações dominadas pelos homens. A narradora recorre repetidamente com ironia à associação da obesidade com falhas de caráter não genderizado:

Ser gordo não significa apenas o contrário de ser magro [...]. O gordo é uma das faces que a aberração pode ter. O anômalo, compulsivo e viciado. Gordos são pusilânimes. Gordos são suspeitos de ter caráter fraco e determinação quebradiça. Covardes. Mentirosos. [...] Gordos são seres humanos que não merecem caridade ou confiança. Desonestos e sorrateiros. Pensando bem, gordos não deveriam comprar nem um radinho de pilhas à prestação. Eu mesma não me daria crédito na praça. Não confio em pessoas que têm corpo ondulante de foca. (PGM: 25-26)

Sem embargo, a narradora ao mesmo tempo explica o seu corpo obeso culpando sua herança genética e despojando-se assim de qualquer responsabilidade pessoal pelo excesso do seu próprio corpo: “sou gorda porque como e porque minha conformação genética quer assim. Talvez eu venha a acreditar nisso.” (PGM: 16).

281 Forth analisa textos pré-modernos em três idiomas, latim, grego e hebraico.

Esta convicção evoca a ligação entre a origem judaica da narradora e o passado familiar, onde a gordura está associada à condição inalienável de ser e de pertencer, imaginada como uma mistura de nutrientes que dão origem ao sangue (Forth 2013: 140). A gordura é um elemento que existe fora, dentro e na superfície, no limite do corpo. Ela pode ser consumida, expelida e transformada, sempre interagindo com o exterior do corpo: “Fat crosses the boundaries of both substance and experience.” (Cain et al. 2014: 124).

No romance, o corpo comunica-se com o exterior através da gordura, sendo portador de uma memória consanguínea, comunal, pertencente, enfim, à família Ashkenazim da protagonista. Ele é obeso porque sempre foi obeso. Trata-se de uma união transtemporal e transgeracional da gordura; uma transcendência da memória genética: “nosso organismo pensava que ainda se viva nas estepes da Rússia.” (PGM: 204). Fala-se de uma transcendência pois ela não se refere apenas à materialidade como também ao espírito. A fraqueza desprezível de caráter, sendo um traço estereotipado do gordo, vê-se aqui realizada em termos de desequilíbrio emocional e propensão à melancolia: “Vinte e dois quilos pesam muito mais do que parece: tornei-me lenta, cansada, arisca. Triste, muito triste, e muito melancólica. [...] Minha alma decerto se mostra no corpo.” (PGM: 17). O estado transtornado de espírito, estado melancólico, é descrito como o resultado da obesidade, que por sua parte é o resultado do luto impossível pela morte precoce do pai. A solução de reverter toda a condição parece ser até fácil: “A dor também pesa. Atiçada pelas lembranças, pesa mais ainda. Se a dor for embora, será que emagreço?” (PGM: 17). Neste sentido, as palavras seguintes, “Quero voltar a ter um corpo” (PGM: 19), expressam o desejo não somente de emagrecer, de ter um corpo com limites claros, mas também de trocar o “ser” por “possuir” – mudança de perspectiva semântica e relacional com o corpo que dá um certo controle sob as coisas, que empodera.

Este *roman mémorial*²⁸² revisita a saga familiar, recolhendo os fragmentos das lembranças com o objetivo de recontar os eventos, “de remexer nesse limbo brumoso e de lá retirar as coisas em sequência e inteireza de lógica” (PGM: 18). No entanto, restituir a história como de fato aconteceu é uma tarefa ilusória. A consciência da narradora desta fantasmagoria expressa-se na confiança no poder da ficção, “que é a última possibilidade de juntar um fato a outro e tornar íntegro o partido e o faltante” (Ibid.). O imperativo de salvar o passado do esquecimento é tão forte que não importam os meios. O ofício de não esquecer condensa-se na lembrança do exílio e na iminência da ruptura causada pela Destruição: “sou tão

282 Cf. 7.2.1.

órfã de antepassados. Um broto arrancado á planta. Recordo, porque a memória é a melhor parte desse espólio desconjuntado. E cada lembrança de vovó é, de repente, uma novidade, longe do frio cinzento que estica as garras e rouba.” (PGM: 55).

Vinda para o Brasil dos *shtetlech* das terras pertencentes ao Império Czarista, a família judaica de quatro gerações sempre tinha encontrado na comida o próprio sentido de sua existência. Assim, as peripécias do exílio são acompanhadas por uma obsessão alimentícia quase-genética, tanto da parte materna como paterna:

Para quem vem de uma família que, nos miseráveis e congelados vilarejos judeus da Europa, passou fome de comer só repolho ou só batata, para a qual, naqueles shtetels, carne era uma abstração que os dentes nem conheceram e que se acostumou a aplacar o oco do estômago com sopa de beterraba ou com aquele mameligue, que nada mais era do que um mingau meio inosso de farinha de milho e água, a obsessão por comida nada tem, ou nada deveria ter, de extraordinário. (PGM: 21)

Como observa Berta Waldman (2008), um aspecto importante do contexto familiar do narrador é introduzido através das memórias de rituais alimentares. As crianças crescem em casa onde a hora de comer é hora sagrada e onde a mesa do refeitório transborda com pratos com bifés, arroz, feijão e legumes refogados: “Nossa mesa queria dizer: comam vocês não precisam passar fome.” (PGM: 23). As memórias da infância são dominadas pelas sensações ligadas também à comida típica judaica: pelos sabores e cheiros que infestavam as ruas e as casas no bairro judeu em Porto Alegre, “este naco do Brasil era uma Canãa” (PGM: 48), “[...] como se o bairro todo fosse uma única família festejando a Terra Prometida”. (PGM: 49).

As duas avós, Vovó Magra e Vovó Gorda, são veículos do apetite e da gordura ancestral, respectivamente, e transmissoras da memória que pouco a pouco narrada pela protagonista revela a complexidade das relações inter- e intra- e transgeracionais da família. As duas vieram para o Brasil fugindo dos *pogroms* ainda quando criança, levando consigo a eterna e absurda condição sem raízes:

O termo “absurdo” significa originalmente “sem fundamento”, no sentido “sem raízes”. Como é sem fundamento uma planta posta em vaso. Flores na mesa do jantar são exemplos de vida absurda. Se quisermos intuir tais flores, podemos sentir a sua tendência de brotar raízes e fazê-las penetrar não importa que solo. A tendência das flores sem raiz é o clima da falta de fundamento. (Flusser 2007: 19)

Sem terra e sem raízes, então, a alteridade da família da protagonista expressa-se perfeitamente com as diferenças linguísticas: “os sobrenomes continuariam sendo uma sucessão sombria de consoantes num país acostumado ao som das vogais” (PGM: 55).

A Vovó Magra, da parte materna, é caracterizada como uma mulher de “[c]inturinha fina, seios achatados, quadris estreitos, herança que a senhora, mamãe, abocanhou e que não me deu. Da vovó só herdei o apetite ancestral [...]” (PGM: 23). O pai da avó, o bisavô Yosef desertou do exército czarista na véspera da primeira guerra mundial exilando-se no calor tropical do interior do Brasil: “[...] não no aprazível Rio de Janeiro, não na progressista Buenos Aires, mas nos cafundós selvagens. Num lugar do Brasil que nem merecia um pontinho nas cartas da geografia do mundo. Aqui, onde o diabo perdeu as botas.” (PGM: 55-56). Esse lugar no Brasil, desconhecido e selvagem, trouxe, porém, uma esperança para um futuro melhor e desprovido de ideologias que se chocavam na Europa: “Na nova terra, não haveria deuses transitórios. Lá haveria liberdade.” (PGM: 57). No entanto, a perplexidade da avó causada pelo trauma de fugir de casa, deixando para trás todos e tudo o que era amado e conhecido, as dificuldades que encontrou ao querer que o seu corpo se aclimatasse ao calor quente dos trópicos, e talvez a mais dura de todas as adaptações para ser um estranho numa terra estranha, a acompanhara pela vida inteira. “Assustada a vovó, ao chegar menina da Romênia, do império russo e de seus czares e de seus pogroms [...]” (PGM: 57), ela “[...] se tornava suave, uma infelicidade plácida, que era, bem no fundo, esse jeito tímido de ter a alma em constante diáspora.” (PGM: 85). Embora tais descrições pareçam inspirar-se em visões sionistas da diáspora associadas à impotência, “existência desencarnada” e uma “fraqueza feminina” (Biale 1992: 284 e 295), elas transmitem sobretudo uma sensação de desprendimento, de não pertencer. Nunca tendo realmente se enraizado no Brasil – sem poupança, sem pensão e sem nacionalidade brasileira – a avó magricela representa o desenraizamento absurdo: “as coisas de vó sempre foram postiças: terra e dentes.” (PGM: 86); nas palavras de Flusser: “a falta de fundamento” (Flusser 2007: 19). O caráter postiço da nova terra é posto ironicamente em analogia com a dentadura da avó, que por sua vez aponta para a distância geracional e para o fato de que a protagonista não possui a memória da avó quando jovem e com dentes próprios. Os mesmos, dentes e terra, relacionam-se ainda com o igualmente postiço idioma português. Esse acaba sendo adotado pelas famílias cujo idioma materno é o ídiche, surgindo em vocábulos soltos ou frases repetidas quando não se encontra uma palavra melhor em português. Como a palavra-promessa “liberdade” com a qual a família da Vovó Magra veio para o Brasil:

Alguém me esclareça: como é que se diz em ídiche a palavra liberdade? O bisavô teria dito isso, essa palavra que, em ídiche, não conheço e que em português é difícil de usar. A esperança de liberdade também é um meio de transporte. Que só anda para a frente. Será que não saber como se diz liberdade em ídiche cega o olhar adiante? (PGM: 57-58)

A família da Vovó Gorda instala-se igualmente no profundo interior no Brasil, em Erebangó, no Rio Grande do Sul, fugindo dos *pogroms* em Bessarábia: “Só tiveram tempo de vestir as crianças com gorros de lã e várias camadas de roupa, pegar dinheiro de lata de farinha, talheres, livros de oração e o samovar de prata.” (PGM: 176).²⁸³ A gordura, que caracteriza não apenas a Vovó mas também outras mulheres da família, é uma marca de sobrevivência que a protagonista imagina ligada às condições severas da vida na Rússia – para ela, um país tão tropical como o Brasil para os seus antepassados: “Aquele fria noite de debandada de Kapresht²⁸⁴ determinou quadris fartos e largos, traseiros de muita polpa, prontos a estocar quilos e quilos de gordura que se transformaria em energia, caso nova fuga por estepes geladas se impusesse.” (PGM: 179). A obesidade é uma herança do corpo que é descrito como um portador da memória transgeracional do frio, da neve e da fuga: “[...] o que se entranhou em todas as células, até invadir a memória do corpo e comprometer gerações.” (PGM: 176). A Vovó tem uma aparência típica eslava e não desprovida de um toque nostálgico, doença igualmente hereditária, visto que o pai dela, Zulmine, conhecido como o Kapreshter, morrera de melancolia: “Vovó Gorda tinha o ar melancólico, atribuído à herança do bisavô, e um certo rubor, que denunciava a ascendência eslava e tingia as faces angulosas acentuando a expressão severa - tornando-a ainda mais melancólica.” (PGM: 178).

O romance de Moscovich traça a relação entre os transtornos espirituais e a fisionomia, condicionada por circunstâncias geográficas e históricas. A gordura é um poderoso significante de resiliência e sobrevivência, mas ainda sugestivo de fraqueza emocional e instabilidade, e sempre acompanhado pelo seu extremo oposto: um corpo raquítico. A avó gorda, a avó magra, a narradora (gorda) e a sua mãe (magra) são opostos polares, cuja aparência física é impressa com memórias das suas lutas individuais que se fundem sem problemas num espectro mais vasto de experiências traumáticas coletivas. Os seus corpos e experiências

283 A história do samovar desenvolve-se ainda mais adiante no romance. Oferecido pela Vovó Gorda como parte do dote ao casal do pai e da mãe da narradora, acabou perdendo-se. Num artigo de 1999, Edna Aizenberg propõe uma leitura instigante da leitura do samovar como uma metáfora para o estudo das literaturas judaicas da América Latina. Cf. Aizenberg 1999: 195-204.

284 Kapresht até 1917 era parte da Bessarábia, região do Império Russo. Hoje em dia fica na República da Moldávia. Era lugar de habitação quase exclusiva da comunidade judaica. A localização fundada em 1851, em 1897 teve 866 habitantes judeus do número total de 1002 residentes. Em 1930, cerca de 90% da população era judaica. <https://www.jewishgen.org> (15.07.2019).

estão ligados, como evidenciado no projeto de escrita da narradora, no qual ela lida com a obesidade hereditária, transportada como um estigma e uma reação sintomática inquietante à traumática história judaica.

As memórias corporais formam um tema recorrente dos romances de 2G e 3G, em que “imprinted with legacy” (Sicher 1998: 27) do Holocausto, os protagonistas carregam o fardo do sofrimento dos pais e avós. O corpo feminino é central para a experiência do Holocausto de mulheres, um local de trauma e vitimização de gênero que passa para as gerações femininas seguintes. Além disso, ser uma “memorial candle” cujo papel “envolve tanto a história pessoal dos pais durante o Holocausto como a tentativa de reparar os laços quebrados entre os pais e as suas famílias e comunidades alargadas” (Wardi 1992: 31) é mais comum nas relações entre mães e filhas (Glassmann 2013: 227). Embora o romance de Moscovich não seja uma narrativa típica do Holocausto 3G – a narradora não é descendente de sobreviventes e a origem da sua história é um outro tipo de ausência – pode ser vista como tal se for lida com uma lente teórica pós-modernista onde ser filho/filha de um sobrevivente inclui todos aqueles nascidos após o Holocausto que procuram uma estética para expressar um trauma pós-Holocausto e performar “testemunho secundário” (Heckner 2008).

8.3.5 Lendo alegoricamente o Outro

Uma leitura alegórica da gordura no romance de Moscovich revela alteridade judaica orquestrada pela biopolítica totalitária da modernidade, na qual os corpos são vistos como necessitados de controle e regulação disciplinar. Esta linha de raciocínio está diretamente ligada ao movimento eugenista promovido pelo fascismo europeu (Bauman 2008: 96 e 1998: 38-39; Dickinson 2004).

Num regime transtemporal e transgeracional de gordura, o corpo da narradora é obeso porque sempre foi obeso e porque não pertence apenas a ela, mas forma uma memória geneticamente unida e transcendente no tempo e no espaço. Na narrativa, o corpo estranho emerge e abre um espaço para uma presença oblíqua que alegoriza o impacto traumático das ideologias totalitárias. A obesidade condicionada pela genética familiar, “[u]ma linhagem de personagens recheados de tragédia e protegidos por mantos de gordura” (PGM: 58), funciona como um veículo para a memória coletivamente traumática e o encontro persistente entre o sujeito e o Outro.

A história da fuga dos bisavós da Rússia Czarista para o Brasil no começo do século XX e a figura da vizinha, Dona Dora, que aparece pelo final do livro, são episódios que constituem à primeira vista fios narrativos por onde se entreteca a memória da injustiça com a memória do Holocausto. No entanto, através de

uma leitura alegórica, as representações da memória traumática revelam uma camada ainda mais profunda da narrativa. O texto vira assim um espaço do Holocausto, onde um discurso de memória que tem origem no corpo é reconstruído. Em alguns momentos, esse locus do trauma transgeracional polissêmico serve para a narradora reduzir ironicamente o passado familiar a uma memória corporal: “Nós não moramos na Sibéria [...] Sorte de todos aqueles animais que, com uma grande camada de gordura, sobrevivem no frio. Azar o meu que minha família tenha emigrado para um país tropical.” (PGM: 203-204).

Por um lado, a gordura “lembra” da áspera experiência de fuga dos *pogroms* e de exílio. Por outro lado, no sobrepeso da protagonista e na gordura ancestral encontra-se incorporado o próprio horror do Holocausto. A gordura articula-se como uma condição de estar preso dentro dos limites do seu próprio corpo, considerado abjeto e uma incorporação de alteridade. Notavelmente, esta alteridade é uma dupla ligação entre obesidade e etnicidade judaica, ambas sujeitas à estigmatização perpetuada pela sociedade ocidental moderna.

O “Outro”, segundo Bauman (1998: 38) é sinónimo do “inapto, incontrollável, incongruente e ambivalente”, tendo o seu corpo “aprisionado pela modernidade na impureza” (Gilman 2008a: 249). O antissemitismo moderno baseou-se no preconceito contra a corporalidade judaica, de acordo com a lógica que via os judeus como corpos contaminados e indisciplinados e, portanto, um perigo para a masculinidade ocidental. Para aniquilar o perigo, o sujeito teve de ser transformado numa fisicalidade ainda mais repulsiva a fim de convencer o perpetrador de que o sujeito era menos humano do que ele próprio (Forth 2011: 159-161). A disposição do corpo na realidade moderna, industrializada e totalitária, foi evidenciada pelo Holocausto e pelos campos de concentração. Estes são vistos por Moacir Amâncio como espaços que estão em constante renovação. A sua existência é alimentada pela existência do Outro construído:

[...] as essências perderam o sentido, resta a aparência como algo pronto para seus fins pautados pela descartabilidade daquilo que se torna inútil. O estigma define o que deve ser eliminado, mas, para a consumação desse objetivo, é preciso que o estigmatizado se engaje, ou seja inserido no processo de aniquilamento. Os de aparência “elegante” se tornam agentes pelo simples fato de representarem a contra-imagem do estigma – sem este, o padrão desaparece, e vice-versa. Enfim, uma das funções do campo de concentração é provocar a ilusão de que aquele que se encontra fora de seus limites está livre, quando o seu aro de ação abrange tudo e todos. (Amâncio 2008: 38)

O campo de concentração é utilizado por Amâncio a fim de visualizar a exclusão de corpos estigmatizados como diferentes. O corpo obeso é um corpo diferente estigmatizado pela sociedade ocidental na qual domina o discurso que define a obesidade como repugnante e irracional e a dieta como um elemento importante

na racionalização e sistematização da ordem social.²⁸⁵ O regime dietético proposto pelo médico deve trazer equilíbrio e moderação aos hábitos alimentares da protagonista. Por outras palavras, o seu apetite deve tornar-se “civilizado” (Mennell 1991: 126), a fim de se enquadrar na ordem social racional. No entanto, a luta contra o peso demonstra-se um penoso trabalho que coloca a força de vontade à prova. Assim, num vaivém de delírios gastronômicos, da rigidez do exercício propositado de bons hábitos alimentares e de certas refeições como recompensa, a protagonista acaba por se empanturrar, para então depois ter que amargamente “[c]ontar garfadas. Como num campo de concentração.” (PGM: 231). Embora a diferença no romance de Moscovich seja a obesidade condicionada por uma predisposição genética e identificada com uma série de características imorais, ele denuncia subcutaneamente o antissemitismo, porque “a gordura ainda é imaginada como uma questão judaica.” (Gilman 2008b: 148).

Segundo Moacir Amâncio, a obesidade funciona como um produto histórico vulnerabilizado pelo mercado totalitário. O corpo obeso é ao mesmo tempo vitimizado e culpado pela sua “fraqueza”, enquanto impor a ele a disciplina e o treinamento físico possui o que Horkheimer e Adorno chamaram de afinidade mais íntima com o homicídio (Adorno e Horkheimer 2006: 193). O corpo torna-se servil à civilização malograda: “A cosmovisão ‘trágica’ do fascista são vésperas ideológicas a festejar verdadeiras núpcias de sangue.” (Ibid.), enquanto a linguagem transforma “o passeio em movimento e os alimentos em calorias.” (Id.: 194). Em outras palavras ainda, o corpo acaba reduzido a uma substância física ou, “processo químico” (Ibid.), “desprovido de espontaneidade e expressão instintiva” (Forth 2011: 158). Se for obeso, torna-se, portanto, reduzido à sua gordura, discriminado e separado do resto da existência humana:

[...] as pessoas começam a engordar. Elas, assim, se revelam objetos incessantemente manipulados, presas de uma cadeia nos dois sentidos. E sem saída. Há paliativos: os regimes, que, na verdade, não passam de outra ala do mesmo inferno. Vejamos: se não são discriminadas por serem judias, são discriminadas por serem obesas, e elas são obesas, no romance, exatamente porque são judias. (Amâncio 2008: 37)

A alteridade condicionada por um emaranhado alegórico entre obesidade e etnicidade oferece uma nova compreensão do corpo como fonte de discurso polimórfico de memória pós-Holocausto. Esta alegoria particular preserva a literalidade da história contada (a obesidade da narradora, a sua história familiar) e o contexto histórico invocado (o Holocausto).²⁸⁶ No entanto, não se trata

285 Cf. Cain et al. 2014: 123-139; Mennell 1991: 126-156; Turner 1991: 157-169.

286 Cf. Spargo 2000: 153-154.

de simplesmente substituir “gorda” por “judia” ou “judia” por “gorda”, embora a questão levantada por Amâncio seja a de que a vitimização se perpetua em vários regimes e contextos. Trata-se bem mais de descobrir o corpo estranho do texto que cria o sentido de alteridade enquanto opera visceralmente com base em traumas transgeracionais e culturais.

8.3.6 Alegoria e realismo traumático

Enquanto a memória traumática dos *pogroms* e do exílio pode ser rastreada até à história familiar da protagonista, a memória cultural e, além disso, o trauma cultural judaico (Alexander 2004, 2012) do Holocausto especificamente, permeia a narrativa. O campo de concentração não é apenas uma figura de comparação. Ele surge como uma pós-reflexão ofuscante da lembrança da vizinha. Dona Dora tem um corpo extremamente magro, exalando um cheiro de perfume forte e enjoativo, uma cabeça coberta pela peruca e um rosto com maquiagem excessiva a lembrar uma boneca. O que a narradora sabe desta curiosa vizinha de Vovó Magra, são os rumores contados aqui e ali, incitando a curiosidade infantil. Dona Dora que fala uma mistura de ídiche, russo e português e nunca sai de casa, nasceu supostamente numa família rica em Berlim e “viu pai, mãe e irmãos fuzilados.” (PGM: 214). Ela e seu marido são sobreviventes do Holocausto:

Dona Dora fora enviada a um campo de concentração e [...] saiu de lá virada em pele e osso. [...] ela tinha olhado nos olhos do médio Mengele. [...] tinha sido cobaia: que Mengele havia implantado embriões de algum bicho em seu útero e que, por vários dias, ela ficou trancada numa câmara, pelada e exposta a doses de raios-x [...]” (Ibid.)

Numa visita ao apartamento de Dona Dora, a protagonista testemunha a tragédia de uma família traumatizada pela guerra e pelo Holocausto. A casa da vizinha é um búnquer mofado com janelas tijoladas e um estoque de comida enlatada guardado em caso de um novo estouro de guerra. Até o filho da vizinha, Jacob, brincando à mesa da cozinha com uma boneca sem braços “parecia saído de um filme de terror.” (PGM: 214). Segundo Berta Waldman (2017: 380-381), este excesso mórbido representado pela família dos sobreviventes leva Moscovich a enfatizar o ethos de moderação imposto pelo pai em casa, e marca um contraste aos vividos da família:

Representative of the third-generation post-catastrophe, the author’s action is ambiguous. She shakes off a history marked by the destruction and consequent trauma, which she has inherited. Yet, at the same time, she uses it to embody her figures of speech – which are springboards to reach grace and irony, based on the disproportion between the World War II genocide and the more or less prosaic events of a relatively wealthy and bourgeois Jewish family in Porto Alegre. (Waldman 2017: 381)

No entanto, a “overflowing experience of the Holocaust” (Waldman 2017: 380) pode ser interpretada ainda como um ponto de nó significativo entre a camada literal do texto e o seu sentido alegórico, possibilitado precisamente pelo corpo estranho. Surgindo nas partes finais do livro, o episódio de família dos sobreviventes ativa posteriormente uma mirada alegórica. A figura de Dona Dora, que pertence à situação ficcional não-alegórica, é uma advertência da dimensão realista, material e tangível da experiência concentracionária, que é o horror vivenciando por corpos judaicos reais. Corpos que, metaforicamente, mas também literalmente, “lembram” o trauma. Com isto em mente, o corpo grotesco e raquítico de Dona Dora pode ainda ser lido num contraponto ao corpo obeso da narradora. As duas mulheres pertencem à mesma realidade apresentada no texto, embora representem gerações diferentes e seus corpos sejam portadores distintos da memória do Holocausto. O corpo da sobrevivente é um portador testemunhal, enquanto o corpo da narradora é um portador alegórico da experiência traumática, cuja condição produz o corpo estranho visceral, responsável pelos deslocamentos dos significados no texto.

8.3.7 Conclusões

O corpo estranho que ganha vida na escrita de Moscovich cria espaço para a narrativa do inconsciente, que enluta a destruição trazida aos judeus europeus pela ideologia fascista. Ele mediatiza a experiência historicamente contextualizada e de gênero do exílio e da sobrevivência que manifesta a ambivalência da pertença arcaica e da experiência individual. Escrito a partir de “radical split” do sujeito (Kristeva 1987: 111), este estranhamento é a questão do *working-through* de traumas pessoais (morte do pai) e familiares, ou seja, transgeracionais (*pogroms* e exílio). Atkinson observa: “Such a body writes not only out of the strangeness of this radical split of the speaking subject, but also out of the fractured, shame-bound, fearful, and grief-stricken legacy of chronic and multigenerational trauma.” (Atkinson 2017: 38). Daí, “radical split” de Kristeva, que ressoa com a teoria do trauma de Sigmund Freud e Cathy Caruth, deve ser entendido como um deslocamento ou mesmo uma desencarnação do sujeito no encontro com a perda. O estranho é o que dá voz à experiência indescritível de muitas mulheres, não apenas da própria narradora: tanto as avós, como a mãe e Dona Dora. O público leitor encontra aqui vozes de experiências de sobrevivência e pertença historicamente contextualizadas e de gênero. Além disso, ele é instado a participar do encontro inconsciente e subversivo com elementos específicos contidos no trauma cultural do Holocausto.

O romance de Moscovich encena o luto, a dor e o trauma nos seus sujeitos femininos, e também descreve o processo criativo durante o qual a narradora é moldada como escritora, processo tal que Atkinson denomina um *devoir subjectivo*: “Such a writer must be moved to birth the self within the traumatic gaps of familial and cultural heritage.” (Atkinson 2017: 198). Trata-se, portanto, de um exemplo de *roman mémoriel* que é uma obra de pós-memória que, segundo Hirsch, é, acima de tudo, uma estrutura geracional de transmissão: “Family life, even in its most intimate moments, is entrenched in a collective imaginary shaped by public, generational structures of fantasy and projection and by a shared archive of stories and images that inflect the transmission of individual and familial remembrance” (Hirsch 2008: 114). A transmissão, tanto ativa como latente, é parte integrante de um continuum de vida e de escrita. Para a narradora, a escrita autobiográfica é um meio de recuperar o seu corpo, ou seja, um processo de empoderamento no qual ela revisita as histórias familiares, enluta a morte prematura do pai e procura reconciliar-se com a mãe. Por outras palavras, a escrita é um processo de remoção gradual das camadas de dor acumulada. No entanto, é interminável, pois “os livros estão todos inacabados, porque lhes falta a resposta [...]” (PGM: 245), incessantemente contrariada pela vida: “continuar vivendo é algo que pode tornar uma pessoa alheia de si mesmo. Viver engorda.” (PGM: 246). Ou seja, tanto a vida como a escrita estão ligadas num movimento circular contínuo, sem finalização e, portanto, sem redenção: “O passado de um é a história de todos” (246) e daí “se pode saber direitinho que o passado escreve o presente. E que não abre mão de seus direitos de autor.” (PGM: 250).

As únicas respostas possíveis parecem estar encapsuladas em máximas judaicas, que a narradora aprendeu com os familiares. Alguns dessas são: “Avós e netos se dão bem porque têm um inimigo em comum.” (PGM: 99); “Qualquer idiota tem motivos para queixas; o difícil é rasgar o véu da existência com alegria.” (PGM: 148), “Os verdadeiros mortos são aqueles que não são lembrados.” (PGM: 151). Nesse aforismo, que é “estilo apropriado ao próprio ser-no-mundo” (Flusser 2007: 94), está guardada a sabedoria secular transmitida de geração em geração. Para Berta Waldman (2016b: 12), o aforismo é a palavra plena e, portanto, a única garantia e atestado da tradição e da memória judaica. É o que resta intacto quando o tempo passa e os familiares se vão.

O caráter polimórfico do discurso da memória neste romance revela-se no trabalho do romance sobre transmissão transgeracional e trauma e sobrevivência pós-Holocausto. Além disso, as reflexões enredadas sobre a vida e a escrita, passado e presente, história e sua interpretação são acompanhadas por um encontro de alguma forma efêmero entre a memória traumática judaica do Holocausto e a memória traumática brasileira da ditadura militar. Estes elementos formam um

continuum circular, construído, por um lado, pela pergunta “que tudo encerra e inicia” (PGM: 251), porque, como lembra o recém-falecido Rabino-Chefe do Reino Unido Jonathan Sacks (2017: n.p.), o poder da questão é indispensável na formação de um intelecto ativo e, portanto, um dos fundamentos da tradição judaica. Por outro lado, o continuum se constrói por duas linhagens, de gordura e de sangue, que circulam unidas num corpo que estranhamente lembra ainda os tempos severos dos invernos em *shtetlech*, dos *pogroms* e do exílio. Este corpo é uma recordação de continuidades históricas multidirecionais que encontraram a sua terrível expressão nos fascismos transatlânticos e na destruição dos Judeus Europeus.

9 Panóplia de escrita de pós-memória (2011 – 2016)

Na segunda década do século XXI no Brasil, a produção de escritas autoficcionalis pós-Holocausto aumenta significativamente. A partir de 2011 observa-se uma multiplicação de gêneros e de técnicas literárias argutamente aplicadas nesta literatura. Os romances que se publicam respondem às novas formas da compreensão do passado que se desdobra em várias direções e se deixa inspirar por várias fontes de conhecimento histórico, literário e cultural, pela tradição e cultura judaicas, transplantadas do passado europeu das comunidades Ashkenazim para o Brasil, mas também pela “nova” cultura e literatura judaica de Israel e dos Estados Unidos.

Os romances analisados aqui, *O Desterro: memórias em ruínas* (2011) de Luis S. Krausz, *Diário da queda* (2011) de Michel Laub, *Antiterapias* (2012) de Jacques Fux, *Mentch. A arte de criar um homem* (2016) de Paulo Blank e *O Remanescente* (2016) de Rafael Cardoso²⁸⁷, não tiveram um êxito comercial grande no Brasil,

287 Vale a pena lembrar que naquela década surgem ainda outros romances de autores e autoras judias. *N’O cisne e o aviador* (2014) de Heliete Vaitsman surge a figura de um colaborador nazista letão, Herberts Cukurs, fugido para o Brasil; *O alfaiate polonês: na guerra, nem mesmo a diáspora rompe os laços de sangue* (2017) de Débora Finkiel-sztejn trata do tema de exílio na véspera do Holocausto; *Céu subterrâneo* (2016) de Paulo Rosenbaum narra a viagem do narrador para Israel, com uma menção breve, mas importante a respeito da família do narrador, cujos pais são sobreviventes do Holocausto; ou ainda *O homem que venceu Hitler: Um romance sobre tolerância e preconceito* (2012) de Márcio Pitliuk. Também autores não-judeus escrevem sobre o Holocausto. Luíze Valente é autora de romances históricos, *Uma praça em Antuérpia* (2015) e *Sonata em Auschwitz* (2017), enquanto Augusto Cury optou, nas palavras da editora dele, pelo romance histórico-psiquiátrico, *O colecionador de lágrimas. Holocausto nunca mais* (2012). Romances como os últimos quatro aqui mencionados provocam perguntas pela validade desse tipo de romantização do Holocausto, imaginando e sentimentalizando o espaço concentracionário “in ways that appropriate the horror and acquiesce in some degree of moral relativism” (Sicher 2005: 198), ou ainda entregando-se à representação sensacionalista dos eventos históricos coletivamente traumáticos. Curiosamente, os romances de Valente e de Cury – este que aliás é conhecido por suas contribuições no ramo da psicologia e psiquiatria de caráter de autoajuda – não tiveram recepção entre os pesquisadores da literatura do Holocausto, mas sim um sucesso comercial, tendo sido favoravelmente avaliados pelos seus leitores e pela imprensa.

salvo Michel Laub com *Diário da queda*. Contudo, esses romances foram reconhecidos no ambiente acadêmico, alguns deles também traduzidos para outros idiomas (Laub, Krausz, Fux, Cardoso). O fato de quase todos os autores terem atingido uma visibilidade fora do país (salvo Paulo Blank), seja com as traduções, seja com palestras e entrevistas, deve ser visto como mais uma característica particular desta escrita, propiciada pela diminuição das distâncias graças à internet, às redes de acadêmicos e autores, tanto virtuais como reais, nos espaços frequentados por ambos os grupos. Tudo isso foi acompanhado pelo crescente interesse internacional pelo Brasil – econômico, político, histórico – assim como pela literatura brasileira no contexto das pesquisas sobre literaturas do mundo ou literatura mundial, etc. Na onda desta emergência global da literatura brasileira surge cada vez mais, portanto, o interesse pela literatura do Holocausto feita no Brasil.

A maioria dos autores aqui estudados nasceu nos anos 60 e 70, e apenas um deles pertence a uma geração anterior, nascido em 1949, Paulo Blank. Há aqueles cujos familiares conseguiram sair da Europa no auge da Segunda Guerra Mundial (Michel Laub, Rafael Cardoso, Paulo Blank), e outros cujos antepassados tinham emigrado por volta do começo do século (Jacques Fux) ou pouco antes da ascensão do nazismo (Luis S. Krausz). O que une esses autores é o vínculo familiar e histórico com o judaísmo, mesmo quando eles próprios, como é o caso de Rafael Cardoso, abstêm-se de se definirem como judeus. Todos eles tratam explicitamente da memória judaica que se encontra num diálogo, tenso e intenso, entre a coletividade e o individualismo e na qual a Destruição ocupa um espaço que magnetiza todos os outros elementos da narrativa, induzindo uma perturbação assombrosa na construção deles. A pós-modernidade que vivem os protagonistas dos romances é o resultado da Destruição. Alguns deles questionam o humanismo e as liberdades humanas, desconfiando da autoridade do discurso histórico; outros acreditam que conseguem resgatar o que sobrou das ruínas e recontar o passado do jeito como ele de fato aconteceu ou recomeçar a vida voltando da Diáspora para *Eretz Israel*, uma chance que seus antepassados não tiveram. Seja como for, a narração nestes romances é sempre sinônima de uma busca – às vezes mais frenética às vezes morosa, às vezes a contrapelo – pelas raízes, pela compreensão da história, pelo sentido do próprio sujeito e pela restauração do que sobrou: as ruínas da memória.

A Catástrofe é tratada por alguns de maneira mais explícita como em Laub ou Fux, embora não seja um tema central nem exclusivo deles, mas sim inscrito num contexto mais amplo da história pessoal dos protagonistas que analisam suas próprias vivências em relação ao peso da memória traumática. Em Krausz, o Holocausto faz parte de um palimpsesto textual de memórias fragmentárias,

ele é uma presença ausente, até espectral que se desloca entre linhas, tendo elementos comuns com obras pós-apocalípticas de Don DeLillo, embora mais sutilmente narradas e com traços metafísico-moralistas assim como da terceira geração do modernismo brasileiro. Já o romance de Blank ocupa-se com as questões espirituais no rescaldo da experiência traumática do povo judeu, que aqui é uma cesura entre o presente/futuro marcado pela presença do Estado de Israel e o passado cujos espectros não param de reaparecer das ruínas do gueto de Varsóvia, assombrando a mãe do jovem narrador. Finalmente, no romance de Cardoso, que constrói um enredo de fundo histórico, o Holocausto é um perigo vivido pelos protagonistas, de cujas trajetórias o narrador-descendente segue resgatando o que sobrou.

É preciso refletir esse fenômeno literário a partir de 2011 em termos de uma escrita estratégica, informada, de excesso e de *blurred genres*. Ela é estratégica do ponto de vista estético e possui um grau elevado de autorreflexão controlada que busca responder à demanda pós-moderna de divulgação. Ela aposta na tensão ou no diálogo entre a história judaica de diáspora e a experiência individual das gerações nascidas depois, numa dinâmica autoficcional, descrevendo a experiência de protagonistas que possuem uma relação marcante e uma conexão pessoal com a memória judaica coletivamente traumática do passado. No entanto, em comparação aos “primeiros” (2001 – 2010) romances pós-Holocausto no Brasil, tal escrita parece ser muito mais determinada para propor uma agenda de rememoração calculada e não raramente baseada numa ideia ou numa certa visão do mundo. Além disso, ela é masculina e seus autores são homens intelectuais judeus, com educação superior, vivendo no Brasil (salvo Rafael Cardoso), mas com uma experiência internacional. Os autores ou delineiam conscientemente a fronteira entre a imaginação e a realidade, aplicando tropos e meios retóricos a fim de criar um efeito desejado, sublinhando a fronteira entre a ficção e o espaço da realidade histórica, ou, pelo contrário, entregam-se a um jogo, ou com cartas abertas de metaficção, assegurando que o leitor entenda as regras desse pacto, ou encoberto, de uma narrativa impermeável. O locus do Holocausto mantém-se no lugar histórico reservado e distante, praticamente ausente da narrativa e fora do alcance dela.

Logo, essa literatura também é informada. Os textos não raramente resultam de pesquisas aprofundadas que os autores têm realizado a longo prazo, talvez por muitos anos, no âmbito da historiografia do Holocausto, da historiografia literária e da filosofia, e, além disso, apoiadas em viagens feitas pelos autores. Há nisso uma certa propensão ao excesso que provém da convicção de que a literatura pode tudo e conseqüentemente vê-se menos inibida pelos preceitos éticos da representação de outrora e pela problemática questão da apropriação: da

memória, da voz testemunhal, do discurso (auto)biográfico, enfim. O excesso refere-se: ao uso desmedido e simbólico de nomes ligados ao Holocausto, à alteração de papéis entre o perpetrador e seu alvo que deve metaforizar as relações entre judeus e não-judeus durante o Holocausto (como em alguns dos contos dos anos 90), à audácia de entregar-se com confiança absoluta ao discurso histórico ou pelo contrário, à relativização desse, à apropriação das vozes históricas-testemunhais, ao desmembramento do sujeito narrativo e à fragmentação da narrativa, ao “plágio” levado ao extremo em relação à construção da narrativa como um *Perpetuum mobile* de intertextos, ou até uma privação aberta da narrativa de um direito à originalidade.

A produção literária em questão dispõe, além disso, de uma panóplia de gêneros literários. Aqui encontram-se variações do romance memorialístico, de formação, do romance familiar e do (novo) romance histórico. Eles misturam a forma ficcional com a autobiográfica, criando vozes autoficcionais que rememoram, tendo sempre como ponto de referência o presente vivido pelas mesmas e o impacto do passado na vida delas.

O que chama mais atenção ainda quando se examina esses textos em conjunto é a dominância de vozes masculinas. O aspecto masculino realiza-se além disso na dominância do que se poderia descrever como homossexualização. As relações masculinas de família destacam-se no primeiro plano, deixando as mulheres confinadas ao segundo plano da narrativa, tratadas como objetos de amor ou de violência. Também a Europa deixada para trás, o tempo-espaço de *Drüben*, é uma memória dos grandes homens. A guerra e o Holocausto têm o rosto masculino. Os narradores narram, portanto, uma experiência masculina não raramente elaborando a memória do Holocausto numa lógica patrilinear que projeta não apenas a filiação familiar, mas também uma afiliação cultural e intelectual. O caso de exceção apresenta o romance de Paulo Blank, diferente dos demais devido à ligação maior com a tradição religiosa judaica, mais mística, o que define a narrativa em termos matrilineares.

A escrita dos anos 2001 – 2010, foi definida como a escrita corporal no contexto da escrita a partir do corpo de mulher e das consequências éticas e políticas da emancipação resultantes disso. *Écriture féminine* é, no sentido introduzido por Hélène Cixous, uma escrita emancipatória na medida em que deixe e promova o empoderamento dos sujeitos femininos numa perspectiva histórica milenar de dominação patriarcal e controle masculino sob o corpo feminino. Enquanto isso, a literatura feita entre 2011 e 2016 – aqui: literatura de homens – não está desprovida da narração corporal, mas a conceitualização do corpo dá-se de maneira diferente. O corpo masculino, além de ser, como o feminino, inserido no cronotopo do trauma transgeracional e do luto pelo passado em ruínas, assim como da

nostalgia pela impossibilidade de se viver sem a consciência da Catástrofe, é um corpo dentro de normas, sejam sociais em geral, sejam judaicas em particular. Primeiro, é um corpo que se apodera do espaço, um *flâneur* (figura arquetipicamente masculina), de mobilidade desinibida e não restringida por nada. O mundo é sua área de lazer. Segundo, é um corpo que passa pelos rituais judaicos que sublinham seu pertencimento à cultura judaica e ao gênero masculino. Finalmente, é o corpo que se autoidentifica com outros homens, figuras arquetípicas, míticas, históricas, literárias, também relacionadas com a Catástrofe. Essa identificação é crucial para o desenvolvimento da narrativa.

No já mencionado estudo de Lois Baer Barr os autores e as autoras, mas majoritariamente autores, judeus latino-americanos, enfrentam a tradição lutando contra ela ou pelo menos problematizando-a. O seu espírito combativo (Barr 1995: 6) é tanto uma objeção aos códigos patriarcais vigentes na sociedade latino-americana e na vida judaica praticada dentro dela, como também uma resistência contra a marginalização associada com a imigração e a identidade judaica na América Latina. Barr estuda os autores que não apenas vivenciaram na própria pele os tempos sombrios dos regimes autoritários no continente, mas igualmente num “geographical and chronological remove” vivenciaram o Holocausto que “colors their view of the world” (Id.: 7). Não obstante, observando a produção literária do Holocausto na segunda década do século XXI, a situação não se demonstra tão revolucionária. O código patriarcal mantém-se surpreendentemente vigente na maioria das narrativas. A subjetividade masculina não se encontra refletida nem autorrefletida. Em outras palavras, a atuação, a ocupação do espaço e a rememoração são narrados na sua obviedade, como condições dadas.

De todas as formas, os romances brasileiros que narram a experiência do Holocausto como experiência e pós-memória masculina devem ser lidos contra o desejo de lê-los como uma representação de uma experiência universal *per se*. Em outras palavras, trata-se de dar um passo para trás a fim de abrir o espaço de interpretação destes textos como textos de narrativa masculina antes de qualquer pronunciamento sobre ideias universalistas acerca da condição humana presentes nestes textos.

9.1 Memórias fora de lugar | lugares fora de memória: Luis S. Krausz, *Desterro: memórias em ruínas* (2011)

As alegorias são no reino do pensamento, o que são as ruínas no reino das coisas.

(Walter Benjamin, Origem do drama barroco alemão, 1984)

9.1.1 Introdução

O autor Luis Sérgio Krausz nasceu em São Paulo em 1961. Estudou filologia clássica e hebraico nas universidades norte-americanas de Pensilvânia e de Columbia. É doutor em Literatura e Cultura Judaica pela Universidade de São Paulo, atualmente professor da Literatura Hebraica e Judaica na mesma universidade. Seus avós emigraram para o Brasil em 1925 das terras do então recém-colapsado Império Austro-Húngaro. A tradição literária judaica-austríaca, e mais amplamente judaica-alemã, é-lhe muito cara e sua apreciação pela cultura da *Mitteleuropa* de antes das guerras encontra reflexo não apenas em seus romances, mas também seu trabalho acadêmico. Como escritor, ele estreou em 2011 com *Desterro: memórias em ruínas*²⁸⁸, traduzido para o alemão em 2013. Além de autor de ficção, Krausz também escreveu estudos de crítica literária com o enfoque na literatura judaico-alemã e judaico-austríaca do século XIX.

No romance *Desterro*, o narrador-protagonista empreende uma tarefa que lhe foi outorgada pelo Museu Judaico de Berlim de fazer entrevistas com os judeus alemães e austríacos exilados no Brasil. Ao longo do projeto, ele submerge-se passo por passo no passado austro-húngaro da própria família. Deambulando pela cidade natal de São Paulo, Krausz tenta reconstruir para si próprio as memórias familiares da vida do outro lado do Atlântico e do exílio no Brasil. Sua peregrinação memorialística leva-o até a Alemanha onde ele é confrontado com o presente que não corresponde às imagens da *Mitteleuropa* conservadas no seio da família. O romance opera com dualidades e imagens sobrepostas, algo que se torna uma quase-arquitetura da narrativa: aqui e ali, agora e outrora, *Westjuden* e *Ostjuden*, Catástrofe e progresso, desorientação e deambulação, os últimos sendo atividades necessárias inscritas no desterro vivido na realidade de ruínas pós-Catástrofe.

O romance memorialístico e autoficcional de Krausz mistura o relato de exílio com a pós-memória da terceira geração dos refugiados. Possui um clima nostálgico que lembra os trabalhos dos autores que tinham sido obrigados a sair do Império Austro-Húngaro devido à ascensão do nazismo e a exilar-se na sua condição de emigrante. Krausz não apenas presta homenagem às personagens da elite artística e intelectual do Império, como Joseph Roth, Stefan Zweig, Franz Werfel, como também dialoga com as estéticas do começo do século XX cujos ideais se viram ameaçados pela modernidade progressiva e a violência desta

288 Para citar do livro *Desterro: memórias em ruínas* (2011), utiliza-se a abreviação DMR com o número de página correspondente.

cometida em nome da civilização. Construindo uma narrativa de encontros efêmeros entre as imagens da São Paulo contemporânea e da *Mitteleuropa* na véspera e depois da guerra, o texto de Krausz convida a uma reflexão sobre o funcionamento inter- e contextual da pós-memória e sobre a ruína como metáfora da vulnerabilidade humana perante a história. A referência a Walter Benjamin é inevitável, especialmente em momentos fugazes onde a narrativa é implodida pelas alusões inquietantes à Catástrofe.

9.1.2 Encenação do Drüben

Um aspecto documentado da vida dos refugiados judeus da Europa constituía a convivência difícil com e dentro da sociedade brasileira. O esforço da família Krausz de manter-se isolada da população dominante, “de tudo o que fosse excessivamente brasileiro” (DMR: 83) tinha sempre que se ajustar a uma fluidez constante da percepção daquele Outro do outro lado do muro do casarão. A autopercepção, cujo fundamento a família encontrava na autoidentificação firme e conservadora com a Europa moderna e cosmopolita dos finais do séc. XIX e do começo do séc. XX, funcionava como uma diferenciação líquida, baseada na negação dos elementos considerados alheios, não familiares. Como se a todo o custo se tentasse manter o *status quo* que servia de alimentação para a nostalgia:

Buscávamos, ávidos, tudo o que, vindo da Europa, pudesse nos salvar de nos tornarmos assim. Porém as fronteiras estavam sempre em movimento e eu nunca sabia exatamente onde se encontravam. Na verdade, elas iam se fechando sobre mim, de todos os lados. Aqui eram os *Ostjuden* e lá os que eram ricos demais ou pobres demais ou estúpidos demais. (DMR: 84)

A conscientização do narrador desta encenação dos limites imaginados, e ao mesmo tempo, do pertencimento à elite vienense, afina-se com a submersão no mundo da convivência com os brasileiros e com outros imigrantes, também os alemães: “Entre Goethe e Schiller e os Mercedes-Benz reluzentes dos nossos vizinhos e a vulgaridade das cervejarias onde os alemães e outros nórdicos do bairro enchiam a cara de caipirinha, onde passava a fronteira” (DMR: 81). Entre esses, encontravam-se, fugitivos do processo de desnazificação na Alemanha do pós-guerra, vindos para o Brasil pelas *ratlines*, mas também outros, que simpatizavam com as ideias fascistas e depois da guerra deram abrigo aos nazistas como Mengele.

Portanto, no Brasil, país de acolhimento, a família Krausz de *Westjuden* cria seu próprio vácuo onde não busca estabelecer uma nova modalidade de vivência, mas reconstruir o que tinha perdido *drüben*:

[...] no Brasil reconstruíram tudo o que ficara perdido drüben, do outro lado, quando a Alemanha e a Áustria começaram a vomitar seus judeus e eles cruzavam os mares em todas as direções, como se tivessem sido engolidos por um grande peixe que os abandonaria nas praias de seus sentimentos. (DMR: 15)

O tal *Drüben*, que nem uma assombração, torna-se para o narrador um cronotopo inefável, uma reminiscência enigmática do esplendor do momento caído em decadência: “terra prometida da qual, por algum motivo inexplicável, designado simplesmente pela palavra *Krieg*, meus avós, como Adão e Eva, tinham sido expulsos.” (DMR: 113). Trata-se de um espaço perdido no tempo que não pertence mais a nenhuma realidade conhecida e define-se justamente pelo seu antagonismo instável e movediço com tudo o que é brasileiro ou tudo o que é judaico oriental, tão veemente rejeitado pelos judeus modernos e assimilados. O *Drüben* torna-se, porém, uma projeção jogada na realidade brasileira, levando traços de uma ritualização da vida que chega até a ser uma encenação do tempo-espaço perdido, como a casa em Campos do Jordão, cidade montanhosa conhecida como “Suíça brasileira, construída no estilo de casas de verão que tinham ficado para trás.” (DMR: 23). Esta “apropriação elástica do passado real e do passado imaginado” (Agnew 2004: 328) é, no fundo, a-histórica e a-realista, possuindo uma função substitutiva que não serve para lidar com o passado no sentido de *Vergangenheitsbewältigung*²⁸⁹, como argumenta Agnew a propósito de *reenactment*, mas, mais propriamente e em resultado do trauma, serve para conservar um *status quo* que de fato se tinha perdido; um congelamento do

289 O termo *Vergangenheitsbewältigung* encontra-se estreitamente ligado à historiografia alemã pós-1945. É definido como uma tentativa de lidar com o passado que se deu nos anos 60 e 70 do século XX. Esse período caracterizou-se por uma luta pela memória e pela conscientização da sociedade, especialmente dos jovens sobre os crimes cometidos pelos alemães durante a Segunda Guerra Mundial. Uma atenção particular deu-se na figura do perpetrador. O lema “nunca mais” acompanhava uma oposição de uma rede de intelectuais, artistas e políticos contra as vozes pedindo um corte radical com o passado. O enfoque particular deu-se no crime nazista contra a população judaica. Esta fase foi seguida pela *Vergangenheitsbewahrung* dos anos 80, que se caracterizou por uma transição da luta pela memória para a afirmação da cultura da memória. A partir desta década deu-se, portanto, ênfase na pesquisa detalhada dos crimes nazistas e de seus colaboradores. Também a ideia do passado não superado passou a perder relevância frente às revelações e posições políticas cada vez mais abertamente críticas. Cf. Flierl e Müller 2009.

*Drüben*²⁹⁰. Mesmo assim, esse tipo de encenação possui afinidades com *reenactment* na medida em que se deixa de interpretar como um gesto de abertura de um espaço utópico – afinal, *Drüben* é uma utopia, pois existe como tal apenas na imaginação dos membros da família do narrador – e também um gesto de luto e de testemunho (Agnew 2004: 329).

A família Krausz dos judeus “modernos” busca então reproduzir dos farrapos da memória o esplendor da vida no Império de quando eram “súditos do *Kaiser*” (DMR: 59). A maneira como eles se entregam ao cultivo do passado é exemplar e representa a postura de várias famílias judaicas burguesas vindas de grandes cidades da Europa. Por isso, pode se falar aqui do romance de Krausz como uma expressão de memória comunitária vinculada à certa classe social. A reconstrução à qual se entrega a família cria um cronotopo particular de uma ruína congelada em sofás, cristaleiras, relógios e porcelana, trazidas por nobres imigrantes judeus, gerando uma nostalgia angustiante que se desdobra em atividades diárias de cultivação de antigos costumes e prazeres intelectuais, observados pelo narrador, descendente e herdeiro da memória da *Mitteleuropa*.

No sentido de uma utopia, *Drüben* possui uma relação particular com o conceito do *shtetl*, o típico vilarejo judaico da Europa Oriental, aniquilado nos pogroms e no Holocausto que do outro lado do Atlântico tornou-se um “estado de mente” (Roskies 2000: 4). Ele aparece intertextualmente no episódio da festa de Benya Kirk. Por um instante inesperado, a realidade paulistana perde seus contornos e na estética do realismo mágico que lembra os textos de Moacyr Scliar, translada-se para o “mundo encantado” (DMR: 59) do Leste Europeu. Benya Kirk, a mítica figura do mafioso judeu de Odessa, sai diretamente do conto de Isaak Babel para ocupar um novo espaço, um apartamento em Perdizes (bairro nobre de São Paulo) onde acompanhados das canções tradicionais judaicas, de vodca, de doces e de canapés de salmão, os convidados, inclusive o narrador adulto casado com uma das distantes familiares de Kirk, festejam a libertação do notório gângster de um presídio nos Estados Unidos. Este é o “*Shtetl* de colesterol e de açúcar” (Ibid.), que para os judeus orientais exilados nas Américas configura um *Drüben* “capaz de sufocar e de apagar as dores e de obliterar todos os sofrimentos” (Ibid.), enquanto para a família Krausz em particular é algo do qual ela acreditava ter se emancipado.

290 Cf. Cap. 7.3.4.

9.1.3 *Ostjuden e Westjuden*

Como demonstrou Jeffrey Lesser (1988, 1994), a população judaica no Brasil caracterizava-se por uma alta heterogeneidade e as animosidades entre os grupos acabaram transladando-se junto com as pessoas para o outro lado do Atlântico. Também o romance de Krausz, na medida em que ilustra o distanciamento por parte dos imigrantes vienenses dos imigrantes orientais, desafia a ideia comum que se costuma ter da imigração judaica no Brasil como uma massa amorfa e uniforme.

O narrador encontra-se no meio da confrontação entre as duas raízes do judaísmo Ashkenazi: do lado paterno, que é da tradição austríaca-alemã sob auspícios da monarquia *k.u.k.*²⁹¹ e da parte materna, os orientais dos *shtetlekh* da Polônia chamados pejorativamente de *Ostjuden* pelos Ashkenazim da língua alemã. As animosidades entre os dois grupos transportadas para o outro lado do oceano e as tradições por eles representadas são sutilmente esboçadas nas situações diárias de convivência: “Uma guerra silenciosa, implacável, cheia de ressentimentos travava-se entre o lado de cá e o lado de lá, transportando para os trópicos a velha animosidade entre Ostjuden e os judeus do Ocidente. [...] e é claro que nesse afastamento crescente eu tomava o lado dos mais felizes e dos mais amáveis.” (DMR: 128-129).

A tradição austro-húngara é visivelmente a dominante na educação e crescimento do narrador. Ele identifica-se primariamente com os judeus falantes de *Hochdeutsch*, “[idioma] dos meus avós [...] extraído da literatura do século XIX” (DMR: 114). Emancipados e modernos, os *Westjuden* consideravam-se, além de tudo, modernos cidadãos cosmopolitas. Para eles, moradores de grandes cidades europeias de fala alemã, o judaísmo passou a ser percebido exclusivamente como uma confissão religiosa que não correspondia aos ideais da modernidade. Portanto, os assimilados buscavam transcender os vestígios do passado judaico guetizado, símbolo do atraso, personificado na figura do *Ostjude*.²⁹² O desejo de dissociar-se daquela imagem, acompanhado pela aspiração à integração na sociedade mais ampla acompanhada pela busca da ascensão social, já na década

291 *K.u.k.* significa em alemão *kaiserlich und königlich*, em tradução, “Imperial e Real”, e refere-se especificamente à Monarquia Austro-Húngara da dinastia dos Habsburgos vigente entre 1867 e 1918.

292 Os judeus orientais funcionavam no imaginário alemão e austríaco como um estereótipo vivo de um judeu do gueto, embora fossem moradores de *Shtetlekh* que não tinham caráter de exclusão social, mas, pelo contrário, eram zonas de contato entre culturas (Pickhan 2015: 56).

de 1930 Arthur Eloesser chamou de caminho “do gueto para a Europa” (Krausz 2012: 23), enquanto mais recentemente Aschheim falou analogamente de uma transição do *caftan* (roupa tradicional judaica) para o *cravat* (em português: gravata) (Aschheim 1982: 82). Em contrapartida, os *Ostjuden*²⁹³ eram considerados pelos *Westjuden* como não-modernos e inassimiláveis. Eles representavam uma alteridade absoluta, funcionando como um lembrete constante de uma presença misteriosa e inquietante da exclusão social. Infiltrando a consciência e o espaço germânico, particularmente com a grande onda migratória que se deu na segunda metade do século XIX dos judeus de Galícia e de Bucóvina à metrópole Vienense (Staudinger 2015: 29), o *Ostjude* tornou-se além de tudo uma encarnação de uma cultura estrangeira hostil, intrusa e não-emancipada (Aschheim 1982: 82).²⁹⁴ Alvo de preconceito, piadas, anedotas e canções de cabaré, os Judeus do Leste, também chamados no espaço germânico de *Betteljuden*, *Schnorrer* ou *Polacken* (Brenner 1998: 21) não eram, porém, desprezados somente pelos judeus ocidentais. Sua imagem dos indesejáveis serviu como o fundamento para a construção da figura do inimigo na propaganda antisemita a partir dos anos 20 do século XX. Falando ídiche, usando roupas tradicionais, tendo supostamente um jeito específico de ser, eles provinham dos pequenos vilarejos das terras onde reinava a violência dos *pogroms* e que eventualmente se tornaram o placó central da Catástrofe. O narrador de Krausz refere-se a esta região, que virou o maior cemitério da Europa, como um espaço inquietante e lúgubre: “outra Europa, semiasiática, do Leste, aquela Europa onde tudo cheirava a mofo, a falsa Europa? A devastação e o sofrimento pairavam à sua volta como uma maldição, e a acidez pungente daquelas frutas escuras [...]” (DMR: 116).

293 O termo *Ostjude* foi cunhado ao redor de 1900 por Nathan Birnbaum, um escritor vienense de origem judaico-oriental, para referir-se aos judeus do Leste Europeu como portadores de uma cultura própria – oriental judaica – e o idioma ídiche, no contexto da migração da Galícia no Viena e sem uma conotação negativa menos ainda pejorativa. No entanto, o termo como tal foi rapidamente sujeito a remodelações bem antes da Primeira Guerra Mundial quando o estereótipo do *Ostjude* atingiu seu auge. Por um lado, ficou negativamente carregado, por outro lado, romanticamente idealizado pelo „exterior” judaico e não-judaico (Staudinger 2015: 36-37).

294 Joseph Roth no seu ensaio de 1927 *Juden auf Wanderschaft* (em trad. *Judeus errantes*), fortemente relativizou e questionou a oposição entre Leste e Oeste, buscando desconstruir o imaginário coletivo do Judeu Oriental (Pickhan 2015: 49). Como lembra Krausz, nas décadas vinte de trinta do século XX, surgiu uma percepção particular entre alguns intelectuais e escritores judeus a respeito do *Ostjude*, considerado um indivíduo de uma integridade moral e espiritual (conservadora) em contraste àqueles judeus ocidentais que seguiram as modas modernas (Krausz 2012: 22-23).

A imagem desta “outra Europa” evocam também as expedições aos sábados para o bairro judaico de classes operárias de São Paulo, o Bom Retiro. Lá os pais do narrador encontram as especialidades da cozinha tradicional judaica e descobrem o fascínio pelos sabores nostálgicos de *kasha*, arenques e pepinos em salmoura, trazendo “aquele gueto em pedaços a memória de outras terras” (DMR: 91) e transformando-se em aldeias “na paisagem pantanosa da Galícia Oriental” (DMR: 91-92). Aos domingos, as especialidades judaicas são levadas para a casa da avó materna. O ambiente dos encontros familiares no apartamento alugado da avó é frio, assombroso e melancólico. Tais visitas não pertencem de jeito nenhum à programação predileta do jovem narrador e até geram desconforto: “Era como se estivéssemos partindo para uma visita aos mortos” (DMR: 93). Mais uma vez, o mundo de *Ostjuden*, um “universo sofrido, desamparado, lacerado pelas dores e pela impossibilidade de esquecimento [...] pelas desgraças sem fim e pela violência” (DMR: 128), revela-se distante do mundo que os avós de Krausz buscam preservar.

9.1.4 Memórias em ruínas – desorientação, desastre e desterro

No romance, a Destruição é associada primariamente com os *Ostjuden*, tendo consequências, porém, também para os *Westjuden*. Ela se revela como a culminação trágica das “catástrofes” que eram as quedas do Império e da República de Weimar, provocadas pelas ideologias nacionalistas e populistas, e em consequência das quais prosseguiu a deterioração da condição da população judaica burguesa assimilada.

A Catástrofe é um divisor de águas que se inscreve na paisagem do *Drüben* sendo enlutado. Os canais pelos quais se dá a mediação da memória do *Drüben*, recebem um destaque significativo na narrativa. O esplendor cosmopolita de grandes metrópoles, sinônimo da alta cultura europeia, acaba sendo mediatizado pela literatura, pela música, pela arte e pelos artefatos, tudo o que alimentava “a ânsia e a nostalgia dos nossos ancestrais” (DMR: 80). Livros de autores como Goethe, Hölderlin, Heine, *opera* dos compositores românticos e da moderna Segunda Escola de Viena, os objetos presentes na casa, relógios, talheres de prata e porcelana de Meissen, móveis no estilo *Biedermeier* reanimam o clima da *Mitteleuropa* e trazem as lembranças da promessa do fim do exílio: “O universo urbano e pequeno-burguês do Biedermeier alemão e austríaco torna-se, para os judeus germanizados, uma espécie de contraponto e de oposto absoluto ao eterno migrar judaico [...]” (Krausz 2012: 25).

A família Krausz busca cuidar dos últimos pedaços da memória do passado, mas com mudanças de casa as coisas vão se perdendo. É apenas o narrador já adulto que descobre o que sobrou deste mundo de ontem: as ruínas das ruínas,

ruínas amontoando-se com a passagem do tempo. A ruína, portanto, ao mesmo tempo é e não é uma construção alegórica. No pensamento de Walter Benjamin, a ruína é uma pós-figuração da impossibilidade de reconstrução plena do passado. Desmistificando a ideia de existência de uma unidade – da história, do texto, da memória – Benjamin esteve em busca de palavras soltas e de imagens descontínuas que construíssem a experiência de vida e também de escrita e de leitura do passado. Ele tentou demonstrar no ensaio sobre o narrador (Benjamin 1987) a inviabilidade desta experiência depois da Primeira Guerra Mundial. No entanto, como demonstrou Lyotard (1988: 76) num segundo momento, é justamente nesta negação de narrar a experiência que consiste uma nova possibilidade de escrita: a escrita das ruínas.

Mais ainda, por mais alegórica que seja a figura da ruína, representando a história, ela possui uma dimensão explicitamente literal no presente que enluta o que sobrou do passado. A destruição física que trouxeram as guerras está longe de ser uma figura alegórica: prédios arrombados, vilarejos inteiros queimados, e por fim, vidas assassinadas e corpos deixados sem a possibilidade de serem enterrados. O que sobrou disso é justamente o tema do romance de Krausz. O narrador, incentivado pelo Museu Judaico de Berlim, torna-se um colecionador: de objetos, de histórias de vida e de sentimentos nostálgicos, em suma, de ruínas. Parentes, amigos e conhecidos da família exilados compartilham com ele o que lhes sobrou, os fragmentos do passado: memórias narradas, documentos, quadros, livros, fotografias, peças de mobiliário, louça, música, até seus jardins paulistanos com plantas que lembram outro tempo, “nossos jardins perdidos” (DMR: 13).

O narrador perambula então entre cacos e migalhas da tradição que se lhe faz acessível além de tudo através de sua materialidade. Tentando reconstruir o passado ele de fato reconstrói uma narrativa sobre esse passado. Resulta, contudo, que o seu narrar encontra-se nas ruínas da narrativa. Ele diz num momento: “Eu ando desorientado” (DMR: 12) e logo no outro: “me desorientei” (DMR: 13). Estes pronunciamentos implicam uma perda de cognição ou uma interrupção na reflexão. “(Des)orientação”, *léxis* presente em vários idiomas, é derivado do latino *oriens/orior* e refere-se à direção da qual se levanta o sol e então à localização geográfica do que se encontra no Leste. Também a palavra “leste” ou “levanté” em vários idiomas deriva do verbo “levantar-se” ou “subir”, também no contexto do nascimento do sol.²⁹⁵ Orientação tem a ver então com o encontro do caminho certo através da confirmação prévia de onde localiza-se o Leste. É

295 Em hebraico o verbo “subir” relaciona-se com o substantivo *Alíá* utilizado para referir-se à emigração a Israel, e daí de uma colocação positiva no sentido de volta às raízes, fim da vida em diáspora.

no Leste que se encontra a terra israelense e é na direção de Jerusalém que os judeus em diáspora devem virar seus rostos durante a oração. Quando o narrador se des-orienta, isso significa que ele perde o Leste de vista e, assim, tudo o que ficou do outro lado do Atlântico se apaga. Lembre-se nesta ocasião a indelével afinidade do vocábulo “desorientação” com “desastre”. Enquanto a primeira implica uma perda do Oriente, “desastre” etimologicamente significa a perda da estrela – *des* (privação, remoção) + *astrum* (lat. estrela). A estrela é sinal de boa fortuna pois numa noite de céu limpo guia aqueles que vão na direção de seu destino. A perda dela significa um infortúnio resultante da posição desfavorável do planeta – um des-astre. Quando o narrador passeia pelos jardins paulistanos que lhe fazem pensar nas plantas cultivadas outrora em jardins das casas vienenses, desorienta-se, pois aquele “outro tempo” não existe mais e é lhe inacessível. A paisagem urbana do *Morgenland* brasileiro ofusca, faz barulho, desconcerta e desorienta alguém que vive o desterro como uma condição transgeracional e inalienável no mundo pós-Holocausto.

Numa tentativa de salvar as ruínas do tempo, de dar ritmo e orientação à vida, os pais do narrador colecionam relógios. De vários tamanhos e estilos, guardados numa sala, os relógios são objeto de cuidado da mãe que os limpa regularmente da poeira e do pai que dá corda neles e cataloga-os segundo a tradicional *Katalogisierungskunde* cujos preceitos encontram-se num volume publicado em 1905 na Prússia. Entre os relógios há também uma curiosidade: um relógio que pertencia à bisavó. É um relógio antigo de Bratislava com letras em hebraico no lugar dos números e que anda no sentido anti-horário. Enquanto todos os demais marcam a passagem do tempo, esse único vai contra o tempo, como se lutasse contra a morte e contra o progresso falacioso. Tanto essa peça como todas as outras guardam um mistério que o narrador não consegue decifrar: “a vida secreta dos relógios” (DMR: 52). Este episódio lembra um dos contos de Roney Cytrynowicz publicado em 1994 na coletânea de título homônimo *A vida secreta dos relógios e outras histórias*. Tanto Krausz como Cytrynowicz outorgam a essa maquinaria de medir o tempo um valor nostálgico onde o *tic-tac* recorda a fragilidade e a inefabilidade e ao mesmo tempo o ciclismo da vida. O relógio da família Krausz com letras hebraicas e ponteiros andando no sentido inverso é como uma máquina do tempo que consegue voltar para o *Drüben*, um tempo-espaço paradisíaco e seguro guardado na memória. Enquanto o relógio como tal serve para facilitar a vida em sociedade, se não for justamente para construir a noção da vida social, unificando a percepção da passagem do tempo, em narrativas de Krausz e de Cytrynowicz, essa maquinaria possui algo de mistério, sendo um objeto íntimo que marca e mede o tempo das relações familiares, irrecuperáveis

perante o decorrer da história que deixou os crimes e as tragédias coletivas acontecerem.

9.1.5 A iminência inefável da Catástrofe: São Paulo, uma cidade sitiada

O passado é sujeito por Krausz à rememoração multidirecional. O vento paulistano de processo histórico é uma hostilidade disfarçada da promessa de um futuro melhor: o progresso. A tempestade que sopra do Paraíso é aqui o avanço destruidor e a amnesia que impedem ao Anjo da História redimir o passado. O vento empurra o Anjo para o futuro enquanto ele ainda procura fixar-se na catástrofe, no passado do qual preservaram-se apenas ruínas que não param de se acumular. A metáfora da ruína presente tanto no texto em si como na sua construção fragmentária programática (Seligmann-Silva 2011: 150) serve para conceber a ideia do desterro como vivenciado pelo narrador no romance de Krausz, que por sua vez prefigura-se em reminiscências súteis do Êxodo do Egito, do fascismo europeu, do regime ditatorial no Brasil e da poluição ambiental como resultado do progresso.

O narrador espera impacientemente a passagem inevitável do “dardo com suas plumas de luz natural” (DMR: 34) que iria iluminar o céu paulistano como uma reminiscência que “relampeja no momento de um perigo” (Benjamin 1985: 255). Ao cometa, popularmente considerado uma estrela (uma estrela com cauda), associa-se o simbolismo de dois opostos, o bom e o mau augúrio, sempre, porém, ligados aos eventos marcantes e às pessoas de alta posição social (“[w]hen beggars die, there are no comets seen”, Shakespeare *Julius Cesar* Ato II, Cena II). Sua vinda anunciada reflete o estado contemplativo do narrador que deambula pela cidade deslocando-se, orbitando vários tempos e espaços. Cometa, um fenômeno de natureza além do poder e da interferência humana, torna-se o símbolo da impossibilidade da redenção da história.

A cidade de São Paulo continua uma “parasita insaciável” (DMR: 9) construída sobre as ideias da Europa do século XIX. No entanto, assim como as duas guerras mundiais destroçaram os ideais da modernidade na Europa, também a paisagem paulistana degradingola com a construção e expansão urbana rápida que traz usurpação, roubo e falta de autenticidade, um “esplendor de plástico” (DMR: 26) e um capitalismo voraz. Observa-se nestas passagens sobre o progresso urbano uma presença iminente da catástrofe e a preocupação do narrador com a preservação da memória histórica frente ao porvir: “Pois irrecuperável é

cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela.” (Benjamin 1985: 255). Assim como outrora a ordem austro-húngara das coisas foi obrigada a capitular frente à vinda da modernidade industrial e bélica, também a cidade de São Paulo demonstra-se vencida pelo sufoco do progresso:

A cada hora me afasto mais daquele lugar original, de onde olhávamos com pena e não sem desdém para os que sufocavam, corriam pelas ruas como se fugissem de bombas, atordoados, enquanto nós contemplávamos uma efígie do Kaiser [...] Esperávamos que ele, embora esverdeado pelo tempo, ainda pudesse estender sobre nós o manto de sua benevolência e nos salvar dos capitães de indústria [...] (DMR: 13)

As prefigurações da catástrofe surgem em cronotopoi múltiplos e descontínuos. Assim constrói-se uma constelação dos eventos de peso traumático, cultural e individual, alimentados pela ideia do progresso, onde a presença do Holocausto é acompanhada pelo Êxodo, colonialismo, ditadura militar e desastre ambiental. A industrialização de São Paulo, com seus buldózers, caminhões, fuligem, cimento, e uma expansão infinita e caótica das zonas urbanas surge aqui comparada ao armamento e à devastação que sofreu a Europa na primeira metade do século XX. No entanto, ela igualmente lembra outros espaços. O primeiro é a penetração do interior do território brasileiro no período colonial evocada pelos Bandeirantes, figuras inerentemente associadas à metrópole paulistana, ironicamente chamadas de “valentes construtores paulistas” (DMR: 26). O segundo que surge na leitura é o espaço do chamado “milagre econômico brasileiro” da época da ditadura. Embora não haja na narrativa quaisquer referências diretas, salvo os mencionados “capitães de indústria” que evocam o regime militar e a canção do grupo Os Paralamas do Sucesso²⁹⁶, não é possível abster-se de pensar em paradoxos, o primeiro, da ideia do moderno – por um lado é vista pelo narrador como algo positivo quando relacionada com a época imperial austro-húngara e, por outro lado, como algo negativo no contexto urbano paulista – e o segundo, a respeito do período entre 1969 – 1973, quando o crescimento econômico elevado coincidiu com os “anos de chumbo” das severas repressões no Brasil.

O narrador fala do cataclismo dos cataclismos, referindo-se ao progresso de expansão urbana e em consequência disso a poluição ambiental, mas o que parece estar escondido nesta constelação espacial é uma latente prefiguração da

296 A canção o grupo brasileiro de rock, Os Paralamas do Sucesso, intitulada “Capitão de Indústria” fala justamente sobre a poluição e o ethos capitalista do trabalho, não alheio ao regime militar 1964 – 1985, assim como sobre a impossibilidade de vivenciar as “coisas livres” o que pode referir-se justamente à opressão ditatorial da época.

situação na Europa de décadas anteriores, onde a mutação das ideias modernas levou para um cataclismo da história que passou a ser conhecido como o Holocausto. A ponte entre a catástrofe paulistana – que se compõe por industrialização, consumismo, poluição – e a Catástrofe constitui uma única palavra: o moderno. Neste ponto é preciso lembrar a reflexão sociológica de Zygmunt Bauman (1999) sobre o Holocausto como o produto e o teste da sociedade moderna. Bauman, sobretudo, aponta para dois fatores centrais que deveriam ser levados em conta na reflexão sobre a modernidade e o Holocausto. O primeiro é o progresso técnico que marca a modernidade: “The Holocaust did not just, mysteriously, avoid clash with the social norms and institutions of modernity. It was these norms and institutions that made the Holocaust feasible. Without modern civilization and its most central essential achievements, there would be no Holocaust.” (Bauman 1999: 87). O segundo é o caráter controlador e calculador da sociedade moderna que coloca limites e estabelece ordens a fim de proteger seus membros da violência: “When it came to mass murder, the victims found themselves alone. Not only had they been fooled by an apparently peaceful and humane, legalistic and orderly society – their sense of security became a most powerful factor of their downfall.” (Id.: 87-88). A cidade de São Paulo, o sonho europeu do século XIX dos brasileiros, num paralelo inquietante ao Holocausto, caminha na direção do cataclismo.

As prefigurações da Catástrofe encontram-se na topografia urbana paulistana de um modo latente e acessível em fragmentos dispersos. Essa presença revela várias afinidades do texto de Krausz com o romance de Clarice Lispector, *A cidade sitiada* (1949) escrito durante a estadia da autora na Suíça entre aproximadamente 1945 – 1947. Em passagens crípticas com figuras de pensamento que apontam para a relação da Catástrofe com o moderno e o progresso, *Desterro* parece dialogar com o romance de Lispector. Como em *A cidade sitiada*, também em *Desterro* há uma camada escondida que se pode interpretar como uma escritura latente do Desastre.²⁹⁷

Em primeiro lugar, chama atenção a seguinte citação: “Nos subterrâneos que atravessam as entranhas da cidade estão as galerias nunca tocadas por um raio de sol, como os corredores do palácio de Hades, túneis de tijolos cujos mapas foram esquecidos no fundo de arquivos enferrujados, em porões de repartições públicas extintas.” (DMR: 11). A cidade em Krausz é construída em dois níveis: o terreno e o subterrâneo, do mesmo jeito como a cidade de São Geraldo de Lispector, uma prefiguração da suíça Berna. Berna é uma fortaleza, cercada pelos

297 Cf. Moszczyńska 2017.

muros e pelo canal que corre no limite exterior da cidade. Localizada no planalto suíço, a cidade encontra-se envolta por uma paisagem montanhosa dos Alpes da região. Tal topografia gera uma sensação de isolamento e de silêncio, também de resistência igual àquela de uma fortaleza inexpugnável, da qual fala o Salmo 46,1 que serviu a Martin Luther para a escrita do “Ein’ feste Burg ist unser Gott”, um baluarte do protestantismo. Esse é igualmente o título do segundo capítulo do livro de Krausz que contém forte *Imaginarium* da ruína pós-catástrofe. No subsolo mofado da casa familiar em Nova São Paulo ficam guardadas as lembranças materiais da família. O porão simboliza o espaço mental, para onde as memórias foram desterradas. É preciso retirar-se ao porão a fim de repatriá-las, salvar do esquecimento. No entanto, o espaço subterrâneo também esconde “agentes mesquinhos” cujo “trabalho de pequenez” (DMR: 29), provavelmente de gentrificação, gradualmente polui a paisagem. De modo parecido, o romance de Lipektor possui duas camadas. A camada exterior é a visível, como as paredes dos sobrados de pedra, e a outra, escondida e subterrânea, como os porões das casas em São Geraldo/Berna, configurando uma “topografia do terror” com fascismo oculto no centro da narração (Aizenberg 2015: 41). No subterrâneo da narrativa em *Desterro*, sob os lemes do progresso e da industrialização, que prossegue na direção do futuro ganhando um status a-temporal, também é escondida a ideologia fascista e suas consequências irrecuperáveis.

Em segundo lugar, as festas da Siemens e da IG Farben, são alusões que circunscrevem a maquinaria de morte nazista possibilitada por estas empresas. A IG Farben foi uma empresa de produção química que mantinha a patente para a produção do Zyklon B usado em câmaras de gás nos campos de extermínio nazistas. Já a Siemens participava do armamento e da economia da guerra entre 1933 e 1945, também a partir de 1940 usando o trabalho forçado em suas fábricas.²⁹⁸ Não é apenas irônico, que as duas apareçam na paisagem de um bairro paulistano. Elas são símbolos da indústria nazista, da qual muitos dos oficiais conseguiram fugir para a América Latina depois da derrota da Alemanha de Hitler. As ditas festas de empresa tomam lugar na casa que pertencera à família Krausz, vendida pelo pai ao tal “figurão do grão-capitalismo”. A fera nazista não dorme, seu fantasma continua assombrando os espaços de vivência das pessoas. Na época, os judeus sofreram evicções, eram confinados aos guetos e subjugados

298 Ao contrário da IG Farben que foi dissolvida depois da Segunda Guerra Mundial, a Siemens continua hoje como um dos maiores conglomerados industriais no mundo. Mais informações a respeito da história da Siemens encontram-se na página oficial da empresa: www.siemens.com.

à maquinaria industrial e genocida, enquanto agora acabam sendo comprados com um cheque por suas memórias materiais, as mobílias, armazenadas nos escombros do porão.

As fábricas e empresas são elementos inerentemente ligados ao dito progresso. No romance de *Lispector*, um dos marcos de modernização é a nova usina com sua imponente torre cilíndrica pairando sobre a cidade (Lispector 1998: 199). A torre e os fumos que ela emite compõem uma imagem que faz alusão às chaminés das câmaras de gás nos campos de concentração: “mesmo os crepúsculos eram agora enfumaçados e sanguinolentos” (Id.: 16), “Fios da chuva se dourarem despertos sob as lâmpadas do terraço, erguendo fumaça sonolenta” (Id.: 39), “As ruas já não cheiravam a estábulo mas a arma de fogo deflagrada - aço e pólvora.” (Id.: 194). Vale a pena comparar com *Desterro*: “A fumaça que se erguia das chaminés das churrascarias de rodízio anunciava uma catástrofe cada vez mais próxima que, no entanto, não chegava e não chegava, ainda que seus sinais estivessem nos jornais [...]” (DMR: 28). Um restaurante de churrasco, algo típico no Brasil, avista um cataclismo, enquanto suas fumaças, assim como em *Lispector*, são uma visualização desconcertante do extermínio nazista. O mesmo efeito produz o arame farpado do famoso cemitério paulistano do Araçá (DMR: 66-67). Mais ainda, os problemas respiratórios e ar pesado de poluição paulistana lembram a falta de vento que às vezes sente Lucrécia Neves no ambiente pesado do subúrbio de S. Geraldo. A fumaça e a fuligem do “subúrbio de carvão e ferro” (Lispector 1998: 19) desencadeiam uma outra figura estética que é aquela do olhar. A poluição afeta os habitantes que não conseguem enxergar o que verdadeiramente acontece com a cidade, como se tivessem vivido mecanicamente ou num cego consentimento dos eventos, dessubjetivados pelo progresso: “Os homens [...] era comum terem olhos cinzentos e brilhantes como placas” (Ibid.), “assistiam sem olhar” (Id.: 27), esperando por algo sem saberem exatamente pelo quê. Neste clima inquietante e de suspense aparece um vento estranho: “E quando sobre o alegre movimento da manhã soprava o vento fresco e perturbador, dir-se-ia que a população inteira se preparava para um embarque.” (Id.: 16). O narrador de *Desterro* fala igualmente de uma espera silenciosa pela chegada do tenebroso que é nada menos que o progresso. Algumas poucas referências ao olhar podem ser interpretadas, portanto, como uma alusão ou uma homenagem ao olhar na obra de Clarice, em particular em *A cidade sitiada*, que trata da inevitável marcha do moderno na direção do progresso.²⁹⁹

299 Regina Pontieri publicou em 1999 um compreensivo estudo sobre o olhar fenomenológico em *A cidade sitiada* e outros romances de Lispector. Cf. Pontieri 2001.

O narrador de Krausz, numa espera por uma mudança ou qualquer ruptura que o possa tirar do estado melancólico, busca com o olhar por um cometa no céu. Noutra momento, ele fala da necessidade de acostumar-se ao inevitável sem virar o olhar: “Era preciso educar nossos olhos com a força da vontade e levá-los a amar aquelas construções: quem não partilhava do êxtase do arranhar dos céus, não contava.” (DMR: 28). Educar os olhos implica participar da construção da realidade, interagir com ela, até se adaptar. Acostumar-se ao progresso e participar dele é visto como uma condenação irrevogável, pois a volta para trás não será possível. O progresso em Krausz, tanto como em Lispector, encontra-se no prisma de visibilidade sendo construído pelos narradores. As descrições da paisagem urbana constituem um tecido importante da narrativa. As ruas congestionadas pelos carros é a imagem mais frequente que se vê na cidade de São Paulo. A poluição dos veículos cria um “manto ciclópico, meio cinza, meio amarelo, reencarnação dos dinossauros cuja substância os canos de descarga de motores despejam agora [...]” e “[o]s prédios mais altos parecem vestir a névoa de fuligem e de partículas de enxofre como uma diva que, ao terminar sem número, se envolve, pudicamente, com um xale de seda. Mas esse xale se instala nos brônquios da gente, apagando-os, aos poucos.” (DMR: 10). O crescente desenvolvimento urbano, prédios sendo construídos uns em cima dos outros, roubam não só a vista como também o ar respirável: “Todas as promessas do progresso nos pareciam logros destinados a nos confinar em lugares cada vez mais estreitos, cada vez mais sufocantes, onde teríamos de lutar até mesmo pelo ar que enchia os nossos pulmões.” (DMR: 78). A catástrofe ambiental refere-se ao rio Pinheiros, localizado na zona Sul de São Paulo, que, devido à poluição provocada pelos resíduos industriais e domésticos, tem se tornado um emblema infame da cidade com seu cheiro ruim e lixo acumulado, “degradado a uma condição inominável e ao qual se evita fazer referência em todas as conversas educadas.” (DMR: 44). Este mesmo rio até os anos 30 do século XX servia para recreação e competições aquáticas, no entanto, com a degradação tornou-se impossível dar continuação a tais atividades (Angimahtz 2014: n.p.).

Em terceiro lugar, o progresso, a preocupação central em Krausz, vê igualmente a chegada de “grandes águas escuras” (DMR: 63), que arrastam tudo o que encontram no caminho. A imagem destas águas corresponde àquela da cidade, pois sua formação é igualmente de dois níveis: o rio subterrâneo e a superfície lodosa. As águas são responsáveis pela fragmentação das memórias, arrastando-as e dispersando-as com a vertente para em seguida deixá-las submergirem afogadas no leito morto do rio Pinheiros. Água como tal possui um simbolismo ligado à renovação e à pureza. No entanto, uma água escura e grande gera inquietação e medo pela sua profundidade possivelmente infinita já que não se

enxerga com clareza o que se esconde nela. Daí, esta imagem lúgubre e mortífera evoca sensação da perda irreparável, pois ninguém possivelmente se atreveria a mergulhar neste mundo submerso das lembranças inundadas para sempre “num interminável cortejo fúnebre” (DMR: 64). Não se trata aqui apenas da metáfora do esquecimento, mas também de uma presença figurativa a-temporal da aniquilação completa do povo judeu tentada pelo nazismo.

Finalmente, mais uma imagem do subúrbio clariciano evoca enigmaticamente o crime nazista: “No limiar da noite, um instante de mudez era o silêncio, aparecer era uma aparição, a cidade uma fortaleza, vítimas eram hóstias.” (Lispector 1998: 56). O surgimento inesperado de tais “vítimas” na descrição da noite em S. Geraldo interpreta-se aqui como uma alusão aos judeus assassinados no Holocausto. “Hóstia” é uma vítima de sacrifício a divindades e por consequência também referência a uma das etimologias bíblicas da palavra “Holocausto” em grego clássico. Em Krausz aparecem “hóstias sacramentais” (DMR: 16) que em princípio se referem às iguarias e às bebidas que faziam parte dos encontros festivos dos imigrantes vienenses em São Paulo, às lembranças da vida elegante e refinada. Aqui o narrador fala de “hóstias” por serem tão particulares, veneradas e cada vez mais escassas, enquanto remetem, assim como as hóstias de Lispector, ao passado indefinido que não é possível recuperar, mas apenas reescrever.

É com uma curiosidade inquietante que se observa como o romance de Krausz se desdobra nessas várias direções de leitura da presença oculta do Holocausto, até certa medida uma leitura alegórica, e em relação pontualmente alusiva à obra de Clarice Lispector. Chamar atenção para essas convergências entre as duas obras implica lidar com uma presença oblíqua e traumática da poética dos “holocaustos ficcionais” que é sintomática da indeterminação da referencialidade e da impossibilidade normativa da fala (Sicher 1998c: 301). Tal poética não é, porém, necessariamente um escape da história. Antes ela é resultado de busca de novos meios estéticos para relacionar-se com o Holocausto de maneira ambigualmente oculta: “The sunset is no longer romantic but postmodern in its disturbing colors of ambiguity, an omen for extermination by a byproduct of insecticide.” (Id.: 319).

9.1.6 Pensamento deambulante como a condição de ser sem origem

A relação intertextual entre Krausz e Lispector nasce gerada pelo que denomino de “pensamento flaneurista.”³⁰⁰ É um pensamento desprendido, que vagueia

300 O termo “pensamento flaneurista/deambulante” empresto do livro de Matthias Keidel de 2005, *Die Wiederkehr der Flaneure*, no qual o autor fala de *flanierendes Denken*

pelos caminhos da memória e que se associa tradicionalmente aos sujeitos masculinos.³⁰¹ O narrador de Krausz pode ser considerado um *flâneur*, que deambula pela cidade, contempla e enluta, tornando a narrativa um relato vagante que se desprende da ordem espaço-tempo linear e historicamente viável. É uma narrativa no desterro e sob uma ótica dupla de errância milenar judaica e local-individual do narrador, que convida a uma reflexão acerca do flaneurismo como a condição de falta de origem.

Vejamos primeiro algumas das características do *flâneur*. Fica claro que esta figura benjaminiana está inerentemente ligada ao espaço da metrópole, ao certo *flair* urbano que convida a passear, aqui: São Paulo. A figura que se entrega à atividade de errância, liberada e desautomatizada, não deixa de ser, porém, um representante da classe burguesa. Aqui, o narrador sente-se privilegiado, pertencendo aos emancipados e assimilados judeus germanizados da metrópole vienense que, condenados ao exílio, buscam manter certos hábitos e certo nível intelectual, cultural e social, rejeitando de certa forma a convivência com o resto da população brasileira e outros grupos imigrantes.

Flâneur é também uma resposta às tendências progressistas no espaço urbano e ao desaparecimento dos traços históricos. Sendo uma figura concentrada no seu sentimento de alienação frente ao progresso na metrópole, busca distinguir-se do ambiente que o rodeia e refletir o seu próprio ser no mundo. Ele possui algo de complacência narcísica associada à melancolia. Este sentimento particular de desvalorização e do empobrecimento do Eu, Freud distinguiu num ensaio de 1917, opondo-o ao luto que resulta no êxito da incorporação mental do objeto perdido. Segundo Freud ([1915]2010), a melancolia seria um luto fracassado em resultado do qual o sujeito é incapaz de processar a dita incorporação. Enquanto no luto é o mundo que se torna vazio devido à ausência, na melancolia é o sujeito que se esvazia e fica sem força de se recompor. Esta visão polarizada foi contestada por Derrida que defendeu a impossibilidade de distinção completa entre as duas modalidades de enfrentar a perda. O luto, segundo

como uma perspectiva narrativa independente da figura do *flâneur*. Daí, o objetivo central de Keidel é de abandonar uma textual fixação no personagem e em vez disso concentrar-se nas técnicas, estruturas, critérios e constantes temáticas do texto. Cf. Keidel 2006: 7-11.

301 Neste sentido, o dispositivo de Krausz é tradicionalmente masculino. Foi aliás Clarice Lispector que no citado romance *A cidade sitiada* transgrediu as regras, dando à protagonista, Lucrecia Neves, a vontade de se livrar da cidade sitiada, de se apoderar do espaço. Tal vontade se realiza parcialmente; o trágico da história consiste no fato de ela deixar-se domar voltando ao seu lugar recatado.

Derrida (Nass 2015: 118), faz parte da vida pois a sua incorporação é inacabável, isto é, ao mesmo tempo impossível e indesejável. Não existe um luto exitoso e daí ele é sempre em certa medida melancólico.³⁰² Nesta perspectiva, o narrador de Krausz não pode ser chamado inteiramente melancólico ou nostálgico em termos freudianos. Resulta que a sua perambulação pela cidade de São Paulo é igualmente um processo de luto que não chega a se encerrar justamente devido a sua essência imutável de impossibilidade. Embora o *flâneur* caracterize um moderno individualismo, em *Desterro* o luto do narrador é uma expressão de luto coletivo pelo mundo perdido em resultado do progresso, das guerras e da Destruição. Enquanto ele não logra reencontrar-se na experiência da realidade que o rodeia e que lhe parece vazia e alienante, ele de fato testemunha o desterro não apenas próprio ou da família dele, mas do povo judeu inteiro repetidamente jogado no exílio pela história.

Daí, *flânerie* não é apenas um deslocamento físico num espaço urbano, nem um andamento de pensamentos não estruturados filosoficamente, vivências quase-alucinatórias, mas, neste caso particular, também uma arquitetura do texto em cinco planos: revisitação dos lugares na cidade de São Paulo; reprodução da história familiar; trabalho de memória como adulto; lembranças próprias da infância e retrospectiva das viagens à Europa (a Duisburg em particular) (Wink 2015: 50-51). Estes planos são constituintes de um trabalho de luto que atesta a falta de origem: “Não havia, para mim, um nexos visível ou mesmo conversível a ligar esses três mundos – o das desérticas narrativas bíblicas, o daquelas figuras monumentais de língua alemã e o das ruas brasileiras e dos ônibus abarrotados.” (DMR: 108). As conexões mnemônicas que faz o narrador entre a represa de Guarapiranga, o “nosso Zürichsee” e a “nossa Galilea”, entre a “nossa Alexanderplatz” e o Largo da Batata, entre São Paulo, Polônia e Babilônia, até entre o Shopping Iguatemi e o berlinense KaDeWe, refletem uma busca pelo fundamento, por algo familiar, que não está mais “entre dois mundos” de Heine. A realidade das migrações do século XX demonstrou-se pois imprevisivelmente muito mais complexa, colocando o narrador judeu na zona fronteira de múltipla reflexão e interação.

9.1.7 “Como se” – conclusões

O “desterro” significa uma condição de sem terra, sem lar. Vilém Flusser fala de condição de *bodenlos* que em tradução significa literalmente “sem solo” no

302 Cf. Cap. 7.3.4.

sentido de “sem fundamento”. O que mantém as plantas firmes na terra são as raízes; uma vez arrancadas, a vivência torna-se um absurdo entendido como vivência sem uma base razoável: “Flores na mesa do jantar são exemplos de vida absurda” (Flusser 2007: 19) “a movimentação sem significado, tendo o nada por horizonte, é o clima da falta de fundamento” (Id.: 19-20). A escrita é uma maneira de capturar algo desta experiência do sem fundamento. Essa é também a empreitada do texto de Krausz, que é o passeio identitário do narrador pisando nas ruínas da memória do *Drüben* que condensa o “discurso saudosista familiar” (Wink 2015: 59) sobre uma temporalidade espacializada idealizada e uma experiência de desterro.

A deambulação do narrador é um deslocamento dentro e entre os cronotopos de luto e de nostalgia, e profundamente inserida na construção subjetiva do passado que se desvela num presente ato performativo da narrativa. A narração flaneurista revela uma relação entre o tempo e o espaço, complexa e inviável, onde nada é novo, mas sempre diferente. Esta diferença expressa-se no enunciado “como se” que estabelece uma ponte imaginária, porém intransitável, marcando a impossibilidade de se chegar de um referente a outro: “Conversavam sobre livros alemães como se, e sobre viagens a estações termais na Alemanha como se, e organizavam viagens em grupo para fazerem as curas de águas em Carlsbad como se, e observavam as montanhas e o céu de Campo do Jordão como se.” (DMR: 103). Além disso, tal narração-fluxo de associações é de fato uma experiência de vida que em si é o desterro que se vivencia e se contempla em sua inegociável alteridade.

A impossibilidade do luto, que a vida gera, exprime-se na inibição do sujeito de abandonar o objeto de nostalgia e de desejo, pois aquele objeto constitui a essência do desterro: “[...] nenhum lugar me aprecia mais desejável do que aquele inefável drüben. Eu ainda não imaginava que drüben era sempre do outro lado [...]” (DMR: 27). O “outro lado” é, portanto, aquilo que persiste em sua pluralidade, construindo um mapa de diáspora que é um estado de mente em fuga, em exílio, em luto congelado na sua impossibilidade.

No final do livro conta-se ainda a história do roubo de um quadro expressionista do pintor Jakob Steinhardt, que reaparece no Museu Judaico em Berlim. Este episódio introduz tangencialmente a problemática da restituição das propriedades roubadas pelos nazistas durante a guerra, particularmente de objetos artísticos, e os caminhos que percorrem esses objetos hoje em dia. Muitos deles terminam em coleções dos museus cuja responsabilidade ética é rastrear a origem de cada peça. A história do quadro também aborda a questão do retorno à origem, sugerindo então que a renúncia voluntária da

reparação é o desejo íntimo de livrar-se para sempre do passado, com tudo o que ele implica: o gueto, o *caftan*, a religiosidade e as tradições dos Judeus do Leste europeu: “Quem sabe se, ao livrar-se do quadro, ele estivesse finalmente se libertando daquela origem infausta que lhe causara tanta desgraça?” (DMR: 144). O narrador deixa a pergunta final em aberto, insinuando que não existe uma compensação adequada de algo que nem deveria ter acontecido. A redenção, pois, como se sabe, é inexequível no mundo depois de Auschwitz, a última muralha do tempo.

A narrativa em *Desterro* serve-se de uma tática de deambulação, fragmentação e dispersão. Distanciando-se do tradicional paradigma de representar, privilegiando o aspecto performático do procedimento narrativo, a narrativa torna-se um testemunho do declínio e da catástrofe que não cessam de se repetir. O narrador constrói pontes entre vários cronotopoi em ruínas, desmistificando as falácias de uma fé na totalidade cognitiva. Seu relato ilumina a realidade ao apontar para as suas obscuridades. Ele constrói um memorial na medida que aceita a necessidade de lembrar do esquecimento. Esta é enfim uma escrita da ausência:

La philosophie comme architecture est ruinée, mais une écriture des ruines, micrologies, graffiti peuvent faire l'affaire. Cette écriture réserve l'oublié qu'on a tenté de faire oublier en le touant, elle s'avance vers l'immémorial à travers la destruction de ses représentations et de ses témoins, “les juifs” (Lyotard 1988: 76)

Tal escrita significa uma luta pela memória do esquecimento e da fragilidade. É um empenho para não se esquecer das ruínas do passado:

Lutter contre l'oubli, ici, c'est lutter pour rappeler qu'on oublie dès qu'on croit, dès qu'on conclut et qu'on tient pour acquis. Lutter contre l'oubli de la précarité de l'établi, du passé rétabli. Lutter pour la maladie dont le rétablissement est affecté. (Lyotard 1988: 25)

Tendo em conta as palavras do filósofo de pós-Holocausto, pode-se constatar que o romance de Krausz é um exemplo da escrita consciente de seus limites, de sua precariedade. Ela enfim é uma escrita “de um pedaço do tempo que não se mede em meses”, mas o “tempo medido [...] em palavras” (Fink 1992: 8). O desterro e o desastre vão por vias tortas ao seu encontro. Por um lado, eles convidam a pesquisar uma subjetividade literária do “desorientado”, e, por outro lado, demonstram como os conceitos de estudos do Holocausto podem ganhar uma dimensão multidirecional e iluminar outros desastres. Eles podem igualmente, e com frequência o fazem, denunciar ou serem denunciados pelos conceitos de cataclismos naturais que, afinal, não são tão naturais, pois com frequência cada vez mais esmagadora, são resultado de crimes ambientais infligidos pelo ser humano à natureza e consequentemente a si próprio. O romance de Krausz

convida a uma leitura da escrita de Catástrofe e de exílio desorientada³⁰³ pela ecocrítica pós-colonial e pós-ditatorial.

9.2 Narração patrilinear: Michel Laub, *Diário da queda* (2011)

Le père est mort. Le fils écrit. Tout est terminé, tout est normal.

(Normand de Bellefeuille, Votre appel est important, 2006)

9.2.1 Introdução

A maioria dos autores contemporâneos no Brasil que escrevem sobre o Holocausto são homens, assim como a maioria de seus protagonistas é de gênero masculino. As histórias familiares por eles narradas normalmente desenvolvem-se no plano dominado pela linhagem paterna. Quer dizer, a transmissão transgeracional decorre entre os sujeitos masculinos da família. Uma narrativa tradicional neste sentido oferece *Diário da queda* de Michel Laub, um projeto memorialístico que conta a história de três gerações. O narrador adulto, morador de São Paulo e jornalista, crescido nos anos 80 em Porto Alegre, reflete a sua condição como homem, judeu, alcoólatra e futuro pai, entrelaçando sua memória autobiográfica com histórias do avô, sobrevivente de Auschwitz, e do pai que adoece de Alzheimer. Como a origem da sua história, ele considera a queda de um colega não judeu propositadamente induzida pelos colegas judeus, inclusive pelo próprio narrador, durante a festa de aniversário do menino que acaba caindo no chão e quebrando a vértebra. Ele documenta o evento num diário que vira uma prática ritual: de rememoração, de testemunho e de luto.

Michel Laub nasceu em 1973 em Porto Alegre. Estudou direito e jornalismo. Em 1997 mudou-se para São Paulo onde trabalhou para a revista *Bravo!*, da qual chegou a ser redator chefe. Estreou como escritor em 1998 com o livro de contos *Não depois do que aconteceu*. Até agora (2020) publicou sete romances³⁰⁴, os três últimos constituindo, segundo o autor, uma trilogia que trata do impacto de tragédias coletivas na vida dos indivíduos (Laub 2013: n.p.). Assim, *Diário da queda* (2011) fala do Holocausto, *A maçã envenenada* (2013) junta o genocídio de Ruanda e a morte de Kurt Cobain, e *O Tribunal da quinta-feira* (2016) trata da epidemia de AIDS.

303 Sobre a desorientação no pensamento pós-Holocausto cf. Eaglestone 2017: 95-124.

304 Nos finais de 2020 saiu o oitavo romance de Michel Laub, *Solução de dois estados*.

Michel Laub é filho de Werner Heinz Feliz Laub que veio para o Brasil em 1938 com oito anos de idade, trazido pelos pais berlinenses fugidos do nazismo. Morreu em setembro de 2010 em consequência de um problema pulmonar (Obituário 2010: n.p.). Essas circunstâncias fazem de Michel um escritor da terceira geração dos refugiados. Embora as distinções entre imigrante, refugiado e sobrevivente sejam importantes³⁰⁵, judeus que emigraram da Europa na véspera do estouro da Segunda Guerra Mundial podem ser considerados refugiados, o que os faz um tipo particular de sobreviventes (Aarons e Berger 2017: 171-172).

O romance de Laub é ao mesmo tempo o produto da prática da memória cultural judaica infligida pela Destruição e o produto da experimentação literária contido num projeto memorialístico ficcional e autobiográfico, uma autoficção se assim se quiser. Ele é mesmo tempo um dos projetos mais pessoais de Laub, o que sugere a dedicatória que o abre, “Para o meu pai”. Qualquer que seja a distribuição dos fatos e das ficções neste romance, ele pode ser considerado como parte da literatura da 3G e como uma ficção sobre a perspectiva de 3G que confronta o discurso mediático da Destruição com a história da família do protagonista.

9.2.2 Diário do avô e a falta do testemunho

O testemunho depois da Segunda Guerra Mundial tornou-se um paradigma da agência individual em nome da coletividade e um documento jurídico de denunciar crimes contra a humanidade. Os estudos literários definiram-no como uma moldura analítica, um gênero híbrido e a forma subversiva de expressão dos sujeitos oprimidos. O testemunho caracteriza-se pela sua dimensão performática e pela sua narratividade. Primeiro, ele é integrado às condições culturais que estabelecem padrões interativos do que é dito, como chegou a acontecer e qual a sua interpretação, e, segundo, sua realização exige presença de um leitor, um destinatário. Esse último constitui uma parte integrante e necessária do ato de testemunhar, ao lado de várias instâncias sociais que confirmam, avaliam, complementam ou corrigem a memória da testemunha (Assmann, A. 2007b: 13). Em sentido amplo, a etimologia latina do verbo “testemunhar” significa “atestar a verdade através do olhar”. Devido a sua ontologia jurídica, o ato de testemunhar exige a presença de uma pessoa que assista aos eventos, de um observador que não é necessariamente a pessoa afetada. No contexto do Holocausto e dos crimes de genocídio do século XX, a testemunha tornou-se o sobrevivente, aquele que assistiu e participou do evento, porém sobreviveu e nisso consiste seu papel

305 Cf. Gerson 2007: 119.

aporético de ser ao mesmo tempo sujeito vitimizado e testemunha. Seu depoimento passou a ser visto como um ato de coragem, um dever perante os assassinos e perante a história, de valor ético inquestionável, assim como parte da terapia individual de lidar com o trauma.

A noção do “evento sem testemunhas” (Laub, D. 1995: 65) demonstra não apenas o fracasso do mundo “exterior” na prestação do testemunho, mas também a desumanização dos prisioneiros dos campos de concentração e a terrível conceitualização nazista do Holocausto como evento que não ia deixar nenhum rastro. De fato, aqueles que prestam testemunho conseguem apenas relatar a sua própria experiência que é de sobrevivência. Poucos chegaram a ver com próprios olhos a maquinaria de morte em massa. Dentre eles, estão os membros da *Sonderkommando*, cuja maioria esmagadora não ficou para contar a história:

[...] it was not only the reality of the situation and the lack of responsiveness of bystanders or the world that accounts for the fact that history was taking place with no witness: it was also the very circumstance of being inside the event that made unthinkable the very notion that a witness could exist, that is, someone who could step outside of the coercively totalitarian and dehumanizing frame of reference in which the event was taking place, and provide an independent frame of reference through which the event could be observed. One might say that there was, thus, historically no witness to the Holocaust, either from outside or from inside the event. (Laub, D. 1995: 66)

Em princípio, *Diário da queda*³⁰⁶ é marcado por uma ausência de testemunho. O avô do narrador, que é um sobrevivente de Auschwitz, não é capaz de testemunhar. O silêncio do sobrevivente é uma marca de dessubjetivação em resultado do trauma:

The Holocaust created in this way a world in which one could not bear witness to oneself [...] This loss of the capacity to be a witness to oneself and thus to witness from the inside is perhaps the true meaning of annihilation, for when one's history is abolished, one's identity ceases to exist as well. (Laub, D. 1995: 66-67)

“Meu avô não gostava de falar do passado.” (DQ: 8) – com essas palavras abre a narrativa/o diário do protagonista que nunca chegou a conhecer o seu avô. Algumas coisas que ele sabe dele guardam os cadernos: “o principal projeto de sua vida” (DQ: 31). Esses papéis descobertos pelo pai do narrador foram redigidos numa língua estrangeira décadas depois da chegada da família no Brasil e contém entradas a respeito da vida cotidiana: “Aparentemente meu avô queria escrever uma espécie de enciclopédia, um amontoado de verbetes sem relação clara entre

306 Para citar do livro *Diário da queda* (2011) utiliza-se a abreviação DQ com o número de página correspondente.

si, termos seguidos por textos curtos ou longos, sempre com uma característica peculiar.” (DQ: 24) Falaciosos, grosseiramente otimistas, constroem o retrato de uma realidade grotescamente invertida. O silêncio do avô a respeito da própria experiência concentracionária, dos familiares assassinados, do judaísmo, é o significativo do trauma. A incapacidade de falar é o efeito do trauma e a força que a desloca para um limbo a-temporal e a-espacial das anotações sobre a vida como deveria ser, impedindo desta maneira o processo testemunhal. No entanto, essa maneira de inverter a realidade é de fato um testemunho. A atenção ao detalhe, a fragmentação da realidade e aleatoriedade, assim como falta de reivindicar uma compreensão total, é justamente o registro fiel da opressão fascista. Aquele “diário” do avô, onde o silêncio é preenchido com o barulho do cotidiano trivial porém estabilizador é um verdadeiro atestado do real que não pode ser referenciado em resultado do trauma.

Como um contraponto ao não-testemunho do avô serve um dos relatos de Primo Levi. *É isto um homem?* é um testemunho seminal cuja recepção elevou a importância do Evento a um nível historicamente universal. A figura de Levi, portanto, serve em *Diário* como testemunha exemplar, preocupado com a verdade, cheio de raiva, com a necessidade de ser ouvido. A operação narrativa que está em jogo aqui é a construção de uma polarização: avô versus Levi, silêncio versus depoimento, ilusão/latência versus verdade/expressão. A dicotomia conclui-se eventualmente borrando o contraste entre os dois através do suicídio do avô. Em 1987, Primo Levi cai morto das escadas em sua casa em Turim. A maioria dos pesquisadores da vida e da obra do autor não duvidam de que se trate de um suicídio no qual culminou a depressão de vários anos. Por mais questionáveis que possam ser as razões da morte de Levi,³⁰⁷ não se pode esquecer de que o avô do escritor morreu de maneira parecida: cometendo suicídio jogando-se da janela em 1888 (Magavern 2009: 167). Portanto, a “morte livre”³⁰⁸, que Hannah Arendt cogitou chamar de última garantia da liberdade do ser humano (Arendt 1986: 12), literalizada em *Diário da queda* torna-se um topos do Holocausto, um

307 Primo Levi recebeu um funeral regular porque o rabino de Turim constatou sua morte como o “assassinato adiado” perpetrado pelos nazistas (Magavern 2009: 168). No entanto, a depressão de Levi e o suicídio resultante dela, hipótese defendida pela maioria dos pesquisadores da vida do autor, não são vistos como rastreáveis diretamente à experiência de Auschwitz, mas a sua propensão aos estados depressivos e colapsos nervosos depois de sempre terminar de escrever um livro. Cf. Gambetta 1999.

308 “Morte livre” remete ao título da reflexão filosófica de Jean Améry de 1976 sobre o suicídio, *Hand an sich legen: Diskurs über den Freitod*.

topos que contudo ultrapassa o literário, aproveitando-se do “analogizing power of mimesis” (Foley 1982: 345).

Se a experiência do campo não é comunicável, isto é, se o sobrevivente não é capaz de contar aos outros, mas também não é capaz de conceber o evento do qual participou na totalidade do evento extremo, surge a dúvida se essa experiência afinal de contas realmente tenha acontecido. O poder cognitivo da testemunha ou do sobrevivente é questionado, e por consequência também sua constituição como sujeito humano. Nisso consiste justamente a aporia da condição humana frente a um evento coletivamente traumático. A participação de uma tal coletividade pode gerar nos sobreviventes a sensação de participação numa “ordem secreta” que jura silêncio sobre um terrível segredo para não ser divulgado (Laub, D. 1995: 67). O fenômeno de alucinação originado no trauma cria um impasse na cognição e na conscientização do evento. Neste sentido, a figura do avô em *Diário* personifica a impossibilidade de recuperação plena do passado e a inviabilidade da experiência concentracionária, que acaba assombrando as gerações posteriores.

9.2.3 2G: a busca pelos vestígios e a interpretação da história

“Meu avô nunca falou sobre Auschwitz, e restou ao meu pai mergulhar naquilo que Primo Levi escreve a respeito [...]” (DQ: 80). Mergulhar em busca de informação, de traços do passado que possibilitem a descodificação da experiência individual, é o resultado de uma convivência, por um lado, desprovida de comunicação e, por outro lado, interrompida pelo suicídio do avô. No contexto do Holocausto, tal convivência se dá através de um fenômeno cultural, sociológico e psicológico sem precedentes que é o surgimento da 2G. Os filhos e as filhas dos sobreviventes não constituem um grupo homogêneo, no entanto, querendo ou não, tornam-se automaticamente testemunhas indiretas da experiência dos pais. Silêncio é uma fonte legítima de sofrimento enquanto construtor de uma lacuna no meio da onipresença dos discursos históricos e literários a respeito do Holocausto. Enquanto o saber histórico ou a memória erudita (Robin 1989)³⁰⁹ não falta, a comunicação entre o avô e o pai falha, aumentando o abismo entre as experiências vividas por cada um e marcando profundamente os impasses nas relações entre as duas e até as três gerações retratadas no livro. O vácuo acaba sendo preenchido pela fé no Holocausto³¹⁰. O Holocausto torna-se para a 2G o fundamento da própria existência: “Auschwitz para [o pai do narrador] nunca

309 Cf. 7.2.1.

310 Cf. Allwork 2015.

foi um lugar, um fato histórico ou uma discussão ética, e sim um conceito em que se acredita ou deixa de acreditar por nenhum outro motivo a não ser a própria vontade.” (DQ: 108) A Primeira Geração vira aquela a qual se deve a vida e a Destruição vira o lugar da origem. Um autor da Segunda Geração, Melvin Jules Bukiet, em poucas palavras definiu essa origem: “In the beginning was Auschwitz” (citado em Aarons e Berger 2017: 29).

No romance, a ausência da transmissão das lembranças do avô não impede ao pai de criar sua própria metafísica da memória, privilegiando o vazio que se pode preencher livremente com a própria crença e convicções. Lembrar, portanto, cria padrão de martirizar os sobreviventes e os assassinados e reduz a vivência ao paradigma de Auschwitz: “Para o pai, o avô era o homem que sobreviveu.” (DQ: 26). A catástrofe e conseqüentemente as circunstâncias da sobrevivência legitimam não só o modo de viver do avô, como também o seu suicídio. É um círculo vicioso que, segundo o narrador, cria um impasse na comunicação e na compreensão mútua, negando a experiência própria da 2G e, por conseguinte, do narrador – tudo isso em nome da experiência traumática e inquestionável do avô:

É mais fácil culpar Auschwitz do que aceitar o que aconteceu com o meu avô. É mais fácil culpar Auschwitz do que se entregar a um exercício penoso, que qualquer criança na situação do meu pai faria: enxergar o meu avô não como vítima, não como um grão de areia submetido à história, o que automaticamente torna meu pai outro grão de areia diante dessa história, e não há nada mais fácil do que sentir até orgulho por ser esse grão, aquele que sobreviveu ao inferno e está entre nós para contar o que viu, como se meu pai fosse o meu avô e meu avô fosse Primo Levi e o testemunho do meu pai e do meu avô fosse o mesmo testemunho de Primo Levi – enxergar meu avô não como vítima, mas como homem e marido e pai, que deve ser julgado como qualquer outro homem e marido e pai. (DQ: 81)

Anos depois do suicídio do avô, o pai assume a responsabilidade pela memória e manda traduzir os cadernos encontrados no escritório. Tal empenho pode se descrever como *Spurensuche* – busca pelos vestígios do passado – típica particularmente para a Segunda e a Terceira Geração, que Henri Raczymow descreveu como a atividade de preencher as lacunas e de juntar os restos; uma exploração do “next-to-nothing” (Raczymow 1994: 100 e 103). *Spurensuche* é, portanto, determinada pela incompletude e em muitos casos, condenada ao fracasso. No romance de Laub, a descoberta do conteúdo dos cadernos, “handed down [...] precisely as something not handed down” (Raczymow 1994: 103), poderia ser vista como uma revelação desoladora que ao mesmo tempo explica tudo. Os verbetes do avô dizem tudo não dizendo nada; o pai sabe tudo sem saber nada.

O projeto de preservação da memória do Holocausto – que o pai elabora desde seus catorze anos de idade, momento quando descobre o corpo morto do próprio pai – entra numa crise quando é desafiada pela doença. A amarga ironia da narrativa aflige o pai do narrador com a doença de Alzheimer, uma terrível condenação para alguém que se dedica à memória. Afetando o cérebro, Alzheimer implica um esquecimento e, portanto, uma gradual dissolução da existência. Ela serve de contraponto à Destruição enquanto um evento histórico que em grande parte define-se com os conceitos da memória e da amnésia, tanto em termos psicológicos, como culturais e históricos. A doença provoca no pai a necessidade de escrever para adiar menos a demência e mais a morte da memória em família: “Ninguém escreve um livro de memórias por causa disso, sabendo que no futuro será incapaz de ler por causa de uma doença, a não ser que tenha chegado ao ponto em que meu avô chegou ao escrever o dele.” (DQ: 116). E assim como os cadernos do avô-sobrevivente são um mudo grito contra a barbárie, o livro das memórias do pai é uma prefiguração do imperativo de lembrar e um esforço de articular a verdade sobre a tal barbárie e de enxergá-la na sombra dos erros educacionais cometidos pelo seu progenitor. Frente ao silêncio do avô e sua morte precoce que impede qualquer confrontação já como adulto, o pai torna-se um autoproclamado guardião da memória. Ele acredita ser responsável por carregar o passado e assume uma postura defensora da memória, interpretando-a como uma exclusividade judaica, de caráter monopolizado e intocável:

Para o meu pai importava que não fossem apenas seis milhões de judeus, e sim vinte milhões somando-se aí ciganos, eslavos, homossexuais, deficientes físicos, deficientes mentais, criminosos comuns, prisioneiros de guerra, muçulmanos, ateus, testemunhas de Jeová? Ou que não fossem vinte milhões, na verdade, e sim setenta milhões considerando-se as baixas gerais da guerra, consequência direta e indireta das ações dos que construíram Auschwitz [...] O que isso tudo dizia para o meu pai? (DQ: 119)

Com isso, o romance desenvolve uma reflexão tangente sobre a rivalidade entre as memórias coletivas. Segundo certas interpretações, a memória do Holocausto virou um espaço contestado sujeito à seletividade da memória (Young 1993; Huyssen 2003). A atmosfera de competição e a luta pelo controle sobre o que e como é lembrado faz parte da paisagem contemporânea da memória pós-bélica ocidental e institucionalizada e é a isso que o romance de Laub amargamente alude. Por um lado, ele provocadoramente sujeita o Evento à relativização, mas, por outro lado, ele desmistifica, com essa mesma provocação, as conjunturas econômicas da rememoração filtrada e irrefletida, demonstrando a vulnerabilidade do próprio pai, ou seja, da 2G presa entre o dever da memória e a impossibilidade de fazer justiça ao sofrimento da geração dos sobreviventes.

9.2.4 Algumas coisas que sei sobre o Holocausto. Autoficção da Terceira Geração

Ao longo da narrativa revela-se uma tensão entre os eventos vivenciados pessoalmente e a Catástrofe como um evento coletivamente traumático, porém inscrito na história de uma família particular. A possibilidade de rastreio inter- e transgeracional do trauma vê-se fragilizada pela interpretação da ideia da invariabilidade da experiência humana. Num modo não-linear de narrar, surgem mais e mais detalhes dos eventos passados que acabam compondo um mosaico de traumas e entrelaçamentos ambíguos entre eles criado pelo narrador, o representante da 3G. Com o intuito de provar a falta de influência do que aconteceu ao avô na sua própria vida, o narrador elabora um raciocínio sobre o trauma não-herdado, mas sempre pessoal, fundamentado nas vivências individuais: do avô que sobreviveu Auschwitz, do pai que encontrou o corpo do suicida e do próprio narrador que participou da queda do João.

A literatura da 3G, como observa Grimwood (2007: 5) “does not represent the Holocaust so much as responds to its ongoing effects in the present.” A reescrita da história familiar que acontece no *roman mémorial*³¹¹ típico da 2G, no caso da 3G serve para problematizar a ilusão de uma narrativa coerente e historicamente autocontida e a impossibilidade de dar conta disso como o passado de fato foi³¹². Portanto, a memória em Laub funciona como um tropo-mestre ambíguo, uma figura que ao mesmo tempo elucida e encobre o propósito da narrativa, justamente porque a sua tarefa se complica com a transmissão.

À primeira vista, *Diário da queda* interpreta e sumariza vários modos de “lembrar” o Evento. O primeiro trata da memória direta e traumática que encontra sua materialidade no testemunho, ou antes em sua ausência. O segundo modo é relativo à Segunda Geração que vai em busca dos traços, consumida pela sensação da dívida e do dever não cumprido. O terceiro modo trata da interiorização da memória coletiva, mediada, de um lado, pelo discurso público, e de outro lado, judaico comunitário. A rememoração da 3G caracteriza-se, portanto, por um dilema de como manejar o que foi transmitido, operando com contrapontos e questionando os discursos que elevaram o Holocausto ao status do paradigma de rememoração.

No núcleo da narrativa encontra-se a confrontação do sujeito narrativo com uma parte irredutível da própria identidade judaica referente à memória da

311 Cf. 7.2.1.

312 Cf. Benjamin [1968]1985: 255, parafrazeando a famosa frase do historiador alemão do Reino da Prússia, Leopold von Ranke em tradução: “wie es eigentlich gewesen ist.”

Destruição. No tempo e espaço contemporâneos não existe a ausência da informação, antes há uma saturação dela. A única e fundamental incerteza são os funcionamentos da memória e sua capacidade de apreender o passado. Num trânsito de dados e de imagens exteriores, *mediascapes*³¹³ da denúncia do crime até os materiais revisionistas, uma pessoa como o protagonista de Laub encontra a necessidade de reconhecer e recontar sua própria história: “Se eu tivesse que falar de algo meu, começaria com a história do colega que caiu na festa” (DQ: 15). Justamente essa característica da literatura pós-Holocausto observou e descreveu Aarons:

[...] the issue shows itself to be more a matter of envisioning the individual idiosyncrasies of personal experiences all the while never losing the sight of the long view. In other words, if literature hopes to create personal histories, individual lives that speak to the unfolding shape of history through the actions, motivations, comportment, and encounters of those upon whom life's episodes are enacted, then the writer must envision and invent or recapture the particulars of individual experience and the responses it engenders. (Aarons 2012: 142)

Portanto, *Diário da queda* é ao mesmo tempo uma busca pelo e uma renúncia deste passado a fim de inventar as experiências individuais livrando-se dos arquétipos e modelos históricos. Ao mesmo tempo, porém, a perspectivação tripartite no romance – de três gerações exemplificadas – possui em si algo de aspiração para a exaustão da representação, criando, ou melhor, reproduzindo deliberadamente as figuras paradigmáticas de rememoração e de luto que hoje em dia já funcionam como arquétipos. Tal abordagem literária da memória do Holocausto, em si contraditória, possui consequências éticas que se apresentará em seguida.

No contexto da noção da 3G, *Diário da queda* é uma história de iniciação. Pela iniciação deve entender-se aqui a participação do narrador numa série de ritos que decorrem num universo tradicional judaico em resultado dos quais ele é introduzido para a comunidade da tradição patriarcal. Ela é patriarcal pois a transmissão é feita de pai para filho, numa corrente de relações entre três gerações familiares. O tema da iniciação é enredado com o tema da memória do Holocausto que o problematiza e matiza jogando luz à representação da 3G e da sua relação com o passado traumático. A 3G conceitualiza-se como um grupo com certas particularidades do manuseio do passado, com frequência em contraste com as duas anteriores. No entanto, a identificação com o coletivo é uma questão individual e nem todos os netos da geração bélica vão considerar-se a si

313 Cf. Appadurai 1990: 298-299.

mesmos parte de um grupo que se tende, erroneamente, a homogeneizar. Assim refere-se à expressão artística da 3G Amit Epstein, um artista israelense engajado no projeto teatral de Yael Ronen, *Third Generation*³¹⁴:

Die erste und zweite Generation hat einen eigenen Diskurs über den Holocaust [...]. Sie hat eine ganz bestimmte Terminologie, sie denken in den Kategorien ‚Opfer‘ und ‚Täter‘. Die dritte Generation erlebt momentan eine große Diskrepanz: Einerseits liegen die Ereignisse historisch weit zurück, andererseits bestimmt es ihr Leben und ihre Identität so sehr, dass man es kaum ignorieren kann [...]. Sie sind nicht mehr ‚Opfer‘ oder ‚Täter‘, sie haben andere Positionen, für die sie eine neue Sprache und neue Terminologie brauchen [...]. Die dritte Generation braucht einfach ihre eigene Sprache. (Epstein citado em Frieden 2014: 204)

A proposta de *Diário* é de representar a 3G, o que faz através da introdução de um protagonista da 3G, e com isso inscreve-se na literatura da 3G, embora o próprio autor não pertencer a tal, caso essa for entendida como exclusividade dos autores e autoras que são netos e netas dos sobreviventes. Os dois, o narrador e o autor Michel Laub, numa dimensão familiar (também referida como vertical, onde os membros da família organizam-se segundo parentesco e idade) pertencem à geração daqueles cujos avós se exilaram no Brasil, antes ou depois do Holocausto (são dois casos distintos, sempre porém devido ao Holocausto). Isso caracteriza-os relativamente como a terceira geração em relação à participação de suas famílias nos processos migratórios inerentemente ligados aos eventos da Segunda Guerra Mundial e ao antissemitismo propagado pelo populismo nacional-socialista. Outra dimensão de conceber uma geração é a socio-histórica (ou horizontal) que se refere a uma construção identitária de um grupo cujos membros percebem e participam dos processos sociais de uma maneira parecida. Como uma geração social, seus membros são da mesma faixa etária e compartilham uma experiência cultural parecida. Como uma geração histórica, seus membros são concebidos como atores históricos que vivem o mesmo momento num espaço comum. A consciência e a contemporaneidade são, então, as características centrais desta segunda dimensão.³¹⁵ Os eventos históricos

314 Mais sobre o projeto *Third Generation*: <https://cafebabel.com/de/article/auschwitz-was-the-best-die-eigene-sprache-der-dritten-generation-5ae0056ef723b35a145de5f6/> (4.10.2018)

315 A dimensão social e histórica de uma geração foi estudada por Karl Mannheim, que já em 1927 publicou suas reflexões no trabalho *O Problema das Gerações*. Aleida Assmann, quando fala das gerações, baseia-se na escrita de Mannheim. Cf. Assmann, A. 2012: 29-48.

funcionam como marcadores de diferença entre as gerações³¹⁶ e a maneira como o Holocausto definiu uma ordem geracional particular é neste sentido sem precedentes. O narrador do *Diário* não se manifesta a respeito de sua possível identidade geracional, mas, pelo contrário, busca sublinhar seu individualismo e seu desapego da história cuja parte, segundo ele, diz respeito ao avô. No entanto, querendo ou não, ele coloca a si próprio no lugar da 3G no momento quando começa a narrar “algumas coisas” como neto do sobrevivente-suicida e desta maneira problematiza o próprio engajamento com a história do avô. Mais ainda, a narrativa demonstra como a construção identitária do narrador encontra-se influenciada e moldada pelos discursos históricos e memorialísticos do Holocausto, tanto públicos como privados. O diário que ele escreve, sem, porém, chamá-lo de diário, é uma tentativa de contar o seu lado da história da família e assim sair da sombra do Holocausto que paira sobre a sua relação com o pai, o que lhe provoca uma angústia emocional e um dilema moral frente à pergunta que surge: a quem afinal pertence o Holocausto?

O narrador reconhece repetidamente a necessidade própria de arrancar o Holocausto de todo o revestimento daquilo que se sabe e que se deve saber, como o ensinam os discursos oficiais legitimados e estabelecidos, e por fim pensá-lo para si em relação com a origem da história narrada:

Eu também não gostaria de falar desse tema. Se há uma coisa que o mundo não precisa é ouvir minhas considerações a respeito. O cinema já se encarregou disso. Os livros já se encarregaram disso. As testemunhas já narraram isso detalhe por detalhe, e há sessenta anos de reportagens e ensaios e análises, gerações de historiadores e filósofos e artistas que dedicaram suas vidas a acrescentar notas de pé de página a esse material, um esforço para renovar mais uma vez a opinião que o mundo tem sobre o assunto, a reação de qualquer pessoa à menção da palavra *Auschwitz*, então nem por um segundo me ocorreria repetir essas ideias se elas não fossem, em algum ponto, essenciais para que eu possa também falar do meu avô, e por consequência do meu pai, e por consequência de mim. (DQ: 9)

316 Uns casos particulares representam judeus sobreviventes dos campos de concentração, que devido ao compartilhamento de uma experiência traumática parecida, podem se considerar membros da única geração: geração do Holocausto. Seus filhos e seus netos podem, mas não necessariamente vão construir gerações posteriores uniformes e homogêneas, fenômeno que se vê igualmente influenciado pelas coordenadas geopolíticas. A 2G em Israel, por exemplo, vai se articular de modo diferente da geração nos Estados Unidos. Cf. Popescu 2012: 96-107.

Essas palavras primeiramente negam a vontade de falar do Holocausto para em seguida afirmarem a necessidade de se falar dele, revelando uma subjetividade do protagonista na construção da história da família, história da qual ele se torna um cronista ambigualmente involuntário, porém ciente da relativa natureza de seu registro memorialístico: “Há muitas maneiras de saber como as coisas aconteceram de fato.” (DQ: 27).

A conexão entre três gerações, cria um emaranhado memorialístico e identitário. Embora o protagonista deixe claro que o seu objetivo é contar a própria história, ele é consciente de que tal tarefa seja impossível de se exercer sem recorrer às vivências daqueles que vieram antes. Resulta, pois, que sem Holocausto não há história para se contar e é justamente nisso que consiste o conflito interno do protagonista, vivendo uma vida burguesa consumista e cômoda típica de classe média alta brasileira: “à medida que você fica mais velho, aos treze anos, em Porto Alegre, morando numa casa com piscina e tendo sido capaz de deixar um colega cair de costas no aniversário, aos poucos você percebe que isso tudo tem muito pouca relação com a sua vida” (DQ: 36). O imperativo de lembrar imposto pelas instituições judaicas como a escola, os movimentos juvenis e também pelo próprio pai, opera com um discurso vitimizado que se fundamenta na ideia de uma perseguição eterna e global do povo judeu: “aquelas histórias todas sobre o Holocausto e o renascimento judeu e a obrigação de cada judeu no mundo de se defender usando qualquer meio, o inimigo que você nunca deixará de enfrentar [...]” (DQ: 70). O narrador critica as atitudes institucionais que constroem uma ideologia da identidade judaica na base do antisemitismo:

[...] há professores que se dedicam exclusivamente a isso, uma explicação às atrocidades cometidas pelos poloneses, que eram ecos das atrocidades cometidas pelos russos, e nessa conta você poderia botar os árabes e os muçulmanos e os cristãos e quem mais precisasse, uma espiral de ódio fundado na inveja da inteligência, da força de vontade, da cultura e da riqueza que os judeus criaram apesar de todos esses obstáculos. (DQ: 11 -12)

Na memória institucional de Auschwitz há algo de automatizado, de sintético, que repele o protagonista. Auschwitz é uma abstração que fica longe da realidade em que cresce o garoto gaúcho de treze anos. Há, porém, um evento que vai marcá-lo pela vida inteira: “Para mim tudo começa aos treze anos, quando deixei João cair na festa de aniversário” (DQ: 33). A queda do colega não-judeu, João, na festa de aniversário dele, é um incidente de caráter de uma iniciação negativa para o narrador. Com treze anos, os meninos judeus celebram o Bar-Mitzvá, que marca tradicionalmente a passagem deles da infância para a vida adulta. Com treze anos, João quebra a coluna depois de o narrador, junto com

os demais colegas, deixar o aniversariante cair de costas no chão. Um evento traumático, tanto para João como para o narrador, que pouco a pouco fica saturado da sensação de culpa e de vergonha e acorda para as injustiças do mundo, vivenciando sua própria queda como os primeiros seres humanos após de comer a fruta da árvore da Ciência do Bem e do Mal. A queda do João é um *trigger* para perguntar-se por si mesmo: quem é e por quê. A verdadeira iniciação ao mundo dos adultos (ou ao mundo da humanidade) é quando se tem que aceitar o pecado, ou seja, a responsabilidade pelos próprios atos.

A palpabilidade do drama vivido na própria pele resulta ter um impacto muito mais forte do que as histórias ouvidas do pai: “Se na época perguntassem o que me afetava mais, ver o colega daquele jeito ou o fato de meu avô ter passado por Auschwitz [...] eu não hesitaria em dar a resposta.” (DQ: 13). Em consequência, a narrativa transforma-se numa escavação da memória deste evento infausto: “acabei arrastado por essa história” (DQ: 33). Entre tantas incertezas do que aconteceu e se aconteceu, como e por quê, flutuam lembranças fragmentadas: “eu segurando o pescoço porque essa é a parte mais sensível do corpo” (DQ: 21), que revelam uma violência infantil atroz e demonstram a facilidade com a qual a responsabilidade coletiva tira a responsabilidade dos indivíduos. A questão da culpa e da consciência da diferença entre o bem e o mal, é paralela ao questionamento das figuras fixas de vítima e de perpetrador presentes no discurso paterno. Posicionar-se contra o sistema de valores do pai também faz parte do processo de iniciação no qual o narrador se dá conta do que se passou com o avô e seus familiares durante a guerra, sem porém sentir que isso faça parte da sua própria história, do seu próprio conhecimento do mal. A história dele é pois aquela da queda que vai dar origem a uma série de eventos irreversíveis. Na escola judaica, João é sujeito a *bullying* por parte dos demais colegas judeus. É uma alusão à inversão do papel da vítima. Esta virada de perspectiva em *Diário* visa a provocar do mesmo jeito que o faz o já mencionado projeto teatral da diretora Yael Ronen, *Third Generation*, conectando o Holocausto com a Nakba, a expulsão dos palestinos depois da criação do Estado de Israel em 1948. A questão de repensar os papéis é válida em ambos os casos, na peça de teatro de Ronen e no romance de Laub. No entanto, Laub complica a narrativa ainda mais ao mandar o narrador junto com João para uma escola não-judaica, onde os papéis se invertem novamente. Colocar o narrador de volta ao lugar do sujeito vitimizado, demonstra como o excluído é capaz de assumir o papel do perpetrador e figura o que Stefânia Chiarelli (2011: n.p.) chamou de “trânsito incessante entre delicados pólos da natureza humana.”

9.2.5 As texturas da transmissão e do luto

A narrativa de passagem da adolescência à vida adulta que se finda nesse *Erinnerungsroman/roman mémoriel* de *coming-of-age* é um relato sobre um conflito intergeracional, sobre aprendizagem de se lidar com o sofrimento, sobre autorreconhecimento e sobre a dessensibilização às atrocidades devido à exaustão imagética e discursiva do Holocausto. Isso tudo encontra o seu sumário no vocábulo “Auschwitz” que utilizado como uma palavra-chave, aparece repetido pelo menos cem vezes no romance e evoca a frequência com a qual a palavra *zakhor*, imperativo do verbo “lembrar-se”, aparece na Bíblia hebraica, nomeadamente pelo menos 169 vezes (Yerushalmi 2011: 5). Em Laub, “Auschwitz” com frequência é posto em parênteses. Parênteses são um signo diacrítico que se usa colocando entre eles um elemento que não precisa estar presente para se entender o sentido da frase inteira. Dito de outro modo, parênteses contêm uma informação adicional. Na literatura é raro o seu uso, já que se supõe que tudo o que o autor escreve e decide deixar no texto é essencial para a narrativa. Pois na narrativa, como numa obra de arte, tudo está no seu lugar e nenhuma palavra pode ser prescindida. Em *Diário*, a única palavra que surge entre parênteses é Auschwitz. Assim colocada, ela não interrompe o fluxo da narração, embora continue latente no texto, uma sinédoque do horror do Holocausto. É um horror que “is simply there, hidden, submerged, emerging, disappearing, unforgotten. You don’t make use of it—it makes use of you.” (Philip Roth citado em Sundquist 2012: 226). O caráter suplementar e paralelo da palavra “Auschwitz” repetida até exaustão, chama atenção para as lacunas e rupturas introduzidas pela memória coletivamente traumática, rupturas que se impõem na participação do processo de transmissão. Ao mesmo tempo, o narrador não para de se perguntar onde está o lugar do Holocausto hoje em dia, “quando ninguém mais aguenta ouvir falar a respeito” (DQ: 101) e o que significa o fato de que esse evento tenha sido importante no contexto familiar dele.

O tema da escrita aparece no *Diário* em relação com todas as três figuras masculinas. O avô deixa um tipo de dicionário; o pai escreve cadernos relatando os eventos importantes da vida familiar, e o filho-narrador, um diário. Todos os três textos são acompanhados por um paradoxo. Os verbetes do avô constroem uma imagem falsa da realidade, os cadernos do pai são incentivados pela ameaça da doença degenerativa do cérebro e o diário do narrador, que rejeita falar sobre o Holocausto, é um ato subversivo de escrita. Negar a intenção de falar sobre Auschwitz já falando sobre ele é um ato de desconstrução da memória. Da impossibilidade de não falar do Holocausto provém a impossibilidade de contar do suicídio do avô, da doença do pai e, em consequência disso, do próprio

alcooolismo. Esse círculo vicioso é composto por subsequentes quedas espirituais, mentais ou eventualmente morais, que pouco a pouco desafivelam as relações familiares entre homens marcadas pela falta de comunicação. A falta é irreparável quando a impossibilidade física se impõe. O suicídio e Alzheimer constituem um paralelo ao Holocausto, porque são quiasmas na transmissão da memória, ou melhor, na impossibilidade dela.

O *Diário*, lidando com a subjetividade humana, lida ao mesmo tempo com a problemática da representação literária dos eventos individual e coletivamente traumáticos. Na medida que trate de desmistificar a pretensão estética e retórica da escrita, acaba tocando nos aspectos éticos dela. O ato de lembrar o quê e como aconteceu, feito através da escrita, é um ato eticamente comprometido. A escrita pode não descrever o passado fielmente como aconteceu, no entanto, ela produz o passado no presente, mimetizando o funcionamento da memória e a essa função da memória é que a escrita busca ser fiel. As temporalidades da narrativa encontram-se fragmentadas, guiadas por uma ordem não cronológica que, sem embargo, possui sua própria lógica de funcionamento da memória. Consequentemente, o narrador de Laub, negando o acesso à experiência particular, ao mesmo tempo cria uma estrutura de perspectiva e de subjetividade justamente para narrar tal experiência, semantizando os espaços das lembranças e das vivências. Isso faz de *Diário da queda* uma *fiction of memory*³¹⁷.

Os paradoxos e as contrariedades expressadas pelo narrador encontram sua correspondência na própria linguagem. As reflexões incompletas, omissões e tropos elípticos são frequentes na literatura do Holocausto. Como observou Jonathan Safran Foer, a escrita do Holocausto prefere o silêncio já que a origem da história é a ausência (citado em Aarons 2012: 141). Em *Diário da queda*, o estilo da escrita é direto e factual, desprovido de sentimentalismo. As situações banais e cotidianas são contadas da mesma maneira desapegada como se narra os eventos dramáticos. As frases são longas e nelas, num ritmo *staccato*, acumula-se a informação. A dessensibilização possui, contudo, um efeito dramático que intensifica a impotência do narrador perante os fatos e as atrocidades, tanto aqueles contidos na sua própria memória autobiográfica, como aqueles mediados comunal e culturalmente. Trata-se da impotência que se articula numa escrita de perguntas nunca colocadas; numa narrativa de uma aparente não-curiosidade e de uma aparente não-busca.

Uma característica particular do *Diário* são, além disso, listas. Em primeiro lugar, o livro tem forma de listas com parágrafos numerados. Em segundo lugar,

317 Cf. 7.2.

os cadernos do avô constituem verbetes que alistam objetos e fenômenos. Finalmente, o narrador também indexa itens relativos ao avô, ao Holocausto, e outros, igualmente caótico e repetitivo como se fosse um arquivista espontâneo. Além disso, ele não se abstém de construções retóricas polarizadoras: entre vítima e perpetrador, entre várias formas de morrer – Holocausto *versus* mortes mais “comuns” em resultado da doença, do suicídio ou de um acidente rodoviário.

Diário da queda trata da comunicação e da transmissão, apontando para as crises destas duas que afetam as relações da família, por parte dos membros masculinos em particular. A origem da culpa não se rastreia até Auschwitz, mas consiste na múltipla crise de memória que impede aos membros da família relacionarem-se com as histórias particulares de cada um. A narrativa examina um uso possível do Holocausto como um trunfo moral³¹⁸, que surge como a origem de tudo o que acontece ao redor do protagonista, na escola e em casa, mas que ele rejeita utilizar, acreditando que há neste mundo e na vida dele muito mais do que a memória coletiva e o discurso público sobre o Holocausto e que a constante rememoração não vai mudar as relações entre judeus e não-judeus. Sem embargo, até aqui estende-se o já mencionado paradoxo de Auschwitz. Rejeitando falar, o narrador acaba falando e, analogamente, rejeitando rememorar, ele acaba rememorando: a tradição judaica e o Holocausto. A prova mais instantânea disso é o ato de escrever o diário da queda. A escrita é a forma mais compreensiva e intelectual de perpetuar a memória, além de ter uma tradição contínua no judaísmo, tradição do Povo do Livro. A narrativa-diário é, portanto, o registro pessoal de texturas íntimas de vida que confirma seu pertencimento à coletividade judaica.

Guardar a memória da família é escrever sobre e para ela. Escrevendo, o narrador ao mesmo tempo aproxima-se do pai e o ultrapassa. Este é um parricídio simbólico, uma superação da figura do pai, figura-chave da transmissão e da iniciação. O motivo da escrita de um diário ou um caderno de memórias (que surge aqui em triplo) é típico para uma narrativa sobre um pai ausente, sinalizando o desejo de ganhar acesso ao progenitor quando ele já não está mais presente. De fato, a razão para se escrever o diário da queda está no pai: “João, meu avô, Auschwitz e os cadernos, eu só fui pensar em tudo isso de novo quando recebi a notícia da doença do meu pai.” (DQ: 53). O motivo do caderno do pai pode ser lido como um fantasma que assombra o filho, acompanhado por uma crença de que se o filho conseguir acesso ao caderno e descobrir seu conteúdo, finalmente

318 A expressão “Holocaust moral trump card” foi aqui emprestada de A. Furman. Cf. Furman 1993: 24.

vai conhecer seu progenitor. Aqui, a obra do pai possui, além disso, um duplo sentido de um romance inspirado por ele e criado por ele: o narrador pois também eventualmente virará pai. Isso, segundo Saint-Martin, é um verdadeiro ato de iniciação:

Et c'est là, au fond, que se situe le véritable acte initiatique du fils, sa véritable entrée dans le monde du père, et le don qu'il fait à son aîné: l'écouter, devenir lui en quelque sorte, lui rendre sa vie. Écrire le roman, voilà l'acte d'initiation que le fils s'invente pour lui-même et pour son père, avec lequel il renoue ainsi, par-delà la mort. (Saint-Martin 2010: 186)

Tendo em vista ainda a dedicatória ao pai que precede a narração, pode-se considerar *Diário da queda* uma *performance* textual do trabalho de luto. Como observa Saint-Martin, o ato narrativo (e às vezes um ato autobiográfico) é um trabalho que libera e se transforma num ritual funerário (Saint-Martin 2010: 198). O pai de Michel Laub faleceu em 2010, antes da publicação do *Diário da queda*. O pai do narrador deixa de existir talvez já antes de a escrita terminar. O *Diário* e o diário são, portanto, uma homenagem à memória dos antepassados: “[...] a pessoa na sua frente, meu avô diante do meu pai, meu pai diante de mim” (DQ: 151). A escrita aqui é afinal um trabalho de luto e uma perpetuação da tradição infligida pela memória da Destruição inscrita na vida familiar.

9.2.6 Conclusões: memória saturada

O afastamento da centralidade do Holocausto é um mecanismo que surge com frequência nas ficções dos autores da 3G e nas ficções sobre a perspectiva da 3G. O Holocausto torna-se um elemento a mais ao lado de outros presentes na narrativa, que são igualmente senão até mais importantes para os protagonistas. Resulta que em *Diário* há uma desestabilização do paradigma do Holocausto não apenas em 3G mas também em 2G: para o próprio narrador o evento mais imediato é a queda do João e a doença de Alzheimer do pai, enquanto para o pai do narrador o evento que o marcou a mais era de fato o suicídio do avô-sobrevivente. Para o pai, a Destruição se desloca para as periferias da consciência, lançando apenas uma sombra nas margens da própria vivência. Sombras que facilmente podem ser colocadas entre parênteses. Os parênteses da Terceira Geração são diferentes daqueles da Segunda na qual eles marcam um traumático enigma. Lembre-se das palavras de Raczymow sobre a sua própria experiência:

A parenthesis was formed by the before and after, the prewar and postwar; it was a frame in whose center lay silence. For me at that time, only silence could evoke the horror. [...] I could, though only in my imagination, conjure up life before, claim to remember a Poland unknown and engulfed, whose language I had heard but never spoken. I could also portray what happened afterwards... [...] But what happened between the before

and the after, when the drama was played out, when all disappeared, was off limits to me. I had no right to speak of it. [...] My question was not “how to speak” but “by what right could I speak”, I who was not a victim, survivor, or witness. To ask, “By what right could I speak”, implies the answer, “I have no right to speak.” However, as any psychoanalyst will tell you, the time comes when you have to speak of what is troubling you. (Raczymow 1994: 102)

Enquanto no entre parênteses da 2G encontra-se uma lacuna inefável, a 3G serve-se facilmente e com um característico desapego do tabu que carrega o horror, como “Auschwitz”. A respeito da experiência escrita da 3G, Aarons e Berger, emprestando parte do título do livro de Eva Hoffman, observam: “If, for the second generation the pressing concern was how to navigate one’s life with such knowledge, the question for the third generation is what comes “after such knowledge”?” (Aarons e Berger 2017: 32). Enquanto Raczymow pergunta-se pelo próprio direito de tomar a voz, o narrador de Laub ocupa-se com a “inviabilidade da experiência humana” depois do Holocausto, perguntando pela responsabilidade pelos próprios atos e pelas extensões de relativizar tal responsabilidade. Segundo o narrador de *Diário*, a vivência de cada um é um mistério intransitável que não se pode comunicar na sua totalidade a uma outra pessoa. Com isso, ele rejeita o esforço de compreender a experiência alheia a partir do imaginário que se criou a respeito do genocídio dos Judeus Europeus e ressignifica o Evento para tratar de outras perdas e outras quedas.

Com frequência, as narrativas da 3G, sendo reconstruções fragmentárias de histórias familiares em ruínas, buscas desconfiadas das verdades históricas, não possuem um desfecho unívoco. Em vez disso, oferecem um final em aberto ou ambigualmente fechado (como é, por exemplo, o caso de narrativas de Jonathan Safran Foer, Katja Petrovskaja ou Eduardo Halfon). No entanto, em *Diário* há uma proposta clara que desafia as possibilidades redentoras da escrita e da memória. No dado caso, trata-se do poder redentor da paternalidade: “Ter um filho é deixar para trás a inviabilidade da experiência humana métodos os tempos e lugares [...]” (DQ: 150). O final do livro coloca a questão da possibilidade de uma linha divisória entre o antes e o depois na vida do narrador. O *Diário* chega à conclusão enquanto começa um novo capítulo: a chegada da quarta geração e, com ela, a esperança para um futuro melhor: “tudo ainda pela frente, a partir do dia em que você nascer.” (DQ: 151). O narrador ingenuamente acredita no porvir livre do peso do trauma, um porvir quando todas as coisas estarão no seu lugar. Porque com o nascimento vem a promessa de um novo começo. Não é apenas o começo da vida do filho, em que ele vai descobrindo a realidade ao redor dele, protegido pelo pai e sem o peso da história, mas também uma chance para o próprio narrador de consertar as coisas redimindo o passado através do

esquecimento e dedicação à paternalidade. Trata-se, porém, de uma projeção onde não há perguntas nem pistas deixadas em aberto, apenas a expressão de uma aspiração de se livrar do passado doloroso. Justamente nisso consiste uma contradição profundamente irônica que se espelha na narrativa por inteira.

A inviabilidade da experiência humana faz parte das experiências traumáticas com as quais lidam as personagens da narrativa. Deixá-la para trás, como acredita o narrador, significa enfrentar a vida com coragem e sem desculpas, escrevendo-a. Em outras palavras, ele começa a entender que ter deixado o colega cair na festa não encontra sua explicação na autodefesa perante o antissemitismo. Nesse sentido, o narrador denuncia as pretensões das gerações posteriores de perpetuar sua posição como vítima. Mais ainda, ele denuncia os impasses da prática do conceito do trauma transgeracional. Agora, por mais que ele se posicione contra tudo o que e como lhe foi transmitido, denunciando igualmente o discurso sionista e a banalização dos rituais judaicos (Heineberg 2016: 127-129), ele não consegue escapar do lugar onde ele já está, isto é, dentro da própria identidade sendo escrita. O *Diário* termina com o fim da escrita do diário; a herança, portanto, já tem sido deixada e a continuação da linha masculina mantida.

Vale a pena recorrer aqui ainda ao *zakhor*, o imperativo bíblico judaico que mobiliza a comunidade judaica para recordar. Narrar a catástrofe quase 70 anos depois consiste em recorrer a esta força coletiva que fomenta a memória de experiências particulares dos sobreviventes, *bystanders*, perpetradores e suas gerações posteriores. Como observou Yerushalmi, o lembrar e o esquecer são elementos de uma autodefinição e uma autoescritura cultural lidadas por um mecanismo de seleção (Yerushalmi 2011: 11). A percepção do Holocausto como um evento sem precedentes – entre os judeus e particularmente em Israel e nos EUA – tanto na história judaica como global, surgiu vários anos depois da trégua da Alemanha Nazista, e ganhou uma dimensão política e ética apenas nos anos 60, depois da Guerra de Seis Dias e do Processo Eichmann. Assim também o imperativo de lembrar, ou seja, o fundamento da religião mosaica, passou a ser repensado por muitos teólogos judaicos e intelectuais: “Jews now know that they must ever after remember Auschwitz, and be its witnesses to the world” (Fackenheim 1968: n.p.). Auschwitz tornou-se o sinônimo da Destruição e seu símbolo mais pungente e reconhecível. Ao mesmo tempo, o mundo judaico sublinhava a importância de enxergar a judeidade dos sujeitos prejudicados, isto é, de não esquecer da motivação antissemita do Holocausto. Depois de Fackenheim ter anunciado um novo mandamento, 614, adicional para os 613 mitzvot da Torá, uma teologia universal pós-Auschwitz tornou-se inevitável:

To be a Jew after Auschwitz is to have wrested hope—for the Jew and for the world—from the abyss of total despair. In the words of a speaker at a recent gathering of Bergen-Belsen

survivors, the Jew after Auschwitz has a second *Shema Yisrael*: no second Auschwitz, no second Bergen-Belsen, no second Buchenwald—anywhere in the world, for anyone in the world! (Fackenheim 1968: n.p.)

Quase oitenta anos depois, para os judeus secularizados, o Holocausto e Auschwitz tornam-se uma questão da experiência individual. O aprendizado já foi feito e seu sentido coletivo comum também já não possui tanta implicação como antes, especialmente frente aos processos da globalização e pluralidade da experiência multicultural vivida. No entanto, parece haver um consenso quanto à importância da memória e da história da Destruição para o mundo ocidental. Sendo uma catástrofe transfronteiriça, suas repercussões também deveriam ser consideradas em termos transnacionais que por consequência requerem uma institucionalização transnacional importante para a formação daquilo que Aleida Assmann (2010: 105) chamou de comunidade global de memória. O aparelho de conceitos e métodos construído a base da experiência do Holocausto tornou o evento em uma norma universal e um ícone (Id.: 106-117) que, particularmente hoje em dia com a ascensão da extrema direita na política, faz-se útil na discussão em defesa dos direitos humanos de todo o tipo de minorias assim como de iniciativas pró-democráticas.

O romance de Michel Laub demonstra que por mais impossíveis e intoleráveis possam ser as perguntas que se colocam os vindos depois, questionando a validade da memória coletiva do Holocausto e o acesso à experiência alheia, elas fazem parte do dia a dia dos judeus nascidos posteriormente e nutrem seus projetos memorialísticos individuais: “The Holocaust is portrayed by this third generation Holocaust fiction in ways both explicit and obscured, and both as a memorial and a method” (Lang 2009: 46). O Holocausto, como no exemplo de Laub, com frequência, estabelece um ponto de referência, de medida, e um método para outras tragédias pessoais e familiares como a doença de Alzheimer, o suicídio, o alcoolismo e o *bullying*. Nesta ótica, *Diário da queda* deve ser considerado como um projeto que, apesar de sua estrutura patriarcal conservadora de linhagem masculina e de um encadeamento questionável de catástrofes dispare, busca meios para quebrar o impasse da “inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares”, defendendo a ideia de uma memória justa antes da memória justificada.

9.3 Escrita pós-Holocausto entre tradição e ruptura: Jacques Fux, *Antiterapias* (2012)

So [said the doctor]. Now vee may perhaps to begin. Yes?

(Philip Roth, Portnoy's Complaint, 1995)

9.3.1 Introdução

Jacques Fux nasceu em Belo Horizonte. Lá estudou matemática, ciência da computação e literatura comparada. Pós-doutor pela Unicamp, foi também pesquisador visitante na Universidade de Harvard. Sua tese de doutorado, *Literatura e Matemática: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o OULIPO* recebeu em 2011 o Prêmio CAPES de melhor tese de Letras e Linguística do Brasil e em 2016 foi publicada pela Editora Perspectiva. Depois de *Antiterapias*, com o qual venceu em 2013 o Prêmio São Paulo de Literatura como escritor estreante, publicou mais três romances: *Brochadas: confissões sexuais de um jovem escritor* (2015), *Meshugá: um romance sobre a loucura* (2016), pelo qual recebeu o Prêmio Manaus de Literatura 2016, e *Nobel* (2018). Mais recentemente publicou ainda o ensaio sobre Georges Perec, *Georges Perec: a psicanálise nos jogos e traumas de uma criança de guerra* (2019) e um livro intermediático *O enigma do infinito* (2019). O tema do Holocausto permeia alguns dos textos de Fux de um modo lateral, num contexto amplo da história judaica, do antissemitismo e da perseguição, como também através de referências diretas aos sobreviventes, testemunhas, autores, símbolos e topografias: “ícones do Holocausto” (Stier 2015: 2-3). *Antiterapias* permanece o mais comprometido com o relato do trauma cultural.

O romance *Antiterapias* é uma história de êxitos e fracassos de um indivíduo judeu brasileiro de Belo Horizonte. Suas peripécias escolares, algo típico para uma criança crescida num ambiente burguês judaico-brasileiro bastante tradicional, são acompanhadas pelas reclamações a respeito do prosaísmo, também no sentido literário, da vida. O sonho-obsessão dele, praticamente desde a infância, é a conquista amorosa. O caminho é longo e inclui cartas de amor escritas para as meninas do colégio, horas de masturbação, um período de estadia em Paris repleto de aventuras eróticas, até o encontro com a sonhada Beatriz, uma *shikse*. O que poderia significar a realização no amor, o fim da busca, resulta em um fracasso. O narrador é perseguido por um colega da escola, seu nêmesis, o tal Danny Bormann, neto do nazista Martin Bormann. Danny espanca o narrador, que em resultado acaba o relacionamento com Beatriz.

Antiterapias é um romance de formação por ser uma narrativa de aprendizagem do protagonista (sem nome, porém com traços visivelmente autoficcional), traçando paralelamente dois percursos vitais: do crescimento dele como judeu a partir dos primeiros dias de vida, marcados pela reminiscência traumática da circuncisão, e da sua formação como literato. O texto é, portanto, um romance de *coming-of-age* de um gênio automeado que joga com o conceito de *Künstlerroman* e de autoficção autojudeográfica, que se torna um ato performativo da memória e da identidade. Operando com vários níveis

de memória – auto-biográfica/-ficcional assim como, no nível metatextual, de memória do texto – o romance revela-se como um projeto de (anti)terapia literária.

9.3.2 Formação entre ruptura e continuidade

Introduzir um texto, seja ele literário ou teórico, com uma ou mais epígrafes era uma tática frequente a partir do século XVII e notadamente nos séculos XVIII e XIX, atingindo seu auge no Romantismo (Genette 1997: 144-146, 160).³¹⁹ Citação *mise en exergue* é, de um lado, uma prova de vaidade do autor, “a signal [...] of culture, a password of intellectuality” (Genette 1997: 160), como se ele quisesse provar-se um *connaissanceur* erudito das expressões e dos contextos literários. De outro lado, ela também age como uma ferramenta de validação, de legitimação e de defesa do argumento, dos conceitos e das teorias daquele que cita, reconhecendo a autoridade de sábios e superiores antecedentes. Neste sentido, as citações servem de um escudo com o qual o autor se protege dos potenciais golpes dos críticos. Aplicação de epígrafes pode-se ainda interpretar como a vindicação da exaustão criativa, cultural e reflexiva que traz à luz um novo contexto epistemológico, nomeadamente um que duvide da possibilidade de uma criação original e indique uma substituição da inovação em prol da renovação. Tal procedimento literário ultrapassa o nível diegético, implicando que possivelmente não haja nada de inédito na produção humana intelectual e artística na pós-modernidade que veio com a ruptura incitada pela experiência da Destruição.³²⁰

O romance *Antiterapias*³²¹, com os múltiplos “prefácios”, epígrafes e referências intertextuais mais ou menos óbvias aos autores da literatura mundial, latino-americanos, europeus e norte-americanos, mantém a regra do desmembramento: do autor, do pacto autobiográfico e da ideia da origem. Seja essa uma regra de estética pós-modernista³²² ou não, no contexto da memória pós-Holocausto ela se deixa interpretar como uma resposta ao colapso da verdade, dos princípios, da função referencial da linguagem, da noção de uma identidade cultural e nacional única e imutável – em suma, como uma resposta a categorias

319 Genette observa que a maior frequência do uso da epígrafe se dá em textos filosóficos – como ele diz, textos de ideias. Segundo ele, foi o romance gótico que introduziu a epígrafe na prosa narrativa (Genette 1997: 146-7).

320 Cf. Eaglestone 2009: 1-12.

321 Para citar do livro *Antiterapias* utiliza-se a abreviação AT com o número de página correspondente.

322 Cf. Hassan 1982: 5-8.

defendidas pelos pensadores modernos, apologistas do Esclarecimento e do sujeito cartesiano. Desta desconstrução dos valores e da tradição do pensamento iluminista resulta uma tensão iminente entre a continuidade e a ruptura, a tradição e a des-leitura, a palavra e o silêncio. Uma situação narrativa de desmedida e de indeterminação gera um impasse esquizofrênico na narrativa e provoca exaustão atravessada por uma dinâmica particular de inscrever-se na judeidade depois do Holocausto. O ato de autocriação é performado pelo narrador, um tipo de “Portnoy neurótico” (Sicher e Weinhouse 2012: 230 e 236) num impasse entre amor-próprio e auto-ódio.

O caminho de amadurecimento estabelece-se em vários estágios menores e maiores da vida, refletidos nos títulos dos capítulos não numerados, que contam com nomes de profissões ou figuras humanas, seguidos por respectivas definições jocosas. Por exemplo: “ARQUEÓLOGO ou *Aquele que inventa o passado*”; “CHARLATÃO ou *Aquele que é fiel à sua própria falácia*”; “ESCRITOR ou *Aquele que se agarra à invenção*” [grafia original]. Os títulos são fórmulas matemático-literárias que restringem o narrador na sua atuação e funcionam em prol de duas operações, de síntese e de antítese. Em outras palavras, sintetizam o conteúdo de cada capítulo, enquanto os conteúdos que seguem os ressignificam. Não é, porém, uma relação perfeitamente equivalente e antinômica. Ela é desautomatizada: suas conjunções e disjunções dispersam-se de uma maneira livre, quase anárquica.

O livro é composto por episódios organizados de maneira relativamente cronológica da vida de um homem judeu homossexual de classe média alta que cumpre certos padrões tradicionais judaicos de família, gênero e formação. Ele encontra-se dentro do seu pequeno universo judaico responsável por sua atitude megalomaniaca e neurastênica: “Tinha sido criado pela mamãe para ser um menino virtuoso, bondoso, generoso. Um verdadeiro tzadik. Eu imaginava que mamãe também era perfeita. Que ela era virgem. E ela me imaginava como um deus. Que relação sublime!” (AT: 20), “Eu tinha que ser genial como Alexander Portnoy.” (AT: 16). Apesar de não ser igual a Portnoy, seu ser no mundo – exibicionista, verborrágico e frenético – possui certas afinidades com o anti-herói de Philip Roth. Sua desesperada masturbação e obsessão com *shiksés* são apresentadas em forma de uma viagem-sátira de descoberta espiritual e carnal. Além disso, o que aproxima os protagonistas de Fux e de Roth é a busca pela libertação. Portnoy, nomeadamente, quer libertar-se da mãe castradora, da educação religiosa, de seus desejos sexuais, tudo através da psicanálise. O que afinal o liberta, porém, é o próprio prazer que o torna impotente. No caso de Fux, trata-se de uma busca de realização sexual e amorosa em função da libertação. Isso dá-se igualmente através de uma terapia, embora literária, que ele chama de

antiterapia. Os poderes que entram em jogo nas negociações identitárias terapêuticas são o judaísmo, a família, o pertencimento à escola judaica e ao movimento juvenil, o corpo e finalmente a literatura. A autocriação ficcional é aqui o sinônimo de desinibição sexual. Não à toa o ficcionista é “[a]quele que finge seu prazer” (AT: 68) num ato de autof(r)icção:

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontre, *fil*s de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit en musique. Ou encore, autofricción, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir. (Doubrovsky citado em Vilain 2005: 170)

O protagonista de Fux, na sua maturação social, psicológica e criativa, é um anti-herói de várias facetas. Ele é um Jacques quando chama o seu pênis de Jacozinho, um Alex Portnoy, quando se entrega às suas neuroses; ele é um Stephen Dedalus, um jovem artista em formação, e um Leopold Bloom, um *everyman* judaico. Não há, portanto, uma única resposta à pergunta de quem é o narrador, pois ele é um ser fragmentando, indefinido, necessariamente incompleto e ficcional. Ele encontra-se num constante processo de metamorfose criativa. O “Eu” de Fux é sempre um outro, o anticartesiano de Rimbaud, *Je est un autre*. Seu “Eu” ensaia (performa) perpetuamente sua memória e sua identidade encenando-as repetidamente. Sua preocupação é necessariamente ontológica e indelevelmente judaica, implicando vários aspectos ligados à escrita autoficcional, como meta-narrativos, intertextuais e performativos.

9.3.3 Fiction of memory: uma ficção de metamemória

O narrador é uma figura extremamente importante na autoficção, porque ela, similarmente à autobiografia, é a única instância de arbitragem que existe no texto. O narrador de Fux é um jovem diletante, que concentra sua energia em seus vários “Eus” imaginados. É a questão central do livro, inserida profundamente no contexto da premissa pós-moderna, indicando que o “Eu” extratextual, tradicionalmente identificado com o autor – o escritor – não existe fora do texto, mas é em realidade uma criação ficcional, um produto da linguagem dependente do texto. Desta premissa nasce a autoficção.

O narcisismo é a marca da contemporaneidade que se caracteriza pela regressão do indivíduo para dentro de si e pela vivência no perpétuo presente (Jameison 1988: 28). O narrador de *Antiterapias* está em busca de autorrealização, que ele efetua com ironia, característica da tradição do humor judaico, porém não

desprovida de melancolia, uma doença não apenas de um romântico Wertheriano, mas também de um indivíduo pós-moderno. Este último, por mais íntegro que se tente manter em seu egocentrismo, sofre de uma neurose, que é o resultado do seu deslocamento. Sua identidade historicamente definida, tanto do ser judeu como do ser escritor, torna-se uma deambulação consciente e celebrada, entre emancipação e tradição, entre ficção e autobiografia, entre “o ‘real’ e o ‘autêntico’ [que] são construções de linguagem.” (Santiago 2002b: 47) Disso resulta que quaisquer mecanismos que ele for usar serão legitimados, diluindo as fronteiras epistemológicas entre a verdade e a mentira, o real e o ficcional. Neste jogo autorreferencial, o autor deixa de existir, há apenas um narrador cuja vida possui extensão de um texto que se torna então *l'écriture*, sempre em processo:

[...] the modern *scriptor* is born *at the same time* as his text; he is not furnished with a being which precedes or exceeds his writing, he is not the subject of which his book would be the predicate; there is no time other than that of the speech act, and every text is written eternally *here and now*. This is because (or it follows that) *writing* can no longer designate an operation of recording, of observation, of representation [...], but instead what the linguists, following Oxfordian philosophy, call a performative, a rare verbal form [...] in which the speech-act has no other content [...] than the act by which it is uttered: something like the *I declare* of kings or the *I sing* of the earliest poets. (Barthes 1989a: 52)

A duração do ato da criação é definida pelo narrador como gratificante por si mesma: “O prazer está no durante. No caminho. Assim como um dos *autores* só existe quando a obra está sendo escrita. O prazer do durante. Este *autor* vive enquanto escreve sua obra. [...] Assim que a obra acaba, acaba-se com ela um *autor*.” (AT: 205). Os enunciados do narrador possuem um poder de elaboração da memória e de emancipação das regras dos pactos – autobiográfico, por um lado, e ficcional, por outro. É com a palavra dita ou escrita que as realidades, tanto aquela do mundo potencial quanto a empírica, estão sendo remodeladas. Uma única palavra manifesta ao mesmo tempo seu conteúdo e o ato que ela descreve, sendo simultaneamente uma declaração e uma ação: “Escrevo e me lembro” (AT: 37); “Assim rememoro. Falseio. Invento.” (AT: 41).

O ato performativo é executado pelo narrador que nasce do ceticismo quanto à verdade e à unidade do sujeito, assim como da sua alienação em busca constante e até certo ponto inútil da resposta à pergunta quem sou, ou mais bem, quem é “Eu”? Aqui o sujeito narrativo é dissipado, não porque alguma vez já tenha sido coeso, mas porque essa é a sua condição *a priori*. Em consequência, a narrativa revela-se como uma polifonia de vozes. Ela nasce de uma tentativa de abranger tudo numa voracidade desmedida e desta maneira fazer audível todas as vozes possíveis, desempenhar todos os papéis possíveis até a exaustão e assim,

como se elaborará a respeito mais adiante, apressar-se na direção do silêncio, quer dizer, do apagamento do sujeito e da impotência frente à memória do Holocausto.

O movimento da ficção é do texto para a vida. Isto é, antes do texto não existe nem autor, nem narrador, nem o personagem. O narrador de Fux toma como o exemplo o fundamento do judaísmo, banalizando o Livro Sagrado:

O povo escolhido é o escolhido por ter sido ele mesmo que escreveu o livro sagrado. Raciocínio lógico. Simples. Direto. Aqui também eu sou o escolhido pelo autor (apesar de alguns problemas acerca da posição do autor na literatura, não deixo de ser eu o autor dessa obra). De uma forma ou de outra, eu seria o autor. Eo povo escolhido foi o povo autor. Talvez por ser já perseguido, odiado, denegrido, quisesse criar um livro no qual Deus o havia escolhido [...]. Talvez. (AT: 108)

O jogo metaficcional serve para desmistificar as ficções da memória, ou seja, afirmar que a memória são ficções, se se quiser, *fictions of memory*. A narrativa é o mecanismo perpétuo que não para de inventar: “O autor do começo deste livro não é o autor do fim deste livro.” (AT: 203), o que implica não apenas um processo de *coming of age*, mas também uma rejeição de se conceber como um ser humano de uma existência sólida, imutável, até uma maneira de rejeição das políticas e ideologias que projetam certas imagens às pessoas para exercer e manter o poder sobre elas.

Imaginação e memória representam objetos ausentes através das imagens, aceitando a sua ambiguidade epistêmica (Lachmann 2008: 303). O narrador de *Antiterapias* igualmente aceita as imagens que lhe fornece tanto a memória como a imaginação, constatando que sua própria vida é um produto da ficção: “Outras vidas e outras literaturas fatalmente teriam sido como a minha. Será que é por isso que falo e falseio aqui a minha vida e a minha literatura? Sou ou não sou especial? [...] Sigo vivendo, escrevendo, rememorando e inventando. [...] As nossas histórias, muitas vezes, são falaciosas, modeladas pelo tempo, pela mente, pelo desejo e pelas frustrações.” (AT: 16, 18). Viver é, para o narrador, lembrar, já que a introspeção e autoconsciência são produtos da memória – existimos, em outras palavras, na medida que conseguimos recorrer a nossas memórias. Isso traz consigo ainda uma reflexão sobre o convívio e a tensão entre a vida e a narração. Valendo-se das conquistas do chamado *narrative turn*, Fux sugere que a própria literatura é o que fornece a experiência humana de vida. Tudo para o narrador de *Antiterapias* é literatura, “[j]á a verdade é a própria Literatura.” (AT: 178). Portanto, para atestar existência humana é preciso narrá-la; narrar é lembrar; lembrar é classificar e canonizar; canonizar é idealizar e idealizar é ficcionalizar. Daí resulta que a comprovação da vida é a ficção. A memória segundo o narrador é “uma desordem de possibilidades indefinidas” (AT: 66):

Ficção. Literatura. Plágio. As memórias não são mais dos fatos, e sim dos sentimentos vividos. Assim sinto. E minhas sensações atuais são as melhores. As mais perfeitas. As mais suaves, lindas e inebriadas possíveis. Assim classifico e escolho minhas lembranças para relatar. Para reviver. Para reconstruir e sonhar novamente. (AT: 37)

A memória autobiográfica, isto é, a respeito do que o próprio sujeito vivenciou, divide-se em duas partes. Uma é interna e se mantém dentro do sujeito, e a outra, externa, está guardada em lugares e em objetos. Quando a parte externa depara-se com a parte interna, a biológica, a memória do “Eu” está sendo ativada. Os lugares e os objetos funcionam como desencadeadores da memória do sujeito. O encontro do lembrar involuntário com um objeto, a memória que Aleida Assmann chamou de *Mich-Gedächtnis* (Assmann 2007: 123), possui uma dinâmica violenta: “[s]prachlose Gegenstände stoßen uns an” (Grass 2001: 27), chamam atenção para a dinâmica violenta do lembrar involuntário, causada pelo encontro com um objeto. Objetos por si mesmos não possuem o valor memorialístico, apenas um ser capaz de lembrar pode outorgar a eles a função de ser o meio de memória, preenchendo-os com sentimentos, associações e valores. O exemplo mais famoso é a *madeleine* de Proust, um pequeno doce de confeitaria tradicional francesa que funciona como um *trigger* para evocar certas memórias no narrador de *Em busca do tempo perdido*. O narrador de Fux também tem a sua *madeleine*. Uma versão abasileirada dela é a coxinha que provoca a urgência de lembrar: “E eu preciso escrever. Eu tenho que escrever. Escrevo e me lembro.” (AT: 37)³²³ O mencionado produto de confeitaria tradicional francesa e seu análogo brasileiro possuem a função de um intertexto que é um elemento constitutivo da memória do texto do romance. O exotexto – o texto de Fux – retoma a ideia de materialidade da memória encapsulada por Proust em *madeleine*, como um veículo e um desencadeador da memória. Mais ainda, ele transforma o dito doce numa coxinha, um salgado típico do Sul do Brasil, reelaborando-o através de uma substituição, o que se pode chamar de uma transferência cultural e ao mesmo tempo uma antropofagia literária e cultural.

323 A memória performada volta ainda com mais força numa intervenção poética que Jacques Fux publica no jornal digital *Asymptote* em abril de 2018, “As coisas de que não me lembro, sou.” É um texto-anáfora no qual o sujeito lírico nega as lembranças e assume a desmemória como algo construtivo do próprio sujeito. Ele conclui: “inútil dizer que não esqueço nada que não me lembro” e desse jeito, afirmando a negação ao longo da intervenção, arremata com astúcia negando a própria negação. <https://www.asymptotejournal.com/fiction/jacques-fux-i-am-what-i-cant-remember/portuguese/> (2.11.2018).

A intertextualidade leva ainda consigo a reflexão acerca de textos canonizados e textos arquivados. Recorrendo aos teóricos do pós-modernismo como um fenômeno literário, pode-se constatar uma imanência do saber em sua forma dispersa e eclética que surge ao mesmo tempo como um excesso e como uma falta. Numa situação de profusão do saber emitido numa acumulação anárquica de intertextos, há também uma exaustão, um *burnout* da informação que deixa de significar, desvanecendo-se num silêncio. Tal fenômeno pode-se descrever como uma situação de saber demais que em certas circunstâncias se torna o não-mais-saber.

9.3.4 Memória da ficção: intertextualidade como (anti)terapia entre plágio e cânone

Waldow (2006: 54) lembra que a intertextualidade na Idade Moderna³²⁴ era considerada uma demonstração do saber, enquanto que, a partir da Modernidade, ela começa a estar ligada ao excesso de saber. Tal excesso provoca um ruído no nível textual, remontando a um conhecimento prévio que se torna um não-saber. Nesse ponto toca justamente a reflexão acerca da acumulação de referências intertextuais. A pergunta que surge não é pelo que é citado nem por quem, mas pelo porquê e pela função e potencial inovador que surge quando se faz uma leitura correlacionada entre o texto e seu intertexto, entre presente e passado. Na construção de tal espaço mnemônico da literatura, isto é, na intertextualidade, é onde acontece a antiterapia.

O título do livro, *Antiterapias*, é uma charada irônica. No nível paratextual, percebe-se que os títulos dos capítulos estabelecem um paralelo com o título do livro, marcando uma harmonia linguística, outorgando um ritmo à armação do texto. O prefixo “*Anti*” (a grafia original do título está em itálico) corresponde às letras também em itálico das explicações que seguem os nomes dos títulos (*Aquele que...*). “*Anti*” significa uma oposição, um estado ou um movimento em direção contrária. *Antiterapia*, então, significa uma terapia ao revés, um antídoto que dá efeitos pela ação inversa, ou seja, uma terapia que simplesmente não é terapia. Analogamente, as explicações dos títulos não são mais que definições

324 O começo da Idade Moderna data-se a partir da segunda metade do século XV, a queda de Constantinopla (1453) e o começo de grandes viagens a partir da Europa Ocidental (finais do século XV) em busca de novas terras. Seu fim é habitualmente considerado a Revolução francesa em 1789 que marca o começo da Modernidade. Waldow data o começo da Modernidade em torno de 1800 com o advento das teorias kantianas da crise da verdade e do conhecimento (Waldow 2006: 9-10).

dos nomes. Elas tornam-se negações deles, o que corresponde às tentativas do narrador de se tornar alguém (astrofísico, matemático, fotógrafo) e afinal admitindo ironicamente que não chegou a ser ninguém.

Segundo Serge Doubrovsky, autoficção encontra-se numa relação estreita com a psicanálise e, sendo uma exploração da subjetividade fomentada pelo ego, torna-se uma prática terapêutica (Faedrich 2015: 55). Porém, a referência de Faedrich à “prática da cura” (Ibid.) é discutível neste contexto, visto que o objetivo do tratamento psicanalítico não é fornecer remédio. Em outras palavras, a terapia não busca preencher senão mostrar as fissuras do sujeito. Ao contrário do que aspira a constituição psicológica do sujeito, isto é, a manter-se completo, intacto e estável, a psicanálise é uma ciência do desencanto, da desmistificação da complexidade da psicologia humana. Neste sentido, um eventual remédio seria dar-se conta de que a cura como tal não existe e por consequência concluir que a psicanálise e então também a autoficção são ambas uma antiterapia. O narrador pergunta retoricamente: “Eu poderia me autoanalisar? Terapia? Terapia Literária? Antiterapia literária?” (AT: 144-5)

A (anti)terapia literária é possível devido à já mencionada memória do texto. “Kein Text setzt am Punkt Null an” (Stierle citado em Neumann 2005b: 188), mas inscreve-se numa rede de entrelaçamentos em que se considere o fenômeno de intertextualidade. A intertextualidade entendida como um fenômeno interno literário de resemiotização³²⁵ possui três formatos. O primeiro diz respeito às já mencionadas epígrafes. Essa presença acumulada de citações *en exergue*, além de visar a explicar melhor a ideia do próprio texto, de reconhecer seus antecessores, adiciona mais expressividade e profundidade filosófica a cada capítulo da composição. A relevância semântica das citações não é, porém, de preocupação primária, embora elas possuam o que Genette definiu como uma função afetiva (Genette 1997: 158). São os autores escolhidos que chamam atenção. Entre os mestres epigrafados encontram-se autores latino-americanos como Jorge Luis Borges, Paulo Leminski, Ferreira Gullar, os franceses Georges Perec e Jean-Paul Sartre, como também norte-americanos, Walt Whitman. Observa-se, portanto, uma presença exclusiva, por um lado, da tradição ocidental do século XIX e XX, e por outro lado, masculina, fato que traz uma reflexão acerca da utilidade destes autores canônicos da literatura ocidental, que talvez hoje em dia tendam a ser reduzidos a meras epígrafes e não mais lidos em profundidade:

Such gestures are obviously deliberate, and I have recollections of a time when a young writer would have thought it beneath him not to take his epigraphs from Mallarme

325 Cf. Lachmann 1993: xvii-xxvii.

(preferably Crise de vers), Lautreamont (preferably Poesies), Hölderlin, Joyce, Blanchot, Bataille, Artaud, Lacan (preferably anywhere), even piling up five or six (to be on the safe side) at the head of the same chapter. [...] Don't throw out your old epigraphs: they could be useful to your grandchildren, if they still know how to read. (Genette 1997: 159-160)

O segundo formato é constituído pelas citações diretas destacadas por meio da escrita em itálico. Num texto teórico, seriam acompanhadas por uma referência bibliográfica, enquanto aqui oferecem um jogo intertextual no qual o leitor é convidado a ir buscar a fonte de cada citação que aparece em seu idioma original. Em alguns casos, outros textos são citados de maneira tão breve que impossibilitam uma identificação rápida ou provocam ambiguidade como no caso da frase “Je me souviens...” (AT: 37). Ela situa o romance de Fux em relação intertextual múltipla, pois ao mesmo tempo com *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust, a alegórica viagem em busca da verdade, assim como com o romance de Perec de 1978, *Je me souviens* através do qual a narrativa recupera a memória do Holocausto e arrasta o narrador autodiegético junto com o leitor para dentro do universo traumático, sobre o qual falarei mais adiante.

O terceiro tipo de presença intertextual em Fux são *ré-écritures* que representam uma poética de intertextualidade implícita e recordam as práticas oulipianas³²⁶. As paráfrases presentes em Fux trazem à mente a ideia do “plágio por antecipação”. Dentro da agenda estética do grupo OuLiPo encontra-se, entre outros, o respeito pela historicidade das regras e pelas exigências retóricas e

326 OuLiPo, isto é, *Ouvroir de Littérature Potentielle*, é um grupo literário fundado em 1960 pelo autor Raymond Queneau e o matemático François Le Lionnais, junto com o *Institut de Prothèse Littéraire*. Os oulipianos designaram duas tarefas para serem cumpridas na exploração da literatura e do idioma: a primeira é invenção de estruturas, formas e restrições novas, suscetíveis de permitir a produção de obras originais e, a segunda, o trabalho sobre as obras literárias já existentes a fim de encontrar nelas traços mais evidentes ou mais difíceis de detectar, de utilização de estruturas, formas ou restrições. (Cf. Bénabou s.d.). A poética do grupo define-se contra a premissa romântica de criação literária, particularmente contra o mito da inspiração; citando Queneau: “le véritable inspiré n'est jamais inspiré, il l'est toujours” (citado em Penzentsadler 1994: 166), assim como contra a escrita automática surrealista: OuLiPo “[...] ce n'est pas de la littérature aléatoire” (Oulipo 1973 citado em Amelunxen 1997: 60). Os oulipianos assumem a literatura como uma atividade pensada e uma operação consciente, primariamente de qualidade artesanal e desautomatizada. Ao contrário do que erroneamente opinou Genette sobre o grupo, suas práticas poéticas não são absolutamente um jogo de roleta de experimentações lúdicas e aleatórias (Genette citado em James 2006: 111; Amelunxen 1997: 68). Em 1997, Amelunxen (1997: 61) estimou haver tido 26 oulipianos linguistas, matemáticos, escritores e informáticos.

poetológicas, assim como pelos autores que tinham praticado jogos linguístico-tipográficos décadas antes da criação da ideia da literatura potencial.

As reescritas de Fux são um tipo de intertextualidade difícil de identificar e consistem em elementos narrativos que à primeira vista podem parecer inéditos, até ingênuos, enquanto na maioria dos casos carregam toda uma história da literatura do Ocidente, latino-americana e brasileira em particular. O cego mascarando chicletes de Clarice Lispector, a história universal da infâmia de Borges, as ridículas cartas de amor e a dor fingida de Pessoa, o desfile das bundas de Carlos Drummond de Andrade, até o diário da queda de Michel Laub são imagens apropriadas pelo narrador de *Antiterapias*, por via de uma de- e recontextualização. Desta maneira, as imagens são tiradas para fora de seu contexto original de relação sintagmática, perdendo parte de seu valor significativo adquirido inicialmente, porém ganham um novo valor ditado pelo novo contexto literário.

O argumento que constrói Fux, apoiando-se na ideia do “plágio por antecipação”, é que não se trata de um plágio por parte do narrador, menos ainda de uma apropriação de invenções literárias feita numa viagem para o futuro pelos autores considerados canônicos, mas antes de um jogo consciente com a ideia de uma potencialidade da literatura cujos elementos, aqueles historicamente canonicizados, precisam ser subvertidos e talvez reinterpretados através do conhecimento literário que está disponível aqui e agora. “Plágio por antecipação” discute a ideia de um desenvolvimento do pensamento linear e oferece a cada texto uma chance de exumar as invenções do passado das quais se acredita conseguir tirar mais potencial do que o pensado pelos seus respectivos autores originais (Bayard 2009: 24). Ele é, além disso, uma operação que nega as fronteiras tempo-espaciais entre as criações, desestabilizando a ordem e o cânone e, por consequência, também a ideia da origem. *Antiterapias* captura o plágio no seu circuito fechado de oscilação entre textos, literatura e vida. Primeiro, em sua *ré-écriture*, o narrador de Fux converge o cânone literário brasileiro com a filosofia pós-Holocausto: “Escrever é registrar. É atestar, pelo menos nas páginas, que algo ocorreu. Mas se as pessoas não morrem, ficam encantadas, como fazer poesia após Auschwitz?” (AT: 64). Esse exemplo particular demonstra justamente o caráter não aleatório da operação intertextual e do plágio por antecipação, em que *A Dialética Negativa* encontra *Grande Sertão: Veredas*, podendo ser lida pelo prisma do impacto e da presença latente do Holocausto na literatura brasileira.³²⁷ Constatase que o “método” do plágio, *à la mode* oulipiana, surge como uma forma de desautomatizar a ossificada e rígida tradição literária, que agiria naturalmente

327 Cf. Aizenberg 2015: 81-112.

sobre o escritor. Ao forçar uma situação de escrita, o escritor busca dominar, controlar a tradição, ao invés de ser controlado por ela. Em outras palavras, ele busca ver o que subjaz ao seu inconsciente literário, e dele lança mão. A visão sobre a literatura e a invenção segundo a qual o escritor nunca é um autor totalmente independente porque escreve na base do que já foi criado pelos outros, deve-se, entre outros, a Barthes: “the writer can only imitate an ever anterior, never original gesture; his sole power is to mingle writings, to counter some by others, so as never to rely on just one [...]” (Barthes 1989a: 53) Além disso, a competência literária e a memória individual do leitor desempenham um papel indispensável:

a text consists of multiple writings, proceeding from several cultures and entering into dialogue, into parody, into contestation; but there is a site where this multiplicity is collected, and this site is [...] the reader: the reader is the very space in which are inscribed, without any of them being lost, all the citations out of which a writing is made; the unity of a text is not in its origin but in its destination, but this destination can no longer be personal: the reader is a man without history. without biography, without psychology; he is only that someone who holds collected into one and the same field all of the traces from which writing is constituted. (Id.: 54)

Segundo, a ideia do plágio traz ainda uma outra revelação, a saber, a da literatura como um mundo não mais apenas possível, mas como aquele que está numa relação intertextual com a vida. “Seria inconcebível que minha história imitasse, de fato, a literatura?” (AT: 138), pergunta o narrador colocando em tensão a relação de plágio/de imitação entre a vida e a arte e reconhecendo que a literatura é plágio antecipado de tudo o que acontece na vida dele ou ainda acontecerá. Esta revelação não causa uma resistência no narrador, mas resulta em sua conformação. O narrador passa até a ramificá-la:

A minha vida não era inédita. Ou todas seriam vidas inéditas? Seria possível, portanto, dar nomes às nossas vidas? Plágios literários? Seria possível dar nome à literatura? Plágio da vida? A minha vida era ficção. A minha memória era inventada. Autoficção? Testemunho? Poesia? Realismo fantástico? Romances? Toda literatura é autobiográfica? Compromete-se com a verdade? A Verdade? Eu não tenho, aqui, nenhum compromisso com ela. Apesar de todos os homens que andam na rua serem homens-narrativas, eu invento para tornar a vida mais agradável. Mais suportável. E torná-la mais próxima da literatura. (AT: 178)

A dúvida que há na distinção entre memória e invenção não provém da resignação perante a falta de controle sobre a vida, mas das premissas do próprio projeto auto-meta-ficcional no qual o narrador descobre que a sua realidade é o mundo do texto, rigidamente administrada por um *contraint* à la OuLiPo que seria a falta de originalidade na vida do narrador. O narrador que se autodenomina

como sendo o autor é a figura do próprio discurso, cuja longevidade se mede em versos e sentenças: “Quando não escrevo, estou morto.” (AT: 205)³²⁸ O autor não é um autor senão a multiplicação de si mesmo, dos autores trazidos à vida por ele num ato calculado de invenção criadora, como *golem* na tradição judaica³²⁹; um intertexto: “Através de las lentes postmodernas, nada es original, ni siquiera cada vida personal puesto que, como plantean Roland Barthes y Philip Roth en sus respectivas autobiografías, el yo es un intertexto, es decir, un subproducto de textos anteriores a él.” (Barbancho 2012: 95).

A intertextualidade, além de consistir na relação intertextual entre os textos, sucede ainda em forma social. Essa põe ênfase na função intertextual da literatura como um sistema social (Neumann 2005b: 189 n.185), que se comunica tanto com outros sistemas da arte (intermedialidade), como também com a religião, a moral, o conhecimento e a política. Em outras palavras, a literatura é um fenômeno social que interage dentro de e com as circunstâncias sociais. Observa-se, portanto, como o romance *Antiterapias* age em função de uma narrativa judaica pós-Holocausto posta em operação através da dinâmica de *autojudéographie*.

9.3.5 Inscrever-se na judeidade depois do Holocausto: *autojudéographie*³³⁰

No tocante aos textos de memória traumática, como é o caso de testemunhos do Holocausto, estes são performativos na medida em que sua existência seja uma prova da existência humana de seus autores (Winter 2010: 19). Já nos textos de pós-memória coletivamente traumática, o que está em pauta é a prova da existência histórica e de diáspora judaica. Neste romance de *coming-of-age*, o *be-coming* possui uma ambiguidade que se articula na presença de dois tipos de memória. A primeira consiste em lembranças autobiográficas do narrador, entendidas como um recurso típico de romances de formação narrados em primeira pessoa, e a segunda é a memória cultural coletiva dos eventos que não foram vividos pelo próprio narrador, mas encontram-se mediados pelas instituições, rituais, meios de comunicação, etc. Os dois tipos de memória são entrelaçados e sua interação e interdependência são cruciais para as negociações identitárias e de autoconhecimento do protagonista.

328 Essa é uma apropriação intertextual da frase de Clarice Lispector da sua última entrevista por Júlio Lerner na brasileira TV Cultura. Cf. Homem 2012: 181.

329 No seu trabalho de 1997, *Le Golem de l'écriture: de l'autofiction au cybersoi*, Régine Robin, autora quebequense, serve-se da figura medieval do folclore judaico do *golem* para diagnosticar a condição do sujeito e a estratégia textual da autoficção.

330 Cf. Cap. 7.2.5.

O narrador/protagonista de *Antiterapias* pode ser considerado um *Juif de réflexion*³³¹. A judeidade é uma condição que se revela no contexto do seu Ser-no-mundo construído ao longo da narrativa. Paradoxalmente, o próprio ato de enfrentar o seu destino, isto é, de escrever, é o que lhe lança de volta para o passado judaico. Escrever-se como judeu exige que se parta em direção da edição da história judaica. Enquanto a prioridade de justificar a sua própria judeidade é mantida, a escrita mantém-se transversal às regras étnicas do judaísmo.

O desafio de como se escrever uma autobiografia ficcional é aqui um desafio judaico, não em termos de autoria, mas de presença intratextual. A narrativa desdobra-se como um ato de memória e de sua ausência. E é justamente essa ausência que abre um vazio onde a dinâmica auto-judeo-gráfica toma lugar. É um vazio onde escrever-se como judeu é possível na medida em que não se caia na ilusão da existência de um Eu autobiograficamente autônomo. Tome-se em conta, portanto, três níveis aporéticos da construção auto-judeo-gráfica: de atuação do protagonista dentro da tradição judaica; de sua inscrição dentro do trauma cultural do Holocausto; da afirmação da judeidade feita através da presença do perpetrador.

A primeira aporia refere-se à tradição judaica vivida. *Antiterapias* é um romance de memória na medida em que relata os eventos que talvez tenham acontecido ou que nunca aconteceram: “Nunca soube se esse episódio ocorreu. Lembro. Invento.” (AT: 125). Nesse percurso há eventos particularmente marcantes como, por exemplo, o ritual de circuncisão, cujo peso religioso se mistura com o preceito do já mencionado desmembramento do narrador pós-moderno e de sua preocupação freudiana paranoica com a castração: “Brit-milá, meu pacto com o povo escolhido... Ou será que a circunsciação é realizada para se ter a certeza de estar sempre incompleto?” (AT: 13). As festividades judaicas são parcialmente reduzidas pelo narrador a eventos banais, umas “babozeiras” judaicas, com “[...] aquele tanto de gente comendo e bebendo de graça (onde tem comida e bebida de graça e dor alheia, tem judeus de sobra, principalmente aqueles parentes que provavelmente só apareceram no meu brit-milá e no meu bar-mitzvá).” (AT: 14). O movimento juvenil sionista Habonim Dror é aqui uma “[...] orgia de alegria. O Banquete. O prazer sem limites.” (AT: 35). As lembranças dos episódios cômicos e picarescos da infância e da adolescência desmistificam a experiência judaica infantil. Resulta que até os ensinamentos judaicos são questionáveis quanto à sua reivindicação do monopólio da verdade. O narrador leva em conta a possibilidade de que a historiografia judaica possa ser apenas

331 Cf. Cap. 7.2.5.

mais uma ficção: “E agora, José, em que acreditar? [...] Toda essa história deveria ser contada como a *Ilíada*? Moisés seria como Ulisses? [...] A divindade então era literária? Poesia? Besteira?” (AT: 29).

A segunda aporia é a autonarração através da história e da memória judaica de calamidades. É preciso sublinhar que não se trata de uma narração da Destruição, mas uma autoficcionalização através de e dentro do discurso histórico e literário sobre ela. Para o narrador, ser judeu é nada menos que “[s]eguir o caminho judaico imposto pela família e pela história.” (AT: 32). Ele serve-se de uma retórica de paralelismos para inscrever transversalmente sua história autobiográfica e, por consequência, a história de sua família na tragédia coletiva da Destruição. Seu irmão mais velho, Ben, nascido com uma paralisia cerebral, é comparado então a Hurbinek cuja vida curta foi relatada por Primo Levi:³³²

Hurbinek was a nobody, a child of death, a child of Auschwitz. He looked about three years old, no one knew anything of him, he could not speak and he had no name ... He was paralyzed from the waist down, with atrophied legs, as thin as sticks; but his eyes, lost in his triangular and wasted face, flared terribly alive, full of demand, assertion, of the will to break loose... Hurbinek could say a word... a difficult word ... something like ‚mass-klo‘, ‚matisklo‘. [...] Hurbinek died in the first days of March 1945, free but not redeemed. Nothing remains of him: he bears witness through these words of mine. (Levi 1995: 25-26)

Ao contrário dos prisioneiros de Auschwitz, a família do narrador consegue entender a única palavra articulada por Ben: “[Ben] falava somente *mama*. Bem psicanalítico. Hurbinek só conseguia articular uma palavra que ninguém entendia. *Matisklo*. Coitado. Mas nós entendíamos o *mama* de meu irmão.” (AT: 47). Por um lado, a figura do irmão mais velho deficiente cria uma ligação rememorativa, embora ímpia e despida de *pathos*, com o horror do Holocausto; por outro lado, serve para chegar a falar sobre si próprio e seu papel na família como o filho a quem cabe fazer tudo para atingir o sucesso, ser genial, à maneira de ganhar o amor dos pais e também equilibrar a deficiência do irmão: “Eu tinha que brilhar. Tirar boas notas. Ser bom nos esportes. Educado. Modesto. Forte. Perfeito. [...] E todas as expectativas estavam depositadas em mim.” (AT: 51). Vale a pena observar ainda que o título do capítulo em que se trata de Ben e de Hurbinek é “Antropólogo”, ou seja, aquele que estuda o ser humano e a humanidade, que possui curiosidade pela sua condição cultural, sociológica e física. Há aqui, portanto, uma ponte entre a autoficção de Fux e o primeiro romance testemunhal de Primo Levi publicado em 1947. O que conecta os dois é a pergunta ontológica

332 Hurbinek aparece em *A Trégua* de 1963 e em *Os afogados e os sobreviventes* de 1986.

que põe em xeque a humanidade, averiguando ao mesmo tempo o que resta de um ser enquanto sujeito à atrocidade (em Fux sujeito injustamente à doença terminal) e quanto humano resta num carrasco: *É isso um homem?* O narrador de Fux responde à pergunta, decerto, retórica, de Levi: “É sim, Primo. O homem é assim mesmo. Vive com seu esquecer e lembrar. [...] Com sua crueldade e poesia; [...] É isso, sim, um homem.” (AT: 66).

O narrador lança ainda um outro paralelo quando examina a sua condição de um menino estudioso e mimado. Comparando-se com os prisioneiros dos campos de concentração, ele usa Auschwitz como uma hipérbole de sobrevivência. Ao buscar estabelecer uma conexão pessoal com o Evento, banaliza-o de propósito numa estética de impiedade:

Acho que eu me enquadrava na categoria dos judeus italianos que foram levados para Auschwitz. Eram os judeus com o maior nível intelectual do campo. Doutores. Professores. Cientistas. Mas não sabiam viver. [...] Eu também não era forte. Não teria sobrevivido. Os judeus gregos eram mais espertos. (AT: 105-6)

Ele acaba até se identificando com os *Muselmänner*. A apropriação das descrições narradas por Primo Levi e por outras testemunhas expõe um ponto de vista radical sobre aqueles que passaram a ser conhecidos na historiografia como *Muselmänner* – os que supostamente se entregaram em silêncio e com resignação à maquinaria da morte em Auschwitz. O narrador compara aqueles que, segundo Levi, desistem de viver, com a postura de *I would prefer not to* de Bartleby, o Escrivão. Isso, mais que a obra de Herman Melville, lembra o romance de Vila-Matas *Bartleby & Co.* no qual se analisa a assim denominada Síndrome de Bartleby em escritores que desistem de escrever. “Extremamente cruel” (AT: 179), conclui Fux com impiedade do narrador que compara a sua impotência de escrever com a impotência de viver num campo de extermínio. Não obstante, as mesmas palavras dele podem referir-se à própria conceitualização paradigmática e polemicamente reducionista de *Muselmann*³³³, extremamente cruel pois despe de agência aquelas pessoas que desistiram de reacionismo enquanto numa situação de “escolha sem escolha” (Langer 1982 citado em Roskies e Diamant 2012: 5). Neste sentido, Fux devolve a eles a agência, isto é, a possibilidade de serem vistos como Bartleby, *nota bene*, de Agamben, ou seja, aquele que escolhe uma resistência passiva que não deve ser confundida com uma impotência (Agamben 2010: 33-46).

333 Cf. Agamben 2003: 36-75.

Embora essas poucas associações entre o universo concentracionário e a vida diária demonstrem um desaparego emocional e transgridam os limites éticos e estéticos da representação, não deixam de ser expressões de confrontação com a Catástrofe da judeidade do sujeito em processo de construção. Como observa Nolden, na escrita pós-Holocausto surge a tensão entre o desejo de autodefinição e o predicado étnico e familiar desta escrita (Nolden 2003a: 449)³³⁴, em outras palavras, entre *becoming* e *belonging*. Assim definida autojudeografia é um processo criativo, uma interpretação de si mesmo e um atestado da existência, no qual o predicado judaico de lembrar mistura-se com o predicado da vida fictícia do Eu: “Escrevo. Vivendo. Arquivando. Apagando. Buscando. Inventando. *Zakhor*: não devemos nos esquecer de lembrar. Assim vou ficcionando através de uma infidelidade criadora e feliz.” (AT: 64). Nesse contexto surge o seu próprio predicado de *Zakhor*: “Perdoar, mas continuar fortes. Assimilar. [...] Minha família relevou. Fugiram, e por isso posso escrever.” (AT: 24).

O *Zakhor* tem a ver ainda com a criação do Estado de Israel, que para as gerações posteriores constitui um ponto de referência não mediado, mais instantâneo na negociação identitária, do que a história judaica de calamidades: “Minha família tinha fugido no começo do século XX. Nem ouviram falar em Auschwitz. E eu era de uma geração posterior. Já não fugíamos mais. Israel assegurava nossa calma e segurança. Nunca mais haveria uma nova Shoah, conversões forçadas, inquisição (será?).” (AT: 24). Assim, a fundação de Israel moderna é vista como divisora de águas históricas, um renascimento. O discurso do narrador mantém-se, porém, ambíguo, entre um deboche sarcástico revestido de repetições do discurso nacionalista sobre Israel como fortaleza da fé judaica depois da Segunda Guerra Mundial, e orgulho do direito intransferível de cada judeu de pertencer: “Somos e nos sentimos estrangeiros. Não havia Israel e por isso éramos errantes, mas com raízes. Somos fortes. Orgulhosos. Perpetuaremos nossa espécie.” (AT: 45). Também sublinha-se a injustiça da imagem de Israel construída por terceiros, o que claramente pode ser lido em termos da parcialidade da imprensa em relatar o conflito no Oriente Médio ou da perpetuação do antisemitismo ocultado pela crítica da política do Estado: “Não é interessante para o mundo saber disso. Que Israel protege.” (AT: 31-32).³³⁵

334 Nolden analisa a literatura autobiográfica pós-Holocausto na França a partir dos anos 60. No entanto, suas observações valem igualmente para os gêneros que jogam com o registro autobiográfico como o romance autobiográfico ou a autoficção, sendo o último o caso de Jacques Fux.

335 O narrador refere-se aqui especificamente à “Operação Moisés”, realizada entre novembro de 1984 e janeiro de 1985 pelas forças israelenses e norte-americanas, de

A terceira aporia da escrita judaica é a introdução da segunda voz. Uma voz assombrosa, que acompanha a narrativa como um tipo de *alter ego* ou de consciência do protagonista, é obcecada com os “malditos nazistas”. Enquanto toda a narração feita pelo protagonista é lúdica e impiedosa, transmitindo uma sensação de desapego do que se conta, a segunda voz narrativa é séria. Lá onde surge a segunda voz desaparece a ironia e leveza da narração principal. A voz acredita ter encontrado traços de Martin Bormann no Brasil, uma das figuras-chaves na construção do plano de extermínio dos judeus.³³⁶ Martin Bormann é identificado como o avô do tal Danny Bormann que reaparece em vários estágios de vida do narrador: na escola, na faculdade e na vida adulta posterior. Os destinos do narrador e de Danny estão entrelaçados, a prefiguração de cada um é possível apenas na inter-relação com o outro. Daí advém que tanto o judaísmo quanto o antissemitismo são vistos como uma afirmação que se realiza através do outro.

resgate dos judeus etíopes dos campos de refugiados no Sudão. Nos anos posteriores houve ainda duas evacuações dos *Beta Israel* [sendo essa a autodesignação preferida dos judeus etíopes, embora seus vizinhos os tivessem chamado de *Falashas*, que significa “imigrantes” ou “estrangeiros”]; esse termo popularizou-se mundialmente, sendo, porém, de fato pejorativo como observa Bard (2012: 2)], conhecidas como “Operação Sabá” e “Operação Salomão”. Sobre as circunstâncias, as consequências e as analogias feitas posteriormente da história dos judeus etíopes com o Holocausto, cf. Santamaria 1993; Semi 2005. Vale a pena lembrar aqui ainda uma ação secreta bem anterior, de 1981, a “Operação Irmãos” executada por Mossad num centro fictício de mergulho no Sudão. Cf. Sommer 2018.

- 336 Jacques Fux brinca aqui com algumas teorias da conspiração que circulavam depois da Segunda Guerra Mundial e da derrota do nazismo. Muitas delas referiam-se às chamadas *Rattenlinien* por onde se contrabandeava os nazistas em fuga de serem julgados pelos seus crimes. Muitos de fato encontraram refúgio na América Latina, embora boatos sobre possíveis esconderijos de alguns dos representantes do alto cargo do partido nazista, como do próprio Hitler, tenham sido posteriormente desmentidos. Ben Abraham, por exemplo, num livro sobre Mengele (1985) sustentava que o médico nazista não teria morrido afogado in Bertioiga (SP) como se tinha sustentado, mas sobrevivido até os dias atuais. Esse foi também o caso de Martin Bormann, presidente do gabinete do NSDAP e secretário privado de Hitler. Acreditava-se que Bormann fugira em 1945, como muitos outros nazistas, para o estrangeiro. No entanto, em 1972 o corpo dele foi encontrado em Berlim e submetido ao teste de DNA que confirmou sua identidade. Fux menciona ainda repetidamente a organização secreta nazista ODESSA (*Organização dos antigos membros da SS*, em alemão: *Organisation der ehemaligen SS-Angehörigen*), cuja história de existência ficou famosa depois da produção alemã-britânica *O Dossiê de Odessa* de 1974 baseada no livro homônimo de 1972 de Frederick Forsyth. Apenas em 2007 os estudos revelaram que tal organização nunca existira.

A reflexão, inspirada em Sartre, é fundamentada numa reciprocidade: “Eles só existem através de nós. E nós só nos perpetuamos através deles.” (AT: 38) Danny é a personificação do ódio antissemita, uma versão alterada, desterritorializada, por assim dizer, e sobretudo prosaica de Martin Bormann, sendo mais uma prova de não-originalidade das vivências do narrador. A história da perseguição ao povo judaico é aqui apresentada, por um lado, como um eterno retorno do destino que afeta cada judeu, não somente impondo nele a responsabilidade pela rememoração:

Os malditos nazistas me fizeram rememorar mais ainda. Eles foram responsáveis pela busca de minha memória judaica. Quase já apagada pela passagem do tempo. E dos novos e belos momentos que vivi. Os malditos nazistas que, naquela noite, me espancaram, me fizeram resgatar minha memória e minha literatura. Resgataram minha vontade de testemunhar. De me prender ainda mais às lembranças. (AT: 67)

Mas também, por outro lado, corroborando o inquietante determinismo histórico de escala micro das relações entre o narrador e Danny: “Danny, assim como eu, viveria muitas vidas. [...] Mas estaria condenado a repetir seu passado. Assim como eu.” (AT: 134). A tese de Fux afirma que ser judeu é estar condenado a sofrer discriminação em todos os lugares e todos os tempos. E se o judeu é destinado a ser sujeito à violência racista, seu perpetrador é destinado a ser um antissemita por sucessão, “sua ascendência malévola” (106), “a terceira geração desses malditos nazistas” (AT: 86). Enquanto o judaísmo é uma herança, o nazismo é uma maldição. Nenhum dos dois, nem Danny nem o narrador, pode se livrar da contingência borgiana existente de seus caminhos se cruzarem: “O tempo se bifurca perpetuamente para inumeráveis futuros” (AT: 29), e do encontro misteriosamente predestinado: “Alguma explicação cabalística justificaria esse fatídico encontro?” (AT: 76).

Referente à segunda voz narrativa, é necessário considerar seu caráter escla- recedor da condição emocional do narrador que não a revela ao longo da narra- tiva, “plagiando a outra dor”, desfigurando e re-figurando o próprio rosto através de uma máscara autobiográfica que é uma panóplia de autoprojeções possíveis, “[d]ie Vorstellung einer Unzahl möglicher Selbstbilder und Daseinentwürfe” (Nolden 2003a: 467). O caráter prosopopeico desta escrita revela a premeditação do projeto que mistura fato e ficção.³³⁷ Em contraste com a voz principal do nar- rador, a segunda voz surge desmascarada como num espelho, visto que o espelho possui uma potencialidade metafórica que se relaciona com algo inconsciente,

337 Cf. De Man 1979: 926.

com o momento em que o narrador percebe a sua existência marcada pela história e pela memória judaica, arrebatado com o encontro inevitável com os “mal-ditos nazistas”.

O encontro com Danny provoca um tormento existencial no qual tudo se confunde, começando pela narrativa dividida entre duas vozes que reflete a dissociação da consciência entre a percepção colorida das próprias vivências e a assombração delas pelo encontro com o opressor, e termina com o deslumbramento da vida pela literatura: “Eu era um ser híbrido e perdido na minha hibridéz. E meus pensamentos se confundiam com a literatura. Com as histórias e teorias. Nazismo. Lager. Judaísmo. Matemática. Literatura. Tudo se misturava em mim. Em meus textos e em minha vida.” (AT: 180). O processo de narrar caminha em direção à dupla aniquilação do sujeito narrativo. Primeiro, ela é o resultado do jogo de dissimulação inerente à metaficção, que implica que o narrador precise participar do livro para acabá-lo e assim que o livro terminar, também a vida do narrador terminará. Ao lado da morte do autor, o outro aniquilamento é o seu fracasso em emancipar-se da sua própria história sendo escrita como a história judaica. Para ele, a *autojudéographie*, embora seja uma autoprojecção em que o judaísmo do sujeito se justifica pelo texto e no texto, possui um impasse, ou melhor, um *constraint* que resulta da falta da autonomia do sujeito na produção de si mesmo. Essa falha é visível apenas quando o sujeito busca emancipar-se, quando dá um passo subversivo querendo se ver enquanto um ser absolutamente livre em suas escolhas – e assim também livre da sua judeidade. O narrador expressa uma sensação de liberdade quando lhe parece que encontrou o que tinha andado buscando a vida inteira: o amor através do qual seria possível livrar-se do peso de sua origem:

E assim me entreguei à possibilidade do mundo. Culturas e valores diferentes que iriam agregar e engrandecer os meus. Eu não estaria mais preso ao amor maternal e à cultura judaica. [...] Finalmente amei. O amor possível e real. Sem mais a Mãe. [...] A consciência da raça humana e não somente dos guetos modernos. (AT: 198)

Voltando a mencionar a mãe, o narrador não se refere apenas ao poder – inquestionável e executável em todas as circunstâncias – de cuidar, de proteger e de vigiar que possui a *íídiche mame*, mas também à regra étnica central do judaísmo, isto é, a descendência materna prescrita pelo *Halacha* como o condicionamento da origem. Livrar-se da mãe é o mesmo que livrar-se da autoridade da tradição judaica. A amada Beatriz, a não-judia, representa a última e plena salvação. Ela, porém, num instante recordando a *Divina Comédia*, também é uma ficção e pertence ao processo de escrita autojudeográfica. O amor do narrador por Beatriz encontra um obstáculo que é o neto do nazista, um lembrete eterno da judeidade

do narrador e então da impossibilidade de se escrever de novo uma história de amor entre um judeu e uma não judia. Do enfrentamento violento com Danny do qual o narrador sai ferido, e do qual ele paradoxalmente precisa para dar-se conta da sua origem, resulta uma aporia que leva consigo a escrita autoficcional judaica. Nomeadamente, ela revela-se aqui ao mesmo tempo na sua presença e impossibilidade. Ela existe porque existe o texto sendo escrito por um sujeito que se autoinsere e autotematiza como um judeu – um judeu tal como ele quer ser. Por outro lado, porém, a existência da dinâmica autojudeográfica implica que a afirmação final da judeidade não é executada pelo narrador, mas por Danny Bormann e os “malditos nazistas”. O narrador acaba sendo uma projeção do outro.

9.3.6 Conclusões: *disparition* do Eu

Antiterapias é um romance pós-Holocausto no qual a memória da Destruição tece-se com vários fios intertextuais e encontra uma repercussão na experiência vivida do próprio narrador. Observa-se aqui uma presença cultural e histórica de personagens, textos, eventos e lugares que formam um paradigma da memória e da compreensão do que foi o Holocausto. Há também rituais dos quais participa o narrador e que marcam o seu pertencimento à comunidade. E embora o narrador pareça questionar sua herança judaica, por exemplo, comparando sua mãe a um agente de Mossad, banalizando os ditos rituais, debochando do discurso sionista, há algo mais que assombra a sua consciência “[...] comme une sorte de ‘possible’ à jamais en puissance, à la fois reserve et imminent [...]” (Lacoue-Labarthe 1987: 114). É o espectro do nacional-socialismo alemão, os “malditos nazistas”, e a memória coletivamente traumática do Holocausto, ainda que sua atitude seja às vezes macabramente zombeteira: “Eu não teria sobrevivido à Shoah. Quase não sobrevivi às provas matemáticas.” (AT: 179), ele não escapa ao imperativo de lembrar.

Barbancho (2012: 98) denomina autobiografias pós-modernas de antiautobiografias. Consequentemente, *Antiterapias* poderia ser averiguado como um espaço da exploração desta conjuntura na qual a tradição é desconstruída, mas a criação continua justamente devido a esta tradição. É uma dinâmica de inscrever-se na judeidade depois da Destruição. Não obstante o sujeito narrativo cresça deparando-se com a desilusão de escrever-se do zero, de criar sua judeidade do nada, acaba por esbarrar na história e na cultura milenar que inevitavelmente juntam-se à experiência literária, num ato ético de autoficcionalização: “Redescobrir e reconstruir a ficção que aqui se acaba com a *disparition* do meu eu.” (AT: 206). *Disparition* é referência ao romance-lipograma de George Perec de 1969 e além de fazer parte do “metatextual puzzle” (Sicher 2005: 35), simboliza a

memória da ausência – da morte do autor, mas não somente. O autor renuncia a estar vivo, mas sua renúncia é a resposta à ausência que resultou da Destruição.

9.4 Formação matrilinear de Paulo Blank, *Mentch. A arte de criar um homem* (2016)

9.4.1 Introdução

Paulo Blank, nascido no Rio de Janeiro em 1949, é psicanalista e pesquisador independente do pensamento judaico. Particularmente interessado nos assuntos da pós-modernidade e do misticismo judaico, Blank é autor de três livros, sendo *Mentch*, publicado por último, a primeira ficção do autor. Em entrevistas, Blank apresenta-se como um judeu de origem polonesa traumatizado pelas vivências de sua família na Polônia, um defensor das ideias sionistas e crítico do governo do PT (justamente devido ao apoio que o governo brasileiro concedeu naquela época às autoridades palestinas) (Blank 2010). A biografia do autor coincide com a biografia do protagonista do romance: menino crescido nos anos 50 no Rio de Janeiro, morador da Rua Santana, onde nasceu o autor, passando sua infância nos arredores da carioca Praça Onze, pertencendo à segunda geração da família judaica composta pela mãe e pela avó que fugiram da Europa com o estouro da guerra. Mas o livro não se limita à história de uma família judaica de imigrantes vivendo no Brasil. Ele também guarda uma memória comunal judaica do Holocausto.

Oscilando entre várias ideologias e vários idiomas – português, ídiche e polonês –, Paulo, o narrador, conta as peripécias próprias e da família. Todos os eventos possuem em sentido amplo um caráter teleológico que guia o protagonista para o desfecho que é a chegada a Israel (*Aliá*). Esse desenvolvimento narrativo de passagem da infância à adolescência é característico da narrativa de *coming-of-age*. O narrador esboça seu retrato, pouco a pouco, validando o processo de maturação psicológica e social, ganhando as primeiras sabedorias da vida com a culminação na imigração a Israel. A narrativa demonstra-se fortemente inspirada pela ideologia sionista. O protagonista está inserido na polivalente tradição judaica (educação, fé, rituais, comida) e no contexto da convivência dos imigrantes judeus dentro da predominantemente católica sociedade brasileira. Esta inserção é o pano de fundo de conflitos: entre Paulo e a sociedade de acolhimento, onde o antissemitismo cotidiano articula-se de maneira sutil e aparentemente inofensiva, e entre as distintas posições ideológicas representadas pela avó e pela mãe. A primeira é mística e dedicada leitora das escritas judaicas, enquanto a segunda é uma convencida guerrilheira comunista. Em consequência, o menino,

que cresce educado pelas duas mulheres – sendo essa uma solução narrativa bem distinta da maioria dos romances de protagonismo masculino judaico –, encontra-se numa constante oscilação entre as duas posições, participando de conflito entre as gerações de ordem matrilinear.

A narrativa de *Mentch. A arte de criar um homem*³³⁸ começa em *medias res* de um conflito entre Paulo e um tal Jarcy, menino brasileiro que aterroriza os moradores do bairro. Logo os eventos seguem sendo narrados cronologicamente e sem digressões, retratando a convivência judaico-brasileira e as desigualdades entre várias classes sociais. O espaço íntimo da casa abre-se gradualmente junto com o espaço público brasileiro onde a convivência mostra-se desafiada pela diferença, seja cultural ou religiosa e até mesmo ideológica. Neste sentido, o romance é particularmente interessante devido aos detalhes que lançam luz à situação social e política no Brasil dos anos 50, assim como à história das consequências da Segunda Guerra Mundial. Além disso, vale a pena observar também a construção do espaço na narrativa com os vários cronotopoi que se entrelaçam marcando a relação traumática e polivalente entre “aqui” e os vários “ali(s)”, inclusive a presença assombrosa da Destruição.

9.4.2 Formação de um *Mentch*

Mentch na língua ídiche (também *Mensch* ou *Mentsh*) descreve uma pessoa do bem. O conceito fundamenta-se na ideia de um ser humano íntegro e com dignidade. Segundo os ensinamentos rabínicos, um *Mentch* é aquele que segue os caminhos do Criador, buscando equilíbrio e simplicidade na vida.³³⁹ Esse comportamento implica uma sensibilização diante de outros seres humanos e uma capacidade de distinguir o bem do mal. Ele é dedicado ao Outro, atuando com misericórdia e respeito perante o Outro. O caminho para ser um *Mentsch* é o caminho de aperfeiçoamento do caráter. É, em outras palavras, a “arte de criar um homem”, como constata o título do romance de Paulo Blank. Falar em arte e não em ciência da criação implica uma visão espiritual da existência de uma inspiração vinda das forças divinas.

Segundo a teologia judaica, Deus revelou-se na história e escolheu o povo judeu. A partir daí a emanção do Criador é transmitida espiritualmente através da palavra divina que incita e inspira. A doutrina da chamada “centelha divina” (*divine spark*) possui uma história rica e complexa em várias tradições místicas

338 Para citar do livro *Mentch. A arte de criar um homem* (2016) utiliza-se a abreviação MEN com o número de página correspondente.

339 What is a Mentch? <https://www.myjewishlearning.com/article/mentsch/> (20.07.2019).

e filosóficas. Jacobs (1966: 87) cita, entre outros, as reflexões sobre o espírito em hinduístas Upanixades e o misticismo islâmico onde o amor da alma a Deus é visto como expressão do amor de Deus à alma. Também identifica a questão da centelha divina presente nos místicos ocidentais, como Bernard de Clairvaux, que acreditava na existência da pequena luz da alma sendo o sinal de que Deus não está apenas com os humanos mas também dentro deles. Quanto à fé judaica, embora ela costume considerar que a distância entre o Criador e o ser humano é vasta e muitos dos sábios do judaísmo tivessem afirmado que a ideia contrária fosse uma blasfêmia, há textos chassídicos que sim tratam de um elemento divino presente dentro do ser humano. A ideia da centelha divina como tal surge apenas nos ensinamentos da Cabala, segundo os quais ela é a consciência humana da presença divina (Id.: 92-94). Para alguns, como Hayym de Volozhin (séc. XVIII), a centelha divina não é uma partícula de Deus, mas da alma, sendo obtida através de empenhos piedosos (Id.: 106). Similarmente, nos diálogos filosóficos de Yehuda Halevi do livro *Kuzari* fala-se da centelha que arde na alma dos seres humanos especiais que a receberam do Criador (Kohler 2016: 29).

É interessante pensar esta presença divina junto com o conceito de *Mentch*, que poderia ser considerado um imperativo imposto ao ser humano de praticar boas ações (as *Mitzve*) e de não desperdiçar seus talentos. Não basta ter um coração: “Todos têm coração, até mesmo Hitler.” (MEN: 96), nem basta ser um judeu: “[...] existem judeus piores que os *natzes*. Quem se aproveita dos outros acaba ficando igual aos judeus *kapos* que trabalharam para os *natzes* nos campos de concentração e hoje vivem entre nós.” (MEN: 97). É preciso dar expressão à bondade e ao gênio, usando seus talentos para o proveito comum. A centelha da luz divina é então uma manifestação da resistência e da presença divina em seres humanos que perpetuam a vida aperfeiçoando seu caráter e seus atos.

A questão que se desenvolve ao longo do romance de Blank é o esforço de um menino de 10-11 anos de descobrir o mistério de ser um *Mentch*. Em casa, ele é cuidado por duas mulheres, a mãe e a avó, cada uma buscando a seu modo ajudá-lo no caminho de vida. A avó personifica a orientação moral e espiritual judaica. Seus poderes e conhecimentos místicos característicos de um *Tzaddik* quebram o padrão do poder patriarcal dominante no judaísmo. Ela, “aquela mulher cercada de dificuldades, resistindo para manter vivo um mundo transformado em cinzas.” (MEN: 195), é uma mística piedosa e uma feminista chassídica. Ao lado dela, a mãe do narrador é a prefiguração do socialismo judaico beligerante. Seu método de criar um *Mentch* baseia-se na ideologia da progressividade e do secularismo. Por consequência, entre as duas dá-se uma luta ideológica, ou seja, uma personificação do conflito entre o misticismo cabalístico e o marxismo: “[...] e cada uma tentava me fazer um *mentch* do seu jeito? Se cada uma delas podia

[...] escolher qual tipo de mentch eu preferia ser ficava mais complicado [...]” (MEN: 22) e mais adiante: “Por trás da discussão sobre os textos estava a disputa entre a avó que se esforçava para me transformar num mentch seguidor da Toire e a mãe que queria fazer de mim um mentch disposto a lutar por um mundo onde todos falariam uma mesma língua chamada esperanto.” (MEN: 76). O protagonista sente-se, portanto, sobrecarregado por tanta expectativa desenhada pelas mulheres da família. Sendo ainda uma criança, porém consciente de muita coisa, ele observa com uma ingenuidade infantil e engraçada: “Como é que eu faria para ser comunista [um bom camarata gidovski (MEN: 57)], defensor dos pobres e do nosso povo, e ainda conseguir ganhar dinheiro e virar um mentch?” (97).

Apesar de a narrativa possuir uma dinâmica progressiva que culmina com a emigração da família para Israel, o protagonismo de Paulo, como explica o próprio autor, encontra-se mediado, apropriado:

Aquilo ali é um projeto que estou trabalhando à memória da minha mãe. A ideia é exatamente essa: eu escrevo as memórias dela. [...] A minha mãe era prestamista: vendia roupas.... Era a profissão que existia.... Era uma profissão dos judeus, dos turcos, imigrantes. Ela chegou ao Brasil em 39. Você vê que eu já to falando a partir da minha mãe. Eu a acompanhava. Éramos pobres, não tínhamos empregada, ela me levava para trabalhar com ela e falava o tempo inteiro. Evidentemente que isso tudo é uma narrativa. Como tudo na pós-modernidade é uma questão de narrativa, isso é uma das narrativas possíveis da minha vida e da vida dela. Aí eu tive esse insight: de quanto nós somos constituídos pelas memórias dos outros. (Blank 2010)

Trata-se neste caso de uma apropriação da memória, legitimada pela forma literária que é o romance com traços memorialísticos. A ambiguidade entre fato e ficção nesta memória em invenção é arbitrada apenas pela percepção do leitor. O narrador, um sujeito infantil, mistura as imagens simbólicas culturais com comentários e julgamentos, próprios e dos outros. Em consequência, surgem várias memórias: autobiográficas, transmitidas e ficcionais, articuladas numa retrospectiva não confiável e típica de um *Gedächtnisroman* de traços, todavia, autoficcionais.

9.4.3 Cronotopoi da Praça Onze - cronotopoi do *Drüben*

Praça Onze de Junho é uma localização no centro do Rio:

A praça, em si, pode ser imaginada como um quadrilátero. As duas principais ruas, paralelas, eram a Senador Euzébio e a Visconde de Itaúna. Do lado do canal do Mangue, as duas ruas seguiam até a ponte dos Marinheiros. Perpendiculares, eram as ruas Marquês de Sapucaí (essa mesmo, a do Sambódromo), Marquês de Pombal, Santana e

General Caldwell. Paralelas à Visconde de Itaúna, as ruas Benedito Hipólito e Júlio do Carmo. Atrás da Senador Euzébio, a General Pedra. Do outro lado do jardim da praça, tudo terminava no campo de Santana, a praça da República. (Veltman 1998: 11-12)

Na primeira década do século XX, o espaço ao redor da praça abrigava famílias de imigrantes, internos e externos, recém-chegados. Entre as populações mais numerosas houve os afrodescendentes oriundos da Bahia e judeus de várias origens. Também portugueses e italianos eram numerosos, como lembra Samuel Malamud (1988: 18).³⁴⁰ O mesmo autor ressalta que para a comunidade judaica do Rio, o local comumente chamado de “Praça Onze” não se referia apenas à própria praça, mas aos seus extensos arredores onde habitavam famílias judias e onde funcionavam várias instituições religiosas, culturais e sociais (Malamud 1988: 17).

O pequeno Paulo resolve desenhar um mapa do bairro, criando assim, através de seu olhar infantil, uma topografia urbana que convida um leitor curioso a pesquisar mais sobre as redondezas da famosa Praça e sua história durante a primeira metade do século XX. O mapa do narrador divide o bairro entre Leste e Oeste, com o centro na praça. Para o Leste fica o parque Campo de Santana: “Amazonas do meu mapa” (MEN: 103) e, para o Oeste, há dez paradas com cada qual relaciona-se uma memória particular do protagonista. Os percursos do narrador mantêm no horizonte um lugar chamado por ele de Infinito do Nada, que um dia acaba sendo o destino final da caminhada. Este lugar, que fica na fronteira do mapa do narrador, na parte setentrional da Cidade Nova, guarda a zona de meretrício.³⁴¹

A Praça Onze do pequeno Paulo lembra bastante aquela Praça dos anos vinte e trinta que descreve Malamud. Hoje em dia não é possível reconhecer muitos locais e ruas mencionadas na narrativa, que fornece, portanto, um sabor nostálgico dos tempos passados; embora na época dos anos cinquenta a praça já vivesse sua decadência. “O período de ouro da praça Onze” termina pois com as mudanças infraestruturais relativas à construção da avenida Presidente Vargas nos anos

340 Outros livros que contam a história dos judeus no Rio são, por exemplo, *Negros e judeus na Praça Onze* de Beatriz Coelho Silva publicado em 2015 e *Judeus cariocas* de 2010 de Flávio Limonci e Keila Grinberg.

341 Como lembra Malamud, a “zona” foi transferida nos anos 20 do bairro da Lapa para as ruas da Praça Onze, liderada pelos judeus ligados à organização criminosa de Buenos Aires *Zvi Migdal*. As ruas ocupadas pela prostituição passam a ser usualmente chamadas de “zona do Manguê” devido à vizinhança do canal do mesmo nome (Malamud 1988: 81).

1940-4 (Veltman 1998: 12). Não à toa que Veltman lembra o famoso samba de Herivelto Martins da mesma época: “Vão acabar com a Praça Onze/ Não vai haver mais Escola de Samba, não vai/ Chora o tamborim/ Chora o morro inteiro /Favela, Salgueiro/ Mangueira, Estação Primeira/ Guardai os vossos pandeiros, guardai/ Porque a Escola de Samba não sai” (em Veltman 1998: 11).

Deslocando-se para o Oeste, o protagonista do *Mentch* começa na casa de dona Arminda, uma católica, provavelmente cliente da mãe e vizinha da família do narrador instalada na Rua Santana 38. Saindo da casa da vizinha, ele passa ao lado da “menor relojoaria do mundo”, segue até o cruzamento com a Júlio do Carmo, onde o vizinho, seu Rangel, passa os dias. Seu Rangel é uma daquelas figuras curiosas do bairro:

Na Praça Onze judaica movimentavam-se – como é comum em cada comunidade – muitos tipos curiosos. Quem entrasse no botequim Praça Onze encontrava quase sempre sentado a uma das mesinhas mais próximas à porta de entrada, um cidadão cujo prenome Salomão e seu apelido o “bexiguento”, devido à pele de sua face, todos conheciam. Não sei se alguém lhe conhecia o sobrenome. Jamais ouvi pronunciá-lo. (Malamud 1988: 88)

Personagens como a de seu Rangel ou de seu Jacobi Carcamano, um judeu russo passando por italiano³⁴², não faltam na narrativa, outorgando um sabor autêntico às descrições do bairro. Num momento de sua caminhada, o narrador avista a torre da fábrica da Cervejaria Brahma que funcionava na Rua Marquês de Sapucaí. Construída nos finais do século XIX, foi demolida em 2011 para dar continuidade aos projetos de ampliação do Sambódromo e aos projetos infraestruturais relacionados aos Jogos Olímpicos de 2016 (Brasil 2016: n.p.). O narrador segue seu caminho em direção à Praça Onze, passando, entre outros, do lado da farmácia dos irmãos Mafra, a casa de dona Guenia, uma comunista judia, e a famosa tipografia *O Novo Mundo*, em ídiche *Di Neie Velt*, com sede na Rua Senador Euzébio, fundada em 1927 e dirigida por Adolfo Kishinovski (Veltman 1998: 101). O narrador vai caminhando: “Não era fácil conviver com a ideia de que a 21 fileiras de paralelepípedos de distância do meu Oeste mais querido estivesse a porta lateral da Igreja de Sant’Anna do Norte.” (MEN: 86) Esse perigo iminente que representa a sede da fé católica é evocado pela lembrança do dia em que o protagonista é levado à força para dentro da igreja pelos colegas do bairro para exercer uma conversão, ou como ele ironicamente descreve: “salvar a minha

342 A palavra “carcamano” é um termo pejorativo, usado particularmente no Sul do Brasil, para referir-se aos imigrantes italianos e seus descendentes. Em outras partes do país era usada para referir-se a judeus ou árabes.

alma para continuarmos sempre juntos” (Ibid.). Continuando, passa cautelosamente pela delegacia e pelo cruzamento das ruas Benedito Hipólito e Júlio do Carmo, onde “recomeçava o Oeste das coisas boas” (MEN: 87): o furdúncio do bairro. O pequeno Paulo chega finalmente ao misterioso Infinito do Nada onde é pego pela vizinha que manda ele voltar para casa: “Sem reagir, segui Rosana até a fronteira, onde ela me advertiu que seria preso se voltasse antes de completar dezoito anos. Apesar de não ser muito bom em tabuada, me afastei fazendo a conta na ponta dos dedos escondidos atrás do embrulho de jornal.” (95).

Assim construído, o espaço do bairro revela-se familiar e confiável. É uma topografia desde o ponto de vista de uma criança bastante independente, curiosa e ousada, que não tem medo de entrar num bar ou no local de prostituição. O bairro que se estende ao redor da Praça Onze é o território do cotidiano em que aventuras esperam a cada esquina. Com acesso aos sentimentos e percepções dos outros, contando os eventos dos quais, sendo criança, não participou, o narrador é um ser mutável que possui acesso a qualquer lugar e qualquer conversa e boato que queira. Ele é um contador, um narrador sedentário de Walter Benjamin, que guarda o passado do bairro e da sua tribo. É um guardião de histórias e boatos, alguns deles, devido ao modo como são interpretados por ele, tornam-se lendas urbanas do bairro, através das quais se tece o pano de convivência na localidade carioca.

Não obstante, quando o protagonista percorre as ruas com a mãe, esse mesmo espaço acaba sendo invadido pelas reminiscências do outro passado, dos lugares guardados na memória e revisitados pela mãe. Através de alguma força oculta das lembranças, os espaços deixados para trás na Polônia materializam-se por instantes inesperados, como fantasmas assombrando a nova vida sendo construída na emigração: “As aldeias judias da Polônia brincavam de esconder no interior da nossa casa.” (MEN: 20). Os lugares, que estão sendo projetados pela mãe do narrador arrebatada pelas lembranças dos seus camaradas comunistas, da luta partidária da *Bund*, das cidades polonesas, a natal Łódź e a capital Varsóvia, constroem cronotopoi da memória nostálgica e traumática marcada pela perseguição antissemítica, o Holocausto e a experiência migratória. A saudade está inscrita em sua mirada: “Parada na encruzilhada entre a Varsóvia que não lhe saía dos olhos e a vila de casa miúdas, a mãe parecia estar calculando uma distância que só ela enxergava. Media distâncias em emoções.” (MEN: 12). A memória que atravessa o Atlântico é narrada em diferentes instâncias, ora por um narrador autodiegético, ora por um narrador omnipresente, como nesse trecho:

Por causa da Varsóvia que lhe embaçava a visão, os sobrados lhe pareciam com as antigas construções que a guerra tinha destruído. Uma lágrima eternamente congelada no

centro dos seus olhos transformou as cúpulas brancas do hospital em minaretes do castelo do Conde Hmelnitzki, matador dos judeus. A cruz vermelha que brilhava no topo, sobre a brancura das paredes, era o nosso sangue, que tantas vezes tingira a neve polaca. (MEN: 14)

Os sentimentos da mãe não são apenas percebidos pelo filho-narrador, mas internalizados por ele: “Basta uma palavra que leva a memória da mãe para a cidade de Varsóvia.” (MEN: 49). Com a força da memória a mãe consegue transformar o espaço local em lugares lembrados e imaginados que se fazem presentes para os olhos do narrador: Varsóvia, *Kresy*³⁴³ junto com Zaporózia, parte do Estado ucraniano e terra dos Cossacos, onde em resultado da revolta de 1648 liderada pelo Hetman Bohdan Chmielnicki criou-se o Hetmanato cossaco. Essa atitude narrativa é consistente com o que Paulo Blank revelou na entrevista já citada. Nomeadamente, que se trata da perspectiva da mãe: “Aquilo ali é um projeto que estou trabalhando à memória da minha mãe. A ideia é exatamente essa: eu escrevo as memórias dela.” (Blank 2010). Assim que os dois, mãe e filho, perambulam de casa em casa dos fregueses levando as encomendas, as ruas do centro da cidade transformam-se em outros espaços remotos, que de repente tornam-se acessíveis:

A mãe tinha o poder de transformar de tal maneira as ruas quentes por onde íamos [...] que num instante se assim desejasse, estaríamos andando ao longo da Alexander Gas carregando mercadorias. A Alexander Gas ficava em Lodz, mas tão perto de nós que bastava mudar de assunto e logo estaríamos dando uma parada na sua casa, no número treze daquela rua próxima ao cemitério dos judeus. Era ali que o seu pai talvez estivesse enterrado, em alguma cova coletiva entre centenas de pessoas que tinham perdido os nomes e virado números. [...] Ela não cansava de me levar para conhecer Varsóvia, a cidade dos seus sonhos. Parávamos diante do teatro iídiche para ver o cartaz de Ida Kaminska, sua atriz preferida. Dávamos uma passada rápida pela Rua Novelipke, 28, seu prédio [...]. Depois, pegávamos o bonde e seguíamos pela Rua Krochmalne apinhada de judeus falando iídiche em plena capital da Polónia, sempre esquecidos de que estavam em terra alheia, até saltar na cancela, perto do jardim zoológico. (MEN: 33-34)

As reminiscências do passado materializam-se transpostas ao filho como resquícios da *Welt von gestern*, o mundo destruído pela guerra. As ruínas daquela realidade são articuladas, além de tudo, na presença de duas figuras migrantes, mulheres independentes e guerreiras, mãe e avó, cada uma com sua própria maneira de lidar com o trauma pós-bélico e pós-Holocausto.

343 Regiões fronteiriças orientais da Polónia dos séculos XVI – XVIII.

9.4.4 As ruínas da *Welt von Gestern*: coisas fora do lugar

A avó é uma cabalista, seguidora do lendário Sabbatai Zvi, um místico judaico de Smyrna³⁴⁴. Nas histórias inéditas contadas pela avó, Sabbatai Zvi era um rabino que levou à Polônia o *Sefer Yetzirah*, o misterioso livro sagrado escrito por Abraão: “Este livro que você está vendo aqui embaixo das minhas mãos pertenceu ao santo rabino Shabsai. Antes de partir para encontrar o sultão dos turcos, ele o deixou com o avô do *rebe* Ioisef. Nele está escrito como criar um golem, e também como calcular as datas para prever o nosso futuro.” (MEN: 101). Outra figura mística que aparece nos contos da avó é Baal Shem Tov, um judeu polonês da Podólia, fundador do Chassidismo.³⁴⁵ “[O] sábio [...] que sabia fazer milagres porque conhecia as letras secretas do nome de Deus” (41), passando pela aldeia da bisavó da avó Rivke, parou na casa dela no *Shabat*. Essas figuras dos místicos judaicos lembradas pela avó encontram-se entre dois mundos: um que é o das remotas histórias revestidas de misticismo e de lendas, e o outro, a realidade outrora vivida pela avó e pelos seus próximos. Transladados para o terceiro, o brasileiro, fazem parte de uma constelação tempo-espacial particular entre distância e proximidade, entre diferença e semelhança, a partir da qual Paulo-narrador constrói a sua própria herança judaica.

A mãe, por sua parte, uma guerrilheira de esquerda, introduz o narrador a uma outra figura lendária, igualmente não desprovida de mistério e de controvérsias posteriores à Segunda Guerra Mundial. Trata-se do autor de uma carta encontrada supostamente nas ruínas do gueto de Varsóvia: “In one of the ruins of the Warsaw Ghetto, preserved in a little bottle and concealed amongst heaps of charred stone and human bones, the following testament was found, written

344 Em 1648 houve a insurreição ucraniana contra a aristocracia polonesa, durante a qual as tropas de Cossacos sob a liderança de Bohdan Chmielnicki organizaram *pogroms* assassinando judeus locais. Esse mesmo ano era considerado entre judeus o ano de redenção de Israel e da chegada do Messias. Sabbatai Zvi supostamente em resultado de uma visão de vocação messiânica, assumiu o papel do salvador do povo de Israel. Preso pelas autoridades turcas pelas suas pregações entre os muçulmanos, foi forçado a converter-se à islã. Mesmo assim, seguia com suas práticas prosélitas, até ser exilado e mandado a Dulcigno na Albania onde morreu. O movimento messiânico instaurado por ele é considerado uma heresia pelo judaísmo ortodoxo. Cf. *JE* vol. 11: 218-225.

345 Israel ben Eliezer, conhecido pelo seu nome místico Baal Shem Tov, que em hebraico significa „o senhor de bom nome” ou „milagreiro”, viveu no século XVIII e é considerado o primeiro ensinador do Hassidismo polonês. Foi, pelo menos no começo da sua atividade mística, um seguidor de Sabbatai Zvi. Nunca chegou a ser um rabino e não deixou quaisquer escrituras. http://www.jhi.pl/psj/Baal_Szem_Tov. (19.07.2019)

in the last hours of the ghetto by a Jew named Yosl Rakover.” (Kolitz 1999). Publicada em 25 de setembro de 1946 em Buenos Aires no jornal *Di yidishe tsaytung*, a história de Yosl Rakover, narrada em primeira pessoa, tem se mantido válida como um relato autêntico descoberto por Zvi Kolitz. Kolitz encontrava-se naquele momento na capital argentina, apoiando a criação do fundo de doações para o movimento Revisionista Sionista. “Yosl Rakovers vendung tsu got” (“Yosl Rakover Dirige-se a Deus”) é um relato no estilo de um documento-testemunho do Levante do Gueto de Varsóvia (1943), representado nele como o evento central do Holocausto. A história de Rakover, um guerreiro do gueto, é impregnada pela ideologia do sionismo revisionista (Roskies 2005: 180). Em 1954, o relato chegou a Tel Aviv, editado por Abraham Sutzkever, e acabou sendo publicado pela revista *Di goldene keyt* sob um título modificado, “Yosl Rakover redt tsu got” (“Yosl Rakover Fala com Deus”). Publicada como um documento autêntico do gueto, logo a história passou a ser batizada de testemunho: “a part of our monumental Holocaust literature [khurbn-literatur], which will remain for all the generations.” (Jacob Glatstein citado em Roskies 2005: 180).³⁴⁶ No romance de Blank há referência ao número da dita revista israelense *Di goldene keyt*, em tradução *Corrente de Ouro*, com o texto de Kolitz. A mãe refere-se ao texto como um monólogo autêntico de Rakover: “Por sorte, depois da guerra, alguém descobriu a carta entre as paredes das casas destruídas.” (MEN: 107). Ela traduz ao português um fragmento para o filho, revelando-lhe a sua própria maneira de interpretar o judaísmo. A aparente ausência de Deus compensa-se através da escrita, isto é, a Torá. A lição que se segue prediz que o ser humano não deve ter medo de Deus, mas sim respeitá-lo como se respeita um professor, seguindo os ensinamentos práticos da Torá que contém regras de vida a serem seguidas até nos tempos difíceis de injustiça, dor e perseguição. A interpretação da emanação divina feita pela mãe é influenciada pelo ethos sionista, as vivências dela como

346 A controvérsia do texto consiste na questão da autenticidade outorgada ao diário e ao seu suposto autor, Yosl Rakover. Como lembra Roskies, em 1955 Michel Borwicz, historiador e ex-guerreiro do gueto, proclamou ser ele próprio uma mistificação, o que provocou indignação por parte do público para o qual a necessidade de acreditar era mais importante que os fatos. Num posfácio, Borwicz expressou uma esperança de que o público fosse capaz num futuro próximo de desenvolver uma hermenêutica de leitura que distinguisse entre a literatura do Holocausto e a literatura sobre o Holocausto. No mesmo ano o texto foi traduzido para o francês e aclamado por Levinas. Logo seguiram as publicações em alemão, hebraico e pela segunda vez em inglês (1947, 1968) (Roskies 2005: 180-181).

*Bundista*³⁴⁷, seguidas por uma profunda desilusão com a causa marxista depois da Catástrofe.

A figura de Yosl Rakover é ligada à cidade de Varsóvia e à experiência do trauma. A figura é uma reminiscência do mundo deixado para e traduz-se na história trágica do gueto na capital polonesa brutalmente devastada pelos nazistas. Quando o narrador passa com a mãe por uma agência de viagens, um mapa contemporâneo da Europa causa-lhe curiosidade pois não parece nada com o que ele tinha aprendido: “Uma Europa sem os laguer de morte que eu conhecia de ouvir falar lá em casa. Encontrei Warshe, mas não vi as ruínas, nem o incêndio do gueto. Eles disfarçavam essas coisas, mas eu sabia que a Europa era um imenso cemitério.” (MEN: 54). Esse episódio demonstra o impacto desconcertante que possuem as histórias contadas pela mãe e pela avó na percepção infantil do mundo ao redor.

As imagens do passado traumático circulando na narrativa carregam consigo não apenas localidades, prédios, ruas e veículos, mas também memória das pessoas e dos objetos que a mãe e a avó levaram consigo para o outro lado do Atlântico. Essa memória implode o espaço da casa, não se ambientando em nenhum lugar, não estando “em casa”. Nem a cidade do Rio de Janeiro, a Praça Onze, nem a casa no número 38 da Rua Santana são recipientes apropriados para uma memória exilada e revoltada: “Com tantas pessoas e tantos objetos fora de seus destinos, era impossível acomodar os nomes das coisas aos seus lugares. As roupas, por exemplo, não se adaptavam aos armários, que tampouco cabiam nos cômodos [...]. Cheirando a tempo, as coisas rompiam barreiras e invadiam fronteiras.” (MEN: 20). A memória da diáspora e da violência perturba a realidade vivida, literalmente incomodando as delimitações tempo-espaciais. Invadindo as ditas fronteiras, a memória torna-se transfronteiriça por si mesma: “O caudal de escombros começava no Egito e seguia através de Babilônia, Assíria, Grécia, Roma, Espanha, Portugal, Rússia, Polônia e Alemanha, nomes que a mãe fingia numa corredeira vertiginosa entre guerras e matanças sem trégua até os destroços obstruírem o próprio leito.” (MEN: 32).

A memória da Destruição é tão recente e palpável que não deixa as coisas simplesmente pousarem em lugares impostos pelos destinos da história. O caos até das matérias mais banais, que não se emenda, representa a ansiedade dos imigrantes sem raízes em busca do seu lugar. Para chegar a saber qual então

347 Bund é o nome comum do Partido Judaico Socialista da Polônia que funcionou entre 1917 e 1948, antes tendo sido parte da formada no Império Russo União Judaica Trabalhista da Lituânia, Polônia e Rússia fundada nos finais do século XIX.

seria esse lugar, é preciso entender de que forma e o que significa exatamente o Holocausto para aqueles que sobreviveram nos escombros deixados por ele. Neste sentido, o romance narra não apenas peripécias de vida de uma família judaica de imigrantes exilada no Brasil, mas, além de tudo, fornece um contexto socio-histórico mais amplo da convivência pós-Holocausto entre a comunidade judaica e a sociedade brasileira.

9.4.5 Holocausto e a memória comunal dos anos 50

O romance lança luz à vivência judaica no rescaldo imediato da Catástrofe e da Segunda Guerra Mundial. É um dos poucos livros escritos no Brasil que realiza uma introspecção da memória recente, tematizando os esforços das comunidades judaicas de reconstruir a vida comunitária no exílio. Apesar de o livro de Blank ser um produto muito posterior, pois publicado na segunda década do século XXI, seu projeto é justamente ilustrar a vida judaica do outro lado do Atlântico na primeira década depois da guerra.

Roskies e Diamant propõem uma periodização da literatura do Holocausto segundo as fases do desenvolvimento da memória pública do evento, chamando a primeira fase de memória comunal (Roskies e Diamant 2012: 75-124). O termo “memória comunal” refere-se ao período entre 1945 e 1960 na esfera pública pós-Holocausto e sobretudo europeia, dividida pela Guerra Fria entre o Oeste e o Leste. Naquela época houve escândalos que geraram polêmicas no seio da coletividade judaica, como, por exemplo, a questão das reparações, o chamado *shilumim-gelt*³⁴⁸ (Id.: 9). A memória comunal refere-se igualmente ao panorama mundial pós-1945 dividido entre a Esquerda e a Direita política e intelectual que se moviam num espaço reduzido, claustrofóbico: “All across Europe [...] the trauma of national identity was being forged through ignoring and forgetting. The same, in large measure, was true in the nascent State of Israel. Holocaust memory had to negotiate between these narrow straits.” (Id.: 10). Neste panorama, um papel muito importante coube à esquerda intelectual cujos membros tornaram-se os divulgadores primários da memória do Holocausto, particularmente dos testemunhos escritos pelos sobreviventes. Muitos dos sobreviventes tendiam a diminuir o aspecto da especificidade do Holocausto como uma tragédia judaica, rejeitando o martírio judaico e sublinhando o heroísmo e o patriotismo dos judeus, assumindo assim o ethos sionista. Também dominava uma preocupação com as datas históricas, a documentação e a factualidade: “All postwar memory is communal, but restoring these communal synapses now

348 Cf. Frohn 1991.

requires sustained historical research.” (Roskies 2005: 175). Finalmente, lembre-se que foi também naquele período que se publicava textos, como o mencionado monólogo de Rakover escrito por Kolitz, paradigmáticos da memória comunal que precisava renascer praticamente do nada:

Communal memory, then, was *témoignage* – real or constructed – mediated by a set of core values, whether political or theological. The unassimilable facts of the Holocaust were reinterpreted in the light of credos, archetypes, and myths; or, as we have just seen, mediated by various fictional means. Most popular were texts that purported to be true but defied historical analysis; that could be excerpted, edited, anthologized, translated, performed, and retranslated. (Id.: 181)

A atmosfera comunal judaica no Brasil dos anos cinquenta representa-se na constelação complexa de relações sociais no país de acolhimento, entre os judeus e a população católica brasileira, e entre os próprios membros das comunidades judaicas, imigrantes e sobreviventes, seus descendentes e familiares dos assassinados e dos perpetradores fugidos da Europa.³⁴⁹ As construções identitárias étnicas articulam-se numa relação dos indivíduos com o passado e com o espaço social; a convivência com outros membros da comunidade judaica perpetua um sentimento de “nós”, de pertencimento. O mesmo efeito possui o uso de símbolos judaicos e de expressões em hebraico ou em ídiche. As referências à história judaica e ao Estado de Israel como território são base na educação informal (principalmente caseira), e desempenham um papel vital na construção e fortalecimento de identidades judaicas representadas.

Dos eventos que possibilitam localizar temporalmente o ambiente dos anos cinquenta, mencione-se a visita em 1959 ao Brasil de Golda Meir, Ministra das Relações Exteriores do Estado de Israel (1956 – 1966), isto é, pouco depois da Era Vargas e pouco antes do começo da ditadura militar no Brasil (1964). A narrativa faz alusões repetidas a Getúlio Vargas. Também faz alusões a presença do Partido de Representação Popular. Os membros do novo integralismo, um movimento de direita, eram conhecidos pelas suas camisas verdes, seu emprego do emblema com a letra grega Sigma (Σ), que ao jovem narrador lembra a letra “E”, assim como pela saudação (erguida do braço direito com a palma da mão voltada para o céu). Ao esboçar discretamente a vida política no Brasil da época, na qual por um lado existem boas relações diplomáticas com Israel e, por outro

349 Embora em Blank não apareçam figuras alemãs, de supostos descendentes dos nazistas fugidos da Europa com a capitulação da Alemanha nazista, a convivência entre os judeus, brasileiros e imigrantes alemães é um tema muito frequente na literatura brasileira judaica, por exemplo em Moacyr Scliar, em Luis S. Krausz ou em Jacques Fux.

lado há movimentos políticos de teor antissemita e racista, a narrativa cria um pano de fundo para o crescimento do narrador como um admirador do Estado de Israel. À primeira vista, parece que as imigrantes tais como a mãe e a avó do protagonista, buscando instalar-se num novo país, lutando pela sobrevivência em novas condições, poderiam ter tido pouco interesse no projeto sionista na Palestina. No entanto, os anos quarenta e cinquenta na América Latina eram um momento importante para a promoção da causa sionista. Embora com o golpe de estado de 1937 até os finais da Segunda Guerra Mundial quaisquer atividades políticas relacionadas a interesses estrangeiros tenham sido proibidas, já em 1945 organizou-se o primeiro Congresso Sionista da América Latina em Buenos Aires, enquanto no Brasil naquela época já funcionava o Comitê Hebreu-Brasileiro Pró-Vítimas da Guerra que incorporou a angariação de fundos para a causa sionista (Avni 1987: 147). Além disso, nos anos quarenta, observou-se também um fenômeno parecido àquele em outros lugares no mundo, uma aliança entre os sionistas e os esquerdistas em resultado da influência da política soviética pró-sionista e promoção da causa comum, isto é, da luta antifascista. Mais ainda, com a fundação do Estado de Israel em 1947 surgiu uma outra tendência dos países e das sociedades latino-americanas, nomeadamente, a de considerar judeus não mais como “polacos”, “russos” ou “turcos”, mas como comunidades locais da diáspora israelense (Id.: 152-3).

O sionismo era sem dúvida uma das respostas políticas e intelectuais mais destacadas e importantes à Catástrofe nas primeiras duas décadas pós-guerra, especialmente na América Latina, onde predominava entre os judeus latino-americanos (Id.: 154). Também no livro de Blank, a memória do Holocausto demonstra-se influenciada pela tradição e pelo ideal sionista de renascimento, heroísmo e redenção. Para muitos judeus depois de 1945, demonstrar a lealdade ao Estado de Israel era uma questão de dedicação ao judaísmo e uma resposta à Catástrofe (Rubinoff 1993: 136-7). A dedicação para a preservação do futuro do povo era sinônimo da garantia de existência de uma nação israelense com um território próprio. A Destruição representou um desafio, tanto para os sobreviventes como para aqueles que vieram depois, na medida em que provocava um questionamento da própria vida, individual e coletiva, e a necessidade de se afirmar a existência histórica voltando a Israel; mesmo que esse Israel moderno não tivesse muito que ver com o Israel bíblico. Ao lado da persistência na judeidade como um projeto político nacional, construía-se uma narrativa do Holocausto que pudesse legitimar tal ideologia sionista:

Israel was aiming [in the 40s and the 50s] to construct a master narrative of the Holocaust that would ensure recognition of the major elements of the Zionist ethos of destruction

and rebirth and those of exile and redemption by utilizing the tools it had devised—Yad Vashem, state ceremonies, and the educational system. (Ofer 2013: 75)

Em *Mentch*, a Catástrofe se faz presente através das histórias escutadas da mãe, dos vizinhos que frequentam a casa e na escola. É um conhecimento não sistematizado, disperso, fato que se deve provavelmente a uma falta de distância temporal suficientemente necessária para uma confrontação elaborada com um evento coletivamente traumático. A memória do Holocausto concentra-se em dois aspectos. O primeiro são as lembranças da guerrilha e do heroísmo judaico durante a revolta no gueto, que acabam sendo incorporadas pelo protagonista na sua luta diária contra os inimigos do bairro: “Querida preparar coquetéis molotov iguais aos do meu capitão do gueto de Varsóvia, o Mordechai Anivelevitch.” (MEN: 56). O segundo tem a ver com a interpretação descrita acima da fundação do Estado de Israel como uma vitória pós-Holocausto. O discurso político sionista é visto como mais atraente, mais encorajador para visar ao futuro no qual a redenção seja possível:

Eu só conhecia as palavras de sofrimento da roda da tarde. Palavras sobreviventes, meio murchas, fluíam de bocas bafejando desânimo. Nas comemorações da revolta do gueto de Varsóvia, eu ouvia palavras de heroísmo e sacrifício, mas não de vitória. [...] Só nas festas da independência de Israel eu ouvia verdadeiras palavras de vitória [...] (MEN: 192)

A promessa sionista do futuro do povo judaico é algo que atíça muito mais do que a história da dor e do exílio. Assim, quando Paulo folheia o álbum de adesivos e encontra a figura do judeu constata o seguinte:

Colado na página junto a outros europeus, o contraste era visível. Não havia dúvida de que éramos estragos entre eles. [...] Embaixo da sua foto, a legenda dizia que éramos uma raça dispersa e errante que vivia nos guetos e depois da guerra formou na Palestina um país chamado Israel - a única parte que me pareceu interessante. (MEN: 38)

Assim como muitos judeus em diáspora recorrem à ideia da origem, vendo a relação com o Israel como parte necessária da própria sobrevivência, como “um anteparo ao antissemitismo” (Brumer e Spiliki 2009: 561), também a curiosidade do protagonista pelo novo Israel é uma resposta aos incidentes antissemitas diários vivenciados no bairro da Praça Onze. A realidade habitada, mesmo se fosse narrada através de historietas divertidas mantidas num tom cômico, demonstra-se visceralmente hostil e racista, como, por exemplo, na história de Jarcy, um moleque bandido com saudações nazistas, ou no episódio que denuncia o antissemitismo do sacerdócio católico, quando o protagonista acaba sendo encurralado pelos colegas na igreja e confrontado pelo padre com *Os protocolos*

dos sábios de Sião: “É do grande professor Gustavo Barroso. Aqui, vocês podem aprender como os judeus fazem para dominar o mundo!” (MEN: 69). O que poderia passar por meras brincadeiras infantis é de fato uma expressão do antissemitismo profundamente enraizado na sociedade ocidental cristã. A reação do protagonista a isso é uma apropriação do discurso vitimizante e autovitimizante: “Mesmo que a geografia mudasse, a ponte seria sempre igual e a história, a mesma. Nós éramos os judeus e eles, o resto do mundo.” (14). Ele, porém, não é desprovido de sarcasmo quando depara com uma menina vizinha judia, que, de tão conformada com o ambiente em que cresce, confunde-se e durante um jogo dá um grito “mata o judeu!”: “Pensei em lhe dizer que não adiantava fingir porque, se houvesse alguma perseguição, ela ia acabar junto comigo na câmara de gás [...]” (MEN: 73).

A memória do Holocausto, surgindo como uma mistura de histórias escutadas, apropriadas e domesticadas que se transformam em tropos culturais com os quais se identifica o narrador, é a reminiscência das ruínas da história judaica mais imediata. Lerer Roizen, o emigrante que aparece um dia na casa da família do protagonista em busca de um quarto para alugar, é um judeu lituano assim como o era Zvi Koltitz. O misterioso hóspede leva consigo um passado traumático de sobrevivência de dois campos de concentração. Não fica claro, mas supõe-se que chegou a ser membro do Sonderkommando: “tinha trabalhado nos crematórios de um campo de concentração antes de conseguir fugir de lá.” (MEN: 120). A fuligem dos fornos, um estigma profundo do seu passado, atravessou o Atlântico junto com ele. Ele representa o mundo inquietante de *Drüben* e devido a isso, se encontra com a desconfiança por parte da comunidade que questiona a ideia do sobrevivente como vítima. Trata-se aqui da questão da cumplicidade no crime nazista e da problemática da avaliação moral da chamada “zona cinza” (Agamben 2003: 22).³⁵⁰ A mãe do narrador faz a esse

350 A avaliação moral daqueles que executavam o trabalho forçado limpando as câmaras de gás e os fornos crematórios é bastante problemática. Giorgio Agamben contribuiu para a determinação de uma imagem negativa daqueles prisioneiros que trabalhavam no Sonderkommando em Auschwitz. Como observa Mesnard, Agamben colocou Sonderkommando num esquema simplista de oposição entre o sujeito e seu carrasco, o que inviabiliza de fato o entendimento de *Grauzone*. Menard decididamente critica o essencialismo e o radicalismo de Agamben (Mesnard 2004: 139-157). Também Friedler, Siebert e Kilian, embora sem referirem-se diretamente às reflexões de Agamben, argumentam que o Sonderkommando tem sido sujeito a uma demonização e que tal imagem está longe de ser verdadeira (Friedler et al. 2002: 7-8). Trata-se, pois, de uma existência ambígua ou, nas palavras de Lawrence Langer, de “choiceless choices” (Langer 1996: 46).

respeito uma declaração defensora: “[professor Roizen] não era um criminoso. Quanto aos irmãos *kapos*: deviam ter sido enforcados como qualquer assassino *natze*.” (MEN: 121). Curiosamente, as figuras dos *kapos* e outros “traidores” ocupam um lugar bem marginal na narrativa, praticamente ausentes, dos quais os protagonistas distanciam-se. Portanto, a atenção que é posta neles nas conversas demonstra o medo perante o desconhecido e o desejo de compreender os limiares no qual justamente se ancora o horror da Destruição, testemunhado diretamente pelos vizinhos. Nas figuras de seu Moisés, dona Golda, dona Hinde e seu Iosele Itzikson, ecoa a experiência direta de sobrevivência com a qual é confrontando regularmente o narrador. Ele mesmo, de uma maneira transposta, assume o papel do descendente daqueles que se salvaram e testemunha daqueles que foram assassinados:

Um dia perguntei por que acendíamos seis velas, e não duas, como fazia a dona Hinde. A mãe respondeu que era por causa dos 6 milhões, o maior número que já ouvira na minha vida. Entre tantos mortos, o mais assassinado era o meu avô, que eu só conhecia daquela foto vestindo uniforme de soldado polonês. (MEN: 30)

“O mais assassinado” refere-se à proximidade familiar e à ligação emocional direta que possuem os membros da casa com o avô. Ele está mais presente devido à fotografia dele que se salvou. É uma memória quase-palpável, ligada intimamente à história trágica de exílio e de separação da família. De resto, o narrador cresce com histórias de *laguer*, *natzes*, *kapos*, Auschwitz, Bormann, Mengele, esconderijos na floresta, no jardim zoológico de Varsóvia³⁵¹, de abajures feitos das peles, que não cabem na imaginação de um menino de 11 anos: “A imagem do sabão feito de gente não combinava com as caixinhas de sabonete Eucalol que vinham com estampas que eu gostava de colecionar.” (MEN: 26)³⁵². A memória da violência nazista e do antissemitismo polonês: “[...] foi para viver entre judeus que se comportam como polacos antissemitas que eu e a minha mãe escapamos dos *natzes* assassinos?” (147), chega a ser confrontada com as notícias dos crimes estalinistas nos quais os comunistas internacionais não queriam acreditar:

351 O episódio do jardim zoológico citado por Blank refere-se a uma história verídica de um casal de poloneses, Jan Zabinski, diretor do jardim zoológico de Varsóvia, e sua esposa, Antonina, que entre 1943 e 1945 esconderam na sua mansão e na área do zoológico (muitos dos animais fugiram das jaulas durante os bombardeamentos, outros foram ou fuzilados pelos nazistas ou levados para os zoológicos na Alemanha) centenas de judeus sobreviventes do Levante do Gueto de Varsóvia. Em 1965, o casal foi honrado pelo Yad Vashem com o prêmio “Justos entre as nações”. Cf. Iken 2017.

352 Cf. “Introdução” da Parte I sobre o mito do sabonete.

As notícias sobre Stalin tinham começado a chegar fazia tempo, mas ela [a mãe] e seus amigos da biblioteca preferiram esperar. Era preciso ter cuidado. Podia ser propaganda. No dia anterior, eles receberam uma edição do *Forward*, o jornal ídiche dos socialistas do Bund editado em Nova York. Era tudo verdade. Não havia mais condição de achar que eram mentiras dos inimigos da classe operária. Stalin [...] começou na rubrica dos heróis da minha lista secreta. Naquele dia, teve que passar para o setor das lacraias. (151)

A desmistificação da política antissemita estalinista é acompanhada pelo derubamento dos ideais, dentre outros, daquele sobre a terra prometida de Birobidjan. Numa vertigem da história, ressurge um lugar quase-mítico nos estepes longínquos na Rússia: “um lugar muito longe do Brasil” (14) com o qual os *roiters*, ou seja, os camaradas comunistas “[s]entados na Praça Onze, viviam sonhando [...] como se fosse um tipo de Ertsisruel.” (98). Era um lugar distinto, afastado da tormenta bélica, conotado por um vocábulo bastante particular no dicionário da mãe, dicionário das experiências traumáticas do povo judaico:

Lager, por exemplo, era lugar de mortes. Gueto dependia da companhia. Ao lado de Warshe significava heroísmo. Sozinho, era o mesmo que prisão, isolamento, perseguições. Birobidjan era diferente. Apesar de ficar quase na China, era uma terra de judeus livres que acreditavam no comunismo que, um dia, nos salvaria das guerras e dos sofrimentos. (31)

9.4.6 Ano que vem em Birobidjan - entre estepes da Sibéria e Ertsisruel

No dia 7 de maio de 1934, entre os rios Bira e Bidzan, o chefe de estado da União Soviética Michail Kalinin declarou a fundação da *Evrejskaja avtonomnaja oblast* (EAO) – Região Autônoma Judaica. Um pouco maior que a Holanda, justo na fronteira com a China, criou-se à base de um projeto do estado nacional judaico “uma Palestina vermelha” (Kuchenbecker 2000: 156).³⁵³ Entre imagem

353 Birobidjan, localizado na Sibéria oriental, possuía um clima continental, com invernos frios e verões quentes e úmidos, terra rica em recursos naturais e matérias-primas, embora escassamente habitada. Nos anos 20, 30 % da população era constituída por russos, coreanos e chineses trabalhando para a ferrovia transiberiana, e além disso, povos nômades, Tungus e Udege. Desde que a região tinha sido parte do Império Tzarista, houve tentativas de instalar lá a longo prazo povos eslavos, principalmente Ucrânianos e Bielorrussos, embora sem grande êxito, devido às condições de vida extremamente difíceis (Kuchenbecker 2000: 117). Com a fundação da EAO, apesar de uma propaganda de um desenvolvimento da cultura ídiche soviética, muitos imigrantes judeus logo abandonaram a região com a qual não tinham quaisquer vínculos históricos ou culturais. No final dos anos 30, a colonização parou devido aos pogroms

e realidade, a proposta, que ia trazer solução do problema da chamada “questão judaica”³⁵⁴ na União Soviética, gerou bastante desconfiança: “Stalin queria povoar a fronteira com europeus para ficar mais seguro e, ao mesmo tempo, colocar os judeus num gueto sem arame farpado” (MEN: 190). Por alguns, porém, foi vista como realização do desejo judaico da pátria e uma realização dos esforços da Bund de criar uma autonomia nacional-cultural, projeto que tinha surgido já no começo do século XX (Kuchenbecker 2000: 23). Birobidjan, que viu um certo renascimento da cultura ídiche, principalmente devido à chegada dos sobreviventes do Holocausto e judeus fugindo das crescentes repressões estalinistas, caiu em decadência nos finais dos anos 40, isto é, na época de fortes repressões antissemitas na União Soviética (Id.: 209), que logo deixou de promover migração para o EAO: “Birobidjan só durou até Herr Stalin acordar com dor de garganta e concluir que os culpados eram judeus.” (MEN: 190). O imaginário diaspórico desta Eretz Israel siberica guardou-se, porém, como uma utopia, “a Xangrí-Lá dos judeus comunistas” (MEN: 187).³⁵⁵

dirigidos contra as supostas sabotagens sionistas contrarrevolucionárias. Cf. *Dicionário Polonês da Cultura Judaica*.

- 354 As organizações judaicas na Rússia soviética desconfiavam de que o projeto da EAO fosse uma mera declaração e um truque propagandista da União e que na verdade se tratasse de um “experimento pantanal” para onde os judeus deveriam ser encurralados (Kuchenbecker 2000: 7-8).
- 355 Birobidjan como a terra prometida, um sonho de construção de uma sociedade ideal socialista, surge na literatura judaico-brasileira já em 1973 com a publicação de *O exército de um homem só* de Moacyr Scliar. O romance narra a história de Mayer Guinzburg, um judeu vindo a Porto Alegre da Rússia, que passou a ser conhecido como o Capitão Birobidjan devido a seu desejo de implementar uma revolução marxista no Brasil: “Birobidjan: a redenção do povo judeu, o fim das peregrinações. Birobidjan!” (Scliar 1974: 13) A Nova Birobidjan é o nome com o qual Mayer batiza a sua fazenda gaúcha que se torna logo um projeto fracassado, aliás como a Birobidjan original. A essa e a Nova Birobidjan, assim como à personagem de Mayer Guinzburg faz alusão Cíntia Moscovich no conto “Capitão Birobidjan”, dedicado a Moacyr Scliar. Aqui a NB, porém numa temporalidade diferente, é igualmente apresentada como um lugar ansiado utópico, onde os “trabalhadores judeus pudessem ser felizes para sempre.” (Moscovich 2000: 98). A autora metaforiza o fracasso do projeto tanto soviético quanto gaúcho na medida em que faz o seu Mayer tornar-se dono de uma construtora – ou como o pôs Barr, “builder without a plan” (Barr 1995: 33) –, virar rico e romper com a família por causa de uma amante. O/a narrador/a conclui com uma reflexão sobre a repetição da história, fazendo alusão à presença intertextual no conto da obra de Scliar: “Essa não é a minha história, mas as histórias dos seres sobre o planeta se repetem e se confundem, principalmente as histórias dos judeus do Bom Fim.” (Moscovich 2000: 100).

O último sonho sionista encontrou sua plena realização noutra lugar, o fundando em 1948 Estado de Israel. Para lá dirige-se eventualmente a família dos três, Paulo, a mãe e a avó, subindo:

A subida estava começando. [...] Quando alguém parte para morar em Ertsisruel, não é o mesmo que mudar para um país qualquer. Subir era quase igual a ir em direção ao céu. [...] Finalmente tinha chegado a nossa vez de subir até as alturas dos palácios mais elevados para receber nosso meshiech. (158, 160)

O verbo “subir”, em hebraico *la-alot*, significa “elevar-se”, “transportar para um lugar mais alto”. O verbo possui a mesma raiz da palavra *aliá* que se traduz como “ascensão” ou “subida”, usada comumente para designar a imigração para Israel.³⁵⁶ A viagem, ou a subida, é motivada tanto pela convicção ideológica sionista como também religiosa e social. É uma busca de uma vida melhor ditada pela vontade de voltar às raízes assim como uma reação ao antisemitismo e à incapacidade de assimilação no Brasil. “Éramos como sonhadores” (197) diz o protagonista sobre a empreitada da família. Para ele começa justamente mais uma aventura de luta do bem contra o mal, na qual a realidade mistura-se com a imaginação e as histórias bíblicas contadas pela avó. Particularmente interessante aqui é o momento em que o narrador busca tomar uma posição política, o que lhe gera um conflito interno. Trata-se da questão da Palestina e da expulsão da população árabe em Israel. O narrador, que festeja a “sua própria” vitória de Israel na Guerra do Sinai de 1956, está posto à prova quando é confrontado com a crítica da violência israelense contra os povos árabes habitando a Palestina. Desconfiado, num espírito maniqueísta declara a guerra contra os *menies*, que em ídiche traduz-se como obstáculos personificados – adversários de Israel – que supostamente espalham mentiras sendo uma propaganda antisemita: “Os espíritos do outro lado, que se esforçavam em atrapalhar os peregrinos a caminho do Ertsisruel, apareciam de repente nos lugares menos esperados, disfarçados de argumentos e desculpas que pareciam verdadeiras.” (MEN: 173).

9.4.7 Passagens e epifanias

Enquanto o protagonista vê-se obrigado a lutar contra as forças do mal que pos- sam prevenir a conclusão da viagem, a avó dele luta a sua própria guerra contra

356 Em 5 de julho de 1950 o parlamento israelense aprovou a Lei do Retorno que concedia a *Aliá* a Israel e a todos os judeus. Com essa lei, o Estado de Israel transformou em lei nacional a ideia sionista segundo a qual a terra de Israel deve ser pátria e refúgio para todos os judeus. Cf. Alroey s.d.

a morte. Os anjos que a visitam à meia-noite durante a viagem para Israel são mensageiros divinos que anunciam a chegada da morte. Como Jacobo que no caminho de volta a Canaã foi obrigado a lutar contra um anjo até receber o nome de Israel, a avó, num ato de resistência ao Criador, entra na discussão com o primeiro anjo. O oponente de Jacobo tem sido com frequência identificado com Chamael (Camael), anjo que personifica a justiça divina³⁵⁷: aquele que está em frente do criador, aquele que vê Deus (Davidson 1967: 80).³⁵⁸ Assim que a avó resiste a Chamael, aparece o segundo enviado, o Arcanjo Gabriel. Ele é personificação da morte, da ressurreição e também da misericórdia. Na literatura rabínica ele é o príncipe da justiça (Davidson 1967: 117-119). A avó, como um *Tzaddik*, consegue afastar os dois anjos através das preces e do enorme poder espiritual, resistindo à morte até a chegada em Israel:

Tão concentrado no debate, me assustei com o barulho das asas que passaram voando ao lado da janela e desviei a atenção. Meio perdido no disse me disse das minhas ideias, ouvi que dizia um “nain” com raiva. [...] Não sei quantas horas depois, [...] a noite escura se transformava, pouco a pouco, no céu cinzento da manhã. Só então me permiti olhar para o local da guerra da vó contra Chmaiel e Gavril, os anjos encarregados de levarem a sua alma. (MEN: 196-197)

Neste episódio do realismo fantástico, entre sonho e imaginação, o narrador pressente a partida da avó e o desfecho de seu próprio destino como um bom judeu: “Para concluir minha criação de mentch, seria preciso acrescentar um Ioshie nascido no deserto e me tornar capaz de acompanhá-la na travessia para os Novo Tempos.” (MEN: 205). Trata-se aqui de Josué ben Nun, cujo nome significa “salvação”. É autor do primeiro rolo dos Livros dos Profetas, sucessor de Moisés e responsável pela condução dos israelitas à Terra Prometida (Canaã): “[a avó] teria ficado orgulhosa se visse o seu *camarat* garoto chefiando a entrada dos judeus em Ertsisruel.” (205). É uma tradição judaica dar ao filho o nome de um falecido. Levar um nome é igual a levar na alma o espírito do homônimo falecido

357 Em alguns escritos as mesmas características pertencem a anjo Samael que na literatura rabínica é descrito como o “anjo da morte”, o destruidor. Segundo a Encyclopaedia Judaica de 1906, ele é o príncipe dos demônios (*JE* vol.10: 665-666). Alguns textos cabalísticos associam Samael com o sefira Geburah (força, justiça) na Árvore da Vida, outros identificam-no com o antagonista de Jacob em Peniel (Davidson 1967: 255). Os dois, Samael e Camael pertencem ao grupo dos arcanjos do mundo de Briah, junto com Metatron, que também aparece no romance de Blank, na hora do fim das preces na sinagoga (MEN: 128).

358 O lugar onde Jacob lutou contra o anjo passou a ser conhecido como *Penuel* ou *Peniel* que se traduz como “rosto de Deus” (*JE* vol. 9: 585-586).

e emular os valores dele. Paulo leva muitos nomes que o guiam no seu destino para virar um Mentsch. Ele é uma vela memorialística da Catástrofe: “sempre que chamassem o menino pelo nome de Iankev Pinerrhes, um grito de vingança ecoaria pelos abismos qual prova viva de que os assassinos alemães não conseguiram apagar aqueles homens da memória do nosso povo.” (46). Também leva nomes do cânone hebraico que fortalecem seu *belonging* e designam a continuação da tradição apesar da Catástrofe. Portanto, com a evocação de Josué ben Nun, a história judaica dá uma volta e recomeça. A avó transforma-se para Paulo em Moishé Rabbeinu, Moisés, e o menino, pela primeira vez, escolhe para si mesmo o nome daquele que durante o Êxodo deu o primeiro passo para dentro do Mar Vermelho: *Nachshoin*³⁵⁹. A incorporação das personagens bíblicas dá-se através da palavra. A palavra é poderosa como ensina a Bíblia, pois foi através dela que se deu a criação do mundo e é através da recitação da prece que o ser humano pode entrar em contato com o divino. O passado encontra-se com o futuro num novo tempo-espaco da Terra Prometida, ao mesmo tempo fora e dentro da história, onde a confiança no sionismo traz a promessa de redenção.

9.4.8 Conclusões

O romance autoficcional de Blank acompanha a formação espiritual de um menino chamado Paulo, inserido num contexto histórico de imigrantes judeus no Rio de Janeiro. O desenvolvimento linear e cronológico dos eventos possui um fundamento ideológico sionista acentuado que corrobora a tese sobre uma narrativa teleológica de referências repetidas ao misticismo judaico. O enredo avança para o momento da plenitude da experiência de *Aliá*. Esse *coming of age* é, portanto, uma narrativa que nasce fora do lugar e parte em busca de um destino. O caminho certo é apenas um. A luta da avó contra os anjos ainda no navio implica a necessidade de conclusão, de aportar na terra de Israel como parte da preparação para a vinda de Messias: “As passagens da Toire que a avó lia segundo suas necessidades, meu novo nome, tudo o que vinha fazendo nos últimos tempos era parte da mesma intenção. Afinal, se o *meshiech* estava atrasado, por que não lhe dar uma ajuda e apressar nossa história para que os sofrimentos do mundo tivessem fim?” (MEN: 203).

Num grande quadro da tradição judaica, a volta a Israel representa o fim do exílio e, portanto, a realização da redenção. A narrativa deixa claro: aqui não existe um número infinito de possibilidades, nem uma alternativa, o único

359 Também conhecido como Nahshon. Cf. *JE* vol. 9: 146.

caminho certo é o caminho de *Aliá*. O *Mentch* de Blank pode ser visto como uma narrativa teleológica que visa a proteger o mistério do tempo e da história.

A expressão sionista do romance deve ser entendida em duas temporalidades. A primeira é o contexto dos anos 50, da formação da memória comunitária do Holocausto e do Estado de Israel. A segunda é a atualidade quando se publica o livro de Blank e quando cada vez mais judeus brasileiros decidem emigrar para o Estado de Israel e outros, como o autor, buscam perpetuar certos valores da fé judaica referindo-se não apenas à memória da Catástrofe, mas buscando enxergar o grande contexto da história do povo judeu. Datas, lugares e figuras que na história judaica possuem uma significância mnemônica, funcionando como lugares comuns, são instantaneamente reconhecíveis como marcadores temporais e espaciais – e também ideológicos – da perseguição, da Destruição e da vida em diáspora. Também o idioma é um marcador, neste caso o português, que ressoa a língua ídiche. Através de vocábulos e de um ritmo do português potencializado pelo idioma dos Ashkenazim, outorga-se ao texto uma expressividade linguística particular (Waldman 2016a: n.p.).

O Holocausto é apresentado pelo prisma da memória comunitária como uma tragédia judaica, e numa perspectiva dupla: particularmente nacionalista por um lado, e profética/messiânica por outro. As duas desenvolvem-se ao longo da narrativa até coincidir no momento em que o protagonista pisa sobre a terra de Israel segurando a mão da avó. A palavra comunicada possui um poder místico e reparador, além de uma afirmação da fé: fé em *riboinesheloilem*, o santo rabino ou o rabino do mundo (Waldman 2016a: n.p.), em anjos, em *golems*, até em *Mitzves*. É a palavra que enfim ajuda a criar o *Mentch* e a reinterpretar o mito e a história da origem que, depois do Holocausto, talvez numa visão algo ingênua e questionável, não entra em crise, mas sim numa nova dinâmica da fé, da política e da memória.

9.5 Desafiando a melancólica seda de luto: Rafael Cardoso, *O Remanescente: o tempo no exílio* (2016)

*Hugo sentira um estranho parentesco com essas criaturas.
Eram, como ele, produtos
de uma cultura artificial – o extremo oposto da ideia
romântica de natureza que
embasava a ideologia de sangue, solo e raça. Embora
fossem muito feios, os bichinhos
produziam algo de valor e beleza incomensuráveis, um
artigo precioso como outro
e feérico como a asa da borboleta.*

(Rafael Cardoso, *O Remanescente*, 2016)

*Und weil der schwerste Stein der Melancholie die Angst ist
vor dem aussichtslosen
Ende unserer Natur, sucht Browne unter dem, was der
Vernichtung entging, nach den
Spuren der geheimnisvollen Fähigkeit zur Transmigration,
die er an den Raupen und
Faltern so oft studiert hat. Das purpurfarbene Fetzen
Seide aus der Urne des
Patroklos, von dem er berichtet, was also bedeutet es
wohl?*

(W.G. Sebald, *Die Ringe des Saturn*, 2001)

9.5.1 Introdução

Rafael Cardoso Denis nasceu em 1964 no Rio de Janeiro. Ele é historiador de arte. Estudou em Baltimore (Johns Hopkins University), Rio de Janeiro e Londres. Além de livros da área de história da arte, *Uma Introdução à História do Design* (2000) e *Design para um mundo complexo* (2012), ele é autor dos romances *A Maneira Negra* (2000), *Controle Remoto* (2002), *Entre as Mulheres* (2007) e o mais atual *O remanescente: o tempo no exílio*, publicado em 2016.

A narrativa principal d'O *remanescente* constitui a história da família dos judeus berlinenses Simon na véspera e durante a Segunda Guerra Mundial. A ascensão do nazismo na Alemanha faz com que a família seja obrigada a buscar exílio, primeiro na França e logo no Brasil. A narração é tecida polifonicamente, por várias vozes pertencentes aos membros da família. Hugo Simon é o protagonista principal. Nascido na província de Posen, foi uma personagem proeminente da República de Weimar. Banqueiro e colecionador de arte, um dos fundadores da ala esquerdista do Partido Social-Democrata (USPD), depois da Revolução Alemã de 1918 chegou a ser, por poucos meses, o ministro das Finanças no Estado Livre da Prússia. Declarado pacifista, foi forçado a abandonar a Alemanha em março de 1933 e destituído da nacionalidade alemã em 1937. Viveu na França, onde com a eclosão da guerra foi classificado como *réfugié politique group I*. De lá foi novamente obrigado a emigrar, desistindo de sua própria identidade. Em 1941 a família chegou no Brasil tentando seguir para os Estados Unidos, porém, sem êxito esperado. No Brasil, Hugo Simon, alias Hubert Studenic, tentou participar de vários empreendimentos, particularmente em Minas Gerais: na produção de extratos de plantas medicinais e na sericultura. Em Barbacena, onde entregou-se à realização do seu sonho, a cultura

dos bichos-da-seda³⁶⁰, Hugo Simon começou a escrever um *Bildungsroman* autobiográfico que, em grande parte, serviu a Rafael Cardoso de matéria-prima na redação de *O Remanescente*.

9.5.2 Os bichos-da-seda: de W. G. Sebald a Hugo Simon

No décimo capítulo de *Os Anéis de Saturno* de W.G. Sebald surge um achado curioso que é um tratado de Browne de 1684, o chamado *Musaeum Clausum*, também conhecido como *Bibliotheca Abscondita*. Ele é um catálogo de textos, ilustrações botânicas antigas, e outras raridades que, segundo os rumores, haviam existido, mas foram presumivelmente perdidas. Entre tantas curiosidades mencionadas por Browne, *nota bene* filho de um comerciante da seda, encontra-se um tubo de bambu dentro do qual, durante o tempo do imperador bizantino Justiniano, dois monges persas transportaram da China para o Ocidente os primeiros ovos de bicho-da-seda. Bicho-da-seda, *Bombyx mori*, é uma mariposa que se alimenta exclusivamente de folhas de amoreira, produzindo ao longo de seu ciclo de vida uma fibra têxtil refinada – a seda. Seda é extraída do casulo tecido pela larva dentro do qual ela se metamorfoseia em pupa. Sendo uma mercadoria importante na Antiguidade, transportada para a Europa pelas rotas comerciais entre o Oriente e a Europa chamadas de Rota da Seda, a fibra é originária da China.³⁶¹ Passando pela Grécia Antiga, as ilhas do mar Egeu, várias regiões na Itália e na França, a seda chega na Inglaterra, onde passeia o narrador de Sebald refletindo a respeito da indústria inglesa da seda no século XVIII e XIX, que se deve principalmente à presença dos Huguenotes refugiados em Norwich. No século XVIII, a produção da seda chega também à Alemanha: “Auch in dem damaligen, eher rückständigen Deutschland [...] wurden die größten Anstrengungen zum Emporbringen des Seidenbaus unternommen.” (Sebald 2001: 354). O responsável por esse projeto foi o rei da Prússia, Frederico II, “o Velho Fritz”, que obrigou os agricultores a plantar as amoreiras brancas, cujas folhas servem

360 Ainda em Seelow, na sua fazenda, Hugo Simon tentou implementar a produção da seda, porém sem êxito. Curiosamente, como informa Eckl, durante a sua estadia em 1933 em Palma de Mallorca Hugo Simon buscou estabelecer uma granja avícola (Eckl 2010: 103). Na pesquisa sobre o exílio germanófono no Brasil do século XX, Marlen Eckl esboça um perfil pluridimensional de Hugo Simon, com sua expressão política, social, beneficente e empreendedora, tanto na Alemanha como no exílio na França e no Brasil.

361 Existe uma lenda que conta a história do descobrimento da seda pela mítica dama Si Ling Chi, mencionada tanto por W.G. Sebald como por Rafael Cardoso.

de alimento para *Bombyx mori*, e a participar na cultivação que, contudo, trazia pouco êxito devido às condições climáticas desfavoráveis.

Este breve relato da sericicultura europeia é uma história de negócio da morte, *das Tötungsgeschäft*, que faz parte do progresso humano composto somente pelas calamidades (Sebald 2001: 366). Em *Os Anéis de Saturno*, a história se tece com as referências ao imperialismo ocidental até seu caminho para o totalitarismo do século XX: a produção da seda ressurge na Alemanha com a ascensão ao poder do partido nazista. Uma série de filmagens didáticas de 1939 sobre a pesca de arenque no Mar do Norte e sobre a sericicultura na Alemanha nazista demonstra o destino inalienável e eternamente entrelaçado entre homens e animais, entre o dano material infligido aos primeiros e a exploração dos segundos (Friedrichsmeyer 2007: 24-25). Friedrichsmeyer (2007: 23) chama atenção para os vocábulos usados por Sebald que se relacionam com a época nazista, como o mencionado “negócio da morte” (*Tötungsgeschäft*), “degeneração de raças” (*rasistische Entartung*), ou “erradicação” (*Ausmerzung*). Em condições assépticas de um laboratório, é executada a destruição dos casulos da pupa de *Bombyx mori*. Num processo de degomagem os casulos são colocados na caldeira com água fervente, o que libera os filamentos da seda e provoca a morte da pupa. Pensar neste procedimento leva o narrador ao Massacre de Amritsar de 1919, supostamente tendo entre as fatalidades os tecelões locais, e, em seguida, ao Massacre de Celle, um “Belsen in microcosm” que terminou com a entrada das tropas britânicas na cidade em 12 de abril de 1945 (Rohde e Wegener 2007: 69).³⁶² Cinquenta anos depois, no dia 13 de abril, a morte do pai da companheira do narrador perpetua o *Tötungsgeschäft*, impondo a necessidade de luto que na cultura ocidental exterioriza-se através de uso de *Trauerseide*. A roupa feita de tafetá de seda preta ou de *crêpe de Chine* preto é a expressão mais profunda, senão a única adequada, de luto. Na Holanda, como constata Browne em *Pseudoxia Epidemica*, o tecido servia ainda para tapar os espelhos e os quadros na casa do recém morto, “damit nicht die den Körper verlassende Seele auf ihrer letzten Reise abgelenkt würde,

362 Massacre de Celle foi um assassinato em massa dos prisioneiros dos campos de concentração. Em decorrência dos bombardeios aéreos da cidade feitos pelos aliados, os prisioneiros iam ser “evacuados” pelos nazistas para o campo de Bergen-Belsen. No entanto, cerca de 200-300 deles foram chacinados durante 3 dias pelos membros da SS, soldados da Wehrmacht, polícia, bombeiros, com a participação voluntária da população local civil. Os sobreviventes do eufemisticamente chamado *Hasenjagd*, ou seja, “caça à lebre”, em torno de 500 pessoas, foram em seguida obrigados a caminhar até Bergen-Belsen (distância de cerca de 30 quilômetros). Cf. Rohde e Wegener 2007: 68-69.

sei es durch ihren eigenen Anblick, sei es durch den ihrer bald auf immer verlorenen Heimat.” (Sebald 2001: 366). Aqui, *Heimat* significa o mundo dos vivos e sua dialética refere-se a tudo o que esse mundo representou para o morto cuja alma parte para a sua última viagem, isto é, para o lar, a habitação, a família, o mistério de conviver com os próximos.³⁶³

Essa trajetória memorialística, estético-existencial tecida com um *roten Faden* da seda, chama atenção para uma eterna convivência entre o bem e o mal, entre a beleza e a violência.

Como as palavras de John Milton em *Areopagitica* que servem de epígrafe no romance (palavras cuja origem por alguma razão foi confundida por Sebald com *Paradise Lost*): “Good and evil we know in the files of this world grow up together almost inseparably.” A mesma observação mantém Rafael Cardoso em *O Remanescente*³⁶⁴, ressuscitando a mirada de seu bisavô, Hugo Simon: “Abandonar todas as esperanças não era a entrada do inferno, mas da felicidade. Ou, talvez, o século XX fosse uma época tão torta que já não existia mais distinção entre céu e inferno.” (R: 301) Essa revelação amarga sublinha a existência de uma cesura posta pelos eventos trágicos do século XX: a ascensão do nazismo, o exílio em massa e o Holocausto. Dentro da tempestade histórica na Europa, encontra-se uma família burguesa de judeus alemães tornados apátridas, cujo legado, já no Brasil, encontra o autor e descendente da família Simon, Rafael Cardoso. Esse é um legado do bicho-da-seda como informa o título da edição germanófona do romance de Cardoso, *Das Vermächtnis der Seidenraupen. Geschichte einer Familie*, publicada simultaneamente com a edição portuguesa sob o título *O Remanescente* em 2016. O narrador conta a história num procedimento duplo: tecendo seu próprio manto autobiográfico da seda de luto – luto pelo passado familiar tabuizado, cujos cacos escava numa forma de romance histórico.

Segundo as explicações do narrador, a sua fonte primária de informação e de inspiração tem sido *Seidenraupen*, o mencionado inacabado romance autobiográfico redigido em alemão por Hugo Simon. *Seidenraupen* de Hugo Simon é considerado, por um lado, um texto nada extraordinário, bem comum até, no que toca a questão da presença judaica na literatura germanófona de exílio, mas, por outro lado, um dos poucos de autoria judaica que em termos de composição e ideias foi influenciado pelo Idealismo alemão:

363 A respeito do termo *Heimat* na cultura alemã existe uma extensa historiografia que observa o seu rico conteúdo semântico. Também em escritos de Sebald o termo reaparece várias vezes no contexto de exílio, melancolia e guerra.

364 Para citar do livro *O remanescente: o tempo no exílio* (2016), utiliza-se a abreviação R com o número de página correspondente.

Die künstlerische Bedeutung dieser Texte ist im allgemeinen nicht erheblich, denn es sind charakteristisch epigonale Werke; ihr kulturgeschichtlicher Wert als Dokumente für die Nachwirkung des deutschen Idealismus, der kulturellen ‚Ersatzreligion‘ des assimilierten deutschen Judentums, ist dagegen beträchtlich. (Trapp citado em Eckl 2010: 183)

Sua composição literária vê-se influenciada pelas obras *Wilhelm Meister* de J.W. von Goethe e *Nachsommer* de Adalbert Stifter (Eckl 2010: 183). O narrador de Cardoso, falando do romance do bisavô, refere-se a uma outra obra de Goethe, *Torquato Tasso*. Em *Torquato Tasso* o bicho-da-seda é tanto um símbolo de “vítima sem recompensa” (*Opfer ohne Lohn*) como uma representação da “libertação da alma do calabouço do corpo” (*Befreiung der Seele aus dem Kerker des Körpers*) (Gockel 1980: 654). A vida humana, assim como a vida de um bicho-da-seda, consiste num ciclo. A morte não é considerada um fim, mas uma transformação em nova vida, ou melhor, uma nova forma de vida. O título do manuscrito *Seidenraupen* reflete a leitura de Hugo Simon do autor de *Fausto*. O clássico da literatura germanófona e seu *Gesamtwerk* representam neste contexto o valioso legado cultural alemão assombrado pelo nazismo.

Já na interpretação de Cardoso, os bichos-da-seda são uma metáfora de equilíbrio e da “comunhão que precisava existir se a humanidade fosse se redimir da ganância e da destruição” (R: 449); uma expressão de luto pela história de calamidades, pela *Mitteleuropa* e pela República de Weimar cujos ideais sucumbiram com as ideologias e políticas fascistas. Hugo Simon, identifica-se com o inseto, cujo ciclo de desenvolvimento torna-se para ele “uma metáfora para a sua própria existência” (R: 399). Os bichos-da-seda “[e]ram, como ele, produtos de uma cultura artificial – o extremo oposto da ideia romântica de natureza que embasava a ideologia de sangue, solo e raça.” (R: 398). Atrás desta fascinação pelos insetos revela-se, primeiro, uma ambiguidade entre a beleza incomparável criada por um bicho e as condições mortíferas da produção da fibra valiosa e, por consequência, um autorreconhecimento da condição particular de judeu alemão assimilado, logo tornado apátrida e emigrante, para o qual não há lugar no imaginário romântico sobre “o destino do verme invejável” (*das Schicksal des beneidenswertes Wurms*) (R: 449) de Goethe nem nas ideologias fascistas do século XX acerca da *Heimat* e da nação.

Do imaginário de Hugo Simon representado no romance de Cardoso surge uma tensão inquietante com a propaganda nazista que se apropriou do discurso antissemita para legitimar a perseguição e o genocídio dos judeus europeus. “Parasitas”, “vermes” e “insetos”, usados para descrever pessoas de origem judaica, pertencem ao vocabulário desumanizante e xenófobo a respeito da população judaica em diáspora. Portanto, a vida de um inseto, também um bicho-da-seda, implica correr o risco de aniquilação:

Tendo devorado um mundo de riquezas em fases mais larvais de sua existência, estava pronto para se metamorfosear em ser livre, capaz de alçar voos mais altos. O presente era a fase da pupa. Competia-lhe aguardar pacientemente o movimento certo para romper o casulo e cumprir seu destino. Havia o risco de ser arrancado antes da hora e ser comido, naturalmente. A tirar pelo calor do dia e os percalços dos últimos meses, não será difícil se imaginar dentro de uma panela metafórica de água fervente. Porém, era preciso evitar a autocomiseração [...] Tratava-se da conquista maior da vontade humana e, por conseguinte, de algo belo e radiante. O voo da mariposa redimia o rastejo da larva. (R: 400)

Para Rafael Cardoso-narrador, o remanescente é o manuscrito de Hugo Simon, é o remanescente a partir do qual ele vai reconstruindo a história da família presa no redemoinho da Segunda Guerra Mundial. Ele é uma das peças do quebra-cabeça e faz parte do legado (*Vermächtnis*) com o qual o narrador se familiariza quando adulto, descobrindo seu legado judaico.

9.5.3 Aqueles que restaram

A fase da pupa é a metáfora do tempo de incerteza vivido no exílio brasileiro pela família, que pode ruir em qualquer momento: “Medo era o câncer da emigração” (R: 426), não apenas devido ao risco de desmistificação da identidade dos membros da família, mas também devido ao perigo geral do nazismo com o qual flertava o governo Vargas. O medo cresce com as notícias vindas da Europa, particularmente da Polônia: “Os nazistas estavam assolando a Polônia, aterroizando e escravizando a população, caçando e matando os judeus.” (R: 345). As mensagens sobre as represálias depois da revolta no gueto de Varsóvia chegam junto com os rumores a respeito de campos: “as pessoas estão dizendo cada coisa” (R: 430). Já quando Hugo e sua esposa Gertrud recebem a carta de uma sobrinha com a notícia de uns familiares longínquos terem sido presos e enviados para campos de concentração, os incidentes relatados em jornais tomam forma mais real: “Campos de concentração. O termo assumiu nova vividez.” (R: 350). Com os bombardeios de Berlim, tudo o que construía no núcleo de vivência da família Simon – lugares que frequentou, posses que teve – virou cinzas, com Hugo Simon como o seu sobrevivente: “O que restava era o que ele era. Desse remanescente ele voltaria a se erguer.” (R: 459). O remanescente é a mariposa – o bicho que conseguiu se salvar. O remanescente é também um pedaço da seda que sobrou depois da panela metafórica de água fervente, a Destruição. *Sherit ha-Pletá* é um termo bíblico que se traduz como “pedaços que restaram” ou “remanescentes que sobreviveram” e é usado no contexto dos anos pós-guerra entre 1945 e 1950 para descrever os judeus sobreviventes e refugiados que não queriam ficar na Europa devastada pela guerra, particularmente em

suas regiões orientais inquinadas pelo antissemitismo.³⁶⁵ Leo W. Schwarz (Dawidowicz 1953: n.p.) chama os sobreviventes de redentores devido à tarefa que lhes coube cumprir, isto é, a de ser uma lembrança viva do genocídio, guardar a consciência mundial sobre a Catástrofe e formar novas comunidades judaicas. Mas ainda, esta palavra, que possui uma reverberação histórica e simbólica nas comunidades judaicas, implica uma sujeição: o remanescente não é aquele quem decidiu ficar, mas aquele que foi sujeito aos eventos – à tempestade da história se se quiser – dos quais sobreviveu. Ser remanescente é, portanto, uma vocação involuntária e justamente esta *Stimmung* é transmitida pela narrativa: de falta de escolha numa situação em que se coube se salvar e sobreviver:

A tempestade não ficaria limitada à Alemanha, claro. Sopraria o fogo de sua destruição por todo o mundo. Não haveria como escapar dela. Eles eram insetos, revolidos nessa tempestade. Os insetos costumam ser amassados, se tiverem azar. [...] Os nazistas adoravam comparar judeus a ratos e insetos, e, no seu caso, haviam conseguido reduzi-lo efetivamente a esse nível rastejante. O que ele podia fazer? Estava preso num labirinto de medo e tinha bom senso suficiente para reconhecer o fato, embora lhe faltasse a esper-teza para achar uma saída. Talvez porque não houvesse nenhuma. (R: 421-2)

O medo perante a inevitabilidade da morte, como observa Sebald, o componente mais pesado da melancolia: “[...] weil der schwerste Stein der Melancholie die Angst ist vor dem aussichtslosen Ende unserer Natur [...]” (Sebald 2001: 37). Em *Os Anéis de Saturno* a melancolia é o estado inerente ao trabalho dos tecelões, ou seja, uma condição melancólica “die einen zwingt zu beständigem krummen Sitzen, zu andauernd scharfem Nachdenken und zu endlosem Überrechnen weitläufiger künstlicher Muster.” (Id.: 351). Seda é o tecido de uma beleza indescritível cuja figuração narrativa expressa uma união entre a natureza e a arte, exigindo uma contemplação constante até durante o sono, o que pode levar para uma doença mental. Melancolia, associada em várias culturas e épocas com o planeta Saturno³⁶⁶, é um sentimento de tristeza que, contudo, precisa ser expressado para dar voz à resistência: “Melancholie [...] ist eine Form des Widerstands. Und auf dem Niveau der Kunst vollends ist ihre Funktion alles andere als bloß reaktiv oder reaktionär [...] Die Beschreibung des Unglücks schließt in sich die Möglichkeit zu seiner Überwindung ein” (Sebald citado em Friedrichsmeyer 2007: 25). Em outras palavras, dar voz aos sentimentos melancólicos é atuar contra sua negação e seu recalque, é interiorizar e assimilar o próprio estado espiritual. Neste sentido, o ofício daquele que escreve é de privilégio.

365 Cf. “Displaced Persons Camps”.

366 Cf. Klibansky et al. 1990.

O narrador d'*O Remanescente*, o herdeiro do legado de Hugo Simon – também o legado melancólico/nostálgico – entrega-se ao trabalho de arquivo, a uma pesquisa historiográfica que se pode interpretar justamente como a resistência ao vazio. Reconstruir o passado torna-se uma tarefa vital para desmistificar o tabu familiar. A mirada melancólica do próprio narrador, bem como de suas personagens, é um recurso literário de resistência e de restituição da memória dos que sofreram a injustiça. Numa entrevista o próprio Rafael Cardoso compartilha dessa ideia:

Mein Urgroßvater war wie Stefan Zweig der Ansicht, dass die Welt, in der sie in Europa gelebt hatten, zu Ende war. Es gab somit keinen Ort, an den sie hätten zurückkehren können. Mein Urgroßvater wollte in Brasilien bleiben. Das kommt im portugiesischen Roman-titel "O Remanescente" zum Ausdruck: einer der bleibt als Zeuge, als Akteur, in einem existenziellen, fast schon existenzialistischen Sinn. Überleben, Widerstand leisten und weiter zu leben versuchen. (em Klingler-Clavijo 2016: n.p.)

A melancolia/nostalgia que acompanha cada uma das personagens centrais de Cardoso dá tom à leitura, uma *Stimmung* particular. *Stimmung* traduz-se como "atmosfera" ou "estado de espírito". A primeira deve ser entendida em termos de um clima, algo objetivo que exerce uma influência externa e física sobre as pessoas, sobre um grupo. Enquanto isso, o estado de espírito (*mood*) é uma sensação interna e subjetiva do indivíduo. *Stimmung*, portanto, deve ser vista como algo que combina os dois modos – exterior e interior, objetivo e subjetivo. Em termos de Gumbrecht (2011: 8-10), trata-se de um fenômeno da recepção. Ele corresponde à sensação de ser tocado por dentro, assim o autor, citando Toni Morrison ("[...] being touched as if from inside") (Id.: 12). *O Remanescente* gera uma *Stimmung* predominantemente melancólica que encontra sua expressão na focalização interna múltipla dos cinco membros da família que sobrevivem: Hugo, Gertrud, Wolf, Ursula e Anette. Cada um deles enluta o mundo deixado para trás de maneira própria. Adoecem, passam tempo numa inércia, deambulando sem objetivo pelos aposentos da casa, rememorando a realidade deixada para trás: bens, festas, amigos. Não são amigos anônimos, mas figuras proeminentes do *milieu* artístico, intelectual e político alemão. Perdido o contato com alguns, os reencontros no exílio com outros, embora sendo momentos de felicidade fugaz, evocam o passado ou trazem notícias trágicas do destino de vários: "Fantasmas de uma Alemanha que se matara também" (R: 273). Talvez as figuras mais destacadas que geram o *Stimmung* de perda e de luto sejam os dois remanescentes, Stefan Zweig e Lasar Segall. Os dois são figuras que funcionam como meios de representar a melancolia, aquela sensação de impotência perante a história. Forçados a exilar-se no Brasil, suas obras, embora de maneira diferente, enlutam a Europa. O pintor, nascido em Vilna, relacionado a Berlim

e Dresden de onde emigrou para o Brasil nos anos 20, no romance é descrito como um homem rico, influente e conhecido no Brasil. O que o romance não menciona é que Segall abordava nas suas pinturas os temas ligados à guerra, ao Holocausto e à emigração.³⁶⁷ O que aponta para a sua condição de exilado é apenas uma frase oculta referente às circunstâncias do encontro entre ele e Demeter Wolf, o genro de Hugo Simon, no meio de um aguaceiro do qual os dois tentam se abrigar: “Pra quem está deslocado no mundo, o meio do nada pode ser um lugar de conforto singular.” (R: 444) Stefan Zweig, por sua vez, que desenvolveu uma relação afetiva particular com o Brasil homenageado por ele em *Brasil, País do Futuro* (1941), e que não demorou a expressar sua decepção profunda pelo destino da Europa, “sua pátria espiritual”³⁶⁸, em *O Mundo que Eu Vi - Memórias de um Europeu (Die Welt von Gestern, 1942)*, este publicado postumamente, é representado como um “afortunado” pacifista (R: 286-288). Mesmo assim, sugere-se seu caráter taciturno e abatido, preso numa situação sem saída. Ele aparece inesperadamente num encontro casual com Hugo Simon, defendendo o seu próprio livro *Brasil, País do Futuro*, outrora acusado pelos oponentes do governo Vargas de ser uma propaganda nacional. O poder da narrativa revela-se aqui no fato de dar acesso a Zweig privado-ficcional na véspera (5 meses antes) de seu suicídio, mantendo os elementos da verossimilhança. A razão da morte de Zweig, como se sabe, tinha sido uma perene depressão.

A literarização destas duas personalidades, ao lado do próprio Hugo Simon e outros, marca um compromisso do autor com a história, sem abrir mão do procedimento ficcional. A narrativa é ao mesmo tempo um projeto auto-biográfico-memorialístico, histórico e novelesco, que possui uma modelagem temporal e espacial dupla: aquela do relato pessoal – que se encontra num espaço autoral dos “Interlúdios” e do “Prelúdio” – e do discurso histórico encapsulado na forma de um romance que aqui se constrói a partir de espaços de focalização intersubjetiva das figuras-atores:

Esta é a história da família do meu pai e, em especial, de sua fuga da Europa e dos primeiros anos de exílio no Brasil. É também o relato de como essa história chegou até

367 Entre as pinturas mais famosas de Lasar Segall (1889-1957) encontram-se *Pogrom* (1937), *Guerra* (1942), *Estudo para campo de concentração* (1945), *Êxodo* (I 1947 e II 1949), e *Navio de emigrantes* (1941).

368 “Geistige Heimat Europa” são palavras provenientes da carta de despedida de Stefan Zweig. A carta foi disponibilizada online em 2012 pela Biblioteca Nacional de Israel na ocasião de 70 anos da morte do autor. Cf. “70. Todestag des Schriftstellers”.

mim. Como muitos descendentes de famílias que sobreviveram à catástrofe de 1933 a 1945, esse era um assunto tabu na minha infância. (R: 15)

9.5.4 O novo romance histórico³⁶⁹ entre exaustão e transculturalidade

O livro de Rafael Cardoso é constituído pela narrativa principal que se desenvolve entre julho de 1930 e abril de 1945, entretecida por um “Prelúdio” e três “Interlúdios” que relatam a história do autor-narrador Rafael Cardoso a respeito do procedimento de construção do livro: “[...] o memorial da enxada que revira a terra escura do passado.” (R: 16) O autor/narrador fornece depoimentos onde busca explicar o propósito e o caráter do livro: “Este é um livro com muitas histórias, mas não um livro de História. Embora resulte de ampla pesquisa, ele não se propõe a ser objetivo e exato. Ao contrário, tentei explorar a dimensão extraordinária das pessoas que o inspiraram.” (Ibid.) e em seguida: “A história é real, baseada em fatos; mas alguns dos fatos não aconteceram necessariamente como são narrados aqui. Esta é uma obra de ficção; portanto, é fiel à sua verdade.” (Ibid.). O desafio principal é, portanto, a escrita da história da própria família, dos eventos dos quais ele não tinha participado. Ao mesmo tempo, ele coloca um hiato visível entre o relato romanesco bastante tradicional, histórico-ficcional, e a metanarrativa, típica da estética desenvolvida na pós-modernidade, que tematiza os antecedentes do dito relato.

O romance de Cardoso, apesar de o próprio autor não se considerar judeu, é marcado pela experiência e contexto judaicos. Esses são caracterizados não apenas pela presença iminente da Catástrofe e da tematização do antisemitismo na narrativa, mas também pela questão da assimilação da população judaica na sociedade alemã e sua ascensão social impressionante até a participação admirável da vida política e cultural alemã antes da guerra. Ao mesmo tempo, a descrição das viagens do próprio autor, seus encontros e sua pesquisa de arquivo, são de valor imprescindível, compondo junto com o romance histórico o tecido único do livro e da história. Há aqui, portanto, uma recriação mímica de um período histórico, com um aviso, porém, da impossibilidade de uma plena verificação da realidade: “Tudo pode não ser bem o que parece.” (Ibid.). Ao mesmo tempo, o autor fornece fontes, referências bibliográficas e compêndio de personagens históricos assim como uma árvore genealógica, demonstrando destarte sua aspiração à documentação, ao efeito do real, e ao mesmo tempo à exaustão entendida como uma tarefa pós-moderna de exploração total dos dados

369 Cf. Cap. 7.2.2 sobre o romance histórico.

históricos biográficos para em seguida comprimi-los num relato ficcional. A pergunta que surge é, portanto, pelos objetivos, pelos limites e pelas extensões de um empreendimento ficcional para se tratar dos fatos históricos.

De Groot propõe pensar além de uma dicotomia entre “novo” e “tradicional” e por isso talvez descreva melhor o empreendimento de Rafael Cardoso, como um romancista histórico que “[...] explores the dissonance and displacement between then and now, making the past recognizable but simultaneously authentically unfamiliar.” (De Groot 2009: 3). *O Remanescente* caracteriza-se justamente por essa oscilação entre o reconhecível e o distante. Por um lado, reconstrói o passado privado da própria família, por outro lado, porém, sublinha que esse passado não é acessível, tendo sido tabuizado por várias décadas e ao longo da vida de quatro gerações. A distância dos eventos, portanto, não resulta apenas do deslocamento temporal, mas também de um vazio transgeracional que toma forma de um segredo que, sem ser manifestado (tabu), é transmitido, no sentido de perpetuado, dentro da família. Associado a vergonha, medo, também trauma, o tabu, por sua definição não enunciada, é relegado ao inconsciente onde jaz a melancolia transgeracional. Assim Cardoso sobre a própria infância: “[...] éramos príncipes herdeiros, os pretendentes em carne e osso ao trono de um reino desaparecido.” (R: 255). O narrador dá-se conta da sua herança bem posteriormente quando lhe toca escavar todas as camadas do silêncio que tem crescido durante anos:

Ao escrever essas palavras, sentado num apartamento alugado em Berlim, admiro-me de pensar que aquele ambiente familiar, desaparecido há muito, poderá sobreviver de alguma forma nessa minha evocação dele [de Hugo Simon]. [...] A memória [...] só pode ser acessada por intermédio das muitas camadas de tudo que veio depois. A começar pela morte do meu avô, seguido por minha avó e tia-avó, e finalmente meu pai, falecido à idade prematura de cinquenta e seis anos. (R: 256)

O passado torna-se cada vez mais palpável; evocado no presente, começa a preencher um espaço. Este espaço, que nos romances históricos tradicionais (lembrando Walter Scott) é nacional na medida em que recupere certos episódios do passado para um público particular que se autodefine como uma comunidade, revela-se aqui em sua ambiguidade entre o privado e o público. A historiografia da Segunda Guerra Mundial, do nazismo e do Holocausto está no segundo plano, enquanto no primeiro encontra-se a missão do narrador que é uma busca pelo passado familiar oculto. Não se trata somente da história de Hugo Simon enterrada por décadas no silêncio conspiratório dos membros da família, mas além de tudo de uma devolução do passado no espaço presente. Isso, nas palavras de Manzoni, seria “colocar a carne de volta no esqueleto da história” (citado em De Groot 2009: 3). Aqui o uso extenso de diálogos serve

para soprar vida para dentro das figuras. Diálogos são em si um recurso problemático. Por um lado, o texto com muitos diálogos corre o risco a ser reduzido a imitação e sofrer uma falta de fiabilidade. A pergunta que surge é quando e em que medida os diálogos podem de fato criar um retrato mais complexo e pormenorizado de uma personagem. Enquanto a narrativa usa uma extensão de monólogos e focalizações internas, diálogos podem parecer até supérfluos. Por outro lado, eles contribuem para a dramatização, criando um acesso imediato e direto às personagens através de um toque de mimese. A reconstrução das conversas é uma prática que Simone de Beauvoir defendeu como sendo uma absolvição dos “rigores devidos a um historiador” (Sicher 2005: 115).³⁷⁰

O romance de Cardoso, como se sustenta aqui, é uma tentativa de criar o monumento completo para a família – particularmente para sua figura central, Hugo Simon – jogando uma sombra de ambiguidade no discurso que une o histórico com o ficcional: “Palavras podem conter imagens. Imagens podem ter significados múltiplos. Tudo pode não ser bem o que parece.” (R: 16). Olhar para o passado serve para fornecer o sentido ao vazio aqui e agora, no presente. Embora seja um relato de quase 500 páginas – fruto de um caminho de descobrimento de três décadas, de coleção de informações minuciosamente estudadas e revisadas³⁷¹ – seguido por um compêndio de personagens históricas, uma extensa lista de referências bibliográficas e mais uma seção com fontes adicionais, reconhece a necessidade de combinar a objetividade acadêmica com a autorreflexão e a fabulação romanesca. A exaustão consiste aqui justamente na dinâmica entre o desejo de ficcionalizar, como que tapando as lacunas da história, e a ambição historiográfica de render um trabalho intelectual de reconstrução histórica coerente e densa. Observa-se ainda que o livro constitui o primeiro volume, como anunciado na capa do livro. Portanto, pode-se esperar uma continuação.

O legado do bicho-da-seda é a pluralidade de fios necessários para poder construir um tecido completo. Daí a proposta que surge de chamar o romance em questão de um novo romance histórico que se inscreve na paisagem da literatura brasileira transcultural. Trata-se neste sentido de uma narrativa transoceânica que possui o desejo de revisar a história nacional, particularmente a Era Vargas, concentrada na temática da situação da população judaica germanófona no Brasil durante o Holocausto e a guerra. Nela, a escrita histórica junta-se à escrita literária, porém o apuro histórico encontra-se subordinado à estrutura de um

370 As palavras de S. de Beauvoir apareceram no prefácio do romance de Jean-François Steiner *Treblinka* de 1966 (Sicher 2005: 239, n.6.).

371 Cardoso começou propriamente a escrever o romance em 2012 (Cardoso 2017: n.p.).

romance. A transculturalidade revela-se nos deslocamentos linguísticos e culturais que exigem dos personagens uma reinvenção na nova terra, no novo idioma e na nova cultura, carregando toda a bagagem cultural e espiritual. É também o próprio narrador-escritor que se desloca entre vários lugares (São Paulo, Paris, Berlim, Estados Unidos), entre vários idiomas (português, alemão, francês), e vários registros (fotografias, arquivos, livros, artigos, depoimentos, manuscrito). Ele também é sujeito a uma translação mental e intelectual frente à revisão da história da própria origem, mas também frente ao material que tem encontrado. Como afirma o próprio Cardoso numa entrevista: “Acho que o mais importante foi a prática de olhar e analisar imagens. A narrativa do livro é muito calcada em fotografias. Vários leitores têm comentado que daria um filme. Não sei. Na minha cabeça, são sempre as fotos que se sobrepõem.” (Cardoso 2017: n.p.)

O empreendimento historiográfico-romanesco de Cardoso fornece uma experiência literária em vários níveis. O leitor é colocado simultaneamente perante o romance histórico que narra em terceira pessoa a história do exílio da família Simon, aliás Studenic/Demeter, e assim também perante uma narrativa autoficcional que se desdobra como uma busca das raízes e do passado feita em primeira pessoa pelo narrador homônimo do autor. Ademais, a leitura nos remete ainda a *Seidenraupen*, o manuscrito memorialístico-autobiográfico de Hugo Simon, intermediado intertextualmente tanto pelo romance histórico d’*O Remanescente*, como pela descoberta e leitura feita pelo narrador que está tematizada na parte autoficcional.

O processo de transcrição da experiência dos bisavós e dos avós requer uma sensibilidade transcultural por parte do autor. Seu livro consiste em interpenetrações linguísticas e culturais que, lembremos, até certa idade não lhe tinham sido acessíveis. Da mesma forma, seu caráter particular deve ser examinado pelo prisma do componente judaico literário na transculturação brasileira, que possibilita considerar *O Remanescente* como o fruto de tais processos de entrelaçamentos e trocas no país condicionadas historicamente.

A transculturação no contexto do judaísmo dá conta de processos de convivialidade secular na Península Ibérica entre cristãos, muçulmanos e judeus, mas também de processos resultantes da violência: no caso latino-americano – da conquista, da escravidão; no caso judaico – da destruição do Primeiro Templo e resultante disso exílio babilônico, da Inquisição Espanhola, dos *pogroms*, da Revolta de Bohdan Chmielnicki, do Holocausto, etc. Além disso, ela também se reflete em vários momentos históricos na América Latina desde o episódio dos conversos, ou cristãos-novos, fugindo das perseguições na Espanha e em Portugal. Finalmente, “transculturação” é um termo flexível que prevê fluxos culturais assimétricos e se adapta facilmente aos contextos culturais e da literatura. O

enfoque não está no processo de transição entre uma e outra cultura, mas antes no papel transformador das culturas rumo à criação de novas formas culturais. Neste sentido, *O Remanescente* é o fruto de uma transculturação narrativa que, através de uma história de fuga e de exílio brasileiro da família de Hugo Simon, narra a perda da *Mitteleuropa* e rememora a diáspora, recordando o que significa habitar na apatridade.

9.5.5 Habitar a casa na apatridade

A história de família Simon que constitui a tela do romance, atesta um estado de exílio que para o autor é uma categoria de vivência herdada. “O exílio gera exílio” (Cardoso 2017: n.p.) pode interpretar-se em termos da vivência sendo testemunhada transgeracionalmente e através da escrita. Essas palavras lançam luz à ação criadora e à formação letrada no contexto da tradição judaica.³⁷² Como observa Liska (2013: 239-240), os conceitos de pátria, *Heimat* e de falta de pátria, *Heimatlosigkeit* ou *Wurzellosigkeit* (“desenraizamento”), são ligados à semântica judaica de exílio presente nos textos sagrados do judaísmo, como no escrito em Babilônia Talmude, que se pode considerar dentro da tradição ocidental como a primeira forma literária de exílio. Em textos bíblicos judaicos encontram-se, além disso, descrições de processos concretos de migração e de expulsão, no sentido político, que ao mesmo tempo possuem significado religioso metafísico de condição humana do afastamento dos seres humanos da natureza, de outros seres humanos e do Criador.³⁷³ No entanto, trata-se aqui igualmente de uma experiência contemporânea de migração que é uma condição que gera criatividade filosófica.³⁷⁴ Migração e exílio relacionam-se com a pátria e a habitação. Numa

372 Embora Cardoso, filho de um pai judeu e uma mãe católica, não se identifique como judeu, a cultura e a tradição judaicas são um objeto de seu interesse pessoal e intelectual (Cardoso 2017: n.p.).

373 Como observa Liska (2013: 242), existem duas interpretações dominantes do exílio bíblico, visto por um lado como uma alternativa universal para a ideologia de sangue e de solo e daí para qualquer política identitária nacionalista territorial, particularmente em resultado direto da Segunda Guerra Mundial. Por outro lado, simultaneamente pode-se observar uma perpetuação da visão do exílio como castigo, como um desenraizamento hostil.

374 Flusser, embora se ocupe com a relação entre cultura e vivência, não aborda a problemática de classe social, de gênero ou de raça. A escrita e a reflexão provêm da experiência própria, de um judeu da família intelectual de Praga forçado a fugir da cidade natal para o Brasil. Na obra autobiográfica *Bodenlos*, Flusser reflete sobre o exílio como uma situação excepcional que gera pensamento filosófico, provoca o filosofar.

operação etimológica, Flusser identifica a pátria, isto é, *Heimat*, com o mistério, *Geheimnis*, e a habitação (morar) – *Wohnung (wohnen)* – com o hábito, *Gewohnheit*. Daí resultam, por um lado, o “mistério original da pátria” e, por outro lado, o “hábito de morar”; os dois nunca devem ser confundidos. O migrante, assim Flusser, é um ser particular que

[...] possui fragmentos de mistérios de todas as pátrias por que passou e nesse sentido ele é um ser sem mistérios – vive não no mistério mas na evidência. [...] A ausência de mistérios é que o torna não familiar para as pessoas da pátria. [...] E como aquele que tem pátria confunde pátria com habitação, acaba colocando em questão sua consciência e sobretudo o seu ser no mundo. (Flusser 2007: 312-313)

A questão que acaba sendo posta aqui é se sendo judeu alguém é capaz de ter uma pátria. Flusser desconfiava da mera possibilidade de superar a própria condição de judeu de Praga *a priori* sem ter chegado a admiti-la por completo. O filósofo apátrida parte de seu lugar de fala que é o de um escritor, num sentido amplo de trabalho intelectual. A Rafael Cardoso, como autor e narrador, cabe assumir uma tarefa parecida: a de pensar o passado no presente, numa dinâmica transnacional e transcultural, num encontro com o Outro, enfim, para criar uma intersubjetividade da escrita. Pois como fala Flusser: “a verdadeira homenagem devida aos mortos é assumi-los como se fossem vivos.” (Id.: 320) Neste sentido, escrever a história da própria família numa estética de romance histórico e que precisamente exige ser recebido como um texto transcultural e transnacional (por mais “oximora” que possa soar a descrição de um romance histórico), torna-se uma tarefa de resistência – diferentemente do que propõe Sebald, para quem o exílio é uma síntese entre a infelicidade e a pátria (Heidelberger-Leonard 2001: 182)³⁷⁵, concepção mais próxima ao universalismo da condição judaica representada em escritos de Flusser e também de recém falecido George Steiner (1929 – 2020). No texto “A Kind of Survivor” dedicado a Elie Wiesel, Steiner defende uma ética universalista e antinacionalista através da figura exemplar do judeu errante, ainda que, por um lado, seja ciente das circunstâncias da subjetividade própria e, por outro lado, veja a tal identidade judaica universal perigosamente condicionada pelo antissemitismo. Assim Steiner:

The rootlessness of the Jew, the ‘cosmopolitanism’ denounced by Hitler, Stalin, [...] is historically an enforced condition [...] But though uncomfortable in the extreme, this condition is, if we accept it, not without a larger meaning. Nationalism is the venom of

375 Lembre-se, porém, que, para Sebald, autor de *Unheimliche Heimat* (1991), ensaios a respeito da literatura austríaca, e emigrante voluntário não-judeu, o exílio não é sinônimo de expatriação (Roselli 2017: 262).

the age. It has brought Europe to the edge of ruin. [...] Even if it be against his harried will, his weariness, the Jew – or some Jews at least – may have an exemplary role. *To show that whereas trees have roots, men have legs and are each other's guests.* (Steiner 1984: 232)

Falando de um tipo de sobrevivente – *kind of* – Steiner refere-se a si próprio. Sua condição baseia-se no sentimento urgente de uma herança que se expressa em seu trabalho intelectual e em seus textos. O exílio faz parte dessa herança, que se encontra para sempre entrelaçada com o antissemitismo, e no século XX também com a política nacional socialista chauvinista: “To have been a European Jew in the first half of the twentieth century was to pass sentence on one’s own children, to force upon them a condition almost beyond rational understanding [...] try as they may, they cannot leap out of our shadow.” (Steiner 1984: 221)

Um conceito de exílio parecido possui também Lévinas, que elabora uma ética de desenraizamento – entendido como sinônimo do exílio e da exterioridade – condicionada pela presença do outro: “la face de l’autre zwingt das Subjekt aus seiner Selbstbefangenheit hinaus und sprengt jede Vorstellung von Autonomie” (Liska 2013: 246). Similarmente, para Flusser (2007: 313), o apátrida é alguém que perdeu o mistério da pátria, mas recebe a possibilidade de ganhar o “mistério de estar junto com o outro”.³⁷⁶ Essa retórica de desapego e de abertura à diferença são, portanto, tanto para Lévinas como para Flusser, a base de seu pensamento tanto político como filosófico. Assim sendo, a afirmação de Rafael Cardoso de que o exílio gera exílio não se pode reduzir apenas ao aspecto autobiográfico, já que ela opera em vários níveis do entendimento da condição que o autor busca imprimir nas páginas do seu romance.

A narrativa d’*O Remanescente* é a literatura “sem fundamento e sem telos” pois, “ihre Wege sind Umwege ohne Ziel und Zweck und daher [...] mit der Metapher des jüdischen, in der Wüste umherirrenden Volks zu beschreiben.” (Liska 2013: 248). No romance, o deserto é o espaço de exílio dos membros da família que se abre no momento em que eles se dão conta de que a única solução é fugir de um ambiente transformado e violento da Alemanha. A partir de aí começam a dispersão e a errância que não cessam, mesmo com a chegada no Brasil, onde a família precisa escapar para não atrair atenção e assim evitar o perigo de deportação. Poucas são as passagens que descrevem a sensação de *Bodenlos*, como essa: “Mais do que nunca, ele [Hugo Simon] entendia aquela

376 Flusser é profundamente influenciado pelo pensamento de Heidegger e de Nietzsche a respeito dos conceitos da pátria, *Heimat*, do tornar habitável, domiciliar (*beheimaten*), e do estar junto (*Mitsein*).

frase de Heine: seus próprios pensamentos eram exilados no idioma estrangeiro” (R: 410), que enfatiza o aspecto da alteridade e da diferença linguística numa situação de exílio. Os percalços da vida apátrida destacam-se com os passos e as decisões de cada membro da família que volta ao mundo dos vivos apenas décadas depois da chegada no Brasil e da morte de Simon, que não conseguiu recuperar plenamente a sua identidade nem *beheimaten* o país que o acolheu.³⁷⁷ A ênfase de Hugo Simon em legalizar a sua estadia no Brasil como um “sem Estado”³⁷⁸ corresponde à imagem do Brasil que ele teve assim como muitos outros colonos e emigrantes europeus: a terra de ninguém: “Es war niemandes Heimat” (Flusser citado em Eckl 2010: 265). Portanto, o país foi visto como uma excelente alternativa para a Europa, também em termos mais prosaicos de um território promissor para as atividades agrícolas.

9.5.6 Conclusões

A aceitação da condição de *Heimatlos* por Simon é uma expressão de resistência. Assim é também a ideia semântica do “remanescente” – aquele que resistiu sobrevivendo. Os dois conceitos, de “apátrida” e de “remanescente”, apontam para a existência prévia de algo do qual, ou melhor, de cuja negação, eles são produtos. Isso quer dizer que o tema da *Heimat* está implícito na ideia da falta dela. No entanto, há que se considerar ainda a chamada *Heimat* espiritual, que ultrapassa o conceito territorial e temporalmente limitado. Primeiro, ela coincide com as visões de Heidegger e de Heine sobre o idioma como pátria que ao mesmo tempo funciona como um portador da cultura. Segundo, refere-se à literatura e ao livro como a pátria móvel – uma noção bastante elaborada pelos pensadores judeus como, por exemplo, Edmond Jabès e Heinrich Heine.³⁷⁹ Finalmente, a *Heimat* espiritual constitui-se ainda na dimensão espacial do romance *O Remanescente*. O narrador, escrevendo e re-escrevendo a história do bisavô,

377 No romance *Seidenraupen* Hugo Simon desenha uma imagem do Brasil como um *Wunderland* (“país das maravilhas”), referindo-se à natureza e, desta maneira, pondo ênfase no mito do Brasil como um paraíso terrestre. Eckl fala de uma imagem de “bucolismo tropical” frequente nos depoimentos dos colonos europeus (Eckl 2010: 225).

378 Hugo Simon tentou depois da guerra recuperar a sua identidade, tentando mudar a sua nacionalidade de tcheco para o sem Estado. A legalização em 1947 tornou polonês o casal Simon. Em maio de 1950, dois meses antes da sua morte, Hugo Simon foi reconhecido legalmente como apátrida segundo seus próprios desejos. Sua mulher, porém, manteve a nacionalidade polonesa até a morte (Eckl 2010: 118-119).

379 Cf. Feierstein 2008.

da família Simon e a própria história, ergue um lar para si e seus descendentes em diáspora, não reconstruindo um que já teve, pois aquele que teve resultou ser uma mistificação, mas sim um lar novo, transcultural, que lhe proporcionou espiritualmente enlutar a parte dele que a princípio lhe tinha sido negada.

Em *Os Anéis de Saturno*, o omnipresente bicho-da-seda, tecendo com um fio invisível a trama do romance e o luto ao qual se dedica o narrador, torna o tempo – tempo de sua vida – num espaço – espaço da fabricação da seda, e relaciona, desta maneira, a ideia do emaranhado das histórias, das pessoas e das coisas, com a descida para as trevas que estão fora do livro: “It is in this context of the woven fabric of memory, spatially understood and connected always to destruction, that the Holocaust appears in the text.” (Eaglestone 2017: 84) Já a narrativa n’*O Remanescente* de Rafael Cardoso, na medida em que progride ao contar da fuga e do tempo no exílio, vai criando uma nova memória e desfazendo o mistério familiar que se veio construindo a partir do perigo iminente – embora não explicitamente articulado na narrativa – da deportação para os campos de concentração. O bicho-da-seda, que pode passar despercebido na leitura, mais ainda na edição lusófona do romance, é uma prefiguração da vivência apátrida de Hugo Simon, que por um lado foi desejada por ele próprio num rechaço manifestado de se esquecer do que tinha acontecido e, por outro lado, foi imposta a ele pela história.

Parte III: Conclusões

A última parte (III) do estudo, tratou de romances pós-Holocausto escritos pelas autoras e autores judeus brasileiros entre 2001 e 2016. Demonstrando de entrada o processo de visibilização da produção literária nacional no mercado internacional, assim como o papel do Brasil como um ator emergente no palco econômico e político global, desenhou-se o contexto necessário para se entender as circunstâncias que criaram uma atmosfera particular nos primeiros anos do século XXI. Tais circunstâncias, pois, contribuíram, entre outros, para um florescimento das práticas e das políticas de rememoração no Brasil ligados ao Holocausto. Pôde-se observar como a cultura da memória tem sido praticada dentro e fora das comunidades judaicas brasileiras e quão importante tem sido o papel das autoridades judaicas no incentivo, na implementação e na avaliação, seja local, regional ou nacional, das políticas e das ideias. Assim, chamou-se atenção para as várias tentativas de fazer o Holocausto presente na esfera pública no Brasil.

Pensando a literatura em questão como uma nova presença, destacou-se sua condição emergente. Em contraste com a primeira fase, 1986 – 2000, que se caracterizou pela produção dos contos, a segunda, entre 2001 e 2016, pode ser considerada como o período da produção que na pesquisa anglo-saxã habitualmente é definida como *Holocaust novel*. Neste período surge pela primeira vez no Brasil o romance pós-Holocausto, que possui um potencial para ser recebido como a literatura do Holocausto, devido a suas características formais e estéticas de pós-memória e do realismo traumático associados ao *memoryscape* do Holocausto no Ocidente. Em consequência, tratar da produção literária em questão como uma literatura judaico-brasileira pós-Holocausto implica reconhecer de fato a dimensão transnacional e transcultural.

A divisão do corpus do romance entre dois períodos: 2001 – 2010 e 2011 – 2016 deu-se em resultado de uma descoberta surpreendente da distribuição de gênero. O primeiro período da “novelização” da memória do Holocausto destaca-se pela

ausência de vozes masculinas³⁸⁰ e a presença marcante de vozes de mulheres, isto é, de autoras e narradoras mulheres cujos textos narram a partir de uma perspectiva feminina. Não se trata necessariamente de uma perspectiva feminista, mas de uma que se deixa analisar com o aparelho criado pela teoria feminista acerca de mulheres escritoras, de vozes narrativas de mulheres na literatura e de tensões que surgem entre o corpo e as formas como o corpo é representado dentro do que Cixous (1995) chamou de *écriture féminine*. Em contraste, entre 2011 e 2016, isto é, em apenas 6 anos, tal produção literária não somente se multiplica, como também passa a ser dominada pela voz, subjetividade e focalização masculina. Essa literatura, da segunda fase do romance do Holocausto, passa a ser muito mais visível no Brasil e em certa medida também fora do país, com algumas das obras sendo até traduzidas e publicadas no estrangeiro.

Partindo da premissa de que os gêneros literários funcionam como repositórios da memória cultural e ao mesmo tempo são desafiados por ela, apresentou-se ficções do Holocausto como textos que seguem certas convenções, não raramente contestando-as ou até levando sua aplicação ao extremo. Todos eles, tendo algumas feições genéricas mais dominantes, outras bastante periféricas, caracterizam-se pelo *blurring*, cujas origens, como advertiu Lang (2003), relacionam-se com a escrita testemunhal e a experiência do Holocausto. Destacou-se o romance memorialístico em suas variações: *roman mémoriel*, *Erinnerungsroman* e *Gedächtnisroman*, diferenciadas segundo a configuração entre a diegese e a representação da memória. Atenção particular se deu à proposta de Régine Robin de *roman mémoriel* como escrita fora do lugar (*hors-lieu*) e pós-Holocausto, isto é, feita num espaço onde se negociam várias afiliações do sujeito, cuja fragmentação, irregularidade e polivalência se refletem na sua aquisição do passado. Em contraste com os romances memorialísticos, o romance histórico é um gênero literário de características bastante fixas. Resulta, porém, que seu conservadorismo também é sujeito a transformações e *blurring*, processos que demonstram a fluidez e a dinâmica da memória coletiva.

Depois e, como argumento, também em resultado imediato do Holocausto, surge a teorização de uma escrita que oscila livremente entre o discurso autobiográfico e o discurso ficcional, nomeadamente a autoficção. A partir dos anos 70, ela tem sido teorizada numa relação estreita com o discurso testemunhal pós-Holocausto. Aqui considero-o, *apud* Genette, um tipo de arqui-gênero (Gasparini 2008: 120) de escritos intermédios entre romance e autobiografia, o que faz

380 Com a exceção do livro de Samuel Reibschid de 2000, *Memorial de um herege*, cf. Cap. 8.

com que muitos dos romances memorialísticos aqui estudados também possam ser considerados autoficcionais. Como uma variante da autoficção, introduziu-se um neologismo pouco conhecido, *autojudéographie*, que põe ênfase no componente identitário judaico, caráter performativo da memória e seu condicionamento imposto pela história judaica. As duas, autoficção e autojudeografia, são noções-chave para se tratar de narrativas que problematizam a relação dos indivíduos com eventos coletivamente traumáticos. Nesta literatura de gêneros misturados, o Holocausto não perde a sua especificidade judaica, enquanto sendo inserido no projeto do realismo traumático (Rothberg 2000), do qual tratou Parte I.

As análises dos romances foram além de tudo orientadas pela implementação do que eu interpreto como estética do realismo traumático que preserva a especificidade judaica dentro dos contextos judaico-brasileiros. Como tentei evidenciar, o deslocamento do espaço e do tempo do Evento na pós-memória coletiva judaica representada nos textos literários cria uma autoconsciência situacional dos protagonistas e narradores ligada ao e ao mesmo tempo distante do Evento, possibilitando simultaneamente transgredir e manter as exigências éticas e as demandas relacionadas à representação dele (Rothberg 2000: 189). As justaposições tempo-espaciais demonstram-se às vezes triviais e às vezes pressionadas. A Destruição torna-se uma metáfora para a sobrevivência e, ao revés, surgem alegorias da Destruição; ela pode ser parte da trama como também uma figuração, marcada pela hiperintensidade da representação ou, pelo contrário, por uma indiferença insubordinada. A memória cultural do trauma demonstrouse excepcionalmente transcultural e multidirecional; algo que contrasta com a historiografia literária do Brasil tradicional, orientada pelos preceitos nacionais e regionalistas e que apenas recentemente resgata as contribuições literárias de minorias, e também aquelas de gênero, no país.

“Os livros estão todos inacabados”: conclusões finais

Os textos de ficção que acabam de ser apresentados e analisados aqui constroem o corpus da literatura judaico-brasileira pós-Holocausto. Pensá-los nestes termos é um convite para pensar de antemão a(s) literatura(s) do Holocausto em geral como um campo literário complexo, poroso, heterogêneo, transnacional, transcultural e plurilíngue. A partir dos anos noventa, esse campo tem se ampliado extraordinariamente com a emergência flagrante de novas vozes, autorais e narrativas, provenientes das regiões de imigração judaica moderna do Sul Global, porém nem sempre reconhecidas como regiões de expressão da pós-memória do Holocausto. Esse é o caso do Brasil que possui pesquisadores e pesquisadoras na área dos estudos literários do Holocausto e igualmente conta com a devida produção literária e a crescente recepção popular (isto é, fora dos círculos acadêmicos). Pensar a literatura judaico-brasileira pós-Holocausto é também um convite para pensar o campo literário do Brasil em novos termos como um campo sujeito às destabilizações e deslocamentos propiciados por obras literárias tais quais as pesquisadas aqui que implodem os imaginários acerca do que é e pode ser brasileiro, judaico e judaico-brasileiro, desafiando os modos de se pensar e narrar várias histórias de violência no Brasil pós-colonial e pós-ditatorial.

Dedicando-se à análise da ficção, contos e romances feitos a partir de 1986, o livro buscou resgatar as narrativas pós-Holocausto de autores e autoras judias brasileiras para o gênero da ficção pós-Holocausto. Ao mesmo tempo, buscou-se investigar em que medida o Holocausto é real e é traumático para os judeus e as judias brasileiras (também naturalizadas) e assim, o que e como se significa o Evento nas narrativas predominantemente autodiegéticas e autorreflexivas, concentradas no presente vivido pelas gerações posteriores, e que dão espaço à construção de identidades judaicas na pós-modernidade.

A literatura brasileira pós-Holocausto é um (sub)campo literário – campo no sentido dinâmico, sistêmico, funcional, relacional e integrativo – heterogêneo e poroso, de soluções estéticas e retóricas, ideias e ideologias, autores, conteúdos, discursos, contextos e modos de leitura. É um conjunto literário que participa ao mesmo tempo do campo literário brasileiro nacional, campo das literaturas judaicas e campo da literatura do Holocausto, implodindo as fronteiras destes três; fronteiras que se costuma tomar como dadas e estáveis, esquecendo-se do fato de que assim como são construídas também podem ser desconstruídas – algo que efetivamente influencia a memória cultural da literatura. Além disso,

esse (sub)campo legitima-se e autoafirma-se perante os demais campos na medida em que se faça passível de pesquisa e de leitura como qualquer outra literatura. Finalmente, ele não surge num vácuo, mas participa de interações com e entre vários discursos, formando redes intertextuais (intertextualidade entendida abrangentemente como memória do texto e memória no texto) num amplo âmbito transcultural.

Conseqüentemente, destacou-se a dimensão dupla, sincrônica e diacrônica, desta literatura, que também pode ser averiguada em termos de afiliações e filiações. A primeira refere-se às propriedades do corpus literário e sua interação com outros repertórios e modelos literários, às implicações nacionais, geográficas, étnicas e linguísticas. Em outras palavras, descrever o corpus (seu conteúdo, estrutura, recursos poéticos, uso do idioma, as circunstâncias de sua existência) implica engajar-se com as relações sintagmáticas que ocorrem entre esses elementos e entre os campos representados por outras literaturas, sublinhando o aspecto social delas e sua contextualização cultural. Logo, a segunda dimensão, a diacrônica, implica que a literatura em questão, como qualquer outra, é igualmente passível de uma análise histórica na medida que descenda de outros textos (e discursos). Tratar de seu aspecto histórico implicou destacar as fases de sua existência pós-1985: 1986 – 2000 como a fase do conto, que se inicia com o fim da ditadura e o conto de Moacyr Scliar, “Na minha suja cabeça, o Holocausto”, e a fase a partir de 2001 como a fase do romance pós-Holocausto.

No período 2001 – 2016, observou-se uma distribuição curiosa de autores e autoras. Nos anos 2001 – 2010 publicam-se romances pós-Holocausto que são da autoria de mulheres, do protagonismo feminino e da narrativa de mulher. Pode-se concluir, portanto, que as mulheres foram responsáveis pelo “romanceamento” de estética particular de pós-memória na literatura brasileira. Enquanto isso, num segundo momento a partir de 2011, em apenas 6 anos, há um aumento decisivo de produção ficcional feita por homens. A literatura feita por mulheres caracteriza uma escrita que emerge do conflito, da fratura, do luto e/ou do desejo de subversão contra as estruturas impostas, contra o chauvinismo e a ideologia fascista. É uma escrita que põe ênfase no contar de histórias e, carregada de afeto, performa o trauma, esmagando a semântica das palavras. Em contraste, a escrita dos homens apresenta-se, além de tudo, como uma escrita informada e estratégica que, ao lado do discurso memorialístico, busca com frequência inserir efetivamente as teorias pós-modernas da representação e através delas explicar o mundo e os funcionamentos do trauma.

Como exposto, o corpus descreve-se a partir de suas características formais e de conteúdo que o mantêm inerentemente ligado ao contexto socio-histórico-cultural brasileiro e judaico. Em conseqüência, o assim concebido realismo

traumático que se faz evidente nas constelações narrativas tempo-espaciais captura as tensões que surgem entre a concepção da realidade, o questionamento ético dos limites da representação e as condições econômicas e políticas que influenciam os discursos. Tal abordagem não é exclusiva da literatura em questão. Afinal, os mesmos critérios poderiam ser aplicados a um número de textos produzidos na pós-modernidade tratando de eventos tanto coletivamente como individualmente traumáticos e em vários contextos. Portanto, o que é preciso destacar a respeito desta produção literária é a condição de emergência dela no panorama da literatura brasileira e das literaturas do Holocausto.

A emergência desta literatura mediu-se em relação a duas premissas estabelecidas pela pesquisa feita a partir de 1986 e que o presente estudo cita e problematiza: a tríplice marginalização e a questão da autorização e da classificação. A condição marginalizada resultou, portanto, do caráter étnico e comunal da escrita que não se tem reconhecido como parte da literatura nacional por ser de temática alheia ao público brasileiro. Esse é, portanto, o primeiro grau da marginalização na linha: literatura judaica vs. literatura brasileira. O segundo grau tem a ver com o caráter periférico da escrita do Holocausto dentro da própria literatura judaica feita no Brasil. Nomeadamente, a literatura judaica no Brasil tem sempre sido associada à literatura de experiência migratória e de exílio. Tal percepção tem criado um impasse, pois ignorou a possibilidade de criar uma categoria autônoma que seria a literatura brasileira (judaico-brasileira) do Holocausto, com todas suas porosidades e dinâmicas transfronteiriças. O terceiro grau da marginalização é o global, em que a(s) literatura(s) do Holocausto são percebidas sob o prisma da sua transgenericidade, transnacionalidade e transculturalidade, enquanto tal literatura feita no Brasil ainda necessita ser descrita com os mesmos termos.

A problemática da autorização e da classificação do corpus deste estudo originou-se das abordagens teórico-críticas que têm subordinado a ficção/o processo de ficcionalização à memória e ao testemunho. Em outras palavras, o critério principal de se falar da literatura judaica, no contexto do exílio, da Segunda Guerra Mundial, do antissemitismo e eventualmente do Holocausto, tem sido a autenticidade do relato e o teor testemunhal de experiência individual do autor ou da autora. No entanto, com o crescimento do número de textos feitos pelas gerações posteriores a partir dos anos noventa e que narram as consequências que tem tido o Evento para os nascidos depois, a questão da autorização precisou ser re-problematizada. O contexto sociocultural dos discursos e das práticas ocidentais da rememoração a partir de 1985 foi denominado por Roskies e Diamant (2012: 158-187) de “memória autorizada”. Ela eventualmente levou ao que Aleida Assmann referiu-se como a comunidade global da memória do Holocausto:

Starting from the 1990s, efforts were made to transform the transitory embodied or communicative memory into a long-term cultural memory based on monuments and museums. [...] In its mnemohistory the Holocaust, comments Enzo Traverso, has had a unique career from almost total repression to global obsession: the twentieth century, at least in the West, has retrospectively been termed the century of Auschwitz. [...] In this development, the year 2000 marks the starting point of a new era. In retrospect, we may say today that with the beginning of the new millenium the Holocaust went global.” (Assmann, A. 2010a: 97-98)

O Holocausto passa a ser sujeito às políticas e aos discursos de, por um lado, generalização e normalização e, por outro lado, de comparação com outros eventos coletivamente traumáticos, o que com frequência tem gerado escândalos e desaprovação no nível nacional e internacional. Com a extinção gradual dos sobreviventes e das testemunhas da época, surge a já mencionada discussão acerca da apropriação e da autorização da voz que quer falar em nome dos assassinos ou ainda em nome dos perpetradores. A autorização, como analisada por Roskies e Diamant, captura a dimensão da confiança em autores e autoras, bem como o deslocamento linguístico do “Holocausto vivido” para o “Holocausto revivido” (Roskies e Diamant 2012: 157), esse último com o surgimento da literatura feita principalmente em inglês. A virada dos idiomas em quais o Holocausto foi vivenciado para os idiomas em quais ele é enlutado, e talvez até certo ponto redimido, inclui efetivamente o português.

A autorização captura, além disso, o sentido da busca que se dá no mundo ocidental pela identidade nacional marcada pelo genocídio e ao mesmo tempo pela compreensão do Evento em sua extensão transnacional. Essa busca após 1985 inclui uma produção memorialística sem precedentes: com construção de arquivos, criação de museus e memoriais, acervos com testemunhos do Holocausto, e obviamente o crescimento do corpus teórico-crítica acerca da memória. A partir daí surge também interesse pela memória feita em espanhol e português:

After half a century of memorial production, unprecedented in the annals of historical catastrophe, the visible and vocal presence of Holocaust survivors is what defines a Diaspora community as Jewish. Consider the shock that the literary scholar Ilán Stavans experienced during a visit to Spielberg’s Survivors of the Shoah Visual History Foundation in Los Angeles, when he began comparing notes with a group of fellow academics. Every self-respecting Western country had its celebrated survivors, he realized, yet in the whole Spanish- and Portuguese-speaking world, he could cite only a handful of titles by survivors originally written in these languages [...] If such books did not yet exist, then they had to be constructed. (Roskies e Diamant 2012: 166)

E igualmente surge uma memória autorizada latino-americana: “[...]llama la atención que en los años noventa, y particularmente a partir del nuevo siglo,

haya aumentado considerablemente el número de obras literarias latino-americanas que tratan explícitamente del tema del Holocausto [...] bajo diferentes perspectivas.” (Klengel 2016: 15). Esse fenômeno inclui a literatura brasileira.

No entanto, no meio da discussão acerca da globalização e da universalização do Holocausto, há de se considerar ainda um dos fatores decisivos da literatura em questão. Nomeadamente, o fato de os autores e as autoras brasileiras serem judias pertencentes às gerações posteriores, não necessariamente relacionadas por laços de família com sobreviventes nem sendo descendentes diretas dos assassinados, implica uma particularidade em certa medida sendo resgatada. Enquanto o Holocausto já tem sido enunciado por globalizado, universalizado, iconizado e desprovido de sujeitos-atores, tanto no que toca aos assassinados e sobreviventes, quanto aos perpetradores, os textos pós-Holocausto escritos no Brasil, sim, devolvem ao Holocausto o seu caráter de experiência judaica coletivamente traumática, que molda as negociações identitárias judaicas pós-modernas. O que faz desta literatura uma expressão judaica não é, portanto, a origem étnica e cultural dos autores e das autoras, nem é o tema do Holocausto em si. Ela é judaica por uma série de condições textuais, a saber: a consciência histórica judaica que ela transmite e a construção paradigmática do enredo relacionada com ela que reflete as experiências judaicas; a presença intertextual do cânone judaico; a busca da harmonia entre os idiomas, aqui entre português, idiomas judaicos (ídiche, hebraico) e idiomas habitados como alemão, francês, polonês; a presença de símbolos e figuras judaicas arquetípicas e paradigmáticas relacionadas ao Holocausto e à cultura e história judaicas.³⁸¹ Consequentemente, a memória judaica em sua dimensão coletiva e individual, juntamente com a problemática de pós-Holocausto encontram-se aqui no primeiro plano e a elas é submetido o contexto brasileiro, esse último expressando-se na cidadania, na sociedade e na identidade cultural que condicionam a dita memória.

O componente judaico não é uma presença além da literatura brasileira, mas uma que faz parte da mestiçagem, do polimorfismo, da justaposição entre os espaços e os tempos, também entre os idiomas, e que contribui para a produção e transferência dos saberes e dos discursos identitários. Portanto, sugiro falar não sobre aculturação ou assimilação, mas transculturação – entre a brasilidade (seja como for definida) e a judeidade (com todas *Wesenheiten* que ela inclui) – que está operando nos textos em questão. Trata-se de um “universalismo contextual” que tem aberto espaço para as relações e contexto transnacionais (Levy e Sznajder 2007: 26-27). A transculturalidade como uma característica desta

381 Cf. Weiss 1994: 4-5.

produção caracteriza a flexão com os discursos religiosos, culturais e políticos e, não se reduzindo nem ao âmbito judaico nem ao brasileiro, constrói a partir destes discursos uma memória que atravessa as fronteiras culturais; uma memória cosmopolita livre dos imperativos nacionais. O paradigma das comunidades mnemônicas nacionais que ainda domina na pesquisa da memória e da literatura não se aplica aqui. Fato que nos convida a repensar igualmente outras literaturas, deixando de considerá-las apenas como nacionais ou apenas como minoritárias dentro das nacionais, seja como for, e pensar além destas fronteiras construídas.

Um aspecto da literatura pós-Holocausto feita no Brasil que causa um certo incômodo teórico-estético é o fazer-literário que em alguns casos com demasiada facilidade desliza para o sentimentalismo e se entrega às soluções convencionais que podem ofuscar sua integridade intelectual, implicando nas pretensões dos textos de redimir a arte, de perpetuar a “cultura da ferida” criticada por Seltzer e por Schøllhammer ou a “cultura da redenção”³⁸² de que fala Bersani. Tanto a estética de redenção como a leitura feita pelo prisma das medidas corretivas da arte são vistas por Bersani como autoritárias quando elas exigem o direito para emendar a vida, implicitamente negando-a e, efetivamente, negando a arte em si (Bersani 1990: 2). A relação entre o moral e a estética revela-se pois fortemente problemática quando se acredita que a arte pode redimir a história: “The catastrophes of history matter much less if they are somehow compensated for in art, and art itself gets reduced to a kind of superior patching function, is enslaved to those very materials to which it presumably imparts value.” (Bersani 1990: 1). Consequentemente, Bersani propõe fazer leituras móveis, atentas para os desvios (“deviance”), para a desorientação dentro da história e para as identidades e os desejos não autorizados (Id.: 208). A referência de Bersani à história bíblica sobre a formação da linha patriarcal de Abraão, particularmente os risos de Sara e de Ismael, trazem à memória o *Holocaust laughter*, a risada, que Terrence de Près viu como uma resposta ao horror da Destruição. A risada denota uma distância, uma quebra de tabu, e idealmente não deixa lugar para uma redenção. Bellow (1994: 16) fala de “laughter and trembling”. O entrelaçamento indeterminável entre os dois, riso e tremor, desmistifica a impossibilidade de reparação do passado e demonstra a necessidade de desorientação: “when we laugh [...] Chaos is exposed.” (Bellow 1994: 17). A pergunta que permanece é se é sempre possível des-orientar-se na leitura da(s) literatura(s) do Holocausto, fazer leituras móveis como as sugeridas por Bersani e deste modo esquivar-se de cair em trapaças do discurso moralizador que outorga à arte a superioridade sobre a vida.

382 Cf. Vice 2000: 5-7.

Enquanto a maioria dos textos aqui analisados busca expor o dito caos pós-Holocausto, quebrando o tabu, alguns dos romances fornecem desfechos com uma promessa de redenção e, portanto, são problemáticos do ponto de vista que acaba de ser apresentado. Não examinei essa faceta com mais detalhe, pois considero que ela deva fazer parte de uma pesquisa mais avançada, informada pela filosofia da arte e pela história da literatura. Portanto, deixo-a para as futuras pesquisas.

Na época do *déclin des grands récits* (Lyotard 1985: 63), a Destruição revela-se nestes textos paradoxalmente como um potencial metanarrativo. Os sujeitos narrativos ou alinham-se a essa imanência, aceitando o Holocausto como parte da história judaica e em consequência parte deles mesmos, ou, pelo contrário, rebelam-se contra o Evento enquanto princípio norteador da construção identitária. Emergente no Brasil dos cacos e das ruínas do passado não vivido, a polifonia de vozes e o polimorfismo da memória, deparadas com a rigidez cadavérica da escrita documental do passado, buscam menos recuperar o sentido do caos e mais espalhá-lo em várias direções (multi-direções), expondo as questões insolúveis e admitindo que: “os livros estão todos inacabados, porque lhes falta resposta.” (Moscovich 2006: 245).

Bibliografia

Literatura primária (1986 – 2016)

- Blank, Paulo (2016). *Mentch. A arte de criar um homem*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Cardoso, Rafael (2016). *O remanescente. O tempo no exílio* [volume um]. São Paulo: Companhia das Letras.
- Cytrynowicz, Roney (1994). *A vida secreta dos relógios e outras histórias*. São Paulo, Scritta.
- Fux, Jacques (2014). *Antiterapias* (2 ed.). Belo Horizonte: Scriptum.
- Grynberg, Halina (2004). *Mameloshn: memória em carne viva*. Rio de Janeiro: Ed. Record.
- Krausz, Luis Sérgio (2011). *Desterro: memórias em ruínas*. São Paulo: Tordesilhas.
- Laub, Michel (2011). *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Leirner, Giselda (2005). *Nas águas do mesmo rio*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Moscovich, Cíntia (2000). *Anotações durante o incêndio*. Porto Alegre: L&PM.
- (2006). *Por que sou gorda, mamãe?* Rio de Janeiro: Ed. Record.
- Reibscheid, Samuel (1995). *Breve fantasia*. São Paulo: Scritta.
- Scliar, Moacyr (1986). *O Olho enigmático: contos*. Rio de Janeiro: Guanabara.

Literatura secundária

- Aarons, Victoria (2012). “The Certainties of History and the Uncertainties of Representation in Post-Holocaust Writing.” In: *Studies in American Jewish Literature*, 31(2): 134-148.
- (2014). “A Genre of Rupture: The Literary Language of the Holocaust.” In: Adams, Jenni (ed.): *The Bloomsbury Companion to Holocaust Literature*. London, Bloomsbury, p. 27-45.
- Aarons, Victoria/Berger, Alan (2017). *Third-Generation Holocaust Representation: Trauma, History, and Memory*. Evanston: Northwestern University Press.
- Abraham, Ben (1985). *O anjo da morte: dossiê Mengele*. São Paulo: Sherit Hapleita.
- (1996). *Memórias: retrospectiva dos fatos*. São Paulo: Sherit Hapleita.
- Adams, Jenni (2011). *Magic realism in Holocaust literature: troping the traumatic real*. Houndmills: Palgrave Macmillan.

- (2014a). "Relationships to Realism in Post-Holocaust Fiction: Conflicted Realism and the Counterfactual Historical Novel." In: Adams, Jenni (ed.): *The Bloomsbury Companion to Holocaust Literature*. London: Bloomsbury, p. 81-101.
- (2014b). "New Directions in Holocaust Literary Studies." In: Adams, Jenni (ed.): *The Bloomsbury Companion to Holocaust Literature*. London: Bloomsbury, p. 237-264.
- Adler, Hans Günther ([1960]2012) *Theresienstadt 1941-1945: das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft*. Göttingen: Wallstein Verlag et al.
- Adorno, Theodor W. (1963). *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Adorno, Theodor. W./Horkheimer, Max ([1985]2006). *Dialética do Esclarecimento. Fragmentos filosóficos* (tradução de G. A. de Almeida). Rio de Janeiro: Zahar.
- Agamben, Giorgio (2003). *Was von Auschwitz bleibt: das Archiv und der Zeuge: (homo sacer III)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2010). *Bartleby oder die Kontingenz. Gefolgt von Die absolute Immanenz* (tradução de Maria Zinfert). Berlin: Merve-Verlag.
- Agnew, Vanessa (2004). "Introduction: What Is Reenactment?" In: *Criticism*, 46(3): 327-339.
- Agosín, Marjorie (1999). *The House of Memory: Stories by Jewish Women Writers of Latin America* (tradução de Elizabeth Rosa Horan). New York: The Feminist Press at The City University of New York.
- Ahluwalia, Pal/Ashcroft, Bill (1999). *Edward Said: The paradox of identity*. London: Routledge.
- Aizenberg, Edna (1999). "Review: How a Samovar Helped Me Theorize Latin American Jewish Literature. Reviewed Work(s): Jewish Voices in Brazilian Literature: A Prophetic Discourse of Alterity by Nelson H. Vieira; Isaac Unbound: Patriarchal Traditions in the Latin American Jewish Novel by Lois Barr; Argentine Jewish Theatre: A Critical Anthology by Nora Glickman and Gloria Waldman; Jewish Writers of Latin America: A Dictionary by Darrell Lockhart." In: *Prooftexts*, 19(2): 195-204.
- (2015). *On the edge of the Holocaust: the Shoah in Latin American literature and culture*. Waltham: Brandeis University Press.
- Alberca, Manuel Serrano (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alexander, Jeffrey C. (2004). "Towards a Theory of Cultural Trauma." In: Alexander, Jeffrey C. et al. (eds.): *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press, p. 1-30.

- (2012). *Trauma: A Social Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Allwork, Larissa (2015). "Holocaust Remembrance as 'Civil Religion': The Case of the Stockholm Declaration (2000)." In: Popescu, Diana I./Schult, Tanja (eds.): *Revisiting Holocaust Representation in the Post-Witness Era*. Basings-
toke et al: Palgrave Macmillan, p. 288-304.
- Amâncio, Moacir (2008). "Os traumas e as mutações da memória (caminhos para a compreensão de um romance brasileiro)." In: *Revista de Literatura, História e Memória*, 4(4): 29-38.
- Amelunxen, Hubertus von (1997). "OuLiPo - oder die Eintreibung des Sinns aus dem Unsinn." In: Stemmler, Theo/Horlacher, Stefan (eds.): *Sinn im Unsinn: über Unsinnsdichtung vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert*. Tübingen: Narr Verlag, p. 57-69.
- Andrade, Carlos Drummond de (2008). *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Ed. Record.
- Appadurai, Arjun (1990). "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy." In: *Theory Culture Society*, 7(295): 295-310.
- Arendt, Hannah (1986). *Zur Zeit: politische Essays*. Berlin: Rotbuch Verlag.
- (2003). *Responsibility and Judgment* (ed. J. Kohn). New York: Schocken Books.
- Aschheim, Steven E. (1982). "Caftan and Cravat: The Ostjude as a Cultural Symbol in the Development of German Anti-Semitism." In Drescher, Seymour et al. (eds.): *Political Symbolism in Modern Europe. Essays in Honor of George L. Mosse*. New Brunswick: Transaction Books, p. 81-99.
- Assmann, Aleida (2006). "Memory, Individual and Collective." In: Goodin, Robert E./Tilly, Charles (eds.): *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*. Oxford: Oxford University Press, p. 210-225.
- (2007). *Der lange Schatten der Vergangenheit Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung.
- (2009). *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck.
- (2010a). "The Holocaust - a Global Memory? Extensions and Limits of a New Memory Community." In: Conrad, Sebastian/Assmann, Aleida (eds.): *Memory in a Global Age: Discourses, Practices and Trajectories*. Basing-
stoke: Palgrave Macmillan, p. 97-117.
- (2010b). "Re-framing memory. Between individual and collective forms of constructing the past." In: Tilmans, Katrin et al. (eds.): *Performing the Past: Memory, History, and Identity in Modern Europe*. Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 35-50.
- (2012). "Limits of Understanding: Generational Identities in Recent German Memory Literature." In: Cohen-Pfister, Laurel/ Wienroeder-Skinner,

- Dagmar (eds.): *Victims and Perpetrators: 1933-1945. (Re)Presenting the Past in Post-Unification Culture*. Berlin: De Gruyter, p. 29-48.
- Assmann, Jan (1988). "Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität." In: Hölscher, Tonio/Assmann, Jan (eds.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 9-19.
- (2008). "Communicative and Cultural Memory." In: Nünning, Ansgar/Erll, Astrid (eds.): *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: De Gruyter, p. 109-118.
- (2018). *Das kulturelle Gedächtnis Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck.
- Atkinson, Meera (2017). *The Poetics of Transgenerational Trauma*. New York: Bloomsbury.
- Avni, Haim (1987). "The Origins of Zionism in Latin America." In: Elkin, Judith Laikin/Merkx, Gilbert W. (eds.): *The Jewish Presence in Latin America*. Gainesville: Center For Latin American Studies, p 135-155.
- Baig, Taimur/Goldfajn, Ilan (2001). "The Russian Default and the Contagion to Brazil." In: Claessens, Stijn/Forbes, Kristin (eds.): *International Financial Contagion*. Boston: Kluwer Academic Publishers, p. 267-299.
- Baker, Emily Mary (2019). "Writing as 'Compearance' in *Diário da Queda* by Michel Laub." In: *Bulletin of Latin American Research* 2019: 1-14.
- Bakhtin, Mikhail (1981). *The dialogic imagination: four essays by M.M. Bakhtin*. Austin: University of Texas Press.
- (2002). "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics." In: Richardson, Brian (ed.): *Narrative Dynamic. Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Columbus: The Ohio University Press, p. 15-24.
- Bannasch, Bettina/Hammer, Almuth (2005). "Jüdisches Gedächtnis und Literatur." In: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (eds.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegend und Anwendungsperspektiven*. Berlin: De Gruyter, p. 277-295.
- Barbancho, Íñigo (2012). "La autobiografía del "agotamiento". Perspectivas teóricas y prácticas de la relación entre la Weltanschauung postmoderna y el género autobiográfico." In: *RILCE (Revista de Filología Hispánica)*, 28(1): 89-105.
- Bard, Mitchell G. (2002). *From Tragedy to Triumph: The Politics Behind the Rescue of Ethiopian Jewry*. Westport: Praeger Publishers.
- Barr, Lois Baer (1995). *Isaac unbound: patriarchal traditions in the Latin American Jewish novel*. Tempe: Arizona State University.

- Barthes, Roland (1989a). "The Death of the Author" (tradução de Richard Howard.). In: *The Rustle of Language*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, p. 49-55.
- (1989b). "The Reality Effect" (tradução de Richard Howard). In: *The Rustle of Language*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, p. 141-148.
- Bauer, Jehuda (2006). "Recently Published Works in Holocaust and Genocide Studies." In: *Holocaust and Genocide Studies*, 20(1): 147-181.
- (2009). *The death of the shtetl*. New Haven: Yale University Press.
- Bauman, Zygmunt ([1991]1998). *Modernity and Ambivalence*. Cambridge: Polity Press.
- ([1989]2008). *Modernity and the Holocaust*. Cambridge: Polity Press.
- Bayard, Pierre (2009). *Le Plagiat par Anticipation*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Bellefeuille, Normand de (2006). *Votre appel est important*. Montréal: Éd. Québec Amérique.
- Bellow, Saul (1994). "On Jewish Storytelling." In: Wirth-Nesher, Hanna (ed.): *What is Jewish Literature?* Philadelphia/Jerusalem: The Jewish Publication Society, p. 15-19.
- Benjamin, Walter (1984). *Origem do drama barroco alemão* (tradução e edição de Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Editoria Brasiliense.
- (1985) "Theses on the Philosophy of History" (tradução de Harry Zohn). In: *Illuminations*. New York: Schocken Books, p. 253-264.
- (1987). "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" (tradução de Sérgio Paulo Rouanet). In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura* (vol. 1). São Paulo: Editora Brasiliense, p. 197-221.
- Berberich, Christine (2006). "The Continued Presence of the Past: New Directions in Holocaust Writing?" In: *Modernism/modernity*, 13(3): 567-575.
- Bergen, Doris L. (2013). "What Do Studies of Women, Gender, and Sexuality Contribute to Understanding the Holocaust?" In: Goldenberg, Myrna/Shapiro, Amy H. (eds.): *Different horrors, same hell: gender and the Holocaust*. Seattle: University of Washington Press, p. 16-37.
- Berger, Alan L. (1997). "Chapter 1 Introduction." In: *Children of Job. American Second-Generation Witnesses to the Holocaust*. Albany: State University of New York Press, p. 1-12.
- Berger, Alan L./Berger, Naomi (2001). "Introduction." In: Berger, Alan L./Berger, Naomi (eds.): *Second generation voices: reflections by children of Holocaust survivors and perpetrators*. Syracuse, Syracuse University Press, p. 1-12.

- Bersani, Leo (1990). *The Culture of Redemption*. Cambridge (Mass.)/London: Harvard University Press.
- Berthin, Christine (2010). *Gothic Hauntings: Melancholy Crypts and Textual Ghosts*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bessière, Jean (2004). "Penser les littératures émergentes." In: Faessel, Sonia/ Pérez, Michael (eds.): *Littératures d'émergence et mondialisation*. Paris: Press Éditions, p. 47-65.
- Bhabha, Homi. K. (1996). "Culture's In Between." In: Hall, Stuart/du Gay, Paul (eds.): *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, p. 53-60.
- Biale, David (1992). "Zionism as an Erotic Revolution." In: Eilberg-Schwartz, Howard (ed.): *People of the Body. Jews and Judaism from an Embodied Perspective*. Albany: State University of New York Press, p. 283-307.
- Bines, Rosana Kohl (2011). "Samba and Shoah: ethnic, religious and social diversity in Brazil." In: *European Review of History—Revue européenne d'histoire*, 18(1): 101-109.
- Bosi, Alfredo (1975). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Ed. Cultrix.
- Boswell, Matthew J. (2014). "Holocaust literature and the taboo." In: Adams, Jenni (ed.): *The Bloomsbury Companion to Holocaust Literature*. London: Bloomsbury, p. 179-197.
- Bouju, Emmanuel (2013). "Force diagonal et compression du présent. Six propositions sur le roman 'historique' contemporain." In: *Écrire l'histoire*, 11: 51-60.
- Bourdieu, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature* (tradução e edição de Randal Johnson). Cambridge: Polity Press.
- Boyarin, Jonathan (1995). *Storm from paradise: the politics of Jewish memory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Brand, Roy/Pinchevski, Amit (2007). "Holocaust Perversions: The Stalags Pulp Fiction and the Eichmann Trial." In: *Critical Studies in Media Communication*, 24(5): 387-407.
- Brasil, Assis (1975). *A nova literatura. Conto* (vol. 3). Rio de Janeiro: Companhia Ed. Americana.
- Brenner, David A. (1998). *Marketing Identities: The Invention of Jewish Ethnicity in Ost und West*. Detroit: Wayne State University Press.
- Brumer, Anita/Spiliki, Adriana (2009). "Imigração e território: o papel de Israel na construção da identidade judaica da Diáspora." In: Levin, Helena (ed.): *Identidade e cidadania: como se expressa o judaísmo brasileiro*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, p. 558-580.
- Cain, Trudie/Chamberlain, Kelly/Dupuis, Ann (2014) "Bound Bodies: Navigating the Margins of Fat Bodies and Clothes." In: Forth, Christopher E./Leitch, Alison (eds.): *Fat. Culture and Materiality*. London: Bloomsbury, p. 123-139.

- Candido, Antonio/Castello, José Aderaldo (1979). *Presença da literatura brasileira: Modernismo*. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel.
- Candido, Antonio (1999). *Iniciação à Literatura Brasileira (Resumo para principiantes)*. São Paulo: Humanitas.
- Caruth, Cathy (1991). "Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History." In: *Yale French Studies*, 79: 181-192.
- Cernyak-Spatz, Susan E. ([1985]1989). *German Holocaust Literature*. New York et al.: Peter Lang.
- Chagas, Pedro Dolabela (2018). "Lygia Fagundes Telles e o *Bildungsroman* no Brasil." In: *Estudos da Literatura Brasileira Contemporânea*, 56: 1-12.
- Chavarría, Christina E. (2012). "Archival Memory Systems: The United States Holocaust Memorial Museum and Latin America." In: *EIAL*, 23(1): 99-112.
- Cheyette, Bryan (2000). "Venetian Spaces: Old-New Literatures and the Ambivalent Uses of Jewish History." In: Nasta, Susheila (ed.): *Reading the 'New' Literatures in a Postcolonial Era*. Woodbridge: D.S. Brewer, p. 53-72.
- (2017). "Against Supersessionist Thinking: Old and New, Jews and Postcolonialism, the Ghetto and Diaspora." In: *The Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*, 3(4): 424-439.
- Chiampi, Irlema (1980). *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Chiantaretto, Jean-François (2003). "La dimension testimoniale de l'écriture de soi après le Shoah. A propos de Claude Vigée." In: Miething, Christoph (ed.): *Zeitgenössische Jüdische Autobiographie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, p. 75-84.
- Chiganer Lilenbaum, Patrícia (2009). *Judeus escritos no Brasil: Samuel Rawet, Moacyr Scliar e Cíntia Moscovich*. (Tese de Doutorado) PUC-Rio: Rio de Janeiro.
- Cixous, Hélène (1995). *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona et al.: Anthropos et al.
- Cole, Tim (1999). *Selling the Holocaust: from Auschwitz to Schindler: how history is bought, packaged, and sold*. New York: Routledge.
- Colonna, Vincent (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram.
- Cony, Carlos Heitor (1967). *Pessach: a travessia: romance*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Cordeiro Rosa, Debora (2012). *Trauma, Memory and Identity in Five Jewish Novels from the Southern Cone*. Lanham, Lexington Books.
- Cytrynowicz, Hadassa/Migdal, Genha (2007). *O conto Ídiche no Brasil*. São Paulo: Humanitas.

- Cytrynowicz, Roney (1995). "Auschwitz e o turismo da memória." In: *Revista USP*, 26: 148-153.
- Dalcastagnè, Regina (2005). "A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004." In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 26: 13-71.
- (2012). *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- Dawidowicz, Lucy (1975). "Bleaching the Black Lie: The Case of Theresienstadt," In: *Salmagundi* 29: 125-140.
- De Groot, Jerome (2009). *The historical novel*. London: Routledge.
- De Man, Paul (1979). "Autobiography as De-facement." In: *MLN*, 94(5): 919-930.
- Deppner, Corinna (2016). *Wissenstransformationen in fiktionalen Erzähltexten: Literarische Begegnungen mit jüdischer Erinnerungskultur im Werk von Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa und Moacyr Scliar*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Derrida, Jacques (2000). *Of Hospitality: Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to respond* (tradução de Rachel Bowlby). Stanford: Stanford University Press.
- (2006). *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning & the New International* (tradução de Peggy Kamuf). New York: Routledge.
- Des Pres, Terrence (1988). "Holocaust Laughter?" In: Lang, Berel (ed.): *Writing and the Holocaust*. New York: Holmes & Meier, p. 216-233.
- DiAntonio, Robert (1989). "The Brazilianization of the Yiddishkeit Tradition." In: *Latin American Literary Review*, 17(34): 40-51.
- (1991). "Redemption and Rebirth on a Safe Shore: The Holocaust in Contemporary Brazilian Fiction." In: *Hispania*, 74(4): 876-880.
- (1993). "Introduction I." In: DiAntonio, Robert/Glickman, Nora (eds.): *Tradition and Innovation: reflections on Latin American Jewish writing*. Albany: State University of New York Press, p. 1-8.
- DiAntonio, Robert/Glickman, Nora (1993). *Tradition and innovation: reflections on Latin American Jewish writing*. Albany: State University of New York Press.
- Dias, Selene de Souza (2012). *Representações do Corpo Feminino na Literatura e Nas Artes Visuais Judaicas da América Latina*. Universidade de Arizona (Tese de Doutorado).
- Dickinson, Edward Ross (2004). "Biopolitics, Fascism, Democracy: Some Reflections on Our Discourse about "Modernity"" In: *Central European History*, 37(1): 1-48.
- Dilger, Gerhard (2011). "Großer Erzähler und warmherziger Humanist. Abschied von Moacyr Scliar (1937-2011)." In: *ILA*, 344: 43.

- Drummond, Roberto (1984). *Hitler manda lembranças* (3 ed.). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Eaglestone, Robert (2009). *The Holocaust and the postmodern*. Oxford: Oxford University Press.
- (2017). *The broken voice reading post-Holocaust literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Eckl, Marlen (2010). “*Das Paradies ist überall verloren*”: *das Brasilienbild von Flüchtlingen des Nationalsozialismus*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- Eilberg-Schwartz, Howard (1992). *People of the body: Jews and Judaism from an embodied perspective*. Albany: State University of New York Press.
- (1992). “Introduction: People of the Body.” In: Eilberg-Schwartz, Howard (ed.): *People of the Body. Jews and Judaism from an Embodied Perspective*. Albany: State University of New York Press, p. 1-15
- Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (2005). “Where Literature and Memory Meet: Towards a Systematic Approach to the Concepts of Memory Used in Literary Studies.” In: Grabes, H. (ed.): *Literature, Literary History, and Cultural Memory*. Tübingen: Narr Verlag, p. 261-294.
- (2006). “Concepts and Methods for the Study of Literature and/as Cultural Memory.” In: Nünning, Ansgar et al. (eds.): *Literature and Memory. Theoretical Paradigms, Genres, Functions*. Tübingen: Francke Verlag, p. 11-28.
- Esteves, Antônio R. (2010). *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Unesp.
- Exner, Richard (1986). “Some Reflections on Holocaust and Post-Holocaust Writing.” In: *World Literature Today*, 60(3): 402-406.
- Ezrahi, Sidra DeKoven (1980). *By words alone: the Holocaust in literature*. Chicago: University of Chicago Press.
- Faedrich, Anna (2015). “O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea.” In: *Itinerários*, 40 (janeiro-junho 2015): 45-60.
- Faimberg, Haydée (1987). “Das Ineinanderrücken (Telescoping) der Generationen.” In: *Jahrbuch der Psychoanalyse*, 20: 114-142.
- Feierstein, Liliana Ruth (2008). “Das portative Vaterland: Das Buch als Territorium.” In: Witte, Bernd (ed.): *Topographien der Erinnerung: zu Walter Benjamins Passagen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, p. 216-225.
- Figureiredo, Isabela (2016). *A Gorda*. Lisboa: Editora Caminho.
- Fink, Ida (1992). *Skrawek czasu*. London: Aneks.
- Finkelstein, Norman G. (2015). *The Holocaust industry: reflections on the exploitation of Jewish suffering*. London: Verso Books.

- Fischer, Luís Augusto (2018). "Aquela velha juventude." In: *Cândido: jornal da biblioteca pública do Paraná*, 78: 20-25.
- (2018). "O imenso vácuo de uma tradição em progresso." In: *Cândido: jornal da biblioteca pública do Paraná*, 78: 26-27.
- Flanzbaum, Hilene (1999). *The Americanization of the Holocaust*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Flierl, Thomas/Müller, Elfriede (2009). "Kritische Erinnerungskultur." In: Flierl, Thomas/Müller, Elfriede (eds.): *Vom kritischen Gebrauch der Erinnerung*. Berlin: Karl Dietz Verlag, p. 11-24.
- Flusser, Vilém (2000). *Jude sein. Essays, Briefe, Fiktionen*. Berlin: Philo Verlagsgesellschaft.
- (2007). *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume.
- Foley, Barbara (1982). "Fact, Fiction, Fascism: Testimony and Mimesis in Holocaust Narratives." In: *Comparative Literature*, 34(4): 330-360.
- (1986). *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca: Cornell University Press.
- Forth, Christopher E. (2011). "The Body." In: Dreyfus, Jean-Marc/Langton, Daniel (eds.): *Writing the Holocaust*. London: Bloomsbury, p. 155-166.
- (2013). "The qualities of fat: Bodies, history, and materiality." In: *Journal of Material Culture*, 18(2): 135-154.
- Foster, Hal (1996). *The return of the real the Avant-Garde at the end of the century*. Cambridge (Mass.): MIT Press.
- Frankl, Victor E. (2006). *Man's search for meaning: an introduction to logotherapy*. Boston: Beacon Press.
- Freud, Sigmund (1939). *Moses and Monotheism* (tradução de Katerine Jones). London: Hogarth Press (Institute of Psychoanalysis).
- ([1915]2010). "Luto e melancolia" (tradução de Paulo César de Souza). In: *Sigmund Freud: Obras Completas, vol. 12 (1914-1916)*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 127-144.
- Frieden, Kirstin (2014). *Neuverhandlungen des Holocaust: Mediale Transformationen des Gedächtnisparadigmas*. Bielefeld: Transcript-Verlag.
- Friedler, Eric/Kilian, Andreas/Siebert, Barbara (2002). *Zeugen aus der Todeszone: das jüdische Sonderkommando in Auschwitz*. Lüneburg: Zu Klampen!
- Friedrichsmeyer, Sarah (2007). "Sebalds Heringe und Seidenwürmer." In: Martin, Sigurd/ Wintermeyer, Ingo (eds.): *Verschiebebahnhöfe der Erinnerung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, p. 11-26.
- Frohn, Axel (1991). "Introduction: The Origins of Shilumim." In: Frohn, Axel/ Hope, Anne (eds.): *Holocaust and Shilumim. The Policy of Wiedergutmachung in the Early 1950s*. Washington: German Historical Institute, p. 1-6.

- Fuchs, Esther (1999). "Introduction." In: Fuchs, Esther (ed.): *Women and the Holocaust. Narrative and Representation. Studies in the Shoah*. Lanham et al.: University Press of America, p. xi-xv.
- Furman, Andrew (1993). "The Ineluctable Holocaust in the Fiction of Philip Roth." In: *Studies in American Jewish Literature*, 12: 109-121.
- Gaspari, Elio (2016). *A ditadura acabada* (Vol. 5). Rio de Janeiro: Intrínseca.
- Gasparini, Philippe (2008). *Autofiction: une aventure du langage*. Paris: Éd. du Seuil.
- Genette, Gérard (1997). *Paratexts: thresholds of interpretation* (tradução de Jane E. Lewin). Cambridge: Cambridge University Press.
- Gerson, Judith M. (2007). "In Cuba I Was a German Shepherd: Questions of Comparison and Generalizability in Holocaust Memoirs." In: Gerson, Judith M./Wolf, Diane L. (eds.): *Sociology confronts the Holocaust. Memories and Identities in Jewish Diasporas*. Durham: Duke University Press, p. 115-133.
- Gherman, Michel (2016). "O soldado e o sobrevivente: desafios do estudo da Shoá no Brasil." In: Gherman, Michel/Grin, Monica (eds.): *Identidades ambivalentes: desafios aos estudos judaicos no Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 177-192.
- Gherman, Michel/Grin, Monica (2012). "Cultura judaica e brasileira. Uma síntese?" Entrevista por T. Magalhães, Instituto Humanitas Unisinos. In: *IHU-Online*, 400: 35-37.
- Ghivelder, Zevi (2003). *As seis pontas da estrela: [romance]*. São Paulo: Arx.
- Gilman, Sander L. (2008a). *Fat: A Cultural History of Obesity*. Cambridge: Polity Press.
- (2008b). *Diets and dieting: a cultural encyclopedia*. New York: Routledge.
- (2015). *Jewish Frontiers: Essays on Bodies, Histories, and Identities*. New York: Palgrave Macmillan.
- (2016). *The Jew's body*. New York: Routledge.
- Gines, Kathryn T. (2014). *Hannah Arendt and the Negro Question*. Bloomington et al.: Indiana University Press.
- Ginsburg, Ruth (2006). "Ida Fink's Scraps and Traces: Forms of Space and the Chronotope of Trauma Narratives." In: *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, 4(2): 205-218.
- Ginzburg, Carlo (1992). "Just One Witness." In: Friedlander, Saul (ed.): *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, p. 82-96.
- Ginzburg, Jaime (2007). "Uma hipótese de ligação entre Carlos Drummond de Andrade e a poesia brasileira contemporânea: a "Vida menor." In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 29 (janeiro-junho de 2007): 109-126.

- Glassmann, Gaby R. (2013). "Survivor Mothers and Their Daughters. The Hidden Legacy of the Holocaust", In: Goldenberg, Myrna/Shapiro, Amy H. (eds.): *Different horrors, same hell: gender and the Holocaust*. Seattle: University of Washington Press, p. 218-238.
- Glickman, Nora (1983). "Aproximaciones al tema del Holocausto en la literatura latinoamericana." In: *Eco: revista de la cultura occidente*, 42(3): 287-297.
- Gockel, Heinz (1980). "Goethes Tasso - die Sprache des Symbols." In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 54(4): 636-655.
- Godzich, Wlad (1988). "Emergent Literature and the Field of Comparative Literature." In: Koelb, Clayton/Noakes, Susan (eds.): *The Comparative Perspective on Literature. Approaches to Theory and Practice*. Ithaca/ London: Cornell University Press, p. 18-36.
- (1994). *The culture of literacy*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Goetschel, Willi (2016). "Espinoza's Dream." In: *The Cambridge Journal of Post-colonial Literary Inquiry*, 3(1): 39-54.
- Góis, Edna Cristina de (2009). "A procura de si: a representação do corpo gordo em Cíntia Moscovich." In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 33: 59-70.
- Goldberg, Florinda (2000). "Literatura Judía Latinoamericana: modelos para armar." In: *Revista Iberoamericana*, LXVI(191): 309-324.
- (2007). "La palabra que (no) salva: João Guimarães Rosa y el Holocausto." In: *Noah/Noaj*, 16-17: 109-119.
- (2009). "'Cara a Cara al Caos': João Guimarães Rosa y el Holocausto." In: *Judaica Latinoamericana*, 6: 379-395.
- Graff Zivin, Erin (2008). *The wandering signifier: rhetoric of Jewishness in the Latin American imaginary*. Durham: Duke University Press.
- Grass, Günter (2001). "Ich erinnere mich." In: Grass, Gunther et al. (eds.): *Die Zukunft der Erinnerung*. Göttingen: Steidl, p. 27-34.
- Grimwood, Marita (2007). *Holocaust Literature of the Second Generation*. New York: Palgrave Macmillan.
- Grin, Monica (2016a). "Modernidade, identidade e suicídio: o 'judeu' Stefan Zweig e o 'mulato' Eduardo de Oliveira e Oliveira." In: Gherman, Michel/Grin, Monica (eds.): *Identidades ambivalentes: desafios aos estudos judaicos no Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 137-152.
- (2016b). "Racismo e etnicidade: encontros e desencontros entre negros e judeus no Brasil." In: Gherman, Michel/Grin, Monica (eds.): *Identidades*

- ambivalentes: desafios aos estudos judaicos no Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 153-163.
- Grin, Monica/Gherman, Michel (2016a). "Identidades ambivalentes: estudos judaicos no Brasil e seus dilemas." In: Gherman, Michel/Grin, Monica (eds.): *Identidades ambivalentes: desafios aos estudos judaicos no Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 21-28.
- (2016b). "Judaísmo e o Censo 2010." In: Gherman, Michel/Grin, Monica (eds.): *Identidades ambivalentes: desafios aos estudos judaicos no Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 165-176.
- Grossman, David ([1989]2010) *See Under: Love* (tradução de Betsy Rosenberg). London: Vintage Books [Penguin Random House].
- Grossmann, Judith (1977). "A Sra. Büchern em Lebenswald." In: *A noite estrelada: estórias do Interim*. Rio de Janeiro: Alves, p. 233-237.
- Guardia, Sara Beatriz (2013). "Literatura e escrita feminina na América Latina." In: *Anuário de Literatura*, 18(1): 15-44.
- Guimarães, José et al. (1978). *Pega pra Kaputt!* Porto Alegre: L&PM.
- Guimarães, Antônio Sérgio Alfredo (2008). "A recepção de Fanon no Brasil e a identidade negra." In: *Novos Estudos*, 81: 99-114.
- Guinsburg, Jacó (2000). "O Retrato." In: *O que aconteceu, aconteceu*. São Paulo: Ateliê Editorial, p. 59-65.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1997). *In 1926. Living at the Edge of Time*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- (2011). *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München: Carl Hanser Verlag.
- (2012). *Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Gustafsson, Hampus Östh (2015). "Auschwitz, Adorno and the Ambivalence of Representation: The Holocaust as a Point of Reference in Contemporary Literature." In: Popescu, Diana I./Schult, Tanja (eds.): *Revisiting Holocaust Representation in the Post-Witness Era*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan, p. 183-197.
- Hachet, Pascal (2000). *Cryptes et fantômes en psychanalyse. Essais autour de l'oeuvre de Nicolas Abraham et de Maria Torok*. Paris: L'Harmattan.
- Halbwahs, Maurice (1992). *Maurice Halbwachs: on collective memory* (ed. Lewis A. Coser). Chicago/London: University of Chicago Press.
- Harshav, Benjamin (2007). *The polyphony of Jewish culture*. Stanford: Stanford University Press.

- Hassan, Ihab H. (1982). *The dismemberment of Orpheus: toward a postmodern literature*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Hartman, Geoffrey (1996). *The Longest Shadow: in the Aftermath of the Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press.
- (2003). “Trauma Within the Limits of Literature.” In: *European Journal of English Studies*, 7(3): 257-274.
- Heckner, Elke (2008). “Whose Trauma is it? Identification and Secondary Witnessing in the Age of Postmemory.” In: Bathrick, David et al. (eds.): *Visualizing the Holocaust: documents, aesthetics, memory*. Rochester: Camden House, p. 62-85.
- Heidelberger-Leonard, Irene (2001). “Melancholie als Widerstand.” In: Kruse, Joseph A. (ed.): *Heine-Jahrbuch 2001(40)*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, p. 181-190.
- Heilborn, Maria Luiza/Sorj, Bila (1999). “Estudos de gênero no Brasil.” In: Miceli, Sérgio (ed.): *O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)*. São Paulo: Editora Sumaré, p. 183-221.
- Heineberg, Ilana (2011). “Dois olhares sobre a Shoah na literatura brasileira: uma leitura dos contos O Retrato, de Jacó Guinsburg, e Na minha cabeça suja, o Holocausto, de Moacyr Scliar.” In: *WebMosaica*, 3(2): 117-129.
- (2016). “La judéité dans Diário de queda, de Michel Laub. La Shoah, les rites et la transmission.” In: Olivieri-Godet, Rita (ed.): *Cartographies littéraires du Brésil actuel: espaces, acteurs et mouvements sociaux*. Brussels et al.: Peter Lang, p. 123-131.
- Henke, Daniela/Vanassche, Tom (2020). *Ko-Erinnerung: Grenzen, Herausforderungen und Perspektiven des neueren Shoah-Gedenkens*. Berlin: De Gruyter.
- Herron, Laura Bender (2005). “Redemptive Memory: The Christianization of the Holocaust in America.” In: *Journal of the National Collegiate Honors Council*, 178: 61-92.
- Hidalgo, Luciana (2013). “Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas.” In: *Alea: Estudos Neolatinos*, 15(1): 218-231.
- Hirsch, Marianne (1989). *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1992). “Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory.” In: *Discourse*, 15(2): 3-29.
- (1996). “Past Lives: Postmemories in Exile.” In: *Poetics Today*, 17(4): 659-686.
- (2001). “Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Post-memory.” In: *The Yale Journal of Criticism*, 14(1): 5-37.

- (2008). “The Generation of Postmemory.” In: *Poetics Today*, 29(1): 103-128.
- (2012). *The Generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- (2019). “Connective Arts of Postmemory.” In: *Analecta Política*, 9(16): 171-176.
- Hitron, Odélia (2015). “Lendo Celan no Brasil: a recepção de Celan em “Logocausto”, de Leandro Sarmatz.” In: *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica*, 1(12): n.p.
- Hohlfeldt, Antônio (1988). *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto.
- Homem, Maria Lucia (2012). *No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector*. São Paulo: Boitempo.
- Horowitz, Sara R. (1998). “Auto/Biography and Fiction after Auschwitz: Probing the Boundaries of Second-Generation Aesthetics.” In: Sicher, Efraim (ed.): *Breaking Crystal: writing and memory after Auschwitz*. Urbana: University of Illinois Press, p. 276-294.
- (2010). “Nostalgia and the Holocaust.” In: Spargo, R. Clifton/Ehrenreich, Robert M. (eds.): *After Representation? The Holocaust, Literature, and Culture*. New Brunswick et al.: Rutgers University Press, p. 41-58.
- Howe, Irving (1988). “Writing and the Holocaust.” In: Lang, Berel (ed.): *Writing and the Holocaust*. New York: Holmes & Meier, p. 175-199.
- Hussar, James (2016). “A contravenção do patriarcado na ficção de Cíntia Moscovich.” In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 47: 231-251.
- Huyssen, Andreas (2003). *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Igel, Regina (1991). “O tema do Logocausto na literatura brasileira.” In: *Noaj/Noah*, 6: 55-65.
- (1997). *Imigrantes judeus, escritores brasileiros: o componente judaico na literatura brasileira*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- (2000). “Escritores Judeus Brasileiros: Um Percorso em Andamento.” In: *Revista Iberoamericana*, 66(191): 325-338.
- (2007). “A escrita feminina judaica no Brasil.” In: *Noah/Noaj*, 16-17: 171-204.
- (2012). “Os novos escritores brasileiros-judeus: a geração dos anos 70.” In: Dolle, Verena (ed.): *Múltiplas identidades: literatura judeo-latinoamericana de los siglos XX y XXI*. Madrid: Iberoamericana, p. 135-150.

- Impert, Laura/Rubin, Margaret (2011). "The Mother at the Glen: The Relationship between Mourning and Nostalgia." In: *Psychoanalytic Dialogues*, 21(6): 691-706.
- Isaacs, Ronald H. (1998). *Ascending Jacob's ladder: Jewish views of angels, demons, and evil spirits*. Northvale: Jason Aronson.
- Iser, Wolfgang (1989). *Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- (2002). "Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional" (tradução de Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima). In: Costa Lima, Luiz (ed.): *Teoria da literatura em suas fontes*, vol.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 955-985.
- Jacobs, Luis (1966). "The Doctrine of the 'Divine Spark' in Man in Jewish Sources." In: Loewe, Raphael (ed.): *Studies in Rationalism, Judaism & Universalism*. London: Routledge, p. 87-111.
- James, Alison (2006). "Automatism, Arbitrariness, and the Oulipian Author." In: *French Forum*, 31(2): 111-125.
- Jameson, Frederic (1988). "Postmodernism and consumer society." In: Kaplan, Anna E. (ed.): *Postmodernism and its Discontents: Theories, Practices*. London: Verso, p. 192-205.
- (2007). "O romance histórico ainda é possível?" In: *Novos Estudos*, 77: 185-203.
- Joyce, James (2000). *Ulysses* (ed. Declan Kiberd). London: Penguin Classics.
- Kalout, Hussein (2014). "A New Strategic Connection: Growing Brazilian Influence in the Middle East." In: *Harvard International Review*, 35(3): 13-17.
- Kansteiner, Wulf/Weilnböck, Harald (2008). "Against the Concept of Cultural Trauma (or How I Learned to Love the Suffering of Others without the Help of Psychotherapy)." In: Erll, Astrid/Nünning Ansgar (eds.): *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin/New York: De Gruyter, p. 229-240.
- Kashani-Sabet, Firoozeh/Wenger, Beth S. (2015). *Gender in Judaism and Islam. Common Lives, Uncommon Heritage*. New York/London: New York University Press.
- Katz, Steven T. (1994). *The Holocaust in historical context*. New York: Oxford University Press.
- Kilomba, Grada (2010). *Plantation memories: episodes of everyday racism*. Münster: Unrast Verlag.
- Klarsfeld, Serge (1983). *Memorial to the Jews Deported from France 1942-1944. Documentation of the deportation of the victims of the Final Solution in France*. New York: The Beate Klarsfeld Foundation.

- Kazmierczak, Marek (2011). "Broken images – "Auschwitz", nostalgia and modernity. The reception of the Holocaust in popular culture." In: *Images*, 8(15-16): 101-120.
- Keidel, Matthias (2006). *Die Wiederkehr der Flaneure: literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kellermann, Natan P. (2011). "'Geerbtes Trauma' - die Konzeptualisierung der transgenerationellen Weitergabe von Traumata." In: Brunner, José/Zajder, Nathalie (eds.): *Holocaust und Trauma. Kritische Perspektiven zur Entstehung und Wirkung eines Paradigmas*. Göttingen: Wallstein Verlag, p. 137-160.
- Kellett, Kathleen (2016). "A Kaddish for the Father: Règine Robin and the 'impossible work of mourning.'" In: *Studies in American Jewish Literature*, 35(2): 200-215.
- Kestenber, Judith (1989). "Neue Gedanken zur Transposition, Klinische, therapeutische und entwicklungsbedingte Betrachtung" In: *Jahrbuch der Psychoanalyse*, 24: 163-186.
- Kessner, Carole S. (1988). "Review: Witness through the Imagination: Jewish American Holocaust Literature by S. Lillian Kremer." In: *MELUS*, 15(4): 103-106.
- Kijak, Moises (2000). "Immigrants Mourning for a World Lost." In: Krutikov, Mikhail/ Estraiikh, Gennady (eds.): *The Shtetl: Image and Reality. Papers of the Second Mendel Friedman International Conference on Yiddish*. Oxford: University of Oxford, p. 169-179.
- King, Nicola (2004). "Postmodern Holocaust Fiction." In: Sicher, Efraim (ed.): *Holocaust Novelists*. Detroit et al.: Gale, p. 387-394.
- Kirschbaum, Saul (2017). "Samuel Rawet and the Representation of the Holocaust." In: ed. Bejarano, Margalit (ed.): *Jews and Jewish Identities in Latin America: Historical, Cultural, and Literary Perspectives*. Boston: Academic Studies Press, p. 390-401.
- Klengel, Susanne (2016). *Reconquistando la cultura, recuperando la memoria: agendas latinoamericanas en la segunda posguerra y en la literatura contemporánea sobre la memoria del Holocausto = Regaining culture, rewriting memory: Latin American agency in the second postwar and in contemporary literary writing about the Holocaust*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz (1990). *Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kohler, George Y. (2016). "The Captivating Beauty of the Divine Spark– Breslau and the Reception of Yehuda Halevi's Sefer Kuzari (1877 – 1911)." In: *Transversal*, 14(1): 26-34.

- Köppe, Tilmann (2016). *Erzählte Selbstrepräsentation im modernen Roman*. Berlin: De Gruyter.
- Korman, Gerd (1972). "The Holocaust in American Historical Writing." In: *Societas: A Review of Social History* (Inverno de 1972): 251-271.
- Krausz, Luis S. (2012). *Passagens: literatura judaico-alemã entre gueto e metrópole*. São Paulo: Edusp.
- Kremer, S. Lillian (1989). *Witness through the imagination: Jewish American Holocaust literature*. Detroit: Wayne State University Press.
- Kristeva, Julia (1987). "Talking about Polylogue." (tradução de Sean Hand) In: Moi, Toril (ed.): *French feminist thought: A reader*. New York: Blackwell, p. 110-117.
- Kuchenbecker, Antje (2000). *Zionismus ohne Zion: Birobidzan: Idee und Geschichte eines jüdischen Staates in Sowjet-Fernost*. Metropol: Berlin.
- Kucinski, Meir (2002). *Imigrantes, mascates & doutores* (ed. R. Berezin e H. Cytrynowicz). São Paulo: Ateliê Editorial.
- Küppers, Gaby/Eisenbürger, Gert (2013). "Ronaldo Wrobel, Luis Krausz, Moacyr Scliar. Jüdische Erzähler aus Brasilien." In: *ILA*, 365: 12-16.
- LaCapra, Dominick (1994). *Representing the Holocaust: history, theory, trauma*. Ithaca: Cornell University Press.
- (1997). "Revisiting the Historians' Debate: Mourning and Genocide." In: *History and Memory*, 9(1/2): 80-112.
- (1998). *History and memory after Auschwitz*. Ithaca: Cornell University Press.
- (2001). *Writing history, writing trauma*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Lachmann, Renate (1993). "Kultursemiotischer Prospekt." In: Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (eds.): *Memoria. Vergessen und Erinnern*. München: Wilhelm Fink Verlag, p. xvii-xxvii.
- (2008). "Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature." In: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (eds.): *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin: De Gruyter, p. 301-310.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (1987). *La fiction du politique: Heidegger, l'art et la politique*. Paris: Bourgois.
- Lang, Berel (2003). *Holocaust Representation: Art Within the Limits of History and Ethics*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- (2005). *Post-Holocaust: Interpretation, Misinterpretation, and the Claims of History*. Bloomington: Indiana University Press.

- (2009). *Philosophical Witnessing. The Holocaust as Presence*. Waltham: Brandeis University Press.
- Langer, Lawrence. L. (1975). *The Holocaust and the literary imagination*. New Haven: Yale University Press.
- (1991). "Review: Witness Through the Imagination: Jewish American Holocaust Literature by S. Lillian Kremer." In: *Studies in American Jewish Literature*, 10(2): 227-229.
- (1996). *Admitting the Holocaust: collected essays*. New York: Oxford University Press.
- (2006). *Using and abusing the Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press.
- Laub, Dori (1995). "Truth and Testimony: The Process and the Struggle." In: Caruth, Cathy (ed.): *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: The John Hopkins University Press, p. 61-75.
- Lecarme, Jacques (2003). "Autobiographie / Roman / Autofiction." In: Miething, Christoph (ed.): *Zeitgenössische Jüdische Autobiographie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, p. 35-42.
- Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios* (tradução de Ana Torrent). Madrid: Megazul-Endymion.
- Lesser, Jeffrey (1988). "Continuity and Change within an Immigrant Community: The Jews of São Paulo, 1924-1945." In: *Luso-Brazilian Review*, 25(2): 45-58.
- (1994). "The Immigration and Integration of Polish Jews in Brazil, 1924-1934." In: *The Americas*, 51(2): 173-191.
- (2001). "Jewish Brazilians or Brazilian Jews? A Reflection on Brazilian Ethnicity." In: *Shofar*, 19(3): 65-72.
- (2004a). "Brazil." In: *The American Jewish Year Book*, 104: 268-277.
- (2004b). "Como os judeus se tornaram japoneses e outras histórias sobre nação e etnia." In: Grin, Monica/Vieira Nelson H. (eds.): *Experiência cultural judaica no Brasil. Recepção, inclusão e ambivalência*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, p. 235-248.
- (2013). "A Reflection on Foreignness and the Construction of Brazilian National Identities." In: *Luso-Brazilian Review*, 50(2): 53-63.
- (2017). "Remaking Ethnic Studies in the Age of Identities." In: Rein, Raanan et al. (eds.): *The New Ethnic Studies in Latin America*. Leiden/Boston: Brill, p. 7-15.
- Levi, J. A. (2003). "Moacyr Scliar." In: Kremer, Lilian S. (ed.): *Holocaust Literature: an Encyclopedia of Writers and their Works* (vol.2). New York/London: Routledge, p. 1127-1131.

- Levi, Primo (1995). *The Reawakening* (tradução de Stuart Woolf). New York: Simon & Schuster.
- Levin, Elizer (1972). *Bom Retiro*. São Paulo: Martins.
- Levine, Michael G. (2002). "Necessary Stains: Spiegelman's *Maus* and the Bleeding of History." In: *American Imago*, 59(3): 317-341.
- Levy, Daniel/Sznaider, Natan (2007). *Erinnerung im globalen Zeitalter: der Holocaust*. Frankfurt a.M: Suhrkamp.
- Levy, Lital/Schachter, Allison (2015). "Jewish Literature / World Literature: Between the Local and the Transnational." In: *PMLA*, 130(1): 92-109.
- Levy, Tatiana Salem (2007). *A chave da casa*. Rio de Janeiro: Ed. Record.
- (2014). *Paraíso*. Rio de Janeiro: Ed. Foz.
- Lipstadt, Deborah (1981). "Nazi Soap Rumor During World War II." In: *Los Angeles Times*, 16 de maio de 1981, *Parte II*: 2.
- Liska, Vivian (1993). *Die Nacht der Hymnen: Paul Celans Gedichte 1938-1944*. Bern: Peter Lang.
- (2013). "Exil und Exemplarität. Jüdische Wurzellosigkeit als Denkfigur." In: Bischoff, Doerte/Komfort-Hein, Susanne (eds.): *Literatur und Exil: Neue Perspektiven*. Berlin: De Gruyter, p. 239-255.
- Lispector, Clarice (1997). *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: F. Alves.
- (1998). *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Lispector, Elisa (2005). *No exílio*. Rio de Janeiro: Olimpico.
- Lockhart, Darrell B. (2019). "Jewish-Latin American Literature." In: Aarons, Victoria (ed.): *The New Jewish Latin American Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 254-266.
- Lorenz, Chris (2010). "Unstuck in time. Or: the sudden presence of the past." In: Tilmans, Katrin et al. (eds.): *Performing the Past: Memory, History, and Identity in Modern Europe*. Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 67-102.
- Loureiro Chaves, F. (1985). "Moacyr Scliar: tradição e renovação." In: Martins Cyro (ed.): *Autores gaúchos: Moacyr Jaime Scliar* (Vol. 9). Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, p. 18-20.
- Lytard, Jean-François (1985). *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Éd. de Minuit.
- (1988). *Heidegger et les „juifs“*. Paris: Éditions Galilée.
- Maas, Wilma Patrícia Marzari Dinardo (1999). "Formação feminista e formação proletária: o *Bildungsroman* no Brasil." In: *Pandaemonium Germanicum*, 3(1): 65-83.

- Magavern, Sam (2009). *Primo Levi's universe: a writer's journey*. New York: Palgrave Macmillan.
- Malamud, Samuel (1988). *Recordando a Praça Onze*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora.
- McGlothlin, Erin H. (2006). *Second-generation Holocaust literature: legacies of survival and perpetration*. Rochester: Camden House.
- Memmi, Albert (1962). *Portrait d'un juif: l'impasse*. Paris: Gallimard.
- (1995). *Le juif et l'autre*. Etrepilly: C. de Bartillat.
- Mennell, Stephen (1991). "On the Civilizing of Appetite." In: Turner, Bryan S. et al. (eds.): *The Body. Social Process and Cultural Theory*. Los Angeles: Sage Publications, p. 126-156.
- Menton, Seymour (1993). *Latin America's New Historical Novel*. Austin: University of Texas Press.
- Mesnard, Pierre (2004). "The political philosophy of Giorgio Agamben: a critical evaluation." In: *Totalitarian Movements and Political Religions*, 5(1): 139-157.
- Mezarobba, Glenda (2016). "A verdade e o processo de acerto de contas do Estado brasileiro com as vítimas da ditadura e a sociedade." In: Stampa, Inez/Rodrigues, Vincente (eds.): *Ditadura e transição democrática no Brasil: o golpe de Estado de 1964 e a (re)construção da democracia*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, p. 303-324.
- Miłosz, Czesław (2017). "Biedny chrześcijanin patrzy na ghetto / Um pobre cristão olha para o gueto" (tradução de Piotr Kilanowski). In: Mendonça, Vanderley (ed.): *Lira argenta - poesia em tradução*. Edição bilingue. São Paulo: Selo Demônio Negro, p. 343. Disponível em: <https://blogdocastorp.blogspot.com/2019/09/czeslaw-milosz-um-pobre-cristao-olha.html> (24.09.2021)
- Molkou, Elizabeth (2002). "L'autofiction, un genre nouveau?." In: Freeman, Henry G. (ed.): *Beginnings in French Literature (French Literature Series, vol. 29)*. Brill: Rodopi, p. 155-168.
- Moraes, Vinicius de (1967). *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Sabi.
- Moscovich, Cíntia (2002). *O reino das cebolas*. Porto Alegre: L&PM.
- Moszczyńska, Joanna M. (2017). "Clarice Lispector e a latente escritura do desastre." In: *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, 11(21): 85-105.
- (2019). "Nas águas do mesmo rio de Giselda Leirner: entrelaçamentos transnacionais femininos na escrita do Holocausto." In: Hernández Suárez, Diana M. et al. (eds.): *Giros espacio-temporales Repensando los entrelazamientos globales desde América Latina*. Berlin: Tranvía, p. 189-208.

- Musch, Sebastian/Bieke, Willem (2019). "Clarice Lispector sobre a judaicidade depois da Shoah: uma leitura de "Perdoando Deus"." In: *Revista da Anpoll*, 1(50): 208-218.
- Nascimento, Evandro (2016). "Literatura no século XXI: expansões, heteronomias, desdobramentos." In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 18(28): n.p.
- Nascimento, Lyslei de Souza (2007). "Cidades e textos invisíveis: Meir Kucinski e a literatura ídiche no Brasil." In: *Noah/Noaj*, 16-17: 243-253.
- (2018). *Despertar para a noite e outros ensaios sobre a Shoah*. Belo Horizonte: Quixote + Do Editoras Associadas.
- Nass, Michael (2015). "When it comes to mourning." In: Colebrook, Claire (ed.): *Jacques Derrida. Key concepts*. New York: Routledge, p. 113-121.
- Neander, Joachim (2006). "The Danzig Soap Case: Facts and Legends around 'Professor Spanner' and the Danzig Anatomic Institute 1944-1945." In: *German Studies Review*, 29(1): 63-86.
- Neumann, Birgit (2005a). "Literatur, Erinnerung, Identität." In: Nünning, Ansgar/Erll, Astrid (eds.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven* (Vol. 2 Media and Cultural Memory/Medien und kulturelle Erinnerung). Berlin/New York: De Gruyter, p. 149-178.
- (2005b). *Erinnerung, Identität, Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer Fictions of Memory*. Berlin/New York: De Gruyter.
- (2008). "The Literary Representation of Memory." In: Nünning, Ansgar/Erll, Astrid (eds.): *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin/New York: De Gruyter, p. 333-344.
- Nolden, Thomas (2003a). "Strukturen Autobiographischen Schreibens in der Literatur der Jüdischen Générations d'Après." In: *Romanische Forschungen*, 115(4): 447-467.
- (2003b). "Autojudéographie: Rejudaisation and Autobiographical Writing in France since 1968." In: Miething, Christoph (ed.): *Zeitgenössische Jüdische Autobiographie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, p. 95-108.
- Novick, Peter (1999). *The Holocaust in American life*. New York: Houghton Mifflin Company.
- O'Neill, J. (2001). "Building Better Global Economic BRICs." In: *Goldman Sachs: Global Economics* (Paper no. 66): 1-16.
- Ofer, Dalia (2013). "We Israelis Remember, But How? The Memory of the Holocaust and the Israeli Experience." In: *Israel Studies*, 18(2): 70-85.
- Oliveira, Nelson de (2003). *Geração 90: os transgressores: os melhores contistas brasileiros surgidos no final do século XX*. São Paulo: Boitempo Editorial.

- (2018). “Geração 90: delírio ou realidade?” In: *Cândido: jornal da biblioteca pública do Paraná*, 78: 28-31.
- Ouaknine, Robert (1979). “Autojudéographie.” In: Rosenzweig, Luc (ed.): *Catalogue pour des juifs de maintenant*. Paris: Recherches, p. 123-148.
- Pardo, M. Carmen Villarino (2010). “A conquista de autoridade intelectual. Polêmicas, debates e boom editorial em meados dos anos setenta no Brasil.” In: *Românica: revista de literatura*, 19: 173-189.
- Patterson, David (2013). “The Nazi Assault on the Jewish Soul through the Murder of the Jewish Mother.” In: Goldenberg, Myrna/Shapiro Amy H. (eds.): *Different horrors, same hell: gender and the Holocaust*. Seattle: University of Washington Press, p. 163-176.
- Pellegrini, Ann (1997). “Whiteface Performances: ‘Race’, Gender, and Jewish Bodies.” In: Boyarin, Daniel/Boyarin Jonathan (eds.): *Jews and Other Differences. The New Jewish Cultural Studies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 108-149.
- Pellegrini, Tânia (2014). “Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois.” In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 43: 151-178.
- Penzenstadler, Franz (1994). “Die Poetik der Gruppe Oulipo und deren literarische Praxis in Georges Perecs *La Disparition*.” In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 104(2): 163-182.
- Perrone-Moisés, Leila (2011). “Os heróis da literatura.” In: *Estudos Avançados*, 25(71): 251-267.
- (2016). *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Petrie, Jon (2000). “The secular word HOLOCAUST: scholarly myths, history, and 20th century meanings.” In: *Journal of Genocide Research*, 2(1): 31-63.
- Pickhan, Gertrud (2015). “Ostjudentum und Mizrekh-Yidishkeit. Begriffskonstruktionen, Selbstwahrnehmungen und Fremdzuschreibungen.” In: Mettauer, Philipp/Staudinger, Barbara (eds.): *‘Ostjuden’ – Geschichte und Mythos*. Innsbruck et al.: Studien Verlag, p. 49-62.
- Pohl, Rüdiger (2010). “Das autobiographische Gedächtnis.” In: Gudehus, Christian et al. (eds.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler, p. 75-84.
- Pollack, Beth (2000). “Desde una marginalidad: mi[s] historia[s]: Diálogo con Manuela Fingueret.” In: *Confluencia*, 15(2), 2000: 171-179.
- Pontieri, Regina (2001). *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. Cotia: Ateliê editorial.
- Popescu, Diana I. (2015). “Introduction: Memory and Imagination in the Post-Witness Era.” In: Popescu, Diana I./Schult, Tanja (eds.): *Revisiting Holocaust*

- Representation in the Post-Witness Era*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p. 1-7.
- Punday, Daniel (2000). "A Corporeal Narratology?" In: *Style*, 34(2): 227-242.
- (2003). *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*. New York: Palgrave Macmillan.
- Quayson, Ato/Goetschel Willi (2016). "Introduction: Jewish Studies and Postcolonialism." In: *The Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*, 3(1): 1-9.
- Rabinbach, Anson (1988). "Editor's Introduction." In: *New German Critique*, 44 (Special Issue on the *Historikerstreit*): 3-4.
- Raczymow, Henri/Astro, Alan (1994). "Memory Shot Through with Holes." In: *Yale French Studies*, 85 (Discourses of Jewish Identity in Twentieth-Century France): 98-105.
- Ramos, Moacyr Salles/Stampa, Inez (2016). "Transição democrática e a política de educação profissional." In: Stampa, Inez/Rodrigues, Vicente (eds.): *Ditadura e transição democrática no Brasil: o golpe de Estado de 1964 e a (re)construção da democracia*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, p. 269-288.
- Rawet, Samuel (2004). *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Resende, Beatriz (2008b). *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- (2010). "A literatura brasileira num mundo de fluxos." In: *Terceira Margem*, 23: 103-112.
- (2013). "Possibilidades da escrita literária no Brasil." In: *Letterature d'America: revista trimestrale*, 145: 5-14.
- (2015). "O contemporâneo na literatura brasileira." In: *Letterature d'America: revista trimestrale*, 155: 5-20.
- Ricoeur, Paul (2013). *La memoria, la historia, el olvido* (tradução de Agustín Neira, 2 ed.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ricupero, Rubens (1997). "Prefácio." In: Igel, Regina: *Imigrantes Judeus, Escritores Brasileiros*. São Paulo: Ed. Perspectiva, p. xvii-xxxiv.
- Ringelheim, Joan Miriam (1985). "Women and the Holocaust: A Reconsideration of Research." In: *Signs*, 10(4): 741-761.
- Robin, Régine (1989). *Le roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*. Longueuil: Le Préambule.
- Rocha, Rejane Cristina (2016). "Trauma, memória e latência em Diário da queda, de Michel Laub." In: *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, 26: 118-134.

- Rodrigues, Milton Hermes (2009). "Antecedentes conceituais e ficcionais do realismo mágico no Brasil." In: *Revista Letras*, 79: 119-135.
- Rohde, Reinhard/Wegener, Tim (2007). *Celle im Nationalsozialismus. Ein topographischer Überblick*. Celle: RWLE Möller Stiftung.
- Rohr, Susanne (2010). "Genocide Pop: The Holocaust as Media Event." In: Rohr, Susanne/Komor, Sophia (eds.): *The Holocaust, Art, and Taboo. Transatlantic Exchanges on the Ethics and Aesthetics of Representation* (American Studies: 189). Heidelberg: Universitätsverlag Winter, p. 155-178.
- Rohr, Susanne/Komor, Sophia (2010). "Introduction." In: Rohr, Susanne/Komor, Sophia (eds.): *The Holocaust, Art, and Taboo. Transatlantic Exchanges on the Ethics and Aesthetics of Representation* (American Studies: 189). Heidelberg: Universitätsverlag Winter, p. 9-17.
- Roselli, Antonio (2017). "Heimat." In: Öhlschläger, Claudia/Niehaus, Michael (eds.): *W. G. Sebald-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler, p. 255-262.
- Rosen, Alan (2013). "Anthologizing the Holocaust." In: Rosen, Alan (ed.): *Literature of the Holocaust*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, p. 238-251.
- Rosenbaum, Paulo (2016). *Céu subterrâneo*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Rosencof, Mauricio (2000). *Las cartas que no llegaron*. Montevideo: Alfaguara.
- Rosenfeld, Alvin H. (1980). *A double dying: reflections on Holocaust literature*. Bloomington: Indiana University Press.
- (2011). *The end of the Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press.
- Roskies, David G. (1984). *Against the Apocalypse. Responses to Catastrophe in Modern Jewish Culture*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- (1999). *The Jewish search for a usable past*. Bloomington: Indiana University Press.
- (2000). "The Shtetl as Imagined Community." In: Krutikov, Mikhail/Estraiikh, Gennady (eds.): *The Shtetl: Image and Reality. Papers of the Second Mendel Friedman International Conference on Yiddish*. Oxford: University of Oxford, p. 4-22.
- (2005). "What Is Holocaust Literature?" In: Lederhendler, Eli (ed.): *Jews, Catholics, and the Burden of History*. Oxford: Oxford University Press, p. 157-212.
- (2009). "Memory." In: Cohen, Arthur A./Mendes-Flohr, Paul (eds.): *20th century Jewish religious thought: original essays on critical concepts, movements, and beliefs*. Philadelphia: Jewish Publ. Society, p. 581-586.
- Roskies, David G./Diamant, Naomi (2012). *Holocaust literature: a history and guide*. Waltham: Brandeis University Press.

- Rothberg, Michael (2000). *Traumatic realism: the demands of holocaust representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (2009). *Multidirectional memory remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford: Stanford University Press.
- (2019). *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford: Stanford University Press.
- Roth, Philip ([1967]1995). *Portnoy's Complaint*. London: Vintage.
- Rozenchan, Nancy (2001). "Imagário judaico na literatura brasileira: Genocídio." In: *Judaica Latinoamericana. Estudios Historico-Sociales, IV*: 367-379.
- (2006). "Cintia Moscovich's Brazilian View on Jewish Literary Themes." In: *Journal for the Study of Religion, 19*(2): 77-86.
- (2009). "Para além do incêndio: a escrita feminina de Cíntia Moscovich." In: Lewin, Helena (ed.): *Identidade e cidadania: como se expressa o judaísmo brasileiro [online]*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, p. 203-211.
- Rubinoff, Lionel (1993). "Jewish Identity and the Challenge of Auschwitz." In: Krausz, Michael/Goldberg, David Theo (eds.): *Jewish Identity*. Philadelphia: Temple University Press. p. 130-152.
- Ruchatz, Jens (2008). "The Photograph as Externalization and Trace." In: Nünning, Ansgar/Erll, Astrid (eds.): *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin/New York: De Gruyter, p. 367-378.
- Ruffato, Luiz (2004). *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. Record.
- Safran, William (2005). "The Jewish Diaspora in a Comparative and Theoretical Perspective." In: *Israel Studies, 10*(1): 36-60.
- Said, Edward W. (2000). *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*. London: Granta Books.
- Santamaria, Ulysses (1993). "Ethiopian Jews in Israel." In: *Dialectical Anthropology, 18*(3-4): 405-412.
- Santiago, Silviano (2000). *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco.
- (2002a). "Prosa literária atual do Brasil." *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 28-43.
- (2002b). "O narrador pós-moderno." *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 44-60.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Ed. Argentina.

- Sarmatz, Leandro (2009). *Logocausto*. Florianópolis: Ed. da Casa.
- Savassi, Amílcar (1932). *A sericicultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Tipografia do Ministério da Agricultura.
- Scharm, Heike (2015). “Globalización y literatura del nuevo mundo.” In: Müller, Gesine/Miravet, Dania Gras (eds.): *América Latina y la literatura mundial: mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Verwoert, p. 261-272.
- Schlachter, Birgit (2006). „*Schreibweisen der Abwesenheit*“: *jüdisch-französische Literatur nach der Shoah*. Köln: Böhlau Verlag.
- Schøllhammer, Karl E. (2012). “Para uma crítica do realismo traumático.” In: *Revista Solettras*, 23: 19-28.
- Schwab, Gabriele (2004). “Haunting Legacies: Trauma in Children of Perpetrators.” In: *Postcolonial Studies*, 7(2): 177-195
- Schwarz, Daniel R. (1999). *Imagining the Holocaust*. New York: St. Martin’s Press.
- Scliar, Moacyr (1972). *A guerra no bom fim: novela*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura.
- (1974). *O exército de um homem só* (2 ed.). Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura.
- (1979). “Um exercício de imaginação.” In: *Revista Shalom, Análise: Holocausto*, 3: 291.
- (1981). *Max e os Felinos*. Porto Alegre: L&PM.
- (1985). *A condição judaica. Das Tábuas da Lei à Mesa da Cozinha*. Porto Alegre: L&PM.
- (1998). “Memórias judaicas.” In: Slavutzky, Abraão (ed.): *A Paixão de Ser. Depoimentos e ensaios sobre a identidade judaica*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, p. 75-85.
- (2007). *O Texto, ou a Vida – Uma trajetória literária*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- (2008). “Prefácio: Um Pioneiro da Literatura Judaica no Brasil.” In: Kischinhevsky, Adolfo (ed.): *Novos Lares: contos, retratos e cenas da vida dos judeus no Brasil*. São Paulo: Editora da Cultura, p. 11-12.
- Scott, Jill (2005). *Electra after Freud: Myth and Culture*. Ithaca: Cornell University Press.
- Sebald, W. G. (2001). *Die Ringe des Saturn: eine englische Wallfahrt*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- (2003). *Austerlitz*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Seligmann-Silva, Márcio (2000). “Auschwitz: história e memória.” In: *Pro-Posições*, 15(32): 78-87.

- (2005a). “Testemunho e a política de memória: o tempo depois das catástrofes.” In: *Proj. História*, 30: 71-98.
- (2005b): “Orelha do romance *Nas águas do mesmo rio*.” In: Leirner, Giselda: *Nas águas do mesmo rio*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- (2007). “Escrituras da Shoá no Brasil.” In: *Noah/Noaj*, 16-17: 137-156.
- (2011). “Posfácio: A arte de testemunhar o desterro.” In: Krausz, Luis S.: *Desterro: memórias em ruínas*. São Paulo: Tordesilhas, p. 145-162.
- Seltzer, Mark (1997). “Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere.” In: *October*, 80: 3-26.
- Semi, Emanuela Trevisan (2005). “Hazkarah: a Symbolic Day for the Reconstituting of the Jewish-Ethiopian Community.” In: *Jewish Political Studies Review*, 17(1-2): 191-197.
- Senkman, Leonardo (1993). “Jewish Latin American Writers and Collective Memory.” In: DIAntonio, Robert/Glickman, Nora (eds.): *Tradition and Innovation: reflections on Latin American Jewish writing*. Albany: State University of New York Press, p. 33-44.
- Shaw, Donald L. (1995). “The Post-Boom in Spanish American Fiction.” In: *Studies in 20th Century Literature*, 19(1): 1-17.
- (1998). *The Post-Boom in Spanish American Fiction*. New York: State University of New York Press.
- Showalter, Elaine (1981). “Feminist Criticism in the Wilderness.” In: *Critical Inquiry*, 8(2): 179-205.
- Sicher, Efraim (1998a). “Introduction.” In: Sicher, Efraim (ed.): *Breaking Crystal: writing and memory after Auschwitz*. Urbana: University of Illinois Press, p. 1-16.
- (1998b). “The Burden of Memory: The Writing of the Post-Post-Holocaust Generation.” In: Sicher, Efraim (ed.): *Breaking Crystal: writing and memory after Auschwitz*. Urbana: University of Illinois, p. 19-88.
- (1998c). “The Holocaust in the Postmodernist Era.” In: Sicher, Efraim (ed.): *Breaking Crystal: writing and memory after Auschwitz*. Urbana: University of Illinois Press, p. 297-328.
- (2004a). “Introduction.” In: Sicher, Efraim (ed.): *Holocaust Novelists*. Detroit et al.: Gale, p. xv-xxi.
- (2004b). “The Holocaust ‘Historical Novel.’” In: Sicher, Efraim (ed.): *Holocaust Novelists*. Detroit et al.: Gale, p. 377-384.
- (2005). *The Holocaust Novel*. London, New York: Routledge.
- Sicher, Efraim/Weinhouse, Linda (2012). *Under Postcolonial Eyes: Figuring the “Jew” in Contemporary British Writing*. Lincoln: University of Nebraska Press.

- Sinay, Isadora (2019). “Entre memória coletiva e trauma pessoal em *Diário da queda*, de Michel Laub.” In: *Arquivo Maaravi*, 13(25): 1-8.
- Sinor, Jennifer (2002). *The extraordinary work of ordinary writing: Annie Ray's diary*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Sorj, Bernardo (2008). “Sociabilidade brasileira e identidade judaica: as origens de uma cultura não anti-semita.” In: Sorj, Bila (ed.): *Identidades judaicas no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, p. 3-24.
- Sorj, Bila (2008). “Conversões e casamentos “mistos”: a produção de “novos judeus” no Brasil.” In: Sorj, Bila (ed.): *Identidades judaicas no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, p. 58-75.
- Sosnowski, Saúl (1987). *La orilla inminente: escritores judíos argentinos*. Buenos Aires: Editorial Legasa.
- (2000). “Fronteras en las Letras Judías-Latinoamericanas.” In: *Revista Iberoamericana*, 66(191): 263-278.
- (2012). “Una identidad en la zona de las múltiples.” In: Dolle, Verena (ed.): *Múltiples identidades: literatura judeo-latinoamericana de los siglos XX y XXI*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, p. 43-50.
- Spargo, R. Clifton (2000). “The Holocaust and the Economy of Memory, from Bellow to Morrison (The Technique of Figurative Allegory).” In: Spargo, R. Clifton/Ehrenreich, Robert M. (eds.): *After Representation? The Holocaust, Literature, and Culture*. New Brunswick: Rutgers University Press, p. 137-178.
- Spargo, R. Clifton/Ehrenreich, Robert M. (2010). *After representation? The Holocaust, literature, and culture*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Spiegelman, Art (2003). *The complete Maus*. London: Penguin.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1994). “Can the Subaltern Speak?” In: Williams, Patrick/Chrisman, Laura (eds.): *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*. New York: Harvester Wheatsheaf, p. 66-111.
- Stampa, Inez/Rodrigues, Vicente (2016). “Apresentação.” In: Stampa, Inez/Rodrigues, Vicente (eds.): *Ditadura e transição democrática no Brasil: o golpe de Estado de 1964 e a (re)construção da democracia*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, p. 7-10.
- Stardgardt, Nicholas (1998). “Children’s Art of the Holocaust.” In: *Past & Present*, 161: 191-235.
- Staudinger, Barbara (2015). “Unerwünschte Fremde. Galizische Juden in Wien: Zwischen Integration, Wohlfahrt und Antisemitismus.” In: Mettauer, Philipp/Staudinger, Barbara (eds.): *„Ostjuden“ – Geschichte und Mythos*. Innsbruck: Studien Verlag, p. 29-48.

- Steiner, George (1984). *George Steiner: A Reader*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Stier, Oren Baruch (2015). *Holocaust Icons. Symbolizing the Shoah in History and Memory*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Suleiman, Susan R. (2002). "The 1.5 Generation: Thinking About Child Survivors and the Holocaust." In: *American Imago*, 59(3): 277-295.
- (2006). *Crises of Memory and the Second World War*. Cambridge (Mass.)/London: Harvard University Press.
- Sundquist, Eric J. (2012). "Philip Roth's Holocaust." In: *The Hopkins Review*, 5(2): 226-256.
- Szko, Gilda Salem (1990). *O bom fim do shtetl: Moacyr Scliar*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Tang, Lorinda (2018). "Traumatic Change: The Dynamics of Character and Chronotope when Bakhtin's 'Other' is Harmful." In: *Cinder*, 1: 1-15.
- Thomsen, Mads Rosendahl (2008). *Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures*. London/New York: Continuum International Publishing Group.
- Traverso, Enzo (2009). "Vom kritischen Gebrauch der Erinnerung." In: Flierl, Thomas/Müller, Elfriede (eds.): *Vom kritischen Gebrauch der Erinnerung*. Berlin: Karl Dietz Verlag, p. 27-46.
- Tucci Carneiro, Maria Luiza (1997). "Literatura de imigração e literatura de exílio: realidades e utopias." In: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 23(45): 67-80.
- Turner, Bryan S. (1991). "The Discourse of Diet." In: Featherstone, Mark et al. (eds.): *The Body. Social Process and Cultural Theory*. Los Angeles: Sage Publications, p. 157-169.
- Ubertowska, Aleksandra (2007). *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*. Krakow: Universitas.
- Van Gorp, Hendrik/Musarra-Schröder, Ulla (2000). "Introduction: Literary Genres and Cultural Memory." In: d'Haen, Theo et al. (eds.): *Genres as Repositories of Cultural Memory*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, p. i-ix.
- Veltman, Henrique (1998). *A história dos Judeus no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura.
- Viano, Maurizio (1999). "Life Is Beautiful: Reception, Allegory, and Holocaust Laughter." In: *Jewish Social Studies*, 5(3): 47-66.
- Vice, Sue (2000). *Holocaust Fiction*. London/New York: Routledge.
- Vidal-Naquet, Pierre (1995). *Les juifs, la mémoire et le présent*. Paris: Éd. du Seuil.

- Vieira, Else R. P. (1999). "Postcolonialisms and the Latin Americas." In: *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, 1(2): 273-281.
- Vieira, Nelson H. (1986). "Post-Holocaust Literature in Brazil: Jewish Resistance and Resurgence as Literary Metaphors for Brazilian Society and Politics." In: *Modern Language Studies* *Modern Language Studies*, 16(1): 62-70.
- (1989). "A expressão judaica na obra de Clarice Lispector." In: *Remate de Males*, 9: 207-209.
- (1995). *Jewish voices in Brazilian literature: the discourse of alterity*. Gainesville: University Press of Florida.
- (2009). *Contemporary Jewish writing in Brazil: an anthology*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Vilain, Philippe (2005). *Défense de Narcisse*. Paris: Bernard Grasset.
- Waldman, Berta (2003). *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- (2004). "O Holocausto na literatura brasileira: uma pequena anatomia da memória." In: *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica*, 4: 70-84.
- (2007). "Posfácio." In: Cytrynowicz, Hadassa/Migdal, Genha (eds.): *O conto Ídiche no Brasil*. São Paulo: Ed. Humanitas, p. 393-398.
- (2012). "Sobrevoando Auschwitz: 'As aves da noite'." In: *Remate de Males* *Remate de Males*, 27(2): 171-182.
- (2015). "Entre a lembrança e o esquecimento: a Shoá na literatura brasileira." In: *Arquivo Maaravi*, 9(17): 1-10.
- (2016a). "A arte de criar um homem: resenha." In: *Arquivo Maaravi*, 10(19): n.p.
- (2016b). "Comida, família e escritura na ficção de Cíntia Moscovich." In: *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, 10(19): 1-16.
- (2017). "Representation of the Shoah in Brazilian Literature." In: Bejermano, Margalit et al. (eds.): *Jews and Jewish Identities in Latin America: Historical, Cultural, and Literary Perspectives*. Boston: Academic Studies Press, p. 376-389.
- (2019). "Uma história concisa do Holocausto na literatura brasileira." In: *Arquivo Maaravi*, 13(25): 1-33.
- Waldow, Stephanie (2006). *Der Mythos der reinen Sprache: Walter Benjamin, Ernst Cassirer, Hans Blumenberg. Allegorische Intertextualität als Erinnerungsschreiben der Moderne*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Wardi, Dina (2002). *Memorial Candles. Children of the Holocaust*. London/ New York: Routledge.

- Weigel, Sigrid (1999). "Télescopage im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur." In: Bronfen, Elisabeth et al. (eds.): *Trauma - zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln: Böhlau Verlag, p. 51-76.
- Weiss, Hilal (1994). "Around the Point." In: Katsman, Roman et al. (eds.): *Around the Point: Studies in Jewish Literature and Culture in Multiple Languages*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, p. 1-16.
- Welge, Jobst (2016). "Transgenerationelle Erinnerung in der argentinischen und brasilianischen Gegenwartsliteratur (Sergio Chejfec, Michel Laub)." In: Kilchmann, Esther (ed.): *Artefrakte: Holocaust und Zweiter Weltkrieg in experimentellen Darstellungsformen in Literatur und Kunst*. Köln: Böhlau Verlag, p. 269-282.
- Wiesel, Elie (1969). *Night* (tradução de Stalla Rodway). New York: Avon Books.
- ([1977]1996). "The Holocaust as Literary Inspiration." In: Wiesel, Eli et al. (eds.): *Dimensions of the Holocaust*. Evanston: Northwestern University Press, p. 5-19.
- Wieviorka, Annette (2013). *L'ère du témoin*. Paris: Pluriel.
- Wink, Georg (2015). "Espaços ficcionalizados em *Desterro*, de Luis S. Krausz: um ensaio em geografia literária." In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 45: 49-64.
- Winter, Jay ([2000]2007). "The Generation of Memory: Reflections on the "Memory Boom" in Contemporary Historical Studies." In: *Archives & Social Studies: A Journal of Interdisciplinary Research*, 1 (March 2007): 363-397.
- (2010). "Introduction. The performance of the past: memory, history, identity." In: Tilmans, Katrin et al. (eds.): *Performing the Past: Memory, History, and Identity in Modern Europe*. Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 11-23.
- Winterowd, W. R. (1990). *The rhetoric of the "other" literature*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Wolff, Lynn L. (2011). "H.G. Adler and W.G. Sebald: from History and Literature to Literature as Historiography." In: *Monatshefte*, 103(2): 257-275.
- Yerushalmi, Yosef Hayim (2011). *Zachor*. Seattle: University of Washington Press.
- Young, Allan (2011). "Vier Versionen des Holocaust-Traumas." In: Brunner, José/Zajde, Nathalie (eds.): *Holocaust und Trauma. Kritische Perspektiven zur Entstehung und Wirkung eines Paradigmas*. Göttingen: Wallstein Verlag, p. 185-206.
- Young, James E. (1990). *Writing and rewriting the Holocaust: narrative and the consequences of interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.

- (1992). “The Counter-Monument: Memory against itself in Germany today.” In: *Critical Inquiry*, 18(Winter 1992): 267-299.
- (1993). *The Texture of Memory: Holocaust memorials and meaning*. Durham: Yale University Press.
- (2002). *At memory's edge: after-images of the Holocaust in contemporary art and architecture*. New Haven/London: Yale University Press.
- Zelizer, Barbie (1998). *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye*. Chicago: University of Chicago Press.
- Zepp, Susanne/Gordinsky, Natasha (2009). *Kanon und Diskurs. Über Literarisierung jüdischer Erfahrungswelten*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Zilberman, Regina (1985). “A ficção de Moacyr Scliar.” In: *Anais XIX do Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros (Tóquio)*: 67-74.
- (1991). “Brasil: Cultura e Literatura nos Anos 80.” In: *Hispania*, 74(3): 577-583.
- (1994). “Literatura brasileira contemporânea. A busca da expressão nacional.” In: *Anos 90 (Porto Alegre)*, 2: 61-76.

Dicionários

- Davidson, Gustav (1967). *A dictionary of angels: including the fallen angels*. New York: Free Press.
- Dicionário Polonês da Cultura Judaica*, Jewish Historical Institute. <http://www.jhi.pl/psj/> (18.12.2019).
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa Online*. <https://dicionario.priberam.org> (18.12.2019).
- JE, Jewish Encyclopedia Online (1901-1906)*. Ed. por Isidore Singer e Cyrus Adler. New York/London: Funk and Wagnalis. <http://www.jewishencyclopedia.com> (18.12.2019).

Fontes da Internet

- “70. Todestag des Schriftstellers” (2012). “70. Todestag des Schriftstellers. Stefan Zweigs Abschiedsbrief ins Netz gestellt.” In: *Spiegel Kultur*, 23 de fevereiro de 2012. <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/70-todestag-des-schriftstellers-stefan-zweigs-abschiedsbrief-ins-netz-gestellt-a-817191.html> (15.01.2019)
- ABL (s.d.). Moacyr Scliar: Biografia. Academia Brasileira de Letras. <http://www.academia.org.br/academicos/moacyr-scliar/biografia> (6.07.2019)
- Ajzenberg, Bernardo (1997). “A boa narrativa que vem do Sul.” In: *Folha de S. Paulo*, 2 de março de 1997. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs020331.htm> (11.12.2019)

- Alroey, Gur (s.d.). “Alija.” In: Diner, Dan (ed.): *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur* (2011-2017). Stuttgart: J.B. Metzler/Springer Verlag. http://dx.doi.org/10.1163/2468-2845_ejgk_COM_0014 (11.12.2019)
- Angimantz, Gustavo (2014). “Enterrados vivos: a saga dos rios de Pinheiros.” In: *Huffington Post Brazil*, 1 de outubro de 2014. https://www.huffpostbrasil.com/gustavo-angimantz/enterrados-vivos-a-saga-dos-rios-de-pinheiros_a_21665263/?gucounter=1 (16.07.2019)
- Arqshoah: Arquivo Virtual*. <https://www.arqshoah.com>. (17.12.2019)
- Assmann, Aleida (2007b). “Vier Grundtypen von Zeugenschaft.” In: *Zeugen und Zeugnisse*. Stiftung Erinnerung, Verantwortung, Zukunft, p. 12-26. http://www.stiftung-evz.de/fileadmin/user_upload/EVZ_Uploads/Handlungsfelder/Auseinandersetzung_mit_der_Geschichte_01/Bildungsarbeit-mit-Zeugnissen/Publ_Zeugen_und_Zeugnisse_Endfassung.pdf (17.12.2019)
- Azevedo, Janaina (2010). “Negros no mundo.” In: *Notícias*, Universidade Federal de Juiz de Fora: Laboratório de Demografia e Estudos Populacionais, 24 de janeiro de 2010. <https://www.ufjf.br/ladem/2010/01/24/negros-do-mundo/> (10.07.2019).
- Barretto de Castro, Thales Augusto (2019). *Perspectivas pluriversais: A poética de relações de Clarice Lispector*. Freie Universität Berlin (Tese de Doutorado). Disponível em: <https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/26390> (6.02.2020)
- Bauer, Jehuda (1990). “To the Editor of the Jerusalem Post.” In: *Jerusalem Post*, 29 de maio de 1990. <http://nizkor.com/ftp.cgi/people/b/ftp.cgi?people/b/bauer.yehuda/press/jpost.052990> (22.07.2020)
- Bénabou, Marcel (s.d.). “Historique de l’Oulipo.” Página Web *Oulipo: ouvroir de littérature potentielle*. <https://oulipo.net/fr/historique-de-loulipo> (18.12.2019)
- Blank, Paulo (2010). “Trocando ideia com Paulo Blank.” Entrevista por Flávia Muniz, 8 de agosto de 2010. <https://flaviemuniz.wordpress.com/2010/08/08/trocando-ideia-com-paulo-blank/> (20.07.2019)
- Bosi, Alfredo (2010). “Entrevista.” In: *Revista e*, vol. 152, janeiro de 2010. https://www.sescsp.org.br/online/artigo/4913_ENTREVISTA (28.02.2018)
- Brant, Maria (2001). “32% no Brasil desconhecem Holocausto.” In: *Folha de S.Paulo*, 27 de julho de 2001. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft2707200104.htm> (26.07.2018)
- Brasil, Zenilda Ferreira (2016). “A destruição da primeira fábrica da cervejaria Brahma do Rio de Janeiro.” *Portal IPHAN*. http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/VI_coloquio_t1_destruicao_primeira_fabrica.pdf. (20.07.2019)
- Cardoso, Rafael (2017). “Uma guerra interior.” Entrevista por Jonatan Silva. In: *Jornal Rascunho*, 205, maio de 2017. <http://rascunho.com.br/uma-guerra-interior/> (19.12.2019)

- Chiarelli, Stefânia (2011). “Resenha de Diário da queda de Michel Laub.” In: *O Globo*, 2 de abril de 2011. <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/resenha-de-diario-da-queda-de-michel-laub-372455.html> (17.09.2019)
- Dalcastagnè, Regina (2013). “Autora de pesquisa afirma que literatura é elitista. Regina Dalcastagnè fala sobre o perfil dos autores brasileiros.” Entrevista por Fábio Prikladnicki. In: *Gaúcha ZH*, 24 de fevereiro de 2013. <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2013/02/autora-de-pesquisa-afirma-que-literatura-e-elitista-4054476.html> (6.03.2018)
- Dawidowicz, Lucy (1953). “The saving remnant: *The Redeemers: A Saga of the Years 1945-1852*, by Leo W. Schwarz.” In: *The Commentary*, novembro de 1953. <https://www.commentarymagazine.com/articles/the-redeemers-a-saga-of-the-years-1945-1952-by-leo-w-schwarz/> (19.12.2019)
- Dias, Valéria (2012). “Lançamento da “Coleção Testemunhos” traz biografia de sobrevivente das ditaduras nazista e soviética.” *Agência USP de Notícias*, 1 de agosto 2012, Sociedade. <http://www5.usp.br/14902/colecao-testemunhos-publica-seu-terceiro-livro/> (29.11.2017)
- “Displaces persons camps” (s.d.). *Yad Vashem*. <https://www.yadvashem.org/articles/general/displaced-persons-camps.html> (19.12.2019)
- Eichengreen, Barry (2014). “A crise na Rússia e o Brasil.” In: *O Estado de São Paulo*, 28 de dezembro de 2014. <http://economia.estadao.com.br/noticias/geral,a-crise-na-russia-e-o-brasil-imp-,1612770> (27.02.2018)
- Ekerman, Sérgio Kopinski (2009). “Memorial do Holocausto – Cemitério Israelita – Salvador -BA.” In: *MDC. Revista de Arquitetura e Urbanismo*, 27 de junho de 2009. <https://mdc.arq.br/2009/06/27/memorial-do-holocausto-cemiterio-israelita-salvador-ba/> (24.08.2020)
- Fackenheim, Emil L. (1968). “Jewish Faith and the Holocaust: A Fragment.” In: *The Commentary*, agosto de 1968. <https://www.commentarymagazine.com/articles/jewish-faith-and-the-holocaust-a-fragment/> (13.08.2019)
- Gambetta, Diego (1999). “Primo Levi’s Last Moments.” In: *Boston Review* [online], 1 de junho de 1999. <http://bostonreview.net/diego-gambetta-primo-levi-last-moments> (18.07.2019)
- Greeven, E. A. (1954). “Götter, Teufel und Kometen.” In: *Die Zeit Online*, 21 de janeiro de 1954. <https://www.zeit.de/1954/03/goetter-teufel-und-kometen> (16.07.2019)
- Grossman, David (2007). “Confronting the beast.” In: *The Guardian*, 15 de setembro de 2007. <https://www.theguardian.com/books/2007/sep/15/featuresreviews.guardianreview2> (27.07.2019)
- Grynberg, Halina (s.d.). “Entrevista - Mameloshn - Memória em carne viva.” Página do Grupo Editorial Record: Autores. http://www.record.com.br/autor_entrevista.asp?id_autor=4117&id_entrevista=263. (17.07.2019)

- (s.d.). Sinopse do livro *O padeiro polonês e o perfil da autora*, Halina Grynberg. Editora 7 Letras. <http://www.7letras.com.br/o-padeiro-polones.html> (10.07.2018)
- Iken, Katia (2017). “Vergessene Judenretter: Das Versteck im Zoo.” In: *Der Spiegel Online*, 13 de setembro de 2017, Einestages. <https://www.spiegel.de/geschichte/warschauer-zoo-wie-jan-und-antonia-zabinski-juden-versteckten-a-1166353.html> (11.09.2018)
- International Holocaust Remembrance Alliance*. <https://www.holocaustremembrance.com> (17.12.2019)
- International March of the Living*. <https://motl.org> (17.12.2019)
- Jablunka, Ivan (2020). “Enterrement de la II^e République.” *Histoire par l'image* [online] <http://histoire-image.org/de/node/5018> (6.09.2020).
- Klingler-Clavijo, Margrit (2016). “Rafael Cardosos „Vermächtnis der Seidenraupen“: Beeindruckendes Porträt von Künstlern im Exil.” In: *Deutschlandfunk*, 2 de novembro de 2016. https://www.deutschlandfunk.de/rafael-cardosos-vermaechtnis-der-seidenraupen.700.de.html?dram:article_id=370263 (19.12.2019)
- Kolitz, Zevi (1999). “Yosl Rakover Talks to God (fragments).” In: *The New York Times on the Web*, 21 de novembro de 1999. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/first/k/kolitz-god.html> (17.09.2019).
- Lajolo, Marisa (2004). “Marisa Lajolo põe o Brasil no mapa do romance.” Entrevista por Álvaro Kassab. In: *Jornal da Unicamp*, 269 (11-17 de outubro de 2004). https://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/outubro2004/ju269pag08.html (25.07.2019)
- Laub, Michel (2013). “Tudo num livro é autobiográfico.” Entrevista por Luisa Frey. In: *Deutsche Welle*, 15 de outubro de 2013. <https://p.dw.com/p/19zb1> (22.11.2020).
- Leirner, Giselda (2016). “Quando chegarei à pele limpa, começarei a criar.” Entrevista por Ney Ferraz Paiva, In: *Revista Caliban*, 23 de dezembro de 2016. <https://revistacaliban.net/quando-chegar-à-pele-limpa-começarei-a-criar-bc963fa7ac8f> (13.11.2017)
- Lima, Luiz Costa (2004). “O sagrado como deserto.” In: *Folha de S. Paulo*, 30 de maio de 2004. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3005200403.htm> (17.12.2019)
- Lötsch, Christiane (2009). „Auschwitz was the best“ - Die eigene Sprache der dritten Generation. *Café Babel*, 30 de abril de 2009. <https://cafebabel.com/de/article/auschwitz-was-the-best-die-eigene-sprache-der-dritten-generation-5ae0056ef723b35a145de5f6/> (17.12.2019)

- Machado da Silva, Juremir (2012). “Erico Verissimo e o regime militar”. In: *Correio do Povo*, 29 de setembro de 2012. <https://www.correiodopovo.com.br/blogs/juremirmachado/erico-verissimo-e-o-regime-militar-1.297756>. (3.06.2020).
- Mendoça, Alba Valéria (2008). “Liminar proíbe Viradouro de desfilar com carro do holocausto.” In: *G1 Notícias Globo [online]*, 31 de janeiro de 2008. <http://g1.globo.com/Carnaval2008/0,,MUL281936-9772,00-LIMINAR+PROIBE+VIRADOURO+DE+DEFILAR+COM+CARRO+DO+HOLOCAUSTO.html> (11.12.2019)
- Mikics, D. (2012). “Holocaust Pulp Fiction.” In: *Tablet Magazine*, 12 de abril de 2012. <https://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/books/97160/katzetnik> (17.12.2019)
- Museum Auschwitz-Birkenau (2006). “Human Fat Was Used to Produce Soap in Gdansk during the War.” Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau, *News*, 13 de outubro de 2006. <http://auschwitz.org/en/museum/news/human-fat-was-used-to-produce-soap-in-gdansk-during-the-war,55.html> (22.07.2020)
- Obituário: Werner Heinz Feliz Laub (2010). In: *Jornal de Santa Catarina*, 25 de setembro de 2010. <http://jornaldesantacatarina.clicrbs.com.br/sc/obituario/werner-heinz-feliz-laub-15161.html>. (11.10.2018)
- Pearlman, Jeanne (2004). “Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art Case Study: The Jewish Museum, New York City.” *Animating Democracy*. http://animatingdemocracy.org/sites/default/files/documents/labs/jewish_museum_case_study.pdf (25.07.2019)
- Pécora, Alcir (2010). “O inconfessável: escrever não é preciso.” In: *Sibila: revista de poesia e crítica literária*, 24 de setembro de 2010. <http://sibila.com.br/critica/o-inconfessavel-escrever-nao-e-preciso/3977> (25.07.2019)
- (2011). “Impasses da literatura contemporânea.” In: *O Globo*, 23 de abril de 2011. <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/impasses-da-literatura-contemporanea-por-alcir-pecora-376085.html> (25.07.2019)
- Pinsker, Sanford (1997). “Post-holocaust literature.” In: *Tikkun*, 12(6), 1 de novembro de 1997. <http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=AONE&u=fub&id=GALE|A20946763&v=2.1&it=r&sid=AONE&asid=0147b26d> (26.07.2019)
- Popescu, Diana I. (2012). *Perceptions of Holocaust memory: a comparative study of public reactions to art about the Holocaust at the Jewish Museum in New York and the Israel Museum in Jerusalem (1990s-2000s)*. University of Southampton (Tese de Doutorado). Disponível em: <https://eprints.soton.ac.uk/367397/> (6.02.2020)

- Prikladnicki, Fábio (2013). “Pesquisa revela perfil dos escritores e personagens da literatura brasileira contemporânea.” In: *Gaúcha ZH*, 24 de fevereiro de 2013. <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2013/02/pesquisa-revela-perfil-dos-escritores-e-personagens-da-literatura-brasileira-contemporanea-4054469.html> (17.12.2019)
- Resende, Beatriz (2008a). “Os caminhos da literatura contemporânea brasileira.” Entrevista por V Sol, UFRJ: *Olhar Virtual*, 16 de setembro de 2008. http://www.olharvirtual.ufrj.br/2010/imprimir.php?id_edicao=221&codigo=9 (19.12.2019)
- Rich, Frank (1994). “The Holocaust Boom.” In: *The New York Times*, 7 de abril de 1994. <https://www.nytimes.com/1994/04/07/opinion/journal-the-holocaust-boom.html> (17.12.2019)
- “Rio Pinheiros. Um dos principais afluentes da cidade.” (2012). In: *Estadão - Acervo*. 28 de novembro de 2012. <https://acervo.estadao.com.br/noticias/lugares,rio-pinheiros,8338,0.htm> (16.07.2019)
- Sacks, Jonathan (2017). “The Necessity of Asking Questions.” *Orthodox Union*, 30 de Janeiro de 2017. <http://rabbisacks.org/necessity-asking-questions-bo-5777/> (9.12.2019)
- Saint-Martin, Lori (2010). *Au-delà du nom: la question du père dans la littérature québécoise contemporaine*. Montréal: Presses de l’Université de Montréal. Disponível em: <https://books.openedition.org/pum/4894> (7.02.2020)
- Seligmann-Silva, Márcio (2017). “Giselda Leirner: da escrita como kadisch, jogo de luto.” In: *Revista Caliban*, 2 de fevereiro de 2017. <https://revistacaliban.net/giselda-leirner-da-escrita-como-kadisch-jogo-de-luto-eaf9304cc05a> (15.11.2017)
- Sommer, Allison Kaplan (2018). “The Mossad Ran a Fake Diving Resort for Tourists in Sudan. This Is the Incredible Story Behind It.” In: *Haaretz*, 6 de maio de 2018. <https://www.haaretz.com/world-news/asia-and-australia/.premium.MAGAZINE-the-incredible-story-of-the-diving-resort-in-sudan-run-by-the-mossad-1.6036466> (22.11.2018)
- Süssekind, Flora (2000). Escalas & ventríloquos. In: *Folha de S.Paulo*, 23 de julho de 2000. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2307200003.htm> (21.07.2019)
- Transnational Holocaust Memory*. University of Leeds. <https://transnationalholocaustmemory.org>. (17.12.2019)
- The Global Home for Jewish Genealogy*. <https://www.jewishgen.org>. (17.12.2019)
- Ulman, Jane (2013). “Survivor: Hadasa Cytrynowicz.” In: *Jewish Journal*, 3 de outubro de 2013. <https://jewishjournal.com/culture/lifestyle/122052/> (7.08.2019)

- Veiga, Edison (2017). “Memorial do Holocausto em São Paulo lembra dor de judeus.” In: *Estadão*, 9 de novembro de 2017. <https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,memorial-do-holocausto-em-sao-paulo-lembra-dor-de-judeus,70002077442> (17.12.2019)
- Wiazovski, Taciana (2011). *Cultura em Comentário. Uma revista de Cultura e Resistência (1960-1973)*. Universidade de São Paulo (Tese de Doutorado). Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-23102012-110151/fr.php> (4.10.2020)

O livro examina contos e romances judaico-brasileiros publicados entre 1986 e 2016 que, através de uma estética de pós-memória, de realismo traumático e de embaçamento dos gêneros literários, tratam da memória e do impacto da Destruição na vida dos judeus e das judias nascidas no Brasil. A análise literária cultural é realizada dentro do quadro de filiações e afiliações dos textos, demonstrando que a literatura pós-Holocausto emergente do Brasil oferece espaço para uma perlaboração polimórfica do legado da violência dos dois lados do Atlântico.

Joanna M. Moszczyńska é pesquisadora associada no Center for International and Transnational Area Studies (CITAS) na Universidade de Ratisbona na Alemanha. Entre janeiro de 2016 e dezembro de 2018 era doutoranda no Colégio Internacional de Graduados “Entre Espaços” no Instituto de Estudos Latino-Americanos na Universidade Livre de Berlim.