

Representações da memória e do exílio judaicos em *The fixer*, de Bernard Malamud, e em pinturas de Marc Chagall

Representations of the Jewish memory and the Jewish exile in the Bernard Malamud's novel *The Fixer* and in some paintings by Marc Chagall

Fernando Oliveira Santana Júnior*

Resumo: Este trabalho tem por objetivo fazer uma análise intersemiótica da presença da memória e do exílio no romance *The fixer* (O faz-tudo), do escritor judeu norte-americano Bernard Malamud (1914-1986), publicado em 1966, e em alguns quadros do pintor judeu russo Marc Chagall (1887-1985), por exemplo: *Êxodo* (de 1952-1966), *A crucificação branca* (de 1938), *Eu e a aldeia* (de 1911). Apesar de serem de gerações distintas, Malamud, filho de imigrantes judeus russos que foram para os Estados Unidos, e Chagall, ele mesmo imigrante ido para a França, ambos tematizam o lugar-lar de origem de suas respectivas famílias, o *shtetl* ("pequena cidade", em ídiche). Os *shtetlekh* foram pequenas cidades demarcadas na Polônia e na Rússia, durante o século 19 e início do século 20, centros da vida religiosa e cultural judaica. Para muitos judeus imigrantes da Europa Oriental e para os seus descendentes, o *shtetl* se tornou o *locus* mítico primordial e nostálgico, apesar da destruição provocada pelos *pogroms* e pelo Holocausto. Por isso, artistas como Malamud e Chagall recriaram a vida do *shtetl* em suas obras, recorrendo ao *zékher*, a memória individual e coletiva judaica, cuja transmissão ocorre mediante o ritual e a narrativa. Assim, a memória recria o espaço e o tempo, transgredindo cronologias, como visto em *The fixer*, de Malamud, e na pintura de Chagall, ao recorrem ao universo onírico e ao inconsciente, elementos do Surrealismo. Ademais, Malamud e Chagall tematizam o exílio, contestando o uso da crucificação de Jesus como pretexto antisemita. Malamud o faz com o personagem Yákov Bok, anti-herói que vive um autoexílio sob as implicações do histórico exílio coletivo judaico. Chagall o faz, a seu modo, também recriando a lenda de *Ahasverus*, o judeu errante.

Palavras-chave: Memória. Exílio. Malamud. Chagall.

Abstract: This paper aims to make an intersemiotic analysis about the Jewish memory and exile in the novel *The fixer*, by Jewish American writer Bernard Malamud (1914-1986), published in 1966, and in some pictures of the Jewish Russian painter Marc Chagall (1887-1985), for example: *Exodus* (from 1952-1956), *The White Crucifixion* (from 1938), *I and my Village* (from 1911). In spite of they had been raised up in distinct Jewish generations, Malamud (son of Jewish Russian immigrants that went to the United States) and Chagall (immigrated to France), both take as theme the home-place from where originated their families, the *shtetl* (small village, in Yiddish). The *shtetlekh* were small cities demarcated in Poland and Russian during the ninth and twenty centuries; centers of the Jewish religious and cultural life. For many immigrated European Jews and their descendants, the *shtetl* became the nostalgic, primordial and mythical place, in spite of the destruction occasioned by the *pogroms* and the Holocaust. For this reason, art's men as Malamud and Chagall recreated the *shtetl's* life in their works, having recourse to the *zekher*, the collective and the individual memory of the Jewish people, whose transmission occurs by means of the ritual and the narrative. Therefore, the memory recreates time and space, transgressing chronologies; this mnemonic phenomenon is showed in the Malamudian novel *The fixer* and the Chagallian picture, because both artists searched the oniric universe and the unconscious, Surrealism's elements. Furthermore, Malamud and Chagall take as theme the exile suffered by the Jewish people deconstructing the use of the crucifixion of Christ as anti-Semitic pretext. Malamud makes it through the character Yakov Bok, anti-hero that lives individually a self-exile under the implications of the historical and collective exile of the Jewish people.

Likewise, Chagall makes it, according to his vision, by means of the recreation the Ahasuerus legend, the wandering Jew.

Keywords: Memory. Exile. Malamud. Chagall.

“Quando Israel está no exílio, assim está a palavra”, diz o Zohar. A palavra desertou do significado que lhe cabia transmitir.¹

Elie Wiesel

Introdução

O objetivo deste artigo é fazer uma análise intersemiótica sobre a memória e o exílio judaicos no romance *The fixer* (O faz-tudo), do escritor judeu norte-americano Bernard Malamud² (1914-1986), publicado em 1966, e em alguns quadros do pintor judeu franco-russo Marc Chagall³ (1887-1985): *Êxodo* (de 1952-66), *A crucificação branca* (de 1938), *Eu e a aldeia* (de 1911). À vista disso, nossa proposta comparatista se deterá em dois elementos vinculados à memória e ao exílio. Para a memória, o *shtetl*, sob perspectiva nostálgica; para o exílio, a lenda do judeu errante, o *Ahasverus*, com implicações críticas a respeito do antissemitismo. A colocação desses elementos não denota uma dicotomia estanque, já que o *shtetl* também se vincula ao exílio e o judeu errante, à memória. Tendo consciência dessa flexibilidade, memória/*shtetl* e exílio/judeu errante constituirão as duas partes deste trabalho.

É oportuno ressaltar que a leitura comparada da ficção de Malamud com a pintura de Chagall não constitui novidade, pois há ensaios investigando a presença da temática chagalliana do amor na obra malamudiana, especialmente em contos. Por exemplo, há o ensaio *The Loathly Landlady: Chagallian Unions and Malamudian Parody: “The Girl of My Dreams” Revisited*, de Joel Salzman. Esse ensaio vê o conto “A garota dos meus sonhos”, que integra a obra *O barril mágico*, como uma paródia da união amorosa das telas chagallianas, pois a narrativa mostra a frustração da busca amorosa de Mitka, um escritor fracassado por causa da recusa de as editoras aceitarem seu romance (de “simbolismo obscuro”), considerando que ele – idealizando encontrar uma bela jovem, mesmo “gorducha” – encontra Olga, uma “velhota”, “gorducha, de óculos e destituída de qualquer atrativo, por menos que fosse” (MALAMUD, 2007, p. 55). A despeito de ambos compartilharem o ofício de escrever, pois Mitka lera textos de Olga na coluna do jornal *The Globe*, justamente tratando da luta do ofício de escrever, ela não correspondeu às expectativas de Mitka.

Nossa hipótese de trabalho não partirá dessa temática, mas das questões relativas à memória e ao exílio, originada da necessidade de um estudo comparativo entre a obra romanesca malamudiana e a pintura chagalliana. Ou seja, da análise de possíveis relações da pintura de Chagall com o romance de Malamud. Essas possíveis relações são sugeridas pelo fato de que esses artistas tematizam memórias do *shtetl* (embora Malamud só ouvisse histórias sobre ele, mas Chagall passou sua infância em um na Rússia) e o sofrido exílio judaico, pelo viés antissemita, supostamente legitimado, segundo tal viés, pelo falso crime judaico da morte de Cristo.

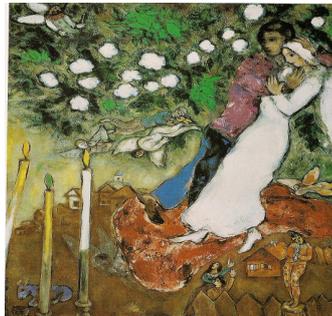
Para reforçar a necessidade do estudo comparativo deste artigo, temos a confissão do próprio Malamud em uma entrevista que afirma que foi influenciado por Chagall: “eu utilizei o imaginário chagalliano, intencionalmente, em uma estória, *O barril mágico*, e é isso mesmo” (THE PARIS REVIEW FOUNDATION, 2005, p. 19. Tradução nossa). Nesse conto, que funde linguagem verbal com linguagem visual, há, no final, o encontro amoroso entre Leo Finkle, estudante de *yeshiváh* (academia rabínica), e a sofrida prostituta Stella Salzman, tematizando o amor como instrumento de redenção: “viu naquela jovem a sua própria redenção. Violinos e

velas acesas encheram o ar. Leo correu para ela com seu buquê de flores. Quem dobrasse a esquina veria Salzman encostado a uma parede a entoar orações pelos mortos” (MALAMUD, 2007, p. 254).

Vejamos dois quadros chagallianos que dialogam com esse final de *O barril mágico*:



A mulher do rosto azul, 1932-1960, de Marc Chagall (CEDILLO, 1997, p. 35).



As três velas, 1938-1940, de Marc Chagall (WALTHER; METZGER, 2006, p. 65).

Assim, estamos diante de dois quadros de Chagall que podem ter servido de inspiração estética para Malamud tecer o conto *O barril mágico*, especialmente o desenlace narrativo do encontro amoroso entre os jovens Leo Finkle e Stella Salzman. O conto narra a busca angustiante de Finkle por uma esposa, condição *sine qua non* para que possa se tornar rabino de uma comunidade judaica, tendo como conselheiro/agente matrimonial Pinye Salzman, que conhecia várias jovens pretendentes. O “barril” era o local em que ficavam as fotografias das jovens “descartadas”, mas justamente a da filha de Salzman, Stella, que se tornou meretriz, por ainda estar junto com aquelas das outras pretendentes, foi encontrada por Finkle, para desespero do agente matrimonial. Contudo, o barril se torna “mágico” quando ele se apaixona por Stella e também quando ambos findam o conto com uma fusão amorosa marcada por uma atmosfera chagalliana, surrealmente provocada pela presença de elementos que povoam o universo do amor na pintura de Chagall, conforme nos quadros citados: “violinos” e “velas”.

Também nos fundamentaremos no que Erwin Panofsky chamou de iconologia, que consiste no estudo da produção e da interpretação “de imagens, histórias e alegorias que dão sentido, mesmo para os planos formais e para os procedimentos técnicos empregados [nas obras de arte]” (PANOFSKY, 1955, p. 31. Tradução nossa). Imagens, histórias e alegorias que constituem o “significado intrínseco, ou o conteúdo” (PANOFSKY, 1955, p. 30), fincado nas influências teológicas, filosóficas e políticas, com os propósitos e as inclinações individuais dos artistas, sem se deixar de ver a obra de arte como um documento artístico individual e civilizatório de seu tempo.

1. O *shtetl*: memórias de um paraíso perdido reconstruído na arte

Muitos locais passados são presentificados na arte por intermédio da memória. Eles podem ser vistos como documentos civilizatórios historicamente relacionados a uma obra, ou grupos de obras de arte (PANOFSKY, 1955, p. 39). Um local tornou-se atemporal na memória judaica, especialmente para os *ashkenazim*, judeus do Leste Europeu, e para seus descendentes, o *shtetl*. Em ídiche, cidadezinha ou aldeia. Os *shtetlekh* constituíam pequenas comunidades judaicas na Europa Oriental durante os séculos 19 e 20, na Rússia, na Polônia, na Ucrânia, na Lituânia e a parte leste do Império Austro-Húngaro (ZOLLMAN, 2010; UNTERMAN, 1992). O *shtetl* era cercado por campos e florestas; suas residências, construídas em madeira, eram de centenas a milhares; as ruas do *shtetl*, em sua maioria, não eram pavimentadas. O conceito de cultura no *shtetl* estava restritivamente ligado ao da religião judaica, pois o *idishkeit* (o judaísmo) norteava a visão da vida, da existência (BEREZIN, 1977, p. 37).

Assim, conforme Joellyn Zollman (2010), os espaços públicos do *shtetl* tinham sinagogas de madeira, cemitério judaico, tanques rituais (*mikvaôt*), o mercado, juntamente com igrejas ortodoxas russas ou católicas. Quanto ao trabalho, “a maioria dos judeus do *shtetl*, tanto homens quanto mulheres trabalhavam para sustentar suas famílias, usualmente em negócios artesanais e comerciais (...)” (ZOLLMAN, 2010, p. 1. Tradução nossa). “No ‘*shtetl*’, o rabino era tanto o guia religioso quanto o secular” (BEREZIN, 1977, p. 37). Havia *shtetlekh* com feição totalmente judaica (UNTERMAN, 1992, p. 246), havendo neles residências de não judeus, de modo que o *shtetl* era marcado pelo contato diário (social e comercial) desses dois grupos, apesar de períodos de tensões antissemitas (ZOLLMAN, 2010; UNTERMAN, 1992). A vida no *shtetl* era difícil: as pessoas tinham poucas posses e não tinham acesso à educação secular.

A despeito de períodos de profunda miséria, os judeus do *shtetl* tinham, geralmente, uma fé inabalável; outros, que desanimavam, fugiam em busca de melhorias de vida, ou para ingressarem na militância revolucionária. Esses dois comportamentos judaicos correspondem, respectivamente, a dois personagens do romance *The fixer*, 2006, o mascate Shmuel e o faz-tudo, Yákov Bok. O mesmo ocorre com as personagens que povoam a pintura chagalliana, principalmente marcados pela religiosidade judaica, fuga e perseguição.

Apesar da destruição provocada pelo nazismo, artistas da palavra e da imagem procuraram, por intermédio da memória, salvar o *shtetl* do esquecimento. Nesse sentido, conforme Anh Hua, a memória é estetizada e, assim, o seu estudo deve levar à ausência, à tradição, à nostalgia (AGNEW, 2005, p. 197). Nessas condições que Chagall e Malamud tematizam o *shtetl*, mas com diferença. Chagall viveu em um *shtetl*, de modo que jamais se desligou dele, especialmente em sua pintura; Malamud foi filho de judeus que ali viveram, ou seja, ele ouviu a história dos imigrantes, não só de seus pais, mas também de outros imigrantes judeus. Nesse contexto, por meio da literatura e da pintura, ocorreu uma mitificação nostálgica para os que viveram lá, bem como para sua descendência, “o *shtetl* se apresenta como um ponto mítico de origem” (ZOLLMAN, 2010, p. 2. Tradução nossa). É assim que Chagall apresenta o *shtetl*, com infante nostalgia:



Eu e a aldeia, 1911, de Marc Chagall (WALTHER; METZGER, 2006, p. 20).

Chagall tem um estilo único, fundindo vanguardas (como o Fauvismo, o Orfismo, o Cubismo e o Surrealismo) com movimentos como o Romantismo e o Simbolismo, ele se tornou “o pintor da metamorfose dos gêneros, dessa imbricação transformadora das artes propugnada por tantos vanguardistas” (CEDILLO, 1997, p. 2). *Eu e a aldeia* [o *shtetl*], iconologicamente, frisa imagens pictóricas marcadas pelas estéticas vanguardistas. A fauvista e a orfista (pelo emprego metamórfico das cores, especialmente o verde, que contrasta com o branco); a cubista (com o caráter geométrico da circunferência que une o eu, a árvore e a ovelha, sob o perspectivismo dos motivos, numa convergência assinalada pela estrada de linhas retas em direção ao *shtetl*). Com isso, há uma apropriação do Cubismo para destruir a noção tridimensional do espaço, a fim de recompô-lo, transgredindo a cronologia temporal, quadrimensionalmente pela memória (CEDILLO, 1997, p. 2).

As casas, a cor branca e a jovem de cabeça para baixo evocam “uma realidade existente para além do mundo visível, para a imaginação daquilo onde as lembranças se reduzem a símbolos” (WALTHER; METZGER, 2006, p. 20): Apollinaire chamou os quadros de Chagall de *surnaturalisme*. Ainda em termos iconológicos, há a história do *shtetl* e a árvore central, representando a árvore da vida, sendo alegoria do paraíso, da infância de Chagall, que – apesar da condição escassa da vida na aldeia – ainda era vista como um Éden. Essa leitura também é permitida pela harmonia do olhar entre o pintor e a ovelha. Assim, o verde simboliza o equilíbrio, “é uma cor tranquilizadora, refrescante, humana” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 938-939), que desnuda, de forma primaveril, a terra em que o homem habita, desnudando-o da solidão do inverno. Além disso, “benéfico, o verde reveste-se [...] de um valor mítico, o das *green pastures*, dos paraísos verdes dos amores infantis” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 940). Essa harmonia entre o pintor e a ovelha dialoga com a harmonia do mascate Shmuel com o seu cavalo, no romance malamudiano *The fixer*:

Shmuel (...) passava havia muito dos sessenta, tinha uma barba branca (...) Era um homem religioso (...). [O cavalo] era um animal descarnado, de pernas compridas, corpo marrom e ossudo e grandes olhos estúpidos. O animal e Shmuel entendiam-se muito bem (MALAMUD, 2006, p. 17-18; p. 23).

Shmuel era um velho sofrido com o grau de miséria do *shtetl* em que vivia. Diferentemente da visão bucólica e paradisíaca do *shtetl* de Chagall, em *Eu e minha aldeia*, Shmuel sofria com o seu, mas havia algo edênico em sua aldeia: a harmonia com seu cavalo, e esse aspecto, de certo modo, dialoga com o entreolhar do pintor com a ovelha. Como? Ambos *shtetlekh*, o de Chagall e o de Malamud, têm uma atmosfera religiosa, a do movimento hassídico, um dos ramos do judaísmo. O seu fundador, o Rabi Israel ben Eliezer, conhecido como Baal Shem Tov, “gostava de passar o tempo nos campos e nas florestas, experimentando o divino no mundo da natureza”

(UNTERMAN, 1992, p. 40), de modo que, por intermédio da ascese mística, esse sábio conhecia a linguagem da fauna e da flora.

Um líder posterior do movimento hassídico, o rabino e poeta Nachman de Breslav, bisneto de Baal Shem Tov, que viveu no século 18, ensinou: “quem mata uma árvore antes do tempo dela, é como que houvesse matado uma alma” (citado por GOTLIEB, 2004, p. 1. Tradução nossa⁴). A personagem Shmuel, como todo judeu do *shtetl*, acreditava que a *Schekhináh*, “através das fagulhas decaídas no ato da Gênese, compartilhava de seu exílio, estava no mundo, era uma realidade existencial que animava os seres e as coisas, não como uma força difusa num despersonalizado panteísmo, porém, como um *Tu* onipresente, que o constituía em *Eu* e sobretudo em Seu interlocutor”, um relacionamento com Deus numa “intimidade dialógica” (GUINSBURG, 1996, p. 61; UNTERMAN, 1992, p. 242, 262, 263, 268). Como bem sintetiza Jacó Guinsburg (1996, p. 60), era “a esfera edênica da beatitude sabática”, alheia ao “utilitarismo ocidental”, na qual o judeu do *shtetl* deixava de lado a “existência surrada e puída como seu gabardo, trocava de ‘alma’” e “revestia-se dos paramentos” da *Hassidút*, profunda e infinita devoção.

Esse aspecto hassídico ajuda a compreender a harmonia entre o humano e o animal na pintura de Chagall e no romance de Malamud. Nesse sentido, estamos diante de uma leitura ecocrítica do estudo comparativo e intersemiótico entre esses autores. Esses artistas colocaram esse aspecto do movimento hassídico em suas respectivas obras, tornando possível esse diálogo, como uma evocação paradisíaca do *shtetl*, confirmando, nessas obras, o que disse Anh Hua: “a memória é encontrada [...] na literatura, [...] nas artes visuais [...]” (AGNEW, 2005, p. 199. Tradução nossa). Portanto, a tentativa de reconstituição do *shtetl* concerne à memória judaica.

A memória individual de Chagall e Malamud, por meio de suas obras, se vincula à memória coletiva judaica, pois segundo o sociólogo judeu Maurice Halbwachs, “para evocar seu próprio passado, em geral, a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade” (2006, p. 72). Assim, “a memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (HALBWACHS, 2006, p. 69). Considerando que “a memória do passado foi sempre um componente central da experiência judaica”, o historiador Yosef Yerushalmi declara que “os judeus [...] tem a mais longa e a mais persistente de todas as memórias” (1996, p. XXXIII. Tradução nossa). Conforme Yerushalmi, “a memória flui, acima de tudo, através de dois canais: o ritual e a narração” (1996, p. 11. Tradução nossa). Assim, o rito, o culto, a liturgia se fundem com a prosa, o texto narrativo da Torá “a serviço da memória” (YERUSHALMI, 1996, p. 11).

As festas judaicas são um exemplo vivo desse serviço mnemônico. *Pêssah*, a Páscoa, por exemplo, rememora a libertação do exílio egípcio, festa em que o culto de ação de graças pela chegada da colheita de cevada se funde com a narração histórica (a *hagadáh*, em hebraico, relato) dessa libertação, que ocorre, atualmente, nas duas primeiras noites dessa festividade judaica. Por conseguinte, conforme Yerushalmi, “a necessidade de lembrar inevitavelmente transborda em narrativa histórica verdadeira, também” (1996, p. 12. Tradução nossa). É o mandamento do *zékher*, lembrança, acompanhado do ato. *Zékher* é a memória individual e coletiva do povo judeu, cuja transmissão ocorre mediante o ritual e a narrativa (YERUSHALMI, 1999). Assim, a memória recria o espaço e o tempo, transgredindo cronologias (IGEL, 1997), e os escritores e poetas judeus lidam de forma ritual com a linguagem escrita, a palavra, para cumprirem esse mandamento da Torá, pondo as representações de suas memórias em narrativa e poesia.

Retornando ao episódio narrativo de *The fixer*, infelizmente, Shmuel e seu cavalo, que tão bem se entendiam (compartilhando de uma existência pobre), tiveram de se separar, pois Yákov Bok, genro de Shmuel, revoltado com a miséria do *shtetl*, trocara uma vaca por ele, para ir embora a fim de tentar uma vida melhor em Kiev. Essa partida desencadeia outro tema: a lenda do judeu

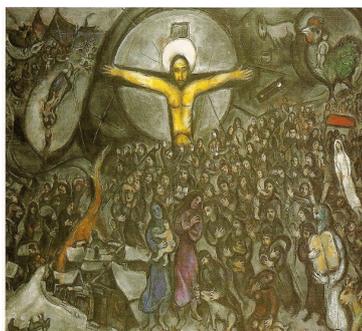
errante, vinculada ao antissemitismo, enredado na história que permeia o romance *The fixer*: a recriação do caso Mendel Neils, para ser a história de Yákov Bok.

2. Exílio judaico e antissemitismo: recriação crítica em Chagall e Malamud

Malamud e Chagall tematizam o exílio judaico, contestando o uso da crucificação de Jesus como pretexto antissemita. Malamud o faz com o personagem Yákov Bok, anti-herói que vive um autoexílio de seu *shtetl*, sob as implicações do histórico exílio coletivo do povo judeu, por causa da falsa acusação de libelo de sangue,⁵ que surgiu na Idade Média e que ainda ocorreu no século 20. Chagall também o faz, a seu modo, recriando a lenda de *Ahasverus*, o judeu errante,⁶ inserindo-o no contexto histórico de antissemitismo, dialogando com o caso Neilis, recriado no romance malamudiano. Mesmo que Chagall não tenha uma tela que retrate o caso Beilis, telas em que ele aborda o exílio judaico fazem referência implícita a esse caso:



A crucificação branca, 1938, de Marc Chagall (WALTHER; METZGER, 2006, p. 62).



Êxodo, 1952-1966, de Marc Chagall (WALTHER; METZGER, 2006, p. 83)

Em 1911, mais uma vez aparece a acusação antissemita de libelo de sangue: a vítima foi Menahem Mendel Beilis, o qual foi acusado de haver matado ritualmente o garoto Andrei Yushchinsky. Beilis foi mantido preso por dois anos e torturado, mas foi absolvido quando a verdadeira assassina confessou o crime. Por trás desse velho discurso de crime ritual, há o antissemitismo, que deriva de séculos de antijudaísmo cristão: os judeus deveriam pagar por terem matado Jesus.

Antes de falar da recriação literária feita por Malamud, convém uma breve análise dos dois quadros chagallianos que, de certo modo, retratam implicitamente o libelo de sangue, e com mais contundência o exílio judaico. O uso de Jesus crucificado é, para Chagall, a resposta-explicação definitiva “para a desgraça de sua época” (WELTHER; METZGER, 2006, p. 62), ou seja, o sofrimento exílico do seu povo. Corresponde ao que Panofsky (1955) chama de “significado profundo”, fincado nas influências teológicas, filosóficas e políticas, com os

propósitos e as inclinações individuais dos artistas, sem se deixar de ver a obra de arte como um documento artístico e individual e civilizatório de seu tempo.

A presença de Jesus crucificado é recorrente em várias pinturas de Chagall, como *A guerra*, de 1964-1966, *Obsessão*, de 1943, *O mártir*, de 1940, *A alma da cidade*, de 1945, *A queda do anjo*, de 1923-1947. A herança cubista do simultaneísmo dos motivos salta aos olhos. *Pogroms no shtetl*, um nazista pondo fogo em uma sinagoga, lamentação dos profetas testemunhas (tirados do Antigo Testamento) diante das barbaridades antissemitas, praticadas em nome de Cristo (o que explica a lamentação), fugas a pé e pelo mar, simbolizadas pelo judeu errante, *Ahasverus*, que aparece de verde, passando rente a um *Sefer Torá* em chamas. O branco, sendo a cor da pureza, mostra que Jesus não tem culpa. Mais contundentemente, o Jesus apresentado, conhecido em seu tempo como Yeshúa Bar Ióssef, está com vestimenta judaica, o *talit*, cujos cinco nós nas quatro franjas suspensas em seus quatro cantos simbolizam a Torá Escrita, além da cabeça coberta, diferentemente das imagens cristãs de Jesus crucificado. Assim, Chagall realiza uma desconstrução de um discurso cristão envolvendo um judeu que foi cristianizado contra o seu próprio povo, para implodir o paradoxo que atinge o discurso cristão-antissemita. O discurso da perseguição aos judeus em nome de um judeu que, segundo depreendemos da pintura chagalliana, jamais deixou de ser fiel ao judaísmo (Mt 5:17-19).

As personagens saindo pelas extremidades inferiores do quadro reforçam a leitura do exílio judaico. Diante disso, as personagens dessas pinturas mostram que o exílio é uma experiência terrível, “uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, [...] uma condição de perda terminal” (SAID, 2003, p. 46). Refletindo sobre o sofrimento provocado pelo exílio judaico em seus sobreviventes, a partir do sofrimento individual do personagem Yákov Bok, diz o narrador do romance *The fixer*: “os judeus que conseguem escapar com vida estão condenados a viver a dor da lembrança para sempre” (MALAMUD, 2006, p. 321).

Em *Êxodo*, o título se refere à fuga exílica dos judeus do Egito, aspecto da pintura confirmado pela presença de Moisés, segurando as Tábuas dos Dez Mandamentos. Chagall traz a multidão judaica em fuga exílica, emigrando de um *shtetl* em chamas. Com essa cena pictórica, Chagall, além de reatualizar o êxodo dos judeus do Egito, mostra Jesus crucificado no centro superior da tela, tendo só o branco de uma auréola em torno da cabeça, mas com o corpo amarelado. Essa cor amarelada evoca, no contexto da perseguição aos judeus, a estrela amarelada que o nazismo infligiu aos judeus: mais uma vez se confirma o uso antissemita do judeu Jesus para perseguir o seu povo. Mesmo com a visão coletiva, o caso particular do julgamento de Mendel Beilis está presente nesse contexto pictórico chagalliano, no tocante aos judeus, pois a forjada “culpa” de Beilis recaiu sobre seu povo, de modo que organizações como as Centúrias Negras incitavam *pogroms*. Fazendo um diálogo com o romance *The fixer*, de Malamud, sai-se do exílio coletivo para o exílio individual, mas sob a implicação histórica do exílio coletivo judaico, do consertador Yákov Chepsovitch Bok, recriação literária de Mendel Beinis. Nesse sentido, dialogando com os quadros chagallianos apresentados, um motivo central norteia a estória romanesca de Yákov Bok: “Desde que Cristo foi crucificado, o crime de quem o matou passou a ser de todos os judeus para sempre” (2006, p. 321).

Romance histórico, mas entremeado pela estética surrealista (especialmente nos momentos de sonhos e aparições vivenciados pelo protagonista na prisão), *The fixer* se apresenta como literatura de testemunho contra a barbárie histórica cometida pelo Império Czarista contra o povo judeu. Obviamente, também se insere o Holocausto, pois, no contexto desse romance, o que o Império Czarista fez foi uma antecipação do que faria o nazismo,⁷ e, mais amplamente, todas as atrocidades cometidas contra o gênero humano pelos regimes totalitaristas. Situado na Kiev de 1911, o romance retrata a história de Yákov Chepsovitch Bok. Ele, cansado da miséria do *shtetl*, e marcado pelo abandono da esposa, Yákov resolve deixá-lo, para buscar uma vida

melhor na cidade de Kiev. Apesar das advertências de seu sogro Shmuel, consistindo no perigo antisemita que rondava a vida judaica nessa cidade, Bok resolveu ir embora, conquanto temesse essa partida e sentisse saudade do *shtetl*, enfrentando um conflito nostálgico.

Após haver salvado da morte um velho antisemita, e membro das Centúrias Negras, Nikolai Maximovitch Lebedev, este o põe como encarregado em uma olaria. Mais tarde, Yákov foi acusado de haver assassinado ritualmente o menino Jênia Golov, a velha acusação de libelo de sangue reaparece, apesar de o judaísmo proibir a ingestão de sangue. A partir do exílio de Yákov na prisão, o narrador reflete sobre o exílio e a errância, que marcam profundamente a memória judaica, mostrando o povo judeu como vítima do antisemitismo ao longo da história, em qualquer lugar, reflexão também empastada nas telas chagallianas:

Do lado de dentro, ou do lado de fora, era a história que prevalecia – triste memória do mundo. Eram as coisas ruins que ficavam na memória. Portanto, para um judeu não fazia diferença onde ele estivesse. Carregava sempre às costas uma carga de memórias: a condição de servidão, de oportunidades reduzidas, de vulnerabilidade (MALAMUD, 2006, p. 368).

Ao refutar a culpabilidade judaica pela morte de Jesus, o narrador diz que a dispersão exílica dos judeus pelo mundo tem uma explicação metafísica, baseada no relacionamento eterno entre Deus e os judeus (MALAMUD, 2006). Diferentemente de Chagall, que não mostra a causa da diáspora exílica do povo judeu, preferindo – com contundência estética – mostrar a causa dada pelo antisemitismo moderno, filho do antijudaísmo cristão medieval. Não obstante, para o narrador de *The fixer*, que na verdade expressa as reflexões de Yákov Bok, a diáspora judaica não decorre da paixão de Cristo, mas de uma quebra da aliança com Deus, que consta na Torá, acompanhada da contrapartida: a promessa messiânica. Sem respostas de seu amigo judeu Sigmund Freud para explicar a profundidade absurda do exílio do povo judeu ao longo da história, o judeu intelectual, radicado no Brasil, Stephan Zweig, em sua obra *O mundo de ontem*, vislumbra a explicação metafísica: “mas talvez seja precisamente o sentido supremo do judaísmo repetir sem descanso, por sua existência cujo enigma desafia o tempo, a eterna pergunta proposta a Deus por Jó, a fim de que jamais aquela possa ser integralmente esquecida na terra” (citado por BEREZIN, 1977, p. 209). Assim, a transcendência da resposta consiste na miraculosa sobrevivência do povo judeu, considerando que, como explica o filósofo russo Nicolai Berdaiyev, pelo “critério materialista positivista, a nação judaica já deveria ter desaparecido da face da terra já há muito tempo. Sua existência é um fenômeno misterioso e espantoso, [...] a vida dessa nação é regida por alguma força de algum decreto antigo [...] (apud GRYLAK, 1998, p. 176). Ainda conforme Berdaiyev, em sua obra *O sentido da história*, o método materialista histórico, quando esse filósofo tentou ratificar a veracidade desse método, foi estilhaçado, ou posto em xeque, pela questão judaica, “pois o destino do povo judeu é totalmente inexplicável sob o ponto de vista materialista” (citado por GRILAK, 1998, p. 176).

Como lembra Edward Said, inexistente uma linguagem adequada para tentar exprimir a descontinuidade da existência exílica (2003, p. 50), e que “apesar da opressão e da ameaça de extinção, um determinado *ethos* permanece vivo no exílio” (SAID, 2003, p. 57). Especificamente, em se tratando da descontinuidade exílica do povo judeu, sua existência, após séculos de tentativa de extermínio, “extrapola a regra corrente no destino dos povos”, causando “espanto e admiração em muitos pesquisadores ao longo dos tempos”, de modo que “vive e respira, apesar de contradizer com sua persistência as leis usuais da história” (GRYLAK, 1998, p. 176). É com essa linguagem absurda, para explicar um exílio considerado absurdo, transgredindo a lógica e a limitada razão humana que Chagall e Malamud põem em suas obras a condição judaica.

Conclusão

Mesmo com a descoberta dos verdadeiros criminosos, Yákov sai da prisão, para ser julgado. A caminho do julgamento, a narrativa suspende-se em um diálogo imaginário entre Yákov e o Czar, revelando a frieza irônica do trato deste com os judeus de seu império. Diante disso, sem medir esforços, Yákov pega uma arma e mata o Czar. Esse gesto denota que, segundo a personagem, a história pode ter seu curso alterado e que “um homem não pode ficar parado vendo a própria destruição” (MALAMUD, 2006, p. 392).

A universalização da condição judaica, nos quadros chagallianos e no romance malamudiano *The fixer*, implode o discurso antisemita, desconstruindo-o em suas falácias históricas. Ambos – Marc Chagall e Bernard Malamud – usaram o judeu como alegoria da condição universal humana. Malamud disse: “eu tento ver o judeu como um homem universal. [...]. O drama judaico é prototípico, um símbolo da luta pela existência humana, nos mais altos e possíveis termos humanos” (1991, p. 30. Tradução nossa). Similarmente, Chagall o confirma: “quando um pintor é judeu e pinta a vida, como se poderia ele defender contra elementos judaicos em sua obra! [...] Com efeito, o elemento judaico permanece aí, mas a sua obra pretende alcançar prestígio universal” (citado por WELTHER; METZGER, 2006, p. 62).

* **Fernando Oliveira Santana Júnior** é Mestre em Teoria da Literatura/Literatura Comparada pela Universidade Federal de Pernambuco, doutorando em Teoria da Literatura/Literatura Comparada pela mesma instituição, bolsista da CAPES e orientando da Prof^a Dr^a Ermelinda Maria Araújo Ferreira, participando do Núcleo de Estudos em Literatura e Intersemiose (NELI).

Notas

¹ Do ensaio “Por que eu escrevo?”, de Elie Wiesel (In: VIEIRA (Org.) 1994, p. 23).

² Bernard Malamud nasceu em Nova Iorque, em 26 de abril de 1914. Filho de judeus imigrantes russos, o escritor foi romancista e contista. Escreveu oito romances e vários contos, sendo o *The fixer* premiado com os prêmios Pulitzer e National Book, em 1967. Segundo a crítica literária norte-americana, juntamente com Isaac Bashevis Singer, Philip Roth e Saul Bellow, Malamud se tornou um dos grandes escritores da literatura judaica norte-americana do século 20. Morreu em 18 de março de 1986.

³ Marc Chagall, registrado Moïshe Shagal, nasceu em Vitebsk, no dia 07 de julho de 1887, na Bielorrússia (na época integrada ao Império Czarista Russo). Foi um dos maiores pintores do século XX, combinando com estilo próprio, os movimentos artísticos de seu tempo: o Cubismo, o Surrealismo, Simbolismo e Fauvismo. Sua pintura é de expressão judaica, com exceção de alguns quadros parisienses. Pintou quadros, fez ilustrações para a Bíblia e para as fábulas de La Fontaine, tapeçarias, vitrais. Morreu em 28 de março de 1985.

⁴ Para um entendimento introdutório do tratamento dado pelo Judaísmo à natureza, em termos ecocríticos, ler o ensaio “Jews, Jewish Texts, and Nature: A Brief History”, de Daniel Swartz (In: GOTLIEB (Ed.), 2004, p. 84-99).

⁵ Originada pelo antijudaísmo cristão medieval, consiste na acusação de que os judeus cometiam assassinato de cristãos, especialmente de crianças, para usar o sangue deles para fazer a matsá, pão sem fermento, da Páscoa judaica (UNTERMAN, 1992). Reapareceu em Kishinev, em 1903.

⁶ Conforme Joseph Jacobs, trata-se de “uma figura imaginária de um sapateiro de Jerusalém que, tendo insultado Jesus no caminho em direção à crucificação” (2002, p. 1. Tradução nossa), que recebeu uma maldição de que andaria perpetuamente como um errante sobre a Terra, até o retorno de Cristo.

⁷ “De uma hora para outra surge um louco dizendo que o sangue dos judeus é maldito”, diz o narrador de *The fixer* (MALAMUD, 2006, p. 321).

Referências

- BEREZIN, Rifka. *Caminhos do povo judeu*. São Paulo: Federação Israelita do Estado de São Paulo, 1977. v. 4.
- CEDILLO, Adolfo Gómez. *Marc Chagall*. Trad. Berta Rodrigues Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. 23 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- GOTLIEB, Roger S. *This sacred earth: Religion, Nature, Environment*. New York: Taylor & Francis Books, 2004.
- GRYLAK, Moshe. *Reflexões sobre a Torá*. Trad. Marcelo Firer. São Paulo: Sêfer, 1998.
- GUINSBURG, Jacó. *Aventuras de uma língua errante: ensaios de literatura e teatro ídiche*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HUA, Ann. Diaspora and Cultural Memory, In: AGNEW, Vijai (Ed.). *Diaspora, Memory, and Identity: A Search for Home*. Toronto: University of Toronto Press, 2005.
- IGEL, Regina. *Emigrantes judeus, escritores brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- JACOBS, Joseph. *Wandering Jew*, In: JEWISH ENCYCLOPEDIA, 2002. Disponível em: <<http://www.jewishencyclopedia.com/view.jsp?artid=33&letter=W>> Acesso em: 26 abr. 2010.
- MALAMUD, Bernard. *O faz-tudo*. Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- MALAMUD, Bernard. *O barril mágico*. Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- MALAMUD, Bernard. The art of fiction. In: *Paris Review Foundation*. Paris. n. 52, p. 1-25, 2005.
- MALAMUD, Bernard. *Conversations with Bernard Malamud*. Edited by Lawrence Lasher. Mississippi: University Press of Mississippi, 1991.
- PANOFSKY, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. New York: Doubleday, 1955.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SALZBERG, Joel. The Loathly Landlady: Chagallian Unions and Malamudian Parody: “The Girl of My Dreams” Revisited. In: *Studies In Short Fiction*, v. 30, n. 4, Sep. 22, 1993, p. 543-554.
- UNTERMAN, Alan. *Dicionário judaico de lendas e tradições*. Trad. Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- YERUSHALMI, Yosef Hayim. *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory*. Washington: University of Washington Press, 1996.
- ZOLLMAN, Joellyn. *The shtetl in Jewish history and memory*. Disponível em: <http://www.myjewishlearning.com/history/Modern History/1700-1914/Shtetls.shtml>. Acesso em: 08 mar. 2010.
- WALTHER, Ingo F.; METZGER, Rainer. *Marc Chagall (1887-1985): poesia em quadros*. Trad. Lisette Queiróz Werner. Rio de Janeiro: Paisagem Distribuidora, 2006.
- WIESEL, Elie. Por que escrevo? In: VIEIRA, Nelson H. (Org.). *Construindo a imagem do judeu*. Trad. Alexandre Lissovsky, Elisabeth Lissovsky. Rio de Janeiro: Imago, 1994.