

Dois olhares sobre a *Shoah* na literatura brasileira: uma leitura dos contos “O Retrato”, de Jacó Guinsburg, e “Na minha cabeça suja, o Holocausto”, de Moacyr Scliar

ILANA HEINEBERG

Graduada em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (FAMECOS/PUCRS), Mestre e Doutora em *Études Losophones, Littérature Brésilienne*, pela Université de Paris III (Sorbonne Nouvelle), Professora da Université Bordeaux III/Michel de Montaigne (França). Pesquisadora Colaboradora do Instituto de Letras da Universidade de Campinas (UNICAMP), São Paulo (Brasil)

RESUMO O presente artigo busca analisar como o tema da *Shoah* é abordado por alguns textos da literatura de ficção brasileira. A partir dos contos *O Retrato* (1946), de Jacó Guinsburg, e *Na minha cabeça suja, o Holocausto* (1986), de Moacyr Scliar, o artigo pretende mostrar que, ao situar as intrigas no Brasil, como a representação da *Shoah* adota uma nova perspectiva, a do imigrante judeu, afastado geográfica e culturalmente da Europa. Ambos os textos são narrados a partir do olhar do jovem ou da criança.

PALAVRAS-CHAVE Holocausto, Moacyr Scliar, Jacó Guinsburg, Holocausto, ficção brasileira

ABSTRACT The present article aims to analyze how the subject of *Shoah* is dealt with by some Brazilian literary fictions. By studying two short stories – Jacó Guinsburg’s *O Retrato* (*The Picture*) (1946) and Moacyr Scliar’s *Na Minha cabeça suja, o Holocausto* (*In my dirty mind, the Holocaust*) (1986) –, the article intends to show, when the plot is placed in Brazil, how the *Shoah*’s representation adopts a new perspective: the one of the Jewish immigrant, which is geographically and culturally far from Europe. Both stories are narrated by the point of view of a teenager or a child.

KEYWORDS Shoah, Moacyr Scliar, Jacó Guinsburg, *Shoah*, Brazilian fiction

ENTRE A IMAGEM QUE A EUROPA TEM DE UM BRASIL PARADISIACO E MULTICULTURAL e a literatura produzida sobre os horrores da barbárie nazista parece haver um abismo, um paradoxo irreconciliável. No entanto, o Brasil recebeu uma onda migratória judaica importante no pós-guerra. Entre 1910 e 1949, 65 mil judeus, dos quais a maioria vinda da Europa, imigraram ao Brasil e estabeleceram-se sobretudo nas regiões sul e sudeste do país¹. Os sobreviventes do nazismo, rapidamente naturalizados brasileiros, sentem, cerca de trinta anos depois de terem se instalado, uma vez que eles e suas próprias famílias estão bem estabelecidos, a necessidade e o dever de contar o inferno ao qual sobreviveram. A consciência da iminência da morte e o desaparecimento das últimas testemunhas oculares da *Shoah*² reforçam “o apelo da narrativa” (cf. DULONG, 1998).

Do mesmo modo que refugiados instalados em outros países, os que escolheram o Brasil produzem dezenas de obras de testemunho. É o caso de autores como Ben Abraham, Sônia Roseblatt, Konrad Charnatz, Olga Papadopol. A literatura de testemunho é uma narrativa certificada pela presença do narrador durante os fatos narrados. Desse modo, a distinção entre “testemunhar” e “narrar” está justamente na operação de “factualização”, ou seja, na afirmação de referência a um acontecimento do mundo real que passa pela afirmação de veracidade do narrador (DULONG, 1998, p. 11). Esse gênero de literatura emergente num século marcado por catástrofes tem, portanto, obrigado os teóricos da literatura a rever as relações entre literatura e realidade, literatura e história. No caso específico da *Shoah*, evoca-se o dever da literatura de testemunho

de dizer o indizível, já que as verdadeiras vítimas não sobreviveram ao horror para contá-lo até o final.³

Além da literatura de testemunho, a literatura ficcional brasileira de expressão judaica, ou seja, escritores judeus nascidos no Brasil, pertencentes à segunda ou à terceira geração de imigrantes, sobreviventes ou não da *Shoah*, também incorporam essa temática. Embora a inspiração seja muitas vezes direta ou indiretamente autobiográfica, o tratamento é ficcional. Desse modo, a representação do tema da *Shoah* libera-se de qualquer função pedagógica ou histórica, embora a força literária de certas narrativas reforce justamente a ideia de que a representação ficcional seja uma forma de testemunho.⁴

Considerando-se que há uma literatura de ficção brasileira sobre a *Shoah*⁵, qual seria sua especificidade? A perspectiva brasileira – que compreende um afastamento geográfico, social e identitário em relação à Europa – contribui para trazer um olhar novo sobre esses acontecimentos? Como é que os escritores judeus instalados no Brasil representam a figura do sobrevivente ou das vítimas dos campos de concentração? Para abordar essas questões, escolhemos os contos *O Retrato* (1946), de Jacó Guinsburg, e *Na minha cabeça suja, o Holocausto* (1986), de Moacyr Scliar.

Percepção esfumada da *Shoah* em *O Retrato*

Jacó Guinsburg, nascido na Bessarábia em 1921, emigra com a família ao Brasil aos três anos de idade. Chega ao Estado de São Paulo e depois de viver no interior instala-se definitivamente na capital. A exemplo do personagem narrador do conto estudado, Guinsburg considera que “seu mundo é o mundo brasileiro” (IGEL, 1997, p. 217). No entanto, essa posição não impede o escritor de di-

vulgar a literatura iídiche no Brasil, língua falada na casa dos pais, mesmo antes de tornar-se um editor de destaque.

O Retrato narra a tomada de consciência do narrador – um adolescente judeu vindo da Romênia – em relação ao destino trágico sofrido pela família, que permanece na Europa durante a Segunda Guerra mundial. Trata-se de um dos precursores a tratar do tema da *Shoah* na literatura brasileira, apenas um ano após o final da Segunda Guerra mundial (IGEL, 1997, p. 217). O ponto de partida da intriga é um pouco anterior à explosão da guerra, quando seus pais ainda recebem notícias, embora preocupantes, dos familiares que ficaram na Europa. O tempo da narração, por sua vez, situa-se depois do armistício de maio de 1945, ou seja, seis anos depois. Na cena inicial, enquanto o *speaker* da rádio anuncia friamente as últimas notícias, os pais do narrador mostram-lhe o retrato de um primo mais novo: “Jamais eu me preocupara com aquela fotografia. Há uns seis anos, mais ou menos, viera uma carta da Europa. Meus pais leram a carta, entreolharam-se em suspiros e depois mostraram-me um retrato” (GUINSBURG, 2002, p. 59). O narrador-protagonista reage com indiferença e logo sai de casa “a fim de não perder a sessão de cinema” (GUINSBURG, 2002, p. 60). Absorvido pelo cotidiano no Brasil – cinema, namoros e estudos –, leva o tempo da duração do conflito mundial para esboçar uma consciência das atrocidades às quais ele próprio escapou ao emigrar com seus pais ao Brasil.

Os seis anos do processo de conscientização do narrador, situados no período do Estado-Novo⁶ (1937-1945), diluem-se numa narrativa pontuada por saltos e elipses temporais. Asteriscos separando as diferentes “cenas” do conto são a marca textual dessa escrita lacunar. No texto, como o próprio título já sugere, a evolução do olhar do nar-

rador sobre a fotografia do primo ilustra sua conscientização e seu amadurecimento. Assim, na sequência que segue a apresentação do retrato pelos pais, o narrador exprime o tédio com o cotidiano, enquanto que, na rua, um jornaleiro anuncia, aos brados, o ultimato de Hitler.

Na cena seguinte, o narrador evoca as conversas nas quais o pai lhe descreve a vida na Europa do Leste. Esboça-se então a primeira reação, embora sutil: “Sem querer, eu lançava um olhar ao retrato...” (GUINSBURG, 2001, p. 61). A associação entre a vida cotidiana do passado europeu, a guerra e o genocídio da comunidade judaica é apenas sugerida pela justaposição entre a descrição do pai e o olhar lançado para a fotografia. Percebe-se que o gesto do protagonista, como a expressão “sem querer” o indica, ainda é involuntário e não conduz a uma reflexão imediata sobre a *Shoah*, provavelmente devido à proximidade cronológica dos acontecimentos e ao afastamento geográfico dos personagens em relação ao conflito mundial. Nessas circunstâncias, fica patente a importância dos noticiários na vida da família e na própria economia da intriga.

É importante notar que as lembranças transmitidas pelos pais ao protagonista são nostálgicas, afinal, apesar de marcadas pela perseguição e pelo exílio, ainda guardam traços dos bons momentos vividos na Romênia por diversas gerações. O narrador reelabora essas memórias de modo a torná-las quase exóticas, marcando assim seu afastamento em relação ao país de origem e a adoção da nova pátria: “Pequenos vilarejos, agitados por homens barbudos e mulheres de lenço na cabeça, atravessavam oceanos e erguiam-se no fundo de minha imaginação. Ao ritmo de sua voz, o verde matizava os bosques, o ouro, os trigoais, e o branco, as extensas planícies.” (GUINSBURG, 2001, p. 61)

Notam-se, pelas lacunas e pelos silêncios que marcam a relação do protagonista com os pais, que diferenças importantes os separam na forma como vivem o exílio no Brasil. Os pais, de acordo com o narrador, estão quase sempre em casa à espera de notícias da família, contemplando o retrato do primo ou ouvindo rádio ou lendo o jornal, o que deixa transparecer uma atitude melancólica e fechada em si própria. O narrador, por sua vez, adaptado à vida no Brasil e integrado graças à aquisição da língua e da cultura novas, procura constantemente na agitação das ruas a confirmação de sua pertença ao país que o adotou, como se testasse sua própria capacidade de confundir-se com a massa. Essa necessidade, aliás, é própria a uma geração que imigrou com pouca idade ou que já nasceu no país de adoção, guardando, portanto, lembranças escassas do país de origem, mas também à faixa etária do protagonista que, de acordo com as indicações do texto, vive o final da adolescência e o início da vida adulta.

No quadro a seguir, os pregões matinais dos jornaleiros anunciando a eclosão do conflito mundial e, na mesma noite, a rádio noticiando a declaração de neutralidade da Romênia aproximam o conflito do narrador: “E pela primeira vez fitei o retrato com certa curiosidade” (GUINSBURG, 2001, p. 63). Na cena seguinte, fica evidente a angústia dos pais que aguardam notícias dos parentes romenos. Os noticiários de rádio têm um papel decisivo no envolvimento do jovem narrador na ansiedade familiar e na espera pela carta:

Certo dia li que os alemães haviam massacrado grande parte da população judaica da Bessarábia. Ao voltar para casa, entrei na sala e encontrei meu pai absorto em reflexões. Instintivamente fixei o olhar no retrato e perguntei:

– Chegou?

É somente no final da narrativa, depois de participar das comemorações do armistício até o amanhecer, que o narrador pensa, pela primeira vez, nas consequências da guerra. Primeiramente, comenta apenas a alegria de pertencer ao lado dos vencedores: “Naquele dia, senti-me inteiramente despersonalizado. Eu não era eu, porém milhões de seres humanos. Eu era parte do mar humano batido por um único imenso desejo de pular, gritar, dançar.” (GUINSBURG, 2002, p. 64). Essa é a primeira reação do jovem criado no Brasil que se sente vitorioso com a derrota do Eixo e, finalmente, totalmente em harmonia com a multidão de seu país.

Nas últimas linhas de *O Retrato*, quando o narrador está prestes a adormecer, a imagem do primo que ficou na Europa volta a seu espírito, dessa vez sem que seja necessário olhar para a fotografia colocada sobre a cristaleira. A imagem que se projeta no cérebro do jovem narrador faz alusão aos crematórios e às câmaras de gás: “Aos poucos, porém, o sono começou a me dominar. Já meio adormecido, pareceu-me distinguir o esboço esfumado de um rosto de adolescente sobrepassando a sarabanda de imagens confusas. (GUINSBURG, 2002, p. 65)

O contraste entre o barulho que marca o término do conflito mundial e o silêncio da falta de notícias da família ao longo de todo o conto anuncia ao narrador o fim trágico do primo da Bessarábia. O desfecho da narrativa provoca um efeito ainda maior sobre o leitor, porque este conhece mais os fatos exteriores à intriga do que o próprio narrador no momento dos acontecimentos relatados. O narrador-protagonista adormece em estado de euforia festiva, ainda praticamente indiferente às catástrofes que o final da guerra vai desvendar. O leitor, por sua vez, não cessa de evocar essas catástrofes, já sabendo que a imagem do primo romeno ficará cristalizada naquele retrato de criança.

A elipse e o desconhecimento do narrador permitem abordar, ao mesmo tempo, duas questões: a condição desse jovem imigrante, que evita seu passado pela imersão total em sua nova realidade e a dificuldade ou a impossibilidade de dizer com palavras a catástrofe. Assim, o anúncio do final da guerra, justaposto à imagem do primo que se esfuma no espírito do narrador, forma a equação trágica que não consegue ser enunciada.

Duplicações e culpa em *Na minha cabeça suja, o Holocausto*

O conto *Na minha cabeça suja, o Holocausto*, de Moacyr Scliar (1937-2011), é publicado quarenta anos mais tarde, em 1986, na coletânea *Olho enigmático*. Ao editar os *Contos reunidos* de Scliar, em 1995, a editora Companhia das Letras reagrupa as narrativas por temas. *Na minha cabeça suja, o Holocausto* encontra-se na sessão *A maldade na infância*. A temática judaica, sobretudo a imigração da Europa do Leste durante os *pogroms*, integra a obra de Scliar a partir de 1972, com a publicação de *A Guerra no Bom Fim*. A partir daí, a integração à nova sociedade e a identidade judaica no Rio Grande do Sul constituem importantes temáticas da obra do escritor gaúcho, principalmente nas décadas de 1970 e 1980, com *O Exército de um homem só* (1973), *Os deuses de Raquel* (1975), *O ciclo das águas* (1977), *Os voluntários* (1979), *O centauro no jardim* (1980).

Além do conto *Na minha cabeça suja, o Holocausto*, *A Guerra no Bom Fim* é a única obra ficcional do autor a tratar diretamente da Segunda Guerra, mas não especificamente da *Shoah*. Como o título indica, o conflito mundial é transposto pelo imaginário infantil ao bairro judaico do Bom Fim, em Porto Alegre. As crianças transformam a guerra em brincadeira, encenando-a no cotidiano

desse bairro de classe média. No final da primeira parte da novela⁷, um sobrevivente chega ao bairro. Esse homem “soturno, atormentado por tiques nervosos” (SCLIAR, 1972, p. 75) traz no braço o número do campo de concentração e boicota as marcas alemãs. O humor judaico, tão caro a Scliar, está presente nas situações mais trágicas: “Pensava muitas vezes em morrer, mas, dizia para si mesmo (e até ria), sei que no dia do enterro a empresa funerária vai estrear um novo carro e posso até imaginá-lo! uma grande limusine preta, marca *Mercedes-Benz*” (SCLIAR, 1972, p. 76).

Na minha cabeça suja, o Holocausto trata do tema do sobrevivente na perspectiva de um menino judeu de onze anos – o narrador da história. Ele observa a chegada, em seu bairro, de uma vítima dos campos de concentração. Esse olhar situa-se num lugar protegido da diáspora. Trata-se de “uma cidade” aonde “chegam refugiados da Europa; vêm em busca de parentes, de amigos que possam ajudá-los” (SCLIAR, 2003, p.123). Nenhuma marca textual permite localizar a cidade no Brasil ou em outro lugar, o que empresta ao conto um universalismo próprio às comunidades judaicas oriundas da Europa do Leste que hoje se encontram no Lower East Side de Nova York, no Marais de Paris, no Bom Retiro de São Paulo ou no Bom Fim de Porto Alegre. O tempo, em contrapartida, é bastante preciso: “Estamos em 1949; as lembranças da Grande Guerra são ainda muito recentes.” (SCLIAR, 2003, p. 123).

O *incipit* retoma as palavras do título do conto: “Na minha cabeça suja, o Holocausto”, com o seguinte acréscimo: “é isto”. Através dessa formulação, fica patente que uma definição do genocídio judaico constrói-se na estrutura da narrativa que segue, cuja principal característica é a justaposição entre a realidade e as fabulações do menino.

Antes de abordar a questão do sobrevivente, o narrador explica o que ele entende por “cabeça suja”:

Sou um garoto pequeno, magrinho. E sujo: Deus do céu, como sou sujo. A camiseta manchada, as calças imundas, os pés, as mãos, o rosto encardido: sujo, sujo. Mas essa sujeira externa não é nada comparada com a imundície que tenho na minha cabeça. Só penso em coisas ruins. Sou um debochado, digo palavrões. Língua suja, suja cabeça. Mente imunda. Esgoto habitado por sapos e escorpiões venenosos. (SCLIAR, 2003, p. 123)

Diante dessa sujeira moral e física, o garoto afirma que seu pai – um homem muito religioso, que “só diz palavras amáveis” (SCLIAR, 2003, p. 123) e que perdeu os irmãos no Holocausto – fica horrorizado. No entanto, nada na narrativa confirma a afirmação do narrador. Os vizinhos, segundo ele, se surpreendem que seu pai possa ter engendrado um filho como ele, “a vergonha da família, a vergonha do bairro, a vergonha do mundo” (SCLIAR, 2003, p. 123). A história que o narrador se propõe a contar constituiria o paroxismo de sua perversidade, de sua impossibilidade de ser bom, solidário e de seguir o exemplo paterno: “Exortame a imitá-lo, sabendo, contudo, que pouco pode esperar de quem tem a cabeça tão suja. Ele ainda não sabe o que o aguarda.” (SCLIAR, 2003, p. 123)

A imundície e a maldade do narrador se definem por oposição à integridade e ao espírito comunitário do pai. A judeidade desse último está relacionada a uma ligação afetiva à comunidade judaica igualmente dotada de observância religiosa e ética. É o que se chama de *yiddishkeit*. Esse modo de viver voltado para os seus, oriundo dos *shtetlech*⁸, se reproduz nas comunidades e constitui uma temática cara a Moacyr Scliar.

O contraste entre a atitude devotada do pai e a denegação do filho se reforça com a chegada do sobrevivente Mischa, que, até ser ajudado pela comunidade, veste-se com trapos e dorme na soleira das portas.

Meu pai toma conhecimento dessa penosa situação e fica indignado: é preciso fazer algo, não se pode deixar um judeu nessa situação, principalmente um sobrevivente do massacre nazista. Chama os vizinhos para uma reunião. Quero que estejas presente, me diz (sem dúvida para que me contagie, eu, do espírito da caridade. Eu? O da cabeça suja? Pobre papai). (SCLIAR, 2003, p. 124)

Desconfiado, mas, no fundo, impressionado pela história de Mischa, o garoto que se considera malvado e sujo, lança mão de diversos estratégias imaginários para se proteger dos verdadeiros sentimentos que a chegada do sobrevivente provoca nele. Trata-se, como o narrador deixa escapar no final da narrativa, de um grande sofrimento. Sofrimento que, ao longo do conto, será dissimulado pelo recurso a duplicações. Esse artifício de fuga revela os problemas identitários desse menino judeu marcado por ambivalências: ele é oriundo da Europa, mas nascido no país que o acolheu; imundo, mas repleto de sentimento de culpa; e, finalmente – por suas origens e por sua cultura –, vítima e sobrevivente da catástrofe nazista⁹.

A duplicação mais evidente é aquela fantasiada pelo menino depois da chegada de Mischa. Segundo o narrador, o sobrevivente descreve como ninguém “os horrores do campo de concentração, a imundície, a promiscuidade, a doença, a agonia dos moribundos, a brutalidade dos guardas” (SCLIAR, 2003, p. 124) de modo que ninguém, a não ser ele, é capaz de conter as lágrimas. Por que

Mischa não fala em iídiche?, pergunta-se o menino, por que ele permanece imóvel na sinagoga enquanto todos rezam? À imagem de Mischa, ele inventa então Avigdor, sobrevivente como o primeiro, mas diferente desse por um detalhe que fará toda diferença: ele não conta histórias. Levando sua imaginação cada vez mais longe, o narrador transforma Mischa em impostor – um simples ucraniano que queria explorar os judeus:

E aí estão os dois homens, braço contra braço; braço tatuado contra braço tatuado; ninguém nota nada. Mas eu noto – graças, é claro, à minha suja cabeça.

Os números são iguais.

Olhem – brado –, os números são iguais!

No primeiro momento, todos me olham, espantados; depois se dão conta do que estou falando, e constataam: os dois têm o mesmo número. (SCLIAR, 2003, p. 125)

A história continua com um *topos* recorrente nas narrativas literárias sobre a temática do duplo: a presença do personagem usurpador¹⁰, que se faz passar por outra pessoa a fim de tirar vantagens. Assim, Mischa, o falso sobrevivente, é expulso, de acordo com fabulação do narrador, da comunidade que o acolheu. Mas o narrador não dispensa o humor, pois Mischa compra um bilhete de loteria com a esmola que recebeu da comunidade e aposta no número de sua tatuagem de Auschwitz. Ele ganha o prêmio, compra um apartamento no Rio de Janeiro – único indício de que o conto se passa provavelmente no Brasil –, mas morre ao fazer uma cirurgia para remover a tatuagem.

Essa primeira duplicação – a de Mischa em Avigdor – provoca também uma duplicação da narrativa: uma narrativa de segundo nível encaixada na primeira.¹¹ Justaposta à história de Mischa,

a “narrativa fantasiada” sobre a chegada de Avigdor é pontuada de comentários repetitivos sobre sua “cabeça suja”, que fantasia a existência de Avigdor, e reveladores da personalidade doentia do narrador. Embora nenhum personagem pareça notá-lo, o narrador insiste cada vez mais nesse ponto à medida que a história avança.

O fato de o narrador distinguir claramente suas fabulações dos fatos reais não impede totalmente a confusão entre ambos, afinal, o registro permanece ficcional. Além disso, o encaixe da fabulação na realidade reforça-se pela utilização constante do presente. Fazendo com que todos os acontecimentos – tantos os reais quanto as mitomanias do menino – sejam narrados no presente do indicativo, Scliar coloca, por um lado, todos os fatos perto dos olhos do leitor, provocando um efeito de confusão, uma dificuldade para se distanciar e, portanto, distinguir. O emprego do presente, por outro lado, torna a narração simultânea à ação, expondo o caráter artificioso da narrativa. Desse modo, o recurso acaba por suscitar, de maneira sutil, a questão da “ficcionalização”, um ponto problemático, como vimos, quando se trata da *Shoah*.

Ao passo que a perversidade da criança parece passar despercebida aos olhos dos outros personagens, inclusive aos do pai, o narrador a explora cada vez mais na narração, na medida em que sua narrativa imaginária avança com uma maldade crescente. Através desse procedimento, ele acaba por representar, narrar e discutir a própria construção da narrativa imaginária:

(Por que braço-de-ferro? Por que haveriam de medir forças dois homenzinhos fracos, que no passado quase morreram de fome? Por quê? Ora, por quê. Perguntem à minha cabeça suja por quê”. (SCLiar, 2003, p. 125)

O que se passa ali só a minha suja cabeça pode saber, porque foi ela que criou Avigdor, ela que deu a Avigdor essa força descomunal, ela que o fez abrir a porta e depois fechar; é na minha suja cabeça que está a porta. (SCLiar, 2003, p. 125)

A minha cabeça suja, porém, não pode deixá-lo em paz, de modo que continuo imaginando. (SCLiar, 2003, p. 125)

[Mischa] Não sabe o que minha suja cabeça lhe reserva. (SCLiar, 2003, p. 126)

Nessas passagens, metatextuais, evoca-se novamente as relações entre criação e representação ficcional da *Shoah*. O narrador-protagonista, enquanto duplo do escritor, oferece uma alegoria da indizibilidade dessa catástrofe humana. Mas, sobretudo, vemos até que ponto esses acontecimentos tornam-se inacreditáveis, inverossímeis quando tocamos em sua representação. O exagero do narrador sugerindo sua mitomania acaba por figurar tanto a complexidade do testemunho quanto a da representação ficcional. O fato de esse conto ser a única narrativa ficcional de Scliar sobre a questão também diz muito a esse respeito.

A duplicação dos sobreviventes Mischa e Avigdor bem como a dos acontecimentos reais e imaginários são simplesmente os reflexos mais evidentes de diversos antagonismos que assombram o menino judeu. Imigrado provavelmente ao Brasil antes da guerra, ele vive inserido em uma comunidade que, segundo todos os indícios, manteve o estilo de vida da Europa do Leste num país que não apresenta as mesmas ameaças. Sem ter conhecido os perigos do antissemitismo, ele os revive através da experiência e dos medos do pai e da comunidade. A chegada de Mischa torna concreto esse medo do outro que lhe foi transmitido. Desse

modo, enquanto o pai reage de acordo com o espírito da *yiddishkeit* face a uma violência que lhe é familiar, o menino, por sua vez, denega esses acontecimentos, vira-se de costas. Essas são, como veremos, duas atitudes antagônicas à ameaça de aniquilação e à culpa de ter sobrevivido incólume. Assim, o pai e o filho que, ao longo da narrativa, opõem-se como se formassem um par heterogêneo,¹² revelam-se, pelo desfecho da narrativa, vítimas de um mesmo sofrimento.

Frente a essa aparente ambivalência com relação ao pai, ou ao menos experimentada dessa forma pelo menino, sua imaginação cria não apenas o fato de Mischa ser um falso sobrevivente, um usurpador, mas, sobretudo, afirma a existência de um “verdadeiro sobrevivente” – Avigdor – que surge para, de certo modo, retomar seu lugar. Esses duplos homogêneos – dois sobreviventes vindos de longe com um mesmo número tatuado no braço – que, graças à perversidade do menino, revelam-se heterogêneos (um, a vítima; o outro, o aproveitador; um, judeu; o outro, um impostor ucraniano) constituem igualmente duas representações ambivalentes do sobrevivente. Nas entrelinhas do texto, encontramos um questionamento dessas representações. Quem é o verdadeiro sobrevivente? Aquele que escolheu testemunhar – “que conta histórias”, no dizer do narrador? Aquele que mantém suas tradições e fala o ídiche mesmo do outro lado do mundo? Aquele que quer esquecer tudo e adota o novo país como uma nova pátria? Aquele que continua a acreditar em Deus e que é capaz de continuar a rezar na sinagoga, apesar de todos os horrores que sofreu? Ou aquele que deixou de acreditar em Deus? Como um sobrevivente ousa falar desses horrores? Ou como ele pode evitar tal assunto? Essas questões surgem justamente do antagonismo das duas representações, que também apontam, indiretamen-

te, para o mal-estar provocado pelos testemunhos¹³.

As oposições consideráveis entre Mischa e o pai, de um lado, e entre Mischa e Avigdor, de outro, evocam, finalmente, as múltiplas respostas dos indivíduos judeus diante da *Shoah*. Para os sobreviventes *lacto sensu*, encarnados pelo jovem narrador e seu pai, observamos, respectivamente, aquele que não aceita o destino trágico de seu povo, o menino, e aquele que, colocando o nazismo no mesmo nível da escravidão no Egito, aceita-o com resignação, esperando pela vinda do Messias. Desse modo, o pai faz do judaísmo, não uma nódoa, como o filho, mas uma arma para desenrascar-se das dificuldades através da observância das regras de higiene de vida, da ética, da religião, da esperança e da literatura. Quanto ao antagonismo que separa os sobreviventes *stricto sensu* – Mischa e Avigdor – ele mostra não apenas as reações ambivalentes daqueles que viveram o horror, mas, sobretudo, o olhar dos outros sobre a atitude a ser adotada.

A presença de Mischa reaviva os conflitos internos do narrador. Durante o dia, como vimos, esse menino inventa histórias. Ele estima-se perverso, pois, em suas fabulações, transforma sistematicamente as vítimas em carrascos. Ele pode, desse modo, continuar negando estar implicado na *Shoah*. No entanto, quando a noite cai e o menino dorme, sua fachada cética não pode se manter. O inconsciente assombra seus sonhos ao trazer à tona algo que ouvira Mischa contando ao pai: os nazistas faziam barras de sabão nos campos com a gordura dos judeus:

À noite sonho com ele. Estou nu, dentro de uma espécie de banheira com água fétida; Mischa me esfrega com aquele sabão, me esfrega impiedosamente, gritando que precisa tirar a sujeira da minha língua, da minha cabeça, que precisa tirar a sujeira do mundo.

Acordo soluçando, acordo em meio a um grande sofrimento. E é esse sofrimento que, à falta de melhor termo, denomino: Holocausto. (SCLIAR, 2003, p. 126)

Através desse desfecho, a imundície sentida pelo narrador revela sua verdadeira origem: um sofrimento profundo. Trata-se de uma culpa confusa, constituída pelas contradições que tenta conciliar: a cultura do pai e dos seus versus a identidade do país que o acolheu; a lembrança constante do sofrimento versus o esquecimento de suas origens; a escolha do exílio antes da guerra versus a experiência dos campos de concentração. Na narrativa de seu sonho – que estruturalmente constitui mais uma duplicação¹⁴ –, a criança pode enfim deixar cair a máscara de vilão para evocar a única palavra capaz de definir o Holocausto: sofrimento.

Se o tema não foi muito tratado por Scliar pela via da ficção, o escritor dedicou um dos seus últimos ensaios à questão da culpa (SCLIAR, 2007), em que se debruça, entre outros temas, sobre a culpa no judaísmo e, particularmente, a culpa sentida em relação aos sobreviventes da *Shoah* e inclusive a culpa desses em relação às vítimas que sucumbiram. No ensaio, Scliar estabelece a ligação entre perseguição, sobrevivência e culpa, que vai no mesmo sentido da leitura que propomos aqui. Formula de maneira bastante clara aquilo que aparece de modo alegórico no conto:

A culpa não se restringe aos sobreviventes, mas pode se estender aos filhos deles, sobretudo àqueles que levam uma vida confortável, capaz de gerar neles o sentimento de culpa agravado pelos próprios pais: “Você pensa que tem problemas? Você não sabe o que é ter problemas.”. (SCLIAR, 2007, p. 185)

Cruzando os olhares

Se o conto de Guinsburg não representa a culpa com a crueza do texto de Scliar, esse sentimento está presente na atitude dos pais do narrador e vai nascer nele próprio no final da narrativa. A exemplo da criança suja de Scliar, o jovem de Guinsburg foge do passado de sua família para mergulhar nos acontecimentos do presente e do lugar onde vive, entre eles a festa do armistício. O fato, aliás, de tomar parte nessa festa permite-lhe fazer a ligação entre sua história familiar, os acontecimentos internacionais e o país que o acolheu.

Uma diferença importante marca as perspectivas dos narradores dos dois textos analisados. O primeiro – jovem independente e imerso na vida do país em que vive – narra sua conscientização da *Shoah* e da própria tragédia familiar como se observasse os fatos de fora. A Segunda Guerra, para o protagonista de Guinsburg, é antes um acontecimento que diz respeito antes ao Brasil, no âmbito das relações internacionais, do que a ele próprio enquanto judeu. Já o narrador de Scliar está inserido numa comunidade judaica que mantém o modo de vida dos *shtetlech* e, portanto, vive fechada em si mesma, embora em harmonia com o novo país. A *Shoah* é evocada pela figura do sobrevivente e, nesse texto, nada parece ligar a guerra ao Brasil. Apesar de o descompasso com o pai ser evidente, sobretudo no que diz respeito à religiosidade, o narrador de Scliar, devido à própria idade, ainda não pode se desvencilhar da figura paterna nem da comunidade e buscar integrar-se fora dela. Desse modo, embora ambos os narradores se encontrem em porto seguro, distantes da ameaçadora Europa, o narrador de Guinsburg, emancipado de sua família, mostra já haver rompido um laço que o retrato do primo vai contribuir a reatar. O menino de Scliar, por sua vez, dividido e ainda sem ter

encontrado seu lugar na comunidade judaica e no país que o acolheu, só consegue romper de forma radical com o pai em suas fabulações.

Podemos agora evocar a contribuição do olhar brasileiro sobre a *Shoah*. O afastamento da Europa oferece uma posição original. Apesar dessa outra perspectiva, nem a violência, nem as lembranças dos sobreviventes diretos e indiretos perdem a intensidade. Além disso, no Brasil, o personagem do sobrevivente, ou seus próximos, não é visto apenas como judeu, é também um imigrante europeu, o que implica diferenças linguísticas e culturais.

Além de oferecerem uma perspectiva original, esses dois textos, muito diferentes entre si, cujas publicações são separadas por exatos quarenta anos, aproximam-se por suas estratégias narrativas. Será que o fato de os dois narradores serem autodiegéticos, ou seja, na primeira pessoa, é irrelevante quando se fala sobre a *Shoah*? Certamente que não, afinal o tema levanta, como vimos, o problema da ficcionalização do real e da factualização do ficcional por sua própria indizibilidade. Assim, ao optar pela narrativa em primeira pessoa, Guinsburg e Scliar revelam que escolher a ficção não implica renunciar à dicção memorialista, mais próxima do tom do testemunho.

Outro ponto comum entre os narradores é sua juventude: o narrador de Guinsburg é um adolescente, quase adulto, e o de Scliar um menino de onze anos. Essa coincidência deve ainda ser relacionada com a própria juventude de um país como o Brasil em relação à velha Europa, simbolizando a esperança, através da possibilidade de um novo começo. Finalmente, apesar das diferenças que apontamos acima entre o comportamento do adolescente e o da criança em relação à família e à comunidade judaica, ambos encarnam o momento da conscientização da *Shoah*. Ao narrar precisamente o momento da descoberta dessa violência

pelos jovens protagonistas reavivam no leitor o espanto de redescobrir, com eles, a perversidade humana.

NOTAS

1 A partir do final do século XIX, mas, sobretudo, no final dos anos 1920, o Brasil conhece vagas de imigração judaica oriundas principalmente do império russo, dos Bálcãs e da Europa Central. Entre 1910 e 1919, cinco mil judeus entram no Brasil. A perseguição dos *pogroms* – ataques violentos organizados contra as populações judaicas na Rússia e na Polônia – faz com que esses números sejam multiplicados por seis entre 1920 e 1930. Na década seguinte, é a ameaça nazista que leva 22 mil judeus europeus a emigrarem ao Brasil entre 1930 e 1939. O número cai para 8 mil entre 1940 e 1949, entre os quais contam-se diversos sobreviventes dos campos de concentração (Cf. DECOL, 2001).

2 Preferimos utilizar aqui a palavra hebraica *Shoah* (ruína, calamidade, desolação), extraída da Bíblia e reintroduzida no hebraico moderno para nomear a destruição dos judeus da Europa. A palavra Holocausto, embora seja mais usada, sugere uma destruição apocalíptica, portanto, um sacrifício. Nas citações dos textos literários analisados, sobretudo “Na Minha cabeça suja, o Holocausto”, de Moacyr Scliar, respeitamos a utilização de cada autor.

3 Em *L'Écriture ou la vie (A Escritura ou a vida)*, Jorge Semprun (1923-2011) – escritor espanhol e sobrevivente do campo de Buchenwald – evoca a questão da credibilidade do testemunho e a impossibilidade de as verdadeiras vítimas testemunharem: “Mais il n'y avait pas et il n'y aura jamais de survivant des chambres à gaz nazies. Personne ne pourra jamais dire : j'y étais. On était autour, ou avant, ou à côté, comme les types du *Sonderkommando*. // D'où l'angoisse de ne pas être crédible, parce qu'on n'y est pas resté, précisément, parce qu'on a survécu. De malaise, du moins. D'interrogation angoissée. Pourquoi moi, vivante, vivant à la place d'un frère, d'une sœur, d'une famille tout entière, peut-être?” (SEMPRUN, 1994, p. 60).

4 Essa ideia está presente em dois ensaios sobre a representação ficcional da *Shoah*: LANGER, 1975 e KREMER, 1989.

5 No artigo “Redemption and rebirth on safe shore: the Holocaust in contemporary brazilian fiction”, Robert DiAntonio considera o interesse da literatura brasileira pelos temas judaicos, entre eles, a *Shoah*, comparável ao de escritores norte-americanos como Saul Bellow, Bernard Malamud e Philip Roth na década de 1960. Segundo DiAntonio: “Contemporary writers are as quick to embrace the Yiddish Word as an earlier generation was to shed it” (DIANTONIO, 1991, p. 876). Partindo dessa afirmação, DiAntonio analisa a representação da *Shoah* nos seguintes romances de escritores judeus e não judeus: *As Seis pontas da estrela* (1969), de Zevi Ghivelder; *Born Retiro* (1972), de Eliezer Levin; *A Hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector; *O Exílio* (1948), de Elisa Lispector; *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), de Rubem Fonseca; *Hitler manda lembranças* (1984), de Roberto Drummond, e no conto *Na Minha cabeça suja, o Holocausto*, de Moacyr Scliar. Para DiAntonio, a imagem do Brasil como um novo Éden e como um porto seguro aos imigrantes judeus contrasta, nessas narrativas, com os fatos mais impenetráveis da história da humanidade, ou seja, a *Shoah*.

6 A partir de 1937, o presidente Getúlio Vargas, depois de dissolver o Congresso, passa a governar o país de maneira autoritária, inspirando-se nas ideologias fascistas europeias. No que diz respeito à política externa, Vargas hesita entre o apoio ao Eixo e aos Aliados, tirando dessa posição ambígua vantagens de ambos os lados. A Alemanha é, então, o segundo parceiro comercial brasileiro, atrás apenas dos Estados Unidos. Para além da afinidade ideológica com o Eixo, o antisemitismo se faz sentir através de restrições impostas à imigração judaica, principalmente circulares secretas, que proibem a entrada de judeus no Brasil (CARNEIRO, 2001). Outros historiadores, no entanto (CYTRYNOWICZ, 2002), destacam, através da perspectiva da história social e do cotidiano, que, na prática, o período do Estado-Novo foi decisiva para implantação da comunidade judaica e inclusive para a sedimentação de um identidade judaico-brasileira. De fato, apesar das restrições governamentais, os números referentes à imigração judaica ao Brasil permanecem estáveis, pois as redes de imigrantes judeus conseguem abrir algumas brechas na legislação (LESSER,

1995). Em janeiro de 1942, Vargas finalmente toma posição ao lado dos Aliados, sobretudo depois de receber o apoio dos Estados Unidos para a construção do complexo siderúrgico de Volta Redonda. Entre fevereiro e julho de 1942, 14 navios brasileiros são afundados pela Alemanha. Em 15 de agosto do mesmo ano, ocorre o primeiro ataque em águas brasileiras, causando grande comoção nacional e resultando na declaração de guerra à Alemanha. Em junho de 1944, o Brasil envia uma força expedicionária à Itália.

7 A segunda parte que consta apenas na primeira edição, de 1972, seria suprimida, por vontade de Scliar, nas edições seguintes.

8 *Shtetl* (no plural, *shtetlech*) é o diminutivo de *shtot*, cidade em ídiche, ou seja, uma aldeia, um burgo. Próprio à herança asquenásita, esses vilarejos judaicos se formam a partir do século XV e vivem sua “fase áurea” até o século XVII (cf. ERTEL, 1982).

9 Estudos recentes de psico-história mostram que os traumas da *Shoah* são passíveis de uma transmissão transgeracional (ZAJDE, 1995). De modo mais geral, a identificação de todos os judeus como vítimas da *Shoah* está ligada à maneira como se dá a transmissão da história, da cultura e da religião no judaísmo. Pensando-se como um povo à parte (o povo eleito), os judeus são submetidos a exigências divinas particulares e são profundamente ligados a sua história: “Chaque Juif est un descendant des patriarches. Chacun est le fils ou la fille de ses parents mais il est également un descendant des fondateurs et par là participe tout autant au monde que Dieu a créé. Chaque Juif est porteur de l'histoire de son groupe. Chaque personne est à la fois unique est inséparable de l'ensemble. Ce qui advient à l'un, concerne le peuple dans son entier.” (ZAJDE, 1995, p. 73). A transmissão e a constante recordação dos momentos importantes da história judaica estão presentes nos próprios rituais das festas judaicas, em que se procura reviver e, assim, remediar as catástrofes da história. Com efeito, a *Shoah* é frequentemente relacionada pelos religiosos a experiências devastadoras para o povo hebreu, como o episódio do Êxodo do Egito e a destruição do Templo, ou, a fatos mais recentes, como a Inquisição.

10 Segundo o *Dicionário dos mitos literários*, enquanto figuras do duplo homogêneo, a usurpação de identidade é recorrente entre personagens gêmeos nas comédias de confusão. Segundo Bravo, “o herói gêmeo é, na literatura, aquele que consegue tornar visível o seu duplo” (BRAVO, 1998, p. 264). O exemplo mais conhecido é a *Comédia dos erros* (1592-1593), de William Shakespeare, mas o tema remonta aos gregos e a Plauto. Na *Comédia dos erros*, os dois pares de gêmeos – um de patrões, o outro de empregados – contribuem para multiplicar os quiproquós e, portanto, trazer um contraponto cômico à interrogação sobre a identidade. A usurpação da identidade também pode ser voluntária e vir de um sócia. Seria esse o caso mais próximo dos personagens scliarianos Mischa e Avigdor. O tema é caro ao teatro espanhol do Renascimento (Lope de Vega, Tirso de Moilina, Grajales), depois retomado por Corneille. Geralmente, um sócia – oriundo do povo, um irmão bastardo – toma o lugar do rei que morreu ou foi assassinado e o supera na administração do reino.

11 O processo de encaixamento (*enchâssement*) de uma história na outra é descrito por Todorov da seguinte forma: “La structure formelle de l’enchâssement coïncide (et ce n’est pas là, on s’en doute, une coïncidence gratuite) avec celle d’une forme syntaxique, cas particulier de la subordination, à laquelle la linguistique moderne donne précisément le nom d’enchâssement (*embedding*)”. Gérard Genette (GENETTE, 1972, p. 239) denomina essas narrativas de segundo grau de metanarrativa (*métarécit*).

12 De acordo com o *Dicionário dos mitos literários*, a figura do duplo heterogêneo está ligada ao “abandono progressivo do postulado da unidade da consciência, da identidade de um sujeito, única e transparente”. (BRAVO, 1998, p. 267). O duplo heterogêneo aparece através do eu duplicado em figuras antagônicas (*Fausto* [1806 e 1831], de Goethe), indo por vezes até os casos patológicos (*William Wilson* [1839], de Edgar Allan Poe), da constituição de um objeto inanimado em duplo do homem e da duplicação da amada num falso duplo. Pode simbolizar a busca da identidade e a própria duplicação da realidade colocada em prática pelo artista, homem duplo por excelência.

13 Como lembra Cyrulnik, “les survivants sont porteurs de mauvaises nouvelles” (CYRULNIK, 2002, p. 54). No entanto, as reações dos próximos de um sobrevivente são fundamentais para a resiliência, ou seja, a superação do trauma (CYRULNIK, 2002, p. 53).

14 Segundo Julie Wolkenstein (WOLKENSTEIN, 2006), o sonho ficcional pode ser considerado como uma ficção ao quadrado, já que a narrativa ficcional e o sonho (fora da ficção) possuem vários pontos em comum. Ambos são reconhecidos como divergentes da realidade, ambos funcionam de maneira interrogatória, ou seja, solicitam a adesão a um universo à parte e interpretação e possuem o valor ilocutório de uma pergunta. A diferença está nas condições em que o espírito acolhe a metáfora da ficção e a do sonho: ninguém sonha acordado e ninguém lê nem vê um espetáculo dormindo. É por essa diferença no grau de consciência entre os dois fenômenos que Roger Caillois (CAILLOIS, 1983, 133-134) não aceita o paralelo entre sonho e ficção. Contradizendo Caillois, Wolkenstein lembra que o sonho, assim como a literatura, apesar do menor grau de consciência que lhe é próprio, também é tributário de uma convenção de “abdicação temporária e limitada”, afinal quando nos preparamos para dormir, aceitamos a perspectiva de que teremos experiências oníricas. Desse modo, conclui Wolkenstein, o sonho ficcional reflete a ficção que o integra: “Qu’importe, d’ailleurs, que le rêve fictif contraste avec son contexte, ouvre une fenêtre radicalement différente, ou qu’au contraire il le prolonge au point de pouvoir être éventuellement confondu avec lui. La fiction a elle aussi cette liberté fondamentale de reproduire plus ou moins fidèlement le réel. L’écart entre fictif et son contexte sera d’autant plus grand que la fiction qui l’intègre prétend restituer mimétiquement notre monde. Cette différence permet précisément d’évaluer le projet esthétique mis en œuvre, son degré de réalisme et de le situer dans un genre” (WOLKENSTEIN, 2006, p. 160). O sonho do conto de Scliar funciona, portanto, ao mesmo tempo como uma duplicação da narrativa do menino, e como chave de leitura, pois permite enfim ao leitor confirmar as suspeitas de que, por trás da cabeça suja, existe um grande sofrimento.

REFERÊNCIAS

- BRAVO, Nicole Fernandes. “Duplo”, in BRUNEL, Pierre (org.), *Dicionário dos mitos literários*, tradução Carlos Sussekind et al., 2ª edição, Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- CAILLOIS, Roger. *L’Incertitude qui vient des rêves*, Paris: Gallimard: 1983.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Antissemitismo na Era Vargas (1930-1945)*, São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CYRLUNIK, Boris. [1999] *Un Merveilleux malheur*. Paris: Odile Jacob, 2002.
- CYTRYNOWICZ, Roney. “Além do Estado e da ideologia: imigração judaica, Estado-Novo e Segunda Guerra Mundial” in *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 22, nº 44, p. 393-423, 2002.
- DECOL, René Daniel. “Judeus no Brasil: explorando dados censitários” in *Revista de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 46, nº 16, p. 147-160, 2001.
- DIANTONIO, Robert. “Redemption and Rebirth on a Safe Shore: The Holocaust in Contemporary Brazilian Fiction”, in *Hispania*, Vol. 74, nº 4. (Dec., 1991), p. 876-880.
- DULONG, Renaud. *Le Témoin oculaire, les conditions sociales de l’attestation personnelle*, Paris: Ed. de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1998.
- ERTEL, Rachel. *Le Shtetl: la bourgade juive de Pologne*. Paris: Payot, 1982.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris: Seuil, 1972.
- GUINSBURG, Jacó. “O Retrato”, in *O que aconteceu, aconteceu*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- IGEL, Regina. *Imigrantes judeus, Escritores brasileiros*, São Paulo: Perspectiva, 1997.
- KREMER, Lillian. *Witness through the imagination: Jewish American Holocaust Literature*, Detroit: Wayne State University Press, 1989.
- LANGER, Lawrence. *The Holocaust and literary imagination*, New Haven / London: Yale University Press, 1975.
- LESSER, Jeffrey. *O Brasil e a questão judaica: imigração, diplomacia e preconceito*, Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- SCLIAR, Moacyr. *A Guerra no Bom Fim*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1972.
- SCLIAR, Moacyr. “Na Minha cabeça suja, o Holocausto”, in *Contos reunidos*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (1986).
- SCLIAR, Moacyr. *Enigmas da culpa*, São Paulo: Objetiva, 2007.
- SEMPRUN, Jorge. *L’Écriture ou la vie*, Paris: Gallimard, 1994.
- TODOROV, Tzvetan. [1971] “Les hommes-récits: les Mille et une nuits” in *Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris: Seuil, 1980.
- WOLKENSTEIN, Julie. *Les Récits de rêve dans la fiction*, Paris: Klincksieck, 2006.
- ZAJDE, Nathalie. *Guérir de la Shoah*. Paris: Odile Jacob, 1995.

Recebido em 02/12/2011

Aceito em 13/01/2012