



Os símbolos e as imagens na literatura judaica de *The Shawl*, de Cynthia Ozick

The symbols and the Images in the Jewish Literature of *The Shawl*, from Cynthia Ozick

Carolina Sieja Bertin*

Resumo: Ao se estabelecer como uma das autoras mais importantes da literatura norte-americana de expressão judaica, Cynthia Ozick procurou sempre cultivar a universalidade de sua obra, mesmo quando trata de temas específicos, tais como a *Shoah* (Holocausto judaico). Em *The Shawl* (1989), o genocídio é retratado por meio de personagens complexos e de memórias confusas, que compõem uma narrativa cheia de símbolos e imagens intrigantes. O objetivo deste artigo é analisar o trabalho de Ozick, bem como aprofundar o estudo sobre *The Shawl* e sua contribuição para os estudos da *Shoah*.

Palavras-chave: *Shoah*. Trauma. Imagem.

Abstract: Being considered as one of the most important writers in the field of North-American Jewish literature, Cynthia Ozick is constantly aiming to achieve universality in her books, even when it comes to more specific themes, such as the *Shoah* (Jewish Holocaust). In *The Shawl* (1989), the genocide is represented by complex characters and confused memories, which produce a narrative full of symbols and intriguing images. The objective of the current paper is to pass by Ozick's work, as well as to focus on the study of *The Shawl* and its contribution to the analysis of the *Shoah*.

Keywords: *Shoah*. Trauma. Image.

A *Shoah* ("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 consequências sofridas por elas.

O escritor italiano Primo Levi, em seu romance *Se questo è un uomo* (1947), acredita que o processo de desumanização, ao qual o nazismo tanto objetivou, concretizou-se: os prisioneiros apenas (sobre)viviam apenas para se alimentar, perdendo, assim, a total capacidade de reflexão sobre sua própria condição.



Conseqüentemente, acabavam por enlouquecer ao entrarem na rotina alienante e massacrante dos campos de concentração.

É dentro desse universo que surge *The Shawl* (1989), o aclamado livro da norte-americana Cynthia Ozick. A autora encontrou diferentes maneiras para representar tal condição de quem foi exposto à loucura e à violência, e que acabou por criar novas relações entre o seu presente e seu passado, principalmente por meio de símbolos já conhecidos e de imagens que vão além da cristalização.

A literatura norte-americana sobre a *Shoah* vê em sua frente um grande desafio: como produzir um corpo literário coerente, tendo em vista a falta de experiência dos judeus norte-americanos com o trauma e a conseqüente impossibilidade de representá-lo por meio da linguagem? A base da resposta 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.

A literatura judaica de língua inglesa ainda contou com nomes como Gertrude Stein (1874-1946), Henry Roth (1906-1995), J. D. Salinger (1919-2010), Bernard Malamud (1914-1986), Philip Roth (1933). Em 1960, a obra de Elie Wiesel, *Night* (publicado originalmente em 1955), chega aos Estados Unidos e abre definitivamente as portas das narrativas acerca da *Shoah* por intermédio do levantamento da questão: “Can one be a Jew by showing an interest in that terrible Jewish experience?” (p. 8). 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.¹ (p. 170)

O que fez com que a produção literária em torno da *Shoah* se desenvolvesse foi a urgente necessidade de encontrar uma identidade em comum entre os judeus norte-americanos e 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: “forget the past and the Jewish component falls away. Remember the past and you write European rather than American fiction”. (BUDICK, p. 218)

Entretanto, Budick ainda aponta que tal identidade apenas se tornará coerente quando surge a primeira geração de descendentes dos sobreviventes da *Shoah* que conseguiram emigrar para os Estados Unidos. A partir daí, surgem grupos literários que procuram dar conta de representar, cada um à sua maneira, o genocídio. Eles se dividem em três, que são: 1) aquele que relata a vida dos prisioneiros nos campos e dos guetos; 2) aquele que procura representar a vida dos sobreviventes; 3) aquele destinado a encontrar a *Shoah* 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 que sobreviveram, ou não. Grande parte desses escritores foi influenciada por nomes muito conhecidos, como Primo Levi, Elie Wiesel, Bruno Bettelheim, Viktor Frankl. Há, também, uma tentativa de reconstrução da vida nos guetos, por conta dos diários surgidos em meados dos anos 1940, como o de Mary Berg.

O segundo grupo, agora 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.

O terceiro grupo, considerado por Budick como o mais complexo por tirar a *Shoah* 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 *Shoah*.²

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 que ela adquira o poder de entrar no coração de um estranho.



Inserida no grupo dos autores que tratam especificamente da temática judaica, Ozick nasce em 1928, em Nova Iorque, 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”.³ Mesmo assim, Ozick procurava sempre entrar em contato com a sociedade, 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 e das experiências pessoais; tais histórias serviriam, mais tarde, de fonte de inspiração para as próprias narrativas.

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 consegue abordar a complexidade da questão da *Shoah* 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 Stockolm*, 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 nas *short-stories* como “The Pagan Rabi” e “Envy, of Yiddish in America”, ambas de 1971.

A questão da identidade sempre foi extremamente 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 sem 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, conseqüentemente, seu trabalho era restringido a um determinado tipo de público, que se interessaria por uma determinada temática.



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.

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: “English is a Christian language”, alerta Ozick, sobre o fato de que ela não conseguiria abarcar uma identidade judaica de maneira efetiva. Mesmo assim, procura transgredir a língua pela 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 o Holocausto ainda não tem um lugar específico na comunidade judaica norte-americana; o problema, na verdade, consiste em uma maneira de relacionar o Holocausto 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 Theodo Adorno's famous dictum: after Auschwitz, no more poetry. And yet, my writings has touched on the Holocaust again and again. I cannot not write about it. It rises up and claims mu 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.⁴ (“Roundtable”, 1980, 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, Sivan (2009) alega que a autora constrói os personagens de modo que pertençam tanto ao novo quanto ao velho: “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”. (p. 3)



Em *The Shawl*, Ozick explora as conexões complexas entre idolatria, maternidade e filosofia. Mesmo assim, a principal temática do livro 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 (que aparece nas calcinhas roubadas pelos ladrões).

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 do Holocausto: “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”. 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 o Holocausto.

The Shawl (1989) é uma ficção composta por duas *short-stories*, sendo a primeira homônima, e a segunda intitulada “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 *Shoah*, 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 (Flórida, 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 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 bem casada. Nesse 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. Entretanto, durante o período da Segunda Guerra Mundial, foi criado um gueto em Lublin, e grande parte dos judeus foram deportados para o campo de extermínio em Belzec; o restante foi enviado para as instalações ao redor de Majdanek e um grande campo de concentração foi criado nos arredores na cidade.⁵

O fato de o livro terminar na indeterminação, deixando as conclusões por parte do leitor, torna-o inusitado, especialmente se considerarmos que a cultura norte-americana busca sempre os fatos objetivos da *Shoah*, para que a aproximação com o genocídio europeu se torne o mais presente 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.

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 *Shoah*, bem como a impossibilidade de atingir a realidade dos campos de concentração. A linguagem desconcertada de *The Shawl* ilustra a maior problemática, não somente na cultura norte-americana, mas também de todas as gerações pós-*Shoah*: a falta de uma significação para os símbolos recebidos.

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 *Shoah* 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 simbólico e imaginário.

Portanto, 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 se faz mais presente.

1 Os símbolos e as imagens

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 o período hitlerista, o resgate de judeus e de outros grupos vítimas dos nazistas não foi prioridade para o governo dos Estados Unidos. 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 norte-americana 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.

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

Após a liberação dos campos, os sobreviventes enfrentaram um longo e árduo caminho até conseguirem se restabelecer. Muitos tiveram que enfrentar 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 estabelecerá toda a problemática com a experiência da guerra.

Durante os anos que procederam a Segunda Guerra Mundial, principalmente nas duas décadas que seguiram após o término da guerra, criou-se uma espécie de “mito” da falta de comprometimento dos judeus norte-americanos com a



Shoah. A partir dos anos 1960, entretanto, com a captura e o julgamento de 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 de Hasia Diner, historiadora americana que dedicou um de seus livros (*We remember with reverence and love: American Jews and the Myth of Silence after the Holocaust, 1945-1962*, 2010) para tratar do assunto. Segundo ela, apesar de não terem vivenciado o ocorrido, os norte-americanos sentem uma espécie de obrigação em se lembrar da *Shoah*, já que “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 who had inflicted great harm on them”. (p. 3)

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 de “varrer o massacre para debaixo do tapete”: “American Jews had little interest in thinking about, engaging with, and memorializing the Holocaust” (p. 4). Diner afirma que tal atitude pode ser comparável a uma amnésia coletiva, corroborada pelo fato de que nenhum dos horrores da catástrofe 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 that encapsulated the event, no single metaphor that stood for the phenomenon. [...] So they employed a range of terms to connote this event.⁶ (p. 21)

Como vemos, Diner aponta para o nível profundo da problemática americana: não tendo como ser experienciada, até mesmo a linguagem não encontrava termos suficientes que pudessem representar a *Shoah*. 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 dos 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.⁷ (p. 9)

A historiadora alega que os judeus norte-americanos produziram uma grande quantidade de memoriais físicos ou metafóricos da *Shoah* (ou seja, de símbolos), como museus, orações, monografias, artigos, músicas, criações artísticas, marcações em 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. Diner diz que: “the schools that individual commentators considered best and most likely to compensate for the horrific losses reflected their own ideologies”. (p. 352)

Ainda assim, Diner aponta que a memória da *Shoah* ocupou um espaço importante na comunidade judaica 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 por Diner: a produção de símbolos da *Shoah*. 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) para compreendermos de que maneira o processo simbólico se articula à 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, filmes e até ideias popularmente conhecidas (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 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, conseqüentemente, passam a adquirir o aspecto de Lei. Na verdade, ainda segundo Zizek, sua importância é tamanha, que o Simbólico seria responsável pela “founding word”, isto é, o 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 austríaco, 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”, alegando que sua mais efetiva representação ocorreu em Auschwitz, com a industrialização da morte como forma de estruturação 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, precisamos nos 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, conseqüentemente, à completude total. Zizek diz que: “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)

O maior problema, porém, recai sobre o fato de que o trauma, sendo algo exterior à vida psíquica, disturba seu equilíbrio e desorienta a cadeia simbólica que coordena a nossa experiência. Sendo o real 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, tendo em vista que ela sequer foi experienciada. 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.

Em meio a tal impasse, surgem o que chamamos aqui de “narrativas de contato”, que consistem nas produções literárias que promovem um espaço de adequação de imagens para a linguagem simbólica. Isso equivale a dizer que nas narrativas de contato, há uma nova junção do significado e do significante que antes permanecia vazio, devido à falta de vivência da realidade traumática.

É interessante percebermos também que 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 nas teias da língua que falamos. Devido a tal fato, o lugar de ligação entre símbolo e imagem será na estética das narrativas, tendo em vista que as figuras de linguagem, bem como a escolha do vocabulário, terão uma importância extrema.

A partir de então, passaremos a analisar na obra *The Shawl* (Cynthia Ozick, 1980) de que maneira se dá essa intersecção, a começar pelo estudo dos símbolos em questão, ou seja, pelos elementos que trazem a *Shoah* em sua mais literal objetividade, principalmente por meio do significante “vazio”, que traz a palavra, mas sem uma imagem particular.

É já sabido que *The Shawl* é um romance que se divide em dois contos, cronologicamente organizados. Com esse preliminar conhecimento organizacional, já é possível delinear algumas observações: há, sim, um corte na história da personagem principal Rosa, tendo em vista 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.⁸ (p. 41)

Sendo assim, a qualidade linear é construída 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 romance: no primeiro conto, intitulado “The Shawl”, não há diálogos, e só é possível penetrar no pensamento de Rosa pela mediação do narrador:

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.⁹ (p. 6)

No segundo, intitulado “Rosa”, apesar de ainda haver grande imediação do narrador, a personagem fala e é em seus diálogos que 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, enquanto aqueles trazidos pelo primeiro conto são pequenos elementos simbólicos, os pertencentes ao segundo conto já contém um forte traço social, como se já estivessem cristalizados. Vejamos como se dará tal dicotomia na análise do livro em questão, levando em consideração sua relação com os símbolos da *Shoah*.

“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 atrasassem 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: “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. 5).

Aqui surgem então os primeiros fragmentos que remetem à contextualização da narrativa. Como podemos notar, todos eles, já extremamente divulgados culturalmente, são cristalizados, no sentido de que 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” (p. 3). Por meio disso, encontramos uma série de símbolos que, por meio 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: “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). Interessante percebermos aqui é que, mesmo que os símbolos sejam cristalizados – já que é usual a imagem do prisioneiro magro e desprovido de vivacidade –, eles fornecem o estabelecimento de um interessante paradoxo: ao mesmo tempo em que Stella é infantilizada por meio de sua pequenez e de sua vontade de ser o bebê de Rosa, também há a ideia de puberdade, com o crescimento dos seios, mesmo que pequenos. Assim, o



símbolo maior da mulher prisioneira se forma por 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 very 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.¹⁰
(p. 5)

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), possui forte odor de amêndoas amargas.¹¹ Os símbolos que descrevem Magda saem da cristalização, mas ainda assim continuam na esfera da *Shoah*; agora, a 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: o bebê tem extrema semelhança com os arianos. O símbolo, então, não aparece apenas para ratificar as imagens cristalizadas e 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?¹²

Tudo é instável no mundo onde as três personagens são obrigadas a 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



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)

Após, Stella é incluída nesse mesmo processo:

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. (p. 5)

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 –, mas com novas questões colocadas em xeque: 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 amamentar a filha.

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 *Shoah*. Veremos como tal ideia funcionará no próximo conto.

O segundo conto do livro se inicia com um símbolo que permeará toda a trajetória dessa parte da narrativa: a loucura. As primeiras frases descrevem Rosa de maneira objetiva:

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"¹³. (p. 13)

Trinta anos de história são retomados por meio de símbolos, 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 foge à imagem padronizada no 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 por achar que nada lá lhe interessava – nem os artigos vendidos, nem os clientes. 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, then for business. [...] What was her store? A cave of junk.¹⁴ (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”. Em uma conversa com o conhecido Persky:

“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.”¹⁵ (p. 27)

Apesar da grande metáfora que a quebra da loja representa – e que será vista posteriormente –, o nosso interesse aqui recai sobre Rosa. A seleção de características e acontecimentos continua delineando o paradoxo que acompanha as personagens desde o início do romance. 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 *Shoah*, novos paradigmas vão sendo construídos, de forma que o nosso prévio conceito sobre Rosa é desconstruído.



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 da Animação Reprimida, do Dr. Arthur R. Hidgeon. 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.¹⁶
(p. 36)

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; always and always. Who made up these words, parasites on the throat of suffering!¹⁷ (p. 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 é algo que sempre a exclui, que a faz parecer “doente”, fora do eu estado de normalidade. Consequentemente, o sobrevivente estaria “fora” 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: “even when your bones melted into the grains of the earth, still they’ll forget *human being*”. (p. 37)

Rosa percebe isso e constrói sua crítica com base na escolha dos significantes, já que a enumeração dos símbolos utilizados (“survivor” e “refugee”) remete aos dígitos azuis tatuados nos braços dos prisioneiros. Dessa maneira, retoma a ideia foucaultiana de que as sociedades passaram a criar os manicômios como forma de retirá-los do contato, como se a loucura fosse algo contaminável (1961). Tendo isso em mente, qual seria a diferença, então, ser uma prisioneira e ser considerada uma eterna *outsider*?

A questão da falta de pertencimento fica ainda mais evidente 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 afirma, aceitar viver em mundo assim seria o mesmo que continuar vivendo com números tatuados em seu braço.

Seria-nos de grande importância considerar também outro aspecto da recusa do símbolo cristalizado “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); remete, portanto, diretamente, à ideia de vida, de vitória sobre a morte. Entretanto, ao 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, no sentido de que obriga a personagem a permanecer na prisão.

Segundo tal ideia, 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 referem-se 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. 7) e “electrified fence” (p. 9). Não é à toa 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 previamente cristalizados) e os significados (as imagens) da narrativa de contato.

* **Carolina Sieja Bertin** é mestrandada da Universidade de São Paulo.

Notas

¹ “A memorização do Holocausto tem uma dimensão a mais do que para a maioria dos judeus norte-americanos que nunca experienciaram tais horrores. Isso dá à população judaico-americana o *status* de pseudomártir. 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 nossa).

² Talvez os mais entusiastas dessa ideia sejam Robert Eaglestone e Dominick LaCapra, como veremos posteriormente.

³ Segundo suas declarações no programa “Afternoon Night Table”, apresentado por Roger Rosenblatt em 2008.



⁴ “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 nossa).

⁵ WEINER, Rebecca. The Jewish History Tour – Lublin. Disponível em: <www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/vjw/Lublin.html>. Acesso em: 2011.

⁶ “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 nossa).

⁷ “[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).

⁸ 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. (OZICK, Cynthia. *O xale*. Tradução de Sônia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 50.)

⁹ 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. (OZICK, 2006, p. 14)

¹⁰ 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. (OZICK, 2006, p. 13)

¹¹ MERCADAL, J.; DESOILLE, H. *Medicina del trabajo*. Barcelona: Masson, 1993.



¹² 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.

¹³ 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. (OZICK, 2006, p. 13)

¹⁴ 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. (OZICK, 2006, p. 57)

¹⁵ “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.” (OZICK, 2006, p. 36)

¹⁶ “[...] 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.” (OZICK, 2006, p. 46)

¹⁷ “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.” (OZICK, 2006, p. 46)



Referências

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

BUDICK, Emily Miller. The Holocaust in the Jewish American literary imagination. In: KRAMER, Michael; NESHER-WIRTH, Hana (Ed.). *The Cambridge Companion to the Jewish American Literature*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2003.

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

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

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

LACAN, Jaques (1953). O simbólico, o imaginário e o real. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jaques (1958). *Seminário V – as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

LACAN, Jaques (1962). *Seminário IX – a identificação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

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

OZICK, Cynthia. (1989). *O xale*. Tradução de Sônia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

OZICK, Cynthia. *The Shawl*. New York: Vintage Books, 1989.

SIVAN, Miriam. *Belonging to well: Portraits of Identity in Cynthia Ozick's Fiction*. New York: State University of New York, 2009.