UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

EXEMPLAR CORRIGIDO

CAROLINA SIEJA BERTIN

SOB A SOBRA DE UM XALE: UM ESTUDO SOBRE A ESTÉTICA DE *THE SHAWL*, DE CYNTHIA OZICK

São Paulo
2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

EXEMPLAR CORRIGIDO

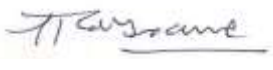
SOB A SOBRA DE UM XALE: UM ESTUDO SOBRE A ESTÉTICA DE *THE SHAWL*, DE CYNTHIA OZICK

CAROLINA SIEJA BERTIN

Dissertação de mestrado apresentada do Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Laura Patricia Zuntini de Izarra

De acordo:



Laura Patricia Zuntini de Izarra

São Paulo
2013

À minha família

Agradecimentos

À Prof. Dra. Laura Patrícia Zuntini de Izarra pela orientação durante todo o trajeto, e por nunca me deixar desacreditar no meu potencial como pesquisadora.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPQ – pela concessão da bolsa de mestrado.

Aos professores Moacir Amâcio e Cleusa Rios Pinheiro pelas grades contribuições na banca de qualificação.

Aos professores da Área dos Estudos Linguísticos e Literários do Inglês.

Aos professores da Área do Centro de Estudos Judaicos.

Aos meus pais, Lidia Sieja Bertin e Arnaldo Bertin, por me darem o amor incondicional que eu preciso para seguir em frente e continuar acreditando sempre. Sem eles, eu jamais teria conseguido chegar sequer ao meio do caminho.

Aos meus irmãos Rodrigo Sieja Bertin e Rilary Sieja, que compartilharam comigo alegrias e tristezas durante esses anos, constantemente me ajudando a seguir em frente com todo amor e carinho.

Às minhas tias Angelita Sieja, Érica Sieja e Sunamita Sieja, pelo apoio, pelas conversas, pelos livros, pela torcida e pelo amor materno que sempre me foi dado.

Ao meu tio Maurício Quezada e à minha prima Natália Sieja Quezada, pelo carinho e ajuda incalculável.

Aos meus avós, quem além de me proporcionarem amor e apoio, ainda me deram o prazer de compartilhar comigo as histórias de suas vidas. Graças a isso, tenho orgulho das minhas origens e certeza de que, não importa qual caminho da vida eu tome, sempre estarei amparada pela força da minha família.

Ao meu namorado Leonardo Camargo, pelo amor, pelo companheirismo e pelos oito anos de espera.

Aos amigos dos grupos de pesquisa, que tanto contribuíram para o desenvolvimento de cada passo do meu trabalho.

Aos amigos da graduação, pelo apoio incondicional, e por acreditarem mais nos meus objetivos do que eu mesma.

Aos amigos que entraram na minha vida nos últimos anos, e que me trouxeram enormes alegrias, bem como força para continuar, apesar dos pesares.

Ao meu cachorrinho Freud, por ser meu eterno companheiro de estudos.

*Não apenas pode-se escrever [*sobre a Shoá*], isto é um fato, mas talvez seja preciso escrever sobre a Shoá. Não para "integrar" a Shoá, fazer ou ter êxito em seu luto, para protegê-la ou cultivar sua memória, mas para atribuir um pensamento justo ao que aconteceu lá, e que permanece sem nome e sem conceito, único entre outras tragédias únicas.*

J. Derrida

Sumário

RESUMO.....1
ABSTRACT 2

INTRODUÇÃO 3

CAPÍTULO I – OS SÍMBOLOS.....22
A construção simbólica da história 22
O sujeito violentado 32
A violência da memória 36

CAPÍTULO II – AS IMAGENS.....45
Os oximoros das imagens 50
O imaginário das cartas.....58

CAPÍTULO III – O REAL 66

CONCLUSÃO.....81

BIBLIOGRAFIA 85

Resumo:

A *Shoá* (“calamidade”, em hebraico) é um dos temas mais pesquisados de todos os tempos, seja por seu caráter perverso, seja por ter modificado a maneira segundo a qual a sociedade lida com a violência. Diante disso, há um tópico especial que chama a atenção: as vítimas e as conseqüências sofridas por elas.

É nesse universo que surge *The Shawl* (1989), o aclamado livro da norte-americana Cynthia Ozick. Tendo em vista a grande complexidade do livro, o presente trabalho examinará a maneira que a autora encontrou para representar tal condição de quem foi exposto à loucura e à violência, e que acabou por criar novas relações entre o seu passado e seu presente, principalmente através de símbolos já conhecidos e de imagens que vão além da cristalização. Nossa hipótese é de verificar, através do estudo dos elementos do texto – que vão desde as relações entre os elementos lingüísticos, até a composição das personagens – como, no caos aparente, a narrativa encontra sua especificidade estética, por meio do caminho inverso que vai do símbolo às imagens na construção do Real.

Palavras-chave: *Shoá; símbolos; imagens; Real; trauma.*

Abstract:

The *Shoah* (which means "calamity" in Hebrew) is one of the most researched topics of all times, either by its perverse character, either because it has modified the way in which society deals with violence. Therefore, there is a special topic that draws society's attention: the victims and the consequences suffered by them.

It is in this atmosphere that *The Shawl* (1989), Cynthia Ozick's acclaimed book, arises. Having in mind the complexity of the book, this work will examine the way the author found to represent the condition of who was exposed to madness and violence, and eventually create new relations between their past and their present, mainly through known symbols and images that go beyond crystallization. Our hypothesis is to verify, through the study of the text elements - from the relationship between the linguistic elements to the composition of the characters - how the narrative finds its aesthetic specificity through the reverse path that goes from symbol to images in the construction of the Real, in the apparent chaos.

Key-words: *Shoah; symbols; images; Real; trauma.*

Introdução

"O povo hebreu é o povo da memória por excelência" – assim declaram os historiadores Jacques Le Goff e Pierre Nora, em seu livro *História e Memória* (1988). Segundo eles, os judeus têm a responsabilidade de permanecer fieis ao ritual da tradição de lembrar das penúrias pelas quais seu povo passou, com a intenção de não deixar que o sacrifício caia no esquecimento. Yossef Haym Yerushalmi, outro historiador do judaísmo, compartilha do mesmo pensamento; em seu livro *Zakhor: História Judaica e Memória Judaica* (1982), ele elabora a ideia de que o judaísmo se assenta no imperativo de lembrar, apontando que tal verbo "aparece na Bíblia, em suas várias modalidades e tempos, nada menos do que 169 vezes, geralmente tendo como tema Israel ou Deus, uma vez que a memória está a serviço de ambos" (p. 25).

Ao mesmo tempo, Nora e Le Goff nos apresentam um desafio: estando agora inserido no mundo moderno, o judeu tem que se valer de outras formas de conservação de memória, e não apenas se manter fielmente ligado à sua tradição: "sua constituição em 'povo da memória' excluía uma preocupação com a história, até que sua abertura para o mundo moderno lhes impôs a necessidade de historiadores" (p. 09, 1993). Isso equivale a dizer que a transmissão oral não é mais suficiente para dar conta de toda a memória do povo; faz-se necessário um desenvolvimento dos meios de propagação cultural que vão além da narrativa passada de pessoa para a pessoa. Neste sentido, a história e a literatura se tornam ferramentas cruciais para tal processo.

Esse ponto é extremamente importante quando nossa atenção se volta para a *Shoá*[1], tendo em vista que a questão de relembrá-la é complexa. De acordo com a máxima da comunidade judaica, a *Shoá* jamais deve ser esquecida, até para que não volte a acontecer. Adorno, em "A educação após Auschwitz" (*Palavras e sinais. Modelos críticos 2*, 1969), defende que apenas uma educação baseada na conservação da memória do genocídio seria capaz de construir um mundo que reflete sobre seus próprios atos.

> A educação tem sentido unicamente (...) dirigida a uma auto-reflexão crítica. Contudo, na medida em que, conforme os ensinamentos da psicologia profunda, todo caráter, inclusive daqueles que mais tarde praticam crimes, forma-se na primeira infância, a educação que tem por objetivo evitar a repetição precisa se concentrar na primeira infância. (...) Quando falo de educação após Auschwitz, refiro-me a duas questões: primeiro, à educação infantil, sobretudo na primeira infância; e, além disto, ao esclarecimento geral, que produz um clima intelectual, cultural e social que não permite tal repetição; portanto, um clima em que os motivos que conduziram ao horror se tornem de algum modo conscientes. Evidentemente não tenho a pretensão de sequer esboçar o projeto de uma educação nesses termos. (p. 169).

Porém, Adorno chama a nossa atenção para um uso problemático da educação, como a que era realizada nos Estados Unidos da América, já que havia uma tendência a responsabilizar o espírito alemão por tudo o que ocorreu durante a *Shoá*. Segundo o

[1] Para o presente trabalho, será adotado o termo *Shoá*. Em hebraico, *Shoá* significa "calamidade", termo que aparece mais adequado que a ofensiva ideia de sacrifício, sugerida pela palavra "holocausto". Tornou-se mais comum durante os anos 40, especialmente na Europa e em Israel. ("The Holocaust: Definition and Preliminary Discussion", 2012)

autor, tal afirmação é superficial na medida em que não foi apenas na Alemanha que apareceram ditadores, mas em muitos outros países europeus. De qualquer maneira, termina por dizer que: "o centro de toda educação política deveria ser que Auschwitz não se repita" (p. 165).

Por outro lado, Norman Finkelstein, em seu livro *A Indústria do Holocausto* (2000), declara que as exaustivas manipulações da memória da *Shoá* transformam o genocídio em uma excessiva vitimização do povo israelita. Para ele, a memória do ocorrido é uma indústria que exibe o grupo étnico mais bem sucedido dos Estados Unidos como vítima, o que permite a apropriação de mais verbas e, ao mesmo tempo, a articulação de uma campanha de autopromoção por meio da imagem das vítimas. Em entrevista ao Estado de São Paulo (em 04 de março de 2001), o escritor declara que a educação da *Shoá* é uma proposta que pretende ensinar ao mundo que não há povo mais sofredor do que o judeu e que, por se tratar de um "descarado enaltecimento étnico", deve ser desprezada.

Apesar de os textos defenderem ideias completamente diferentes, ambos levantam uma questão bastante problemática: a relação entre os americanos e a *Shoá*. Isso se deve ao fato de que, ao mesmo tempo em que pretendem fazer parte do movimento de relembrar o genocídio, não conseguem estabelecer uma conexão com os fatos, por terem permanecido tão longe do ocorrido.

Em meio a isso, a literatura norte-americana sobre a *Shoá* vê em sua frente um grande desafio: produzir um corpo literário coerente, tendo em vista a falta de experiência dos judeus norte-americanos com o trauma e a consequente impossibilidade de representá-lo por meio da linguagem. Segundo a historiadora Hasia Diner (2010), a base está na maneira que os escritores encontrarão para rearticular a sua identidade,

assumindo suas posições como expectadores, valendo-se de suas imaginações para uma nova elaboração linguística.

Segundo Bridgers ("Jewish American Literature: The Impact of Saul Bellow on American Jewish Culture", 2007), os judeus chegam em massa no continente norte-americano no século XVI, logo após o começo das perseguições na Europa. A procura pelos Estados Unidos representava a busca por uma terra livre da inquisição europeia que objetivava a expulsão ou a morte do povo judaico. Entretanto, mesmo depois da chegada e do respectivo estabelecimento na América do Norte, ainda havia a questão do sentimento de perda e vazio com relação às suas terras natais, principalmente no que diz respeito à Península Ibérica, já que os judeus estavam muito bem inseridos antes da inquisição. O elemento encontrado que proporcionava um elo entre a nova vida e a terra de origem era a literatura; Bridgers assinala que: "através da literatura, os judeus puderam se comunicar suas experiências na América, bem como, sua herança judaica"[2] (tradução minha)[3] .

No século XX, a literatura norte-americana judaica passa a ganhar corpo e, atualmente, conta com grandes nomes, como Saul Bellow (1915 – 2005), que, mesmo não tendo nascido na Europa[4], enfrentou as mesmas dificuldades de adaptação quando chegou em 1933 nos Estados Unidos. Ainda assim, as suas obras ilustram um grande senso de universalidade judaica que proporcionou a formação de uma ligação entre judeus de todas as partes do mundo que acabaram por adotar a América do Norte como seu novo lar (Bridgers, 2007).

[2] "Through literature, Jews have been able to communicate about their experiences in America and their Jewish heritage"

[3] Todas as traduções se darão da seguinte maneira: as citações em texto corrido virão em português, com o original na nota de rodapé. Caso as citações estejam fora do texto corrido, a tradução permanecerá na nota de rodapé. Com relação às traduções de *The Shawl*, todas provém da tradução de Sônia Moreira, da edição da Companhia das Letras, de 2006.

[4] Saul Bellow é canadense.

No romance *Mr. Sammler's Planet* (1970), Bellow narra a história de Arthur Sammler, um sobrevivente da *Shoá*, intelectual, que ocasionalmente dá palestras na Universidade de Columbia. Vivendo em Nova York, em meados dos anos 60, Sammler considera-se um homem refinado e civilizado que é obrigado a viver rodeado de promessas de um futuro promissor (como a conquista do espaço) para uma sociedade desequilibrada. Durante todo a narrativa, Sammler permanece sem encontrar o outro com o qual possa se identificar; no final, ele encontra a consciência necessária da lacuna que se estabeleceu entre ele mesmo e a outras pessoas, observando que só é possível levar uma vida boa se a pessoa vive de acordo com o que esperam dela.

A literatura americana judaica ainda contou com nomes como Gertrude Stein (1874 – 1946), Henry Roth (1906 – 1995), J.D. Salinger (1919 – 2010), Bernard Malamude (1914 - 1986), Philip Roth (1933), etc. Este último, talvez um dos mais aclamados autores atuais norte-americanos por conta da complexidade de sua obra, traz em sua temática algo inusitado, porém, real e presente na judeidade norte-americana: o paradoxal sentimento com relação à *Shoá*. Apesar de existir uma tentativa de aproximação, ainda há a questão da distância, tanto geográfica quanto cultural, já que a disparidade no que concerne a tradição era evidente[5]. O próprio autor refletiu tal ambiguidade em sua obra intitulada *Portnoy's Complaint* (1969), que se baseia no monólogo do judeu Alexander Portnoy durante sua análise, e na consequente elaboração de seus pensamentos, principalmente com relação à sua religião – e à negação dela, o que o fez ser acusado de antissemitismo.

Com relação a outros trabalhos, em sua trilogia *Zuckerman Bound* (1985), Roth retrata a trajetória de Daniel Zuckerman, um autor que procura, não apenas a sua identidade como sujeito, mas também como autor na sociedade pós-guerra. No primeiro

[5]Os resquícios de tal disparidade ainda estão presentes atualmente, já que, enquanto há um grande número de judeus reformistas, os europeus são majoritariamente ortodoxos. (Sachar, 1993)

da trilogia, *The Ghost Writer*, Zuckerman questiona a veracidade da história de Anne Frank, ao conhecer uma mulher que acredita ser a menina alemã. Zuckerman chega a alegar veementemente que toda a história em torno da tragédia seria uma farsa. Nos livros que seguem (*Zuckerman Unbound* e *The Anatomy Lesson*), o autor se dedica a confrontar a tênue relação entre a sua condição de autor e as suas criações.

Em 1960, a obra de Elie Wiesel (1928), *Night* (publicado originalmente em 1955), chega aos Estados Unidos e abre definitivamente as portas das narrativas acerca da *Shoá* através do levantamento da questão: "Será possível ser judeu sem mostrar interesse nessa terrível experiência judaica?" (tradução minha, p. 08)[6]". Falk, em *American Judaism and Transition – The Secularization of a Religious Community* (1995), desenvolve melhor a questão:

> The memorializing of the Holocaust has yet one more dimension for the vast majority of American Jews who never experienced those horrors. It gives the native American Jewish population a pseudo-martyr status. American Jews, fortunately ignorant of what is really meant by the word 'Holocaust' and not really willing to listen to the first hand accounts of survivors, enjoy the victim status some assume when these nightmares are discussed in public.[7] (p. 170)

O que fez com que a produção literária em torno da *Shoá* se desenvolvesse foi a urgente necessidade de encontrar uma identidade em comum entre os judeus norte-americanos e

[6] "Can one be a Jew by not showing an interest in that terrible Jewish experience?"

[7] A memorização do Holocausto tem uma dimensão a mais do que para a maioria dos judeus norte-americanos que nunca passaram pela experiência de tais horrores. Isso dá à população judaico-americana o status de pseudo-mártir. Os judeus norte-americanos, felizmente ignorantes com relação ao que realmente significa ouvir a palavra "Holocausto" e não procurando escutar os relatos dos sobreviventes, aproveitam-se do status de vítima quem vem à tona quando tais pesadelos são levados à discussão pública (tradução minha).

os europeus. Por meio da ressignificação da catástrofe, um elo seria criado, e o povo judaico poderia se ver unido novamente. Ao mesmo tempo, era importante que o fator cultural norte-americano não fosse deixado de lado; caso contrário, as produções literárias seriam meras cópias dos relatos europeus. Budick (2005) diz: "Esqueça o passado e o componente judaico se perde. Lembre-se do passado, e você escreverá ficção europeia, ao invés da norte-americana[8]." (tradução minha)

Entretanto, Budick ainda aponta que tal identidade apenas se tornará coerente quando surge a primeira geração de descendentes dos sobreviventes da *Shoá* que conseguiram emigrar para os Estados Unidos. Como exemplo de uma interessante narrativa, a autora cita a história em quadrinhos intitulada *Maus – A Survivor's Tale* (1992)[9], de Art Spiegelman, tendo em vista que a obra traz a problemática de formação de identidade, não apenas do pai, mas também do filho, que ainda não sabe qual é seu lugar no mundo. Além do mais, o livro traz momentos de conflito entre o autor e a temática, que até então vinham fazendo parte da literatura acerca da *Shoá*, mas sem serem devidamente trabalhados. Spiegelman se depara inúmeras vezes com a impossibilidade de relatar a experiência de seus familiares da maneira exata como aconteceu, além de ter que enfrentar o desafio de reconstruir toda a trajetória de seu pai, não apenas por meio de palavras, mas também por desenhos.

A obra de Spiegelman, sendo bem trabalhada e inovadora, não foi a única de qualidade a ser produzida pelos autores americanos. Na verdade, os grupos literários acerca da *Shoá* se dividem em três, de acordo com Budick: 1) aquele que relata a vida dos prisioneiros nos campos e dos guetos; 2) aquele que procura representar a vida dos

[8] "Forget the past and the Jewish component falls away. Remember the past and you write European rather than American fiction" (p. 218)

[9] Traduzido para o português como *Maus – A História de Um Sobrevivente*, pela editora Companhia das Letras (2005)

sobreviventes; 3) aquele que procura encontrar a *Shoá* nos detalhes da vida dos norte-americanos, sejam eles sobreviventes, ou não.

O primeiro grupo, como já mencionado, é formado por autores que procuram recontar, em detalhes, a vida dos prisioneiros de Auschwitz. Grande parte desses escritores foi influenciada por nomes muito conhecidos, como Primo Levi, Elie Wiesel, Bruno Brettelheim, Viktor Frankl, etc. Há, também, uma tentativa de reconstrução da vida nos guetos, por conta dos diários surgidos em meados dos anos 40 (como o de Mary Berg). Nessa etapa, destacam-se as obras *The Painted Bird* (Jerzy Kosinski, 1965); *Maus* (Art Spiegelman, 1986); *Anya: a novel* (Susan Schaeffer, 2004) e *King of the Jews: a Novel* (Leslie Epstein, 2004).

O segundo grupo é influenciado, não pelos testemunhos, somente, mas também pelos efeitos que eles causam na vida das futuras gerações de familiares. A temática se baseia, primordialmente, na dificuldade que os sobreviventes e os descendentes encontram em lidar e assimilar essas experiências e memórias, bem como de achar um lugar para elas em suas vidas. Aqui, destacamos as obras: *Goodbye, Columbus* (especialmente o conto "Eli, the fanatic", de Philip Roth, 1959); *The Pawnbroker* (Edward Wallant, 1960); *Mr Sammler's Planet* (Saul Bellow, 1970) e *The Late Summer Passion of a Woman of Mind* (Rebecca Goldstein, 1990).

O terceiro grupo, considerado por Budick como o mais complexo por tirar a *Shoá* dos campos de concentração e dos círculos judaicos e passá-la para a sociedade como um todo, é talvez o que estabelece melhor diálogo com os estudos teóricos atuais que propõem uma revisão de todo o pós-modernismo, alegando que ele é, como um todo, produto da *Shoá*[10]. Dentre as obras que nos chamam a atenção, temos grandes

[10] Talvez os mais entusiastas dessa ideia sejam Robert Eaglestone e Dominick LaCapra, como veremos posteriormente.

títulos de Saul Bellow, como *Dangling Man* (1944); *The Victim* (1947); *Seize the Day* (1956); e *Bellarosa Connection* (1989).

Com obras que permeiam tanto o primeiro quanto o terceiro grupo, Cynthia Ozick figura entre os autores que melhor se aproximam da consciência judaica. Mesmo levando a memória em consideração e engrandecendo o ato de relembrar, Ozick não desconsidera a imaginação, pois ela corporificaria a narrativa e permitiria tocar grandes audiências.

Inserida no grupo dos autores que tratam especificamente da temática judaica, Ozick nasce em 1928, em Nova York, ainda antes do estouro da Segunda Guerra Mundial. Filha de imigrantes russos, a autora afirma que sempre sentiu o preconceito por parte da sociedade, tendo em vista que foram várias as vezes em que recebeu pedradas dos vizinhos por ser uma "Christ killer"[11]. Mesmo assim, Ozick nunca se afastou do convívio social, principalmente na época em que trabalhava no atendimento da farmácia de seus pais. Inclusive, foi conversando com os clientes – em sua grande maioria, imigrantes como seus pais –, que teve conhecimento do que ocorria na Europa durante o período da Segunda Guerra Mundial e das experiências pessoais; tais histórias serviriam, mais tarde, de fonte de inspiração para as próprias narrativas[12].

Seu primeiro trabalho foi em 1966, intitulado *The trust*. Desde então, a autora vem trabalhando ativamente em seus romances, ensaios e *short-stories*, categoria na qual Ozick se destaca. Ao todo, até o presente ano, a autora produziu um total de seis romances, sete ficções menores, sete coleções de ensaios e um drama. Tal variedade possibilitou que Ozick fosse considerada uma autora completa, que não apenas

[11] Segundo declarações da mesma no programa "Afternoon Night Table", apresentado por Roger Rosenblatt, 2008.

[12] "Jewish Women: a Comprehensive Historical Encyclopedia. Cynthia Ozick". In: *http://jwa.org/encyclopedia/article/ozick-cynthia*.

consegue abordar a complexidade da questão da *Shoá* de uma maneira sensível, mas que também permeia todos os três grupos literários acerca da abordagem do genocídio: seus trabalhos partem da representação de Nova Iorque em meados de 1930, na atmosfera da Segunda Guerra (*The Trust*, 1966*; Cannibal Galaxy*, 1983), adentram a esfera do campo de concentração em primeira pessoa ("The shawl", 1980), e desenvolvem as questões pós-guerra (*The Messiah of Stockholm*, 1987; *Heir to the Glimmering World*, 2004). Apesar de permanecer quase sempre no círculo judaico, não são raras as vezes em que a autora coloca como centro de sua narrativa o embate entre diferentes culturas – como no já citado *Heir to the Glimmering World*, e nos contos como "The Pagan Rabi" e "Envy, of Yiddish in America", ambas de 1971.

A questão da identidade sempre foi importante na obra de Cynthia Ozick, de acordo com seus críticos. Kauvar (1993) declara que foi em decorrência de seu primeiro romance *Trust* (1966) que suas produções começaram a ser reconhecidas pelo seu componente tipicamente judaico. Entretanto, tal fator contribuiu para que aqueles que não conheciam profundamente seu trabalho considerassem suas produções simples produtos da comunidade judaica norte-americana. Dessa forma, seu trabalho era restringido a um determinado tipo de público, que se interessaria por uma determinada temática.

O fato de que Ozick foi escolhida pelo público judeu como sua representante da comunidade também contribuiu para que a universalidade de sua obra ficasse ligeiramente apagada, mesmo que esta aparecesse através de dispositivos da cultura judaica (como a memória do trauma, o compromisso com a tradição, etc.). Além do mais, ainda segundo Kauvar, as produções de Ozick não tem a intenção de despertar uma consciência judaica, sequer de estabelecer uma identidade fixa; a questão é realmente suas construções paradoxais, como o próprio fato de trazer a coletividade por

meio de instrumentos típicos de um determinado grupo. Focar na judeidade faria com que o leitor não enxergasse a aliança que Ozick estabelece com a literatura norte-americana como um todo.

Como forma de construir um imaginário social, Ozick se vale das memórias e imagens oriundas tipicamente da infância, que compartilham do fato de serem expressivas e marcantes, apesar de estarem ligadas aos acontecimentos cotidianos; como a própria autora os classifica, eles seriam "ordinary", mas é exatamente nessa normalidade que estaria a transcendência:

> Ordinariness can be defined as a breathing-space: the breathing-space between getting born and dying, perhaps; or else the breathing-space between rapture and rapture; or, more usually, the breathing-space between one disaster and the next. Ordinariness is sometimes the *status quo*, sometimes the slow, unseen movement of a subtle but ineluctable cycle, like a ride on the hour hand of the clock; in any case the Ordinary is above all what is expected[13]. (*apud* Kauvar, p. 136)

Para Ozick, o que fascina é exatamente o espaço de "breathing", que estabelece a transição entre o terreno da normalidade e do sagrado. É neste território que se situaria a imaginação. Em uma de suas declarações, Ozick explica a relação entre o monoteísmo judaico e a criação de imagens:

[13] "O fator comum pode ser definido como um espaço de respiração: o espaço de respiração entre nascer e morrer, talvez; ou o espaço de respiração entre euforia e euforia; ou, mais usualmente, o espaço de respiração entre um desastre e o próximo. O fator comum é, às vezes, o *status quo*, às vezes, o movimento devagar e imprevisto de um ciclo sutil, mas inevitável, como uma volta no ponteiro de hora do relógio; de qualquer modo, o fator comum é, acima de tudo, o que é esperado." (tradução minha)

> […] In Judaism you have the greatest demand made on the imagination, to imagine essence without attribute, without portrait – "I am that I am."- so that to state a contradiction, a conflict, between imagination and Judaism is really erroneous. Where the contradiction comes in is when you (…) speak of the imagination that creates things in competition with God, a thinginess imagination, an art imagination, a systems imagination, a mammalian imagination. The mammalian imagination results in idol-making. The higher imagination, the imagination that invented monotheism – this posits God[14].(*apud* Kauvar, p. 158)

Com o objetivo de lidar com a questão da imaginação e de sua relação com a religião, Ozick se vale da memória do passado, das tradições e de suas mais diversas significações; é por isso que declara trabalhar com a "higher imagination" (uma imaginação elevada).

A atenção da autora, porém, não recai apenas no conteúdo a ser trabalhado, mas também na forma. Segundo Friedman (1991), as produções de Ozick ilustram o voto da autora em manter suas ficções curta – como vemos em *The Cannibal Galaxy* e *The Messiah of Stockholm*. Em uma declaração, ela diz que: "Eu não acho que vou escrever um outro grande romance. Eu não tenho mais outros 14 anos para desperdiçar[15]" (*apud* Friedman, tradução minha). Até mesmo a questão da linguagem é pensada e trabalhada; a sua incerteza com relação ao inglês se torna uma evidência em todas as produções: "O inglês é uma língua cristã", alerta Ozick, sobre o fato de que ela não conseguiria abarcar

[14] "[...] No judaísmo, há uma grande demanda de imaginação; imaginar a essência, sem o atributo, sem a moldura – 'Eu sou o que sou' – para estabelecer uma contradição, um conflito, entre imaginação e judaísmo, é extremamente errado. Onde a contradição se faz presente é quando você (...) toca na imaginação que cria coisas, que compete com Deus; uma imaginação dos detalhes, uma imaginação artística, uma imaginação sistemática, uma imaginação mamífera. A imaginação mamífera resulta em uma construção de um ídolo. A alta imaginação, a imaginação que inventou o monoteísmo – isso postula Deus." (tradução minha)

[15] "I don't think I'll write another big novel. I don't have 14 years to throw out like that anymore" (p. 07).

uma identidade judaica de maneira efetiva. Mesmo assim, procura transgredir a língua através da própria língua, moldando-a e respeitando os silêncios que procuram dar conta daquilo que não havia sido representado.

Tendo como base todo esse desenvolvimento conceitual e estético, Ozick constrói suas obras por meio do imperativo de relembrar. Ao mesmo tempo, alega que a *Shoá* ainda não tem um lugar específico na comunidade judaica norte-americana; o problema, na verdade, consiste em uma maneira de relacionar o genocídio a uma sociedade que não o experienciou (como mostra *The Shawl*, 1989), mas que deve haver uma tentativa, de qualquer maneira. Como ela mesma diz:

> In theory, I'm with Theodor Adorno's famous dictum: after Auschwitz, no more poetry. And yet, my writings have touched on the Holocaust again and again. I cannot not write about it. It rises up and claims my furies (…) I am not in favor of making fiction of the data, or of mythologizing or poeticizing it (…) I constantly violate this tenet; my brother's blood cries out from the ground, and I am drawn and driven[16]. ("Roundtable", p. 284)

Em meio à questão do genocídio, Ozick trabalha com outros conflitos, tais como o posicionamento da identidade judaica; afinal, se há uma tentativa de resgatar o passado por meio da memória, também é inevitável que o mundo moderno se faça presente e peça espaço nas produções. Portanto, ao invés de optar por um lugar específico, a autora constrói os personagens de modo que pertençam tanto ao novo quanto ao velho: "Eles

[16] "Teoricamente, concordo a famosa citação de Theodor Adorno: depois de Auschwitz, não há mais poesia. Mesmo assim, a minha arte se deparou por muitas vezes com o Holocausto. Eu não posso não escrever sobre isso. Isso se levanta e clama por minhas fúrias (...) Eu não sou a favor de produzir ficção da informação, ou de mitologizar de poetizar (...) Eu constantemente violento esse princípio; o sangue do meu irmão grita do chão, e eu sou direcionada e dirigida." (tradução minha).

lutam para encontrar um lugar confortável onde eles possam viver em ambos os mundos (ou em mais). Há uma doação aqui, há um recebimento, há perda, mas há também um grande ganho[17]" (Sivan, 2009, p. 03, minha tradução).

Em sua crítica para o "New York Times" sobre *The Shawl*, Heron alega que a maneira segundo a qual Ozick trabalha com seus personagens e com a *Shoá* lembra ao estilo "Irmãos Grimm" de escrever: "Um mundo de faz de conta do mal, claustrofóbico e horrível, de crianças canibais, de objetos investidos de um poder mágico de proteger ou destruir"[18] (minha tradução). *The Shawl*, em questão, têm um tom irônico, que dita o ritmo ofegante da narrativa, desde a morte de Magda até o final.

Assim como em *The Cannibal Galaxy*, Ozick explora as conexões complexas entre idolatria, maternidade e filosofia em *The Shawl*. Mesmo assim, a principal temática da narrativa não é a família em si. Pelo contrário: Ozick sugere que o que envolve Rosa e sua filha vai além da esfera particular e perpassa a guerra e o "real" em si.

Aliás, é sobre a questão do real que intriga Ozick. Em uma declaração ao próprio NY Times, a autora declarou seu receio de fazer arte proveniente da *Shoá*: "mito-poetizando, inventando históriazinhas de uma corrente de verdade. Eu me preocupo muito que esse assunto seja corrompido pela ficção e que a ficção, no geral, corrompa a história[19]" (minha tradução). Ao mesmo tempo, alega que o conhecimento faz com que todos sejam testemunhas do genocídio e que, mesmo que as realidades não se encontrem, é necessário falar sobre ele:

[17] "They struggle to find a comfortable place where they can live with both (or more) worlds. There is give here, there is take, there is loss, but there is also a great gain."

[18] "A claustrophobic, horrific fairy-tale world of evil, of cannibal children, of objects invested with the magic power to protect or destroy".

[19](...) mytho-poeticizing, making little stories out of a torrent of truth. I worry very much that this subject is corrupted by fiction and that fiction in general corrupts history"

> Like everyone else, I did not know what was happening; like everyone else, I required a dawning. I was having the life that Anne Frank would have had simultaneously. I can never think of my high school years without realizing how normal they were, and how, at that very moment, the chimneys were roaring away[20].

É em meio a esse interstício que surge *The Shawl* (1989), a ficção composta por dois contos, sendo o primeiro homônimo, e o segundo intitulado "Rosa". A obra, considerada como uma das melhores de Ozick, foi descrita pelo historiador John Felstiner como extremamente inusitada, pois não há muitas narrativas norte-americanas de qualidade que retratem, não apenas a *Shoá*, mas também a vida dos prisioneiros no campo de concentração.

A ficção narra dois momentos da trajetória da personagem Rosa: o primeiro, que ocorre em um espaço de tempo de aproximadamente um ano, em um campo de concentração. Durante esse período, Rosa preocupa-se grandemente com sua filha, Magda, um bebê que se desenvolve sugando o xale de sua mãe. A primeira parte do livro termina quando Rosa presencia a morte de sua filha por meio das mãos de um soldado nazista, que a jogou em uma cerca eletrificada.

A segunda parte do livro tem início trinta anos depois, quando Rosa, agora morando em Miami (Florida, EUA), vive atormentada pelas lembranças de um passado tenebroso. Além de não conseguir se adaptar ao novo mundo, Rosa ainda sofre com o fato de ter tido sua vida roubada, como ela mesma diz. Sendo assim, constrói para si um

[20] "Como todo mundo, eu não sabia do que estava acontecendo; (...) eu estava tendo a vida que Anne Frank teria vivido, simultaneamente. Eu não consigo pensar nos meus anos de colegial sem me dar conta do quão normal eles eram, e como, naquele momento, as chaminés estavam rugindo ao longe." (minha tradução)

mundo imaginário que se torna real no momento em que ela toca o xale. Na sua imaginação, Rosa reconstrói sua filha, como se esta estivesse, não apenas viva, mas bem-sucedida e casada. Neste mundo também, Magda não seria fruto de um estupro, como Stella (sobrinha de Rosa) afirma, mas sim a única filha de uma união planejada e estável.

O primeiro aspecto interessante do livro é a maneira segundo a qual o real e o imaginário são articulados: não há a necessidade de uma identificação objetiva do espaço e do tempo. A única coisa que conseguimos desvendar, a princípio, é que Rosa, sua sobrinha Stella e sua filha recém-nascida Magda estão indo em direção a uma prisão que, aparentemente, deve ser um campo de concentração. A cidade também não é especificada; o que sabemos é que o sobrenome de Rosa – "Lublin" – é homônimo da maior cidade do leste da Polônia. Lublin também incluía uma grande comunidade judaica, que recebia estudantes de toda a Europa para estudar o Talmud e a Cabalá. Durante o período da Segunda Guerra Mundial, foi criado um gueto na cidade, com a c consequente deportação de grande parte dos judeus para o campo de extermínio em Belzec; o restante foi enviado para as instalações ao redor de Majdanek[21].

O fato de o livro permear o campo da indeterminação o torna inusitado, especialmente se considerarmos que a cultura norte-americana busca sempre os fatos objetivos da *Shoá*, para que a aproximação com o genocídio europeu se torne o mais concreto possível. A obra de Ozick demonstra o movimento contrário da literatura: utiliza-se das relações existentes entre os diferentes espaços mentais (imaginação e realidade) para encontrar um novo meio de representação.

Não é apenas *The Shawl* que levanta questões interessantes: no já mencionado *The Messiah of Stockholm*, Ozick igualmente foca na busca pela identidade, mas agora

[21] WEINER, Rebecca. "The Jewish History Tour – Lublin". In: www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/vjw/Lublin.html, 2011.

por meio do passado coletivo, tendo como base a percepção do presente. Ela narra a história de Lars Andemening, um crítico literário de um jornal local polonês, que acredita ser filho do poeta Bruno Schulz, morto na Segunda Guerra Mundial. A trajetória de Andemening implica na busca pelo livro perdido do seu suposto pai; porém, quando acha o manuscrito, entra em conflito por acreditar que a escrita não pertence ao poeta. Ao questionar a veracidade do livro encontrado, Andemening acaba por indagar sobre a sua própria identidade, e, no final do livro, cogita, pela primeira vez, a possibilidade de não ser filho de Bruno Schulz.

Visualizando esse novo contexto, a autora parece se destacar exatamente pela maneira segundo a qual sua estética se articula com as problemáticas levantadas pela ocorrência da *Shoá*, bem como a impossibilidade de atingir a realidade da experiência traumática. A linguagem desconcertada de *The Shawl* ilustra a questão da falta de uma significação para os símbolos recebidos, não somente na cultura norte-americana, mas também de todas as gerações pós-*Shoá*.

As narrativas dos sobreviventes traziam significantes prontos, como "campos", "soldados", "cercas", "guetos", que pediam para serem absorvidos na cultura como forma de propagação dos horrores ocorridos durante a Segunda Guerra. Entretanto, a não-experiência da *Shoá* faz com que aqueles que escutem a história percorram um movimento contrário de buscar imagens para que o discurso dos sobreviventes faça algum sentido.

As produções literárias responsáveis por evidenciar o encontro problemático entre símbolo e imagem serão aqui chamadas de *narrativas de contato*, já que aceitam que a realidade se trata, na verdade, de uma representação originada do contato entre símbolo e imagem.

Portanto, a pergunta-tema que guiará o presente trabalho será: *como se transformam os símbolos de uma cultura herdada em uma narrativa de contato?* A hipótese principal é a de que, por meio de *The Shawl*, é possível perceber que as culturas receptoras (principalmente a norte-americana) têm o trabalho inverso: ao serem "bombardeadas" com uma série de significantes (ou seja, de símbolos) advindos dos imigrantes que lá chegavam, buscavam imagens para servirem como um significado de apoio, que lhes ajudassem a captar a dimensão da experiência que estava sendo transmitida. Ocorre que, como o processo foi inverso – do símbolo para uma imagem –, a relação entre significante e significado é conflituosa, as imagens são distorcidas. Porém, é exatamente nessas distorções que o Real do trauma da guerra se faz mais presente.

Para demonstrar a nossa hipótese, no primeiro capítulo, denominado "Os Símbolos", traremos uma abordagem histórica da relação entre os Estados Unidos e a Segunda Guerra Mundial, com ênfase na não-participação do país no resgate dos refugiados judeus, e nas conseqüências dessa experiência no período pós-guerra. Devido a isso, estabeleceu-se a idéia de que nada era feito para que a memória da *Shoá* fosse preservada. Veremos o outro lado dessa questão, começando um estudo mais aprofundado sobre os símbolos do genocídio e a maneira segundo a qual eles se articulam no sujeito violentado e na violência da memória para formar imagens complexas.

O segundo capítulo intitulado "As Imagens" se dedicará a explorar as questões que foram levantadas na primeira parte da análise: a complexidade das imagens. A idéia principal é mostrar que, mesmo que cristalizados, os símbolos previamente conhecidos da *Shoá* podem servir como base para a produção de novas imagens, que marcarão a

estética da narrativa. Para uma abordagem mais detalhada, daremos prioridade a duas delas: o xale e as cartas.

No terceiro capítulo concluiremos as hipóteses levantadas anteriormente e demonstrar de que maneira o processo reverso de significação dos símbolos para a construção dessas procurarão alcançar o Real de um sobrevivente de campo de concentração. Assim, analisaremos com mais detalhes a passagem em que Magda morre por meio de um soldado nazista que a joga em uma cerca elétrica, além de outras passagens que colaboram para o mesmo fim.

Para finalizar, na conclusão apresentamos nossas reflexões finais sobre as relações entre o estilo da autora e o conteúdo, além das implicações dos elementos estéticos utilizados na sua narrativa da *Shoá* e da subjetivação das personagens.

CAPÍTULO I

Os Símbolos

"Even when your bones melted

into the grains of the earth, still

they'll forget human being"

(Ozick, *The Shawl*, p. 37)

- *A construção simbólica da história*

Muito se debateu a respeito da relação entre os judeus imigrantes europeus e os Estados Unidos da América, principalmente durante o período que inclui os anos posteriores à Segunda Guerra Mundial. Em seu grande estudo sobre a história dos judeus norte-americanos, Sachar (1992) esclarece que, durante os anos hitleristas, o resgate de judeus e de outros grupos vítimas dos nazistas não foi prioridade para o governo norte-americano. Ao mesmo tempo, os estrategistas e políticos dos países Aliados tiveram grandes dificuldades em encontrar uma maneira de realizar ações de resgate em grande escala por trás das linhas alemãs.

De qualquer maneira, segundo o autor, não há como negar que a política do presidente Roosevelt sofreu influência – mesmo que parcial – do antissemitismo, do isolacionismo, da depressão econômica e da xenofobia. Tais elementos dificultaram grandemente a entrada dos judeus no país, tanto que, em uma situação peculiar, o presidente, aconselhado pelo Secretário do Estado, Cordell Hull, negou vistos para refugiados que estavam a bordo do navio St. Louis, fazendo com que todos voltassem para a Europa, onde muitos morreram no genocídio.

O Departamento de Estado dos Estados Unidos também atrasou a divulgação das notícias sobre o que ocorria na Europa. Sachar afirma que, em agosto de 1942, o órgão recebeu um telegrama confirmando os planos nazistas de destruição total dos judeus europeus, mas nada foi repassado para outros oficiais do governo. O Departamento de Estado pediu ao rabino americano Stephen Wise, que também havia recebido a informação, que a mantivesse segredo.

A divulgação por parte da imprensa norte-americana também era praticamente inexistente: em geral, as notícias sobre as atrocidades nazistas não eram publicadas por completo. Inclusive, em 1943, o diplomata e oficial da resistência polonês Jan Karski até conseguiu relatar o que estava ocorrendo a Roosevelt, transmitindo as notícias que recebeu diretamente dos líderes judeus no gueto de Varsóvia, mas nenhuma ação executiva imediata foi tomada, e por duas vezes o congresso norte-americano rejeitou uma legislação que permitiria a entrada de dez mil crianças judias, sem suas famílias, para se refugiarem nos Estados Unidos.

Sacha esclarece que, apenas em 1944, Roosevelt criou a Comissão de Refugiados de Guerra para facilitar o resgate daqueles que estavam em perigo nas zonas liberadas, mas sem que houvesse uma maior tentativa de salvação dos judeus. Tanto que, em 1944, mesmo após a grande insistência por parte dos líderes judaicos de que o governo bombardeasse as câmaras de gás e as estradas de ferro que conduziam os judeus ao complexo Auschwitz-Birkenau, os Estados Unidos mantiveram sua política de não-participação nos resgates.

O contato entre norte-americanos e a realidade dos campos de concentração ocorreu fortemente em abril de 1945, quando forças do exército dos Estados Unidos liberaram o campo de concentração de Buchenwald, próximo a Weimar na Alemanha, poucos dias após a evacuação nazista. Naquele dia, foram libertados cerca de vinte mil

prisioneiros em Buchenwal; em seguida, as mesmas forças chegaram aos campos de Dora-Mittelbau, Flossenbürg, Dachau e Mauthausen para a liberação.

Posteriormente, os sobreviventes enfrentaram um longo e árduo caminho até conseguirem se restabelecer. Muitos tiveram que lidar com o mar burocrático que se estabeleceu na Europa durante o período pós-guerra para voltarem para casa, enquanto outros tentavam refazer suas vidas em novos territórios. Portanto, é na chegada dos sobreviventes – e de seus símbolos – aos Estados Unidos que se desencadeará toda a problemática com a experiência da guerra.

A experiência da guerra até hoje é muito enigmática para os judeus, afinal o genocídio ocorreu de uma forma repentina e com uma dificuldade muito grande de ser absorvido. Várias questões filosóficas e religiosas se levantam com a *Shoá*: como esta tragédia pode ser entendida na história do judaísmo (já que a tradição entende todos os atos como sendo comandados por Deus desde a criação, até a Redenção)? O nazismo teria sido um caso extremo de abuso de livre-arbítrio concedido por Deus aos homens? Houve possibilidade de martírio numa situação em que os judeus não tiveram outra alternativa, senão a morte? Deus teria "ocultado Sua Face" enquanto funcionavam as câmaras de gás e fornos crematórios? A *Shoá* pode ter sido punição divina por algum pecado do povo judeu? Diante das indagações, instaurou-se uma dificuldade, inclusive por parte da comunidade judaica, em abordar o complexo tema do genocídio.

Devido a isso, durante os anos que procederam a Segunda Guerra Mundial, principalmente nas duas décadas que seguiram, criou-se uma espécie de "mito" da falta de comprometimento dos judeus norte-americanos com a *Shoá*. A partir dos anos 60, entretanto, com a captura e o julgamento do tenente-coronel da SS Adolf Eichmann, bem como a vitória de Israel na Guerra dos Seis Dias, emergiu da sociedade judaica

norte-americana um sentimento de identidade, fazendo com que o processo de memorização se tornasse mais forte.

A dialética entre a memória e o esquecimento também é o tema dos estudos da historiadora Hasia Diner (2010), em *We Remember with Reverence and Love: American Jews and the Myth of Silence after the Holocaust, 1945-1962*. Segundo ela, apesar de não terem vivenciado o ocorrido, os norte-americanos sentem uma espécie de obrigação em se lembrar da *Shoá*, já que "desde os tempos antigos, seres humanos memorializaram tragédias e se consideraram obrigados a manter viva a memória de seus parentes e compatriotas que sofreram nas mãos dos inimigos[22]" (tradução minha).

Entretanto, o judeu norte-americano, que não vivenciou o genocídio, entende sua história apenas como se fosse uma série de eventos catastróficos no calendário. Isso faz com que os acadêmicos e historiadores tenham tido a atitude muito peculiar não trabalhar tanto com a catástrofe: "Os judeus norte-americanos tem pouco interesse em pensar, comprometer-se e memorializar o Holocausto[23]" (tradução minha). Diner afirma que tal atitude pode ser comparável a uma amnésia coletiva, corroborada pelo fato de que nenhum dos horrores da guerra poderia ter sido adaptado à realidade dos judeus norte-americanos:

> In trying out various ways to institutionalize the memory of the Jewish victims of the Holocaust, American Jews acted on their own. They had no single word

[22] "Since ancient times, human beings have memorialized tragedies and considered themselves obliged to keep alive the memory of their kin and compatriots who suffered at the hands of enemies" (p. 3)

[23] "American Jews had little interest in thinking about, enganging with, and memorializing the Holocaust" (p. 4)

> that encapsulated the event, no single metaphor that stood for the phenomenon. (…) So they employed a range of terms to connote this event[24].(p. 21)

Como vemos, Diner aponta para o nível profundo da problemática americana: não tendo como ser vivida, até mesmo a linguagem não encontrava termos suficientes que pudessem representar a *Shoá*. A solução foi a organização de palestras e construções de memoriais, que, de alguma forma, teriam a responsabilidade de aproximar a traumática experiência da Segunda Guerra Mundial aos americanos, tão geograficamente distantes.

Diner ainda procura explorar o mito do silêncio, argumentando que ele é uma lenda que acabou sendo tomada como verdade por diversos acadêmicos, como Peter Novick e Norman Finkelstein; a autora diz que:

> [*the scholars*] have built their arguments on a thin base of evidence, gleaned from few or no sources. Offering sweeping and highly judgmental generalizations about a complicated and divided group of people from a limited number of documents, they created this widely believed but deeply flawed truth[25].(p. 9)

A historiadora alega que os judeus norte-americanos produziram uma grande quantidade de memoriais físicos ou metafóricos da *Shoá* (considerados "símbolos" pela autora), como museus, orações, monografias, artigos, músicas, criações artísticas, marcações em

[24] "Na tentativa de institucionalizar a memória das vítimas judias do Holocausto, os judeus norte-americanos agiram sozinhos. Eles não tinham nenhuma palavra que poderia encapsular o evento, nem uma única metáfora que representaria o fenômeno. (...) Então, empregaram uma variedade de termos para dar conotação ao evento." (tradução minha).

[25] "[os acadêmicos] construíram seus argumentos em uma fina base de evidência, apoiando-se em poucas ou nenhuma fontes. Oferecendo uma varredura e generalizações com alto teor de julgamento sobre um grupo dividido e complicado de um número limitado de documentos, eles criaram essa crença muito divulgada, mas de uma verdade altamente falha." (tradução minha).

cemitérios e sermões. Mesmo assim, é importante levarmos em consideração que tudo o que foi feito em prol da memória pelos norte-americanos perpassou tanto pela política, quanto pela religião, ocasionando em uma grande influência das ideologias dominantes na época no pensamento de acadêmicos.

Ainda assim, Diner aponta que a memória da *Shoá* ocupou um espaço importante na comunidade judaico norte-americana, mas sem infiltrar todos os seus setores; na verdade, a problemática do genocídio passou a ter central importância duas décadas após o término da Segunda Guerra Mundial, com os primeiros descendentes dos sobreviventes.

Detenhamo-nos em um ponto importante levantado: a produção de símbolos da *Shoá*. A partir daí, voltamos à pergunta: será possível que uma cultura (no caso, a norte-americana) ou gerações que não vivenciaram a experiência do genocídio, seriam capazes de compreender os símbolos advindos dos testemunhos, bem como produzir novos, a fim de dar continuidade à propagação da experiência? Para adentrarmos mais a questão, será de extrema importância o estudo de Zizek intitulado *How to read Lacan* (2006)[26], de maneira que possamos compreender a articulação entre processo simbólico e cultura.

Ao fazer uma releitura de Lacan, Zizek articula os conceitos de Real, Simbólico e Imaginário a partir de aspectos culturais e literários, perpassando peças de teatro, filmes, e até ideias popularmente conhecidas e disseminadas (como as antissemitas). Examinaremos, primeiramente, as considerações do filósofo acerca do Simbólico, bem como suas relações com outros conceitos lacanianos.

Segundo Zizek, o campo Simbólico consiste, na verdade, no Grande Outro, ou seja, no elemento articulador da cultura, aquele do qual ninguém pode escapar, pois é o

[26] Apesar de não trabalharmos diretamente com Lacan, seus estudos acerca do Real, do Simbólico e do Imaginário serão revisitados, principalmente através da visão de Zizek.

responsável pelas regras a serem seguidas. Isso equivale a dizer que, para Lacan, o Simbólico é a linguagem, que regula e fundamenta todas as relações humanas. Para ilustrar melhor a ideia, Zizek se vale da metáfora do xadrez: se o psiquismo fosse comparado ao jogo de tabuleiro, o Simbólico seria o conjunto de regras que devem ser seguidas para que o jogo aconteça.

Portanto, assim como as peças do jogo de xadrez estão "presas" às regras, nós, seres dotados de linguagem, também estaríamos atados à teia dos símbolos, que, consequentemente, passam a adquirir o aspecto de Lei. Na verdade, ainda segundo Zizek, sua importância é tamanha, que o Simbólico seria responsável pela "founding word" (palavra fundadora), isto é, o fator que inaugura o indivíduo e sua tentativa de compreensão psíquica do Real. Ao mesmo tempo, limita-o, de forma que tudo o que não se encaixaria ao seu mundo, formado pelos seus símbolos e pela sua linguagem, é ameaçador, inquietante.

Zizek discorre sobre o campo da política, alegando que ele se ocupa grandemente de acessar o lado mais monstruoso da humanidade, a fim de fazê-la querer eliminar por completo o que a ameaça. Tal ideia já pode ser vista em Freud, em seu texto "Reflexões para o tempo de guerra e morte" (1915). Segundo o psicanalista, a máxima existente e repetida pelos Estados em tempos de guerra é a de que o estrangeiro que deve ser combatido é sempre um bárbaro, mesmo que tenha feito grandes contribuições para o avanço de sua sociedade. Dessa forma, Freud mostra que os conceitos de "civilização" e "barbárie" são distorcidos e reinterpretados conforme convém às nações em épocas de conflitos:

> O Estado exige o grau máximo de obediência e de sacrifício de seus cidadãos; ao mesmo tempo, porém, trata-os como crianças, mediante um excesso de sigilo e

> uma censura quanto a notícias e repressões de opinião, que deixa os espíritos daqueles, cujos intelectos ele assim suprime, sem defesa contra toda mudança desfavorável dos eventos e todo boato sinistro. Exime-se das garantias e tratados que o vinculam a outros Estados e confessa desavergonhadamente sua própria capacidade e sede de poder, que o cidadão tem então de sancionar em nome do patriotismo. (p. 289).

Zizek intitula tal fenômeno de "practical anti-humanism" (anti-humanismo prático), alegando que sua mais efetiva representatividade ocorreu em Auschwitz, com a industrialização da morte como forma de estrutura estatal.

O que percebemos, portanto, é que a linguagem, por meio do Simbólico, estrutura o inconsciente e, com isso, toda a composição de seu psiquismo, inclusive as relações que estabelece com o Outro. Entretanto, há algo que não é elaborado e que permanece como um "furo" na constituição psíquica. Tal furo se constituiria como um ponto de não-saber, como algo que não pode ser simbolizado, porque seria uma falha instintual sem significantes passíveis de representação. A isso, damos o nome de Real.

Na medida em que não encontra representação simbólica, o Real se torna, segundo Zizek, o significante da falta, algo traumático, por permanecer inassimilável, já que não há inscrição no inconsciente para ele. De acordo com essa analogia ainda, a morte seria o mais próximo de Real que alcançaríamos, pois ela também não se inscreve na nossa vivência, e também não tem representantes simbólicos; afinal, é preciso se esquecer da morte para continuar com a vida. A morte é o furo na nossa fantasia inconsciente de que somos imortais.

É interessante percebermos também que, apesar de se constituir como um furo, há uma intensa busca inconsciente pelo Real, como forma de tentar desfazer o trauma

que ele instaura. Afinal, a tão-objetiva significação desse não-saber corresponderia ao preenchimento da falta, e, consequentemente, à completude total. Zizek diz que: "não é nem a teia do Imaginário (ilusões, falta de percepções) que distorce o que percebemos, nem a 'parede de linguagem', que consiste na rede simbólica através da qual nos relacionados com a realidade, mas sim outro Real[27]" (tradução minha)

O maior problema, porém, recai sobre o fato de que o trauma, sendo algo exterior à vida psíquica, desequilibra e desorienta a cadeia simbólica que coordena a nossa experiência. Como o Real é traumático, portanto, será sempre impossível adequá-lo ao sistema simbólico do psiquismo, pois não há linguagem passível de abarcá-lo.

Passando para o campo da cultura, voltemos à problemática norte-americana: a impossibilidade de representação da vivência traumática dos campos de concentração é ainda mais desconfortante. Os símbolos chegam até a cultura, mas são vazios de imagens, de significados que possam dar consistência ao que está sendo transmitido. Ao mesmo tempo, tal vivência é pedida, almejada, como forma de selar um compromisso de pertencimento ao povo judaico. É por esse motivo que as narrativas de contato de fazem tão imprescindíveis; a nova junção que produz entre significado e significante (que antes permanecia vazio, devido à falta de vivência da realidade traumática) promovem um espaço culturalmente criativo.

A relação será sempre mediada pela linguagem, já que, retomando Zizek em suas afirmações posteriores, quando tratamos de símbolos, temos que ter em mente que sempre estaremos arraigados à língua que falamos. Devido a tal fato, o lugar de ligação entre símbolo e imagem será na estética das narrativas, pois as figuras de linguagem, bem como a escolha do vocabulário, terão uma importância extrema.

[27] "It is neither the cobweb of the Imaginary (illusions, misperceptions) which distorts what we perceive, nor the 'wall of language', the symbolic network through which we relate to reality, but another Real" (p. 46)

A partir de então, passaremos a analisar na obra *The Shawl* de que maneira se dá essa intersecção, a começar pelo estudo dos símbolos em questão, ou seja, pelos elementos que trazem a *Shoá* em sua literal objetividade, principalmente por meio do significante "vazio", que traz a palavra, mas sem uma imagem particular.

The Shawl é um díptico que se divide em dois contos, cronologicamente organizados. Há um corte na história da personagem principal Rosa, sendo que os trinta anos transcorridos de sua liberação no campo permanecem ocultos; entretanto, a fragmentação não chega a afetar a linearidade, já que, indiretamente, com o passar da história, o leitor fica a par de informações relevantes para a narrativa, como o fato de Rosa ter tido uma loja, que foi destruída com suas próprias mãos, ou ainda algumas situações ocorridas logo após a sua soltura (por exemplo, o impedimento de que sua sobrinha Stella pegasse o navio para a Palestina e se juntasse ao exército).

> She, whom I plucked out of the claws of all those Societies that came to us with bread and chocolate after liberation! Despite everything, they were selling sectarian ideas; collecting troops for their armies. If not for me they would have shipped Stella with a boatload of orphans to Palestine, to become God knows what, to live God knows how. A field worker jabbering Hebrew. It would serve her right[28].(p. 41)

[28] "Ela, a quem arranquei das garras de todas aquelas sociedades que vieram atrás de nós com pão e chocolate, depois da libertação! Apesar de tudo, aquelas pessoas estavam vendendo ideias sectárias, reunindo soldados para seus exércitos. Se não fosse por mim, teriam metido Stella num navio cheio de órfãos e mandado para a Palestina, para virar Deus sabe o quê e viver Deus sabe. Uma trabalhadora do campo matraqueando em hebraico." (p. 50).

Sendo assim, a qualidade linear é feita pelo leitor que, recolhendo informações dadas pela narrativa, constrói um fio cronológico que não se dilui com a aparente fragmentação da linguagem e da caracterização dos personagens.

De qualquer maneira, apesar de constituírem partes de uma mesma história (a de Rosa), os dois contos levantam diferenças importantes para a análise estética do díptico: no primeiro conto não há diálogos, e só é possível penetrar no pensamento de Rosa através da mediação do narrador. No segundo, apesar de ainda haver grande imediação do narrador, a personagem fala e através de seus diálogos é possível observar como a relação de Rosa com o mundo é conflituosa e angustiante.

As marcas de diferenciação entre ambos os contos influenciarão, também, na produção de símbolos, já que, se por um lado há pequenos elementos simbólicos, por outro há a influência de um forte traço social, já que foram amplamente divulgados. Vejamos como se dará tal dicotomia na análise do livro em questão, levando em consideração sua relação com os símbolos da *Shoá*.

- *O sujeito violentado*

"The Shawl" abre o livro com uma cena crucial: Rosa e sua sobrinha Stella andam em fila por uma estrada que possivelmente as levará ao campo de concentração. Em um xale, Rosa esconde sua filha Magda, ainda bebê. Ao mesmo tempo, pensa na possibilidade de sair da fila correndo para entregá-la a qualquer pessoa de fora, mas logo surgem as incertezas: e se a pessoa largar o xale no chão? E se atirassem no momento em que ela abandonasse o grupo? Sem ter uma opção mais viável, Rosa fica com Magda e a leva para o campo.

Em meio a isso, alguns símbolos aparecem de maneira sutil, mas fazem com que o tempo e o espaço da narrativa sejam definidos, mesmo que não haja nenhum claro indicativo de que o momento se passa durante a Segunda Guerra e de que o grupo de pessoas vai em direção a um campo de concentração. É o caso da escolha dos elementos que compõem o vocabulário, já que logo nas primeiras páginas observamos: "marcha", "fome", "estrela amarela costurada no casaco", "fila", "eles podem atirar", "quartel[29]".

Aqui surgem então os primeiros fragmentos que remetem à contextualização da narrativa. Como podemos notar, todos eles, já extremamente disseminados culturalmente, remetem diretamente ao genocídio, sem que haja relativização ou reflexão sobre seu conceito. A imagem acoplada ao símbolo é igualmente congelada e a cena de pessoas marcadas por estrelas amarelas marchando em direção ao alojamento, sob as miras das armas dos soldados, torna-se um já conhecido pano de fundo para o início da narrativa.

Porém, apesar de remeter à ideia de "turba" de pessoas, já que todas se encontram desumanizadas em meio à fila, a narrativa se inicia por meio de uma constatação física: "Stella was cold, cold" ("Stella estava fria, fria"). Por meio disso, encontramos uma série de símbolos que, através da descrição das condições fisiológicas, passam a individualizar as três personagens da narrativa, fazendo com que elas se destaquem da turba.

Nos primeiros momentos, o que vemos é uma gradação do estado de deterioração da personagem Stella: "Uma menina magricela de catorze anos, pequena demais, com seus próprios peitinhos secos, Stella também queria estar embrulhada num xale, escondida, dormindo, embalada pela marcha[30]" (p. 11).

[29] "**march**" (p. 3), "**hunger**" (p. 3), "**yellow (...) Star sewn into Rosa's coat**" (p. 4), "**line**" (p. 4), "**they might shoot**" (p. 4) e "**barracks**" (p. 05).
[30] "A **thin** girl of fourteen, too **small**, with **thin breasts** of her own, Stella wanted to be wrapped in a shawl, hidden away, **asleep**…" (p. 3)

Mesmo que os símbolos sejam cristalizados – já que é usual a imagem do prisioneiro magro e desprovido de vivacidade –, a maneira com que foram organizados fornece o estabelecimento de um interessante paradoxo: ao mesmo tempo em que Stella é infantilizada através de sua pequenez e de sua vontade em ser o bebê de Rosa, também há o aparecimento da puberdade, com o crescimento dos seios, mesmo que pequenos. Assim, o símbolo maior da mulher prisioneira se forma através de pequenos fragmentos simbólicos, como a magreza, a frieza, a fome e os pequenos seios secos.

Magda também, apesar de ser um bebê, não fica livre do paradoxo enredado pelos símbolos:

> A **peculiar smell**, of **cinnamon** and **almonds**, lifted out of her mouth. She held her **eyes open** every moment, forgetting how to **blink** or nap, and Rosa and sometimes Stella studied their **blueness**. On the road, they raised one burden of a leg after another and studied Magda's face. "**Aryan**," Stella said, in a voice grown as thin as string[31].(p. 05, meus grifos)

A descrição começa com o cheiro estranho da boca de Magda, de canela e amêndoas. A escolha dos elementos não parece ser aleatória, tendo em vista que o ácido cianídrico, principal composto do gás Zyklon B (usado nas câmaras de gás)[32], possui forte odor de amêndoas amargas. Os símbolos que descrevem Magda saem da cristalização a medida em que são reorganizados, mas ainda assim continuam na esfera da *Shoá*; agora, a

[31] "Um cheiro estranho, de canela e amêndoa, saía de sua boca. Ela permanecia o tempo todo de olhos abertos, como se tivesse desaprendido a piscar e a dormir; Rosa, e às vezes Stella, ficavam estudando o azul de sua íris. Na estrada, elas levantavam uma perna de chumbo depois da outra e estudavam o rosto de Magda. 'Ariana', disse Stella, com uma voz que se tornara fina como um fio de cabelo." (p. 13).

[32] Relatos dos prisioneiros (como Primo Levi e de Miklos Nyiszli) tornaram o nome do gás, bem como suas características, comuns para a comunidade judaica.

criança inocente anuncia a sua própria morte. Aos poucos, então, novas imagens vão se delineando para se adequar aos símbolos que aparecem, como veremos posteriormente.

As próximas descrições remetem, não apenas ao estatuto de prisioneiro, mas também ao fator bebê: os olhos bem abertos e claros, que nunca piscam. Há, evidentemente, a questão do traumático, e a criança incorpora o medo em sua constante atenção, mas tudo se torna desconcertante com a declaração final de Stella de que, fisicamente, o bebê teria extrema semelhança com os arianos – por se encaixar no estereótipo do sujeito loiro com olhos azuis, como alega a própria sobrinha. O símbolo, então, não aparece apenas para ratificar as imagens previamente conhecidas, mas também para quebrá-las, com o intuito de formar novas. A paradoxal simbologia trazida pela palavra "ariana" parece não estabelecer nenhuma relação com alguém que exalaria o cheiro do gás Zyklon B, mas se encontram no bebê de Rosa, colocando em relatividade a origem de Magda: seria ela filha de um soldado alemão?[33]

Tudo é instável no mundo onde as três personagens são obrigadas viver. Durante o primeiro conto há diversas indicações de problemas fisiológicos, que afetam diretamente, não apenas a feminilidade das personagens, como também sua humanização. Rosa, a princípio, não consegue amamentar Magda: "Magda pegava o bico do peito de Rosa, e Rosa nunca parava de andar, um berço ambulante. Não havia leite o suficiente; às vezes Magda sugava, sugava e só mamava ar; então, berrava [34]" (p. 11)

Após, Stella é incluída nesse mesmo processo:

[33] Em uma das cartas à Magda, Rosa se diz cansada de ter que ouvir Stella afirmar que sua filha seria fruto de um estupro por parte de um soldado nazista.

[34] "Magda took Rosa's nipple, and Rosa never stopped walking, a walking cradle. There was not enough milk; sometimes, Magda sucked air; then she screamed." (p. 3)

> Rosa gave almost all her food to Magda, Stella gave nothing; Stella was ravenous, a **growing** child herself, but **not growing much**. **Stella did not menstruate. Rosa did not menstruate**[35]. (p. 5, meus grifos)

O que vemos, então, é que os símbolos que formam a figura do prisioneiro ainda colaboram para que a imagem usual da vítima seja delineada – a magreza, a falta de crescimento, a fome, os olhos abertos e atentos, etc. –, mas com novas questões colocadas em cheque: a criança judia parece ser ariana; a menina que sofre no campo também deixa de ajudar sua prima; a mãe que faz de tudo pela filha se torna totalmente desprovida da capacidade de amamentá-la.

Dessa maneira, então, os símbolos vão se tornando cada vez mais paradoxais, exigindo significados amplos que saem da esfera usual e abrem espaço para novas imagens, de forma, que, aos poucos, os estereótipos previamente conhecidos como a própria ideia de "sobrevivente" passa a ser relativizada, e não serve mais para uma ampla compreensão da *Shoá*. Veremos como tal ideia funcionará no próximo conto.

- *A violência da memória*

O segundo conto do livro se inicia com um símbolo que permeará toda a trajetória dessa parte da narrativa: a loucura. Trinta anos de história são retomados, e a imagem que temos de Rosa é de que a personagem enlouqueceu, é dependente, não tem nenhum emprego fixo (já que destruiu sua loja) e mora em um hotel. Rosa, então, não

[35] "Rosa dava quase toda a sua comida para Magda, Stella não dava nada; Stella era esfomeada; também ela, era própria, uma criança em idade de crescimento, só que não estava crescendo muito. Stella não menstruava. Rosa não menstruava." (p. 13).

foge à imagem padronizada do sobrevivente: alguém que perdeu a razão, que não tem como viver o presente, pois ainda está preso ao passado.

Ao mesmo tempo, apesar de sua dependência, Rosa não permanece na passividade, haja vista que destruiu sua própria loja com um martelo, após um surto de loucura:

> She [*Rosa*] knew about newspapers and their evil reports. WOMAN AXES OWN BIZ. Rosa Lublin, 59, owner of a secondhand furniture store on Utica Avenue, Brooklyn, yesterday afternoon deliberately demolished…The *News* andthe *Post*. A big photograph, Stella standing near with her mouth stretched and her arms wild. In the *Times*, six lines[36]. (p. 18).

Mais tarde, comenta sobre o acontecimento em uma conversa com Persky (um imigrante polonês a quem acabara de conhecer na lavanderia):

> "Rosa murmured, "I had a business, but I broke it up."
>
> "Bankruptcy?"
>
> "Part with a big hammer," she said meditatively, "part with a piece of construction metal I picked up from the gutter."
>
> "You don't look that strong. Skin and bones."
>
> "You don't believe me? In the papers they said an ax, but where would I get an ax?"[37] (p. 27)

[36] "Ela conhecia bem os jornais e suas notícias maldosas: já fora ela própria tema de uma notícia. MULHER DESTRÓI PRÓPRIO NEGÓCIO A MACHADADAS. Rosa Lublin, cinquenta e nove anos, dona de uma loja de móveis usados na Utica Avenue, no Brooklyn, demoliu por vontade própria na tarde de ontem...Saiu do *News* e no *Post*. Uma foto grande, Stella parada perto da loja, de boca retorcida e braços levantados. No *Times* foram seis linhas." (p. 26)

[37] "Rosa murmurou: 'Eu tive um negócio, mas quebrei ele.'

Podemos perceber ainda que há uma particularidade interessante com relação à loja: ela é de antiguidades, algo muito curioso para alguém como Rosa, já que ela supostamente teria uma relação muito conflituosa com o passado. Com o passar do tempo, tais antiguidades "se transformam", na visão da personagem, em "lixo".

> The power of smash her own. A kind of suicide. She had murdered her store with her own hands. She cared more for a missing pair of underpants, lost laundry, than for business. (…) What was her store? A cave of junk[38]. (p. 46).

Paradoxalmente, porém, aqueles que não se importam com o que era vendido na loja eram desprezados pela mesma personagem e classificados como "deaf people":

> "How come you smashed up your business?"
>
> "It was a store. I didn't like who came in it."
>
> "Spanish? Colored?"
>
> "What do I care who came? Whoever came, they were like deaf people. Whatever you explained to them, they didn't understand[39]" (p. 27)

'Falência?'
'Primeiro com um martelo bem grande' disse Rosa, pensativa, 'depois com um pedaço de ferro de construção que peguei na sarjeta.'
'Você não parece tão forte assim. Pele e osso.'
'Você não acredita? Nos jornais, eles disseram com um machado, mas onde é que eu ia arranjar um machado?'" (p. 35)

[38] "O poder de destruir o que é seu. Um tipo de suicídio. Ela assassinou a sua loja com suas próprias mãos. Importava-se mais com calcinhas, roupas perdidas, do que com seu negócio. (...) O que era sua loja? Uma caverna de lixo." (p. 57)

[39] 'Por que você destruiu o seu negócio?'
'Era uma loja. Eu não gostava de quem entrava lá.'
'Hispânicos? Gente de cor?'
'Que me importava quem entravam? Quem quer que entrava, eles eram como gente surda. Qualquer coisa que você explicava, eles não entendiam.' (p. 36)

Ao se deparar com diversas estranhezas na sua atual vivência – a loja, que parece não ter nenhum sentido para a sua vida; os clientes, que não escutam suas histórias; a linguagem, que em nada lembra o polonês literário através do qual escreve cartas para a sua filha morta –, Rosa acaba por quebrar a sua própria loja, representando, assim, a relação do contemporâneo e do presente: ela transforma a quebra metafórica entre as antiguidades (passado) e os clientes (presente) em algo literal.

Com relação à Rosa, a seleção de características e acontecimentos continua delineando o paradoxo que acompanha as personagens desde o início da narrativa. Se, por um lado, Rosa mantém uma relação de apego ao passado (pois sequer consegue se tornar independente e viver sua nova vida na Flórida), por outro, considera suas antiguidades lixo, pois nada representam para ela. Ao mesmo tempo, aqueles que não se importam com o que era vendido na loja eram desprezados e classificados como "deaf people". Pouco a pouco, por meio dos mesmos símbolos que pareciam trazer estereótipos congelados da *Shoá*, novos paradigmas vão sendo formados, de maneira que o nosso prévio conceito sobre Rosa é desconstruído: se antes a personagem parecia apenas parte de uma massa amorfa de prisioneiros em uma fila, questões mais complexas passam a fazer parte dela, tais como a sua maternidade (bem como a impossibilidade da mesma), os sentimentos com relação à sobrinha, o contato com a loucura ao escutar as vozes na cerca elétrica, etc.

Entretanto, a maneira com que Rosa se relaciona com os símbolos congelados fica ainda mais evidente em sua indignação com as cartas que recebe do Dr. Tree, um especialista que pretende aprofundar a teoria fictícia da Animação Reprimida, do Dr. Arthur R. Hidgeson. Na primeira carta enviada à Rosa, Tree explica parte de sua base de estudo:

> (...) investigations so far reveal an astonishing generalized minimalization during any extended period of stress resulting from incarceration, exposure, and malnutrition. We have turned up a wide range of neurological residues (including, in some cases, acute cerebral damage, derangement, disorientation, premature senility, etc.), as well as hormonal changes, parasites, anemia, thread pulse, hyperventilation, etc. (…) What is remarkable is that these are all current conditions in **survivors** and their families[40].(p. 36, meu grifo)

Embebido de um pano de fundo acadêmico, Dr. Tree traz o congelamento dos símbolos em sua forma mais crítica, classificando o sobrevivente como doente ("hormonal changes, parasites, anemia, (...)") e louco ("cerebral damage, derangement, disorientation, premature senility"), já que permanece em um estado de saúde constantemente alterado. Como resposta, Rosa se indigna:

> Disease, disease! Humanitarian context, what did it mean? An excitement over other people's suffering. (…) Consider also the special word they used: *survivor*. Something new. As long as they didn't have to say *human being*. It used to be *refugee*, but by now there was no such creature, no more refugees, only survivors. A name like a number – counted apart from the ordinary swarm. Blue digits on the arm, what difference? (…) Even when your bones melted into the grains of the earth, still they'll forget *human being*. Survivor and survivor;

[40] (…) as investigações conduzidas até aqui revelam uma impressionante minimalização generalizada durante longos períodos de estresse resultante de encarceramento, exposição aos elementos e desnutrição. Encontramos uma série de resíduos neurológicos (incluindo, em alguns casos, dano cerebral agudo, insanidade, desorientação, senilidade precoce, etc.) bem como alterações hormonais, parasitas, anemia, pulso fraco, hiperventilação, etc. (...) O espantoso é que tudo isso são condições correntes em sobreviventes e seus familiares (p. 46)

> always and always. Who made up these words, parasites on the throat of suffering![41] (pp. 36-37)

Há algo importante que deve ser notado: Rosa demonstra sentir total apatia pelos estudos de Tree, mas o que mais a deixa indignada é o uso da palavra "sobrevivente", como forma de classificação das vítimas. É aí então que a personagem nota que "ser humano" nunca é utilizado para representar o grupo de pessoas que experienciaram a Segunda Guerra, mas sim significantes como "refugiados". O que Rosa faz é perceber como os significantes utilizados para descrevê-la sempre a excluem, fazem-na parecer "doente", fora do seu estado de normalidade. Consequentemente, o sobrevivente estaria afastado da sociedade, no sentido de que não fez, nem nunca fará parte dela, pois sua experiência mudou sua vida de tal forma que agora terá que viver com o trauma. O sobrevivente se torna, então, o eterno prisioneiro: "Nem quando seus ossos se esfarelarem e se misturarem com os grãos da terra, eles vão lembrar de chamar você de *ser humano*.[42] (p. 37).

Rosa percebe isso e constrói sua crítica com base na escolha dos significantes, já que sua identidade inflexível – ela será sempre a sobrevivente com dígitos azuis no braço. Ao ser mantida como "prisioneira" das caracterizações que a ela são atribuídas, Rosa se sente fora da sociedade, e não consegue manter um processo identificatório com nenhum grupo, a não ser em um momento muito específico: quando escreve a última

[41] "Doença, doença! Contextualização humanitária, o que é isso? Uma empolgação com o sofrimento dos outros. (...) Repare também na palavra especial que eles usaram: sobrevivente. Aquilo era novidade. Desde que não tivessem de dizer *ser humano*, para eles estava bom. Costumava ser refugiado, mas àquela altura essa criatura já não existia mais, não havia mais refugiados, só sobreviventes. Um nome que era como um dígito – contado separadamente do exame comum. Dígitos azuis no braço, qual é a diferença? (...) Nem quando seus ossos se esfarelarem e se misturarem com os grãos da terra, eles vão lembrar de chamar você de ser humano. Sobrevivente, sobrevivente; sempre, sempre. Quem inventou essas palavras? Parasitas na garganta do sofrimento." (p. 46)

[42] "Even when your bones melted into the grains of the earth, still they'll forget *human being*" (p. 37)

carta da narrativa para a filha, Rosa conta que, durante sua deportação, enquanto estava no bonde, viu uma mulher com um pé de alface saindo pela sacola de compras, e sentiu uma extrema indignação por perceber que tais camponeses tão simplórios eram considerados melhores do que sua culta família. Porém, trinta anos depois, enquanto escreve a carta a filha, percebe que ela se tornou a mulher do pé de alface: "E aqui, neste lugar em que estou agora, eu sou como a mulher que carregava o pé de alface no bonde. Eu dizia tudo isso na minha loja, falando para os surdos. Como eu tinha ficado igual à mulher do pé de alface[43]" (p. 82). O processo identificatório de Rosa é também determinado a partir de um "lugar". Lugar este de sobrevivente, de alguém cuja vida foi poupada, mas por um alto preço: foi preciso que a personagem abandonasse toda sua origem culta, mas agora não ser mais que uma camponesa na multidão, segurando um pé de alface.

A questão da falta de pertencimento fica ainda mais clara quando, ao se deparar com a possibilidade levantada por Tree de ter a entrevista realizada em sua casa, Rosa se questiona: "Home. Where? Where?" (p. 38). Não há nenhum espaço em que a personagem se sinta confortável: nem em Miami, nem com a sua sobrinha, nem com Persky; Rosa se recusa a pertencer a um mundo que se utiliza de tais categorias para descrevê-la, sem nem ao menos considerar a importância que o trauma teria para a sua vida. Como ela mesma coloca, aceitar viver em mundo assim seria o mesmo que continuar vivendo com números tatuados em seu braço.

Seria de grande importância considerar também outro aspecto da recusa do símbolo "sobrevivente". De acordo com o dicionário Houaiss, o termo "sobreviver" teria como significado "continuar a viver após um desastre, uma ruína, ou perda de alguém ou algo" (p. 539); é a ideia de vida, de vitória sobre a morte. Entretanto, ao

[43] "And in this place now I am like the woman who held the lettuce in the tramcar. I said all this in my store, talking to the deaf. How I became like the woman with the lettuce" (p. 69)

repetir constantemente que ladrões roubaram a sua vida (“Thieves took it”), Rosa desconstrói a usual ideia de “sobrevivente” como alguém que superou todas as adversidades em prol de continuar vivendo; viver, ao contrário, torna-se um fardo. O que ela faz é despojar sua vida de todos os seus valores significativos, tanto que se preocupa mais com o roubo de sua calcinha[44] do que com o roubo de sua história; o que ocorre, na verdade, é que o contato com a sua interioridade é tão precário, que ter uma calcinha roubada se confunde com uma violação de seu íntimo. Após um tempo, quando volta para casa, percebe que a calcinha estava na muda de roupas que trouxera da lavanderia, e que não havia examinado direito, ilustrando que o contato com sua interioridade só poderia se dar através de si mesma.

Segundo tal idéia de despojamento da vida, o fator “sobrevivente” não consegue se tornar uma ferramenta eficaz no estabelecimento de comunicação com a realidade. Ou seja, não é a vida que marca o real de Rosa, pois ela não se inscreve em seu mundo; ao contrário, a base, não apenas da sua percepção de mundo, mas também de toda a narrativa, é a morte.

Todos os símbolos previamente levantados se associam à decadência da vida: desde os fragmentos simbólicos primeiros que criaram a atmosfera da narrativa (“march”, “hunger”, “yellow star”, “line”, “shoot”) até aqueles que se aproximam das descrições físicas das personagens (“thin”, “small”, “asleep”, “not enough milk”, “peculiar smell”, “madwoman”, “dependent”). A aproximação com a morte fica ainda mais clara no final do primeiro conto, quando aparecem outros símbolos usualmente muito conhecidos dos campos de concentração, como “roll-call arena” (p. 07) e

[44] Ao voltar da lavanderia, Rosa percebe que uma de suas calcinhas está faltando. Acredita, então, que Persky a roubou, e sente-se extremamente constrangida. Então, sai pelas ruas a procurar pela roupa íntima em lugares inesperados, como uma praia e um hotel.

“electrified fence” (p. 09). Não é em vão que a primeira parte fecha com a morte de Magda, que permeará toda a vida de Rosa.

Ao trazer todos esses elementos, a narrativa, então, estabelece um paradoxo interessante, para além do nível das personagens: só é possível falar da vida por meio da morte. O significante “sobrevivente” usado por Dr. Tree busca de todas as maneiras alcançar o Real do campo de concentração, mas não consegue, pois não leva em consideração que o único meio de atingi-lo é pela degradação.

Será, portanto, a morte o fator de junção entre os significantes (ou seja, os símbolos) e os significados (as imagens) da narrativa de contato. Veremos, no segundo capítulo, de que maneira se formam tais imagens simbólicas, bem como sua relação direta com a morte, como fator essencial para alcance do Real.

CAPÍTULO II

As Imagens

'Stella was cold, cold, the coldness of Hell'

(Ozick, *The Shawl*, p. 03)

No capítulo anterior, observamos a maneira segundo a qual os símbolos, oriundos de um contexto europeu, adentraram a cultura norte-americana, de forma que, agora, a realidade concreta dos campos de concentração teve de ser ressignificada pela sociedade, a fim de estabelecer uma linha de contiguidade entre a comunidade judaica como um todo. O objetivo final seria o compartilhamento das experiências sofridas, de forma que a vivência da guerra pudesse ser relembrada e disseminada por todos.

Analisamos de que modo os símbolos levantados e cristalizados (devido ao fato de já terem sido extensivamente divulgados culturalmente) são responsáveis por fornecer novas e inusitadas cenas, que são igualmente importantes para a análise do livro – como o xale, que faz com que o bebê morto reviva. O que aparentemente não estabeleceria nenhuma relação direta com o tema do genocídio judaico e dos campos será agora interpretado de outra maneira, levando em consideração a sua significação dentro da diversidade estética.

Para denominarmos tal significação derivada do símbolo, no sentido de que é através dele que se dará sua formação, será utilizado o termo "imagem" (do grego: *imago*), já que há uma clara tentativa de representação dos conjuntos simbólicos por meio, principalmente, de elementos linguísticos que acabam por proporcionar efeitos

visuais, como uso de figuras de linguagem e de pensamento (metáfora e metonímia, principalmente), de pontuação truncada, de silêncios e de pausas. Isso equivale a dizer que a maneira segundo a qual as imagens são construídas trazem novas abordagens para o estudo da *Shoá*.

Os três registros psíquicos – o Imaginário, o Simbólico e o Real – aparecem na conferência de Lacan intitulada "O Simbólico, o Imaginário e o Real" (1953), onde também é retomada a ideia das etapas da formação psíquica do Eu em Freud (*O ego e o ID*, 1923). Sendo tais conceitos extremamente importantes para os nossos estudos, retomaremos, primeiramente, o que foi dito, tanto pelo psicanalista francês, quanto por Zizek (2006), já que o diálogo estabelecido entre o trabalho de ambos complementa ainda mais a teoria prévia e sugere uma abordagem sociocultural para o que antes era unicamente da ordem do indivíduo.

Segundo Lacan, o sujeito, nos primeiros anos de vida, ainda mantém uma intrínseca relação com a mãe. Em decorrência de tal fato, não tem nenhuma ideia de totalidade corporal, nem de unicidade: o laço materno faz com que ele e a mãe sejam entendidos pelo bebê como um único ser. Porém, há um momento, denominado de "Estágio do Espelho", em que a criança começa a adquirir o domínio sobre a sua unidade corporal através de uma identificação com a percepção de sua própria imagem, e, principalmente, com a imagem do semelhante – também denominado de Outro[45].

A imagem refletida no espelho, bem como aquela fornecida pelo Outro, provocam na criança um necessário e derradeiro investimento libidinal do Eu, para que se efetive o estabelecimento de uma identidade capaz de se colocar como completa, como total, como única.

[45] O Outro é aquele que antecede o sujeito; é por meio do seu olhar e dos seus desejos que o indivíduo vai se constituir. Além do mais, é ele o responsável por apresentar os significados sociais para o novo sujeito que nasce. Em Lacan, o Outro pode ser, tanto alguém na posição de superioridade (a mãe, o pai, ou a própria sociedade).

O imaginário é o primeiro registro psíquico do sujeito. Ao passo em que se forma por meio das imagens fornecidas, primordialmente, pelo semelhante – que preenchem e dão totalidade a um corpo –, também recebe do Outro os significados e as significações responsáveis pela futura formação de sua linguagem. O sentido, portanto, será o ponto de partida para a subjetividade linguística imprescindível à formação do Eu.

O sujeito, diante dessa nova realidade e desse primeiro contato com a língua, precisa encontrar elementos que darão conta de corporificar os significados adquiridos no contato com o Outro. Isso equivale a dizer que as significações deverão receber uma imagem acústica, a fim de formar um símbolo "totalizado", com conteúdo e corpo. É, então, no momento da aquisição do significante que se instaura o registro do Simbólico, que traz a ordem e a lei necessárias para que a linguagem funcione de maneira aproximadamente semelhante para cada indivíduo.

Se em Lacan o espelho tem um papel primordial no princípio da vida, para o judaísmo, é no luto que ele se faz crucial. Durante a *shivá* (ou seja, a primeira semana de luto), todos os espelhos devem ficar cobertos; a justificativa é a de que se a função básica do espelho está diretamente ligada à vaidade pessoal, mantê-lo sem a coberta contrariaria o espírito do luto. Além do mais, como reflete a imagem da pessoa somente se ela estiver fisicamente presente, o ato de cobrir os espelhos na casa dos enlutados, demonstra simbolicamente que mesmo sem a presença, a imagem do falecido continua real e viva. Portanto, o espelho e as imagens terão a função primordial de devolver uma determinada carga narcísica ao sujeito e constituí-lo como tal. São eles quem fornecem a base para as identificações.

Passando para o campo da relação entre a cultura norte-americana e a experiência da *Shoá*, podemos perceber que, ao realizar o esforço de procurar novas

imagens para os símbolos do genocídio, realiza-se uma busca que tem como objetivo a própria identidade; o genocídio não instaura mais a dúvida: "como iremos representá-lo?", mas sim "quem somos nós?". O que temos, então, é o desconhecimento da própria intimidade, que se traduz como uma tensão, de maneira que todas as imagens construídas carregarão o duplo conflito de representar uma experiência que não lhes pertence, e de buscar uma identificação cultural.

Há muito o judaísmo tem em sua essência o conflito que envolve a identidade e a territorialização. A própria figura do judeu errante (Ferreira, 2000), personagem mítico que faz parte da tradição oral cristã, retoma a mesma questão da falta de nacionalidade e de pertencimento. Diz a lenda que Ahsverus, o judeu errante, foi contemporâneo de Jesus e trabalhava em uma oficina de sapateiro, em Jerusalém, numa das ruas por onde passavam os condenados à morte por crucificação, carregando suas cruzes. Diz a lenda que, na Sexta-feira da Paixão, Jesus, carregando sua cruz, teria sido importunado com ironias por Ahsverus. Ele, então, teria o amaldiçoado, condenando-o a vagar pelo mundo, sem nunca morrer, até a sua volta, no fim dos tempos.

A lenda em si fornece base para toda a construção de um estereótipo judaico de um povo que não tem território, e que também não pertence a lugar nenhum. Vagando pelo mundo, o judeu seria aquele que nunca fará parte de um grupo, pois não tem um compromisso com uma nacionalidade específica (Bauman, 1998). Há de se levar em consideração, então, que as narrativas, mais precisamente *The Shawl*, mantém uma relação interessante com a problemática da identidade do sujeito traumatizado, como estudaremos posteriormente.

Como o símbolo aqui está sendo tomado de acordo com os moldes lacanianos, associamos sua definição ao significante, ou seja, à linguagem em sua forma mais concreta de imagem acústica. Sendo assim, os testemunhos que chegam aos Estados

Unidos oriundos da Europa chegam apenas com a "capa", sem um significado, ou seja, uma imagem, que dê consistência ao que está sendo dito. O processo se inverte e, ao invés de termos um imaginário que forneça as bases para um espaço simbólico posterior, a chegada brusca dos símbolos pede imagens que os preencham para que estes possam se disseminar na cultura.

Diante disso, as produções culturais, no caso, a literatura têm um papel imprescindível. A questão do vazio estabelecido entre os norte-americanos e o genocídio judaico é exatamente a base para a formação da literatura americana sobre a *Shoá*, já que, a partir desse silêncio, dessa falta do que dizer, instaura-se a necessidade do uso da imaginação; não sendo testemunhas oculares como Primo Levi e Anne Frank, os autores norte-americanos se valeram do poder de imaginar o que teria acontecido e, a partir daí, construir as suas ficções. Tal estratégia se torna interessante, na medida em que é difícil classificar o que é real em um mundo que nada parecia ter de realidade. Elie Wiesel corrobora tal afirmação ao dizer que, quando chegou ao campo, não acreditou que tudo aquilo de fato estava acontecendo: "Eu me belisquei: eu ainda estava viva? Eu estava acordado? Como era possível que homens, mulheres e crianças estavam sendo queimadas e o mundo permanecia em silêncio? Não. Isso tudo não poderia ser real. Um pesadelo, talvez?[46]"

Entretanto, o processo de estabelecimento de uma ficção coerente, que se basearia na imaginação dos autores, não aconteceu de maneira rápida. O próprio processo de encontrar uma identidade literária foi problemático, já que houve uma intensa fetichização em torno dos "clichês" da *Shoá*, como os diários de Anne Frank e do Gueto de Varsóvia. De acordo com o alter-ego de Roth em *The Ghost Writer*, Nathan

[46] "I pinched myself: was I still alive? Was I awake? How was it possible that men, women and children were being burned and that the world kept silent? No. All of this could not be real. A nightmare, perhaps?" (1955, p. 38)

Zuckerman, tais obras acabaram sendo usadas como manobra política para que fosse criado um melodrama que em nada representaria o genocídio. Consequentemente, as narrativas que insistissem nessa exagerada carga emocional, beirariam o absurdo por não conseguirem representar a catástrofe.

Com a grande variedade de produção literária, os símbolos cristalizados se reajustam e permitem uma elasticidade, através de mecanismos estéticos, como a metáfora e o paradoxo. Dessa maneira, aparecem imagens originais e diferenciadas, chamadas aqui de "imagens simbólicas".

- *Os oximoros das imagens*

O primeiro conto "The Shawl" se inicia com uma imagem paradoxal: "Stella estava fria, fria, a frieza do Inferno", já que o Inferno é frequentemente associado à figura do fogo, das chamas, do aquecimento[47]. Se considerarmos que os símbolos previamente analisados têm como intenção primeira a contextualização da narrativa, veremos que as imagens advindas deles possuem o mesmo objetivo: o uso do vocábulo "Hell" se liga quase que instantaneamente à Auschwitz, a não ser pelo frio; relatos de prisioneiros[48] assinalam que a neve tornava a vida no campo pior, além do fato de que as roupas e sapatos utilizados estavam longe de ser adequados ao trabalho e às condições climáticas.

Assim que o paradoxo entre "coldness" e "Hell" se estabelece na primeira frase do livro, a imagem que se forma quebra o senso comum de inferno, mas também eleva

[47] No judaísmo, o mundo dor mortos é designado pela expressão *Sheol*, que não corresponde ao Inferno do Cristianismo, mas que mantém algumas semelhanças. O *Sheol* é o local de purificação espiritual ou punição para os mortos, mais distante possível do céu. Originalmente, o nome teria sido extraído de uma ravina de Jerusalém, onde sacrifícios humanos eram realizados e, consequentemente, vivia em chamas.

[48] Entre eles, Primo Levi e Elie Wiesel.

o campo à característica de algo longe da esfera humana. É a partir daí que as imagens vão se construindo no decorrer da narrativa, a começar pela caracterização das personagens: a humanização, que seria algo básico na sua constituição, não aparece, na medida em que Rosa, Stella e Magda são identificadas através de pequenos movimentos corporais ou aspectos físicos. Rosa é descrita da seguinte maneira: "Rosa nunca parava de andar, um berço ambulante (p. 11)[49]"; enquanto Stella é destacada por seus joelhos que eram "tumores em palitos[50]" (p. 11) Magda, por sua vez, era: "Um esquilo num ninho, segura, ninguém pode atingi-la dentro da asinha das voltas do xale[51]." (p. 12).

O que marca, então, as três descrições são duas figuras de linguagem: a metonímia e a metáfora. A primeira aparece no momento em que as descrições totalizantes cedem lugar à caracterização por meio de escassos focos sobre o corpo e suas qualidades: o andar de Rosa é o que a define como um berço ambulante, de maneira que a sua maternidade apenas pode ser visualizada por meio de um objeto – o xale. Stella, por sua vez, é reduzida aos joelhos, que, apesar de serem responsáveis pela sustentação de seu corpo, figuram-se como pequenos tumores, adquirindo a característica de nocividade ao próprio corpo que sustenta.

A metáfora é vista na descrição de Magda, que se torna o esquilo apenas a partir do ponto de vista da proteção do xale. Aqui, tudo se inverte: enquanto o bebê é zoomorfizado, com o xale predomina a personificação (através de movimentos de vivacidade, como "windings"); além do mais, é o tecido que se torna ativo, pois é ele quem protege e guarda a criança, enquanto a figura materna propriamente dita perde seu valor.

[49] "Rosa never stopped walking, a walking cradle" (p. 3)

[50] "Tumors on sticks" (p. 3)

[51] "A squirrel in a nest, safe, no one could reach her inside the little house of the shawl's windings" (p. 4)

Diante disso, o que observamos, portanto, é um fenômeno de "despersonificação" das personagens, tendo em vista que as três perdem a caracterização humana para dar lugar às metonímicas representações do ser. Rosa, em um determinado momento, tem seus mamilos chamados de "vulcão morto[52]" (p. 12), já que deles não sai mais o leite necessário para a filha. Aliás, quem mantém o papel de "amamentar" Magda até o final da trajetória da criança é o próprio xale, com o seu "leite de linho[53]" (p. 13); novamente, então, o xale é personificado, de forma a tomar o lugar da mãe, e a salvar sua vida: "Na verdade, já deveria estar morta, mas tinha sido enterrada debaixo do xale mágico[54]." (p. 14)

Portanto, a imagem do xale, além de expor todos os outros processos de construções imagéticas dos outros personagens, também carrega em si diferentes associações, de forma que, a cada momento adquire novos formatos. O "xale" desliza entre os outros diferentes significados e o resultado é a formação de imagens igualmente paradoxais, mas que dão conta de explorar toda a narrativa.

A palavra *shawl*, como já vimos acima, carrega diversas associações, não apenas dentro da narrativa, mas além de seus limites. Kohn (2009) alega que *shawl* se assemelha muito à palavra "Shoel", que corresponde ao nome Saul, o rei que não é digno de sua função por ser fraco demais, tendo em vista quem, no momento em que Samuel lhe dá a notícia sobre seu reinado em Israel, esconde-se de vergonha, além de não cumprir as ordens de Deus quando se trata de exterminar um inimigo do povo judeu, no caso, Amalec (Deuteronômio 25, 19).

[52] "Dead volcano" (p. 4)

[53] "Milk of linen" (p. 5)

[54] "She should have been dead already, but she had been buried away deep inside the magic shawl" (pp. 5 – 6)

Amalec devia desaparecer da terra, pois sempre foi um inimigo do povo judeu. É ele quem representa o mal, tendo em vista que sua intenção é livrar o mundo da ameaça judaica e de sua influência moral, bem como conduzir o planeta de volta à idolatria, ao paganismo e à barbárie. Deus ordena aos judeus que destruam Amalec, e Saul tem a oportunidade de fazê-lo, mas, quando consegue, hesita e não mata os rebanhos, tampouco Agag, rei dos Amalecitas. Agag se torna pai de uma criança antes de ser morto pelo profeta Samuel, e a nação de Amalec entra numa espécie de clandestinidade. Saul, então, passa a não ter mais a intervenção de Deus em seu reinado, e, por ter perdido o trono, sua linhagem não o sucederá.

Assim como o rei Saul, o *shawl* de Ozick também carrega consigo o verbo "esconder", pois é ele o responsável por esconder Magda, desde a fila da seleção até a vida no campo. Aliás, é exatamente o xale que diferencia Magda de Stella, pois enquanto o livro abre com a imagem da sobrinha de Rosa congelando, logo é nos apresentado o bebê embrulhado no xale protetor:

> Magda wound up in the shawl. Sometimes Stella carried Magda. But she was jealous of Magda. A thing girl of fourteen, too small, with thin breasts of her own, Stella wanted to be wrapped in a shawl, hidden away, asleep, rocked by the march, a baby, a round infant in arms[55]. (p. 3)

Shawl se associa também ao significado de esconder, tal qual o que acompanhará o rei Saul por todo o seu reinado. Isso porque, posteriormente, fica claro que Magda está tão escondida de tudo que só é possível ser vista através de uma "fresta" do xale. Nesse

[55] "Magda embrulhada no xale. Às vezes Stella carregava Magda, mas tinha ciúmes dela. Uma menina magricela de catorze anos, pequena demais, com seus próprios peitinhos secos, Stella também queria estar embrulhada num xale, escondida, dormindo, embalada pela marcha; também queria ser um neném, um bebê redondinho de colo." (p. 11)

sentido, além de estar protegida dos nazistas, o bebê também fica longe dos olhares dos próprios judeus; Magda está, na verdade, escondida do mundo. É esse mesmo sentido que tem o Talit, xale usado para orações no judaísmo: o de proteger aquele que ora do resto do mundo, facilitando sua concentração durante a prece.

A relação entre o xale e Magda é tão intensa que se torna simbiótica. Em algumas passagens, quando Rosa se refere à sua filha, é o termo *shawl* que ela utiliza: "A mulher poderia levar um susto ou ficar com medo e deixar o xale cair no chão[56]" (p. 12). Esse é o primeiro indício de um processo já anunciado aqui: enquanto as personagens são rebaixadas ao nível da desumanização, o xale é elevado à personificação, primeiro através da simbiose com Magda, depois com a significação da maternidade que a ele é agregada: "Era um xale mágico, foi capaz de alimentar um bebê por três dias e três noites. Magda não morreu, continuou viva, embora muito quieta.[57]" (p. 13).

O aspecto "mágico" do xale confirma uma tendência da própria autora em detectar o estranho, a fantasia, na normalidade cotidiana. Aqui, é a proteção e a maternidade que se tornam inusitadas em uma realidade que não permite – e que faz de tudo para eliminar – tais demonstrações humanizadas. O xale, na verdade, substitui a função de Rosa, já que a personagem acaba se tornando incapacitada de agir frente à opressão.

É por meio da ideia de mágico que mais uma ideia é acoplada a *shawl*: o de tumba. Magda, agora, não está mais escondida, mas sim enterrada em seu xale, como se a sua vida já tivesse sido tirada:

[56] "She might be surprised or afraid; she might drop the shawl (...)" (p. 4)

[57] "It was a magic shawl, it could nourish an infant for three days and three nights. Magda did not die, she stayed alive, although quiet." (p. 5)

> Rosa knew Magda was going to die very soon; she should have been dead already, but she had been buried away deep inside the magic shawl, mistaken there for the shivering mound of Rosa's breasts; Rosa clung to the shawl as if it covered only herself[58]. (pp. 5 - 6).

Aliás, a própria narrativa já encontra mecanismos para adiantar o fato de que Magda tem a morte circunscrita em seu destino, pois por vezes há passagens como: "Rosa sabia que Magda logo, logo morreria".

O xale, em alguns momentos da narrativa, ao procurar tornar o bebê invisível, recusa-se a permanecer parado. Não raros são os momentos em que sua mobilidade fica visível, principalmente quando é movimentado pelo vento ruim, cheio de partículas pretas:

> Magda was quiet, but her eyes were horribly alive, like blue tigers. She watched. Sometimes, she laughed – it seemed a laugh, but how could it be? Magda had never seen anyone laugh. Still, Magda laughed at her shawl when the wind blew its corners, the bad wind with pieces of black in it, that made Stella's and Rosa's eyes tear[59]. (p. 6)

A imagem do xale balançando com o vento do crematório se torna uma metáfora para toda a narrativa: é a morte que faz a história se movimentar; morte essa, inclusive, que

[58] "Rosa sabia que Magda logo, logo morreria: na verdade, já deveria estar morta, mas tinha sido bem enterrada debaixo do xale mágico, sendo confundida ali com o monte trêmulo dos seios de Rosa; Rosa segurava o xale como se ele só cobrisse a ela própria." (p. 14)

[59] "Magda era quieta, mas seus olhos estavam terrivelmente vivos, como tigres azuis. Ela vigiava. Às vezes ria – parecia um riso, mas como era possível? Magda nunca tinha visto ninguém rir. Mesmo assim, ria quando o vento balançava as pontas do seu xale, o vento ruim, cheio de partículas pretas, que fazia os olhos de Stella e de Rosa lacrimejarem." (p. 14)

contém "partículas", ou seja, resquícios do passado, de memórias e de pessoas que já se foram.

De qualquer maneira, seja no sentido de estar escondida e protegida, seja no sentido de estar enterrada, Magda, dentro do xale, permanece em um estado inorgânico: não fala, não se mexe, não come (a não ser por chupar as pontas do tecido). O xale se mantém como um útero, dentro do qual o indivíduo está seguro, mas sem uma subjetividade. É quando ele é retirado de Magda que o bebê pode "nascer"; mas como viver em um campo é anunciar a própria morte – já que não parece algo natural, tampouco objetivado pelo sistema –, a criança acaba por morrer momentos depois. Mesmo assim, na ambigüidade da narrativa, consegue andar e produzir um fio viscoso e linguagem: "Mãããããã..." (p. 16).

Como Rosa sabe que Magda não pode "nascer" no campo, procura desesperadamente pelo xale, mas não o acha. O caminho para uma reparação é através da língua: a palavra *shawl* é repetida inúmeras vezes quando Rosa vê que Magda está parada em meio à arena do campo:

> If she jumped out into the arena to snatch Magda up, the howling would not stop, because Magda would still not have the ***shawl***; but if she ran back in the barracks to find the ***shawl***, and if she found it, and if she came after Magda holding **it** and shaking **it**, then she would get Magda back, Magda would put the ***shawl*** in her mouth and turn dumb again[60]. (meus grifos, p. 8)

[60] "Se corresse para a arena para apanhar Magda, o grito não pararia, porque Magda ainda não estaria com o seu xale, mas se ela corresse para dentro do alojamento para procurar o xale, e se o encontrasse, e se fosse atrás de Magda segurando e agitando o xale no ar, então conseguiria ter Magda de volta, Magda botaria o xale na boca e ficaria muda de novo." (p. 16)

Rosa ainda tenta retomar a ligação de Magda com o xale, ao sacudi-lo no ar, mas não é a vida quem o movimenta, e sim a morte. De nada valem os esforços de sua maternidade inerente para salvar a filha se a única coisa que poderia mantê-la em um estado inorgânico – e, consequentemente, protegido – era o xale:

> The voices told her to hold up the shawl, high; the voices to shake it, to whip with it, to unfurl it like a flag. Rosa lifted shook, whipped, unfurled. Far off, very far, Magda leaned across her aid-fed belly, reaching out with rods of her arms[61]. (p. 9)

Ao final do primeiro conto, assim que Rosa vê sua filha ser morta em uma cerca eletrificada, ela coloca o xale na boca, sentindo o gosto de Magda. O xale, então, incorpora a criança, como se ela estivesse presa nele e só pudesse ser libertada através das fantasias de Rosa:

> (...) so she took Magda's shawl and filled her own mouth with it, stuffed it in and stuffed it in, until she was swallowing up the wolf's screech and tasting the cinnamon and almond depth of Magda's saliva; and Rosa drank Magda's shawl until it dried[62]. (p. 10)

[61] "As vozes lhe disseram para levantar o xale, bem alto; as vozes lhe disseram para sacudir o xale, para chicotear o ar com o xale, para desfraldá-lo como uma bandeira. Rosa levantou, sacudiu, desfraldou o xale. Lá longe, muito longe, Magda inclinou-se sobre sua barriga cheia de ar, estendendo seus caniços de braço." (p. 17)

[62] (…) então, Rosa pegou o xale de Magda e enfiou-o na boca, enfiou e enfiou até engolir o berro de lobo e sentir o gosto de canela e amêndoa da saliva de Magda; e Rosa bebeu o xale de Magda até ele secar. (p. 18).

Magda e toda a realidade do campo de concentração só poderão ser liberadas através das fantasias de Rosa, as quais ficam expostas em suas cartas escritas trinta anos após o incidente. São elas que possibilitam à personagem uma voz de criação, que libera a sua imaginação para se comunicar com a sua filha morta. Rosa mantém uma relação intrínseca com a sua língua materna, o polonês, e é através dele que as cartas se materializam e corporificam sua experiência traumática. Vejamos, então, como a imagem das cartas se desenvolve na narrativa.

- *O imaginário das cartas*

A relação do sujeito traumatizado com a escrita sempre foi crucial na elaboração do trauma, pois é tal processo que liga as excitações às representações – no caso, linguísticas. A necessidade de escrever, na verdade, torna-se essencial quando os afetos oriundos de um evento traumático transbordam os limites do cotidiano do sujeito; por outro lado, quando o trauma se inscreve no psiquismo, ele o faz de maneira abrupta, sem ter sido simbolizado, tornando-se uma marca perceptiva sem palavras, ao mesmo tempo em que se mantém isolado de representações.

Diante de tal impossibilidade representacional, Green (1973) levanta uma questão: "por que tamanha obsessão mortífera para escrever?", ao que Blanchot (2005) responde: "mais que um algo a dizer, há, na escrita, uma tormenta da impetuosidade criadora, cuja razão se desconhece." (p. 43). M'Uzan (1978) desenvolve mais a ideia, alegando que alguém é impelido a escrever pela sua dificuldade na elaboração de seu trauma pelo relativo fracasso na sua vida imaginativa; isso equivale a dizer que o sujeito busca na escrita um suprimento para lidar com a situação traumática. O que o leva a

escrever é a própria dificuldade de elaboração traumática que, por sua vez, joga em novos microtraumas, rupturas pulsionais necessárias para a criação.

Criação esta, por sua vez, que surge de Rosa com extrema vivacidade nas cartas, por meio do polonês, sempre marcado por sua polidez, como se sua língua materna estivesse limpa de qualquer "resíduo" estrangeiro; como ela mesma diz, nem o inglês, o iídiche ou o hebraico dão conta de proporcionar uma consistência ao que tem a dizer. É também por isso que, apesar de encontrar um lugar ao escrever suas cartas, menospreza todas correspondências as que recebe, desde as de Stella até as do Doutor Tree. O que vem de fora não lhe interessa, mas sim seu produto interno.

Entretanto, apesar das disparidades existentes entre as cartas de Stella e de Rosa, há algo em comum: o xale está direta ou indiretamente presente em ambas. Para Rosa, ele aparece como uma entidade que a leva de volta para a sua verdadeira realidade, que é ao lado de sua filha Magda. Para Stella, ele também traz as memórias do passado, mas de maneira negativa, tendo em vista que, para a sobrinha, isso prende Rosa a uma realidade inexistente:

> Dear Rosa [Stella wrote]:
>
> All right, I've done it. Been to the post office and mailed it. Your idol is on its way, separate cover. Go on your knees and to it if you want. You make yourself crazy, everyone thinks you're a crazy woman. (…) What a scene, disgusting! You'll open the box and take it out and cry, and you'll kiss it like a crazy person. Making holes in it with kisses. You're like those people in the Middle Ages who worship a piece of the True Cross, a splinter from some old outhouse as far as

anybody knew, or else they fell down in front of a single hair supposed to be some saint's. (…)[63] (pp. 31 – 32)

Stella se refere ironicamente a ele como *ídolo, um pedaço da cruz verdadeira, um fio de cabelo de algum santo*, o que leva Rosa a se indignar, já que o xale seria a porta de entrada para a sua realidade, e não o contrário, como diz a sobrinha. Enquanto Magda representa a vida perdida de Rosa, Stella procura tirar a tia do estado fantasioso no qual ela se encontra; é por isso que ela é constantemente caracterizada como um "Anjo da Morte", retomando a realidade da morte do bebê a todo momento: "Stella, meu anjo, minha querida, um demônio entra dentro de você e amordaça sua alma e você nem percebe[64]." (p. 23). Como a realidade trazida por Stella (ou o "demônio" que a corrompe) não permite que Rosa admita a existência da filha, é apenas através das cartas que a personagem se permite dar vazão às suas fantasias.

Nas cartas de Rosa, vemos que algumas questões ainda prosseguem, como a ideia da língua materna como único lugar possível para um diálogo com a filha ("Um prazer, um grande prazer, felicidade da terra natal, falar em sua própria língua[65]", p. 40), e a de que Stella é sua antagonista, que inveja Magda e se recusa a lembrar de seu passado:

[63] "Querida Rosa [Stella escreveu]

Está bem, eu fiz o que você pediu. Fui ao correio e enviei. O seu ídolo está a caminho, num pacote separado. Fique de joelhos diante dele, se quiser. Você mesma se enlouquece, todo mundo acha que você é louca (...) Uma cena, uma coisa repugnante! Você vai abrir a caixa, tirar o xale lá de dentro e chorar. Depois vai ficar beijando o xale feito uma maluca, até fazer buraco no pano. Você é como aquelas pessoas da Idade Média que adoravam pedaços da Santa Cruz, lascas de maneira que todo mundo sabia que podiam perfeitamente ser da porta de alguma latrina velha. Ou como aquelas pessoas que se atiravam no chão diante de um fio de cabelo que supostamente era de algum santo." (p. 41).

[64] "Stella, my angel, my dear one, a devil climbs into you and ties up your soul and you don't even know it." (p. 15)

[65] "A pleasure, the deepest pleasure, home bliss, to speak in your language." (p. 29)

> Even Stella, who can remember everything, refuses. She calls me a parable-maker. She was always jealous of you. She has a strain of dementia, and resists you and all other reality. Every vestige of former existence is an insult to her. Because she fears the past distrusts the future – it, too, will turn into past[66]. (p. 41)

Há algo, entretanto, que está constantemente sendo repetido nas cartas, e perpassa a questão da língua, da família, da memória e da filha perdida: a maternidade. A língua polonesa, que a lembra de sua terra natal, traz o que lhe é de mais familiar, fazendo com que se mantenha um processo identificatório, antes inexistente em todas as áreas de sua vida, tendo em vista que Rosa se recusa a pertencer a qualquer grupo.

A importância da maternidade fica ainda mais evidente no decorrer da primeira carta, quando Rosa, ao citar Stella e suas crises de pânico por não ter nada excitante em sua vida, diz-se imune a tudo, pois tem consigo o poder de ter dado a luz:

> Motherhood – I've always known this – is a profound distraction from philosophy, and all philosophy is rooted in suffering over the passage of time. I mean the *fact* of motherhood, the physiological fact. To have the power to create another human being, to be the instrument of such a mystery. To pass on the whole genetic system[67]. (p. 41)

[66] "Até Stella, que lembra de tudo, se recusa a lembrar. Diz que sou uma criadora de parábolas. A Stella sempre teve ciúmes de você. Ela tem um traço de demência e luta contra você e contra toda a realidade que não seja a dela. Qualquer vestígio de existência pregressa é um insulto para ela. E como ela tem medo do passado, Stela não confia no futuro – o futuro também vai se transformar em passado." (p. 51)

[67] "A maternidade – eu sempre soube – leva a um afastamento da filosofia, porque toda filosofia se enraíza no sofrimento diante da passagem do tempo. Estou me referindo ao fato da maternidade, ao fato fisiológico da maternidade. Ter o poder de criar outro ser humano, ser o instrumento de tal mistério. Transmitir todo um sistema genético." (p. 51)

Ao continuar seu raciocínio, Rosa passa a discorrer sobre a sua própria mãe e o fato de que ela queria se converter ao catolicismo, pois se sentia atraída pelos mistérios, bem como pela imagem da Virgem Maria (já que até fazia versos para ela). Novamente, uma associação é feita entre a mãe, e o domínio da língua (o denso polonês que ela demonstrava ter): "O polonês dela era muito denso, Você tinha de abri-lo feito um leque para descobrir todos os sentidos. Ela era excepcionalmente modesta, mas não tinha medo de se assumir como simbolista[68]" (p. 52).

O texto, então, desliza entre as mais diferentes associações que Rosa pode fazer com a ideia de maternidade, inclusive sobre a sua própria condição de mãe e as origens de Magda, sempre conflituosas, alegando que Stella mente quando diz que tudo se trata de um estupro por parte de um soldado alemão. O fato da origem de Magda ser um mistério contribui para que o paradoxo das identidades continue: desde o começo da narrativa, o bebê é descrito como uma "ariana" por Stella, que não parece aceitá-la como uma judia de fato; Magda se circunscreve apenas dentro da proteção do xale, ou, posteriormente, na imaginação de Rosa. As cartas se tornam, então, o único lugar onde Rosa e Magda podem se encontrar e construir suas identidades.

Tal identidade está baseada primordialmente, não em um território, nem em uma religião, mas na relação mãe e filha. Rosa se constrói como mãe de Magda, e esta, por sua vez, mantém-se forte por meio da evocação de Rosa, através de adjetivos como: "Minha pepita de ouro, minha riqueza, meu tesouro, meu sésamo oculto, meu paraíso, minha flor amarela, minha Magda! Rainha da floração!"[69] (p. 78). A partir daí as

[68] "Her Polish was very dense. You had to open it out like a fan to het at all the meanings. She was exceptionally modest, but she was not afraid to call herself a symbolist" (p. 42)

[69] "My Gold, my Wealth, my Treasure, my Hidden Sesame, my Paradise, my Yellow Flower, My Magda!" (p. 66)

histórias se desenrolam, e a memória de Rosa aflora, de uma maneira única, que não ocorre em outra circunstância[70]:

> I wanted to tell everybody – not only our story, but other stories as well. Nobody knew anything. This amazed me, that nobody remembered what happened only a little while ago. They didn't remember because they didn't know[71]. (p. 66)

Tendo um lugar de pertencimento já estabelecido nas cartas, Rosa desenvolve seu processo identificatório também por meio das dicotomias: "nós" *versus* "eles". A ideia é a de que uma família tão inserida na classe alta alemã e com tamanho direito de se sentir polonesa como a dela jamais poderia ser tratada como outras famílias judias com menos recursos:

> Can you imagine a family like us – my father, who had been the director-general of the Bank of Warsaw, my sheltered mother, almost Japanese in her shyness and refinement, my two young brothers, my older brother, and me – (…) imagine confining *us* with teeming Mockowiczes and Rabinowiczes and Perskys and Finkelsteins, with all their bad-smelling grandfathers and their hordes of feeble children![72]" (p. 66)

---

[70] A própria personagem declara, em uma conversa com Persky, que prefere não conversar sobre sua história com as pessoas, já que elas nunca a escutam, comportando-se como "deaf people". Nessa mesma carta há uma passagem referente a isso: "In my story I didn't tell this to everyone; who would have the patience to hear it out?" (p. 67)

[71] "Eu queria contar para todo mundo não só a nossa história, mas outras histórias também. Ninguém sabia de nada. Eu ficava pasma com isso, com o fato de ninguém lembrar do que tinha acontecido fazia tão pouco tempo. Eles não lembravam porque não sabiam." (p. 79)

[72] "Você consegue imaginar uma família como a nossa – meu pai, que era diretor-geral do Banco de Varsóvia, minha mãe, que sempre viveu tão protegida e era quase japonesa em sua timidez e refinamento; meus dois irmãos mais novos, meu irmão mais velho e eu –(...) imagine confinar a nós com turmas de Mockowiczes e Rabinowiczes e Perskys e Finkelsteins, com todos os seus avós malcheirosos e suas hordas de crianças subnutridas!" (p. 79)

Há uma forte discriminação contra o estranho e contra as classes inferiores, e a falta de identificação com relação aos outros grupos judaicos menos favorecidos é evidente.

Ao final da última carta para a filha, Rosa encontra seu lugar de fato: como expectadora. Foi como expectadora que se posicionou no assassinato de sua filha; é como expectadora que se equilibra na sociedade, e nas prisões atuais, já que se sente impossibilitada de agir[73].

Dessa maneira, tanto a carta quanto o xale proporcionam à Rosa e Magda a proteção e o acolhimento, tal qual um útero que as protege de todo o mundo. É apenas dentro deles que é possível encontrar um espaço de pertencimento e de identificação, o que ocasiona em uma falta de lugar no mundo para Rosa e uma posterior vivência para o fantasma de sua filha.

O que as imagens procuram, então, é proporcionar uma voz àqueles que passaram por uma experiência traumática, sem o intuito de representar a dor, mas sim de apresentá-la. Os símbolos, por mais flexíveis que sejam, não dão conta de disseminar uma experiência em uma sociedade que não a vivenciou. As imagens, então, ao proporcionarem ricas associações, funcionam como uma tentativa da obra de arte em corporificar a experiência simbólica (por meio dos sentimentos, das frustrações, das indagações, dos medos) já adiantada pela cultura da *Shoá*.

Essa ligação entre símbolo e imagem, entretanto, não é aleatória. Como percebemos, *The Shawl* reorganiza os símbolos de forma a criar paradoxos e desenvolver uma complexidade do que antes parecia cristalizado (como a imagem dos prisioneiros); desse paradoxo surgem imagens, como o xale as cartas, que dão corpo ao que está sendo transmitido.

[73] Ao se indignar com as cercas ao redor de uma praia particular de um hotel, Rosa reclama com o gerente Finklestein em vão, já que ele a considera desequilibrada e pede que se retire.

Como já foi adiantado no primeiro capítulo, todo esse procedimento narrativo se mantém em uma mesma base: a morte e o seu consequente despojamento, já que, sendo ela o cotidiano daqueles que passaram pela experiência traumática, habita a esfera do comum, perdendo o seu caráter transcendental. É através da morte que se acessa o Real da narrativa, ou seja, o que se apresenta nas frestas da ligação entre símbolo e imagem, o que não pode ser representado, mas que, ao mesmo tempo, faz-se extremamente presente.

CAPÍTULO III

O Real

"Only during stays"

(Ozick, *The Shawl*, p. 58)

Nos primeiros dois capítulos, apresentamos de que maneira a reorganização dos símbolos é capaz de produzir imagens ricas em associações, que poderiam corporificar a experiência da *Shoá*. Tal criação imagética reflete diretamente na linguagem e na estética da narrativa, já que, por meio dos paradoxos criados entre as diferentes relações dos significados, os personagens e os elementos em torno deles, tornam-se mais complexos. Tendo analisado a narrativa de uma forma mais detalhista, passemos agora para o que a envolve, para o que a rodeia e a organiza de forma geral: o Real.

Uma vez que a linguagem tenha sido adquirida e os símbolos tenham se formado, o sujeito está pronto para a comunicação. Apenas o Real não se permite ser simbolizado e, consequentemente, está afastado da experiência com o Zizek (2006) descreve o Real como um núcleo duro, traumático, e só existente no abstrato, já que a nossa capacidade de simbolização não consegue alcançá-lo.

Diferentemente da nossa concepção convencional de experiência objetiva e coletiva, Lacan aponta para o fato de que o Real é pré-espelho, pré-simbólico e pré-imaginário, tornando-se, portanto, algo praticamente inatingível por ser anterior a qualquer ideia de manifestação de linguagem que o sujeito possa adquirir. O que resta, então, à narrativa, é o silêncio a ser condecorado com o excesso de pontuações e interrupções dos fluxos de consciência:

> Rosa Lublin, a madwoman and a scavenger, gave up her store – she mashed it up herself – and moved to Miami. In Florida, she became a dependent. Her niece in New York sent her money and she lived among, the elderly, in a dark hole, a single room in a "hotel"[74] (p. 13)

A história de Rosa em trinta anos é apresentada de maneira sucinta e interrompida: ela enlouqueceu, teve uma loja, destruiu-a, mudou-se para Flórida, tornou-se completamente dependente. Nada é dito, porém, as interrupções não atrapalham a construção do leitor; pelo contrário: a ausência de uma narrativa que a compõe como sujeito vem para mostrar que os fatos ocorridos não se tornaram uma experiência proveitável. O que marcou sua vivência foi apenas o campo:

> She saw that Persky did not follow. She said, "The life is after now. The life before is our real life, at home, where we was born."
>
> "And during?"
>
> "This was Hitler."
>
> "Poor Lublin," Persky said.
>
> "You wasn't there. From the movies you know it."
>
> (…)
>
> Persky speculated. "You want everything the way it was before."
>
> "No, no, no," Rosa said. "It can't be. (…) Before is a dream. After is a joke. Only during stays. And to call it a life is a lie[75]. (p. 58)

[74] "Rosa Lublin, uma louca, uma catadora de lixo, desistiu de sua loja – destruiu-a com as próprias mãos – e se mudou para Miami. Foi uma loucura o que ela fez. Na Flórida, tornou-se uma dependente. A sobrinha mandava dinheiro para ela de Nova York e Rosa vivia entre idosos num buraco escuro, um quarto solteiro num 'hotel'" (p. 21)

[75] Ela viu que Persky não estava acompanhando e acrescentou: " vida depois é agora. Vida antes é vida de verdade, em casa, onde a gente nasceu".

Ozick caminha entre o dizer e o não-dizer. O silêncio da narrativa atravessa as palavras, existe entre elas, indicando que o sentido pode sempre ser outro. Além do mais, aquilo que é o mais importante nunca se diz: Rosa não chega a compartilhar a sua experiência do campo com ninguém, e, talvez em decorrência disso, passa a imagem de alguém tomada pela loucura. Todos esses modos de existir dos sentidos e do silêncio nos indicam que este é fundante, e que, fora dele, não há suposta maneira de representação.

Segundo Orlandi (2007), o silêncio fundador é "aquele que existe nas palavras, que significa o não-dito e que dá espaço de recuo significante, produzindo as condições para significar" (p. 189). É esse que se faz presente na narrativa, funcionando como uma espécie de resistência, já que se torna um mecanismo usado por vozes sociais, reprimidas por uma ideologia dominante, que buscam significar em silêncio.

Mesmo assim, Rosa está "condenada" a significar. Com ou sem palavras, diante do mundo, há uma injunção à "interpretação": tudo tem de fazer sentido (qualquer que ele seja), não há possibilidade de permanecer em seu mundo; sua própria sobrinha clama para que ela supere e pare de viver no passado. Não há saída da relação com o simbólico: "o silêncio, mediando as relações entre linguagem, mundo e pensamento, resiste à pressão de controle exercida pela urgência da linguagem e significa de outras e muitas maneiras." (Orlandi, 2007, p. 37)

O silêncio é assim a "respiração" da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do

---

"E durante?"
"Isso era o Hitler."
"Pobre Lublin", disse Persky
"Você não estava lá. Mas pelo cinema você viu, você sabe"
(...)
"Você queria tudo do jeito que era antes", especulou Persky.
"Não, não, não", disse Rosa. "Não tem como. (...) Antes é um sonho. Depois é uma piada. Só o durante fica. E chamar aquilo de vida é uma mentira." (p. 70)

múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é "um", para o que permite o movimento do sujeito.

> Magda was **mute**. She **never cried**. Rosa hid her in the barracks, under the shawl. But she knew that one day someone would inform; or one day someone, not even Stella, would steal Magda to eat her. (…) Magda was **quiet**, but her eyes were horribly alive, like blue tigers.[76] (meus grifos p. 6)

Porém, mesmo com toda essa importância do silêncio, há ainda uma "válvula de escape" da linguagem, por entre as brechas da malha simbólica, pela qual parte do Real irrompe: a formação de imagens aparentemente incabíveis para a experiência traumática. Mesmo assim, as falhas nas constituições de significantes e significados evidenciam que o máximo de proximidade que o sujeito pode estabelecer com o Real não vai além de uma tentativa de representação. Isso equivale a dizer que aceitamos o estado traumático de nunca vivenciar o Real, mas sim de sermos dominados por ele.

Em *The Return of the Real* (1996), Hal Foster critica a tendência da sociedade moderna de cultuar uma espécie de fotorrealismo, que é a necessidade de total aproximação à realidade por meio de um antiilusionismo. É em decorrência de tal fato que o interesse pelo abjeto cresce cada vez mais, bem como o que Foster chama de *truth telling*, a tradição popular baseada em repetir os fatos tidos como reais a fim de propagá-los.

A repetição, comum na sociedade pós-guerra – que cultua o espetáculo da dor, do sofrimento e do trauma –, busca o retorno ao encontro com o Real como forma de

[76] "Magda era muda. Nunca chorava. Rosa a escondia no alojamento, debaixo do xale, mas sabia que um dia alguém delataria; ou que um dia alguém, que podia ser Stella, roubaria Magda para comê-la. (...) Magda estava quieta, mas seus olhos estavam terrivelmente vivos, como tigres azuis." (p. 14)

abarcá-lo. Foster denomina tal fenômeno de "ilusionismo traumático", já que a compreensão do Real, em sua totalidade, não passa de mera ilusão.

Dessa maneira, já que esse super-realismo cultuado apenas consegue suprimir o Real, Foster propõe uma nova abordagem das produções culturais; ao invés do fotorrealismo e de seu excesso de signos, teríamos o *Realismo traumático*, que reconhece o Real como inatingível, ao mesmo tempo em que compreende nossa realidade como um mero efeito de representação. Dessa forma, tira o leitor da esquizofrenia em que ele se encontrava no fotorrealismo (procurando vivenciar uma realidade inatingível), e o coloca na posição de observador.

Porém, é importante assinalarmos que no *Realismo traumático,* o ilusionismo ainda está presente, mas agora de forma intencional: ao invés de encobrir o Real com uma espécie de simulacro, ele é descoberto nas brechas e nos enigmas apresentados pela linguagem, que podem ser visualizados pelas ambiguidades, pelas repetições, pelas indefinições dos discursos (direto, indireto, indireto livre), e até pelas indefinições de gênero, já que *The Shawl* permanece no limiar entre conto e romance.

A religião judaica baseia o seu Real em Deus, ou seja, em um ponto de não-saber. No judaísmo, o ditame é que Deus é o único Ser e que a criação tem o Ser; isso equivale a dizer que Ele sabe de tudo, mas permanece como um mistério para nós:

> Eu sou o senhor teu Deus, que te fez sair do Egito, da casa da servidão. Não terás outros deuses diante de minha face. [...] Eu sou o Senhor teu Deus, um Deus zeloso que vingo a iniquidade dos pais nos filhos, nos netos e nos bisnetos daqueles que me odeiam, mas uso de misericórdia até à milésima geração com aqueles que me amam e guardam os meus mandamentos (Êxodo 20, 1-6)

O Real, então, seria a figura divina que, apesar de deter todo o conhecimento e verdade universais, permanece como impossível de ser representado, de ser conhecido e explorado pela curiosidade humana, apenas das muitas tentativas. Portanto, estende-se ao campo da religião, a característica ambivalente do Real, já que não há nomenclatura que possa simbolizá-lo em sua totalidade:

> A ambivalência, possibilidade de conferir a um objeto ou evento mais de uma categoria, é uma desordem específica da linguagem, uma falha da função nomeadora (segregadora) que a linguagem deve desempenhar (…) A ambivalência é, portanto, o alter ego da linguagem e sua companheira permanente – com efeito, sua condição normal." (Bauman, 1999, pg. 09).

Segundo Bauman, ainda, há uma intensa necessidade em manter a ordem do mundo, em decorrência da nossa capacidade de aprender e memorizar. Porém, há um momento em que os instrumentos linguísticos falham na estruturação do mundo; é a partir daí que a ambivalência se faz presente. O que o autor procura demonstrar é que caos e ordem andam lado a lado. Na verdade, um descende do outro:

> Ordem e caos são gêmeos modernos. Foram concebidos em meio à ruptura e colapso do mundo ordenado (...), que não conhecia a necessidade nem o acaso, um mundo que apenas era, sem pensar jamais em como ser. (pg. 12).

Em suma, o caos, a ambiguidade, podem surgir por meio da negação: sem a negação da positividade da ordem, não há caos; sem o caos, também não há ordem: "indifinibilidade, incoerência, ambigüidade, confusão, incapacidade de decidir,

ambivalência… é pura negatividade." (Bauman, pp. 14-15). Ao passarmos para a narrativa *The Shawl*, vemos que o próprio desenvolvimento de Magda se torna ambíguo: a criança passa o primeiro ano de sua vida escondida debaixo de um xale, sem ter como sobreviver, pois mal consegue se alimentar. Por isso, não fala e não anda. Entretanto, em um determinado dia, a criança não apenas começa a andar, como caminha até as localidades externas do campo:

> Rosa saw and pursued. But already Magda was in the square outside the barracks, in the jolly light. It was the roll-call arena. (…) Every day Magda was silent, and so she did not die. Rosa saw that today Magda was going to die. (…) Magda, in the sunlight, swaying on her pencil legs, was howling[77]. (p. 7)

É importante percebermos, porém, que, apesar de caos e ordem ocorrerem de forma natural, a necessidade de diferenciá-los se dá na estereotipada dicotomia entre "bem" e "mal", de forma que sempre haverá uma entidade superiora (seja religiosa, política ou científica) que ditará o que é considerado bom e o que é considerado mal. Bauman sugere que é a daí que podem surgir catástrofe, tal qual a *Shoá*:

> O que a lição do holocausto nos ensinou, porém, foi a duvidar da sabedoria pretensiosa dos cientistas ao dizerem o que é bom ou mau, da capacidade da ciência como autoridade moral, enfim da capacidade dos cientistas de identificar questões morais e de fazer um julgamento moral dos efeitos de suas ações. (pg. 54).

[77] Rosa viu e foi atrás. Mas Magda já estava no pátio do lado de fora do alojamento, em plena luz. Era a arena onde era feita a chamada. (...) Todo dia Magda ficava em silêncio, e por isso não morreu. Mas Rosa viu que Magda ia morrer (...) Magda, na luz do sol, avançando trôpega com seus palitinhos de perna, estava gritando" (p. 15)

Pensando no nazismo, é possível perceber que, apesar da ambiguidade ser dificilmente tolerada pela modernidade, a violência surge exatamente das instituições que pretendem reestabelecer a ordem a qualquer preço, sob a alegação de que é o caos que possui o potencial destrutivo genocida da sociedade moderna. O judeu europeu, por sua vez, permanece na constante posição de estranho em meio a tantos europeus nativos, já que escapa à classificação da sociedade como "amigo" ou "inimigo", não estabelecendo nenhum elo de ligação com os outros grupos sociais.

O estranho se encontra presente em meio a uma ordem pré estabelecida, fazendo com que surja a ambivalência em uma construção social legitimada radicalmente, o que acaba se tornando incompatível com a regra de uma ideologia nacionalista: "Ele se situa entre amigo e inimigo, a ordem e o caos, dentro e fora. Ele representa à deslealdade dos amigos, o gracioso disfarce dos inimigos, a fabilidade da ordem, a vulnerabilidade interna." (Bauman, pg. 71).

Os judeus foram sempre perseguidos como estranhos universais, desconsiderados como visitantes de outro país, pois não tinham nem pátria, nem raízes geográficas. Segundo Bauman ainda, o peculiar status legal dos judeus – como restrições legais junto com privilégios; exclusões residenciais e ocupacionais; autonomia jurídica etc. – corroborava com o aumento do fator estranhamento. É por isso que havia a necessidade de dar lugar a novos códigos universais para que o grupo pudesse reconhecer o quão diferente os judeus eram do resto da sociedade.

Procurando relacionar todas as informações, observamos que o estranho, por não se encaixar na sociedade e estar constantemente alheio a ela, permanece como um ponto de não-saber, ou seja, o caos que pode destruí-la repentinamente. Se, como vimos acima, o Real está exatamente nas brechas das representações sociais, entendemos que

um pouco dele pode ser visto no que não consegue ser abarcado pela sociedade, ou seja, no estranho. Objetivando encontrar o Real na narrativa, analisaremos um momento muito significativo: a morte de Magda.

> All at once Magda was **swimming** through the air. The whole of Magda **traveled** through **loftiness**. She looked like a **butterfly** touching **a silver wire**. And the moment Magda's feathered round head and her pencil legs and balloonish belly and zigzag arms **splashed** against the fence, the steel voices went mad in their growling, urging Rosa to run and run to the spot where Magda had fallen from her flight against the electrified fence; but of course Rosa did not obey them. She only stood, because if she ran they would shoot, and if she tried to pick up the sticks of Magda's body they would shoot, and if she let the wolf's screech ascending now through the ladder of her skeleton break out, they would shoot; so she took Magda's shawl and filled her own mouth with it, stuffed it in and stuffed it in, until she was swallowing up the wolf's screech and tasting the cinnamon and almond depth of Magda's saliva; and Rosa drank Magda's shawl until it dried.[78] (pp. 9 – 10)

[78] "De repente, Magda estava nadando no ar. Magda inteira viajava nas alturas. Parecia uma borboleta beijando uma vinha prateada. E no momento em que a cabecinha redonda e penugenta de Magda, e seus palitinhos de perna, e sua barriga de balão, e seus bracinhos retorcidos espatifaram-se contra a cerca, as vozes de aço ficaram desvairadas e rosnaram ainda mais forte, instando Rosa a correr, correr e correr, até chegar ao lugar em que Magda caíra de seu voo contra a cerca eletrificada; mas claro que Rosa não obedeceu. Só ficou lá, parada, porque se corresse eles atirariam, e se tentasse pegar no colo os palitinhos do corpo de Magda eles atirariam, e se deixasse o berro do lobo que subia agora pela escada de seu esqueleto escapar de dentro de Magda e enfiou-o na boca, enfiou e enfiou até engolir o berro de lobo e sentir o gosto de canela e amêndoa da saliva de Magda; e Rosa bebeu o xale de Magda até ele secar." (p. 18).

A passagem, à primeira vista, chama a atenção por um aspecto em especial: a escolha de verbos para o momento em que Magda é jogada no ar por um soldado. As ações descritas parecem destoar do esperado, por produzirem uma espécie de efeito contrário, já que retiram o caráter traumático do evento. Vemos que: "swimming" e "travelled" não correspondem às expectativas do leitor, que, baseados na forma com que a *Shoá* costuma ser apresentada, esperam uma aproximação mais realista da morte, especialmente por se tratar de um evento tão divulgado na sua forma literal (principalmente por meio dos testemunhos).

Entretanto, o proposital eufemismo, além de não alimentar o espetáculo em torno do sofrimento e da dor típicos dos mecanismos que disseminam a *Shoá* (como o que vemos nos filmes hollywoodianos), ainda propõe uma releitura do evento: tendo em vista que as repetições que objetivam uma aproximação cada vez maior da vida dos campos de concentração não conseguem representar o Real inatingível, a narrativa busca encontrar diferentes elementos e descrições que, por meio do afastamento maior dessa realidade, podem proporcionar outra visão do acontecimento.

A continuação da passagem traz ainda mais elementos que combinam com a ideia de "nadar" no ar para a própria morte: "loftiness", "splashed". A tudo é adicionado uma suavidade, como se Rosa visualizasse o momento em câmera lenta, ponto de vista não muito usual, já que o que mais impressionava nos campo de concentração era a velocidade com que as mortes aconteciam – sejam elas nas câmaras de gás, ou por meio de doenças que rapidamente tomavam o corpo do prisioneiro.

Os termos escolhidos, então, rearticulam a descrição da morte, de forma que a suavidade trazida causa estranhamento. A partir daí, começamos a perceber que é por meio dessa inserção de termos estranhos e inquietantes (que nem de longe remetem ao fotorrealismo vigente no cotidiano), que a narrativa busca o seu Real; é por meio das

frestas criadas pela inadequação da linguagem que a complexidade da *Shoá* se faz mais presente. Até mesmo os elementos simbólicos cristalizados anteriormente levantados, como "prisioneiro" e "cerca" são inteiramente substituídos pelas imagens: enquanto o bebê é visto como uma borboleta, o arame eletrificado, por sua vez, uma vinha prateada. Dessa forma, é difícil definir de que lado cada um está, pois, se antes prisioneiro e cerca formavam opostos, borboleta e vinha prateada são colocados em um mesmo patamar.

Ao nivelar tais opostos, a narrativa acaba por retirar os juízos de valores herdados pela memória coletiva. Ou seja, através de "borboleta" e "vinha prateada", não é mais possível dizer que ambos os elementos pertencem a categorias diferentes; ou até mesmo que tal acontecimento se passe durante a Segunda Guerra Mundial. Isso é uma evolução interessante da estética, haja vista que as primeiras passagens do conto remetem diretamente ao contexto da *Shoá*, enquanto as finais procuram sair da estigmatização, sem deixar do lado a importância dos fatos acontecidos no genocídio (como, por exemplo, o assassinato de crianças por meio dos soldados).

A passagem da morte de Magda, então, é o ponto máximo de algo que a reorganização dos símbolos já estava objetivando, desde a complexidade da caracterização dos prisioneiros. O que ocorre é que os símbolos cedem lugar às imagens, de forma que estas não precisam mais dos alicerces simbólicos para transmitir uma experiência traumática.

A partir de então, as imagens tomam conta da passagem de maneira geral, de maneira que o leitor é levado para um universo onde é possível que vozes de aço saiam desvairadas, induzindo Rosa a tomar uma atitude e a correr; ou que o sangue de Magda se misture de tal forma às cercas elétricas, que tudo se transforme em uma vinha prateada. Não há nenhuma preocupação em estabelecer as "steel voices" como uma

metáfora para algo; elas existem por si só. Portanto, não há intenção de se manter conectado à realidade do campo, mas sim ao Real.

Inclusive, as múltiplas possibilidades levantadas pelas vozes de aço se tornam cada vez mais inúteis frente ao impacto do Real. O fato de Rosa ter ficado parada se perguntando sobre o que aconteceria caso ela saísse correndo em busca da sua filha ilustra a dificuldade que a personagem encontra em decodificar o que está acontecendo. Até mesmo a imagem do soldado dificilmente é representada: ele não aparece como um ser humano, mas sim como uma peça de dominó com um ponto brilhante em sua cabeça (provavelmente seu capacete). De qualquer forma, o campo lhe parece mais estranho e desconfortável do que as vozes que saem das cercas elétricas; é por isso que a única saída que encontra é a neutralização de si mesma, já que, ao colocar o xale na boca e reprimir o grito de lobo da garganta, Rosa opta pelo inorgânico, como forma de evitar a vivência em um mundo que não lhe parece mais familiar:

> Sometimes the electricity inside the fence would seem to hum; even Stella said it was only imagining, but Rosa heard real sounds in the wire: grainy sad voices. The farther she was from the fence, the more clearly the voices crowed at her. The lamenting voices stummed so convincingly, so passionately, it was impossible to suspect them of being phantoms[79]. (p. 09)

O Real da narrativa, então, está no ponto que menos consegue ser assimilado: a morte de Magda. A partir do momento em que a criança começa a caminhar, ela vai em direção à sua própria morte e tudo ao redor se torna estranho, no sentido de que a

[79] "Às vezes a eletricidade dentro da cerca parecia zumbir; até Stella dizia que não passava de imaginação, mas Rosa ouvia sons de verdade no arame: vozes ásperas e tristes. Quanto mais distante estivesse da cerca, mais claramente as vozes zumbiam em seus ouvidos. As vozes lastimosas eram tão convincentes, ciciavam com tanta veemência, que era impossível suspeitar que fossem fantasmas." (p. 17)

realidade com a qual Rosa havia se acostumado (esconder a filha, dividir sua comida, etc.) passa a repentinamente não existir mais. É no traumático da morte inesperada da filha que o Real do campo de concentração aparece, pois permanece impossível de ser representado.

A reação de Rosa quando recebe o xale de Magda também mostra a maneira segundo a qual Rosa ordena sua percepção. Se, em um primeiro momento, a personagem o percebe com indiferença dentro da caixa, ao escutar a expressão "longa distância" em uma conversa por telefone com sua sobrinha Stella, Rosa nota que Magda "ganha vida":

> On that very phrase, "long distance," Magda sprang to life. Rosa took the shawl and put it over the knob of the receiver: it was like a little doll's head then. She kissed it, right over Stella's admonitions. "Good-bye," she told Stella and didn't care what it had cost. The whole room was full of Magda: she was like a butterfly, in this corner and in that corner, all at once. Rosa waited to see what age Magda was going to be: how nice girl of sixteen; girls in their bloom move so swiftly that their blouses and skirts balloon; they are always butterflies at sixteen. There was Magda, all in flower[80]. (p. 64)

O fato de sua consciência alterada ver a filha assassinada reviver ante seus olhos é uma maneira de vencer a morte através da suposta transcendência de Magda. Ao inverter o

[80] "Ao som dessa expressão 'longa distância', Magda ganhou vida de repente. Rosa pegou o xale e cobriu o bocal do telefone com ele: ficou parecendo a cabeça de uma bonequinha. Beijou-o então, bem em cima das reprimendas de Stella: 'Tchau', ela disse à Stela, e não quis nem saber quanto a ligação tinha custado. O quarto inteiro estava cheio de Magda: ela era como uma borboleta, ora num canto, ora no outro, em todos os lugares ao mesmo tempo. Rosa esperou para ver com que idade Magda estaria: que bom, uma menina de dezesseis anos; meninas no desabrochar da juventude se movem tão velozmente que suas blusas e saias se enchem como balões; meninas são sempre borboletas aos dezesseis anos. Lá estava Magda, toda em flor." (p. 77)

fluxo natural de sobrevivência (já que o bebê morre a princípio, para depois ganhar vida como uma mulher), a narrativa instaura a morte como origem do sobrevivente, já que foi por meio dela que ele se constituiu.

A questão se torna ainda mais complexa se levarmos em consideração o quanto a morte no judaísmo é trabalhada. Quando alguém falece, as comunidades judaicas realizam um ciclo de cerimônias durante um ano. Antes ainda, o corpo é purificado por meio de uma lavagem e envolvido de um *tallit*, ou seja, em um xale de orações, com um canto cortado (se for homem). Assim que a inumação do corpo é feita, a oração fúnebre *Kadish* é lida.

O trabalho de luto se prolonga por outros sete dias, sendo que, durante esse período, os parentes próximos devem se abster do consumo de carne e vinho, bem como do trabalho. Um pedaço de pano preto rasgado é colocado em cima de uma peça de vestuário como sinal de que alguém faleceu na família, e nos trinta dias seguintes, a família não participa de atividades festivas.

A morte nos campos de concentração foge do tradicionalismo judaico, e é exatamente por não fazerem parte do conjunto de representações que se coloca como o Real. Desde o primeiro capítulo, já vimos o quanto a morte se faz presente, principalmente por ser o elemento central em torno do qual os símbolos se organizam, criando imagens paradoxais e confusas, mas que promovem elementos interessantes para o cenário do Real. Com isso em mente vemos que, para que os símbolos cristalizados se transformem em uma narrativa de contato, é necessário que eles sejam reorganizados, tendo o Real da morte como ponto central, de forma a criar imagens capazes de traduzir a cultura judaica e, ao mesmo tempo, disseminar a experiência da *Shoá*. Assim como os símbolos, as imagens também apontam para uma volta ao

inorgânico, sendo ele a única saída de um mundo que lhe parece tão agressivo e atroz. Na verdade, nesse universo, a morte é a única certeza que o sujeito pode ter.

Conclusão

Como foi observado nos três primeiros capítulos, a obra *The Shawl* trabalha simultaneamente com os símbolos, com as imagens e com o Real. A princípio, a maneira segundo a qual a narrativa organiza os símbolos cristalizados propõe que novas imagens sejam delineadas, como foi o caso da concepção de prisioneiros, já que, ao posicionar de maneira próxima símbolos paradoxais (como "judia" e "ariana" para classificar um mesmo bebê), a narrativa devolve a complexidade ao sujeito, que, mesmo destituído de todos os seus direitos, ainda permanece como um indivíduo, e não apenas parte inumana da massa.

No primeiro capítulo, com a reorganização simbólica, as imagens começam a se delinear, porém, é no segundo que fica mais evidente a formação imagética, bem como, as associações que ocorrem e que fazem com que a cena fique cada vez mais rica. O que ocorre com o significante "xale" é muito interessante, pois é através dele que trazemos à tona a questão da maternidade e de proteção, que perpassa toda a narrativa. As cartas, por sua vez, permitem que sejam delineados alguns rascunhos de um lugar identificatório.

Tudo isso tem como elemento primário o Real da morte. Tanto a organização simbólica quanto, consequentemente, as imagens decorrentes dela, tem como ponto central a morte e a sua marca no sujeito do campo de concentração. Por diversas vezes, quando é chamada de "sobrevivente", a personagem Rosa se indigna exatamente por não ter uma vida, já que "ladrões a roubaram". O que ela quer dizer é que é a morte que se inscreve na sua vivência; dessa maneira, Rosa concentra em sua declaração a base da narrativa: não há vida, "thieves took it".

A busca pela identidade – ou a negação de todas as que são oferecidas – é algo constante na narrativa. Quando falamos, é sempre a partir de um lugar que nos proporciona o mínimo de identidade. Dolto (1987) alega que é a partir das identidades que se constitui a palavra "imagem": a letra I retoma diretamente o termo "identidade"; "ma" se associa à palavra *meme* ("mesmo"), em francês; por último, "gem", que significa Terra (*Gé*, *Géia*, *Gaia*, personificação da Terra, em grego), ou seja, a base ou ainda o corpo. Portanto, I-ma-gem, seria, de acordo com a autora, o substrato relacional com o outro.

Com Rosa, a relação identificatória se estabelece apenas uma vez com a camponesa que segura a alface, enquanto ela e sua família são deportados em um bonde. Ate então, a identidade de Rosa se definia de maneira negativa: ela não era uma americana, não era uma judia como os "Mockowiczes" e os "Rabinowiczes", não era uma sobrevivente. Mas, ao final, diz: "(...) eu sou como a mulher que carregava o pé de alface no bonde[81]" (p. 82). Dessa forma, nesse momento, destitui-se do lugar em que havia colocado até então (como alguém superior aos outros, por ter tido uma nobre origem), e se assume como parte de uma multidão que foi escolhida para sobreviver. Da camponesa, não sabemos nenhuma informação pessoal, nem mesmo o nome, a não ser o fato de que ela era uma das pessoas consideradas dignas de viver, e de que carregava o pé de alface que possivelmente acabara de ser comprado ou colhido da terra. Quando a menina Rosa saliva ao observar a verdura, vemos de que forma o comum e familiar transcende. É aqui que o "ordinary" de Ozick aparece: um simples elemento cotidiano ganha grandes proporções dentro de um contexto específico e inquietante, como é o caso das famílias sendo retiradas à força de suas casas.

[81] "I am like the woman who held the lettuce in the tramcar." (p. 69)

Rosa carrega esse olhar analítico durante toda a narrativa: um passeio pela praia pode ser inquietante quando percebe que há arame farpado em volta dela; uma calcinha perdida pode significar o roubo de sua vida; um pedaço de pano traz sua filha morta no campo de concentração frente aos seus olhos. Rosa desconfia de tudo o que supostamente lhe deveria ser familiar, já que o seu próprio mundo se comporta como se fosse um prolongamento de sua experiência traumática; como ela mesma alega: "só o durante fica" (p. 70).

Tendo isso em vista, vemos que é dessa forma que *The Shawl* se apresenta como uma narrativa de contato: a percepção da personagem Rosa aparece alterada em alguns momentos – como quando sua filha morre –, e o resultado é uma série de imagens desconcertantes (o bebê nadando em direção a uma cerca elétrica, por exemplo). Entretanto, é através dessa alteração de consciência que Rosa consegue ver o seu Real e a sua transformação frente a ele, já que termina a narrativa como pertencente ao mesmo grupo antagonista do início da história: os alemães e poloneses que nada faziam para merecer viver, mas mesmo assim a eles era dada essa chance.

Após estabelecer contato com o seu mundo interno, ao concretizar um mínimo de identificação, Rosa é capaz, então de ligar a sua interioridade ao mundo externo. Ao terminar a narrativa autorizando Persky a subir ao seu quarto, sob a alegação de que "ele já está acostumado com mulheres malucas"[82] (p. 83), retirando o xale do telefone, Rosa permite se dar uma chance de não cair completamente na sua interiorização, tanto que a última frase de *The Shawl* consiste em: "Magda não estava lá. Tímida, fugiu de Persky. Magda estava longe."[83] (p. 83)

[82] "He's used to crazy woman" (p. 70)

[83] "Magda was not there. Shy, she ran from Persky. Magda was away" (p. 70)

Portanto, ao se reorganizarem, os símbolos trazidos pela narrativa de Ozick permitem que os prisioneiros sejam visualizados de uma forma muito mais complexa, de forma a sair da cristalização usual que os definia simplesmente como parte de uma massa. Sendo assim, dotados agora de tal complexidade, os personagens (que renegam nomes como "sobreviventes") são capazes de uma percepção criativa, a ponto de produzirem imagens intrincadas e confusas, mas que estabelecem grande ligação com o seu Real, que consiste exatamente na marca de sua experiência: a morte como parte de um cotidiano.

Entretanto, quando Rosa finalmente estabelece uma mínima construção de subjetivação, em busca de um resquício de identidade perdida (por meio das cartas que troca com a imagem da filha), ela se permite deixar Persky – um polonês, como ela – subir, em uma tentativa de contato com a exterioridade.

Apesar de Rosa parecer tão imersa em seu mundo, Ozick, com sua narrativa metafórica, permite que a personagem tenha possibilidades, e, assim como a camponesa que a observava passivamente no bonde, de finalmente ter direito a viver. O caráter de narrativa de contato de *The Shawl*, então, autoriza Rosa a não apenar se encontrar com ela mesma e com suas experiências (que ainda permanecem em sua memória), mas também se ligar minimamente a esse mundo externo que a chama e que pede que ela continue a sobreviver.

Bibliografia:

ADORNO, Theodor. *Palavras e sinais. Modelos críticos 2.* São Paulo: Vozes, 1969.

AGAMBEN, Giogio. *O que Resta de Auschwitz: O Arquivo e a Testemunha (Homo Sacer III).* São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

AMANCIO, Moacir. *Dois Palhaços e Uma Alcachofra*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

ARENDT, Hannah (1951). *Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____ (1989). *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BELLAMY, Elizabeth. *Affective Genealogies: Psychoanalysis, Postmodernism and the "Jewish Question" after Auschwitz*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BELLOW, Saul (1970). *Mr. Sammler's Planet*. New York: Penguin Classics, 2004.

BLANCHOT, M. (1949). *A parte do Fogo*. (A. M. Scherer, Trad.)Rio de Janeiro: Rocco. (Original publicado em 1949), 2011.

_____ (1959). *O Livro Por Vir*. (L. Perrone-Moisés, Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRIDGERS, Lynn. "Jewish American Literature: The Impact of Sal Bellow on American Jewish Culture". In: *http://www.stu.edu/IMG/pdf/jensen.pdf*, 2007.

CARUTH, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. London: The Johns Hopkins University Press, 1995.

_____. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. London: The Johns Hopkins University Press, 1996.

CHAMETZY, Jules. FELSTINER, John. FLANZBAUM, Hilene. HELLERSTEIN, Kathryn. *Jewish American Literature: a Norton Anthology*. NY: Norton & Company, 2001.

CHEYETTE, Bryan. *Between 'Race' and Culture – Representations of 'The Jew' in English and American Literature*. California: Stanford University Press, 1996.

COSTA, Ana & RINALDI, Doris. *Escrita e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2007.

DINER, Hasia. *We Remember With Reverence and Love: American Jews and the Myth of Silence After the Holocaust, 1945 – 1962*. NY: New York University Press, 2009.

_____. *The Jews in the United States of America – 1654 to 2000*, LA: University of California Press, 2004.

DIONISIO, Gustavo Henrique. *Pede-se Abrir Os Olhos: Psicanálise e Reflexão Estética Hoje*. São Paulo: Annablume, 2012.

DOLTO, Françoise e NASIO, J.-D. *A criança do Espelho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

EAGLESTONE, Robert. *The Holocaust and the Postmodern*. New York: Oxford University Press, 2008.

FALK, Gerhard. *American Judaism and Transition – The Secularization of a Religious Community*. Maryland: University Press of America,1995

FELMAN, Shoshana. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. NY: Routledge, 1992.

_____ (1985). *Writing and Madness: Literature/Philosophy/Psychoanalysis*. California: Stanford University Press, 2003.

FERREIRA, Jerusa Pires. "O judeu errante: a materialidade da lenda". Revista *Olhar*. Ano 2, n°3. Junho de 2000.

FERREIRA, N. P. *Jacques Lacan: Apropriação e Subversão da Linguística*. Rio de Janeiro: Ágora, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S151614982002000100009&lng=pt&nrm=iso>.

FINKELSTEIN, Norman. *A Indústria do Holocausto*. São Paulo: Record, 2000.

FOSTER, Hal. *The Return of the Real: the Avant-Guarde at the End of the Century*. Massachusetts: MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel (1961). *História da Loucura*. São Paulo: Estudos 61, 2004.

FREUD, Sigmund. (1923). *O Ego e o Id*. In: Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. (Vol. 19). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____ (1915).“Reflexões para o tempo de guerra e morte”. In: Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. (Vol. 14). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRIEDMAN, Lawrence. *Understanding Cynthia Ozick*. South Carolina: University of South Carolina Press, 1991.

GREEN, Andre. (1973) “O duplo e o ausente”. In: *O desligamento: psicanálise, antropologia e literatura.* (I. Cubric, Trad.) Rio de Janeiro: Imago, p. 37-55, 1994.

HARTMAN, Geoffrey, ed. *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*. Cambridge: Blackwell, 1994.

HASSEN, Ihab Habib. *The Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett*. New York: Knopf, 1967.

KAUVAR, Elaine. *A Cynthia Ozick Reader*. Indiana: Indiana University Press, 1993.

KLEMPERER, Victor. *LTI – A Linguagem do Terceiro Reich*. São Paulo: Contraponto, Editora.

KOHN, Max. "Será possível acabar, de uma vez por todas, com o exílio? 'O Xale', de Cythia Ozick". In: *http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1516-14982009000100006&script=sci_arttext*, 2009.

LACAN, Jaques (1953). "O Simbólico, o Imaginário e o Real". In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____ (1958). *Seminário V – As Formações do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____ (1962). *Seminário IX – A Identificação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

LACAPRA, Dominick. *History and Memory after the Auschwitz*. NY: Cornell University, 1998.

_____. *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. NY: Cornell University, 2004.

LANGER, Lawrence. *Admitting the Holocaust – collected essays*. New York: Oxford University Press, 1995.

_____. *Art From the Ashes: a Holocaust Anthology*. New York: Oxford University Press, 1995.

_____. *The Holocaust and the Literary Imagination*. New Hale and London: Yale University Press, 1975.

LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. *História e Memória*. São Paulo: Editora Unicamp, 1988.

LEVI, Primo (1947). *É Isto um Homem?*. São Paulo: Rocco, 1988.

M'UZAN, M. *Del Arte a la Muerte: Un Itinerario Psicoanalítico*. Barcelona: Icaria Editorial, 1978.

FINKELSTEIN, Norman. *A Indústria do Holocausto*. São Paulo: Record, 2000.

ORLANDI, E. P. *As formas do Silêncio: No Movimento dos Sentidos*. 3. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1995

OZICK, Cynthia. *Heir to the Glimmering World*. Massachusetts: Mariner Books, 2005.

_____. *The Messiah of Stockholm*. New York: Vintage Books, 1988.

_____. *The Shawl*. New York: Alfred A. Knopf, 1989.

_____. *O Xale*. Tradução Sônia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PERLOFF, Marjorie. *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Evanston: Northwestern University Press, 1999.

POLIAKOV, León. *A História do Anti-semitismo* (coleção). São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

POSTONE, Moishe. SANTERN, Eric. *Catastrophe and Meaning: The Holocaust and the Twentieth Century*. Illinois: University of Chicago, 2003.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a História e o Esquecimento*. Campinas: Unicamp Editora, 2008.

ROTH, Philip. *Zuckerman Bound: a Trilogy and Epilogue*. New York: Vintage Books, 1995.

SACHAR, Howard M. *A History of the Jews in America*. New York: Vintage Books, 1992.

SINGER, Isaac Bashevis. *The Family Moskat: a novel*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1945.

SIVAN, Miriam. *Belonging Too Well: Portraits of Identity in* Cynthia Ozick's *Fiction*. New York: SUNY Press, 2009.

SPIEGELMAN, Art (1991). *Maus – A História de um Sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WEINER, Rebecca. "The Jewish History Tour – Lublin". In: www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/vjw/Lublin.html, 2011.

WIESEL, Elie (1972). *The Night Trilogy*. New York: Hill and Wand, 2006

WIRTH-NESHER, Hana. KRAMER, Michael. *The Cambridge companion to Jewish American literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

YERUSHALMI, Yosef. *Zakhor: História Judaica e Memória Judaica.* Rio de Janeiro: Imago, 1982.

YOUNG, James E. *Writing and rewriting the Holocaust narrative and the consequences of interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

ZIZEK, Slavoj. *How to Read Lacan*. New York: W. W. Norton & Company, 2007.