

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CAMILLA DAMIAN MIZERKOWSKI CRESTANI

**A RECONSTITUIÇÃO DA MEMÓRIA EM *EVERYTHING IS ILLUMINATED*,
DE JONATHAN SAFRAN FOER**

CURITIBA
2017

CAMILLA DAMIAN MIZERKOWSKI CRESTANI

**A RECONSTITUIÇÃO DA MEMÓRIA EM *EVERYTHING IS ILLUMINATED*,
DE JONATHAN SAFRAN FOER**

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Letras, no Curso de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo

CURITIBA
2017

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Crestani, Camilla Damian Mizerkowski

A reconstituição da memória em *Everything is illuminated*, de
Jonathan Safran Foer / Camilla Damian Mizerkowski Crestani –
Curitiba, 2017.

207 f.; 29 cm.

Orientador: Caetano Waldrigues Galindo
Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

1. Foer, Jonathan Safran, 1977-. 2. Holocausto judeu (1939-
1945) - Ficção. 3. Memória na literatura. 4. Judeus - Polônia -
Perseguições. I. Título.


CDD 940.531503924





**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO
GRAU DE DOUTOR EM LETRAS**


No dia cinco de Dezembro de dois mil e dezessete às 14:00 horas, na sala 1013, Rua : General Carneiro,460- Edifício D.Pedro I- 10ºandar, foram instalados os trabalhos de arguição da doutoranda **CAMILLA DAMIAN MIZERKOWSKI CRESTANI** para a Defesa Pública de sua tese intitulada **A RECONSTITUIÇÃO DA MEMÓRIA EM EVERYTHING IS ILLUMINATED, DE JONATHAN SAFRAN FOER**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: CAETANO WALDRIGUES GALINDO (UFPR), FABIO AKCEL RUD DURÃO (UNICAMP), MARCELO PAIVA DE SOUZA (UFPR), TAUAN FERNANDES TINTI (N/A), MARILENE WEINHARDT (UFPR). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra a discente, para que a mesma expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. A aluna respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela aprovação da aluna. A doutoranda foi convidada a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, CAETANO WALDRIGUES GALINDO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.


Curitiba, 05 de Dezembro de 2017.

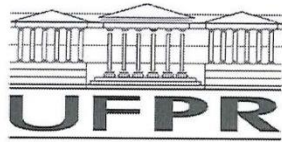

CAETANO WALDRIGUES GALINDO
Presidente da Banca Examinadora


FABIO AKCEL RUD DURÃO
Avaliador Externo


MARCELO PAIVA DE SOUZA
Avaliador Interno


TAUAN FERNANDES TINTI
Avaliador Externo


MARILENE WEINHARDT
Avaliador Interno



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO


Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **CAMILLA DAMIAN MIZERKOWSKI CRESTANI** intitulada: **A RECONSTITUIÇÃO DA MEMÓRIA EM *EVERYTHING IS ILLUMINATED*, DE JONATHAN SAFRAN FOER**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovacao no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 05 de Dezembro de 2017.


CAETANO WALDRIGUES GALINDO
Presidente da Banca Examinadora


FABIO AKCELROD DURÃO
Avaliador Externo


MARCELO PAIVA DE SOUZA
Avaliador Interno


TAUAN FERNANDES TINTI
Avaliador Externo


MARILENE WEINHARDT
Avaliador Interno

AGRADECIMENTOS

Desejo expressar minha gratidão a Deus, cuja presença invisível me deu conforto durante a pesquisa e escrita desta tese.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo, por ter aceitado o desafio de trabalhar com a minha proposta. Também agradeço pelas correções, acompanhamento e prontidão, pelo respeito por minhas escolhas como pesquisadora e, principalmente, pelo bom humor que demonstrou em todo o processo. Meu respeito pela sua competência e profissionalismo.

Também gostaria de agradecer, com todo o afeto que esse pequeno texto pode conter, ao meu marido, Felipe, porque entende a devoção que uma vida compartilhada exige. A minha filha Marina que, apesar da pouca idade, cobriu-me de carinhas, mimos e orações durante todo o processo de doutoramento. À pequena Luiza, que ainda vai nascer, que fez com que esse período se enchesse de alegria e expectativa. Amo-os “simples e impossivelmente.”

Agradeço aos meus pais, pois graças a eles sou parte de uma tradição familiar de leitura, e por fazerem de nossa casa um espaço onde aprendemos que tudo nos pode ser tirado, menos o conhecimento. A eles devo, inclusive e além de tudo o que os pais fazem pelos filhos, a feliz escolha da minha profissão. Obrigada.

As minhas quatro irmãs, porque a amizade e o amor não encontram limites em vocês. Sempre somos melhores juntas.

Aos meus sogros, cunhadas e cunhados, porque ofereceram compreensão e apoio quando a pesquisa não permitia que eu me fizesse presente.

Às amigas de infância, pois foram um ombro amigo e conforto, e sempre dispunham de tempo para conversar. Às amigas de Letras, que facilmente se compadeciam de minhas dúvidas e aflições, e que muitas vezes me auxiliaram

a resolver problemas relativos à minha tese. A todos os amigos que em meio às tarefas diárias dispunham de um momento, mesmo que curto, para aquele café e papo capazes de revigorar as forças.

RESUMO

Everything is Illuminated, romance de 2003 de Jonathan Safran Foer, nasce do desejo de construção de uma “verdade experimental” a partir da distância – temporal e geográfica – dos acontecimentos da Segunda Guerra, que se expressa por meio da reconstrução da memória na literatura a partir de fragmentos do passado. Esta tese pretende confirmar a hipótese de que o romance transcende o *status* de narrativa sobre a Shoá para atingir uma esfera autorreflexiva, pois parte do evento para expandir-se aos efeitos que produz no presente. Revela a reação de Jonathan, um representante da terceira geração de sobreviventes, à perpetuação da memória da Guerra como parte de uma tradição maior, a de registro e manutenção da memória coletiva, novamente lembrando o duplo papel da linguagem, o de alterar a vida e se deixar alterar por ela. Nesse contexto, a escrita prova-se parte de uma ideia de pertencimento, e inscreve-se na vida de Jonathan como o ato que cimenta a conexão, já que a tradição judaica está presente, mas a serviço da cultura das novas gerações, que se negam a esquecer a interrupção da Guerra em suas histórias familiares, mas que não podem nem desejam repeti-la *ipsis litteris*. Não há mais o mundo judeu que existia antes da Shoá, por isso é imperativo encontrar novas formas para narrar esse passado sob o prisma daqueles que não viveram o evento, mas que herdaram sua memória e, por extensão, seus traumas e que vivem, portanto, o passado de Guerra indiretamente. Essa geração, porém, não pretende reconstruir o passado ou representar uma pretensa verdade sobre a Shoá na literatura; quer manter o valor intrínseco da sobrevivência e, principalmente, o da resistência. Resistência da memória e da história sobre a passagem do tempo, do apagamento e do distanciamento. Desta forma, este trabalho propõe uma investigação das ferramentas literárias de que *Everything is Illuminated* lança mão para colmatar a lacuna temporal e geográfica entre o sujeito que escreve e o objeto de sua escrita.

Palavras-chave: memória, Shoá, Literatura do Holocausto, Jonathan Safran Foer.

ABSTRACT

Everything is Illuminated, a 2003 novel by Jonathan Safran Foer, expresses the desire to build an “experiential truth” from the temporal and geographical distance of the events of World War II, which is expressed through the reconstruction of memory in literature from fragments of the past. This work intends to confirm the hypothesis that the novel transcends narrative status on the Shoah to attain a self-reflexive sphere, since it departs from the event to expand to the effects it produces in the present. It reveals the reaction of Jonathan, a representative of the third generation of survivors, to the perpetuation remembering the War as part of a larger tradition of recording and maintaining collective memory. This process recalls the dual role of language, that is, modifies life and allows it to modify itself. In this context, writing proves to be part of an idea of belonging, and is inscribed in Jonathan's life as the act that cemented the connection. According to this premise, the Jewish tradition is present, but at the service of the culture of the new generations, who refuse to forget the interruption of the War in their family histories – that, on their turn, cannot and do not wish to repeat it *ipsis litteris*. There is no longer the Jewish world that existed before the Shoah, so it is imperative to find new ways to narrate the past under the prism of those who did not live the event, but have inherited their memory and, by extension, their traumas and who live, therefore, the past of War indirectly. This generation, however, does not intend to reconstruct the past or represent a pretended truth about the Shoah in literature; they want to maintain the intrinsic value of survival, and especially that of resistance. Resistance of memory and history over the passage of time, obliteration and detachment. Therefore, this work proposes an investigation of the literary tools by which *Everything is Illuminated* aims to bridge the temporal and geographical gap between the subject who writes and the object of his/her writing.

Key-words: memory, Shoah, Holocaust Literature, Jonathan Safran Foer.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
1.1	O AUTOR E SUA OBRA	17
1.1.2	O romance	20
1.2	JUSTIFICATIVA E OBJETIVOS	41
1.3	CAPITULAÇÃO	52
2	AS MUITAS VOZES DA LITERATURA DO HOLOCAUSTO	55
3	A TRANSGERACIONALIDADE DA MEMÓRIA EM <i>EVERYTHING IS ILLUMINATED</i>	77
3.1	<i>WE ARE WRITING...</i> : A ESCRITA DO PASSADO, A ESCRITA DE SI...88	
3.1.1	A escrita metaficcional na construção da história perdida de Trachimbrod.....	95
3.2	OS DUPLOS.....	119
3.3	A ESCRITA EM RETROSPECTIVA: O LIVRO DE ANTECEDENTES E O LIVRO DE SONHOS RECORRENTES COMO REGISTRO DA MEMÓRIA COLETIVA.....	128
3.4	O RECONHECIMENTO DA AUSÊNCIA: COMEÇANDO A AMAR.....	141
4	MEMÓRIA, TRAUMA E ESQUECIMENTO EM <i>EVERYTHING IS ILLUMINATED</i>	147
4.1	<i>POSTMEMORY</i> : A MEMÓRIA COMO HERANÇA.....	148
4.1.1	A fotografia de Augustine.....	155
4.2	A NARRATIVA DO TRAUMA.....	170
4.2.1	Usos e abusos da memória.....	182
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	191
5.1	RECOMENDAÇÕES PARA TRABALHOS FUTUROS.....	197
6	REFERÊNCIAS	199

1 INTRODUÇÃO

The what, Didl said, is not so important, but that we should remember. It is the act of remembering, the process of remembrance, the recognition of our past... Memories are small prayers to God, if we believed in that sort of thing..¹

FOER - *Everything is Illuminated*

Iniciamos esta introdução com duas ideias centrais em *Everything is Illuminated*², romance de 2003 de Jonathan Safran Foer que analisamos nesta tese. Começamos com a memória, que impulsiona os protagonistas, voluntariamente ou não, para dentro da história e a eles confere diferentes sensações, como pertencimento, auto-conhecimento, identificação e até repulsa. O caminho inverso é da mesma forma percorrido. Para compreenderem como estão inseridos nesse macrocosmo que se chama história, eles recorrem à memória, flexível o suficiente para que aquele que a acessa possa, de algum modo, moldá-la para si. Segundo a personagem secundária Didl S na epígrafe que abre esta introdução, aquilo que se lembra não é tão importante quanto o ato de lembrar-se, de reconhecer a existência de um passado que pertence ao sujeito e do qual ele faz parte. A curta passagem é chave na compreensão do romance, em que a memória tem um caráter maleável, parece “inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações” (NORA, 1993, p. 9), e cuja busca leva as personagens à uma iluminação sobre si mesmos.

Parafraseando Hume, Colingwood (1986, p. 1) afirmou que o presente “...is [...] *nothing but a bundle of perceptions, without a past there is no way we*

¹ “O quê, disse Didl, não é tão importante quanto o fato de lembrarmos. É o ato de lembrar, o processo da lembrança, o reconhecimento do nosso passado... As lembranças são pequenas preces a Deus, para quem acredita nesse tipo de coisa...” (FOER, 2005, p. 52. Itálico do original)

² O romance foi traduzido para o português por Paulo Reis e Sérgio Moraes Rego e publicado em 2005 pela Editora Rocco, sob o título *Tudo se Ilumina*. Os excertos usados em minha tese serão transcritos em inglês ao longo do texto e a tradução de 2005 aparecerá em notas de rodapé.

can make sense of them and form a personal identity.”³. De acordo com a citação, o presente pode ser entendido como um “apanhado de percepções”, por meio das quais temos acesso mais íntimo àquilo que chamamos de *self* em determinados momentos e espaços. Embora não seja o objetivo aqui compreender a ideia de sujeito e de identidade — não é um projeto simples e renderia outra tese — certamente é importante ressaltar que o sujeito se apoia naquilo que é exterior a si mesmo para dar sentido ao vivido e, conseqüentemente, a si. Esse deve ser um dos motivos pelos quais o mesmo personagem, Didl S, reconhece que “Temos que recuar [no tempo e na história] a fim de avançar.”⁴ (FOER, 2005, p. 53); dentro da esfera do romance, conhecer o passado é primordial para iluminar o presente. Assim, o passado aparece como o referente externo da memória e, por extensão, de uma das facetas da identificação dos protagonistas com um grupo e com uma sequência de eventos. Sob essa perspectiva, reconstituir memórias e mantê-las a fim de acessar esse passado pode conferir o início ou a continuidade onde há apenas o hiato, a lacuna.

Em seu trabalho sobre história popular americana, Rozensweig e Thelen (1998) afirmaram que grande parte das pessoas visita museus e locais históricos a fim de encontrar pistas sobre seus próprios ancestrais e identidade nacional (apud VÖKLER, 2007, p.3). Jonathan Safran Foer, protagonista e narrador do romance, é um judeu norte-americano que viaja à Ucrânia exatamente com esse intuito. Ele deseja descobrir o passado de seu avô materno que sobreviveu à Segunda Guerra, mas morreu muito antes de seu nascimento. Entre o apanhado de reminiscências que Jonathan tenta resgatar ou manter, ele encontra algumas lembranças que pertencem à humanidade, e não somente a indivíduos ou grupos isolados. Essa memória de Guerra acaba por localizá-lo numa sequência de eventos que não pertencem a ele diretamente, mas fazem parte da sua identidade familiar e nacional. E qual o efeito de buscar lembranças de outrem como herança emocional e pessoal? Muito mais do que coletar e organizar

³ “...é [...] nada além de um apanhado de percepções, sem um passado não há como compreendê-las e formar uma identidade pessoal”. (Minha tradução)

⁴ “We must go backward in order to go forward.” (FOER, 2003, p. 37)

informações sobre a família de seu avô ou de seus ancestrais judeus, a jornada do protagonista acaba por se revelar uma investigação de si mesmo como parte de um grupo familiar e religioso, e também da história da Guerra e dos sobreviventes. Ainda tomando como pressuposto que o passado é essencial para a significação do agora, não é surpreendente que a busca por algo aparentemente exterior a si a que Jonathan se dedica converte-se em uma viagem autorreflexiva.

No texto introdutório de *A Memória Coletiva* (HALBWACHS, 2013, p.16), Jean Duvignaud⁵ questiona se a sociologia finalmente irá “encontrar uma vocação nova, não mais tentando ‘reconduzir’ o individual ao coletivo, mas procurando saber por que, no meio da trama coletiva da existência, surge e se impõe a individuação...”. É esse caminho contrário, de encontro da individuação dentro da história de Guerra na qual sua família foi envolvida diretamente, que o protagonista de *Everything* percorre, geográfica e emocionalmente. A partir dos pressupostos até agora apresentados, esta tese investiga como a memória familiar da Segunda Guerra é ficcionalizada em *Everything is Illuminated*, e de que modo se articula com os fatos históricos pertinentes ao evento.

Everything is Illuminated está entre um grande número de obras publicadas depois de 1945 que, em conjunto, formam uma espécie de subgênero literário, a que chamo provisoriamente de Literatura do Holocausto, expressão comumente empregada pela crítica⁶ e por estudiosos do assunto para falar sobre romances escritos a partir do tema, como as conhecidas obras testemunhais *O Diário de Anne Frank*⁷ e os romances *Se isto é um homem?* (Rocco, 2000) e *A*

⁵ Professor da Faculdade de Letras e Ciências Humanas de Orléans-Tourings.

⁶ Como Alvarez, crítico literário que escreveu artigos analisando romances e poemas escritos por sobreviventes, como *Noite*, de Elie Wiesel nos anos 60. Alvarez justifica o uso da expressão ‘Literatura do Holocausto’ com o pressuposto de que a experiência dos judeus na Segunda Guerra Mundial não é um artifício para a construção dessas obras, mas é a própria razão de ser delas. O uso da nomenclatura ganhou mais força nos anos 70 com a publicação de romances e de livros de poesia escritos por sobreviventes ou por vítimas dos campos de concentração, ampliando o emprego do termo por mais críticos, a exemplo de Harold Bloom.

⁷ *O Diário de Anne Frank* é um livro escrito por Annelies Marie Frank primeiramente em um esconderijo e depois em um campo de concentração, entre 12 de junho de 1942 e 1º de agosto de 1944, durante a Segunda Guerra Mundial. Seu pai, Otto H. Frank, único sobrevivente da família, recebeu os manuscritos deixados pela filha e o texto foi publicado pela primeira vez em 1947.

Trégua (Cia da Letras, 1997) de Primo Levi⁸. Nele também se encaixam a produção mais atual, publicada pelas gerações seguintes às dos sobreviventes⁹, a exemplo do romance de Foer.

Em *Everything is Illuminated* há um desejo de criar uma aventura pessoal dentro de um passado familiar, de ligar o evento universal a uma individualidade; preencher a lacuna entre o coletivo e o íntimo, e até mesmo questionar se a distância entre essas duas esferas realmente se sustenta, seja na linguagem, seja na vida. Foer exhibe a heterogeneidade que a literatura propõe ao misturar declaradamente o fato histórico com a história fantástica familiar criada pelo protagonista e narrador. Nesse processo, repetir o passado é ressignificar, realizar de novo; ao visitar o que já foi e constatar sua inacessibilidade, como veremos a frente, Jonathan recria a própria experiência dentro de uma história familiar que não pode ser resgatada e que, por sua vez, pertence a uma esfera muito maior, a história dos judeus europeus durante a Segunda Guerra Mundial.

As histórias contadas (ou imaginadas) a partir de fragmentos e testemunhos chegam aos seus interlocutores sob o prisma dos deslocamentos forçados, da destruição e do trauma. Esse viés impede uma leitura mais objetiva do passado, mas permite novas articulações narrativas, talvez sob o signo da distorção, talvez sob o signo do pós-moderno, o que defendo nesta tese. Os objetos podem parecer desconectados, assim como os discursos, já que a deformação é uma das consequências mais pungentes e mais visíveis na memória de Guerra que, apesar dos sinais de extinção, persiste de algum modo no presente. Paul Ricoeur, discorrendo sobre “o poder de atestação da memória sobre o passado”, conclui que:

A história pode ampliar, completar, corrigir e até mesmo refutar o testemunho da memória sobre o passado, mas não pode aboli-

⁸ No endereço <http://www.encyclopedia.com/religion/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/holocaust-memory> há um artigo com uma lista comentada de obras de autores que testemunharam o genocídio e de outros que escreveram sobre o tema, mas que não o viveram em primeira mão.

⁹ Sobre estas obras falaremos mais no capítulo II desta tese, intitulado *As muitas vozes do Holocausto*.

lo. Por quê? Porque, segundo nos pareceu, a memória continua a ser o guardião da última dialética constitutiva da preteridade do passado, a saber, a relação entre o “não mais” que marca seu caráter acabado, abolido, ultrapassado, e o “tendo-sido” que designa seu caráter originário e, nesse sentido, indestrutível. (2007, p. 505)

A memória é também inconstante, formada e reformada em seus fragmentos, e mutante a cada discurso em que é invocada. Por ter esse caráter maleável, ela é matéria-prima rica para o artista e ganha um papel de destaque na produção literária pós-Segunda Guerra, cujas experiências são narradas numa releitura dos cacos remanescentes, em um diálogo contínuo com o presente.

Em *A memória, a história, o esquecimento* (2012), Paul Ricoeur faz um rico detalhamento das teorias sobre a capacidade humana de lembrar. Ele leva seu leitor desde Aristóteles e Platão, passando por Santo Agostinho, até Bergson, Husserl e Casey, a fim de “esboçar uma fenomenologia fragmentada” da memória, termo a que se refere no singular, já que a considera uma faculdade de reconhecimento da existência de um passado. Em razão da abrangência semântica do tema, Ricoeur demonstra que se faz necessário determinar um fio condutor das discussões elaboradas pelos estudiosos que cita. Ele então delimita a relação da memória com o tempo como o ponto em comum entre as teorias (p. 41). Para confirmar sua hipótese, Ricoeur empresta de Aristóteles a asserção segundo a qual “a memória é do passado” e “ser do passado se diz de múltiplas maneiras (conforme o famoso dito da Metafísica de Aristóteles: ‘o ser se diz de múltiplas maneiras’).” (Ibid). Portanto, ele atesta o caráter pretérito das lembranças e também a sua multiformidade. Além disso, ser do passado difere a memória da imaginação, e esse é um ponto importante para a análise do romance.

Ricoeur também delimita a abrangência de alguns termos de que se utiliza. Como já dito, define memória como a própria faculdade humana de reconhecer a existência de um fato passado, ou a sua primeira apresentação no nosso intelecto. E usa o termo lembrança para a segunda representação, ou a

formação de imagens que remetam a um fato, sendo que este termo inclusive pode ser empregado no plural:

A primeira expressão do caráter fragmentado dessa fenomenologia deve-se ao próprio caráter objetual da memória: lembramo-nos de alguma coisa. Neste sentido, seria preciso distinguir, na linguagem, a memória como visada e a lembrança como coisa visada. Dizemos a memória e as lembranças.” (Ibid).

Já os diversos verbos usados para falar do fenômeno mnemônico, como ‘lembrar’, ‘recordar’ ou ‘rememorar’, encontram em cada teórico uma delimitação, e carregam em si o peso de cada tradução. Para efeitos de estudo, vamos utilizar ‘rememorar’ para o ato de reconhecer a existência de um passado, e ‘lembrar’ ou ‘recordar’ para a representação ou a reconstituição desse passado. Optamos por delimitar os termos a fim de evitar uma seara semântica à qual a discussão desta tese não pertence.

Esse breve levantamento teórico serve de subsídio para que analisemos a representação da memória, ou a reconstituição das lembranças dos antepassados de Foer e do avô de Alex no romance, tendo em mente que lembrar é visitar o desconhecido e reconhecer a distância que se impõe no ato pelas diferenças inerentes entre o agora e o já foi.

A apropriação de um discurso da memória por um discurso romanesco exige uma configuração própria, já que a Guerra realmente ocorreu e a memória dos sobreviventes, de fato, imprime efeitos nas gerações que os seguem. Não é possível a negação do passado pela literatura, mas no caso de *Everything is Illuminated* a sua apropriação e (re)construção fica evidente tanto na forma, pelo uso da *mise en abyme* e do emprego de recursos da autoficção, quanto nas nuances de construção de ponto de vista, que analisaremos ao longo deste trabalho.

1.1 O AUTOR E SUA OBRA

O romance nasce de um desejo pessoal e declarado de Foer, um rapaz nascido nos Estados Unidos e que aos 19 anos decide ir à Ucrânia a fim de descobrir o passado de seu avô, que perdeu esposa e filha durante a Segunda Guerra e que conseguiu, assim como o avô de Jonathan no romance, fugir dos nazistas com a ajuda de uma família. Lewis Safran conhece a segunda esposa num campo de refugiados da Polônia, e com ela se muda para os Estados Unidos. Apenas cinco semanas depois de chegar ao país ele morre, deixando uma esposa e uma filha de apenas seis meses, além da fotografia da moça que o ajudou a escapar e um mapa do seu vilarejo de origem, um *shtetl* chamado Trochenbrod¹⁰.

Its author, Jonathan Safran Foer, was born in 1977 and grew up in the U.S.A. When still a college student, aged nineteen, he travelled to Ukraine in search of his Jewish family history. His grandfather, Lewis Safran, had escaped from the Nazi assault in 1941 that wiped out his village and killed most of its occupants, including Safran senior's wife and daughter. Safran met his second wife, Foer's grandmother, in a displaced person's camp in Poland before moving to America and continuing the family line. Foer's interest in this history was sparked by his mother passing him a photograph of Safran with the family who helped him escape. He travelled to the region in search of any surviving members of this family, and of any remains of the village, but found no trace whatsoever. This experience led to the writing of the novel, in which Foer constructs a much more eventful version

¹⁰ Uma cidade chamada Trochenbrod realmente existiu e ficava a uns 30 km de Lutsk, localização como a descrita por Foer em seu romance. Durante a ocupação nazista os judeus desse pequeno vilarejo foram levados a outra cidade próxima para serem executados pelos nazistas e apenas 33 conseguiram escapar. Trochenbrod foi completamente queimada e atualmente não há mais nenhum judeu vivendo naquela área, e nos registros poloneses o nome da cidade é Zofiówka (SEIFERTH, 2012, p. 43). Não coincidentemente, em *Everything is Illuminated* os moradores chamam o *shtetl* de Trachimbrod, mas seu nome oficial, segundo o censo realizado pelos mórmons, é Sofiowka. Na defesa desta tese o Professor Marcelo Paiva de Souza indicou a leitura de um belo trabalho sobre a cidade escrito por Avrom Bendavid-Al (com prefácio do próprio Jonathan Safran Foer) intitulado *The heavens are empty: discovering the lost town of Trochenbrod* (2011), no qual o autor relata a história que conseguiu recuperar do pequeno vilarejo, desde seu nascimento até sua completa destruição, informação que ele coleta e analisa em mais de uma década de estudos e viagens. Bendavid-Al, assim como Foer, decide ir à Ucrânia e visitar o território onde outrora o *shtetl* ficava para recuperar partes da história de sua família, no caso de seu pai que foge para os Estados Unidos da década de 1930.

of his journey, extrapolating an unrestrained narrative of farce and fantasy from his experience.¹¹ (WARD, 2008, p. 152).

O legado deixado por Lewis Safran para sua esposa e filha, o mapa e a fotografia, faz somente espessar a névoa de mistério que encobre seu passado e, obviamente, a história familiar de seus descendentes. Veremos mais à frente que a viagem que Foer faz aos 19 se traduziu também num grande fiasco, e nada do que ele buscava – absolutamente nada – encontrou. Porém, da frustração nasce o romance, em que um jovem, também chamado Jonathan Safran Foer, com 25 anos – não coincidentemente a idade de Foer quando o romance foi publicado nos Estados Unidos – viaja à Ucrânia em busca de algum sobrevivente da sua família ou do vilarejo.

Portanto, nem Foer, que realmente esteve na Ucrânia durante a viagem frustrada em busca do passado de sua família, tampouco o personagem homônimo, encontram evidências concretas para reconstruir a história da família. Em entrevista de 2010 para o jornal *The Guardian*, o autor afirma que, de fato, a fotografia de Augustine e o mapa do vilarejo revelaram-se pistas improfícuas para iluminar o passado perdido com a morte do patriarca:

Armed with a photograph of the woman who, I was told, had saved my grandfather from the Nazis, I had embarked on a journey to Trachimbrod, the shtetl of my family's origin. It's a real place – or was one. And there really was a photograph of Augustine. A young man named Alex did take me around, although we had absolutely no relationship whatsoever during the trip and did not correspond after. He was neither intentionally, nor unintentionally, funny. There was no Augustine. There were no boxes. There was no Sammy Davis Junior, Junior. The

¹¹ “Seu autor, Jonathan Safran Foer, nasceu em 1977 e cresceu nos Estados Unidos. Ainda estudante universitário, aos dezenove anos de idade, viajou para a Ucrânia em busca de sua história familiar judaica. Em 1941, seu avô, Lewis Safran, havia escapado do ataque nazista que varreu sua aldeia e matou a maioria de seus ocupantes, incluindo esposa e filha. Safran conheceu sua segunda esposa, a avó de Foer, num campo de refugiados na Polônia antes de se mudar para a América e continuar a linhagem familiar. O interesse de Foer nessa história foi instigado por sua mãe, que lhe deu uma fotografia de Safran com a família que o ajudou a escapar. Ele viajou para a região em busca de algum sobrevivente ou membro desta família, ou de quaisquer restos da aldeia, mas não encontrou nenhum vestígio. A experiência o levou à escrita do romance, em que Foer constrói uma versão muito mais criativa de sua viagem, extrapolando uma narrativa de farsa e fantasia de sua experiência.” (Minha tradução)

comedy of errors was really a tragedy of errors, and it lasted a mere three days. I found nothing but nothing, and in that nothing – a landscape of total absence – nothing was to be found.¹²

Foer debruça-se sobre a ideia de completar a lacuna, o nada, com a imaginação. Na mesma entrevista ele afirma:

My mind wanted to wander, to invent, to use what I had seen as a canvas, rather than the paints. But, I wondered, is my family's experience of the Holocaust exactly that which cannot and should not be imagined? What are one's responsibilities to "the truth" of such a traumatic event, and what is "the truth"? Can historical accuracy be replaced with imaginative accuracy? Objectivity with the mind's eye?¹³

O autor se vê diante de um dilema: na falta de subsídios concretos, ele pode inventar a sua própria narrativa, e finalmente oferecer a si e aos seus algum registro da memória de sua família, ainda que ficcional? E qual é a responsabilidade de alguém que escreve sobre a Shoá? Dentro de um acontecimento de proporções mundiais, é possível localizar uma história familiar? E em que medida inventar um passado é trair a memória dos que pereceram nas mãos do nazismo? Por outro lado, ignorar a necessidade de narrar, de ter uma história, não seria, da mesma forma, uma negligência com as

¹² "Armado com uma fotografia da mulher que, segundo me disseram, tinha salvado meu avô dos nazistas, eu havia embarcado em uma viagem para Trachimbrod, o *shtetl* de origem da minha família. É um lugar real – ou pelo menos foi um dia. E havia uma fotografia de Augustine. Um jovem chamado Alex realmente me levou até lá, embora não tenhamos estabelecido absolutamente nenhuma relação durante a viagem, e não tenhamos nos correspondido depois. Ele não era engraçado nem intencionalmente, nem de forma não intencional. Não encontramos Augustine. Não havia caixas. Não havia Sammy Davis Junior, Junior. A comédia de erros foi na verdade uma tragédia de erros, e que durou apenas três dias. Não encontrei nada de nada, e nesse nada – uma paisagem de total ausência – nada havia para ser encontrado." (Minha tradução)

¹³ "Minha mente queria vagar, inventar, usar o que eu tinha visto como uma tela, e não como as tintas. Mas eu me perguntava, a experiência da minha família do Holocausto é exatamente o que não pode e não deve ser imaginado? Quais são responsabilidades de uma pessoa com a 'verdade' sobre um evento tão traumático, e o que é 'a verdade'? A exatidão histórica pode ser substituída por uma precisão imaginativa? A objetividade pelos olhos da mente?" (Minha tradução)

vítimas e, por extensão, com a sua própria individualidade? A escolha do autor é por uma narrativa que conte uma história familiar e pessoal, para que, de algum modo, seja possível, pelo menos para ele, “atar as duas pontas da vida”¹⁴.

1.1.2 O romance

Apesar de traduzido há pelo menos quinze anos no Brasil, *Everything is Illuminated* não é um romance muito conhecido pelo público local. Devido ao sucesso de seu lançamento nos Estados Unidos, foi também adaptado para o cinema em 2005 com o mesmo título em inglês, e como *Uma Vida Iluminada* em português¹⁵. Interessante mencionar que em várias sinopses encontramos o filme classificado como uma comédia dramática. Mesmo que destoantes, os dois gêneros se entrelaçam tanto na adaptação quanto em sua versão original. Ainda que belíssimo e estrelando Elijah Wood (protagonista do *blockbuster* *O Senhor do Anéis*), o filme tampouco atingiu uma grande bilheteria aqui e chamou pouca atenção para o romance que o originou. Por esse motivo, faz-se necessária uma exposição minuciosa do romance antes da análise propriamente dita, realizada nos demais capítulos que formam esta tese.

Assim, começamos com o protagonista, Jonathan Safran Foer¹⁶, que faz uma viagem de três dias à Ucrânia a fim de resgatar uma história familiar perdida na Guerra com a destruição do vilarejo de onde seu avô, Safran, fugiu durante o período de ocupação nazista. Esse desejo nasce quando a mãe de Jonathan lhe entrega uma antiga fotografia, um dos poucos objetos que o avô trouxe da

¹⁴ ASSIS, M. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 2.

¹⁵ Filme lançado em 18 de novembro de 2005, com direção de Liev Schreiber e produção de Peter Saraf e Marc Turtletaub. Traz no elenco principal o norte-americano Elijah Wood, o ucraniano Eugene Hütz e também o moldavo Boris Leskin.

¹⁶ Como os nomes do personagem principal e do autor coincidem, chamo aquele de Jonathan e este de Foer ao longo da minha tese.

Polônia¹⁷, na qual há a imagem de uma família e cuja inscrição diz “Esse sou eu com Augustine, 21 de fevereiro de 1943”¹⁸. Jonathan decide então ir à Ucrânia a fim de procurar algum remanescente dessa família, em especial uma moça que aparece na foto e que ele acredita ser a Augustine da inscrição.

Para adicionar mais mistério à novela familiar, a fotografia ficou em segredo com sua avó, segunda esposa de Safran, por 50 anos. Somente na velhice ela a entrega à única filha, mãe de Jonathan, que sabe que os pais se conheceram em um campo de refugiados na Polônia depois do fim da Guerra, e que a primeira esposa de Safran e a filha do casal haviam morrido na ocupação nazista, assim como todos os familiares da avó:

“Her memories of the Ukraine aren’t good. Her shtetl, Kolki, is only a few kilometers from Trachimbrod. I figure we’d go there too. But all of her family was killed, everyone, mother, father, sisters, grandparents.” “Did a Ukrainian save her?” “No, she fled before the war. She was young, and left her family behind.”¹⁹ (FOER, 2003, p. 61-62)

Mais ainda, o avô falece algumas semanas depois de desembarcar nos Estados Unidos, e junto com ele a memória e histórias pelas quais Jonathan tanto anseia. Há poucos vestígios e muitas lacunas a completar, e praticamente às cegas o protagonista se lança nessa “jornada muito rígida”²⁰.

¹⁷ Segundo observação feita pelo Professor Doutor Marcelo Paiva de Souza durante a defesa desta tese, o território de onde o avô de Jonathan Safran Foer emigra (e também de onde o personagem Safran foge durante a Guerra) era, na época, parte do território polonês, não ucraniano. A informação consta no livro já citado na nota anterior, *The heavens are empty*.

¹⁸ “This is me with Augustine, February 21, 1943.” (FOER, 2003, p. 60)

¹⁹ “- As lembranças que ela tem da Ucrânia não são boas. O *shtetl* dela, Kolki, fica a poucos quilômetros de Trachimbrod. Achei que nós iríamos até lá também. Mas toda a família dela foi morta, todo mundo, mãe, pai, irmãs, avós.
- Ela não foi salva por um ucraniano?
- Não, ela fugiu antes da Guerra. Era jovem, e deixou a família para trás.” (FOER, 2005, p. 85. Itálico do original)

²⁰ “A *very rigid journey*” é parte do título do primeiro capítulo de *Everything* que narra o início da viagem de Jonathan dentro da Ucrânia. Este e os demais capítulos que formam a narrativa da viagem são escritos por Alex, o guia ucraniano contratado para levar Jonathan até Trachimbrod. Alex, contudo, fala um inglês bastante engraçado, com traduções literais que

Depois de receber a fotografia, a ideia inicial de Jonathan é escrever um relato com o material que porventura coletasse durante a curta estada na Ucrânia. Contudo, a viagem acaba por se revelar um grande fiasco. Do vilarejo de onde seu avô fugiu nada mais sobrou além de um vasto gramado e uma placa em homenagem aos que ali pereceram. Ele não encontra Augustine e nenhuma pista de possíveis familiares na Ucrânia. Mas, ainda assim, decide que o passado dos Safran merece uma narrativa. Mesmo da posição pouco privilegiada de quem conhece apenas indiretamente fragmentos e cacos de memória, Jonathan por fim constrói uma história fantástica, altamente ficcionalizada, que compreende cerca de dois séculos desde a sua imaginada primeira antepassada até o casamento do avô durante a Guerra. Nesse contexto, a memória aparece como o terceiro vértice de uma relação entre o genocídio dos judeus e a herança traumática/emocional deixada às gerações que sucedem a das vítimas.

Como o próprio autor afirma em entrevista cedida ao jornal *The Guardian*, o romance trabalha com possibilidades: não do que realmente ocorreu com os antepassados de Jonathan – já que o distanciamento e o apagamento não o permitem – mas daquilo que poderia ter acontecido, ou do que poderia ser imaginado sobre o passado.

Everything Is Illuminated proposes the possibility of a "did and didn't" duality, of things being one way and also the opposite way. Rather than aligning itself with either "how things were" or "how things could have been", the novel measures the difference between the two, and by so doing attempts to reflect a kind of experiential (rather than historical or journalistic) truth.²¹

nem sempre são adequadas e, por isso, causam mal-entendidos e criam as cenas mais cômicas do romance.

²¹ “*Tudo se Ilumina* propõe a possibilidade de um ‘foi e não foi assim’, de as coisas serem de uma maneira e também de maneira oposta. Em vez de alinhar-se com ‘como as coisas aconteceram’ ou ‘como as coisas poderiam ter sido’, o romance mede a diferença entre as duas possibilidades, e desse modo reflete sobre uma espécie de verdade experimental (e não histórica ou jornalística).” (Minha tradução)

De acordo com o excerto, a proposta do romance não é recuperar a memória da guerra a fim de atingir uma objetividade histórica ou jornalística; nem mesmo reconstruir o passado é viável. Foer afirma a intenção de envolver o leitor em lembranças de sua família que poderiam ou não ser verdadeiras, ou seja, declaradamente fictícias, e a isso chama de “verdade experimental”. Genuína nesse processo é a tentativa de ligar sua história pessoal à de sua família e, inevitavelmente, à tradição judaica. Aí pairam o paradoxo e a riqueza do romance: o que Foer, o autor, chama de verdade é um experimento para a reescrita ou é a própria invenção da memória perdida com a destruição da Segunda Guerra e como consequência da diáspora durante e depois do evento.

Importante ressaltar que, para Paul Ricoeur, diferentemente da história que busca explicações do que já foi, a intenção da memória é o reconhecimento:

Considero o reconhecimento como o pequeno milagre da memória. Enquanto milagre, também ele pode faltar. Mas quando ele se produz, sob os dedos que folheiam um álbum de fotos, ou quando do encontro inesperado de uma pessoa conhecida, ou quando da evocação silenciosa de um ser ausente ou desaparecido para sempre, escapa o grito: “É ela! É ele!” E a mesma saudação acompanha gradualmente, sob cores menos vivas, um acontecimento rememorado, uma habilidade reconquistada, um estado de coisas de novo promovido à “reconhecimento”. Todo o fazer-memória resume-se assim no reconhecimento. (2012, p. 502)

O milagre do reconhecimento não aconteceu a Jonathan, mas, como veremos ao longo desta tese, ele se dedica ao ‘fazer-memória’ e cria uma história extraordinária dentro dessa narrativa universal pertencente à história da humanidade, e a orquestra com acontecimentos que não se explicam naturalmente. Ele inventa seu milagre do reconhecimento.

Desse modo, apesar de fazer parte dessa espécie do subgênero literário chamado de Literatura do Holocausto e de ter, inclusive, sido premiado em 2003 com um prêmio judaico de literatura, *The American Jewish Book Award*, o romance é primeiramente a história de uma busca estritamente familiar e pessoal, que culmina com a narrativa da invasão nazista de um território limítrofe

entre a Ucrânia e a Polônia de hoje. A Shoá²² é o fim inescapável dessa jornada e o pano de fundo para a história fantástica, escrita pelo jovem movido por uma obsessão: narrar o passado ao qual ele não tem e jamais poderá ter acesso, e reconstituir lembranças que não são suas. Como já dissemos, a narrativa não pretende, em si, recuperar ou testemunhar experiências reais da guerra, mas se estrutura em torno de uma trama familiar, um caminho trilhado pela imaginação que trabalha não com uma verdade, mas com várias verdades possíveis para preencher vácuos e lacunas irreparáveis. Como afirma Foer, é uma forma de medir a diferença entre o que foi e o que *poderia ter sido*.

Diferentemente da maior parte das obras que abordam direta ou indiretamente o genocídio, o romance manipula artisticamente tanto a comédia quanto a tragédia, o fantástico e o factual. Em seu aspecto formal, ele é um processo de construção, e se organiza em três narrativas: a história fantástica dos antepassados de Jonathan, a história da viagem rumo ao vilarejo onde Safran nasceu e morou antes da invasão nazista, e também as cartas trocadas entre Jonathan e Alexander Perchov (Alex), um ucraniano fã da cultura *pop* norte-americana contratado como guia e tradutor. A esperada distância profissional entre ele e Alex não existe. O ucraniano é um jovem de 26 anos que acredita que um judeu seria sempre careca e extremamente magro, assim como eles apareciam nos seus livros escolares de história. Além disso, fala um inglês dicionaresco e, apesar de ser o tradutor da viagem, muitas vezes não compreende Jonathan – a quem inclusive chama de Jonfen – e outras tantas não é compreendido.

When we found each other, I was very flabbergasted by his appearance. This is an American? I thought. And also, This is a Jew? He was severely short. He wore spectacles and had diminutive hairs which were not split anywhere, but rested on his

²² Holocausto é um termo que significa, literalmente, sacrifício – é uma ‘oferta de sacrifício completamente queimada’, e tem origem na palavra grega *holokausto* (FERREIRA, A. B. de H. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 5 ed. Curitiba: Positivo, 2010). Shoá é uma palavra hebraica que pode ser traduzida por ‘catástrofe’ ou ‘tragédia’. Muitos historiadores e estudiosos, como Márcio Seligmann-Silva, preferem utilizar somente o termo Shoá, creditando o acontecimento a obras humanas. Holocausto, termo empregado para os sacrifícios humanos ou de animais a deuses pagãos e romanos, parece ligar o evento a uma ação divina, como uma punição aos judeus ou ao pagamento de uma dívida.

head like a Shapka. (If I were like Father, I might even have dubbed him Shapka.) He did not appear like either the Americans I had witnessed in magazines, with yellow hairs and muscles, or the Jews from history books, with no hairs and prominent bones. He was wearing nor blue jeans nor the uniform. In truth, he did not look like anything special at all. I was underwhelmed to the maximum.²³ (FOER, 2003, p. 31,32)

Empregando termos como *diminutive* no lugar de *short* (curto) e *underwhelmed* como antônimo de *overwhelmed* (impressionado), Alex constrói uma linguagem muito própria, que acompanha o tom cômico e surpreendente de todo o romance. Os estereótipos nos quais acredita acabam por ser subvertidos simultaneamente com o conhecimento de si, do outro e do passado de sua família. Isso porque Alex também passa por um processo de iluminação, já que a viagem a Trachimbrod acaba por revelar muito sobre o passado de Alexander, seu avô, durante a Segunda Guerra. Além de, quase ao fim da narrativa Jonathan e Alex descobrirem uma história familiar muito parecida, marcada pela morte e pelos traumas da guerra, a fotografia de Augustine curiosamente desperta sentimentos que os une em um laço de amizade que perdura por certo tempo depois de finda a viagem. Enquanto Jonathan parece obcecado por descobrir a relação de Augustine e de seu avô, Alex se apaixona por sua imagem, e se envolve emocionalmente na busca. Desse modo, apesar de bastante díspares no que diz respeito à forma — realista-mágica ou fantástica, 'realista' e epistolar — o ato de recuperar o que já não é mais e o de narrar memória (e como o fazer) é o eixo comum que articula essas narrativas.

A escrita das três partes que compõem o romance começa quando Jonathan retorna aos Estados Unidos depois dos poucos dias na Ucrânia. Ele e Alex iniciam uma troca de cartas e tornam-se então escritores, editores e confidentes, e as discussões sobre o exercício da escrita atingem pontos em que o assunto fica em segundo plano e dá lugar a debates mais amplos, que

²³ “Quando nos encontramos, fiquei atônito com a aparência dele. É isto um americano? pensei. E também, é isto um judeu? Ele era severamente baixo. Usava óculos, e tinha cabelos diminutos que não eram repartidos em lugar algum, mas jaziam sobre a sua cabeça feito um chapéu. (Se eu fosse como Papai, poderia até tê-lo apelidado de Chapa.) Não se parecia com os americanos que eu presenciava em revistas, com cabelos amarelos e músculos, nem com os judeus dos livros de história, sem cabelos e com ossos proeminentes. Na verdade, ele não parecia nem um pouco especial. Fiquei subimpressionado ao máximo.” (FOER, 2005, p. 45)

envolvem o ato de narrar memória, suas motivações e implicações na vida de ambos e de suas famílias. Apesar do caráter altamente metaficcional dessas cartas, as discussões nelas presentes subvertem qualquer pretensão de verdade ‘histórica’ ou ‘jornalística’ na narrativa: a manipulação da linguagem, a escolha dos fatos a serem narrados e o uso da imaginação são assuntos recorrentes. Mesmo que o gênero epistolar pressuponha a presença das duas vozes, aqui temos apenas as respostas do ucraniano aos argumentos e opiniões de Jonathan, aos quais o leitor tem acesso somente pela mediação de Alex.

Já a história pré-invasão nazista da família Safran escrita por Jonathan se passa entre 1791 e 1804, e depois entre 1934 e 1941 em Trachimbrod, a aldeia predominantemente judaica (um *shtetl*). O relato da viagem de Odessa até Trachimbrod é escrito em 1997 pelo próprio Alex. As três narrativas são dispostas em 34 capítulos e não são organizadas cronologicamente, mas avançam à medida que os personagens se aproximam de sua iluminação. (VÖLKER, 2007, p. 7). O ponto de encontro das três é Trachimbrod, espaço onde presente e passado, ficção e fato histórico, se fundem.

A caracterização dos personagens é, do mesmo modo, importante, e salienta o tom cômico da trama. O quarteto que parte para a “jornada muito rígida” é formado pelos elementos mais estranhos — Jonathan, um judeu norte-americano e vegetariano; Alex, um ucraniano que se veste e se comporta como um *rapper* de filmes hollywoodianos; e Alexander, o avô de Alex e motorista da agência, apesar de jurar que é cego. Esse, inclusive, é o motivo pelo qual ele precisa viajar acompanhado de Sammy Davis Junior, Junior, uma vira-latas bastante hostil que veste uma camiseta com o nome da agência para parecer mais profissional (Ibid, p. 29), e que Alexander apresenta como seu cão-guia. Durante a viagem até onde o mapa indica ser Trachimbrod, Sammy Davis Jr, Jr apaixona-se perdidamente por Jonathan e demonstra isso com as atitudes mais embaraçosas. Ela também mastiga o mapa, uma carteira de cigarros e parte do passaporte do americano e, por ter um intestino um pouco irritável, passa a viagem a ‘perfumar’ o carro. Aliás, as janelas não podem ficar abertas porque ela se lançaria para fora do automóvel, que não tem ar-condicionado.

A história fantástica e eixo estruturador do romance – uma vez que é a razão da existência das outras duas narrativas – começa com a lenda que Jonathan inventa para explicar a origem do nome do *shtetl* onde nascera seu avô. Trachimbrod é um vilarejo tipicamente judeu, mas dividido em duas seções batizadas de Quadra Judaica e Três-Quadras Humanas, que acomodam os ortodoxos, ou Os Corretos (*The Uprighters*) e os demais, Os Desleixados (*The Slouchers*). A divisão entre as quadras é feita por uma linha desenhada a giz desde Radziwell até o rio Brod, e a cada alteração entre o sagrado e o secular a linha é redesenhada. A Sinagoga Correta, onde as negociações entre o Judaísmo e o Humanismo são feitas, fica bem no meio das duas seções. Assim como a linha divisória, sua localização muda na medida em que as negociações se alteram. Por esse motivo, em 1783 o prédio recebe rodas para facilitar seu deslocamento, e a sinagoga móvel muda de lugar conforme os movimentos da própria vida da sociedade. (FOER, 2003, p.10)

O texto se inicia em 18 de março de 1791, quando uma carroça supostamente guiada por Trachim B – um sapateiro de Lutzk que teria morrido de pneumonia seis meses antes do acidente (ou um artista que morreu exatamente por ser artista (?)) – perdeu (ou não perdeu) o seu curso devido a um vento repentino que veio de Kiev ou Odessa e caiu no rio Brod: “*It was March 18, 1791, when Trachim B’s double-axle wagon either did or did not pin him against the bottom of the Brod River.*”²⁴ (Ibid, p.8. Itálico do original). A carroça não emergiu nem seus ocupantes foram avistados, vivos ou mortos. Contudo, depois do acidente, vários objetos começaram a subir à superfície, inclusive um bebê, que miraculosamente sobrevive à tragédia:

It’s turning up the most unusual things! Chana laughed (...). She picked up the hands of a baby doll, and those of a grandfather clock. Umbrella ribs. A skeleton key. The articles rose in the crowns of bubbles that burst when they reached the surface.²⁵ (Ibid, p. 8 e 13)

²⁴ “Era 18 de março de 1791 quando a carroça de eixo duplo de Trachim B prendeu-o, ou não o prendeu no fundo do rio Brod.” (FOER, 2005, p. 16)

²⁵ “*Estão aparecendo as coisas mais estranhas!* disse Chana rindo e espirrando água na crosta que crescia feito um jardim à sua volta. Pegou as mãos de uma boneca-bebê, e os ponteiros de um relógio de parede antigo. Varetas de guarda-chuvas. Uma chave-mestra. Os artigos

Aqueles que estavam próximos das margens do rio no momento do acidente – as jovens gêmeas W, filhas do Rabino Bem-Considerado, Yankel D, o agiota desonrado que veste um ábaco pendurado ao pescoço para que não se esqueça de sua desonra, o cavalheiro louco Sofiowka N e Bitzl Bitzl R, o bom peixeiro especializado em *gefiltetfish* – não viram o acidente, somente os objetos que emergiam. Sofiowka, contudo, afirma ter testemunhado tudo, e dá a todos as explicações mais malucas sobre o fato.

The mad squire Sofiowka N (...) emerged from behind a tree. I have seen everything that happened, he said hysterically. I witnessed it all. The wagon was moving too fast for this dirt road (...) and it suddenly flipped itself, and if that's not exactly the truth, then the wagon didn't flip itself, but was itself flipped by a wind from Kiev or Odessa or wherever, and if that doesn't seem quite correct, then what happened was...²⁶ (Ibid, p. 9. Itálico do original)

Expressões como *did or did not pin* e *if that's not exactly the truth* ou *if that doesn't seem quite correct* (as duas últimas inclusive começam com a condicional 'se') usadas para narrar um acidente tal qual ele realmente ocorreu, ou a palavra *mad* para referir-se à histérica e autoproclamada testemunha do acidente (que estava atrás de uma árvore!), corroboram a intencionalidade do livro. Parece que a própria narrativa está avisando o leitor da dubiedade de suas prerrogativas, enquanto seus 'ses' exibem sem censura a reinvenção do passado do vilarejo. O observador tem somente frações daquilo que poderia ter acontecido; não há nada que indique a ligação entre um sem número de objetos.

iam se elevando, coroados por bolhas que estouravam ao chegar à superfície." (FOER, 2005, p.17 e 22. Itálico do original)

²⁶ "O cavalheiro louco Sofiowka N, cujo nome o *shtetl* mais tarde assumiria como seu nos mapas e nos censos mórmons, surgiu de trás de uma árvore, dizendo histericamente: *Eu vi tudo que aconteceu. Presenciei tudo. A carroça estava indo depressa demais para esta estrada de terra [...] e subitamente capotou, e, se isso não é a verdade exata, então a carroça não capotou, mas foi capotada por um vento de Kiev, Odessa ou qualquer outro lugar, e se isso não parece muito correto, então o que aconteceu foi...*" (Ibid, p. 17. Itálico do original)

A intransponível impossibilidade de resgatar com precisão a história do acidente é análoga à tentativa de Jonathan de recuperar a história de sua família na Ucrânia. A linguagem empregada ao longo da narrativa é da mesma forma desarmônica relativamente à tragicidade do tema. Essa escolha é justificada pelo próprio texto:

Thank you for informing me that it is “shit a brick”, and “shiting bricks”, and also “to come in handy”. It is very useful for me to know the correct idioms. It is necessary. I know that you asked me not to alter the mistakes because they sound humorous, and humorous is the only way to tell a sad story, but I think I will alter them. Please do not hate me.²⁷ (FOER, 2003, p. 53. *Itálico do original*)

Por meio da mistura do discurso direto e indireto livre, Alex nos informa que para Jonathan o humor é a única forma de falar sobre tragédias. Isso fica claro quando, em meio ao acidente que se acredita ter matado um jovem casal a caminho da própria festa de casamento (outra explicação dada por Sofiowka), o bebê – a tatatatataravó de Jonathan – emerge como que por milagre: “In the middle of the string and feathers, surrounded by candles and soaked matches, prawns, and silk tassels that cursied like jelly-fish, was a baby girl, still mucus-glazed, still pink as the inside of a plum.”²⁸ (Ibid, p.13)

A aparência do bebê, ainda coberto de muco, indica que seu nascimento aconteceu no momento do acidente, ou pelo menos em decorrência dele. A menina recebe o nome do rio, Brod, e o vilarejo, que ainda não tinha um nome, passa a se chamar Trachimbrod para seus habitantes, uma junção com o nome de Trachim B, que supostamente teria morrido no evento.

²⁷ “Obrigado por me informar que o certo é ‘ficar puto da vida’, ‘ficando puto da vida’, e ‘vir a calhar’. Para mim é muito útil saber as expressões idiomáticas corretas. É necessário. Sei que você pediu que eu não alterasse os erros, porque eles soam humorísticos, e só se pode contar uma história triste de forma humorística, mas acho que vou alterá-los. Por favor não me odeie.” (FOER, 2005, p. 72)

²⁸ “No meio dos barbantes e penas, cercada por velas e fósforos encharcados, camarões, peões de xadrez e borlas de seda que faziam reverência como águas-vivas, via-se uma menininha, um bebê ainda coberto de muco, rosado como a polpa de uma ameixa.” (Ibid, p.17 e 22)

A menina cresce sob os cuidados de Yankel, o agiota, e é tão bela e inteligente que se torna alvo de inveja por parte das mulheres e de desejo por parte dos homens. Ela desconhece o modo como veio ao mundo e realmente acredita que Yankel é seu pai biológico. Ele, por sua vez, inventa histórias para saciar a curiosidade da menina sobre a morte da mãe e todo o passado do qual ela não participou.

Mesmo assim, todos os anos, acreditando ser escolhida por sua inegável beleza, ela participa do festival chamado Dia de Trachim (*Trachim Day*), em que os habitantes do povoado comemoram o dia em que a carroça caiu no rio e o vilarejo foi batizado (FOER, 2003, p. 14). Brod encarna a Rainha do Desfile (*the Float Queen*) vestindo uma fantasia de sereia. De um barco lança ao rio vários sacos, todos cheios de terra, com exceção de um, que é preenchido com moedas de ouro. Jovens se precipitam para apanhá-los, e o grande prêmio é o ouro que somente um deles terá a sorte de pegar. No aniversário de 13 anos de Brod, que ela comemora novamente como a Rainha do Desfile, um jovem chamado Shalom, que veio da cidade de Kolki para o festival, é o afortunado que consegue pegar o saco com o ouro no fundo do rio.

Contudo, depois das comemorações, Brod é abordada pelo louco Sofiowka N, que a detém e a estupra. A menina consegue chegar em casa, mas encontra Yankel, já com 85 anos, morto no chão. Shalom, que fica conhecido como o Kolker a segue e, em troca do amor de Brod, mata o esturador. Os dois então se casam e vivem na casa que ela costumava dividir com o pai adotivo. Depois de cerca de três anos juntos, o Kolker sofre um acidente no moinho de trigo onde trabalha ao lado da maioria dos homens do vilarejo, lugar onde pelo menos um jovem morre por ano vítima das máquinas usadas para moer o trigo. O livro nos conta que no intervalo do trabalho o Kolker estava sentado comendo seu lanche quando uma lâmina circular escapa de uma das máquinas e acerta seu crânio, onde fica encravada. Como por milagre ele sobrevive, e quando morre, anos depois, seu corpo é coberto de bronze e ele vira uma estátua conhecida como o Dial²⁹, colocada no centro de Trachimbrod. A estátua vira um

²⁹ Ele ganha esse apelido porque a lâmina funciona também como um relógio do sol, *sundial* em inglês.

amuleto para os habitantes da cidade e também um marco à memória da família Safran.

Da união dos dois nascem três crianças, todas chamadas Yankel. Duas morrem ainda jovens, mas uma cresce e dá continuidade à família.

This Yankel begot Trachimkolker. Trachimkolker begot Safranbrod. Safranbrod begot Trachimyankel. Trachimyankel begot Kolkerbrod. Kolkerbrod begot Safran. For it is written: *AND IF WE ARE TO STRIVE FOR A BETTER FUTURE, MUSTN'T WE BE FAMILIAR AND RECONCILED WITH OUR PAST?*³⁰ (FOER, 2003, p. 210. Itálico e maiúsculas do original)

Como numa genealogia bíblica³¹ que dá um caráter ainda mais forte de lenda às gerações da família Safran e os liga à tradição judaica da qual Jonathan faz parte, os antepassados do protagonista são apresentados até o seu avô, cuja vida é dada em detalhes em *Everything*. Lembremos que Jonathan não conheceu o avô, que morreu quando sua mãe ainda era bebê. Porém, ele tem pistas de quem Safran teria sido, como a foto em que se pode ver que um de seus braços era atrofiado. A partir dessas pistas cria a história de um menino, filho único, que já nasce com dentes. Isso faz com que os seios de sua mãe inflamem durante a amamentação, que teve que ser interrompida precocemente. O resultado é que um dos braços de Safran não se desenvolve plenamente, e pende sem vida ao lado de seu corpo, o que, inexplicavelmente, chama muito a atenção, em especial, das mulheres. Safran e o narrador não sabem se por compaixão ou por curiosidade, mas desde os 10 anos quando perde a virgindade com uma viúva de mais de sessenta anos, o braço lhe rende os mais furtivos encontros amorosos. Até no dia de seu casamento faz sexo com a futura cunhada na adega de seu também futuro sogro.

³⁰ “Esse Yankel gerou Trachimkolker. Trachimkolker gerou Safranbrod. Safranbrod gerou Trachimyankel. Trachimyankel gerou Kolkerbrod. Kolkerbrod gerou Safran. Pois está escrito: *SE DEVEMOS LUTAR POR UM FUTURO MELHOR, NÃO PRECISARÍAMOS ESTAR FAMILIARIZADOS E RECONCILIADOS COM NOSSO PASSADO?*” (FOER, 2005, p. 284)

³¹ Ver capítulos 5 e 11 do livro de Gênesis.

E é o jogo entre fato e invenção, entre o lamentável e o risível que permeia as três narrativas que formam o romance. Em um momento chave de *Everything*, Alex aparece profundamente envolvido tanto com a escrita do relato da viagem, quanto com a leitura e edição da história fantástica que o amigo escreve. Em seu inglês dicionaresco, comenta a ficcionalização extrema da história da família Foer. Ele questiona seu interlocutor sobre a manipulação da verdade que o exercício exige:

We are both being very nomadic with the truth, yes? The both of us? Do you think that this is acceptable when we are writing about things that occurred? If your answer is no, then why do you write about Trachimbrod and your grandfather in the manner that you do, and why do you command me to be untruthful? If your answer is yes, then this creates another question, which is if we are to be such nomads with the truth, then why do we not make the story more premium than life?³² (FOER, 2003 p. 179. Itálico do original).

Mesmo entendendo que se trata de uma ficção, Alex fica profundamente incomodado com a forma como Jonathan escreve sobre o avô. Como escrever sobre alguém que realmente existiu, principalmente com quem mantemos laços de sangue? Será legítimo inventar um passado pelo viés do fantástico e até profanar aqueles que já morreram? Contudo, nesse momento a narrativa nos oferece o que ela tem de mais precioso: o texto não nega a história da Shoá, nem pretende substituir a memória pela imaginação, num negacionismo dos fatos passados. Mas discute como podemos construir uma narrativa para dar sentido ao vivido e à sequência de eventos em que estamos inseridos.

E essa dúvida parece comum a vários romances que fazem parte da Literatura do Holocausto. Como narrar o inexistente, o vazio? É possível que o fantástico e o real, a Shoá, coabitem em uma narrativa? O trágico e o cômico?

³² “Nós estamos sendo muito nômades com a verdade, sim? Ambos de nós? Você acha que isso é aceitável, quando estamos escrevendo sobre coisas que ocorreram? Se sua resposta é não, então por que você escreve sobre Trachimbrod e o seu avô como faz, e por que você ordena que eu seja falso? Se sua resposta é sim, isso cria uma outra questão, que é: se vamos ser tão nômades com a verdade, porque não fazemos a história mais superior que a vida?” (FOER, 2005, p. 241)

Se a intenção é, realmente, criar um passado a partir daquilo que a linguagem pode constituir apenas com fragmentos, então por que não criar uma narrativa superior à própria vida?

A dualidade do *did* or *didn't* na descrição do acidente com a carroça, ou a dualidade da história e da imaginação, ou da memória e de sua transmissão, aparece em todos os aspectos do romance. Desde a descrição do nascimento de Brod até o conhecimento da única testemunha ocular do acidente há marcas lexicais que indicam a existência de infinitas possibilidades de verdade e também da transposição da memória para a literatura.

O próprio Alex inventa fatos e manipula a memória para que a verdade factual e a beleza estética unam-se no relato de viagem que escreve, o que admite nas cartas para Jonathan.

I toiled very hard on this next section. It was the most rigid yet. I attempted to guess some of the things you would have me alter, and I altered them myself. [...] I also invented things that I thought would appease you, funny things and sad things. I am certain that you will inform me when I have traveled too far. [...] I attempted to be truthful and beautiful, as you told me to.³³
(FOER, 2005, p. 54. Itálico do original)

Os termos verdadeiro e belo — *truthful and beautiful* — nos levam novamente à entrevista de Foer para o jornal *The Guardian* (2010) citada na introdução a esta pesquisa³⁴: qual é a verdade a ser contada sobre uma experiência traumática como a Shoá? A escolha é realmente a precisão da imaginação e o vislumbre dos fatos com os olhos da mente.

³³ “Labutei muito nesta próxima seção. Foi a mais rígida até agora. Tentei adivinhar algumas das coisas que você gostaria que eu alterasse, e eu mesmo fiz as alterações. [...] Também inventei coisas que achei que apaziguariam você, coisas engraçadas e coisas tristes. Tenho certeza de que você me informará quando eu viajar para longe demais.
[...]

Tentei ser verdadeiro e belo, como você me ordenou.” (FOER, 2005, p. 73-74)

³⁴ “What are one's responsibilities to ‘the truth’ of such a traumatic event, and what is ‘the truth’? Can historical accuracy be replaced with imaginative accuracy? Objectivity with the mind's eye?”

Na narrativa da viagem vemos, em segundo plano e de forma bastante engraçada, a perspectiva judaica e a não judaica em choque. Esse estranhamento é expresso por Jonathan em diversos momentos:

*And mentioning your writing, “The Beginning of the World often Comes” was a very exalted beginning. There were parts that I did not understand, but I conjecture that this is because they were very Jewish, and only a Jewish person could understand something so Jewish. Is this why you think you are chosen by God, because only you can understand the funnies that you make about yourself?*³⁵ (Ibid, p. 25. Itálico do original.)

Porém, esse é apenas um pano de fundo para as histórias familiares marcadas pelos fantasmas da Guerra que ambos compartilham, e que convergem quando eles finalmente chegam a Trachimbrod, ou ao que sobrou do vilarejo. Como já mencionado, Safran, avô de Jonathan, foi vítima da invasão nazista e perdeu esposa e filha no massacre na aldeia onde morava. Conheceu a avó de Foer em um campo de concentração e formou uma nova família. Já o passado de Alexander é um segredo que ele e a esposa já falecida guardavam. No decorrer da narrativa, Alex não faz ideia de que a memória de sua família também possui cicatrizes decorrentes da Segunda Guerra. O avô, que dizia ser de Odessa, confessa que seu nome verdadeiro é Eli e que nasceu em um vilarejo próximo de onde um dia foi Trachimbrod. Teve que fugir e mudar seu nome a fim de proteger o filho e a esposa. Ele não é judeu, mas sofre da perspectiva daquele que testemunhou o massacre. É caracterizado como um senhor calado, carrancudo e, por vezes, muito agressivo. Descobrimos ao longo de sua confissão que Alexander acredita que amava tanto seu filho que havia tornado o amor impossível (FOER, 2005, p. 335). Isso é também simbólico para compreendermos o modo como se comportou em família, emocionalmente distante dos netos e do filho, esse último tornando-se um beberrão violento. Alex

³⁵ “*E por falar nos seus escritos, ‘O começo do mundo frequentemente chega’ foi um começo muito exaltado. Não entendi algumas partes, mas conjeturo que isto tenha acontecido porque eles eram muito judeus, e só uma pessoa judaica poderia entender algo tão judaico. É por isso que vocês pensam que são os eleitos de Deus, porque só vocês conseguem entender as graças que fabricam sobre vocês mesmos?*” (FOER, 2005, p. 37. Itálico do original)

inclusive se pergunta se aquele bebê inocente, salvo pelo sacrifício de um judeu também inocente, mereceu seu destino. A morte de Herschel e a violência parecem ter drenado e suplantado o amor. A confissão, em fluxo de consciência, revela tanto a culpa quanto a dor de quem não teve escolha senão a morte; entre a família e o melhor amigo, teve que trair Herschel.

who is a Jew the General asked me again and I felt on my other hand the hand of Grandmother and I knew that she was holding your father and that he was holding you and that you were holding your children I am so afraid of dying I am so afraid of dying I am so afraid of dying I am so afraid of dying and I said he is a Jew who is a Jew the General asked and Herschel embraced my hand with much strength and he was my friend he was my best friend...³⁶ (FOER, 2003, p. 250)

Então, mesmo que involuntariamente, a busca pelo passado não pertence somente à Jonathan, mas à família Perchov. No momento em que chegam a Trachimbrod e que a história da vida de Alexander durante a Guerra vem à tona, verdade e ficção, passado e presente, finalmente se encontram e colidem. O resultado é um inesperado encaixe temporal e espacial numa cena comovente.

Para Alex, a descoberta do envolvimento de seu avô na Segunda Guerra tem implicações inesperadas. Alexander finalmente encontra paz e seu suicídio, cena que fecha o romance, é emblemático não da culpa, mas da redenção. Alex expulsa o pai abusivo de casa e decide que ficará na Ucrânia para cuidar da mãe e de Igor, seu irmão mais novo. O sonho de mudar-se para os Estados Unidos, que revela para o leitor nas primeiras páginas de sua narrativa, é abandonado em prol de sua família.

³⁶ “quem é o judeu? Perguntou o general novamente, e senti na minha outra mão, a mão de sua avó. Sabia que ela estava segurando o seu pai, que ela estava segurando você, e que você estava segurando os seus filhos, tenho tanto medo de morrer, tenho tantomedodemorrer, tenho tantomedodemorrer, tenho tantomedodemorrer, e eu disse, ele é judeu, quem é judeu? Perguntou o general, e Herschel apertou minha mão com muita força. Ele era meu melhor amigo...” (FOER, 2005, p. 334)

Interessante mencionar aqui que é exatamente a flexibilização da verdade que Alex torna possível quando inventa uma vida social e sexualmente bastante ativa para o leitor, Jonathan e para a sua família:

As for me, I was sired in 1977, the same year as the hero of this story. In truth, my life has been very ordinary. As I mentioned before, I do many good things with myself and others, but they are ordinary things. I dig American movies. I dig Negroes, particularly Michael Jackson. I dig to disseminate very much currency at famous nightclubs in Odessa. Lamborghini Countaches are excellent, and so are cappuccinos. Many girls want to be carnal with me in many good arrangements, notwithstanding the Inebriated Kangaroo, the Gorky Tickle, and the Unyielding Zookeeper. If you want to know why so many girls want to be with me, it is because I am a very premium person to be with.³⁷ (FOER, 2003, p. 2)

Mas, ao mesmo tempo, em que medida o ‘filtro’ do ‘dicionarês’ de Alex não é ele também um verniz de mentira que impossibilita o acesso direto a alguma verdade? Mais à frente no texto ele admite que essa vida é inventada:

*I must inform you something now. This is a thing I have never informed anyone, and you must promise that you will not inform it to one soul. I have never been carnal with a girl. I know. I know. You cannot believe it, but all of the stories that I told you about my girls who dub me All Night, Baby, and Currency were all not-truths, and they were not befitting not-truths. I think I manufacture these not-truths because it makes me feel like a premium person.*³⁸ (Ibid, p. 144. Itálico do original)

³⁷ “Quanto a mim, fui gerado em 1977, o mesmo ano do herói desta história. Na verdade, minha vida sempre foi muito ordinária. Como já mencionei, faço muitas coisas boas comigo e com os outros, mas são coisas ordinárias. Eu curto filmes americanos. Curto negros, principalmente Michael Jackson. Curto disseminar muita moeda-corrente nas boates famosas de Odessa. Os Lamborghini Countaches são excelentes, bem como os cappuccinos. Muitas garotas querem ter relações carnais comigo de muitas maneiras boas, como o Canguru Inebriado, a Córcega Gorky e o Tratador Inflexível. Se você quer saber por que tantas garotas querem ficar comigo, é porque eu sou uma pessoa muito excepcional para se ficar.” (FOER, 2005, p. 8)

³⁸ “Agora preciso informar uma coisa a você. É uma coisa que eu nunca informei a ninguém, e você precisa prometer que não informará isso a viva alma. Nunca fui carnal com uma garota. Eu sei. Eu sei. Você não consegue acreditar nisso, mas todas as histórias que contei sobre as garotas que me chamam de Toda Noite, Bebê e Moeda-Corrente eram não-verdades, e não eram não-verdades apropriadas. Acho que manufacturei essas não-verdades porque isso

E que ele a inventa para agradar o pai, alcóolatra e violento, e para impressionar o irmão mais novo, Igor. Ele continua: “*I think that this is why I relish writing for you so much. It makes it possible for me to be not like I am, but as I desire for Little Igor to see me. [...] With writing, we have second chances.*”³⁹ (Ibid). A reescrita do passado permite revisões, inserções tardias, correções; ela é, realmente, uma segunda chance. Porém, a confissão do avô sobre seu passado durante a Guerra e a do próprio Alex sobre a invenção de uma vida noturna nos obriga a refletir sobre a impossibilidade do apagamento do passado ou de sua substituição pela imaginação. Não é possível negar a Guerra, ou o genocídio. Eles realmente ocorreram. A obrigação daquele que conta seu próprio testemunho de Guerra, contudo, parece ser como um relato que não pode ser revisto ou inventado; há um dever com a verdade e com os mortos, e a segunda chance que a escrita permite apresenta-se com uma roupagem diversa: ela é o fardo de reviver o trauma.

Novamente à narrativa da viagem, quem os leva a Trachimbrod é Lista, uma senhora muito idosa que eles encontram em frente a uma casa também bastante antiga. Por um momento Alex e Alexander acreditam terem encontrado Augustine, mas logo descobrem seu engano. A frustração, contudo, não dura. Lista conhecia Safran, e o viu fugir e depois retornar à Trachimbrod em busca do Messias. Ela inclusive entrega uma foto dele para Jonathan. Depois disso, Lista narra sua própria experiência na Guerra. Ela conta a eles que fora obrigada a ficar em uma fila, e que aqueles que não negassem sua fé cuspiando na Torá tinham sua família assassinada. Como seu pai se negou a cometer tal ato, ela viu sua irmã de três anos e mãe serem mortas com um tiro na testa. Depois ela mesma é vítima de um disparo na barriga, mas não morre, porque o bebê que carrega no ventre recebe o tiro em seu lugar. Lista promete permanecer naquele lugar e guardar o que encontrasse da sua família e vizinhos enquanto vivesse, e

faz com que eu me sinta uma pessoa de primeira qualidade.” (FOER, 2005, p. 194. Itálico do original)

³⁹ “*Acho que é por isso que me delicio tanto em escrever para você. Assim consigo ser como não sou, mas como desejo que Pequeno Igor me veja. [...] Ao escrever, nós recebemos segundas chances.*” (Ibid, p. 195. Itálico do original)

esse é o motivo pelo qual permaneceu na primeira casa desabitada que encontrou nos arredores de Trachimbrod.

Alex quase não consegue traduzir o testemunho de Lista para Jonathan. Para ele, era como “se estivesse renovando aquilo”. Narrar uma história é revivê-la com os olhos de mente, para usar as palavras de Foer. Parece que ele finalmente compreende que a narrativa de eventos extremos presentifica o ausente: a Guerra já havia acabado, mas narrá-la é trazer o sofrimento e os traumas novamente à tona. É como se ele obrigasse Lista e o avô a reviverem tais experiências. Alex faz uma pausa inusitada no relato e pergunta a Jonathan: “(If we knew, Jonathan, would we still have gone in?)”⁴⁰ (Ibid, p. 146) Eles não poderiam prever as revelações que se seguiriam, nem o impacto que teriam na vida de Alexander.

O que nos parece é que o passado tem que ser registrado na escrita para que se possa atestar sua existência ou garantir sua permanência. Isso pode ser comprovado com várias passagens do romance. Depois do acidente de carroça com Trachim B, o Rabino Bem-Considerado sugere que a morte do carroceiro seja apagada. Basta que não seja registrada, pois a escrita – mesmo com sua plasticidade e limites – é uma das ferramentas que pode sustentar a existência do passado e da memória:

*PERHAPS, the Well-Regarded Rabbi said, raising his hands even higher, his voice even louder, WE DO NOT HAVE TO SETTLE THE MATTER AT ALL. WHAT IF WE NEVER FILL OUT A DEATH CERTIFICATE? WHAT IF WE GIVE THE BODY A PROPER BURIAL, BURN ANYTHING THAT WASHES ASHORE, AND ALLOW LIFE TO GO ON IN THE FACE OF THIS DEATH?*⁴¹ (Ibid, p. 13. Itálico e maiúsculas do original)

⁴⁰ “(Se já soubéssemos, Jonathan, será que teríamos entrado?)” (FOER, 2005, p. 198)

⁴¹ “*TALVEZ, disse o Rabino Bem-Considerado, erguendo mais ainda as mãos, NÃO TENHAMOS DE RESOLVER ASSUNTO ALGUM. E SE NÃO PREENCHERMOS QUALQUER CERTIFICADO DE ÓBITO? E SE DERMOS AO CORPO UM ENTERRO DECENTE, QUEIMARMOS TUDO QUE VIER À MARGEM, E PERMIRTIRMOS QUE A VIDA PROSSIGA APESAR DESSA MORTE?*” (Ibid, p. 22. Itálico do original)

A pergunta final de Lista ecoa essa persistência do passado:

“Is the war over?” “I do not understand.” “I am,” she uttered, or began to utter, but then Grandfather performed something that I was not anticipating. He secured Augustine’s hand into his and gave her a kiss on her lips.⁴² (FOER, 2003, p. 193).

O beijo simboliza o vínculo entre Alexander e Lista. Ambos foram vítimas da Guerra, e suas vidas ficaram presas àquelas lembranças e à culpa daqueles que sobreviveram ao preço da morte de outros.

A necessidade de falar do passado, de visitar lembranças, mesmo as mais dolorosas, aparece também na fala de Brod, na narrativa fantástica. Questionada por Yankel sobre a razão de encarnar a Rainha do Desfile ano após ano mesmo detestando o papel, ela responde com outra pergunta:

Do you like thinking about Mom?

No.

Does it hurt after?

Yes.

Then why do you continue to do it? she asked. And why, she wondered, remembering the description of her rape, do we pursue it?⁴³ (Ibid, p. 92. Itálico do original)

Por que perseguir a memória do passado mesmo quando ela expõe feridas? O próprio texto responde. Quando Brod acordava chorando à noite depois de um pesadelo, o Kolker recolhia suas lágrimas em dedais e a fazia

⁴² “- A Guerra já acabou?

- Não compreendo.

Ela pronunciou, ou começou a pronunciar: - Eu sou...

Mas nesse instante Vovô fez algo que eu não esperava. Prendeu a mão de Augustine na sua e lhe deu um beijo nos lábios.” (Ibid, p. 263)

⁴³ “*Você gosta de pensar em Mamãe?*

Não.

Dói depois?

Sim.

Então por que continua a fazer isso? perguntou ela. E por que, ficou ela a imaginar, lembrando-se da descrição de seu estupro, insistimos nisso?” (Ibid, p. 127. Itálico do original)

bebê-las na manhã seguinte, pois “O único modo de vencer a tristeza é consumindo-a.” (FOER, 2005, p. 169).

Novamente, as histórias da Guerra, tanto a realista quanto a fantástica, finalmente se encontram no mesmo momento e espaço na narrativa: enquanto Jonathan narra o bombardeio de 1941 que fecha a sua narrativa fantástica, o relato de viagem chega ao momento em que Lista conta o assassinato de sua família e vizinhos pelos soldados nazistas. Esses dois momentos convergem no espaço em que ficava Trachimbrod, em 1997. A Shoá é representada como um evento histórico, e as palavras de Alex ecoam para o leitor: repeti-la é renová-la, é a história se fazendo diante dos olhos de todos.

O movimento da escrita é análogo ao movimento da construção da história a partir da rememoração à medida que as cartas de Alex começam a tomar um caráter mais íntimo. Ele percebe que o ato da escrita pode dar sentido à própria vida, que eles estão “lembrando um ao outro [...] fazendo história” (FOER, 2005, p. 194). Ao fim da carta, o exercício de lembrar e de escrever o leva a uma iluminação, que funciona como um *foreshadowing* da reconstituição da memória no presente. Ele lembra a Jonathan que “*Tudo é o que é porque tudo foi como foi.*” (Ibid, p. 195. Itálico do original); sente que tudo a seu respeito já foi definido, que não há como fugir de um destino marcado por um passado que ele mesmo não determinou.

Na verdade, Alex percebe não ser possível refletir sobre o presente sem um passado, como o texto nos avisa tantas vezes. Voltando à citação do personagem Didl S, usada no início desta introdução, “Temos que recuar [no tempo e na história] a fim de avançar.”⁴⁴ (Ibid, p. 53). Jonathan e Alex percebem que o passado também faz parte de suas identidades; o passado que Alex desconhecia e que Jonathan buscava, apesar de não o ter vivido, é necessário para a inserção dos dois na cadeia de acontecimentos de sua família. “Tudo é como é porque tudo foi como foi.”⁴⁵ (Ibid, p. 195) ecoa em todo o texto, uma ode

⁴⁴ “We must go backward in order to go forward.” (FOER, 2003, p. 37)

⁴⁵ “*Everything is the way it is because everything was the way it was.*” (Ibid, p.145. Itálico do original)

ao passado e aos seus efeitos. Presente e passado são indissociáveis em *Everything is Illuminated*. A memória existe em função do presente; de modo análogo, esse “apanhado de percepções” que é o presente só tem sentido em retrospectiva.

1.2 JUSTIFICATIVA E OBJETIVOS

Everything is Illuminated é, portanto, um exemplo de narrativa inserida dentro da história da Shoá, e cuja carpintaria expõe a tentativa de recuperar os elementos da história da família do narrador/protagonista. A trama não escapa de questões centrais ao tema, como a justiça divina e a inexorabilidade da fé, a ação e a inércia, memória, esquecimento e perdão. Contudo, o romance não faz um recorte usual da experiência de Guerra, mas discute a recuperabilidade da memória em um panorama mais amplo que também inclui seu papel dentro das tradições e dos ritos judaicos.

Minha tese é a de que a Shoá e as tradições judaicas são um pano de fundo inevitável para Jonathan, que não tem como escapar desses temas, num gesto de privatização da memória. Mas que a escrita da história fantástica de Trachimbrod se justifica por um desejo pessoal de conseguir encaixar o presente que conhece em um passado que desconhece e, assim, transpor uma experiência até então indireta para um âmbito íntimo. Porém, a história de sua família (e de si mesmo) não tem como escapar desse quadro mais amplo e importantíssimo, a Shoá. Por conseguinte, ao retirar a experiência da verossimilhança e inseri-la no fantástico, o romance parece esforçar-se para não essencializar – mas sem negar – a tragicidade de seu tema, e converge para uma esfera autorreflexiva, uma vez que se observa um evidente esforço em transformar a experiência histórica e coletiva em uma trama individual que atinge pessoalmente o protagonista e narrador enquanto ocidental, humano e judeu,

que vai para a Ucrânia motivado pela fotografia de Augustine e pelo silêncio da avó.

Paul Ricoeur defende que

[...] a Shoá e os grandes crimes do século XX, situados nos limites da representação, erigem-se em nome de todos os acontecimentos que deixaram sua impressão traumática nos corações e nos corpos: protestam que foram e, nessa condição, pedem para ser ditos, narrados, compreendidos. Esse protesto, que alimenta a atestação, é da ordem da crença: ela pode ser contestada, mas não refutada. (2012, p. 505)

No texto de Foer, a Shoá protesta em seu favor; não pode ser negada e nem o é. Tampouco a origem judaica da família, cujas tradições e ritos são a base para toda a estrutura temática da história de Trachimbrod. Porém, apesar de inescapável, *Everything is Illuminated* não é um romance sobre a Shoá. É a história de um jovem e a sua busca: a iluminação.

Pode-se afirmar que o deslocamento identitário e emocional causado pela diáspora (um termo que nasce das constantes expulsões e pogroms), não se traduz somente em mudança geográfica – já que tem como protagonista um jovem descendente de judeus fugitivos da Segunda Guerra, mas em uma distância mais subjetiva, em que a memória já não pode mais ser mantida. Jonathan pode somente imaginar quem seria não fosse a guerra ou a fuga de seu avô:

“I want to see Trachimbrod,” the hero said. “To see what it’s like, how my grandfather grew up, where I would be now if it weren’t for the war.” “You would be Ukrainian.” “That’s right.” “Like me.” “I guess.” “Only not like me because you would be a farmer in an unimpressive town, and I live in Odessa, which is very much like Miami.” “And I want to see what it’s like now. I don’t think there are any Jews left, but maybe there are. And the shtetls weren’t only Jews, so there should be others to talk to.”⁴⁶ (FOER, 2003, p. 59)

⁴⁶ “– Quero ver Trachimbrod – disse o herói. – Quero ver como é o lugar, como meu avô foi criado, e onde eu estaria agora se não fosse a Guerra.

Transpor a barreira geográfica que o separava da história de sua família somente essencializa a lacuna temporal, dada a impossibilidade de encontrar Augustine ou a família que salvou seu avô durante a guerra, e o vazio que encontram no lugar onde outrora ficava Trachimbrod.

Numa obra de ficção que se remete a um fato passado que realmente ocorreu, as discussões entre as possibilidades de escrever sobre a memória da Guerra e, por extensão, fatos, são não menos prenúncio de outras, que levarão a outras ainda: são veneno e remédio por sua própria indefinição e, ou talvez, abrangência. E ao jogo de atração e repulsa de que participa o ato de recuperar a memória para construir uma narrativa dentro da Shoá soma-se a necessidade de uma nova voz que aceita os limites da memória e da linguagem, que se propõe a enfrentar o desconhecido sem negar a insuficiência de fazê-lo. E a atestação da impossibilidade também é uma tendência da Literatura do Holocausto pós-moderna, onde situamos o romance de Foer.

No ensejo da discussão sobre a narrativa da memória e da história, é necessário ressaltar que, para o judeu, a memória não é apenas um acessório cognitivo, assim como compreendida por gentios; lembrar é uma tarefa estritamente ligada à proibição de esquecer. Segundo Harold Bloom (apud YERUSHALMI, 1982, livro audível), *zakhor* — palavra hebraica equivalente à memória — é um verbo usado insistentemente na Bíblia em momentos em que o povo israelita é admoestado a lembrar. Yerushalmi afirma: "O verbo *zakhor* aparece na Bíblia, em suas várias modalidades⁴⁷ e tempos, nada menos do que

-
- Você seria ucraniano.
 - Isso mesmo.
 - Como eu.
 - Acho que sim.
 - Só que não seria como eu, pois você seria um fazendeiro numa aldeia obscura, e eu moro em Odessa, que é muito parecida com Miami.
 - E quero ver como o lugar está agora. Acho que não há mais judeus lá, mas talvez haja. E os shtetls não eram compostos só por judeus, de modo que deve haver gente com quem conversar." (FOER, 2005, p. 80-81)

⁴⁷ 'Modalidades' é o termo empregado na tradução feita por Lina G. Ferreira da Silva da edição publicada pela editora Imago em 1992. Acredito que Yerushalmi estava se referindo aos diversos modos e tempos verbais em que *zakhor* é conjugado ao longo do texto bíblico.

169 vezes, geralmente tendo como tema Israel ou Deus uma vez que a memória está a serviço de ambos." (1992, p.25).

Zakhor faz eco em toda a Bíblia, mas é mais presente na história do Deuteronômio e nos livros dos profetas. Isaías, por exemplo, fala aos filhos de Jacó em nome de Deus: "Lembrai-vos das coisas passadas desde a antiguidade; que eu sou Deus, e não há outro Deus, não há outro semelhante a mim." (ISAÍAS 46:9); e também "Lembra-te dessas coisas, ó Jacó, recorda-te, Israel, que tu és Meu servo; eu te formei, tu és Meu servo; ó Israel, não me esquecerei de ti." (Ibid, 44:21).

Nesses dois exemplos, selecionados entre centenas, os israelitas são admoestados a guardar os fatos passados. Observa-se, contudo, que lembrar não é uma atividade contemplativa. Mais do que um termo abstrato, *zakhor* implica uma ação, que também engloba transmitir a memória. Lembrar pertence a uma cena constante em que o passado e o presente se identificam. Yerushalmi continua:

Se a ordem para lembrar é absoluta, existe, entretanto, um *pathos* quase desesperado quanto à preocupação bíblica com a memória, e uma sabedoria aguda que conhece quão curta e instável a memória humana pode ser. Não a história, como se supõe comumente, mas apenas o tempo mítico se repete. Se a história é real, então o Mar Vermelho só pode ser atravessado uma vez, e Israel não pode resistir duas vezes no Sinai, uma contraparte hebraica, se quiserem, à sabedoria de Heráclito. Mas o pacto deve continuar eternamente...[e] certamente chegará o dia "quando vossos filhos vos perguntarem: que significam para vós essas pedras? Responder-lhe-eis: 'as águas do Jordão dividiram-se diante da Arca da Aliança do Senhor quando ela o atravessou.'" (Jos 4:6-7). Não a pedra, mas a memória transmitida pelos antepassados é decisiva, se a memória contida na pedra tiver que ser invocada a reviver para as futuras gerações. Se não é possível haver uma volta para o Sinai, então o que aconteceu no Sinai deve ser mantido através dos condutos da memória para aqueles que não estiveram lá naquele dia. (1992, p. 30)

Zakhor não prevê somente a preservação da memória, mas sua reinscrição no presente, num jogo criativo de interpretação e conexão dos fatos

passados com a geração e os acontecimentos atuais. Yerushalmi toma por base que o passado em si não é recuperável, pois já não mais existe, mas que a memória do passado pode ser evocada sempre que desejado.

Em *Everything*, quando as cinco gerações entre Brod e Safran é listada, o texto do Livro de Antecedentes – uma espécie de genealogia que registra a vida de todos os habitantes de Trachimbrod – justifica sua listagem: “*E SE DEVEMOS LUTAR POR UM FUTURO MELHOR, NÃO PRECISARÍAMOS ESTAR FAMILIARIZADOS E RECONCILIADOS COM NOSSO PASSADO?*” (FOER, 2005, p. 284. Itálico e maiúsculas do original). A evocação do passado é imprescindível para a continuação da vida, e a injunção de rememoração e da inerente irrecuperabilidade de fundo do passado abre um caminho para a fabulação, para a ficção.

Em *A memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricoeur afirma que

O livro de Yerushalmi tem a virtude, testemunhada pelas obras oriundas de pensadores judeus, de permitir o acesso a um problema universal graças à exceção constituída pela singularidade da existência judaica. É o caso da tensão que atravessa o século entre memória judaica e escrita da história, a historiografia. Esse livro chega assim, oportunamente, ao meu próprio discurso sobre a história no momento em que se dá ênfase ao distanciamento constitutivo da perspectiva histórica em relação à própria memória coletiva, sobretudo coletiva, seria preciso dizer. [...] Já é significativo, para designar o conhecimento histórico, o uso do termo “historiografia” que, segundo o tradutor, designa, muito frequentemente em francês, uma disciplina refletida, a saber, “a análise, no tempo, dos métodos e das interpretações dos historiadores” (Zakhor, p. 5). A singularidade da experiência judaica é a indiferença secular de uma cultura eminentemente carregada de história pelo tratamento historiográfico da mesma. Essa singularidade me parece reveladora das resistências que toda memória pode opor a tal tratamento. Num sentido, ela desnuda, de uma maneira geral, a crise que a história como historiografia suscita no próprio centro da memória; que a memória pessoal ou coletiva se refira, por definição a um passado mantido vivo graças à transmissão de geração em geração, aí está a fonte de uma resistência da memória a seu tratamento historiográfico. Aí se encontra a ameaça de desenraizamento. (2012, p. 408-409)

Como bem observa o filósofo, Yerushalmi defende a separação entre a investigação histórica e a atualização da memória. Enquanto a historicidade afasta o fato para destacá-lo, a memória é interna ao grupo. Segundo o autor, esse ponto de vista do judeu em relação ao passado está sempre em choque com a história enquanto disciplina acadêmica.

As recorrentes dispersões do povo judeu fez com que os pontos de contato entre os indivíduos e famílias se fragilizassem e que a manutenção da memória que os unia fosse imperativa. A sensação de pertencimento precisava encontrar respaldo em alguma outra ação. A cada êxodo, a cada expulsão, o povo se espalhava pelo mundo, e as tradições, ritos sagrados e o passado comum tornavam-se seu principal, e talvez único, ponto de contato. A narratividade da experiência, desse modo, figurou o próprio enraizamento.

A certa altura do romance, mais um sentido é atribuído ao judeu. Além dos cinco tradicionais, ele possui a capacidade essencial de lembrar, ato que confere sentido às percepções físicas. A constatação vem ao encontro da citação de Hume⁴⁸, que frisa a necessidade da memória para que as percepções gerem significado ontológico, pois somente o acesso às experiências passadas pode atribuir sentido àquilo que se experimenta no presente.

Jews Have Six Senses

Touch, taste, sight, smell, hearing...memory. While Gentiles experience and process the world through the traditional senses, and use memory only as a second-order means of interpreting events, for Jews memory is no less primary than the prick of a pin, or its silver glimmer, or the taste of the blood it pulls from the finger. The Jew is pricked by a pin and remembers other pins. It is only by tracing the pinprick back to other pinpricks — when his mother tried to fix his sleeve while his arm was still in it, when his grandfather's fingers fell asleep from stroking his great-grandfather's damp forehead, when Abraham tested the knife point to be sure Isaac would feel no pain — that the Jew is able to know why it hurts.

When a Jew encounters a pin, he asks: What does it remember like?⁴⁹ (FOER, 2003, p. 198-199)

⁴⁸ Página dois desta introdução.

⁴⁹ “OS JUDEUS TÊM SEIS SENTIDOS

Até mesmo o verbo *remember* (lembrar) é transformado sintaticamente, numa analogia à transformação do ato de lembrar em sentido. *Remember* é empregado numa construção nada comum, de difícil tradução para o português, provavelmente análoga à dificuldade de um gentio compreender como a memória ocupa um papel central no cotidiano de um judeu. Ainda segundo essa bela passagem, os outros sentidos são profundamente dependentes da memória. Nada pode ser compreendido isoladamente: a picada de um alfinete logo se liga ao passado em *flashes*, e a sensação no presente da ação é exponencialmente aumentada ao ligar-se, pelo viés da memória, a outras sensações e sentidos. A sensação do alfinete perfurando o dedo passa para as imagens da infância, para a lembrança do avô alisando a testa do bisavô, e chega até um passado mítico, quando Abraão sobe a montanha para sacrificar o único filho, Isaque, em obediência à Deus. A vida de Isaque é poupada, mas a sensação do fio da navalha que o imolaria fica presente na memória coletiva judaica. A pergunta final, de difícil tradução, nos remete à qualidade da memória segundo esse ponto de vista bastante peculiar que aparece no romance: “When a Jew encounters a pin, he asks: What does it remember like?” (Ibid). Que lembrança esse alfinete faz sentir? Mais uma vez, o verbo empregado em inglês aproxima a capacidade de lembrar a um sentido, já que a estrutura em que é empregado é usada somente para descrever sentimentos e sensações.

A observação dessas características levou-me a investigar algumas questões, tais como: como ocorre o processo de articulação da memória da Segunda Guerra e de um passado perdido a partir da perspectiva daqueles que não tiveram participação direta no evento? Em que medida lembrar e rememorar implica imaginar em *Everything is Illuminated*?

Tato, paladar, visão, olfato, audição... memória. Enquanto os Gentios apreendem e processam o mundo através de seus sentidos tradicionais, e usam a memória apenas como um recurso de segunda categoria para interpretar os acontecimentos, para os judeus a memória é não menos primordial que a picada de um alfinete, seu brilho prateado, ou o gosto do sangue que sai do dedo. O judeu é picado por um alfinete e se lembra de outros alfinetes. É somente rastreando a picada do alfinete e voltando a outras picadas de alfinete – quando sua mãe tentou pela primeira vez consertar-lhe a manga com seu braço ainda dentro dela, quando os dedos de seu avô ficaram dormentes de tanto alisar a testa úmida de seu bisavô, quando Abraão testou a ponta da faca para ter certeza que Isaac não sentiria dor – que o judeu consegue saber por que aquilo dói.

Quando um judeu encontra um alfinete, pergunta: *o que isto me faz lembrar?*” (FOER, 2005, p. 270)

Segundo Maurice Halbwachs (apud RICOEUR, 2007, p. 404), “entre memória individual e memória coletiva o vínculo é íntimo, imanente, as duas espécies de memória se interpenetram. É a tese principal da memória.” O pano de fundo coletivo usado por Jonathan para escrever a história fantástica da vida de seu avô serve para atingir uma camada individual de pertencimento. Por esse motivo, é importante ressaltar que a relação autor/narrador/protagonista é central. Certamente não é gratuita a coincidência entre o nome que aparece na capa do romance e o nome que povoa as suas páginas.

Carlo Ginzburg (2007, p. 18) procura trabalhar com essa ideia de verdade à qual a historicidade se dedica, e às semelhanças e dissemelhanças entre a história e a ficção, ambas dependentes da linguagem – e de seus mecanismos e (im)possibilidades – para se sustentar:

Afirmar que uma narração histórica se assemelha a uma narração inventada é algo óbvio. Parece-me mais interessante indagar por que percebemos como reais os fatos contados num livro de história. Em geral se trata de um resultado produzido por elementos extratextuais e textuais.

Esse efeito de verdade ao qual historiadores se dedicam (mesmo entendendo que o passado não pode mais ser acessado enquanto tal, mas apenas construído a partir da narrativa e na narrativa) é um tema do romance de Foer. A busca pela verdade e a sua inescapável ausência são constantemente declaradas ao longo do texto e culminam na escrita de uma narrativa fantástica, lado a lado com uma que se pretende realista e uma epistolar, e todas chegando a um fim comum – a Shoá – fato histórico universal, constante e até exaustivamente lembrado, narrado, representado, revivido pelas diversas artes e pela mídia.

Assim, *Everything is Illuminated* estrutura a forma como a memória, especialmente a traumática, é passada de geração a geração principalmente através de silêncios e de perguntas que nem sempre são verbalizadas, e para as quais não há apenas uma resposta, ou para as quais talvez não haja resposta

alguma. Foer faz aquilo que Phillippe Codde descreveu como *postmemory invention* (apud LANGDON, 2012, p. 1), ou seja, imaginar o que não se pode recuperar a partir da ausência.

Marianne Hirsch (2001), ao analisar a fotografia e a imagem como uma ferramenta de reconstrução do passado traumático, chamou a essa memória evocada, que não pertence ao que a enuncia, de *postmemory*, ou seja, “a resposta da segunda geração ao trauma sofrido pela primeira”⁵⁰. Segundo a autora, ao deslocar e realocar artisticamente essas imagens já conhecidas, os autores de segunda (e terceira) geração transformaram a repetição em um instrumento de cura do trauma, e não de sua fixação ou de paralização ou negação. (p. 5)

Codde, portanto, emprestou de Hirsch o termo *postmemory*, cunhado para descrever

[...] the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before — to experiences they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. As I see it, the connection to the past that I define as postmemory is mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation.”⁵¹ (Disponível em: <<https://cup.columbia.edu/author-interviews/hirsch-generation-postmemory>>. Acesso em janeiro de 2017)

A pós-memória é uma forma indireta, porém autêntica, de lembrar, em que a mediação afetiva é central para o reconhecimento de si em eventos passados de que o sujeito que agora narra não participou. Ainda segundo a

⁵⁰ “the response of the second generation to the trauma of the first.” (HIRSCH, 2001, p. 4)

⁵¹ “A relação que a ‘próxima geração’ tem com o trauma pessoal, coletivo e cultural dos que vieram antes – às experiências que ‘recordam’ somente através das histórias, imagens e comportamentos entre os quais cresceram. Mas essas experiências lhes foram transmitidas tão profundamente e afetivamente que parecem constituir memórias autênticas. Como vejo, a conexão com o passado que defino como pós-memória não é mediada pela rememoração, mas pelo investimento, projeção e criação imaginativos.” (Minha tradução)

autora, os traumas de gerações anteriores podem ter consequências significativas nas vidas das gerações seguintes, mas a experiência traumática não pode ser herdada em sua totalidade, talvez nem em partes; é a estética dessa mediação de experiências impossíveis de serem revividas e sua transposição, mesmo que indireta, para a literatura e outras linguagens que a autora estuda e denomina de pós-memória.

É importante ressaltar que Hirsh trata de como os autores de segunda e terceira gerações escrevem sobre a memória herdada, mas principalmente o fato de que as lembranças não são deles, ou como em *Everything*, que não são as memórias dos sobreviventes, mas uma versão delas.

No romance, uma voz narrativa conversa com o leitor, declarando seu caráter ficcional sempre que julga propício ou necessário. Como exemplo disso podemos citar a descrição de Brod, o bebê que emerge das águas do rio que corre ao lado de Trachimbrod e que origina a linhagem Safran.

I've imagined her many times. She's a bit short, even for her age — not short in the endearing, childish way, but as a malnourished child might be short. The same is true for how skinny she is. Every night before putting her to bed, Yankel counts her ribs, as if one might have disappeared in the course of the day and become the seed and soil for some new companion to steal her away from him. She eats well enough and is healthy, insofar as she is never sick, but her body looks like that of a chronically sick girl, a girl squeezed in some biological vise, or a starving girl, a skin-and-bones girl, a girl who is not entirely free. Her hair is thick and black, her lips are thin and bright and white. How else could it be?⁵² (2003, p. 76)

Que outra aparência Brod poderia ter?, o romance pergunta. O livro parece, ele mesmo, criar vida e dialogar com o leitor. Escrever um texto que

⁵² “Já a imaginei muitas vezes. Ela é um pouco baixa, até para a sua idade – não de uma maneira infantil e graciosa, mas como uma criança subnutrida. O mesmo vale para sua magreza. Toda noite, antes de colocá-la para dormir, Yankel conta-lhe as costelas, como se alguma pudesse ter desaparecido ao longo do dia e se tornado a semente e o solo de um novo companheiro destinado a roubá-la dele. Ela come bem e é saudável, pois jamais fica doente, uma garota espremida em algum torno biológico ou uma garota esfaimada, uma garota pele-e-osso, uma garota que não é inteiramente livre. Tem uma cabeleira espessa e negra, e lábios finos, brilhantes e brancos. Que outra aparência ela poderia ter?” (Ibid, p. 108)

constrói pós-memória é, em si, uma experiência algo esquizofrênica: a distância e a proximidade estão lado a lado; o pertencer e o não pertencer também. Como assinalei anteriormente nesta introdução, os limites entre o eu e o Outro já não são claros, mas são sempre assinalados: como se o texto não quisesse que o leitor se situasse o tempo todo na ficção.

Grande parte dos autores da literatura do Holocausto de segunda e terceira geração apropriam-se de uma experiência que lhes pertence por direito – a memória familiar – mas que não experimentaram, e as transforma em experiência narrada, vivida somente com os olhos da mente.

Assim como Hirsch observou em sua análise sobre as imagens produzidas sobre a Shoá, a distância temporal não é proporcional à diminuição de textos que a representem na ficção. O passado, que já não existe mais, pode ser narrado e experimentado no presente da intriga:

Para Ricoeur, o tempo vivido não é inenarrável. Ele vê nas intrigas que inventamos o meio privilegiado pelo qual nós refiguramos nossa experiência vivida confusa, informe e, no limite, muda, atribuindo-lhe um sentido que impulsiona e guia a ação. Em Ricoeur, a “experiência vivida” (Santo Agostinho), informe e indizível, pode aparecer e ganhar contornos em uma “intriga” lógico-poética (Aristóteles). (REIS, 2006, p. 25)

E esse exercício, segundo Reis, não diz respeito a procurar e encontrar no passado as causas para os eventos, mas sim a atribuir sentido à “experiência vivida”.

Procuramos comprovar nesta tese que a ideia central do romance não é necessariamente buscar esses limites entre a ficção e a história, mas que se apropriar da história da Shoá tem vários outros desdobramentos, principalmente o de entender-se parte de uma coletividade que não tem como apagar o passado ou suas raízes. O texto de Foer exhibe essa irrevogabilidade do ser judeu, do pertencer a essa tradição e a esse passado trágico, e da impossibilidade de escrever sobre si sem escrever sobre aquilo que o forma. A maneira como ele

faz isso é pela ficção – essa forma permite um compromisso com a verossimilhança, não com a verdade ou com a realidade. Ele inclusive mostra ao leitor como a ficção permite essas construções: “*With writing, we have second chances.*”⁵³ (FOER, 2003, p. 144. Itálico do original).

1.3 CAPITULAÇÃO

Depois dessas breves considerações acerca do objeto de pesquisa, dos objetivos e justificativa, apresentamos os capítulos que estruturam essa tese, para que, de antemão, nosso(a) leitor(a) possa conhecer o desenvolvimento desta pesquisa.

Para analisar *Everything is Illuminated*, percebemos a importância da leitura e consulta de diversos textos pertencentes à Literatura do Holocausto, incluindo testemunhos da primeira geração de sobreviventes, a exemplo de Primo Levi e Elie Wiesel. Alguns outros trabalhos, comumente classificados dentro desse subgênero, foram também consultados, como os de autoria de Cynthia Ozick, Michel Laub, Nicole Krauss e Jonathan Safran Foer⁵⁴. Encontrar a voz adequada ou, pelo menos, suficiente, é o corolário dessas produções. Quando falamos da produção de segunda e terceira gerações, soma-se ainda à intrínseca dificuldade em transpor a experiência da Shoá para a linguagem a distância do objeto narrado. Em nossa análise, verificamos que esses escritores não parecem mais seguir a tendência do relato ou do testemunho produzidos pela primeira geração, mas em seus textos fica patente o emprego de formas alternativas que possam elucidar o que a Guerra significou para os que a

⁵³ “*Ao escrever, nós recebemos segundas chances.*” (FOER, 2005, p. 195. Itálico do original)

⁵⁴ Entre outros trabalhos, os autores citados produziram volumes sobre a Segunda Guerra, tanto sob o ponto de vista de sobreviventes quanto de gerações posteriores. Michel Laub é o autor de *O Diário da Queda* (2011); Cynthia Ozick escreveu *The Shawl* (1988) e *The Puttermessa Papers* (1997). Nicole Krauss escreveu *The History of Love* (2005) e Foer, *Everything is Illuminated* (2003).

viveram, e como a experiência traumática impõe efeitos às gerações que sucedem a desses sobreviventes.

Esse assunto será mais detalhado no segundo capítulo, intitulado *As muitas vozes da Literatura do Holocausto*, onde faremos um breve levantamento bibliográfico a fim de ressaltar as diferenças entre publicações feitas pelas testemunhas e vítimas da perseguição nazista em oposição àquelas feitas por escritores que viveram ou vivem a experiência indiretamente, seja pela observação de fotografias, documentos e outros objetos familiares, seja por meio de narrativas orais.

A análise das ferramentas literárias empregadas em *Everything is Illuminated* para veicular a memória pelos descendentes de sobreviventes será feita no capítulo três desta tese, intitulado *A transgeracionalidade da memória em Everything is Illuminated*. Também nesse capítulo discutimos como a memória é vista pelo judeu em oposição à cultura ocidental, e como essa visão permeia cada linha do romance, seja para reforçar tradições, seja para criticá-las. Levando em consideração essa última proposição, proponho nesta tese uma análise do romance tomando como dicotomia básica os conceitos de memória coletiva e história. Dedico-me a verificar como as duas instâncias são representadas no romance, isto é, como dois polos, porém articulados de forma a (re)construir a memória dos antepassados do personagem principal e a manter e reforçar o modo de transmissão e de manutenção da memória na tradição judaica. Faz-se necessário um estudo dos conceitos de memória coletiva e memória histórica de Maurice Halbwachs na obra *A Memória Coletiva* (2013), na qual o sociólogo discute as diferenças e a abrangência de cada um desses temas. Esses conceitos também serão discutidos à luz de *A memória, a história, o esquecimento* (2012), em que Paul Ricoeur dedica um capítulo para abordar tais temas sob o prisma da Shoá. Além desses dois autores, a discussão de historiadores judeus, a exemplo de Simon Schama e Yosef Hayim Yerushalmi, vem à baila no intuito de se compreender como a memória é acessada e registrada pelo povo israelita, e de que forma a tradição judaica se apresenta no romance tanto para fins de molde para a narrativa quanto como objeto de questionamentos e crítica. É do mesmo modo central nesse capítulo a análise

do romance como uma autoficção, termo cunhado por Serge Doubrovsky no prefácio a seu romance *Fils* (1977), já que há o emprego de artifícios autobiográficos que reforçam o caráter declaradamente ficcional da história familiar de Jonathan.

No ensejo da discussão sobre memória, o quarto capítulo desta tese – *Memória, trauma e esquecimento em Everything is Illuminated* – discorrerá sobre o ‘fazer-memória’. Utilizaremos a terminologia de Marianne Hirsch no artigo *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory* (2001) para sustentar o valor de reconhecimento da memória e como a necessidade da identificação do passado legitima a criação da narrativa fantástica em *Everything is Illuminated*.

Por fim, nas Considerações Finais, além de apresentarmos evidências da conexão entre os capítulos que formam o corpo da tese, sugerimos a leitura de romances escritos pelas segundas e terceiras gerações de sobreviventes de judeus a partir de uma perspectiva autorreflexiva, como o *Complexo de Portnoy*, de Phillip Roth, que apesar de escrito em 1978, traz a temática da Shoá e os reflexos do genocídio na formação da família e do caráter (e dos complexos) do jovem Alexander Portnoy. Também trago à baila o novíssimo *Here I am* (2016), de Jonathan Safran Foer, que desafia seu leitor a pensar na Shoá a partir da perspectiva dos judeus ocidentais e de sua relação (ou total ausência dela) com os conflitos atuais no Oriente Médio, que envolvem Israel e os países de maioria muçulmana com os quais mantém conflito.

A necessidade de renovar essas lembranças que se apagam com o tempo e com a morte de seus detentores tem raízes muito profundas na cultura e na identidade judaicas, como veremos adiante. O intuito de manter a memória é um dos pontos dessa discussão, mas o como e o porquê de mantê-las presentes na literatura a partir da análise do romance *Everything is Illuminated* é ponto central desta tese.

2 AS MUITAS VOZES DA LITERATURA DO HOLOCAUSTO

Ao término da Segunda Guerra Mundial seguiu-se um período de intensa produção escrita por parte daqueles que sofreram a perseguição nazista, mas o número de publicações lançadas nos primeiros dez anos que sucederam a Guerra indica que poucos sobreviventes de fato conseguiram ou puderam publicar suas experiências. Apesar das evidências do esforço em registrar aquilo que se passava principalmente nos guetos durante os anos de Guerra⁵⁵, era uma tarefa difícil encontrar editoras que aceitassem publicar as lembranças dolorosas e, por vezes, inverossímeis desses lugares e também dos *Läger*⁵⁶. A resistência das editoras pode ser creditada a motivos políticos e financeiros, mas à parte essas razões, dentre os que sobreviveram e ousaram verbalizar e registrar suas experiências por escrito, um número menor ainda chegou às vias de publicação e comercialização⁵⁷.

It is rarely noted how astounding it is that some Holocaust survivors came to write about their wartime experiences at all. Very few survivors who did write would publish their writing, yet, it is often overlooked how exceptional the existence of these publications is. How were these survivors able to tell their stories, to write about them, and to open themselves up in this fashion to the public? What did it take to be able to do so? How did they find an opening for themselves and their audience to be able to narrate this story? At the same time, we rarely acknowledge how strongly indebted those of us who were not there are to this

⁵⁵ Vivendo em condições muito precárias, os judeus encarcerados nos guetos escreviam sobre suas condições de vida. Há mais informações sobre a produção escrita judaica no período de Guerra em <https://www.ushmm.org/wlc/ptbr/article.php?ModuleId=10005653>. Acesso em 15/01/2018.

⁵⁶ Termo militar usado pelo exército alemão para campo ou acampamento. No sistema nazista poderia incluir trabalho, trânsito e concentração de presos e campos de extermínio. (Minha tradução. Disponível em: <<http://voices.iit.edu/glossary>>. Acesso em 25/04/2017.)

⁵⁷ Na defesa desta tese, em 05 de dezembro de 2017, a Professora Marilene Weinhardt apontou que a urgência da reconstrução das áreas europeias afetadas pela Guerra e os recursos humanos e materiais escassos eram um impedimento óbvio à publicação de livros, dado seu alto custo e a necessidade de itens básicos para a sobrevivência da população remanescente.

literature in coming to any kind of understanding what it was like then, there, in hell on Earth.⁵⁸ (BOS, 2005, p. XI)

Ainda segundo Bos, a esses testemunhos de sobreviventes deve-se, por parte dos que não participaram na Guerra, alguma compreensão do que foi viver 'o inferno na terra'. Primo Levi, por exemplo, escreveu poemas e testemunhos, como na obra *É isso um homem?*, publicada em 1947 pela De Silva, uma pequena editora de Turim, com 2000 exemplares, e que não atingiu grande sucesso com o público. Antes disso, o manuscrito fora rejeitado por diversas outras editoras, incluindo a Einaudi, que veio a publicar o livro em 1958⁵⁹, com um prefácio escrito por Ítalo Calvino. Levi publicou várias outras obras memorialísticas até sua morte, em 1987, e ficou conhecido como um dos autores mais comprometidos com a memória da Shoá, ao lado de Elie Wiesel.

Wiesel⁶⁰, judeu romeno (nascido na região da Transilvânia) naturalizado norte-americano, escreveu em 1955 *E o mundo permaneceu em silêncio*, em ídiche, e foi traduzido para o francês com o título de *La Nuit* (A Noite) em 1958. Somente duas décadas após sua primeira publicação a obra foi traduzida para

⁵⁸ "Raramente refletimos sobre o quão espantoso é o fato de que alguns sobreviventes do Holocausto tenham escrito sobre suas experiências durante a Guerra. Poucos daqueles que escreveram chegaram a publicar seus trabalhos, e, mesmo assim, a excepcionalidade da existência dessas publicações é geralmente negligenciada. [...] E aqueles que não viveram a Guerra também menosprezam o valor dessa literatura em relatar como tudo ocorreu naquela época, naquele lugar, no inferno na Terra." (Minha tradução)

⁵⁹ Disponível em
<http://www.primolevi.it/Web/English/Contents/Works/110_Italian_editions/Se_questo_%C3%A8_un_uomo>. Acesso em 23/07/2016.

⁶⁰ Elie Wiesel foi mandado para Auschwitz e Dachau aos 15 anos de idade ao lado de seu pai, mãe e irmãos. Viu sua mãe e irmã mais nova serem enviadas para a câmara de gás e seu pai morrer no fim da Guerra, sem conseguir mais resistir às doenças e à fome do campo. Soube somente depois do fim do armistício que suas irmãs mais velhas sobreviveram. Seu texto autobiográfico *E o mundo permaneceu em silêncio*, sobre os anos que passou em poder dos nazistas, foi publicado em francês em 1958, e em 1964 em inglês, tanto nos Estados Unidos quanto na Inglaterra. Esse romance foi, na verdade, uma reescrita de uma obra muito mais longa, de cerca de 800 páginas, que o autor publicou em ídiche por meio de uma editora judaica na Argentina. Como a recepção dessa obra não obteve sucesso, Wiesel foi encorajado a reeditar seu próprio trabalho. Da reedição nasceu *La Nuit*, de cerca de 100 páginas, traduzido para o português como *Noite*. Em novembro de 2000, Oprah Winphrey indicou a leitura do romance em seu programa, o que lançou Wiesel, já bastante famoso principalmente por seu ativismo social, novamente para o centro dos holofotes da literatura. A sua morte em junho de 2016 foi tomada com muito pesar pela mídia e pelo público em geral.

o inglês e, em seguida, para diversos outros idiomas. Escreveu 58 obras ao longo de sua vida, e em 1986 foi ganhador do Prêmio Nobel da Paz em virtude de seus esforços em prol de vítimas de perseguição por questões religiosas ou étnicas. Morreu em junho de 2016, deixando um legado literário de lutas e inconformidade com o sofrimento. No prefácio da mais nova tradução de *Noite* (2006, p. 16 e 30), ele discorre sobre o intuito de escrever sua memória da Guerra:

Why did I write it?

Did I write it as not to go mad or, on the contrary, to go mad in order to understand the nature of madness, the immense, terrifying madness that had erupted in history and in the conscience of mankind?

[...]

For in the end, it is all about memory, its source and its magnitude, and, of course, its consequences.

For the Survivor who chooses to testify, it is clear: his duty is to bear witness for the dead and for the living. He has no right to deprive future generations of a past that belongs to a collective memory. To forget would be not only dangerous but offensive; to forget the dead would be akin to killing them a second time.⁶¹

Deixar de escrever, para o autor, seria o mesmo que matar as vítimas uma segunda vez, já que a memória e sua preservação são parte da cultura judaica. Assim, a motivação de Wiesel é a daquele que vê na escrita a oportunidade de pagar uma dívida ética e afetiva para aqueles que, como ele próprio, tinham o direito de sobreviver, e também a de compreender um pouco da natureza humana e da exacerbação do que ele define como 'loucura' dos algozes.

Nesse ponto, as intenções de Wiesel e de Levi coincidem. No prefácio de *É isso um homem?*, Levi afirma que não adicionou nada além do que as pessoas já sabiam sobre os campos de concentração. Tampouco desejou, enquanto

⁶¹ "Por que eu escrevi *Noite*? Escrevi para não enlouquecer ou, ao contrário, para enlouquecer a fim de entender a natureza da loucura, da imensa e aterrorizante loucura que havia irrompido na história e na consciência humana? [...] Afinal, trata-se da memória, de suas fontes e sua magnitude e, claro, de suas consequências. Para o Sobrevivente que escolhe testemunhar, é óbvio: o seu dever é o testemunho para os mortos e os vivos. Ele não tem o direito de privar as gerações futuras de um passado que pertence a nossa memória coletiva. Esquecer não só seria perigoso, mas ofensivo. Porque esquecer os mortos seria semelhante a matá-los uma segunda vez." (Minha tradução)

escritor ou testemunha, formular novas acusações contra os soldados nazistas que o mantiveram cativo. Um dos seus intuitos era o de criar uma espécie de documentação, isto é, manter a memória do genocídio viva e fornecer subsídios para que seus leitores pudessem realizar uma investigação individual da mente humana: “it should be able, rather, to furnish documentation for a quiet study of certain aspects of the human mind.”⁶² (p. 9, 1996) Importante aqui é ressaltar a intenção de produzir documentação, de criar um artefato para análise. Mais além ele se desculpa pelas falhas formais de sua obra e por seu aspecto fragmentário, ambos resultantes da urgência em contar a história dos prisioneiros e da resultante “libertação interior” provocada pela verbalização do terror:

The need to tell our story to the rest, to make the rest participate in it, had taken on for us, before our liberation and after, the character of an immediate and violent impulse, to the point of competing with our other elementary needs. The book has been written to satisfy this need: first and foremost, therefore, as an interior liberation.⁶³ (Ibid)

O seu compromisso é, declaradamente, com a prevalência do conteúdo. Inclusive ele afirma que a necessidade de escrever sobre suas experiências tornou-se vital e se impôs sobre as demais. Para terminar o prefácio, Levi ainda afirma que “It seems to me unnecessary to add that none of the facts are invented.”⁶⁴ (Ibid). Mesmo desnecessário, o autor frisa que os fatos – termo que define, em si, algo que aconteceu empiricamente – não são inventados, ou seja, a sua obra é não-ficcional e foi escrita a partir de um compromisso ético consigo mesmo, com as demais vítimas e, principalmente, com a memória dos judeus.

⁶² “[o livro] deve ser capaz, ao contrário, de fornecer documentação para um calmo estudo de certos aspectos da mente humana.” (Minha tradução. A citação está em inglês porque a introdução não consta na versão em português.)

⁶³ “A necessidade de contar a nossa história para os outros, de fazê-los participar dela, tomou para nós, antes e depois de nossa libertação, o caráter de um impulso violento e imediato, ao ponto de competir com nossas outras necessidades básicas. O livro foi escrito para satisfazer essa necessidade: primeiramente e acima de tudo como uma libertação interior.” (Minha tradução)

⁶⁴ “Parece-me desnecessário mencionar que nenhum dos fatos é inventado.” (Minha tradução)

Levi e outros escritores de primeira geração são com frequência lembrados por seus críticos pelas aporias e paradoxos presentes em sua produção literária. Apesar de reportar-se à sua obra como documento e ao compromisso com a verdade sobre os fatos como seu maior objetivo, o autor admite que dificilmente conseguiu fugir da fabulação e da reelaboração de sua memória no momento da escrita (apud BASEVI, 2013, p. 153). Como bem lembra Elie Wiesel, “Calar é proibido, falar é difícil, senão impossível.” (Ibid). São impedimentos referentes ao trauma e à própria linguagem e suas limitações a que se creditam a inadequação quando combinados o desejo de narrar e a responsabilidade ética com a coletividade que o ato envolve. Apesar disso, temos que agradecer a ambos os escritores, Levi e Wiesel, por problematizarem a relação do silêncio *versus* a memória, estritamente pessoais e intimistas, já que de acordo com seus prefácios reconhecer-se na experiência permite o reconhecimento de outros que não a viveram como parte dela.

Sobre o *reconhecimento* do passado, ou seja, “a certeza da presença real da ausência do passado”, Ricoeur discorre (2003, p. 3) ao tratar da herança de Bergson para os estudos da memória em sua palestra intitulada *História, Memória e Esquecimento*. Quando se trata de crimes imprescritíveis e atos de Guerra, esse reconhecimento é vital para o acesso à memória e também para a sua invocação. Depois da rememoração e da lembrança, as imagens do passado só persistem por meio do reconhecimento, já que para além do reconhecimento bergsoniano não há artifícios cognitivos que comprovam a real existência desse passado e sua persistência no presente.

Nenhuma outra experiência dá a este ponto a certeza da presença real da ausência do passado. Ainda que não estando mais lá, o passado é reconhecido como tendo estado. É claro que podemos colocar em dúvida uma tal pretensão de verdade. Mas não temos nada melhor do que a memória para nos assegurar de que alguma coisa se passou realmente antes que declarássemos lembrar-nos dela. (Ibid)

Além das razões encontradas nos textos de Levi e Wiesel, também podemos apontar o esquecimento, ou seja, o medo do desaparecimento e da

aniquilação como uma das motivações desses autores de primeira geração, mesmo em face dos paradoxos inerentes aos discursos autobiográficos, memorialísticos ou testemunhais. Talvez seja essa a razão pela qual Levi imbuí-se da tarefa de criar um documento: o termo define uma narrativa por escrito, tipo de registro que funciona como uma espécie de garantia da preservação do passado. Mais ainda, nos testemunhos de Levi e de Wiesel, tanto das obras quanto dos prefácios, há uma insistência em afirmar que a narrativa de suas experiências nos campos de concentração tem a função, principalmente, de promover a compreensão dos eventos a partir de um ponto de vista pessoal, que possa atingir intimamente a outros.

Outros autores que escreveram com o intuito de preservar ou de compreender a memória da Shoá também podem ser citados. Viktor Frankl, médico psiquiatra austríaco, viveu por um ano em Auschwitz e Dachau, os campos de concentração mais violentos e letais, e é conhecido como o pai da Logoterapia. Viveu uma longa vida após 1945, morrendo em 1997. Deixou uma extensa produção técnica, que inclui textos de análise sobre o comportamento dos prisioneiros. Mesmo em tom científico, sua obra também tem o caráter testemunhal das outras, em que a observação leva, necessariamente, à reflexão:

Quem dos que passaram pelo campo de concentração não saberia falar daquelas figuras humanas que caminhavam pela área de formatura⁶⁵ dos prisioneiros, ou de barracão em barracão, dando aqui uma palavra de carinho, entregando ali a última lasca de pão? E mesmo que tenham sido poucos, não deixam de constituir prova de que no campo de concentração se pode privar a pessoa de tudo, menos da liberdade última de

⁶⁵ Formatura é um termo militar empregado para momentos em que as tropas são colocadas em forma para desfiles, inspeções de uniforme e outros atos militares. Nos campos de concentração, os nazistas colocavam os prisioneiros em forma para verificar seu estado físico e, principalmente, sua capacidade para o trabalho (escravo). Esses momentos eram decisivos, pois muitos eram 'descartados' e enviados às câmaras de gás, ou simplesmente assassinados pelos guardas que participavam das inspeções. Leia abaixo um exemplo de inspeção registrada por Frankl que relata a sua chegada ao campo de concentração.

Mandaram-nos deixar toda a bagagem no vagão, desembarcar e formar uma fila de homens e outra de mulheres para desfilar perante um oficial superior da SS []... Ei-lo agora à minha frente: alto, esbelto, elegante, num uniforme perfeito e reluzente... Apóia o cotovelo direito na mão esquerda, e com a mão direita erguida executa um leve aceno com o indicador, ora para a direita, ora para a esquerda,... com freqüência muito maior para a direita." (1987, p. 22)

assumir uma atitude alternativa frente às condições dadas. E havia outra alternativa! A cada dia, a cada hora no campo de concentração havia milhares de oportunidades de concretizar esta decisão interior, uma decisão da pessoa contra ou a favor da sujeição aos poderes do ambiente que ameaçavam privá-la daquilo que é a sua característica mais intrínseca — sua liberdade — e que a induzem, com a renúncia à liberdade e à dignidade, a virar mero juguete e objeto das condições externas, deixando-se por elas cunhar um prisioneiro "típico" do campo de concentração. (1984, p. 2)

Apesar de as motivações de Frankl serem, aparentemente, científicas, ele relata as experiências de si e de outrem nos campos com o mesmo sentimento de Primo Levi e Elie Wiesel. Ou seja, com o intuito de mostrar para o mundo a inegável humanidade do oprimido e a crueldade do opressor, e principalmente o absurdo dos acontecimentos que tomavam, para eles, uma dimensão de irrealidade. Além disso, também pede a seu leitor uma leitura necessariamente reflexiva, de análise do comportamento tanto dos prisioneiros quanto dos soldados.

Desse modo, nos exemplos acima, a memória é evocada em sua função veritativa, por seu dever com os mortos, com os que pereceram nos campos de concentração; em consonância, esses textos funcionariam também como uma advertência para as próximas gerações, de judeus e de não judeus, para que o absurdo não se repita. Ou seja, o calar apaga, mesmo que momentaneamente, o passado recente e traumático. O registrar o renova incessantemente, a cada leitura.

O esforço para registrar aquilo que não era possível esquecer coincide com o combate ao memoricídio⁶⁶; a tentativa de aniquilação dos judeus europeus fracassou, mas os perpetradores ainda tentariam apagar a memória do que havia se passado nos campos de concentração. Na abertura de *Os afogados e os sobreviventes* (1990), Primo Levi registra a fala de um dos agentes da SS transcrita no fim de *Gli assassini sono tra noi* (1970), por Simon Wiesenthal:

Seja qual for o fim desta guerra, a guerra contra vocês nós ganhamos; ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo

⁶⁶ Sobre esse assunto, Pierre Vidal-Naquet escreveu a obra *Os Assassinos da Memória*, publicada em 1987.

que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito [...]. Ainda que fiquem algumas provas e sobreviva alguém, as pessoas dirão que os fatos narrados são tão monstruosos que não merecem confiança: dirão que são exageros e propaganda aliada e acreditarão em nós que negaremos tudo, e não em vocês. Nós é que ditaremos a história dos Lager. (p. 9)

Levi afirma que tanto os prisioneiros quanto os agentes tinham consciência dos absurdos que ocorriam nos campos de concentração, nos guetos, nas retaguardas e nos hospitais, e que para ambas as partes a não credibilidade dos fatos era evidente. Para aqueles esse era o maior assassinato cometido, enquanto para estes era mais uma tentativa de aniquilação, de matar o outro. O desejo de falar, de testemunhar, era, então, retido e freado por uma prevista resistência dos que os receberiam; ainda segundo Levi, o pesadelo mais recorrente entre os prisioneiros era o de conseguir retornar para casa, tentar narrar o que se havia vivido e visto, e não ter a atenção nem a empatia dos seus. (1990, p. 10)

Ao fim da guerra, prevendo a derrota, os nazistas fizeram um esforço coletivo para destruir quaisquer tipos de registros do que realmente acontecia dentro dos campos de concentração. Segundo Scheidlin (2003, p. 308-310), com o avanço das tropas russas pela Polônia, prisioneiros dos campos de concentração foram transferidos, entre 1944 e 1945, para locais mais próximos a Berlim. Como não havia transporte, mais de 25 mil morreram nas “longas marchas homicidas”. Documentos militares foram queimados e corpos incinerados, mas o rápido avanço do Exército Russo e a magnitude da Shoá não permitiram a destruição total das evidências. Quando os Aliados chegaram aos campos de concentração, a visão de corpos empilhados causou tal transtorno que somente depois de algum tempo foi possível entender, ainda que não em sua totalidade, o que acontecia nessas ‘fábricas’.

A aniquilação dos judeus na Europa fracassou, mas eles foram totalmente eliminados da Alemanha. Em 1945 não restava sequer uma sinagoga ou um judeu em todo o território alemão (Ibid). A urgência e o dever de narrar ficam patentes nesses relatos de testemunhas e sobreviventes; lado a lado com elas, porém, caminha a insuficiência da linguagem diante da irrealidade dos fatos.

Há dois anos, durante os primeiros dias que sucederam ao nosso retorno, estávamos todos, eu creio, tomados por um delírio. Nós queríamos falar, finalmente ser ouvidos. Diziam-nos que a nossa aparência física era suficientemente eloqüente por ela mesma. Mas nós justamente voltávamos, trazíamos conosco nossa memória, nossa experiência totalmente viva e sentíamos um desejo frenético de a contar tal qual. E desde os primeiros dias, no entanto, parecia-nos impossível preencher a distância que descobrimos entre a linguagem de que dispúnhamos e essa experiência que, em sua maior parte, nos ocupávamos ainda em perceber nos nossos corpos. Como nos resignar a não tentar explicar como havíamos chegado lá? Nós ainda estávamos lá. E, no entanto, era impossível. Mal começávamos a contar e sufocávamos. A nós mesmos, aquilo que tínhamos a dizer começava então a parecer inimaginável. Essa desproporção entre a experiência que havíamos vivido e a narração que era possível fazer dela não fez mais que se confirmar em seguida. Nós nos defrontávamos, portanto, com uma dessas realidades que nos levam a dizer que elas ultrapassam a imaginação. Ficou claro então que seria apenas por meio da escolha, ou seja, ainda pela imaginação, que poderíamos tentar dizer algo delas. (ANTELME, R. apud SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 45-46)

O desabafo de Robert Antelme⁶⁷, autor de *L'Espèce humaine* (1947) e prisioneiro dos campos Buchenwald e Dachau, revela mais um problema em relação ao uso da memória para a reinscrição do passado no presente. O autor reflete sobre a impossibilidade de a linguagem enfrentar a realidade e a inverossimilhança dos fatos e, assim, de o acesso à memória passar, necessariamente, pela imaginação. O próprio termo genocídio foi criado pós-Segunda Guerra, já que não havia outro que pudesse definir os assassinatos em massa que ocorreram na Europa durante aqueles seis anos.

Como esses primeiros relatos da Shoá eram tão reais que criavam descrédito, parece haver uma inclinação daqueles que desejaram e conseguiram narrar suas experiências para buscar uma voz minimamente adequada para narrar o passado, pois ficava patente a existência paralela de um desejo de narrar e da impossibilidade de fazê-lo. Para Wiesel, por exemplo, palavras como fumaça, trem, transporte, chaminé, fome e sede, tão corriqueiras, ganharam uma

⁶⁷ Antelme era parte do partido comunista e participou da Resistência Francesa em 1943. Foi capturado em 1944 pelos nazistas e mandado para Auschwitz, e um ano depois para Dachau. Conseguiu retornar à França após o fim da Guerra. Foi marido de Marguerite Duras e morreu em 1990.

(Disponível em: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Robert_Antelme/103468>. Acesso em 13/07/16)

nova significação para os que viveram nos campos de concentração. Ele afirma que não se sentia capaz de transmitir por meio da escrita a profanação que tais palavras sofreram naquele ambiente hostil. Por esse motivo, ele teria que criar uma nova linguagem (2006, p. 7). A tentativa de compreensão do passado teria que passar por uma reformulação do modo de narrá-lo.

Saul Friedländer, um dos mais importantes historiadores judeus de nossa época, afirmou que “três décadas aumentaram nosso conhecimento dos eventos em si, mas não a nossa compreensão deles” (1992, não p.). Agora já estamos há mais de setenta anos do fim da Segunda Guerra, e a tentativa de compreensão da Shoá ainda parece ser o motor propulsor de um bom número das produções da literatura contemporânea sobre o tema. Como observamos no capítulo anterior, questões éticas são centrais nessas narrativas, dada a responsabilidade de se transpor um evento extremo para a escrita, e se agravam com a lacuna temporal e geográfica entre o objeto a ser narrado e o sujeito que narra.

Muitos daqueles que resistiram aos *Läger* e à dura vida nos guetos já se foram por diversos motivos. Elie Wiesel inclusive atribui à inevitável e gradual morte das últimas testemunhas da Segunda Guerra o crescimento, a partir dos anos 70, do interesse do público pelas narrativas e imagens do genocídio (2006, p. 13). Segundo o autor, parece inerente à sociedade o desejo em manter histórias e memória que beiram a extinção. Mas é legítimo narrar um passado que se perde com a morte de suas testemunhas? E ainda é possível reconhecer tal passado?

O aumento do interesse pelas narrativas da Shoá pode ser atribuído a vários fatores. Contudo, o que interessa à nossa pesquisa é frisar que, apesar de muitos sobreviventes e mesmo vítimas da Guerra terem escrito sobre suas experiências, apenas uma mínima parte de sobreviventes publicou suas lembranças. E, como afirma Bos, a riqueza de tal literatura é imensurável, não somente por termos registros em primeira mão daqueles que verbalizaram os horrores que a maioria se esforçou por esquecer, mas principalmente porque

esses registros estão entre as poucas fontes, além dos documentos oficiais⁶⁸, que restaram como memória para as gerações seguintes. Bos inclusive afirma que o silêncio sobre a Guerra que predominava em sua família era “a presença de uma ausência palpável” e que o acesso indireto ao genocídio, emprestado de outros, foi o único possível à história de sua família que nunca foi contada a ela (2005, p. XI). Ela chega a afirmar que deve à primeira geração de escritores a identidade familiar que jamais conseguiria recuperar se não fosse esse caminho alternativo.

Talvez não seja um desvio lembrar aqui que esse medo da perda e do esquecimento é um tema constante em *Everything is Illuminated*. Os silêncios que se instalam entre Alex e seu avô durante a viagem de Odessa até Trachimbrod parecem adensar-se à medida que se aproximam do *shtetl*. Os silêncios se traduzem em perguntas que não podem e não devem ser verbalizadas:

I walked back to the room of Grandfather and I. The lights were already off, but I could perceive that he was not yet reposing. His body rotated over and over. The bed sheets moved, and the pillow made noises as he rotated over and over, over and then again over. I heard his large breathing. I heard his body move. It was like this all night. I knew why he could not repose. It was the same reason that I would not be able to repose. We were both regarding the same question: what did he do during the war?⁶⁹ (FOER, 2003, p. 73-74)

⁶⁸ Depois de terminada a Guerra, as famílias judias que se refugiaram em vários países do mundo, principalmente nos Estados Unidos e Israel, escreveram os *Yizker-Bikher*, livros de memória que lembram os mortos, principalmente aqueles que não puderam ser sepultados. Existem vários desses livros pelo mundo, e são escritos em ídiche ou hebraico. (Disponível em <www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Yisker-bikher>. Acesso em 19/10/2017)

⁶⁹ “Voltei ao quarto meu e de Vovô. As luzes já estavam apagadas, mas percebi que ele ainda não estava repousando. Seu corpo girava de um lado para outro. Os lençóis se mexiam, e o travesseiro fazia barulhos enquanto ele orbitava para lá, para cá e para lá novamente. Eu ouvia sua forte respiração, e seu corpo se mexer. Foi assim a noite toda. Eu sabia por que ele não conseguia repousar. Nós dois contemplávamos a mesma questão: o que ele fizera durante a Guerra?” (FOER, 2005, p. 106)

Os vazios que fazem parte da história da família de Alex são análogos aos da família de Jonathan. Os dois têm em comum o fato de seus antepassados não terem registrado nada, seja por escrito ou mesmo oralmente, sobre sua experiência durante a Guerra. Mais cedo, no hotel, Jonathan comenta não ser adequado perguntar à sua avó sobre sua vida antes de chegar aos Estados Unidos. O silêncio dela deveria ser respeitado a ponto de ele não lhe informar sobre a viagem à Ucrânia.

“My grandmother gave it to my mother two years ago, and she said that this was the family that saved my grandfather from the Nazis.” “Why merely two years?” “What do you mean?” “Why was it so newly that she gave it to your mother?” “Oh, I see what you’re asking. She has her reasons.” “What are these reasons?” “I don’t know.” “Did you inquire her about the writing on the back?” “No. We couldn’t ask her anything about it.” “Why not?” “She held on to the photograph for fifty years. If she had wanted to tell us anything about it, she would have.” “Now I understand what you are saying.” “I couldn’t even tell her I was coming to the Ukraine. She thinks I’m still in Prague.”⁷⁰ (Ibid, p. 61)

Essas passagens de *Everything* são emblemáticas do vazio deixado por aqueles que não fizeram o registro de sua memória. O que resta aos descendentes é a projeção, ou a sombra que podem vislumbrar a partir de seu ponto de vista, de sua própria interpretação sobre os pequenos artefatos, as mínimas pistas a que se atêm. Mesmo que, paradoxalmente, para os herdeiros as sombras sejam os rastros quase que palpáveis do passado da Guerra. E a

⁷⁰ “- Minha vó deu isso à minha mãe há dois anos, dizendo que essa era a família que salvara meu avô dos nazistas.

- Por que meramente há dois anos?

- Como assim?

- Por que ela só deu a fotografia à sua mãe tão recentemente?

- Ah, entendi o que você está perguntando. Ela tinha as razões dela.

- Quais são essas razões?

- Não sei.

- Você indagou sobre o que está escrito atrás?

- Não. Não podíamos perguntar a ela nada sobre isso.

- Por que não?

- Ela guardou a fotografia por cinquenta anos. Se quisesse nos contar algo sobre isso, teria falado.

- Agora entendi o que você está falando.

- Não pude nem contar a ela que estava vindo à Ucrânia. Ela acha que eu ainda estou em Praga.” (FOER, 2005, p. 84-85)

partir do que pode traduzir do vislumbre da sombra a geração atual produz textos que abordam a Shoá, projetando a si e à memória de seus familiares nesse espectro quase disforme do passado.

Voltando aos textos escritos por Elie Wiesel e por Primo Levi, o que pode ser o ponto comum entre os escritores de primeira e de segunda e terceira gerações é a necessidade do reconhecimento do passado. A sombra que as gerações que perecem deixaram tornam-se parte da história pessoal dos descendentes. Veremos à frente nesta tese se o medo do esquecimento ou da aniquilação – da segunda morte, como muitos se referem ao apagamento do passado – ainda permeia textos dos autores contemporâneos, em especial *Everything*. A esse questionamento soma-se ainda outro: será o medo do apagamento ou a necessidade de ter um início, de encontrar uma gênese de sua história pessoal dentro da história familiar que foi marcada (e muitas vezes apagada) pela Shoá? Portanto, o medo do apagamento da história da família passa a ser um temor do indivíduo, de desaparecimento de uma identidade pessoal que se ligue a uma identidade familiar?

E quais são as alternativas dos judeus que não viveram a Shoá para transmitir a memória do que foi o acontecimento para si e para sua história pessoal? Como recorrer ao relato dos que viveram a Segunda Guerra, já que as narrativas são marcadamente influenciadas pelo trauma e pela história? Segundo Yerushalmi, rabino e historiador, “Se não é possível haver uma volta para o Sinai, então o que aconteceu no Sinai deve ser mantido através dos condutos da memória para aqueles que não estiveram lá naquele dia.” (1992, p. 30). Um desses condutos é a literatura.

Por ser um espaço onde elementos linguísticos, estilísticos e culturais interagem, a literatura acaba por se revelar uma área de negociação de significados e de representação. Pode figurar um espaço em que as identidades são percebidas em sua fragmentação e constante construção, num permanente devir de ver-se por meio do olhar e do lugar do outro. É nesse espaço que temas tão caros podem ser explorados dentro de um escopo pessoal, expandindo-se em suas inúmeras e incontáveis possibilidades criativas. No campo da literatura

a representação e a realidade existem numa relação simbiótica, não hierárquica ou opositora. (WARD, 2008, p. 15)

Assim, o compromisso com a verdade dos fatos esmaece ou se matiza de maneiras novas. O próprio Levi levanta a possibilidade de produzir textos testemunhais e também recorrer à ficção para escrever sobre a sua experiência durante e depois da Guerra. Falando sobre *A Trégua* (*La Tregua*, versão original), obra posterior, em uma entrevista que concede a Philip Roth em 1986 e que aparece como posfácio à edição de *Survival in Auschwitz*⁷¹, Levi afirma que a distância temporal que separa um romance do outro – quatorze anos – permitiu um trabalho mais elaborado com a linguagem e a escolha do tom menos pesado para narrar a saída do campo de concentração e o tempo que passou viajando pela Europa na tentativa de chegar à Itália:

[...] it tells the truth, but a filtered truth. [...] I aimed at having fun in writing and at amusing my prospective readers. Consequently, I gave emphasis to strange, exotic, cheerful episodes [...] and I relegated to the first and last pages the mood, as you put it, “of mourning and inconsolable despair.”⁷² (1996, p. 183).

Os testemunhos da Segunda Guerra referem-se, obviamente, ao passado, mas a “verdade filtrada” de que fala Levi tem uma relação muito profunda com o presente, pois a comprovação de fatos passados fica em segundo plano frente à batalha contra o memoricídio. Ele intencionalmente filtra suas lembranças com a imaginação, e enfatiza o exótico e o estranho. A opção é pela criatividade que pode romper com as barreiras da linguagem e da memória. O espaço literário permite esse tipo de manipulação: não há o compromisso com a verdade pressuposto em outros tipos de registros. Portanto,

⁷¹ Esse é o título do romance *É isto um homem?* publicado nos Estados Unidos. Na Grã Bretanha o romance de Levi é publicado como *If this is a man*.

⁷² “[O romance] conta a verdade, mas uma verdade filtrada. [...] Meu objetivo era me divertir escrevendo, e também entreter meus possíveis leitores. Consequentemente, eu enfatizei os episódios estranhos, exóticos e alegres [...] e releguei às primeiras e últimas páginas o tom, como você mesmo coloca, ‘de luto e desespero inconsoláveis’.” (Minha tradução.)

a narratividade experiência ocupa dois lugares na recuperação e reinscrição do passado: é um meio mais fluido, no qual e pelo qual a memória pode sobreviver.

De fato, escritores de segunda e terceira geração são muitas vezes criticados pela forma irreverente ou até fantasiosa de lidar com a Shoá. Eles, por sua vez, rebatem tais críticas dentro de seus textos, de modo que até mesmo essa discussão – da manipulação e da veiculação de eventos extremos – pode e deve ser interna à narrativa:

Indeed, writers like Sebald and Foer self-reflexively foreground their engagement with these problems, suggesting that the concerns of those who disapprove of certain forms of Holocaust representation need not remain outside the narrative but may be usefully integrated within the text itself. In doing so they also answer the ethical concern about crossing the boundary between testimony and fiction by foregrounding their use of elements from both genres.⁷³ (WARD, 2008, p. 22)

Apesar de esta tese não ter como foco uma teorização sobre a Literatura do Holocausto como um todo, observamos como romances, contos e novelas escritos depois da Shoá por aqueles que não participaram diretamente da Guerra exibem um esforço bastante grande em utilizar formas híbridas, seja em primeira pessoa – a partir de uma perspectiva que simula a das próprias testemunhas – seja da perspectiva do herdeiro de memória⁷⁴. Percebemos que as narrativas produzidas nas últimas duas ou três décadas indicam a consciência das

⁷³ “De fato, escritores como Sebald e Foer colocam em primeiro plano seu envolvimento com esses problemas, sugerindo que as preocupações daqueles que desaprovam certas formas de representação do Holocausto não precisam permanecer fora da narrativa, mas podem ser integradas dentro do próprio texto. Ao fazê-lo, eles também respondem à preocupação ética de cruzar a fronteira entre testemunho e ficção, colocando em primeiro plano o uso de elementos de ambos os gêneros.” (Minha tradução)

⁷⁴ Utilizo a expressão empregada pela Prof. Dra. Marilene Weinhardt em seu artigo “Filhos da Geração de 1960/70: Herdeiros da Memória” (In: WEINHARDT, 2015, p. 237) para me referir àqueles judeus que escutaram de seus pais e avós as histórias do genocídio como parte de uma herança oral familiar. Essas gerações sucedem à de sobreviventes da Segunda Guerra, e esforçam-se em manter viva a memória dos guetos criados pelos nazistas para ‘abrigar’ os judeus, que já não eram bem-vindos em localidades tomadas pelo ódio antissemita, além, é claro, da memória daqueles que viveram em campos de concentração e sobreviveram à experiência traumática.

impossibilidades, paradoxos e lacunas que existem entre a percepção da(s) realidade(s) e a possibilidade de a linguagem representá-la(s). E, como afirma Ward (Ibid), a grande maioria desses textos incorpora de alguma maneira à própria narrativa essas discussões éticas sobre a Shoá.

Entre exemplos de romances contemporâneos podemos citar *The Shawl* (1990) e *O Diário da Queda* (2011). O primeiro, romance de Cynthia Ozick dividido em duas partes, apresenta um narrador onisciente em terceira pessoa que se insere no presente da ação e descreve a agonizante caminhada de três personagens até um campo de concentração e depois alguns momentos no cativeiro. As personagens Rosa, seu bebê Magda e a sobrinha Stella, de quatorze anos, são acompanhadas de perto numa narrativa que parece feita em *flashes*, numa simulação da percepção das vítimas.

Stella, cold, cold, the coldness of hell. How they walked on the roads together, Rosa with Magda curled up between sore breasts, Magda wound up in the shawl. Sometimes Stella carried Magda. But she was jealous of Magda. A thin girl of fourteen, too small, with thin breasts of her own, Stella wanted to be wrapped in a shawl, hidden away, asleep, rocked by the march, a baby, a round infant in arms. Magda took Rosa's nipples, and Rosa never stopped walking, a walking cradle.⁷⁵ (OZICK, 1990, p.3)

A segunda parte do romance é dedicada à vida de Rosa e Stella nos Estados Unidos, já anos após o fim da guerra, e o ponto central da narrativa é a persistência da memória na relação das duas, e como as lembranças compartilhadas assombram o seguimento de suas vidas. A história de Rosa e Stella é estritamente pessoal; ela trata de como essas duas mulheres sofreram a Guerra e como a sombra do passado ainda persiste em suas vidas. A Shoá aparece não como o centro do texto, mas a discussão sobre ela é adjacente à

⁷⁵ “Stella, fria, fria, o frio do inferno. Como elas caminhavam pelas estradas juntas, Rosa com Magda encerrada entre seios inflamados, Magda encerrada no xale. Às vezes Stella carregava Magda. Mas ela tinha ciúmes de Magda. Uma menina magra de quatorze anos, com seus próprios seios murchos, Stella queria ser enrolada em um xale, escondida, adormecida, embalada pela marcha, um bebê, um bebezinho redondo no colo. Magda agarrava os mamilos de Rosa, e Rosa nunca parava de caminhar, um berço ambulante.” (Minha tradução)

narrativa e permeia todo o texto. Ozick, apesar de escrever um texto de ficção com personagens que participaram da Guerra, afirma também a dificuldade de falar sobre o evento: “Ozick told the *Paris Review* in an interview that she would prefer not to make art out of the Holocaust. ‘I don’t want to tamper or invent or imagine, and yet I have done it. I can’t not do it. It comes.’”⁷⁶ O tratamento artístico de textos que são estudados como parte da Literatura do Holocausto parece ser uma tendência, ou mais do que isso, uma forma alternativa à literatura testemunhal que também se molda ao tema.

Já Michel Laub, em *O Diário da Queda* (2011), traz para o seu leitor um protagonista que reconta sua infância e juventude, como o título indica, em uma espécie de diário, cujas seções recebem nomes peculiares, como “Algumas coisas que sei sobre meu avô” e “Algumas coisas que sei sobre meu pai” ou “Notas”, com informações ordenadas em números. Ele narra inclusive o diário de seu avô, um sobrevivente de Auschwitz, que consistia em uma sequência enorme de verbetes seguidos por sua explicação, como em um dicionário. As definições, contudo, eram formuladas de acordo com um ideal”.

Aparentemente meu avô queria escrever uma espécie de enciclopédia, um amontoado de verbetes sem relação clara entre si, termos seguidos por textos curtos ou longos, sempre com uma característica peculiar. O verbete leite, por exemplo, fala de um alimento líquido e de textura cremosa que além de conter cálcio e outras substâncias essenciais ao organismo tem a vantagem de ser muito pouco suscetível ao desenvolvimento de bactérias. (p. 17)

O narrador mostra toda o seu estarrecimento por não encontrar nenhuma nota, nada que falasse sobre o tempo que o avô passou no campo de concentração. Além disso, também descobre que a sua morte foi decorrente de suicídio, segredo que a família guarda e assunto proibido. As lembranças da

⁷⁶ “Ozick contou em uma entrevista ao *Paris Review* que ela teria preferido não produzir arte a partir do Holocausto. ‘Eu não quero adulterar ou inventar ou imaginar, mas mesmo assim o fiz. Eu não consigo não o fazer.’” (Disponível em <<https://jwa.org/encyclopedia/article/ozick-cynthia>>. Acesso em maio de 2017. Minha tradução)

Guerra, mesmo aquelas não declaradas, assombram a visão de mundo do protagonista desde sua infância.

Desde os catorze anos meu pai nunca deixou de sentir o mesmo pelo meu avô, e imagino que a descoberta dos cadernos não tenha mudado isso de forma substancial, porque se os verbetes do meu avô podem ser resumidos na frase como o mundo deveria ser, que pressupõe uma ideia oposta do mundo como de fato é, eu duvido que meu pai já não soubesse disso muito antes da leitura do texto: que para o meu avô esse mundo real significava Auschwitz, e se Auschwitz é a maior tragédia do século XX, o que pressupõe a maior tragédia de todos os séculos, já que o século XX é considerado o mais trágico de todos os séculos, porque nunca antes tanta gente foi bombardeada, fuzilada, enforcada, empalada, afogada, picada e eletrocutada antes de ser queimada ou enterrada viva, dois milhões no Camboja, vinte milhões na União Soviética, setenta milhões na China, [...] cadáveres que se acumulam, uma pilha até o céu, a história geral do mundo que é tão somente um acúmulo de massacres que estão por trás de qualquer discurso, qualquer gesto, qualquer memória, e se Auschwitz é a tragédia que concentra em sua natureza todas essas outras tragédias também não deixa de ser uma espécie de prova da inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares — diante da qual não há o que fazer, o que pensar, nenhum desvio possível do caminho que meu avô seguiu naqueles anos, o mesmo período em que meu pai nasceu e cresceu e jamais poderia ter mudado essa certeza. (Ibid, p. 80-81)

Quando o narrador admite que não é possível desviar do caminho traçado desde Auschwitz, ele fala da sequência da memória, que insiste apesar da passagem do tempo e de sua inacessibilidade. Fala também, assim como Ozick, de como a Guerra e suas consequências criam raízes mais profundas, muitas vezes invisíveis, porém perceptíveis. Esse é um ponto comum entre os dois romances, em que a reconstituição dos fatos pelo viés da memória molda a compreensão do agora, pois em ambos o trauma passado se revela potencialmente desestruturador das ações do presente.

Encontramos uma organização muito semelhante em *Everything is Illuminated*, em que a lembrança se mostra urgente não somente na representação do passado, mas principalmente da inserção desse passado no presente. Os eventos não são simplesmente organizados em uma sequência temporal e linear, mas parecem refletir uma tendência na cultura judaica de

reconhecer “a relação do passado com o presente como cenas conjugadas uma à outra.” (FUKS, 2000, p. 134). Narrativas orais e escritas passadas dentro do microcosmo familiar foram e são responsáveis por manter os judeus unidos ideologicamente enquanto povo, mesmo em face de êxodos decorrentes de rejeições e expulsões periódicas. A essas narrativas também se pode imputar a manutenção de sua identidade religiosa/nacional por meio da palavra. Essa discussão revela-se muito importante à medida que percebemos que o contar o passado pode ter desdobramentos singulares para o judeu em comparação aos povos ocidentais.

Importante também é ressaltar que essa é uma prerrogativa para o entender-se judeu e pertencer a um povo: ter uma história pessoal que se liga a uma história coletiva e familiar por meio de narrativas. Dessa forma, podemos compreender por que Foer desenvolve uma narrativa fantástica a partir daquilo que não pôde recuperar: a necessidade de eliminar esse *gap* entre o passado da Guerra e o presente de sua geração. Mais ainda, verificamos a necessidade de percorrer os meandros e caminhos pelos condutos da memória até um passado a que possa ser atribuído um início da história familiar.

Portanto, além do desejo de encontrar suas raízes, o romance parece refletir uma certa obrigação ética de contar a história dos seus para as gerações futuras. Diferentemente do historiador, cuja distância dos fatos estudados lhe confere o respaldo para afirmar a relativa veracidade e cientificidade de sua pesquisa (por mais desdobramentos que tais afirmações possam suscitar), para o judeu contar o passado é atualizá-lo em um sentido que talvez fuja da concepção de atualização entendida pelos não judeus.

Franz Kafka, “‘judeu moderno ‘caído’, ‘com um forte desejo de conhecer os antepassados’, que nem seu pai nem a sinagoga podiam solucionar” (YERUSHALMI, 1992, p. 116), escreve ao seu pai uma carta acerca da quebra da passagem dessas tradições e a conseqüente separação de suas origens judaicas:

Realmente você trouxe alguns traços de judaísmo da comunidade aldeã, parecida com um gueto. Não era muito e diminuiu um pouco na cidade e durante o serviço militar; mas ainda, as impressões e memória de sua juventude foram suficientes para manter alguma tradição judaica...Mesmo que houvesse tradição, não era suficiente para uma criança, e tudo acabou quando você partiu. (apud YERUSHALMI, 1992, p. 97)

A angústia de esquecer as tradições tange a questão da identidade; perder o contato com as práticas judaicas reverbera, diretamente, no ser e no identificar-se como um judeu. O abandono da tradição de manter a memória e a prática de costumes e preceitos é um dilema para boa parte dos judeus modernos e representa para muitos deles uma espécie de “êxodo identitário” (Ibid). Esse dilema do deslocamento pode explicar o motivo pelo qual, após a Shoá, “mito e história condicionam a ação dos judeus modernos” (Ibid, p. 117).

A memória coletiva do povo judeu era uma função de fé compartilhada, da coesão, e da vontade do próprio grupo, transmitindo e recriando seu passado através de um complexo de instituições sociais e religiosas entrelaçadas, que funcionava organicamente para alcançar êxito. O declínio da memória coletiva judaica nos tempos modernos é somente um sintoma do desemaranhar daquela rede comum de crenças e práticas; através dos seus mecanismos, alguns dos quais examinamos, o passado era transformado em presente. Aí estão as raízes da doença. Em última análise, a memória judaica não pode ser “curada”, a não ser que o próprio grupo encontre a cura, e que seu todo seja restaurado e rejuvenescido. (Ibid, p. 111)

A “vontade do próprio grupo” de se manter coeso a partir da memória coletiva encontra um obstáculo quando não há acesso ao passado, e esse é um fator de impedimento que marca os judeus modernos que descendem de judeus perseguidos durante a Shoá. Sinagogas foram destruídas e livros de estudos judaicos queimados. Os lugares onde a narrativa, centro da tradição judaica, era produzida e transmitida, transformaram-se em cemitérios que guardam um silêncio perturbador. Como então acessar o passado e transmiti-lo para as próximas gerações? Ser judeu significa, dentro dessa perspectiva, um esforço para sobreviver à adversidade.

Faço esse levantamento, mesmo que breve, da história da construção da identidade judaica a partir de preceitos e doutrinas para frisar a importância da memória coletiva judaica para o reconhecimento de um grupo heterogêneo em torno de uma mesma identidade; não são questões unicamente da crença em Javé e no mito do nascimento da religião que determinam o pertencimento ao judaísmo. A identidade de um indivíduo judeu diz respeito à observação de um sistema complexo de valores e práticas e, principalmente, do compromisso de mantê-las vivas pelas gerações.

A memória flui, acima de tudo, através de dois canais: o rito e a narrativa. Mesmo quando preservando totalmente seus laços orgânicos com os ciclos naturais do ano agrícola (a primavera e os primeiros frutos), as grandes peregrinações, as festas da Páscoa e do Tabernáculo foram transformadas em comemorações do Êxodo do Egito e da estada no deserto. [...] A poesia oral precedeu, e algumas vezes acompanhou a narrativa dos cronistas. Para o leitor hebreu, até atualmente tais reminiscências como o Cântico do Mar (Ex. 15-1-18) ou o Cântico de Débora (Juízes 5) parecem possuídos de um singular poder de invocar, através da simples força de seus ritmos e imagens arcaicas, sugestões distantes, mas estranhamente comovedoras de uma experiência de acontecimentos primitivos cujos detalhes factuais estejam talvez irrevogavelmente perdidos. (YERUSHALMI, 1992, p. 31)

Parece que ser judeu não é uma opção para os descendentes; eles simplesmente o são, independentemente de sua fé ou de seus costumes. E os livros escritos pelas gerações seguintes à dos sobreviventes abordam essas questões, principalmente porque tratam, quase que invariavelmente, dos desafios de ser e de permanecer judeu na vida moderna contemporânea.

Portanto, podemos inferir que a prática de ritos e tradições no seio familiar foi uma das ferramentas mais úteis na manutenção de uma identidade global, mas que o ato de registrar por escrito leis, ritos e narrativas memorialísticas e ter como prática lê-las coletiva ou até publicamente, foi fundamental para a sobrevivência desse povo. No capítulo três desta tese iremos verificar como a escrita enquanto prática coletiva e religiosa prestou-se ao papel de mantenedora da memória e, por conseguinte, da identidade judaica, e de que forma a

necessidade de registrar por escrito leis e mandamentos logo tornou-se um hábito e permitiu que a memória judaica passasse de uma geração a outra. Analisaremos de que forma a escrita perpassa séculos e gerações, e transforma-se em uma ferramenta tão importante quanto a própria rememoração para o povo judeu.

3 A TRANSGERACIONALIDADE DA MEMÓRIA EM *EVERYTHING IS ILLUMINATED*

Os judeus são uma reserva florestal primeva
Na qual as árvores ficam apertadas entre si, e mesmo as mortas
Não conseguem se deitar. Elas repousam, eretas, em meio às vivas.
Yehuda Amichai

Se no capítulo anterior o nosso diálogo priorizou uma exposição da Literatura do Holocausto produzida pelas segunda e terceira gerações de sobreviventes, a perspectiva deste ponto da análise privilegia a inserção estritamente pessoal de Jonathan, nascido e criado nos Estados Unidos, na narrativa coletiva (e também universal) da sua família durante a Segunda Guerra, já quem em *Everything is Illuminated* a história da Shoá é um contexto, um pano de fundo para o esclarecimento de uma história pessoal.

A complexidade da tarefa a que o protagonista e narrador se dedica é grande, uma vez que procura delimitar o início de uma história inscrita em lembranças familiares dispersas, localizadas em um tempo e espaço perdidos, embaçados pela Shoá. Assim, Jonathan precisa inserir-se na narrativa de um vilarejo que excede a do núcleo Foer que, por sua vez, é também parte de uma narrativa universal e de uma história de pelo menos quatro mil anos, o judaísmo. Toma-se como suporte para a análise a permanência de uma identidade religiosa/nacional apesar das grandes dispersões e repetidas tentativas de assimilação da cultura judaica por outras culturas para, então, compreender o movimento autorreflexivo de escrita de Jonathan, que passa gradativamente de órfão a herdeiro de memórias.

De acordo com os primeiros teóricos da memória como Pierre Nora, o fenômeno mnemônico se dá dentro de um grupo e está ligado à ideia de etnicidade, de identificação com dada esfera coletiva (1993, p.8). Mesmo para aqueles judeus que não veem na religião um ato de fé, mas sim um conjunto de práticas e costumes, o esquecimento, voluntário ou não, é como uma negação da própria identidade. A esse esquecimento a representação do passado sempre se vê exposta. (RICOEUR, 2013, p. 18) Segundo Nora “A memória é um

fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; [...] emerge do grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tanta memória quantos grupos existem;” (1993, p. 9). E o inverso também é verdadeiro para os judeus: só há um grupo se persistir a memória. E dentro da geração de judeus modernos encontram-se muitos escritores que não viveram a Shoá, mas que escrevem a partir da perspectiva dual da memória, de recepção e transmissão.

Halbwachs segue a mesma linha, e liga a memória individual e a formação da identidade pessoal ao *status quo* de um sujeito como parte de uma coletividade, que por sua vez sobrevive do entrecruzamento de pontos de vista e impressões lançados sobre a memória coletiva:

De bom grado, diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes. (2013, p. 69)

E as impressões dos indivíduos que formam a coletividade sofrem alterações de acordo com o lugar ocupado por eles, que é passível de intervenções de outros ambientes com quem os sujeitos se relacionam (Ibid). Esses mesmos teóricos nos indicam que a memória deve ser tomada como uma reinterpretação de fatos passados, pois as lembranças e memórias⁷⁷ pessoais só podem ser visitadas se houver um contraponto externo ao sujeito. De fato, a ideia de reinterpretação é fundamental para nossa análise, pois é a partir do olhar daquele que lembra sobre o passado que se recria ou se reconstitui acontecimentos que pertencem a um tempo não recuperável.

Estudos mais recentes adicionam um ponto a essa discussão. Segundo Feindt et al (p. 27, 2014), “[...] One starts to encounter epistemological difficulties

⁷⁷ Vamos considerar a nomenclatura empregada por Paul Ricoeur (2012), que considera as lembranças como acontecimentos passados e sensações que vêm à nossa mente involuntariamente, a partir de algum estímulo externo, como uma imagem, um som ou um cheiro. As memórias são aqueles acontecimentos que nos esforçamos para trazer à memória, ou seja, que queremos lembrar ou não queremos esquecer.

if one takes the study of memory to serve as an access point to allegedly real events rather than as interpretations of a past.”⁷⁸ (Ibid, p. 27). Nesse eterno presente que a memória habita, somente a interpretação dos eventos passados e a visualização dos diversos pontos de vista sobre eles são possíveis já que não se pode salvar os eventos *ipsis litteris* dos efeitos do relógio. Os problemas epistemológicos a que Feindt se refere envolvem desde incongruências entre o ponto de vista de diversos observadores, até a impossibilidade de acesso a certos pontos do passado, seja por escassez de vestígios, seja pela falta de conexão entre eles. Portanto, devemos assumir a competência (inter-)relacional da construção da memória, uma vez que ela se articula numa rede de significações móvel, que transita de sujeito a sujeito e de grupo a grupo, e também do sujeito que lembra para si mesmo, quando ele lança sua visão para um tempo e espaço que outrora habitou. Assim, o ato de lembrar evoca instabilidade, intensificada pelo uso da linguagem que media a relação entre o agora e o que já foi.

O deslocamento temporal e espacial da memória nos leva a considerar o desejo do sujeito que lembra e também as referências externas a que ela se remete. Daniel Wegner, psicólogo e professor de Harvard, expande essa ideia para o que ele definiu como *transactive memory* (memória transacional). Porém, nesse caso, Wegner afirma que o armazenamento não diz respeito somente ao indivíduo, mas à capacidade do grupo de armazenar uma quantidade vertiginosamente maior de informação. Nesse tipo de operação, o armazenamento é feito de forma coletiva, e cada membro do grupo sabe qual a informação guardada por cada indivíduo. O fortalecimento da coletividade se dá exatamente por essa faculdade de metamemória, em que os indivíduos têm a memória de onde a informação é alocada, e por isso seu local é conhecido por todos os membros e pode ser da mesma forma acessado por todos: “A

⁷⁸ “Problemas epistemológicos começam a surgir se os estudos da memória forem tomados como pontos de acesso a eventos alegadamente reais do passado, e não a interpretações desses eventos.” (Minha tradução)

transactive memory system is a set of individual memory systems in combination with the communication that takes place between individuals.”⁷⁹ (1987, p. 186)

No romance, os poucos dados que são fornecidos a Jonathan originam-se de uma família judaica que, como tantas outras, fixa-se no ocidente no pós-Guerra. E apesar de essa posição parecer desfavorável – da perspectiva de alguém que não viveu os fatos em primeira mão – ela é bastante interessante quando a sua localização em relação à reinterpretação do passado exige que ele se posicione num ponto de convergência de onde está para onde se projeta, e exige que a partir desse espaço e tempo ele contemple o ausente. Veremos neste capítulo que esse ponto está no vazio que outrora foi Trachimbrod, na cena em que Lista, Alexander, Alex e Jonathan se encontram ao final do romance.

Assumir que a memória é uma interpretação do passado e não um registro preciso dos fatos em si tem suas implicações. O apagamento do *shtetl* que Jonathan testemunha durante sua desconcertante tentativa de encontrar Augustine o leva a criar um passado impossível; ele não somente interpreta, mas inventa uma lenda fantástica sobre sua mais longínqua antecedente, Brod, a fim de preencher o vazio deixado pela ausência da memória de fatos que se sabe terem ocorrido. Mais ainda, o processo revela a ironia do título do romance. Ao final, o passado não se ilumina para Jonathan; ele não encontra nenhum vestígio da vida do seu avô ou da família Safran na Ucrânia. A iluminação acontece para Alex, que acaba por descobrir detalhes sobre a história de seus avós durante a Segunda Guerra, detalhes esses que mudam completamente seu presente e são decisivos para seu posicionamento no futuro. Talvez esse desenrolar surpreendente da narrativa reforce a importância da memória e da escrita na afirmação da identidade de Jonathan, que para a surpresa de Alex escreve uma história engraçada, rica em elementos mágicos e míticos, mas que em nada se assemelha à realidade que ele próprio se esforça para mostrar. A questão que se impõe no que se refere à veracidade da narrativa de Jonathan é, então, como transformar a experiência coletiva em íntima, individual.

⁷⁹ “Um sistema de memória transacional é um conjunto de sistemas individuais de memória combinado com a comunicação que ocorre entre os indivíduos.” (Minha tradução)

Daniel L. Schacter, professor e pesquisador no Departamento de Psicologia de Harvard, afirmou em entrevista que a faculdade de lembrar sofre distorções de acordo com o intuito, com a idade daquele que a narra, e principalmente com a distância temporal entre o acontecimento e o ato de lembrar. Porém, ele afirma que a memória não é inacessível, tampouco tem como sua essência a imaginação. Os seus estudos indicam que cada geração lembra de fatos passados a partir do espaço e tempo que ocupa, o que pode implicar distorções de detalhes ou mesmo supressões na matéria narrada. O cientista verifica, contudo, que o significado para o sujeito permanece o mesmo:

And one of the things that researchers find is that, over time, we tend to lose the precise detail or access to an experience, but we're still pretty good at remembering the gist or the meaning of that experience. We can be very good at remembering the significance, the meaning, the gist, over long periods of time even when we lose a lot of the detail.⁸⁰ (2013. Entrevista)

No processo de escrita, Jonathan percebe que o vazio é, da mesma forma, impossível de ser desfeito ou preenchido, um tema constante em *Everything*. O protagonista não elimina lacunas nem nega o passado, mas essencializa a inexistência de memória, não a dos acontecimentos em si. Não se verifica uma tentativa de substituir memória por imaginação, e nem mesmo de se afirmar que são uma só e mesma coisa, mas sim de frisar que as duas fazem parte da mesma operação de recuperação do passado. Sem memória não há um passado e, para Jonathan, sem ficção não há memória, tampouco história. Assim, verificamos como a criação do que poderia ser considerado um completo negacionismo do caráter veritativo da memória vem a ser a maior atestação de sua existência e de seu estatuto enquanto reconhecimento de um passado cognoscível.

⁸⁰ “E uma das coisas que os pesquisadores descobriram é que, ao longo do tempo, tendemos a perder o detalhe preciso ou o acesso a uma experiência, mas ainda somos muito bons em lembrar a essência ou o significado dessa experiência. Podemos ser muito bons em lembrar o significado, a essência, durante longos períodos de tempo, mesmo quando perdemos muitos detalhes”. (Disponível em <<https://scholar.harvard.edu/schacterlab/biocv>>. Acesso em 17/07/2017. Minha tradução)

No capítulo *Arquivar a Própria Vida*, do livro *Estudos Históricos* (1998), Philippe Artières analisa as diversas formas que as pessoas adotam e criam para registrar sua existência numa tentativa de evitar o apagamento total de suas experiências. Segundo Artières, selecionamos vestígios, desde os mais triviais, como cupons de compras ou bilhetes de colegas, até os oficiais, como certidões, contas e documentos, e mesmo os íntimos, a exemplo dos diários e álbuns de família, e os guardamos, uma vez que representam “os rascunhos, os antetextos das nossas experiências” (p. 3). O ato de escrever nossa experiência ou de guardar imagens ou objetos que comprovem nossa participação numa linha de narrativa familiar ou comunitária garante a perpetuação da memória, que é a única fonte capaz de atestar a existência do passado a que pertencemos e que a nós pertence.

Como Jonathan perdeu quase todos os detalhes do passado de sua família, ele procura traduzir na história de Trachimbrod os sentimentos que o retomar do passado suscita para ele, não para o avô. Por isso a pergunta de Alex tem uma resposta: se o avô estivesse vivo, Jonathan não poderia escrever sobre o passado da forma fantástica e profana que o amigo critica, principalmente porque estaria diante do testemunho de Safran, que ainda estaria vivo para dar a sua versão sobre o que viveu. A ausência do avô é uma presença na trama, pois o leitor pode senti-la através da própria falta de elementos realistas. O que temos é apenas a visão de Jonathan, o significado que a ida a Ucrânia e a permanência dos segredos do passado têm para ele. As possibilidades que ele constrói em seus textos só existem porque se moldam ao redor do vazio, que persiste exatamente em função da morte prematura do avô. Tanto é que ele não se arriscaria a sequer contar para a avó, que mora nos Estados Unidos, que decidiu sair de Praga, onde passava as férias, para se aventurar por três dias na Ucrânia. Quando questionado por Alex sobre a inscrição atrás da fotografia de Augustine, Jonathan explica o motivo de não poder perguntar à avó, ainda viva, sobre o assunto.

“Did you inquire her about the writing on the back?” “No. We couldn’t ask her anything about it.” “Why not?” “She held on to the photograph for fifty years. If she had wanted to tell us

anything about it, she would have.” “Now I understand what you are saying.” “I couldn’t even tell her I was coming to the Ukraine. She thinks I’m still in Prague.” “Why is this?” “Her memories of the Ukraine aren’t good. Her shtetl, Kolki, is only a few kilometers from Trachimbrod. I figure we’d go there too. But all of her family was killed, everyone, mother, father, sisters, grandparents.”⁸¹ (FOER, 2003, p. 61)

Jonathan respeita o silêncio da avó sobre o seu passado, e no lugar de perguntar a ela, decide buscar o passado do avô, que tem uma grande influência em sua história pessoal. Por isso, para ele escrever é um ato que coincide com a rememoração, e que o insere em diferentes quadros sociais, como o religioso, o familiar e social.

Again, that makes nicely the point that our current emotions and current appraisals of a situation can feed back into our reconstruction of the past and sometimes lead us to distort our memories so that they better support our current emotions and our current selves. We’re often using memories to justify what we currently know, believe and feel.⁸² (SCHACTER, 2013. Entrevista)

Como sustentamos acima, recuperar a memória por meio da escrita é tanto um ato de revisão do passado quanto de previsão do futuro. Ele inscreve o presente num *continuum*. Nesse processo, o caráter móvel e dinâmico da

⁸¹ “- Você indagou sobre o que está escrito atrás?

- Não. Não podíamos perguntar a ela nada sobre isso.

- Por que não?

- Ela guardou a fotografia por cinquenta anos. Se quisesse nos contar algo sobre isso, teria falado.

- Agora entendi o que você está dizendo.

- Não pude nem contar a ela que estava vindo à Ucrânia. Ela acha que ainda estou em Praga.

- Por que isso?

- As lembranças que ela tem da Ucrânia não são boas. O *shtetl* dela, Kolki, fica a poucos quilômetros de Trachimbrod. Achei que nós iríamos até lá também. Mas toda a família dela foi morta, mãe, pai, irmãs, avós.” (FOER, 2005, p. 85)

⁸² “Mais uma vez, isso reforça a ideia de que nossas emoções atuais e as avaliações atuais de uma situação possam alimentar a reconstrução do passado, e às vezes nos levar a distorcer nossa memória para que elas deem maior suporte a nossas emoções e nossa *self* atuais. Muitas vezes, usamos memórias para justificar o que atualmente conhecemos, acreditamos e sentimos.” (Disponível em <<https://scholar.harvard.edu/schacterlab/biocv>>. Acesso em 17/07/2017. Minha tradução)

memória se expressa em várias camadas narrativas, e dentro de cada uma cumpre estágios cadenciais, que por fim unem tanto os três textos que compõem o romance quanto os seus inícios e fins internos. A fluidez desse sexto sentido judaico, a memória, perpassa as narrativas e move-se da história dos antepassados de Jonathan para a história de Alexander, o avô de Alex; em retrospectiva, ela une Trachim B, o condutor da carroça que caiu ou não no Brod a Alexander em seu último ato de redenção, o suicídio. E também passa de Brod, que dá início à linhagem dos Safran na história inventada por Jonathan, ao rio, onde os moradores do *shtetl* se lançam durante o bombardeio que fecha a narrativa do vilarejo. Une Alex e Jonathan na escrita e edição da narrativa que recria a viagem dos dois pela Ucrânia em 1997 e no trabalho de produção e leitura da narrativa fantástica de Trachimbrod.

Por isso, além de maleável, a memória está em constante movimento, o que se verifica no formato do romance. Os 34 capítulos que formam *Everything is Illuminated* não são organizados em uma ordem cronológica, mas de acordo com o processo de iluminação de Jonathan, de Alex e do avô Alexander, que ocorre por meio da escrita e reescrita e da elaboração e reelaboração do passado. O trabalho de interpretação, ressignificação e criação atravessa gerações, grupos e famílias, parte do presente da narrativa e se projeta ao passado e ao futuro.

Yet different from experiences, memories are those acts of mental representation by which individuals locate themselves in time and distinguish themselves from the past — a “present past” — to use the words of Reinhart Koselleck. It is also Koselleck who reminds us that this temporal shift sets up a changeable relation between present and past as all interpretations are superposed and altered by newer interpretations.⁸³ (FEINDT et al, 2014, p. 28)

⁸³ “No entanto, diferente das experiências, as memórias são atos de representação mental pelos quais os indivíduos se localizam no tempo e se distinguem do passado — um ‘passado presente’, para usar as palavras de Reinhart Koselleck. É também Koselleck quem nos lembra que essa mudança temporal configura uma relação mutável entre presente e passado, pois todas as interpretações são superpostas e alteradas por interpretações mais recentes.” (Minha tradução)

Everything exige de seu leitor essa flexibilidade de perceber que cada olhar para o passado projeta sobre ele expectativas e experiências do presente, e que essas leituras moldam a sua representação, sua releitura ou reinterpretação.

Ainda segundo Daniel L. Schacter, há mais de um tipo de memória, ou seja, a memória de observador, em que aquele que lembra se vê em terceira pessoa no passado, observando a si mesmo como um personagem.

If memories were really a video recording, you'd think that would be the only kind of memory you could have: a playback of what you experienced at an earlier time. That's why observer memories are so interesting, where you remember something and see yourself or observing yourself as a character in the memory. [...] I think the mere existence of observer memories speaks to the fact that memory often has this constructive element and it's not just a replay of what happened.⁸⁴ (2013. Entrevista)

O ponto de vista exterior enriquece a experiência, pois permite um distanciamento criativo em relação ao seu objeto. Em carta a Jonathan, Alex mostra todo o seu envolvimento e sua satisfação com as possibilidades que essa observação do passado oferece: "I do not think that there are any limits to how excellent we could make life seem."⁸⁵ (FOER, 2003, p. 180)

Embora o romance precise, irremediavelmente, tratar da Shoá, o seu caráter metaficcional denuncia que o passado narrado é constantemente moldado de acordo com as possibilidades que o presente da experiência oferece, ou seja, que a Shoá pode ser recontada até mesmo em um romance

⁸⁴ "Se a memória fosse realmente uma gravação de vídeo, poderíamos pensar que seria o único tipo de memória que você poderia ter: uma reprodução do que se experimentou anteriormente. É por isso que a memória de observador é tão interessante, pois você se lembra de algo e se vê ou se observa como um personagem na memória. [...] Eu acho que a simples existência de memórias de observador atesta o fato de que a memória muitas vezes tem esse elemento construtivo e não é apenas uma repetição do que aconteceu." (Disponível em <<https://scholar.harvard.edu/schacterlab/biocv>>. Acesso em 17/07/2017. Minha tradução)

⁸⁵ "Acho que não há limites para a excelência que poderíamos dar à aparência da vida." (FOER, 2005, p. 242)

com diversas cenas e momentos cômicos. Por meio do que conhecemos do passado podemos simular situações futuras, e a simulação da realidade é somente outra roupagem que podemos dar ao intento de Foer, o de explorar as possibilidades, de como as coisas poderiam ou não ter sido. Escrever memória é sempre uma revisão e uma previsão simultâneas.

É da mesma forma assunto neste capítulo o modo como esses diversos olhares que se lançam ao passado criam perspectivas e narrativas distintas e negociáveis (negociadas). Veremos, inclusive, como o formato do texto, em *mise en abyme*, reflete e retoma todos esses temas abordados, como a identificação com a coletividade, a herança do judaísmo, a compreensão de que a memória da Shoá é cosmopolita, e o caráter móvel, criativo e fugidio do próprio ato de lembrar.

I did fashion all of the other corrections you commanded. I inserted what you ordered me to in the part about when I first encountered you. (Do you in truth think that we are comparable?) As you commanded, I removed the sentence "He was severely short," and inserted in its place, "Like me, he was not tall." And after the sentence "'Oh,' Grandfather said, and I perceived that he was still departing from a dream," I added, as you commanded, "About Grandmother?"
*With these changes, I am confident that the second part of the story is perfect.*⁸⁶ (FOER, 2003, p. 53. Itálico do original)

Nas cartas trocadas por Jonathan e Alex a discussão metaficcional se mescla a assuntos de ordem mais profunda, que envolvem os sentimentos que eles têm em relação aos seus familiares, como Pequeno Igor ou o pai de Alex, ou então a avó de Jonathan, para quem o passado na Guerra se converte em silêncio. Com esse movimento o leitor pode acompanhar a passagem de Jonathan do desejo de registrar a memória coletiva para uma interpretação autorreflexiva da memória, para então projetar-se para fora de si, observar-se à distância, e depois retornar e iluminar o passado partindo de um ponto de vista

⁸⁶ *"Modelei todas as outras correções que você recomendou. Inseri o que você ordenou na parte sobre nosso primeiro encontro. (Você acha, na verdade, que nós somos comparáveis?) Como você mandou que eu fizesse, removi a frase 'Ele era severamente baixo', e no lugar inseri: 'Como eu, ele não era alto.' E depois da frase 'Percebi que ele ainda estava saindo de um sonho', acrescentei, como você ordenou: 'com Vovó.'" (FOER, 2005, p. 73. Itálico do original)*

renovado. Já Alex, o nosso segundo narrador, testemunha a busca de Jonathan em primeira mão, e por isso dá a seu relato da viagem um caráter mais realista.

E como ‘tudo se ilumina’ para ele ao final do romance, o relato em primeira pessoa e próximo a narrativas mais íntimas, como o diário da viagem ou as cartas, é condizente com esse processo e com a sua situação. Até mesmo a narrativa epistolar tem somente as repostas de Alex a Jonathan, cujas réplicas são suprimidas. Assim, o leitor só sabe de sua existência porque as suas respostas ocorrem como presenças ausentes nas cartas de Alex. E esse é mais um tema bastante recorrente no romance (DANNELS, 2013, p. 44). Segundo Foer⁸⁷, ao posicionar duas vozes narrativas, ele pretendia mostrar a fissura que experimentou no processo de criação do livro, e como essa ausência se fez palpável na escrita de *Everything*, que ocorreu durante sua estada em Praga, onde permaneceu por cerca de um mês depois da visita de três dias à Ucrânia.

Essas noções são bastante importantes quando o nosso assunto é a memória de um protagonista judeu, parte de uma comunidade singular dentro da história da humanidade, que precisa relacionar-se com a memória coletiva de um grupo que forçosamente se espalhou pelo mundo e entrou em uma heterogeneidade inesperada.

Falando simplesmente, nossa tese é a seguinte: para poder se conservar como família judia, uma família judia obrigatoriamente dependia de palavras. Não quaisquer palavras, mas palavras que vinham dos livros. Pais judeus não meramente recitavam as histórias, leis e fundamentos da fé no círculo familiar; eles os liam. (OZ; OZ-SALZBERGER, 2013, locais do Kindle 480-483).

O paradoxo dos judeus se reflete a todo o momento em *Everything*: a memória que era de uma coletividade mais ou menos definida tornou-se universal, cosmopolita, e o prefixo trans- pode ser facilmente atribuído a ela. Ela

⁸⁷ Foer fala sobre o processo criativo de *Everything is Illuminated* em uma entrevista transmitida pelo canal do Youtube chamado *Manufacturing Intellect*, e está disponível no endereço digital <https://www.youtube.com/watch?v=g2ShZG2vdT8&t=157s>.

é transgeracional, transterritorial, transtemporal, transacional (*transactive*) e parece que sua característica mais intrigante e sedutora é exatamente essa capacidade de projetar-se no tempo e no espaço, e se fazer presente apesar de.

3.1 WE ARE WRITING...: A ESCRITA DO PASSADO, A ESCRITA DE SI

I saw that he kept filling his diary. The less we saw, the more he wrote.
Foer, 2003, p.115

Harold Bloom, em resenha ao livro *Zakhor: História Judaica e Memória Judaica* do rabino e historiador Yosef H. Yerushalmi, afirmou que “O judaísmo é uma religião que se tornou um povo” (apud YERUSHALMI, 1982, livro audível do Kindle), ou seja, que hoje os judeus se definem enquanto coletividade em razão de aspectos que transcendem a fé em Javé. Soma-se a isso o genocídio, que além de dizimar uma boa parte da população judaica, acentuou ainda mais a dispersão e a segregação dos membros da comunidade como um todo. Assim, o povo que, segundo a Bíblia hebraica, há cerca de 4 mil anos se uniu em torno das Dez Tábuas da Lei miticamente recebidas por Moisés no Sinai, hoje parece unir-se sob uma cosmovisão ancestral que não é somente religiosa, mas principalmente cultural e social.

Quando tomamos o judaísmo como uma identidade nacional, devemos articular, mesmo que de forma generalizada, uma aproximação do que entendemos por povo ou nação, ou seja, um conjunto de indivíduos que compartilham aspectos socioculturais, econômicos ou legais, como o idioma, o território, o governo e assim por diante. Essa acepção, contudo, deve ser reconsiderada quando se trata da nação de Israel, uma vez que a religião/nação judaica, à diferença de outras, só adquiriu um território muito recentemente⁸⁸.

⁸⁸ A criação do Estado de Israel é algo muito recente. Em 1947, uma resolução das Nações Unidas determinou a divisão da Palestina em dois Estados, um judeu e outro árabe, o que desencadeou o processo de Declaração de Independência, efetivada em 24 de maio de 1948. Desde então, Israel é um Estado independente da Palestina e tem como capital Tel Aviv.

Por isso, pode-se afirmar que ao longo de sua existência a ela pertence um tempo, uma história, mas não um território. Isso pode implicar que o registro do tempo é o meio pelo qual e no qual a identidade judaica sobreviveu e ainda sobrevive enquanto coletividade até os dias de hoje. Quaisquer outros elementos indicadores da identidade nacional de um indivíduo (como etnia, língua materna, cultura, traços físicos ou genéticos) parecem bastante falhos para determinar a identidade do judeu contemporâneo.

Pudemos também perceber ao longo dessa pesquisa que o registro desse tempo se faz por meio da compilação da memória coletiva judaica, o que se verifica principalmente na construção da Torá⁸⁹, ou Pentateuco, que são os cinco primeiros livros da Bíblia Hebraica. Neles encontramos uma descrição bastante detalhada do nascimento do povo hebraico e dos desdobramentos de sua continuidade entre as outras nações. É importante compreender como os judeus ainda podem se entender e serem entendidos como uma coletividade, já que seus diversos desmembramentos e fragmentações comprometeram o seu agrupamento territorial e legal. A manutenção dos judeus enquanto coletividade parece ser possível principalmente porque a sua história foi registrada por escrito e passada de geração em geração, passagem essa, em geral, realizada no interior dos lares, de pais e mães para filhos e filhas, num *continuum* que nem as grandes dispersões nem as ameaças, institucionalizadas ou não, puderam interromper.

Outra característica que poderia distinguir os seguidores do judaísmo dos demais é a observância de certos ritos e tradições típicos desse povo. Novamente, muitos judeus contemporâneos não guardam o sábado ou comemoram a Hanucá, nem submetem seus filhos à circuncisão, por exemplo. Nos Estados Unidos, para onde muitos dos perseguidos pelos nazistas fugiram

Porém, entre os diversos grupos judeus há uma clara dissensão em relação à criação desse Estado, já que ortodoxos e ultra-ortodoxos acreditam que um território israelita só poderia ser definido com a vinda do Messias (e, no caso dos Neturei Karta [https://en.wikipedia.org/wiki/Neturei_Karta], chegam mesmo a pregar a dissolução do Estado de Israel). A criação do Estado de Israel causou um *boom* demográfico na região, pois atraiu judeus de todas as partes do mundo que finalmente queriam fazer parte de um território comum. (SCHEIDLIN, 2003, p. 338)

⁸⁹ A Torá compreende o Pentateuco, palavra de origem grega que significa “cinco livros”. São eles: Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio.

antes da Segunda Guerra e durante o confronto, vários filhos e netos de judeus foram aos poucos perdendo o contato com a cultura e religião de seus pais e avós. Casaram-se com gentios e começaram a viver o *American way of life*, distanciando-se cada vez mais dos costumes e das tradições que os definiam (SCHEIDLIN, 2003, p. 360). Porém, novamente contrariando as perspectivas de gradual apagamento, *Everything is Illuminated* nos revela uma volta a esse passado para iluminar a situação presente de Jonathan, que pertence à terceira geração de descendentes de judeus norte-americanos que ocupam essa espécie de dupla cidadania: uma “gentia” e outra judaica. O entre-lugar ocupado por Jonathan é marcado também pelo silêncio de muitas vítimas que, como sua avó, preferem lançar o passado de sofrimento à obliteração a fim de não contaminar a nova vida presente com lembranças dolorosas.

Esse retorno recorrente ao passado é de extrema importância para nossa análise, já que a ideia de pertencimento é assunto que interessa à interpretação do romance, pois vários traços que determinam para o leitor a identidade predominantemente judaica do *shtetl* no romance são paródias, distorções ou (re)visões de costumes, tradições e traços típicos dos judeus, vistos do ponto de vista de Jonathan, um ocidental que se insere nessa tradição por contiguidade familiar, e que precisa remeter-se à ela para escrever sua própria versão da história de sua família. Mais ainda, como já sugerido, a Shoá é um assunto obrigatório para Jonathan, já que foi o motivo da fuga de seu avô para os Estados Unidos: “‘I want to see Trachimbrod,’” the hero said. ‘To see what it’s like, how my grandfather grew up, where I would be now if it weren’t for the war.’ ‘You would be Ukrainian.’”⁹⁰ (FOER, 2003, p. 59). Sem a Shoá, o presente seria bastante diferente, e isso intriga Jonathan e o faz tentar um retorno ao passado, a fim de iluminar tudo.

Para analisar a construção das narrativas de Jonathan e de Alex, compartilhamos as ideias de alguns teóricos e estudiosos de relevância, que afirmam que ainda outro aspecto pode ser o principal responsável por manter os laços do judaísmo tão firmes até hoje, apesar dos afrouxamentos forçados e

⁹⁰ “- Quero ver Trachimbrod – disse o herói. – Quero ver como é o lugar, como meu avô foi criado, e onde eu estaria agora se não fosse a Guerra.
- Você seria ucraniano.” (FOER, 2005, p. 81)

recorrentes ao longo de sua história e da heterogeneidade dos indivíduos que formam esse grupo tão idiossincrático, formado por, pelo menos, cinco vertentes⁹¹.

Em *Os Judeus e as Palavras*, o romancista Amós Oz e a historiadora Fania Salzberger-Oz, sua filha, trilham um caminho bastante interessante na tentativa de delimitar um traço que poderia ser o definidor de uma identidade judaica, comum a todos os grupos e indivíduos que se reconhecem como judeus. Lembram inclusive de algumas tentativas quase patéticas de determinar a identidade judaica até mesmo por pesquisa genética, já que outras características como a fé, o domínio do hebraico, a observância de datas comemorativas, ou até mesmo o consumo de comida *kosher* não são comuns a todos que se definem ou que são definidos dentro desse grupo.

Mas a lição profunda, pensamos nós, não é sobre a continuidade genética. É sobre lei, narrativa e a grande corrente da memória. É sobre o sinete, o cordão e o bastão da identidade. É sobre permanecer no poder culturalmente. [...] A nacionalidade judaica “histórica”, étnica, genética é um relato de fratura e calamidade. É uma paisagem de desastre geológico. Podemos alegar um pedigree biológico datando, digamos, dos judeus da Galileia da era romana? Nós duvidamos. (2013, Locais do Kindle 117-119).

Ainda de acordo com a tese que pai e filha defendem, mesmo aqueles nascidos de pais judeus, os herdeiros da fé, podem se negar a continuar as tradições ou a crer no Deus de seus ancestrais. Podemos citar o ateu Freud, a *godless Jew*, como ele mesmo se intitulava, ou Kafka, já citado no segundo capítulo desta tese, “um judeu caído”, dois importantíssimos nomes entre tantos nessa mesma condição. Mas o “judeu sem deus” e o “caído” tinham algo em comum além da ascendência consanguínea; ambos foram criados em um

⁹¹ O Instituto Israelense de Democracia (IDI), que organiza o censo israelense, faz a distinção entre cinco tipos diferentes de judaísmo (apesar de admitir que as diferenças entre tais grupos não são de fácil observação, e que em muitos casos seus cidadãos podem se encaixar em mais de um grupo). Entre eles estão os tradicionais, os ortodoxos, os ultra ortodoxos, os árabes e os laicos. Estes últimos entendem, em sua maioria, o judaísmo como uma identidade nacional, não religiosa. Há mais informações disponíveis em www.mfa.gov.il, site oficial do Estado de Israel.

ambiente que privilegiava a cultura da escrita e da leitura, dessa vez um aspecto marcante, em torno do qual se organizavam todos os outros que podem ser atribuídos à cultura e à nacionalidade judaicas. Preservada e transmitida no interior dos lares, ela incluía (e até hoje inclui, em alguns casos) todos os membros familiares como receptores e transmissores, inclusive mulheres e crianças desde tenra idade.

A continuidade judaica sempre se articulou em palavras proferidas ou escritas, num sempre expansível labirinto de interpretações, debates e discordâncias, e numa interação humana única. Na sinagoga, na escola e, acima de tudo, em casa, esta interação sempre envolveu duas ou três gerações em conversas profundas. A nossa não é uma linhagem de sangue, mas uma linhagem de texto. (OZ; OZ-SALZBERGER, 2013, locais do Kindle 99-102)

Sabemos que esta tese trata do judaísmo dentro da esfera de *Everything is Illuminated*, e para isso aborda aspectos culturais ou tradicionais dos judeus. Por essa razão, a ideia de que a conexão entre eles se faz por meio da escrita é essencial para compreender a criação de uma história fantástica na qual Jonathan pode inserir-se e identificar-se com o grupo maior. Além disso, a conexão entre os personagens do romance, que se faz em razão da elaboração de um romance, é um tema que percorre as três narrativas.

Nesse ponto é interessante lembrar o que diz Yerushalmi (1992) em relação ao processo de construção de identidade de nação e de como essa identificação afeta diretamente a forma como cada indivíduo desse povo se vê em relação aos Outros, os não-judeus.

Todas as admoestações para “lembrar” e não “esquecer”, através das quais o povo judeu encaminhou-se, não teriam validade se os ritos e narrativas históricas não tivessem sido canonizados como “Torá” – literalmente “ensinar”, no sentido mais amplo – e se a “Torá”, por sua vez, não tivesse constantemente se renovado como “Tradição”. (p.126)

Tal prática de ensino por meio do registro escrito tornou-se um mandamento para os judeus. Guardar memórias e transmiti-las, portanto, seria a pedra fundamental dessa “religião que se tornou povo”, e a maior responsável por manter a identidade judaica viva e de certa forma coesa mesmo em meio ao caos das diásporas ou à indiferença da apostasia. A Torá, segundo a citação de Yerushalmi, é a concretude da santificação da escrita da memória que logo passa à tradição, e se mantém viva ao longo de pelo menos quatro mil anos de história escrita do povo judeu.

Mas é importante deixar claro que o povo judeu e a religião judaica não são iguais, certamente não nos tempos modernos. No limiar do século XXI, relativamente poucos judeus no mundo são assim definidos, em essência, por sua crença ou comportamento religioso, e a vasta maioria de judeus no mundo – até mesmo muitos daqueles que são ativamente judeus – ficaria sob grande pressão se tivesse de fazer um relato coerente da doutrina e prática religiosa judaica. Embora, provavelmente, a maioria dos judeus não se expressasse desta forma, é razoável afirmar que eles constituem um povo que compartilha não uma religião, mas uma história. (SCHEINDLIN, 2003, p. 19)

E a história a que Scheindlin se refere é uma história registrada, essencialmente, por escrito, e tem em sua base a memória de uma coletividade, cujo fio condutor é o registro ao longo dos séculos de existência dessa nação/religião. Portanto, os israelitas resistiram como uma unidade por todos esses séculos de perseguições, expulsões e pogroms e consequentes deslocamentos e atomizações não por meio de ações milagrosas ou sobrenaturais, mas por meio de uma narrativa de pessoas reais, que resistiram como grupo por meio de ações também reais (Ibid, p. 13).

Sob esse ponto de vista, o romance exige uma reflexão sobre as experiências da Guerra que persistem como marcas individuais e familiares próprias. Justifica-se, assim, o visível esforço contra o embaçamento e o apagamento da memória das famílias que viveram a Shoá, já que o evento faz parte dessa narrativa transgeracional que também deve ser relida e debatida. É como mais um êxodo: os judeus se espalharam novamente pelo mundo, e as

histórias da Guerra começam a se perder junto com os sobreviventes, que o tempo leva, o que torna imperativo o ato de rememoração e de reprodução. Yerushalmi chama a atenção para um texto inicial da Mishná, também chamada de Torá Oral, em que os pais são exortados a ensinar seus filhos dentro da tradição da memória: “Embora lacônica, a passagem me parece capturar a essência da memória coletiva como um movimento dual de recepção e transmissão, sucessivamente impulsionando a si mesma em direção ao futuro.” (1992, p. 126) A memória, enquanto canal de reprodução, age sobre a coletividade e sobre si mesma, já que o desaparecimento da primeira implica o apagamento da segunda.

Por ser um dos fatos históricos mais marcantes da história recente da humanidade, a Shoá tem sido tema usado frequentemente na produção de livros e filmes. Tal quantidade de registros reforça uma delimitação do evento a um fato histórico universal, distante do indivíduo e pertencente a toda a humanidade. Apesar do caráter conflitante dos termos ‘delimitação’ e ‘universal’, lembremos que Halbwachs (2013, p. 72) sustenta uma grande diferença entre os fatos históricos e a memória coletiva: os históricos são aqueles que reconhecemos como verdadeiros, mas que não vivemos. Já os outros são os que fazem parte da história pessoal e íntima de cada indivíduo e da comunidade, mas dificilmente da história oficial.

Vemos em *Everything* como o judeu contemporâneo, um representante da terceira geração de sobreviventes, consegue fazer parte da tradição e do passado de seu povo na medida em que vive o fato histórico e o torna individual, aproximando-se dele e o reinterpretando à luz de seu tempo.

Everything is Illuminated é um romance classificado dentro da Literatura do Holocausto, como vimos no capítulo anterior, pois a Shoá, mesmo quando não central na narrativa, é um assunto inevitável para as gerações seguintes a dos sobreviventes. Nessas narrativas, a memória, apesar de silenciosa, ainda persiste no presente e rege seu funcionamento.

A inserção de Jonathan é numa narrativa escrita. A história da Torá, formada por memória, é a escrita de um povo. Portanto, Jonathan só pode se

reconhecer parte da família do seu avô se puder inserir sua própria história nessa cultura de escrever, mesmo que enfrente o paradoxo da privação e da desfiguração ao tentar representar a própria vida com a linguagem.

Essa identificação gera uma empatia pelo sofrimento da Guerra, pelo passado de seu avô. Até mesmo pelo trauma e por questões bastante sensíveis à história judaica, como a apatia diante das atrocidades, o apego excessivo às tradições e ritos judaicos e a dependência da memória.

3.1.1 A escrita metaficcional na construção da história perdida de Trachimbrod

Na narrativa inventada de Trachimbrod os personagens fazem parte de uma linhagem de adeptos da pena, que se ligam uns aos outros e entendem sua integração com o meio e com a comunidade por meio da escrita, do registro físico do abstrato. Trachimbrod é um vilarejo formado, predominantemente, por judeus que se dividem (ou são divididos) em duas congregações: a Sinagoga Correta (*The Upright Synagogue*) e a Congregação dos Desleixados (*The Slouchers*), representando, segundo o próprio romance, o Judaísmo e o Humanismo. Geograficamente, eles são também separados em duas seções, a Quadra Judaica e as Três-Quadras Humanas⁹² (FOER, 2005, p. 18). Os

⁹² A expressão utilizada em inglês para definir a porção dos Desleixados no *shtetl* é "*Three Human Quarters*", que poderia ser traduzida por "Os três quartos (3/4) humanos", como em uma fração numérica. Essa interpretação pode ser confirmada em uma passagem do Livro de Antecedentes, em que é descrito um pogrom muito violento que ocorrera no ano de 1764, o Pogrom dos Peitos Socados: "Immediately after they left, the Uprighters and Slouchers joined together to lift and move the synagogue all the way into the Human Three-Quarters, making it, if for only one hour, the Human Whole." (FOER, 2003, p. 207)

"Imediatamente depois que eles [os agressores] partiram, os Corretos e Desleixados se uniram para levantar e deslocar a sinagoga até as Três-Quadras Humanas [ou os três quartos humanos], transformando-as, ainda que apenas por uma hora, na Totalidade Humana." (FOER, 2005, p. 280). Ora, a indicação que a união dos Desleixados e dos Corretos formaria uma totalidade confirma a tradução como uma fração, e não como quadras. Contudo, a versão não faria sentido dentro do texto, já que em inglês a palavra *quarter* refere-se tanto a quarto (1/4) quanto a quadra, o que não ocorre em português.

Desleixados, judeus não crentes, reúnem-se toda semana para funções ‘religiosas’, e nelas a busca pela memória e sua discussão é o cerne dos encontros:

It is most important that we remember, the narcoleptic potato farmer Didl S said to the congregation, which was reclining on pillows around his living room. (The Sloucher congregation was a wandering one, calling home a different congregant’s house each Shabbos.)

Remember what? the school teacher Tzadik P asked, expelling yellow chalk with each syllable.

The what, Didl said, *is not so important, but that we should remember. It is the act of remembering, the process of remembrance, the recognition of our past. . . Memories are small prayers to God, if we believed in that sort of thing . . . For it says somewhere something about just this, or something just like this . . . I had my finger on it a few minutes ago . . . I swear, it was right here. Has anyone seen The Book of Antecedents around? I had an early volume here just a second ago ... Crap! . . . Can somebody tell me where I was? Now I’m totally confused, and embarrassed, and I always screw it up when it’s at my house — Memory*, grieving Shanda assisted, but Didl had fallen uncontrollably asleep. She woke him up and whispered, *Memory*.⁹³ (FOER, 2003, p. 36. Itálico do original)

A reunião acontece na casa de Didl S, cujo distúrbio, a narcolepsia, o faz dormir abruptamente. O esforço do ‘plantador de batatas’ para ficar acordado coincide com o de lembrar: Didl precisa encontrar o Livro de Antecedentes para refrescar a própria memória e seguir com a reunião. Segundo o Livro – a que todo o vilarejo recorre já que ele tem a função de registrar a vida dos trezentos e poucos habitantes – “as memórias são como pequenas preces a Deus”. Apesar de os Desleixados serem ateus, eles compreendem, assim como seus vizinhos

⁹³ “*É de maior importância que lembremos*, dizia o cultivador de batatas narcoléptico Didl S aos membros da congregação, que estavam recostados em almofadas à volta da sala da casa dele. (A congregação dos Desleixados era um grupo ambulante, que a cada semana chamava de lar a casa de um congregado diferente.)

Lembrar o quê? Perguntou o mestre-escola Tzadik P, expelindo giz amarelo a cada sílaba.

O quê? Disse Didl, *não é tão importante quanto o fato de lembrarmos. É o ato de lembrar, o processo da lembrança, o reconhecimento do nosso passado...As lembranças são pequenas preces a Deus, para quem acredita nesse tipo de coisa...Pois aqui diz, em algum lugar, algo sobre exatamente isso, ou algo exatamente assim...Pus meu dedo sobre ela há poucos minutos...Juro, estava bem aqui. Alguém viu O Livro de Antecedentes por aí? Eu tinha um volume antigo aqui há dois segundos...Bosta!...Alguém pode me dizer onde eu estava? Agora já estou totalmente confuso, e constrangido, e sempre faço cagada quando a coisa é na minha casa...*

Lembrança, contribuiu a enlutada Shanda, mas Didl adormecera inconscientemente. Ela o acordou e sussurrou, *Lembrança*.” (Foer, 2005, p. 52. Itálico do original)

crentes, que o ato de lembrar é mais importante que a lembrança em si, pois configura o reconhecimento do passado segundo o anfitrião Didl S, ironicamente portador de uma memória sofrível. Depois que acorda de seu “sono incontrolável”, ele lembra o que precisava falar: “Memory and reproduction.”⁹⁴ (Ibid), isto é, rememorar envolve reconhecimento e reprodução; é como o *zakhor* bíblico.

Assim como em todos os *Shabbos*⁹⁵, depois de discutir o tema em pauta, os Desleixados se dedicam a ler e redigir o Livro de Sonhos Recorrentes, uma espécie de registro sagrado (para os profanos que são) onde anotam os sonhos que têm com frequência, ou pelo menos aqueles que lembram. Nesse livro eles assumem a posição de agentes da memória, reproduzindo e registrando suas lembranças. Durante a reunião há uma certa confusão no momento em que eles decidem conversar sobre os sonhos antes de escrevê-los no livro. Entre uma cochilada e outra, Didl S lembra-se da importância de retomar o passado antes de seguir em frente. Com a “autoridade de um rabino”, ele retira o Volume IV do Livro de Sonhos Recorrentes da Arca (improvisada, já que guarda o volume no seu forno a lenha), e lembra aos demais Desleixados (e também a nós, os leitores) que, para seguir em frente, é sempre preciso um retorno ao passado. A comicidade mistura-se à solenidade na cena, uma vez que o sujeito mais preocupado com a memória é justamente aquele que não consegue lembrar, e que essa retomada do passado, apesar de necessária, é o que impede que o Livro seja um dia concluído, e impede até que novas entradas sejam registradas. Também sugere que enquanto houver sonhos haverá leitura e registros, num

⁹⁴ “Memória e reprodução”. (Ibid, p. 53)

⁹⁵ O termo *Shabbos* é uma brincadeira feita no livro, já que os judeus podem empregá-lo quando se referem a atividades que os gentios desempenham em seu lugar no *Shabat*, dia em que eles não podem executar nenhum tipo de trabalho. *Shabbos* é um termo que nasce da junção de dois outros, *Shabat* e *goy*, que significam, respectivamente, o sétimo dia da semana e gentio em hebraico, este último geralmente com intenção pejorativa. Já em ídiche, o termo é usado como um sinônimo para *Shabbat*. Pode-se deduzir a ironia de usar um termo com duplo significado para falar sobre a reunião semanal da Congregação de judeus ateus de Trachimbrod, que sempre aparecem em oposição aos judeus da Sinagoga dos Corretos. Na tradução de 2005, o termo foi simplesmente substituído pela construção ‘que a cada semana chamava de lar...’, dada a dificuldade de encontrar um correspondente em português. (Disponível em <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/shabbos>>. Acesso em 19/07/2017)

escrever-e-ler sem fim. Não por acaso, a casa escolhida para essa cena é a de um narcoléptico, cujo sono – e sonhos – o controla:

*But first, Shanda whispered, we must review last month's entries. But first, Didl said, assuming the authority of a rabbi, we must review last month's entries. We must go backward in order to go forward. But don't take too long, Shloim said, or I'll forget. It's amazing I've been able to remember it this long. He'll take exactly as long as it takes, Lilla said.*⁹⁶ (FOER, 2005, p. 37. Itálico do original).

O tempo é também um tema dessa passagem. Didl S pode tomar o tempo necessário para ler o Livro de Sonhos Recorrentes uma vez que os registros só cessarão se cessarem os sonhos: sempre haverá mais descrições no Livro. Enquanto houver tempo futuro e reconhecimento do tempo que já se foi esse processo continuará, interminavelmente. Shloim se esforça para não esquecer o sonho que quer contar aos outros, e Didl nos faz pensar no próprio processo do reconhecimento da ordem da vida que se discute nessa pequena passagem do romance; reconhecimento da passagem do tempo na leitura do passado, e dependência da memória para que se façam novas inclusões, afinal é somente ela que nos dá subsídios para a avaliação de situações novas e para o planejamento do futuro. E, voltando ao que foi discutido anteriormente, aos judeus não cabe um local – o que é simbolizado pela Arca improvisada, ou pela Congregação Itinerante – somente um tempo e seu registro. Não haveria o Livro de Sonhos Recorrentes, que é a história dentro da história de Trachimbrod, que por sua vez é a história interna ao romance, se não houvesse o registro escrito do passado, ou a atestação da passagem do tempo.

O reconhecimento aparece primeiro como um complemento importante na recordação; poderíamos dizer que é sua sanção. Reconhecemos a

⁹⁶ “*Mas primeiro, sussurrou Shanda, temos de revisar os registros do mês passado. Mas primeiro, disse Didl, assumindo a autoridade de um rabino, temos de revisar os registros do mês passado. Temos de recuar a fim de avançar. Mas não demore muito, disse Shloim, ou vou esquecer tudo. É incrível que eu ainda consiga lembrar de alguma coisa. Ele vai demorar exatamente o tempo que demorar, disse Lilla.*” (FOER, 2005, p. 53. Itálico do original)

lembrança presente como sendo a mesma e a impressão primeira visada como sendo outra. Assim, pelo fenômeno do reconhecimento, somos remetidos ao enigma da lembrança enquanto presença do ausente (diferente da presença) e como anterior (diferente do presente). E é como outra, emanando de um passado outro, que ela é reconhecida como sendo a mesma. (RICOEUR, 2012, p. 56)

Assim, o reconhecimento consiste, segundo Ricoeur, em conseguir ligar as impressões do presente ao que lhe é distinto, o fato representado ocorrido a um outro tempo que não o do presente da lembrança. A necessidade de consultar o que se lembra para seguir em frente, entender o presente e planejar o futuro, é algo que os cientistas que estudam o funcionamento da memória e seu papel na formação do indivíduo e na sociedade já têm mencionado.

Podemos novamente citar Daniel L. Schacter, neurocientista, que afirma que a natureza construtiva da memória trabalha com uma simulação criativa de novos eventos:

One thing we're pretty good at is using our past experience to think about different ways in which a novel situation might play out. That can aid our planning because we can use our past experience to imagine, for example, how a difficult conversation with a friend might play out.⁹⁷ (2013. Entrevista)

O deslocamento espaço-temporal explicado por Ricoeur exige que a essência criativa da memória, que auxilia nossa participação na vida social, seja posta em cena, mesmo arriscando algumas distorções. Portanto, as palavras de Didl S sugerem o tópico que se constrói como estrutura temática e formal ao longo do romance. Temática porque a memória, em toda a sua complexidade, é matéria-prima para o desenvolvimento das três narrativas, e formal porque o romance por si só é metaficcional, fragmentário e organizado em camadas, o

⁹⁷ “Nós somos muito eficazes em usar nosso passado para prever diferentes desfechos para uma situação inédita. Isso pode auxiliar nosso planejamento porque nós podemos usar a situação passada para imaginar, por exemplo, o desenrolar de uma conversa difícil com um amigo.” (Disponível em <<http://historynewsnetwork.org/article/152111>>. Acesso em 19/07/2017. Minha tradução)

que permite a verificação das várias interpretações, reinterpretações e reescritas que à lembrança e sua escrita cabem. Didl S insiste: para inserir novos registros, é essencial voltar e revisar, reler e reinterpretar.

O narrador da história de Trachimbrod explicita o empréstimo de pequenos cacos da realidade a que teve acesso como matéria prima, e que empregou na construção de sua narrativa. Como já vimos anteriormente, ele explica ao seu interlocutor que em uma foto muito antiga de Safran, bastante turva e danificada, podia-se observar que o menino já tinha todos os dentes, apesar de ainda bebê. E esse, conclui o narrador, é o motivo pelo qual sua mãe não consegue amamentá-lo. Em consequência, ele deduz, falta-lhe cálcio e um de seus braços fica fraco, não se desenvolvendo plenamente. A seqüela, seu braço ‘morto’, é justamente o que lhe confere atenção especial das mulheres do vilarejo (e dos circunvizinhos também), o que resulta em muitos encontros amorosos que têm início quando o menino está com apenas dez anos, e culmina com a cena que segue abaixo, em que ele faz sexo com a irmã mais nova de sua noiva no porão da casa dos futuros sogros, onde a festa de seu casamento está sendo organizada e prestes a começar.

So it was because of his teeth, I imagine, that he got no milk, and it was because he got no milk that his right arm died. It was because his arm died that he never worked in the menacing flour mill, but in the tannery just outside the shtetl, and that he was exempted from the draft that sent his schoolmates off to be killed in hopeless battles against the Nazis. [...] And it was because of his arm, I'm sure — that flaccid hang of useless muscle — that he had the power to make any woman who crossed his path fall in hopeless love with him, that he had slept with more than forty women in Trachimbrod, and at least twice as many from the neighboring villages, and was now making standing, hurried love with his new bride's younger sister. ⁹⁸ (FOER, 2003, p. 166)

⁹⁸ “Assim, foi por causa daqueles dentes, imagino eu, que ele não bebeu leite, e foi por não ter bebido leite que seu braço direito morreu. Como aquele braço direito morrera, ele nunca trabalhou no ameaçador moinho de trigo, e sim no curtume nos arredores do shtetl, e foi dispensado do serviço militar que mandou seus colegas de escola para a morte, nas batalhas desesperadas contra os nazistas. [...] E tenho certeza que era por causa do braço – aquele pedaço flácido de músculo inútil – que ele conseguia fazer com que todas as mulheres se apaixonassem desesperadamente por ele, que já dormira com mais de quarenta mulheres em Trachimbrod (e pelo menos o dobro nas aldeias vizinhas), e que agora fazia amor em pé, apressadamente, com a irmã mais moça da sua noiva.” (FOER, 2005, p. 227)

Com a ênfase na declaração *I imagine*, o narrador amplia a história de Safran a partir de uma suposição, que é o vislumbre da fotografia. Também sugere para o leitor que as suposições sobre o passado ganham vida em sua narrativa seguindo a ideia de que a escrita é uma forma de legitimizar a existência em si. Sem uma pista melhor para criar sua história, bastam as lacunas que a foto oferece à sua imaginação, que são os intertextos de sua própria criação. Ele aplica a mesma lógica de causa e consequência na leitura do diário de Safran, a que Jonathan teve acesso por intermédio de sua avó.

He was so afraid of being discovered that even in his journal — the only written record I have of his life before he met my grandmother, in a displaced-persons camp after the war — he never mentions them once.

The day he lost his virginity to Rose: *Nothing much happened today. Father received a shipment of twine from Rovno, and yelled at me when I neglected my chores. [...] Thought about lighthouses all night. Strange.*

The day he had sex with his first virgin: *Went to the theater today. Too bored to stay through the first act. Drank eight cups of coffee. I thought I was going to burst. Didn't burst.*⁹⁹ (FOER, 2003, p. 169-170. Itálico do original)

O narrador justifica as entradas sem revelações mais profundas sobre a vida do avô presumindo o temor de ser descoberto por sua mãe, pois apesar de não sentir que fazia algo errado, sabia que seus atos seriam motivo de reprovação. Apesar de plausível, a explicação de Jonathan não inclui como se deu o acesso à intimidade de Safran, mas garante a verossimilhança porque aproveita todo e qualquer vestígio para preencher as lacunas do diário. Além disso, Jonathan cria um narrador onisciente, que observa os eventos a partir do

⁹⁹ “Temia tanto ser descoberto que nem as mencionava no seu diário – único registro escrito que tenho de sua vida antes de ele conhecer minha avó, num campo de refugiados depois da Guerra.

O dia em que perdeu a virgindade com Rose: *Nada importante aconteceu hoje. Papai recebeu um carregamento de barbante de Rovno e gritou comigo quando negligenciei minhas tarefas. [...] Pensei em faróis a noite toda. Estranho.*

O dia em que fez sexo com sua primeira virgem: *Fui ao teatro hoje. Entediado demais para aguentar todo o primeiro ato. Bebi oito xícaras de café. Pensei que ia explodir. Não explodi.* (Ibid, p. 231. Itálico do original)

ponto de vista dos próprios personagens, deslocando-se de uma consciência a outra quando apropriado.

No dia em que Safran perde a virgindade com Rose, uma senhora de cerca de sessenta anos, o texto conta detalhadamente o momento em que ela mostra a ele fotos e cartas do marido falecido, um marinheiro. A presença do farol (*the lighthouse*) no diário do avô é o único vestígio que liga a narrativa do diário ao episódio descrito pelo narrador. As oito xícaras de café mencionadas no diário são oferecidas a Safran por Lista, uma moça virgem cujo noivo morreria no dia do casamento. Mas as lacunas que Jonathan completa para desvelar o passado de seu avô são muitas, o que deixa patente para o leitor o processo de invenção da história de Trachimbrod.

Foer, o autor, desafia o mesmo vazio enfrentado por Jonathan quando vai à Ucrânia. Relembrando o exposto na introdução desta tese, aos 20 anos ele viaja apenas com uma foto da suposta moça que salvara seu avô, Lewis Safran, da Guerra, e um antigo mapa do vilarejo de onde o avô havia fugido. O propósito da viagem é conhecer Augustine, que ainda poderia estar viva, e talvez agradecer-lhe por ter ajudado o avô durante a guerra. Assim que retornasse, o autor pretendia escrever uma crônica não ficcional do que descobrira na Ucrânia, como uma espécie de pagamento de dívida para com os mortos, e talvez como uma dívida de gratidão à sua avó.

I did not intend to write *Everything Is Illuminated*. I didn't intend anything – the book was the result of instincts rather than plans. But as I began to fill pages, I imagined that the result would take the form of a non-fictional chronicle of a trip that I made to Ukraine as a 20-year-old.

[...]

If it sounds inefficient, I've described it properly. I cannot imagine how I could have been less efficient. But inefficiency is the point. You can use a map and drive to a destination. Or you can follow roads – trusting yourself, trusting the car and trusting the logic of the pavement – and end up where you couldn't have realised you wanted to be until you got there.¹⁰⁰ (2006. Entrevista.)

¹⁰⁰ “Eu não pretendia escrever *Everything is Illuminated*. Eu não tinha nenhuma intenção – o livro foi mais um resultado de instinto do que de planos. Mas assim que eu comecei a completar as páginas, eu imaginei que o resultado tomaria a forma de uma crônica não-ficcional de uma viagem que fiz à Ucrânia quando tinha 20 anos. [...] Se soa ineficiente, eu descrevi o processo corretamente. Eu não consigo imaginar como eu poderia ter sido menos eficiente. Mas ineficiência é o ponto. Você pode usar um mapa para dirigir até um destino. Ou

A escrita modifica a vida, começando pelos planos de Foer. Assim como o personagem que leva seu nome, ele volta para casa sem pistas. A frustração, contudo, parece tornar-se sua ferramenta mais eficiente para iniciar uma ficção a partir das possibilidades do passado. O nome do vilarejo, por exemplo, que é Trachimbrod para os seus habitantes e Sofiowka nos registros oficiais, como nos indica o narrador, pode ser verificado empiricamente. Uma busca por esses nomes em anais judaicos encontra um livro publicado em 1988 intitulado *Hailan ve-shoreshav; sefer korot T”L Zofiowka-Ignatowka*, ou *A árvore e as Raízes: A história de T. L. (Sofyovka e Ignatovka)*, cuja autoria é atribuída a várias pessoas. O banco de dados (*Yizker*) confirma que o nome Trachimbrod foi um dos muitos atribuídos a essa colônia ao longo dos séculos em que existiu, antes de ser eliminada pela investida nazista (WARD, 2008, p. 165). Isso indica que Lewis Safran veio dessa localidade, ou que Foer emprestou da realidade um nome e a ele atribuiu um local definido em seu romance – “twenty-three kilometers southeast of Lvov, four north of Kolki, and straddling the Polish-Ukrainian border like a twig alighted on a fence”¹⁰¹ (FOER, 2003, p. 50-51) – muito diferente do indicado no *Yizker*. Além de uma das pistas da pesquisa de Foer para a escrita da narrativa realista que não se realizou, trata-se também de algo análogo ao trabalho do narrador de *Everything*, que empresta dados reais e os expande, de forma a conferir forma ao vazio.

Ele parece enfatizar que sua principal motivação para escrever não era a acuidade histórica, mas sim o papel da imaginação como uma ferramenta para a terceira geração de sobreviventes acessar o passado, pois se a memória em primeira mão, como nos textos de Primo Levi ou Elie Wiesel, não está disponível, então a ficção parece ser uma via plausível. Esse tema aparece a todo tempo no romance, em que artifícios metaficcionalis são usados para enfatizar o caráter fantasioso da narrativa e também a manipulação da linguagem, elemento

você pode seguir estradas – confiando em si mesmo, confiando no carro e confiando na lógica da estrada – e acabar chegando onde você nunca imaginara que quisesse estar antes de chegar lá.” (Minha tradução)

¹⁰¹ “localizada a vinte e três quilômetros a sudeste de Lvov, quatro ao norte de Kolki, e fincada na fronteira entre a Polônia e a Ucrânia feito um graveto espetado numa cerca.” (FOER, 2005, p. 69)

mediador entre o presente e o passado e, como já dito, modificador da realidade. E a metaficção chama a todo tempo a atenção do leitor para o caráter altamente ficcional da narrativa, enfatizando a importância do significado do passado em detrimento de sua verificação factual.

Outras inserções metaficcionalis não tão diretas também aparecem no texto. Logo após o acidente com a carroça de Trachim B, a pequena população do vilarejo que seria informalmente batizado de Trachimbrod (e de Sofiowka legalmente, já que o Cavaleiro Louco Sofiowka N burlara o plebiscito, inserindo diversos votos seus na urna) fica muito intrigada com o mistério do sumiço do corpo e também do surgimento de um bebê sem o cordão umbilical. O peixeiro Bitzl Bitzl e mais alguns homens de Kolki, o povoado vizinho, conseguem retirar a carroça tombada do fundo do rio alguns dias após o acidente, mas não encontram nada entre os despojos. A busca fracassada inclusive dá origem a um festival anual, o Dia de Trachim que, como já vimos, é uma festa que ocorre todos os anos nas margens do rio Brod, quando vários sacos são jogados no rio pela Rainha do Desfile. Todos são preenchidos com areia exceto um, que traz moedas de ouro em seu interior. O vencedor é aquele que ao mergulhar conseguir achar a recompensa.

Na cena que inspira o festival, os homens de Kolki e o peixeiro que organizou o resgate não encontram nada além de restos de madeira e objetos pessoais misturados à lama do fundo do rio. Em meio às muitas confabulações, o nosso narrador nos apresenta uma possibilidade bastante atípica para o destino do corpo de Trachim B, mas mesmo assim condizente com o tom fantástico do restante da narrativa:

Or perhaps a widow found him and took him in: bought him an easy chair, changed his sweater every morning, shaved his face until the hair stopped growing, took him faithfully to bed with her every night, whispered sweet nothings into what was left of his ear, laughed with him over black coffee, cried with him over yellowing pictures, talked greenly about having kids of her own, began to miss him before she became sick, left him everything in

her will, thought of only him as she died, always knew he was a fiction but believed in him anyway.¹⁰² (FOER, 2003, p. 15)

A repetição de *perhaps* (talvez) dá o tom da passagem. A viúva que o narrador supõe existir encontra o corpo de alguém que pode ser Trachim B, e passa a viver com ele, como se estivesse com o marido morto. Ela substitui o ausente com uma presença, a do corpo. A simbologia fica bastante clara, já que a mulher decide conviver com a presença da ausência em razão da morte de seu cônjuge, que é definitiva. E mesmo sabendo de seu caráter fantasioso, ela prefere uma representação do real a continuar sozinha. O mais intrigante é que o defunto ao qual a viúva se afeiçoaria não é o seu marido morto, mas um substituto, ou uma representação dele, ou até de sua morte. Isso também pode ser interpretado como uma analogia com a memória, que nunca será o fato em si, mas uma imagem do que já se passou, uma imagem que nasce do sujeito que se apropria dela.

Portanto, as possibilidades da representação aparecem em várias camadas intratextuais. Primeiramente, em imaginar a existência da tal viúva, então em supor que aquele corpo, cuja existência não se pode confirmar, possa ser um substituto de seu marido morto e, por fim, em perceber que ela acredita na ficção que ela mesma criou. Ela própria também uma ficção. Do mesmo modo nós, os leitores, fazemos um pacto com o romance, e o mais romanesco dos pactos: o de acreditar na ficção.

Podemos ir mais longe e ligar a presença de uma viúva nesse momento da narrativa a imagens dessas mulheres na tradição bíblica, como sujeito desamparado, à margem da sociedade, assim como o estrangeiro ou o órfão¹⁰³.

¹⁰² “Ou talvez uma viúva tenha achado Trachim e lhe dado abrigo, comprando-lhe uma espreguiçadeira, trocando-lhe o suéter toda manhã, raspando-lhe o rosto até os pelos pararem de crescer, levando-o fielmente para a cama consigo toda noite, sussurrando doces realidades no que sobrara da orelha dele, rindo com ele ao tomar café preto, chorando com ele ao examinar retratos amarelados, falando ingenuamente de ter filhos, começando a sentir falta dele ao ficar doente, deixando-lhe todas as suas posses no testamento, pensando somente nele ao morrer, sempre sabendo que ele era uma peça de ficção, mas acreditando nele mesmo assim.” (FOER, 2005, p. 25)

¹⁰³ No livro do Deuterônimo há várias passagens em que há exortações sobre a compaixão que deveria ser dispensada ao órfão, ao estrangeiro e à viúva, porque eles seriam os

A simbologia é aplicável a Jonathan, um órfão de memória que necessita substituir a falta por uma presença, nem que seja fictícia. Assim como a viúva que se afeiçoa a um corpo, Jonathan trabalha com a criação de uma ficção que nasce justamente da ausência que não pode ser corrigida.

Começemos com a ideia de que ele próprio, o narrador, apesar de ter o mesmo nome do autor do romance, da pessoa real, é uma ficção. Ele empresta alguns dados do real e os recria no seu texto, que também é, declaradamente, uma invenção literária do passado. Esse passado, por sua vez, pode ser verificado empiricamente, já que há evidências extratextuais incontestáveis de que a Shoá é um evento historicamente datado, assim como há também a certeza de que o avô de Foer, Lewis Safran, nasceu em um vilarejo fronteiro entre a Polônia e a Ucrânia atuais, mas fugiu para os Estados Unidos durante a Guerra. Intratextualmente, temos evidências da existência do avô de Jonathan, Safran, para quem o narrador inventa um passado baseado em fatos também verdadeiros dentro do romance. E mesmo sabendo que a história criada a partir das pistas que tem é uma ficção, Jonathan acredita nela. Sendo ele também uma ficção, que age no mundo e cria um mundo por meio da linguagem. Além disso, o caráter da trama, que afirma ser narrada a partir de um eu com o mesmo nome que aparece na capa do livro, é um artifício muito eficiente para que o passado possa tornar-se próximo e íntimo para o receptor, assim como as semelhanças entre a história de Jonathan e a de Foer aproximam a ficção da realidade, mas jamais a substituem.

Em outra passagem, dessa vez uma das entradas mais comoventes do Livro de Sonhos Recorrentes, Yankel, pai adotivo de Brod, narra um sonho em que está no velório de um de seus filhos biológicos. Na história fantástica de Trachimbrod, ele costumava se chamar Safran, antes de ter sido condenado pelo crime de usura, cuja punição fora, além da perda do negócio e do nome, o uso de uma conta de ábaco em um cordão ao redor do pescoço (FOER, 2005, p. 16).

indivíduos em situação de desamparo na sociedade israelita da época. Algumas passagens são ilustrativas, como a do capítulo 24, versículo 17: "Quando vocês estiverem fazendo a colheita de sua lavoura e deixarem um feixe de trigo para trás, não voltem para apanhá-lo. Deixem-no para o estrangeiro, para o órfão e para a viúva, para que o Senhor, o seu Deus, os abençoe em todo o trabalho das suas mãos."

Tal condenação o levou a abandonar o vilarejo, para onde retorna anos mais tarde. À triste história de Yankel pode-se adicionar a morte de dois filhos, “um devido à febre e o outro ao moinho industrial de trigo” (Ibid, p. 60), e o abandono de sua esposa, que foge com um burocrata chamado Yankel, que havia sido convocado para ajudar no seu julgamento. Ela se despede com um triste bilhete, deixado à porta da casa, no capacho. Ao lado da palavra Shalom impressa no tapete leu-se: “I had to do it for myself.”¹⁰⁴ (FOER, 2003, p. 44). Agora um pária social, Yankel-então-Safran junta-se aos Desleixados para ler a passagem que registrou no Livro da congregação.

[...] when I fall asleep I see the room in which I mourned the death of my son. For those of you who were there, you will remember how we sat without speaking, eating only as much as we had to. You will remember when a bird crashed through the window and fell to the floor. You will remember, those of you who were there, how it jerked its wings before dying, and left a spot of blood on the floor after it was removed. But who among you was first to notice the negative bird it left in the window? Who first saw the shadow that the bird left behind, the shadow that drew blood from any finger that dared to trace it, the shadow that was better proof of the bird's existence than the bird ever was?¹⁰⁵ (FOER, 2003, p. 38)

A silhueta do pássaro que fica impressa na janela é análoga à cena da viúva que adota o corpo de Trachim B. É o negativo da realidade. O pássaro, também morto, foi recolhido e não mais pode ser recuperado, já sua sombra é visível e causa ferimentos nos dedos dos que tentam removê-la, e só existe na ausência do pássaro. Ela é, assim como o corpo de alguém morto, uma imagem do que já não é mais. Ela simboliza tanto a dor de Yankel, que não pode ser

¹⁰⁴ “Precisava fazer isso por mim.” (FOER, 2005, p. 60)

¹⁰⁵ “[...] quando adormeço vejo o quarto em que chorei a morte do meu filho. Aqueles dentre vocês que estavam lá lembrarão que ficamos sentados sem falar, comendo apenas o necessário. Lembrarão que um pássaro entrou, quebrando a janela e caindo ao chão. Aqueles dentre vocês que estavam lá lembrarão que o pássaro bateu as asas antes de morrer, e deixou uma mancha de sangue no chão depois de ser removido. Mas quem, entre vocês, foi o primeiro a notar o pássaro negativo que foi deixado na janela? Quem primeiro viu a sombra que o pássaro deixou atrás de si, a sombra que tirava sangue de qualquer dedo que tentasse delinear-la, a sombra que era a prova melhor da existência do pássaro do que o pássaro jamais fora?” (Ibid, p. 54-55)

removida, quanto a ficção de Jonathan em que podemos escolher acreditar, uma comprovação do reconhecimento do passado. O texto parece nos advertir que mesmo sem ter vivido a Guerra, seu narrador é bem consciente de que a mancha, ou o registro que ele opera da memória, é bastante distinta do que a memória de seu avô pode ter sido. Ou seja, essa narrativa é um produto criado a partir do ponto de vista daquele que o observa em relação à posição do objeto projetado, e o passado de Safran está fora do campo de visão de Jonathan, que o recria com “os olhos da mente”¹⁰⁶. Ainda assim, a sombra é real no momento da escrita. Como afirmou Didl S, algo possível se admitirmos a importância do ato de lembrar. Mais ainda, isso reforça a ideia de que a memória é uma reconstrução do passado concebida a partir de impressões, sentimentos e sensações do presente, e que por isso pode sofrer alterações e alterar o real a cada vez em que é invocada.

Paradoxalmente, é por não haver nada no passado de seu avô que possa ser efetivamente resgatado que Jonathan consegue escrever a história de sua família. Somente essa tela em branco oferece o espaço para as tintas da imaginação. A narrativa altamente ficcional denuncia exatamente esse grande abismo que une o passado e o presente. A sombra sempre está lá, tão real quanto o próprio objeto. Assim, podemos admitir que a escrita figura a própria permanência do passado; não dos fatos em si, mas da significação que os fatos vividos têm para o sujeito. Jonathan passa da imaterialidade da memória – evocando os sentimentos que o passado suscita – para a sua materialidade, no momento em que evoca uma imagem que habite um tempo que já não se pode mais recuperar.

A entrada do Livro de Sonhos Recorrentes transcrita anteriormente é uma das poucas vezes em que a morte dos filhos de Yankel-então-Safran é citada. Observamos que há uma intensificação da dor do personagem quando o abandono por parte de sua esposa entra em pauta, pois o episódio exacerba ainda mais sua desonra pública e sua solidão. A repetição da frase “I had to do it for myself” torna-se uma espécie de mantra, e o bilhete parece ganhar vida e

¹⁰⁶ Esta é uma alusão ao comentário de Foer na entrevista de 2010 para o jornal *The Guardian*, citada na introdução desta tese.

decidir por si só continuar existindo, apesar das recorrentes tentativas de Yankel de se livrar dele.

And as for the note, he couldn't bear to keep it, but he couldn't bear to destroy it either. So he tried to lose it. He left it by the wax-weeping candle holders, placed it between matzos every Passover, dropped it without regard among crumpled papers on his cluttered desk, hoping it wouldn't be there when he returned. But it was always there. [...] But like his life, he couldn't for the life of him lose the note. It kept returning to him. It stayed with him, like a part of him, like a birthmark, like a limb, it was on him, in him, him, his hymn: *I had to do it for myself.*¹⁰⁷ (FOER, 2003, p. 45. Itálico do original)

Hymn pode ser traduzido como hino, mas a ideia da repetição e da insistência, devidamente iconizada na fonética de “*on him, in him, his hymn*” parece ser mais adequada no caso do bilhete que sempre retorna para Yankel. Há, aí, uma contraposição de forças que se estabelece entre o esquecimento ativo e necessário para o seguimento da vida do personagem e o estatuto irrevogável da escrita enquanto discurso perene. Como a escrita figura a própria representação do passado, é um processo de recordação que não admite ser interrompido. O que se pode inferir da passagem é que, uma vez registrada a traição por escrito, ela não mais pode ser esquecida, insiste em ser lembrada e revivida. A escrita figura como uma ferramenta para combater o esquecimento que nos é natural, ao mesmo tempo que impede que as más lembranças sejam apagadas. Yankel cogita até mesmo o suicídio quando conclui ser incapaz da simples destruição do papel, como se somente a interrupção do tempo, o fim absoluto, pudesse dar fim à perpetuação de sua dor, simbolizada pelo bilhete que não se aparta dele e do qual, quase que sobrenaturalmente, não consegue

¹⁰⁷ “E, quanto ao bilhete, não suportava a ideia de guardá-lo, mas também não suportava a ideia de destruí-lo. Por isso, tentara perdê-lo. Deixara-o ao lado dos castiçais que gotejavam cera, colocara-o entre os pãezinhos ázimos a cada Páscoa, largara-o sem cerimônia entre os papéis amassados na escrivaninha entulhada, na esperança de que o bilhete não estivesse mais ali quando voltasse. Mas o bilhete continuava sempre ali. [...] Tal como não conseguia perder a própria vida, não conseguia perder o bilhete, que teimava em voltar para ele, ficando com ele como se fosse parte dele. O bilhete era um sinal de nascença ou um membro de seu corpo, estava dentro dele, era ele próprio, o seu hino: *Precisava fazer isso por mim.*” (FOER, 2005, p. 62. Itálico do original)

se livrar. A escrita confere a si mesma o papel de elemento organizador da vida de Trachimbrod, como uma voz clandestina que dialoga com o leitor entre as linhas do romance. Os habitantes do vilarejo, por sua vez, parecem depender do registro escrito de todas as atividades e acontecimentos do local para compreendê-los.

Logo após o acidente com a carroça, alguns dos presentes incumbem-se de avisar os demais, para que todos os seus 300 e poucos vizinhos possam participar da cena. Yankel se adianta: “*Good*, Yankel said. *We’ll need a shtetl proclamation.*”¹⁰⁸ (FOER, 2003, p. 10. Itálico do original). Mais à frente no texto, em meio à confusão de vozes que se instala enquanto os objetos continuam a emergir do rio, o Rabino Bem-Considerado proclama novamente: “*WE MUST MAKE A SHTETL PROCLAMATION!*”¹⁰⁹ (Ibid, p. 12. Itálico e maiúsculas do original). A insistência na proclamação sugere uma oficialização do acontecimento, que deve ser feita por meio de um atestado de óbito do condutor da carroça. Logo depois o rabino sugere:

PERHAPS, the Well-Regarded Rabbi said, raising his hands even higher, his voice even louder, *WE DO NOT HAVE TO SETTLE THE MATTER AT ALL. WHAT IF WE NEVER FILL OUT A DEATH CERTIFICATE? WHAT IF WE GIVE THE BODY A PROPER BURIAL, BURN ANYTHING THAT WASHES ASHORE, AND ALLOW LIFE TO GO ON IN THE FACE OF THIS DEATH?*

But we need a proclamation, said Froida Y, the candy maker. Not if the shtetl proclaims otherwise, corrected Isaac.¹¹⁰ (Ibid, p. 12-13. Itálico do original)

¹⁰⁸ “*Ótimo*, disse Yankel. *Vamos precisar de uma proclamação do shtetl.*” (FOER, 2005, p. 19. Itálico do original)

¹⁰⁹ “*TEMOS QUE FAZER UMA PROCLAMAÇÃO DO SHTETL*” (Ibid, p. 21. Itálico e maiúsculas do original)

¹¹⁰ “*TALVEZ*, disse o Rabino Bem-Considerado, erguendo ainda mais as mãos, *NÃO TENHAMOS DE RESOLVER ASSUNTO ALGUM. E SE NÃO PREENCHERMOS QUALQUER CERTIFICADO DE ÓBITO? E SE DERMOS AO CORPO UM ENTERRO DECENTE, QUEIMARMOS TUDO QUE VIER À MARGEM, E PERMITIRMOS QUE A VIDA PROSSIGA APESAR DESTA MORTE?*

Mas precisamos de uma proclamação, disse Froida Y, a doceira.

A não ser que o shtetl proclame o contrário, corrigiu Isaac.” (Ibid, p. 22. Itálico e maiúsculas do original)

A proclamação da morte de Trachim B seria irrevogável, uma vez que oficializaria a versão de Sofiowka N, o cavalheiro louco que se masturba nu diante da estátua da sereia que fica na praça central do vilarejo. A escrita poderia conferir ao seu discurso estatuto de verdade. Antes da oficialização, o médico Menasha tentara em vão preencher um certificado de óbito, mesmo sem um corpo que de fato pudesse comprovar a morte do carroceiro:

Of course he couldn't be alive anymore, said Menasha the physician, opening his medical bag. He removed several pages of death certificates, which were picked up by another breeze and sent into the trees. Some would fall with the leaves that September. Some would fall with the trees generations later.¹¹¹ (Ibid, p. 12. Itálico do original)

Os certificados se perdem, levados pelo vento. Não há nenhuma prova de que Trachim B realmente morreu afogado no rio, nem mesmo que era ele quem estava conduzindo a carroça. Alguns dos papéis se incorporam à natureza, caindo como folhas de árvores em setembro. Outros, no entanto, caem junto com as árvores cinco gerações mais tarde, um *foreshadowing* da destruição de Trachimbrod pelo bombardeio nazista que enterra quase todos seus habitantes e encerra a história do vilarejo.

Um pouco mais adiante na narrativa, quando o bebê emerge em meio aos outros objetos no local do acidente com a carroça, há comoção e confusão entre todos os presentes. Brod aparece das águas ainda coberta de muco, um bebê recém-nascido e livre de um cordão umbilical:

In the middle of the string and feathers, surrounded by candles and soaked matches, prawns, pawns, and silk tassels that

¹¹¹ “*É claro que ele não pode mais star vivo*, disse Menacha, o médico, abrindo a maleta. Tirou várias páginas de certificados de óbito, que o vento ergueu e espalhou pelas árvores. Algumas delas caíram, com as folhas, em setembro. Outras caíram com as árvores, gerações mais tarde.” (FOER, 2005, p. 21. Itálico do original)

curtsied like jellyfish, was a baby girl, still mucus-glazed, still pink as the inside of a plum.¹¹² (Ibid, p. 13)

O narrador inclusive interrompe a narrativa e nos indaga:

And the baby? My great-great-great-great-great-grandmother? This is a more difficult problem, for it's relatively easy to reason how a life could be lost in a river, but for one to arise from it?"¹¹³ (FOER, 2003, p. 16)

À vista disso, o Rabino Bem-Considerado, como autoridade religiosa máxima, simplesmente resolve não escrever nada sobre o episódio no Livro de Antecedentes (Ibid). Porém, enquanto o passado do bebê pôde permancer no mistério, relegado ao esquecimento, o seu futuro deveria ser decidido. Ele então publica no jornalzinho local que está disposto a “dá-la a qualquer homem virtuoso que estivesse disposto a chamá-la de filha”. (Ibid, p. 33) Os 52 candidatos só dificultam a decisão do Rabino, pois enchem a entrada da Sinagoga dos Corretos com bilhetes reclamando a adoção da menina. Acostumado aos sermões e longas discussões sobre assuntos religiosos, ele não tem ideia de como lidar com a própria vida, que se encarna na forma de um bebê diante dele.

The Well-Regarded Rabbi was exceedingly knowledgeable about the large, extra-large, and extra-extra-large matters of the Jewish faith, and was able to draw upon the most obscure and indecipherable texts to reason seemingly impossible religious quandaries, but he knew hardly anything about life itself, and for this reason, because the baby's birth had no textual precedents, because he couldn't ask for anyone's advice — because how would it look for the very source of all advice to be an advice

¹¹² “No meio dos barbantes e penas, cercada por velas e fósforos encharcados, camarões, peões de xadrez e borlas de seda que faziam reverências como águas-vivas, via-se uma menininha, um bebê ainda coberto de muco rosado como a polpa de uma ameixa.” (FOER, 2005, p. 22)

¹¹³ “E o bebê? A mãe da mãe da mãe da minha tataravó? Esse é um problema mais difícil, pois é relativamente fácil descobrir como uma vida poderia se perder num rio, mas como poderia uma vida surgir de um rio?” (Ibid, p. 26)

seeker? — because the baby was about life, and was life, he found himself to be quite stuck. *THEY'RE ALL DECENT MEN, he thought. ALL A LITTLE BELOW AVERAGE, PERHAPS, BUT TOLERABLE AT HEART. WHO IS LEAST UNDESERVING? THE BEST DECISION IS NO DECISION*, he decided, and put the letters in her crib, vowing to give my great-great-great-great-grandmother— and, in a certain sense, me — to the author of the first note she grabbed for.¹¹⁴ (Ibid, p. 21. Itálico e maiúsculas do original)

O rabino não sabe como reagir diante do bebê, que é a própria encarnação da vida, uma vez que não há registros escritos que possam auxiliá-lo com a compreensão da situação inédita em que se encontra. Mais um paradoxo se estabelece no romance: a linguagem, responsável pela reprodução e transmissão da memória, é limitada enquanto elemento mediador. Mais ainda, a falta do registro de memória sobre um fato comparável a esse impede a decisão do Rabino. Seguindo a linha desse raciocínio, o romance justapõe a essência reguladora e organizadora da realidade por parte da linguagem à própria incapacidade de representar o real e sua totalidade. Além disso, a passagem é uma paródia das longas discussões e exegeses sobre a Torá que ocupam a vida dos judeus praticantes, já que o livro sagrado dos judeus traz determinações sobre praticamente todos os aspectos da vida (veremos isso mais à frente ainda neste capítulo).

Os bilhetes são deixados no berço improvisado, e aquele que o bebê agarrasse teria o nome de seu futuro pai impresso. A menina, porém, permanece imóvel por dois longos dias, e os bilhetes, esquecidos ao seu lado. Em uma cena fantástica e inexplicável como o nascimento de Brod, a arca, ao ser aberta,

¹¹⁴ “O Rabino Bem-Considerado tinha um vasto conhecimento dos assuntos grandes, maiores e imensos da fé judaica, e era capaz de citar os textos mais obscuros e indecifráveis para elocubrar sobre dilemas religiosos aparentemente impossíveis, mas conhecia muito pouco da vida em si. Foi por essa razão – somada à falta de precedentes textuais do nascimento do bebê e à sua própria incapacidade de pedir conselhos a alguém, pois o que todos pensariam se a fonte de todos os conselhos sáisse pedindo conselhos? – que ele se viu embananado, pois o bebê era parte da vida, era a própria vida. *TODOS ELES SÃO HOMENS DECENTES, pensou. TODOS UM POUCO ABAIXO DA MÉDIA, TALVEZ, MAS NO FUNDO TOLERÁVEIS. QUEM É O MENOS MERECEDOR? A MELHOR DECISÃO É NÃO DECIDIR*, decidiu, pondo as cartas no berço da menina e jurando dar a mãe da mãe da mãe da minha tataravó – e, por extensão, também me dar – ao autor do primeiro bilhete que ela agarrasse.” (FOER, 2005, p. 33-34. Itálico e maiúsculas do original)

expele um líquido fétido que se espalha pela Sinagoga e deságua em todas as ruas da cidade, e então um único bilhete encharcado sobra, onde consta o nome de Yankel, que será o pai da menina. O narrador comenta: “We were to be in good hands.”¹¹⁵ (Ibid, p. 22) A escrita modifica a vida e define o destino de Brod e de Jonathan, várias gerações depois.

Yankel recebe a menina que lhe dá uma nova chance “de viver sem desonra” (FOER, 2005, p. 65). Batiza-a de Brod, em alusão ao rio de onde nascera, e também põe em seu pequenino pescoço um cordão com uma “diminuta conta de ábaco, para que ela jamais se sentisse deslocada no que seria sua família.” (Ibid). O deslocamento é realmente o tendão de Aquiles de Yankel, que tem que abandonar sua identidade, seu espaço e sua vida social quando é condenado. Ele curiosamente retorna ao vilarejo para, de certa forma, atenuar o sentimento de perda e de exclusão. E é justamente esse sentimento que se converte em inclusão, já que não conta a Brod seu passado nem o dela numa tentativa de escrever uma nova história sem dor. A presença do ábaco é, ao mesmo tempo, a própria desonra e o seu negativo: é a concretude da condenação ao mesmo tempo em que une Yankel à Brod e marca uma nova gênese, registrada inclusive no título do capítulo, *Começando a amar*.

A escrita muda a vida de Yankel na forma do bilhete que sobrou no berço de Brod, ele mesmo sentindo-se como um bebê no momento em que recebe a notícia (Ibid). E a escrita também é afetada pela vida, simbolizada aqui por Brod. Quando chega em casa com o bebê, Yankel improvisa um berço afofando jornais numa assadeira para aquecê-la, que coloca dentro do forno para que o barulho da cachoeira ao lado da casa não a incomode. Quando ele a tira do forno, no corpo dela estão impressas as notícias dos jornais que faziam as vezes de caminha: “Sometimes he would rock her to sleep in his arms, and read her left to right, and know everything he needed to know about the world. If it wasn’t written on her, it wasn’t important to him.”¹¹⁶ (FOER, 2003, p. 43) A verdade se exhibe

¹¹⁵ “Estaríamos em boas mãos.” (FOER, 2005, p. 34)

¹¹⁶ “Às vezes ele a ninava nos braços até ela adormecer, lendo o que estava escrito no corpo dela, e ficava sabendo tudo o que precisava saber do mundo. Se não estivesse escrito nela, não era importante para ele.” (Ibid, p. 59)

no corpo de sua filha, que carrega em si a essência da vida. Aquilo que não fosse registrado nela não tinha efeito sobre ele ou sobre sua realidade.

A cena do acidente da carroça que abre a história de Trachimbrod também exhibe um bilhete entre os primeiros objetos que vêm à tona.

The young W twins were the first to see the curious flotsam rising to the surface: wandering snakes of white string, a crushed-velvet glove with outstretched fingers, barren spools, schmootzy pince-nez, rasp- and boysenberries, feces, frillwork, the shards of a shattered atomizer, the bleeding red-ink script of a resolution: *I will . . . I will . . .*¹¹⁷ (FOER, 2003, p. 8. Itálico do original)

O bilhete, escrito por Trachim B, suposto condutor da carroça, sangrava sua tinta vermelha em meio à água. A cena é duplicada, já que coincide com a resolução escrita pelo avô de Alex ao fim do romance, em carta que ele deixa a Jonathan, traduzida e enviada por seu neto. Na carta, Alexander explica os motivos de seu suicídio e narra sua última noite, quando se despede dos netos, Alex e Igor, enquanto eles dormem. Com a casa silenciada pelo sono da família Perchov, o avô sobe ao segundo andar, enche a banheira de água, deita-se e corta os pulsos, numa espécie de redenção final.

*Everyone in the house is in bed but me. I am writing this in the luminescence of the television, and I am so sorry if this is now difficult to read, Sasha, but my hand is shaking so much, and it is not out of weakness that I will go to the bath when I am sure that you are asleep, and it is not because I cannot endure. Do you understand? I am complete with happiness, and it is what I must do, and I will do it. Do you understand me? I will walk without noise, and I will open the door in darkness, and I will!*¹¹⁸ (Ibid, p. 276. Itálico do original)

¹¹⁷ “As jovens gêmeas W foram as primeiras a ver os objetos curiosos que subiam à superfície: cobras serpenteantes de barbante branco, uma luva de veludo com os dedos esticados, carretéis vazios, um pincenê, amoras variadas, fezes, babados e rendinhas, os fragmentos de um pulverizador estilhaçado, e uma folha de resoluções escrita em tinta vermelha que sangrava: *Vou... Vou...*” (FOER, 2005, p. 16. Itálico do original)

¹¹⁸ “*Todos na casa foram para a cama, menos eu. Estou escrevendo isto na luminescência da televisão, e sinto muito que meu escrito seja agora tão difícil de ler, Sasha, mas minha mão*

É importante contextualizar a cena. Quando Alex, Alexander e Jonathan chegam a Trachimbrod, ou ao que sobrou da pequena vila, eles não encontram Augustine, mas uma senhora chamada Lista, que conhece Alexander. A casa dela é repleta de caixas por todos os lados, cada uma com um rótulo que indica o seu conteúdo, que são pertences e objetos aleatórios enterrados por ela quando retornou ao vilarejo, depois de se recuperar na mata do tiro desferido por um soldado durante a invasão nazista. A narrativa nos conta que ela enterra o que encontra e foge, retornando dois anos depois para recuperar os pertences de seus vizinhos e familiares assassinados. Na cena, Lista pega uma das caixas, repleta de objetos diversos. De dentro dela retira uma aliança, e explica aos três que lhe foi dada por uma amiga, para que a guardasse. Na lateral da caixa está escrito *IN CASE*. A etiqueta intriga os demais personagens, mas ela explica: o anel não havia sido guardado para o caso de alguém voltar para buscá-lo, mas quem volta é que existe para o caso dele. Os itens não estão lá caso alguém precise deles para lembrar o passado, mas o contrário; as pessoas existem porque um passado existiu.

Ela então entrega a caixa a Jonathan como um presente quando eles se despedem. Depois que os três retornam ao hotel e a abrem, encontram vários objetos e fotografias antigas. Em uma delas Alex estranhamente se reconhece ao lado de uma moça que segura um bebê, e de um jovem rapaz. Na verdade, é uma foto de Alexander e sua esposa ao lado do melhor amigo do casal, um judeu chamado Herschel. A fotografia é o estopim para a iluminação, pois é ela que traz todo o passado da Guerra para o presente. Alexander não tem mais como negar as evidências e, por fim, decide contar ao neto e a Jonathan tudo o que aconteceu com ele e sua família durante a Guerra. Nesse momento, o trauma e a sintaxe cedem quando a narrativa se transforma num fluxo de consciência, indicado com a aglutinação das palavras e falta de pontuação,

está tremendo tanto, e não é por fraqueza que eu irei até o banheiro quando estiver certo de que você já dormiu, e não é porque não consigo mais suportar as coisas. Você entende? Estou cheio de felicidade. É isso que devo fazer, e é isso que farei. Você entende? Vou andar sem fazer barulho, vou abrir a porta para a escuridão, e vou” (Ibid, p. 364, 365. Itálico do original)

condizente com o estado de espírito de Alexander no momento do que seria sua confissão.

I am so afraid of dying I am so afraid of dying and I said he is a Jew who is a Jew the General asked and Herschel embraced my hand with much strength and he was my friend he was my best friend I would have let him kiss Anna and even make love to her but I am I and my wife is my wife and my baby is my baby do you understand what I am telling you I pointed at Herschel and said he is a Jew this man is a Jew please Herschel said to me and he was crying tell them it is not true please Eli please two guards seized him and he did not resist but he did cry more and harder and he shouted tell them that there are no more Jews no more Jews and you only said that I was a Jew so that you would not be killed I am begging you Eli you are my friend do not let me die I am so afraid of dying I am so afraid it will be OK.¹¹⁹ (FOER, 2003, p. 250-251)

Tudo se ilumina para Alex, que agora compreende o que Lista realmente dizia sobre a inscrição *IN CASE*. Ele só existe porque o passado foi como foi, o que assume em carta para o amigo: *“Everything is the way it is because everything was the way it was.”*¹²⁰ (Ibid, p. 145. Itálico do original)

Também é revelado que o nome do avô de Sasha é Eli, e ele nasceu em Kolki, um vilarejo vizinho a Trachimbrod, não em Odessa, como todos acreditavam. Mais ainda, ele admite que na ocupação nazista delatou o seu melhor amigo, um judeu, para salvar sua esposa e o filho bebê. Herschel foi

¹¹⁹ “Tenho tanto medo de morrer tenho tanto medo de morrer, quem é judeu? perguntou o general novamente, e senti na minha outra mão, a mão de sua avó. Sabia que ela estava segurando o seu pai, que ela estava segurando você, e que você estava segurando os seus filhos, tenho tanto medo de morrer, tenho tanto medo de morrer, tenho tanto medo de morrer, tenho tanto medo de morrer, e eu disse: ele é judeu, quem é judeu? perguntou o general, e Herschel apertou a minha mão com muita força. Ele era meu amigo ele era meu melhor amigo que eu teria deixado beijar Anna e até fazer amor com ela mas eu sou eu e minha esposa é minha esposa e meu bebê é meu bebê você compreende o que eu estou lhe contando eu aponte para Herschel e disse ele é judeu esse homem é judeu por favor Herschel disse para mim e ele estava chorando diga a eles que é uma não-verdade por favor Eli por favor dois guardas vieram e ele não resistiu mais chorou com mais força ainda e gritou para eles que não havia mais judeus não mais judeus e você só disse que eu era judeu para não ser morto estou implorando a você Eli você é meu amigo não me deixe morrer tenho tanto medo de morrer tenho tanto medo de tudo vai acabar bem.” (FOER, 2005, p. 334)

¹²⁰ “Tudo é como é porque tudo foi como foi.” (Ibid, p. 195. Itálico do original)

morto junto com os outros judeus do local dentro de uma sinagoga, a que os soldados atearam fogo. Depois do episódio, Alexander e sua esposa fogem para Odessa, e inventam para si uma nova história a fim de enterrar os fatos. Tanto é que ele dá ao filho o seu nome fictício, Alexander, que também é dado a Alex, numa linha sucessória que não é verdadeira. A mentira sobre a vida de Alexander se sustenta até o momento em que passado e presente se fundem na Trachimbrod de 1997, ano da viagem de Jonathan à Ucrânia.

Pouco tempo depois de retornarem para casa após o fim da viagem, Alexander comete o suicídio. O romance indica que o ato foi o fechamento de um ciclo de violência, que começou ainda em Trachimbrod:

I had to change everything to leave everything behind and I knew that I could never allow him to learn of what was or what I did because it was for him that I did what I did it was for him that I pointed and for him that Herschel was murdered that I murdered Herschel and this is why he is how he is he is how is he because a father is always responsible for his son and I am I and I am responsible not for Herschel but for my son because I held him with so much force that he cried because I loved him so much that I made love impossible and I am sorry for you and sorry for Iggy and it is you who must forgive me.¹²¹ (Ibid, p. 251, 252)

Alexander assume que tornou o amor impossível porque não contou ao filho o que aconteceu durante a Guerra. Também por isso pede perdão a Alex e a Iggy (Igor), que não está na cena. A violência está presente não somente no assassinato cruel dos judeus de Kolki, mas principalmente no choque entre salvar a família por amor e matar o amigo por esse mesmo amor. Mas é exatamente esse excesso que nasce da necessidade de mentir, de poupar o filho da violência por meio da invenção de um passado para evitar o sofrimento, que tornou o amor impossível, já que o bebê salvo se torna um homem beerrão

¹²¹ “percebi que precisava mudar tudo a fim de deixar tudo para trás e percebi que eu nunca poderia permitir que ele soubesse quem eu era ou o que eu fiz porque foi por ele que eu fiz o que fiz foi por ele que eu assassinei Herschel e é por isso que ele é como ele é como é porque um pai é sempre responsável pelo filho e eu sou eu e sou responsável não por Herschel mas sim pelo meu filho porque segurei meu filho tanto que tornei o amor impossível e eu sinto muito por você e sinto muito por Iggy e são vocês que precisam me perdoar” (FOER, 2005, p. 335)

e agressivo que, sem saber, reproduz a violência da cena que o pai se esforça, em vão, para apagar.

Assim, a imagem da água e do sangue que vemos na cena do suicídio de Alexander, narrado em carta, por escrito, é análoga à que Jonathan cria posteriormente para a abertura da narrativa de Trachimbrod. Jonathan empresta a iluminação do passado de Alexander, que vem à tona violentamente, e com ele escreve o início da história de sua família, que também se origina da morte de alguém. E o bilhete escrito com o sangue de Alexander é reproduzido, dessa vez sob a autoria de um suposto Trachim B.

Jonathan inicia a sua história inventada com um fato real do romance. Assim como ocorre com a nossa memória, qualquer tipo de criação ou expansão do ocorrido tem um início no real; seus desdobramentos fictícios servem ao presente. Como sua viagem em busca de Augustine não rendeu os frutos esperados, ele encontra uma saída para a catalogar e registrar o “antetexto de sua experiência” (ARTIÈRES, 1998, p.3).

3.2 OS DUPLOS

O caráter duplo da escrita, de agir sobre a vida e de ser alterada por ela, manifesta-se em todas as camadas do romance, organizado em três narrativas, cada uma delas divididas em capítulos que se alternam, mas que se desenvolvem lado a lado para finalmente se encontrarem em Trachimbrod, onde parecem fundir-se. Quando mencionamos as camadas que organizam o romance, devemos lembrar que ele é formado por uma narrativa mítico-mágica – a do vilarejo de Trachimbrod escrita por Jonathan – e duas narrativas que se pretendem realistas, escritas por Alex. São elas as cartas que ele e Jonathan trocam depois do fim da viagem e também o relato da ida à Trachimbrod e das descobertas que Jonathan não faz sobre seu passado. O diário da viagem narra

a iluminação do passado da família Perchov, o que justifica a sua autoria. Por fim, o “herói” da viagem não é Jonathan, e sim Alex.

Na narrativa epistolar a metaficção é explícita, uma vez que a correspondência nasce da necessidade de editar os textos que eles escrevem. Discutir o processo de criação envolve mais do que aspectos formais e linguísticos, pois nas cartas entra em cena a responsabilidade autoral sobre a manipulação da linguagem enquanto ferramenta discursiva a serviço da memória e da veiculação de uma pretensa verdade sobre o passado.

*With writing, we have second chances. You mentioned to me that first evening of our voyage that you thought you might have been born to be a writer. What a terrible thing, I think. But I must tell you, I do not think that you understood the meaning of what you said when you said that. You were making suggestions of how you like to write, and how it is an interesting thing for you to imagine worlds that are not exactly like this one, or worlds that are exactly like this one. It is true, I am certain, that you will write very many more books than I will, but it is me, not you, who was born to be the writer.*¹²² (FOER, 2003, p. 145. Itálico do original)

Jonathan certamente abandona o seu intento original de encontrar e narrar a história *verdadeira* de sua família. Ele cria um personagem com seu nome e, dessa forma, posiciona-se bem no centro da ação, inserindo-se emocionalmente nos acontecimentos que imagina; ao mesmo tempo em que se coloca no ponto de vista do outro, põe o outro em seu lugar. O nome que aparece na capa do livro e o nome do narrador e dos personagens principais da narrativa de Trachimbrod não são gratuitos, definitivamente.

¹²² “Ao escrever, nós recebemos segundas chances. Na primeira noite da nossa viagem, você mencionou que achava que talvez houvesse nascido para ser escritor. Que coisa terrível, acho eu. Mas preciso dizer, acho que você não compreende o significado do que disse quando disse aquilo. Você estava fazendo sugestões de que gosta de escrever, e que para você é uma coisa interessante imaginar mundos que não são exatamente como este, ou mundos que são exatamente como este. É verdade, tenho certeza que você escreverá muito mais livros do que eu, mas sou eu, não você, que nasceu para ser escritor.” (FOER, 2005, p. 195)

É exatamente a postura de Jonathan diante da responsabilidade para com a realidade dos fatos que intriga e indigna Alex, que experimentou a viagem como seu protagonista, ao mesmo tempo em que pôde ouvir diretamente do avô um testemunho em primeira mão. A inversão dele com Jonathan é inevitável; o “herói” do capítulo que abre o romance torna-se um coadjuvante, já que tudo se ilumina para Alex, não para Jonathan. Vemos que a conexão entre os dois transcende a profissional, já que a tradução de Alex não é somente literal. Ele cria novos eventos e explica por que eles se desenrolaram de uma forma ou de outra. Ele também questiona o passado, presente e futuro, as ações dos personagens e inclusive as suas próprias. (VÖKLER, 2007, locais do Kindle 111-114)

Há, no romance, uma clara sobreposição discursiva já que Jonathan reconstrói um passado à luz da ficção respondendo a um anseio íntimo, que é moldado por uma certa visão de verdade expressa em segundo plano na narrativa. Já Alex privilegia a escrita realista a fim de conferir em primeiro plano legitimidade ao seu discurso. Realidade, verdade e ficção parecem revezar turnos no jogo da representação do passado para enfatizar as possibilidades que a mediação pela escrita permite ao discurso romanesco.

No diálogo abaixo, os dois conversam sobre a intenção do escritor – nesse caso Jonathan – de se expressar, e sobre sua busca contínua por encontrar uma voz para esse fim:

Father informs me that you are writing a book about this trip.” “I like to write.” I punched his back. “You are a writer!” “Shhhh.” [...] “I would love very much to read your stories.” “You probably won’t like them.” “Why do you say that?” “I don’t even like them.” “Oh.” “They’re apprentice pieces.” “What does it mean apprentice pieces?” “They’re not real stories. I was just learning how to write.” [...] Perhaps you were born to write?” “I don’t know. Maybe”. [...] “I want to express myself. “The same is true for me.” “I’m looking for my voice.” “It’s in your mouth.”¹²³ (FOER, 2003, p. 69)

¹²³ “- Papai me informa que você está escrevendo um livro sobre essa viagem.

- Eu gosto de escrever.

Dei um soco nas costas dele, e disse: - Você é um escritor!

- Shshshshsh. [...]

- Eu adoraria ler os seus contos.

A metaficção que subjaz a esses dois momentos narrativos aproxima Jonathan daqueles que se dedicam a cumprir um dever moral e, ao mesmo tempo, um desejo íntimo. A procura por Trachimbrod desdobra-se em dois propósitos: além da busca por vestígios do passado, é também uma saga em busca de sua voz narrativa e, por extensão, de sua identidade pessoal a partir de uma identidade coletiva. O que ele imprime no seu texto, e que Alex ainda não pode compreender, é a sua visão do passado enquanto terceira geração, única viável. Apesar de engraçada, a expressão empregada por Alex “Está na sua boca” para falar sobre essa voz que Jonathan busca é bem apropriada, já que ele pertence a uma “linhagem de texto”. Encontrar sua voz, no entanto, passa pela breve jornada de aproximadamente dois dias até Trachimbrod, durante a qual fica patente a total ausência de dados para reconstruir o passado. E a partir da paisagem vazia, inóspita, o escritor amador narra o misterioso início da família Safran.

Há uma cena alusiva ao processo de apropriação e de transformação do passado pelas novas gerações. Brod cresce aos cuidados de Yankel e quando completa treze anos e participa do festival novamente como a Rainha do Desfile conhece Shalom, que fica conhecido como o Kolker, seu futuro marido. O seu nome significa paz, mais um desdobramento duplo, já que depois do acidente do moinho de trigo sua personalidade varia entre doce e violenta, a ponto de quebrar ossos da esposa. Naquele ano ele é o afortunado que consegue pegar o saco com o ouro no fundo do rio durante as comemorações do Festival do Dia de Trachim. Quando Brod retornava para casa para comer abacaxi com o pai e é estuprada pelo louco Sofiowka N, o Kolker a segue e, em troca do amor de

-
- Provavelmente não vai gostar deles.
 - Por que você diz isso?
 - Nem *eu* gosto deles.
 - Ah.
 - São tentativas de aprendiz.
 - O que significa tentativas de aprendiz?
 - Não são contos de verdade. Eu só estava aprendendo a escrever. [...]
 - Talvez você tenha nascido para escrever, não?
 - Talvez. Eu quero me expressar.
 - O mesmo é verdadeiro para mim.
 - Estou procurando a minha voz.
 - Está na sua boca.” (FOER, 2005, p. 98).

Brod, mata o estuprador, cujo corpo ele pendura numa ponte com a palavra ANIMAL escrita com batom vermelho no peito.

Importante lembrar que o Kolker sofre um acidente no moinho de trigo onde trabalha. Uma lâmina circular escapa de uma das máquinas e acerta seu crânio, onde fica encravada durante anos. Ele e Brod viveram juntos durante anos depois do acidente, mas a serra não pôde ser retirada, e além de causar mudanças abruptas no humor do Kolker, acabou causando a sua morte prematura. Quando morre, seu corpo é coberto com bronze e ele vira uma estátua conhecida como o Dial¹²⁴, colocada na praça central do vilarejo.

Men and women journeyed from distant shtetls to rub his nose, which was worn to the flesh in only a month's time and had to be rebronzed. [...] Unmarried women kissed his lips, praying for love, so many kisses that the lips became indented, became negative kisses, and also had to be rebronzed. So many visitors came to rub and kiss different parts of him for the fulfillment of their various wishes that his entire body had to be rebronzed every month. He was a changing god, destroyed and recreated by his believers, destroyed and recreated by their belief.¹²⁵ (FOER, 2003, p. 140)

A devoção ao Dial, que se tornou uma imagem sacrossanta para o vilarejo, – uma transgressão se considerarmos o judaísmo como uma religião monoteísta e avessa a representações da divindade – o transforma a cada toque, a cada beijo recebido. Ele precisa ser remoldado pelo menos uma vez por mês, o que muda sua fisionomia ao longo do tempo.

¹²⁴ Ele ganha esse apelido porque a lâmina funciona também como um relógio do sol (*sundial* em inglês). Vale também frisar que *The Dial* era o nome de uma das revistas literárias mais importantes da primeira metade do século XX nos Estados Unidos. Circulou entre os anos de 1840 e 1920.

¹²⁵ “Homens e mulheres viajavam de *shtetls* distantes para esfregar o nariz dele, que em um mês ficou gasto a ponto de aparecer a carne, e precisou ser rebronzeado. [...] Mulheres sem marido beijavam-lhe os lábios, implorando por amor; eram tantos beijos que os lábios ficaram com marcas, tornaram-se beijos negativos, e também precisaram ser rebronzeados. Vinham tantos visitantes para esfregar e beijar diferentes partes dele, visando a realização de seus variados desejos, que todo o corpo dele precisava ser rebronzeado todo mês. Era um deus em mutação, destruído e recriado pelos seus crentes, destruído e recriado pela crença deles.” (FOER, 2005, p. 190. Itálico do original)

Quando Safran se ajoelha diante da estátua de seu mais longínquo antepassado, fica impressionado com a semelhança entre os dois. Muito surpreso, percebe que é a imagem do Dial:

For each recasting, the craftsmen modeled the Dial's face after the faces of his male descendants — reverse heredity. (So when my grandfather thought he saw that he was growing to look like his great-great-great-grandfather, what he really saw was that his great-great-great-grandfather was growing to look like him. His revelation was just how much like himself he looked.)¹²⁶ (Ibid)

Mas o que ele vê é a si mesmo. O presente modificando o passado, a “hereditariedade às avessas”, como o que acontece com a memória: cada geração a molda aos seus contornos, e ela continua sendo a mesma sem o ser. A lenta mutação não é sempre percebida, como o narrador declara sobre a impressão de Safran.

But what struck him as he approached the Dial (with long, deliberate steps) was not the beauty of ceremony, or the inherent insincerity of organized rites of passage [...]. He was growing older, had begun to look like his great-great greatgrandfather: the furrowed brow shadowing his delicate, softly feminine eyes, the similar protrusion at the bridge of his nose, the way his lips met in a sideways U at one end and in a V at the other.¹²⁷ (Ibid, p. 120-121)

¹²⁶ “A cada refundição, os artífices modelavam o rosto do Dial como cópia dos rostos de seus descendentes masculinos; era a hereditariedade às avessas. (Assim, quando meu avô pensou que viu que estava ficando parecido com o pai do seu tataravô, o que ele realmente viu era que o pai do seu tataravô estava começando a ficar parecido com ele. Essa revelação era apenas o conhecimento do quanto ele se parecia com ele mesmo.)” (FOER, 2005, p. 90)

¹²⁷ “Mas o que o impressionava ao se aproximar do Dial (com passos largos e decididos) não era a beleza da cerimônia, nem a insinceridade inerente aos ritos de passagem organizados [...]. Estava ficando mais velho, começara a se parecer com o pai de seu tataravô: a testa sulcada a sombrar-lhe os olhos delicados e suavemente femininos, a saliência semelhante da arcada do nariz, o modo com que seus lábios se fechavam num U enviesado de um lado e num V do outro.” (Ibid, p. 167)

O momento de contemplação do Dial transforma-se em um momento autorreflexivo, pois vendo a si mesmo na estátua Safran se compreende como parte da genealogia de sua família e também parte do círculo adulto do vilarejo. Parecer-se com o Dial lhe causa conforto, mas também preocupação. Percebe que é parte da mesma linhagem, que é destino de todos participar da mesma linha sucessória. Contudo, mais à frente, o texto nos revela algo importante. À medida que o toque dos cidadãos de Trachimbrod deformava a estátua, os artífices responsáveis por sua manutenção buscavam no rosto de seus descendentes masculinos os traços que não conheciam, já que não se tinha referências do rosto primevo. Assim, o que Safran observa no Dial é realmente seu próprio rosto, não o contrário. Não é ele quem está cada dia mais parecido com o Dial, mas a estátua muda de acordo com a atualização das gerações.

A expressão usada no texto é singular. O Dial estava começando a ficar parecido com Safran, e não o oposto, mas Safran não sabe disso, somente o leitor tem acesso a essa informação. Novamente, a “hereditariedade às avessas” a que o texto faz referência ilustra o trabalho de reconstituição que fazemos do passado ao narrar lembranças: a perspectiva presente molda, distorce e adiciona. Como artífices, refazemos os rastros que sobrevivem à passagem do tempo de acordo com as referências que temos no momento da reconstituição. Contudo, esse trabalho só é possível porque os rastros permanecem. Como vimos ao longo desse texto, a memória pode ser acessada indiretamente, e uma das ferramentas para completar as lacunas do que foi apagado pelo tempo é a imaginação. Porém, sem o referente, sem o indicativo de que algo aconteceu, o trabalho imaginativo seria inócuo; não seria uma tentativa de reconstituição, somente uma narrativa sem relação alguma com o tempo.

Já depois da lua-de-mel, noite em que Safran teve seu primeiro orgasmo – não sua primeira relação sexual – ele retorna ao Dial. Ele está exausto, sem energia depois de algo que pareceu uma explosão, uma epifania acerca do amor, de si mesmo, de sua relação com o passado de sua família, de sua expectativa para o futuro.

Oh, the Dial said, letting his *Oh* fall to the cobblestones and settle into the flour in the cracks before continuing. *You love the baby in Zosha's belly. The others are being pulled back, and you're being pulled forward.*

In both directions! he said, seeing the wagon's refuse, the words on Brod's body, the pogroms, the weddings, the suicides, the makeshift cribs, the parades, and seeing also his possible futures: life with the Gypsy girl, life alone, life with Zosha and the child who would fulfill him, the end of life. The images of his infinite pasts and infinite futures washed over him as he waited, paralyzed, in the present. He, Safran, marked the division between what was and what would be.¹²⁸ (FOER, 2003, p. 263-264. Itálico do original.)

Ali, diante da estátua e ao lado de Safran, o texto nos fala sobre a conexão entre nós e as gerações que nos antecederam e aquelas que vão nos suceder. Também estamos diante das possibilidades que se abrem para o futuro e daquelas que existem no olhar que se lança ao passado. O momento presente exige um olhar panorâmico sobre a vida: ao mesmo tempo em que nos lança para o futuro, nos faz refletir sobre o passado.

A instabilidade experimentada pela geração de Jonathan é simbolizada pelas mudanças no rosto do Dial e traduz-se nas identidades presentes no romance, que se alteram e se alternam ao longo da narrativa. Como já visto, Jonathan começa como o herói, papel que é transferido para Alex no curso dos acontecimentos. Yankel é Safran e também é Eli, já que ambos precisaram trocar de nome para começar uma nova vida. Augustine é Lista, numa confusão de expectativas e percepções que não se resolve. Trachim B e Alexander também são um, uma vez que a resolução que fecha o romance é a mesma que abre a narrativa de Trachimbrod. Por fim, as cinco gerações entre Brod e Safran parecem a descrição de um processo de clonagem:

¹²⁸ “*Ah*, disse o Dial, deixando esse *Ah* cair sobre as pedras do calçamento e se acomodar na farinha das brechas, antes de prosseguir. *Você ama o bebê na barriga de Zosha. Os outros estão sendo puxados para trás, e você está sendo puxado para a frente.*

Em ambas as direções! disse ele, vendo o refugio da carroça, as palavras no corpo de Brod, os pogroms, os casamentos, os suicídios, os berços improvisados, os desfiles, e vendo também seus possíveis futuros: uma vida com a moça cigana, uma vida solitária, uma vida com Zosha e a criança que o deixaria realizado, e o final da vida. As imagens de seus passados infinitos e futuros infinitos derramavam-se sobre ele, que esperava, paralisado, no presente. Ele, Safran, assinalava a divisão entre o que fora e o que seria.” (FOER, 2005, p. 350. Itálico do original)

THE FIVE GENERATIONS BETWEEN BROD AND SAFRAN
 Brod had three sons with the Kolker, all named Yankel. The first two died in the flour mill, victims, like their father, of the disk saw. (See Appendix G: Untimely Deaths.) The third Yankel, conceived through the hole after the Kolker's exile, lived a long and productive life, which included many experiences, feelings, and small accumulations of wisdom, about which none of us will ever know. This Yankel begot Trachimkolker. Trachimkolker begot Safranbrod. Safranbrod begot Trachimyankel. Trachimyankel begot Kolkerbrod. Kolkerbrod begot Safran. For so it is written: *AND IF WE ARE TO STRIVE FOR A BETTER FUTURE, MUSTN'T WE BE FAMILIAR AND RECONCILED WITH OUR PAST?*¹²⁹ (FOER, 2003, p. 210. Itálico do original)

Os nomes que originam a genealogia se mesclam formando novos nomes, que levam consigo a marca da anterioridade. São a repetição de um passado que se distancia cada vez mais, mas que se atualiza no processo criativo ao mesmo tempo em que atesta a hereditariedade. E a projeção para o futuro, que indica a continuidade com os olhos voltados para o passado, é no fundo o principal tema no romance.

¹²⁹ "AS CINCO GERAÇÕES ENTRE BROD E SAFRAN

Brod teve três filhos com o Kolker, todos chamados Yankel. Os dois primeiros morreram no moinho de trigo, vítimas, como o pai, da serra circular. (Ver APÊNDICE G: MORTES PRECOCES). O terceiro Yankel, concebido através do buraco depois do exílio do Kolker, levou uma vida longa e produtiva, que inclui muitas experiências, sentimentos e pequenos acúmulos de sabedoria, sobre os quais nenhum de nós jamais saberá coisa alguma. Esse Yankel gerou Trachimkolker. Trachimkolker gerou Safranbrod. Safranbrod gerou Trachimyankel. Trachimyankel gerou Kolkerbrod. Kolkerbrod gerou Safran. Pois está escrito: *E SE DEVEMOS LUTAR POR UM FUTURO MELHOR, NÃO PRECISARÍAMOS ESTAR FAMILIARIZADOS E RECONCILIADOS COM NOSSO PASSADO?*" (FOER, 2005, p. 284. Itálico e maiúsculas do original)

3.3 A ESCRITA EM RETROSPECTIVA: O LIVRO DE ANTECEDENTES E O LIVRO DE SONHOS RECORRENTES COMO REGISTRO DA MEMÓRIA COLETIVA

Na tragicômica cena que abre a história de Trachimbrod há várias personagens envolvidas na tentativa de resgate da carroça de duplo eixo de Trachim B, que caiu rio Brod adentro. A descrição tem como marca – aliás, a história fantástica é toda escrita dessa forma – a mistura da voz do narrador em terceira pessoa e de diálogos em discurso direto entre os personagens. Esses diálogos são às vezes destacados com itálico no texto, outras tantas aparecem no meio da narrativa, entre aspas. Mas as falas dos judeus da Sinagoga Correta destacam-se das demais pois são grafadas, invariavelmente, com letras maiúsculas.

Entre os personagens que aparecem nesse momento estão o Cavalheiro Louco Sofiowka N, que diz ter testemunhado a cena, o agiota desonrado Yankel D, o bom peixeiro Bitzl Bitzl e o Rabino Bem-Considerado e suas duas filhas, Hanna e Chana, que, aliás, são duas formas de transliterar o mesmo nome em hebraico. Na confusão para tentar entender o que havia acontecido, há uma grande quantidade de falas sobrepondo-se. Uma, entretanto, se destaca: “*YOU WERE ABLE TO SEE HIS FACE AS HE WAGONED BY?* The Well-Regarded Rabbi asked in a holler as his girls ran to hide under opposite ends of his prayer shawl. *THE SCAR?*”¹³⁰ (FOER, 2003, p. 11. Itálico e maiúsculas do original). O próprio texto nos explica o motivo:

The goers of the Upright Synagogue had been screaming for more than two hundred years, since the Venerable Rabbi enlightened that we are always drowning, and our prayers are

¹³⁰ “*VOCÊ CONSEGUIU VER O ROSTO DELE QUANDO A CARROÇA PASSOU?* Berrou o Rabino Bem-Considerado, abrigando as filhas sob as duas pontas do xale de orações. *A CICATRIZ?*” (FOER, 2005, p. 20. Itálico e maiúsculas do original)

nothing less than pleas for rescue from deep under the spiritual waters.¹³¹ (Ibid, p. 17)

Havia 200 anos os judeus do vilarejo haviam decidido se comunicar aos berros, numa alusão às 'súplicas por socorro que lançam aos céus da profundidade das águas espirituais'. Porém, a marca gráfica de que Foer lança mão e que marca o costume de gritar mesmo em conversas triviais (ou em pensamentos, como faz o Rabino) no romance é emprestada dos Talmudes, livros muito antigos da tradição religiosa judaica que têm quase tanta autoridade espiritual quanto a própria Torá.

O Talmude Babilônico é dividido em 21 capítulos, e cada um deles se inicia com a Mishná, ou seja, o texto da Torá Oral que o originou. Não surpreendentemente, a tradução para o inglês¹³² guarda uma marca do texto do original em hebraico: sempre que a palavra da Mishná é dada, ela está grafada em tamanho maior que a discussão escrita ao seu redor, pois o hebraico não possui caracteres maiúsculos. É uma característica dos Talmudes, uma marca da tradição judaica. O texto de Foer brinca com isso: todas as vezes em que os membros da Sinagoga Correta falam, eles usam letra maiúscula, como se estivessem gritando. É claro que Foer usa essa característica como um artifício cômico, marca de seu romance, mas esse é mais um detalhe que podemos apontar para indicar a presença da tradição judaica tanto como tema do romance quanto como fonte para sua construção.

A produção de livros que apoiam a Torá faz parte da exegese judaica. Porém, como a memória ocupa uma posição central na tradição, a confecção de livros com esse tema também é uma prática constante e mandatória entre os judeus. Esses totens à memória eram e são erigidos para que a história interna do povo, pulverizado e perseguido, não desapareça. No romance, o Livro de

¹³¹ "Os frequentadores da Sinagoga dos Corretos vinham urrando havia mais de duzentos anos, desde que o Rabino Venerável esclarecera que estamos sempre nos afogando, e que nossas preces não passam de pedidos de socorro feitos nas profundezas das águas espirituais." (FOER, 2005, p. 28)

¹³² O Talmude Babilônico foi digitalizado e está disponível para consulta no endereço <<http://www.come-and-hear.com/sanhedrin/index.html>>. Acesso em outubro de 2017.

Antecedentes e o Livro de Sonhos Recorrentes estão em constante construção, assim como os estudos dos livros sagrados ou não que fazem parte da tradição judaica, escritos também para a manutenção da memória coletiva e da identidade nacional.

Como exemplos desse material, podemos citar os *Memorbücher*, ou Livros de Memórias, escritos principalmente pelos judeus ashkenazim, que tinham como foco não somente os grandes heróis e rabinos judeus, mas registros de perseguições, listas de mártires e outras anedotas para serem lidas em voz alta nas sinagogas. O mais importante é o *Memorbuch* de Nuremberg, que cobre o período de 1296 a 1392, e contém preces, orações, poemas, a narrativa da perseguição sofrida durante a peste negra na Europa, e até uma espécie de lista de mártires. (YERUSHALMI, 1992, p. 65)

Outro importante registro de memória são os *Yizker Bikher*, cerca de 400 livros já publicados em memória daqueles que morreram na Shoá. Em um deles lê-se que foram escritos como os túmulos daqueles que não puderam nem sequer ser enterrados (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 54-55). Esses livros persistem na tradição judaica como uma evidência da necessidade de registro, leitura e interpretação de fontes escritas para a manutenção da tradição e fortalecimento da identidade, tanto a religiosa quanto a nacional. Mais ainda, são uma evidência da dependência da memória coletiva e de seu registro.

Os Talmudes são o registro escrito da Torá oral, e apareceram nas épocas bizantinas e sassânidas. A palavra Talmude vem do termo *Tannaim*, que significa ensinar, apesar de também denotar aprender. São “compilações gigantescas de argumentações legais, folclore, anedotas e provérbios” (SCHEINDLIN, 2003, p. 101). Eles foram escritos para contextualizar e atualizar as leis da Torá, e também para evitar que o caráter informal da oralidade culminasse em seu desaparecimento ou distorção irreparável. Israel vivia em constante conflito e precisava de leis e regras próprias a fim de manter-se enquanto tal em meio a outras instituições de poder. A causa dos judeus, porém, era de difícil defesa; precisavam da proteção de monarcas a quem não se dobrariam, já que segundo a tradição o seu estatuto enquanto povo dependia da submissão total a um único rei, Javé. Os Talmudes são uma densa teia de

interpretações da Torá, e também de interpretações dessas interpretações. Foram sacralizados e hoje têm uma representatividade tão importante quanto a da Bíblia para a religião. Um deles, chamado Talmude de Jerusalém ou Palestino, terminou de ser escrito por volta do ano de 380 d.C. e destinava-se à organização da Mishná, ou o código legal judeu criado pelo rabi Judá o Patriarca. Esse livro objetivava organizar as leis orais que ordenavam a vida diária heterogênea dos hebreus da época de acordo com a doxa judaica, mas que não se encontravam no Pentateuco. É conhecido pelo texto denso, de difícil interpretação. Contava inicialmente com 70 tratados, mas é organizado com apenas 37 atualmente. O outro é o Talmude da Babilônia, que terminou de ser escrito por volta de 499 d.C., em aramaico. É largamente estudado hoje nas sinagogas e representa o centro dos estudos rabínicos para aqueles que são estritamente tradicionais.¹³³

Simon Schama trata da importância desses livros para aproximar os judeus da época da Bíblia, e também para evitar a corrupção e a perda de suas práticas tradicionais:

In circumstances where the Jewish state was unstable, the source of law-giving and the encouragement of law-abiding, needed to come from somewhere else. Nor could the written Torah alone cope with the vicissitudes of year-round life that would come from an unsettled polity and society. So the Pharisees began the process of engaged addition, supplying an 'oral law' meant as not only the extension of the written, but also an organic, vital connection between the writ of the Commandments and the challenges of daily existence.¹³⁴ (2013, p. 128)

¹³³ Há um documentário sobre os Talmudes disponível *on-line*. Ele traz a história da criação desses livros e também a sua relação com o povo judeu ao longo de sua história. Pode ser assistido no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=FYz4ZRlOszo>.

¹³⁴ “Em circunstâncias em que o estado Judeu era instável, a fonte de leis e o incentivo ao seu cumprimento precisavam vir de algum lugar. A Torá escrita não poderia lidar sozinha com as vicissitudes da vida oriundas de um sistema político e sociedade instáveis. Então os fariseus começaram o processo de adição sistemática, fornecendo uma ‘lei oral’ que serviria não somente como uma extensão da escrita, mas também como uma ligação vital, orgânica, entre a autoridade dos Mandamentos e os desafios da existência diária.” (Minha tradução)

A escrita desses livros foi uma reação à dissolução dos costumes que os mantinham separados da sociedade pagã com quem os israelitas conviviam em Jerusalém e na Babilônia. A convivência com outros povos não levou os seguidores do judaísmo a uma posição de resistência mais radical, mas propiciou o afrouxamento de posições antes irrevogáveis, como a adoração a outros deuses e o consumo de alimentos impróprios (Ibid, p. 109). Por esse motivo, passou a ser ainda mais importante ter o registro escrito do que outrora era definido pela lei oral. A solução dos líderes judeus foi a compilação da Torá Oral, que apoiaria a escrita e os manteria unidos sob os mesmos preceitos, o que garantiria seu estatuto de povo escolhido, separado de outros povos por Deus. Os dignitários judeus não deixaram que os preceitos religiosos e tradições caíssem no esquecimento. Mais ainda, enquanto os Talmudes ficaram um bom tempo sofrendo edição e inserção, a Torá deveria ser mantida intocável.¹³⁵

A obediência a costumes e tradições concorria para o enraizamento dessas comunidades que sobreviviam teimosamente como um microcosmo dentro de outras. A legislação, os costumes e os modos de vida dos povos com quem os judeus conviviam deveriam ser colocados sob o escrutínio da lei judaica pelos seus líderes para impedir a corrupção da moral e da ética; a palavra dos sacerdotes tinha mais validade sobre os assuntos domésticos e coletivos dos hebreus do que a palavra dos legisladores não judeus. Os Talmudes pretendiam expandir as leis da Torá, e acabaram por formar a base da religião judaica.

Além desses pontos levantados, é importante lembrar que depois dos profetas a história dos judeus contada pela Bíblia parou. Segundo a exegese judaica, Deus calou-se em razão dos pecados do seu povo, e não inspirou mais os homens a escreverem em seu nome. Por esse motivo, depois da Torá e dos livros dos profetas, os judeus encontraram nos Talmudes, nos Mishnás, nos Midrash e na Cabala uma forma de continuar a interpretar o que já havia sido

¹³⁵ Há até hoje entre os judeus tradicionais o costume de se reescrever o Pentateuco anualmente, o que demanda o trabalho de um escriba em tempo integral. O texto final deve sempre contar com precisamente 79.847 palavras e 304.805 letras, números idênticos desde a escrita da primeira Torá (Disponível em: <<http://jewishencyclopedia.com/articles/14446-torah>>. Acesso em 07/09/2016).

escrito. A escrita oficial da história judaica (segundo a religião) pode ter parado, mas a memória e a sua atualização devem ser mantidas.

E é também, obviamente, um livro que deu origem a inúmeros outros livros. Como se a própria Bíblia desse ouvidos e atentasse para o mandamento que atribui a Deus, “ide e multiplicai-vos”. (OZ; OZ-SALZBERGER, 2012, locais do Kindle 169-171).

Os dois livros discorrem incansavelmente acerca de quase todos os aspectos da vida diária dos israelitas, desde problemas matrimoniais até o tratamento de animais domésticos, já que na época em que foram escritos os rabis legislavam não somente sobre assuntos religiosos, mas sobre todos os aspectos legais, econômicos e morais das comunidades judaicas. Esse ponto será bastante importante na construção da narrativa de Trachimbrod em *Everything is Illuminated*, já que a organização do *shtetl* e as decisões sobre quaisquer assuntos dependem inteiramente da palavra final do Rabino Bem-Considerado e dos membros da Congregação dos Corretos.

O Livro de Antecedentes escrito pela Congregação dos Corretos e atualizado pelo menos uma vez por mês registra cada acontecimento do *shtetl*, além de explicar e oficializar termos e discorrer sobre assuntos de ordem maior, como a identidade judaica, o papel dos gentios na comunidade, o amor, o casamento, e assim por diante. Em linguagem bastante engraçada que parece o registro direto da oralidade, ele apresenta intromissões constantes de seu(s) narrador(es) e entradas cômicas, como “Os 120 casamentos de Joseph e Sarah L”, que acontecem formal ou informalmente desde que Joseph tem oito e Sarah seis anos de idade, ou “Nós, os Judeus”, onde se afirma que “Os judeus são tudo aquilo que Deus ama.” Os animais são relegados a um segundo lugar, pois “são tudo aquilo de que Deus gosta, mas que não ama”. (FOER, 2005, p. 280)

O Livro é lido por todos os habitantes do vilarejo, não somente para rememorar ou aprender, mas principalmente na expectativa da inserção no passado, no presente e no futuro dos acontecimentos da comunidade.

The Book of Antecedents, once updated yearly, was now continually updated, and when there was nothing to report, the full-time committee would report its reporting, just to keep the book moving, expanding, becoming more like life: *We are writing... We are writing... We are writing . . .*

Even the most delinquent students read The Book of Antecedents without skipping a word, for they knew that they too would one day inhabit its pages, that if they could only get hold of a future edition, they would be able to read of their mistakes (and perhaps avoid them), and the mistakes of their children (and ensure that they would never happen), and the outcome of future wars (and prepare for the death of loved ones).¹³⁶ (FOER, 2003, p. 209. Itálico do original)

Para não excluir ele vai à exaustão e à impossibilidade, e quando a linguagem já não pode mais conter toda a vida que precisa registrar, ou quando não há o que escrever, o Livro traz o registro do próprio ato: *Nós estamos escrevendo...* À semelhança dos Talmudes, procura explicar todo e cada acontecimento da vida do vilarejo para evitar o apagamento da memória coletiva, servindo de guia para as próximas gerações, que premonitoriamente também se leem nos seus volumes. A sua finalidade é do mesmo modo organizar social e legalmente a vida em comunidade, e para isso todo tipo de informação é incluída em suas páginas, desde o relato de grandes acontecimentos até a descrição de pequenas ações corriqueiras e definições lexicais que auxiliam o povoado a perceber melhor o mundo.

Do mesmo modo, a Congregação dos Desleixados faz registros semanais no Livro de Sonhos Recorrentes. Eles relatam os sonhos que têm com frequência para ligá-los aos de seus antepassados, em uma reflexão sobre o futuro deles e de seus descendentes. A leitura dos dois livros é pública; o Livro de Antecedentes é lido na Sinagoga dos Corretos, e o de Sonhos Recorrentes,

¹³⁶ “O livro de Antecedentes, inicialmente atualizado a cada ano, era agora atualizado continuamente, e quando não havia nada a registrar, o tal comitê, que trabalhava em tempo integral registrava seus registros, apenas para manter o livro em movimento, expandindo-se e tornando-se mais parecido com a vida: *Estamos escrevendo... Estamos escrevendo... Estamos escrevendo...*

Até os piores alunos liam o Livro de Antecedentes sem saltar uma única palavra, pois sabiam que também habitariam aquelas páginas um dia. Se ao menos pudessem obter sua edição futura, conseguiriam ler seus erros (e talvez evitá-los), os erros de seus filhos (e tomar medidas para que eles não acontecessem), e o resultado de futuras Guerras (e se preparar para a morte de entes queridos).” (FOER, 2005. p. 267. Itálico do original)

semanalmente, na Congregação dos Desleixados, e cada habitante do vilarejo tem um volume (ou seus vários volumes) em casa para consulta. Enquanto o primeiro pretende narrar a realidade, o segundo nos oferece a interpretação dela: “*What is being awake if not interpreting our dreams, or dreaming if not interpreting our wake?*”¹³⁷ (FOER, 2003, p. 36. Itálico do original)

Quando Alex recebe os manuscritos da história de Trachimbrod ele fica tocado com a criação desses Livros, mas encontra-se num outro polo do ato de rememoração que eles evocam. Se por um lado Jonathan insere-se como indivíduo numa narrativa coletiva – como registra o sonho em que somos nossos pais:

4:525—The dream that
we are our fathers. I walked to the Brod,
without knowing why, and looked into
my reflection in the water. I couldn't look
away. What was the image that pulled me
in after it? What was it that I loved? And
then I recognized it. So simple. In the
water I saw my father's face, and that face
saw the face of its father, and so on, and so
on, reflecting backward to the beginning
of time, to the face of God, in whose
image we were created. We burned with
love for ourselves, all of us, starters of
the fire we suffered — our love was the affliction
for which only our love was the
cure . . .¹³⁸ (Ibid, p. 40-41)

Por outro, apesar de reconhecer a beleza da passagem, Alex propõe a si mesmo como a imagem antagônica de seu pai. Fica claro que enquanto o presente e o futuro de Jonathan se organizam segundo o olhar que lança luz ao passado, a volta de Alex à memória da Guerra relatada por seu avô o lança para o futuro. A

¹³⁷ “O que é estar acordado, senão interpretar nossos sonhos, ou sonhar, senão interpretar nossa vigília?” (Ibid, p. 53)

¹³⁸ “4:525 O sonho de que somos nossos pais. Eu ia andando até o rio Brod, sem saber por quê, e olhava para o meu reflexo na água. Não conseguia mais desviar os olhos. Qual era a imagem que me fazia querer mergulhar ali dentro? O que eu amava ali? E então reconheci o que era. Tão simples. Vi o rosto do meu pai na água, e aquele rosto via o rosto do seu pai, e assim por diante, refletindo de volta até o começo dos tempos, até o sonho de Deus, a cuja imagem fomos criados. Ardíamos de amor por nós mesmos, todos nós, que acendíamos o fogo que sofríamos – nosso amor era a moléstia que somente nosso amor podia curar...” (FOER, 2005, p. 57. Itálico do original)

sua identidade individual, definida dentro do grupo familiar – afinal, como o primogênito ele deve dar continuidade à sequência patriarcal dos Alexander Perchov – tem que ser revista segundo a descoberta sobre o passado do avô:

*The Book of Recurrent Dreams was a very beautiful thing, and I must say that the dream that we are our fathers made me melancholy. This is what you intended, yes? Of course I am not Father, so perhaps I am the rare bird to your novel. When I look in the reflection, what I view is not Father, but the negative of Father.*¹³⁹ (Ibid, p. 54. Itálico do original)

Ele acredita ser “o pássaro raro” do romance, já que não quer ser semelhante ao pai, mais um perpetuador da violência. Novamente, enquanto o olhar de Jonathan projeta-se a um passado para dar sentido ao presente e para encontrar uma identidade que o conecte ao seu avô e seus demais ancestrais, o olhar de Alex dirige-se ao futuro, numa negação de sua ancestralidade. Só depois que conhece o passado do avô ele se vê apto, finalmente, a assumir o passado, mas com o intuito de impulsionar-se para a mudança de vida necessária para seguir em frente. E a produção da narrativa realista da viagem a Trachimbrod – próxima em intenção ao Livro de Antecedentes, já que pretende registrar a própria vida – realmente permite que Alex interprete seus sonhos.

No primeiro capítulo do romance, em que se apresenta para seu leitor, Alex se mostra entusiasmado em traduzir para um americano, já que tem como maior anseio mudar-se para a América com seu irmão mais novo depois que conseguir poupar o suficiente para a viagem. O trabalho de tradução irá ajudá-lo a economizar, o que aumenta sua empolgação. Mas durante a viagem os acontecimentos funcionam como um estopim para o amadurecimento do personagem, que ocorre simultaneamente ao processo de escrita. Ao voltar para Odessa, Alex tem uma briga com o pai, decorrente de uma discussão sobre o

¹³⁹ “O Livro de Sonhos Recorrentes foi uma coisa muito bonita, e devo dizer que o sonho sobre sermos nossos pais me deixou melancólico. Era essa a sua intenção, não? É claro que eu não sou meu pai, de modo que talvez seja o pássaro raro na sua história. Quando olho na reflexão, o que avisto não é Papai, mas o negativo de Papai.” (FOER, 2005, p. 73. Itálico do original)

pagamento dos seus dias viajando com Jonathan. A briga é muito violenta e tem um desfecho doloroso, mas necessário. Alex expulsa o pai de casa, e a realidade, agora sem sombras, o obriga a avaliar os seus sonhos. Como consequência ele desiste de mudar-se para os Estados Unidos, para cuidar da mãe, do avô e de Igor. O avô, por sua vez, sabendo que Alex tem economias guardadas, pede dinheiro emprestado para continuar a busca por Augustine. Alex nega o dinheiro, não porque ainda precise dele, mas porque sabe que o avô não conseguirá partir para outra viagem, ou encontrar a moça.

*I am not a foolish person. I know that Grandfather will never be able to restore the currency. This signifies that I will not be able to move myself and Little Igor to America. Our dreams cannot exist at the same time. I am so young, and he is so aged, and both of these facts should make us people who are deserving of their dreams, but this is not a possibility.*¹⁴⁰ (FOER, 2003, p. 218. Itálico do original)

Começar uma vida fora da Ucrânia parecia uma possibilidade na narrativa fantasiosa de Alex, que é confrontada com as necessidades que a ele se impõem. Ele sabe que o presente e o futuro são moldados pelo passado, mas nega esse fato. A sua iluminação acontece ao descobrir o passado do avô, que o leva a finalmente compreender o presente de sua família. Somente conhecendo essa história é que ele se liberta dos sonhos e pode enfrentar a realidade. Na carta que deixou antes do suicídio, o avô o aconselha a viver sem nunca ter que mentir. A verdade é o oposto da mentira; o amor está em falar a verdade.

Mesmo ciente de que ele e o avô merecem seus sonhos, um de realização pessoal e profissional, outro de reconciliação com o passado e com os judeus, povo representado por Jonathan, ele decide desistir da tentadora ideia de fugir

¹⁴⁰ “*Não sou uma pessoa tola. Sei que Vovô nunca conseguirá restaurar minha moeda-corrente. Isso significa que não poderei me mudar com Pequeno Igor para a América. Nossos sonhos não podem existir ao mesmo tempo. Eu sou tão jovem, e ele é tão idoso, e esses dois fatos deveriam nos tornar pessoas merecedoras dos nossos sonhos, mas isso não é uma possibilidade.*” (FOER, 2005, p. 292. Itálico do original)

como Alexander depois da Guerra, e decide enfrentar a realidade para criar ali mesmo, na Ucrânia, um novo começo.

Os atos de escrever e registrar, próprios da tradição judaica, fazem uma ponte entre a percepção do sujeito e a realidade, imputando a ela os mesmos atos que, paradoxalmente, intentam a todo custo preservar. A natureza flexível da linguagem é comparável à própria essência da vida, sempre em movimento, imagem que se traduz na escrita constante tanto do Livro de Antecedentes quanto no Livro de Sonhos Recorrentes.

Vários livros formam o romance, e dentro deles mais livros vão sendo escritos. Na mesma caixa que Jonathan recebe de Lista como presente, em cuja lateral se lê *REMAINS*, eles encontram um volume muito antigo, coberto de pó. Jonathan e Alex ficam espantados ao notar que as palavras parecem cair dele, pois estão por toda parte, como se excedessem o lugar a elas reservados. É como se o narrado não coubesse no seu volume:

The writing was on both covers, and when I unclosed it, I saw that the writing was also on the insides of both covers, and, of course, on every page. It was as if there was not sufficient room in the book for the book. Along the side was marked in Ukrainian, *The Book of Past Occurrences*.¹⁴¹ (FOER, 2003, p. 223. Itálico do original)

O Livro de Ocorrências Passadas lembra muito os que se unem sob o título de *Yizker*, escritos e compilados no pós-Guerra pelas famílias daqueles que pereceram. É inclusive em um de seus volumes que se pode encontrar a história da colônia chamada Zoviówka que também é batizada de Trachimbrod ou

¹⁴¹ “Removi a poeira da capa. Jamais testemunhara um livro similar àquele. O escrito estava em ambas as capas, e quando descerrei o livro, vi que o escrito também estava nos interiores de ambas as capas, e, é claro, em cada página. Era como se não houvesse espaço suficiente no livro para o livro. Ao longo do lado podia-se ler em ucraniano: *O Livro de Antecedentes*.” (FOER, 2005, p. 302. Itálico do original) (A tradução repetiu o nome do Livro da narrativa de Trachimbrod para esse encontrado na caixa. Porém, acredito que *O Livro de Ocorrências Passadas* poderia ter sido mantido, já que indicaria a referência de Jonathan para a criação dos livros sagrados de Trachimbrod.)

Trachenbrod durante os séculos de sua existência, antes de ser extinta¹⁴². Mais uma vez, a escrita aparece como a ferramenta mais apropriada para o registro do passado e combate ao esquecimento, ideias reproduzidas por Jonathan nos Livros que regem e atestam a existência dos Humanos e dos Judeus em Trachimbrod.

Por fim, os Livros, principalmente o de Sonhos Recorrentes, elevam a uma potência irreal a projeção do tempo na escrita. Nele, assim como nos sonhos, presente, passado e futuro se mesclam. Como em uma declaração premonitória, o Livro revela o bombardeio que dá fim ao vilarejo. A entrada intitula-se “O sonho do fim do mundo”, indicando a aniquilação do lugar e de seus habitantes, bem como antecipando o título do capítulo que encerra a história de Trachimbrod.

9:613—The dream of the end of the world.
 bombs poured down from the sky exploding
 across trachimbrod in bursts of light
 and heat those watching the festivities
 hollered ran frantically they jumped into
 the bubbling splashing frantically dynamic
 water not after the sack of gold but
 to save themselves they stayed under as
 long as they could they surfaced to seize
 air and look for loved ones my safran
 picked up his wife and carried her like a
 newlywed into the water which seemed
 amid the falling trees and hackling crackling
 explosions the safest place hundreds
 of bodies poured into the brod that river
 with my name [...]
 PLEASE PLEASE PLEASE PLEASE
 the kicking in zosha's belly became more
 and more PLEASE PLEASE the baby refused
 to die like this PLEASE [...]
 WAWAWAWAWAWA
 she cried she was perfectly
 healthy and she would have lived except
 for the umbilical cord that pulled her back
 under toward her mother who was barely
 conscious but conscious of the cord and
 tried to break it with her hands and then
 bite it with her teeth but could not it
 would not be broken and she died with
 her perfectly healthy nameless baby in her

¹⁴² Os *Yizker* são um banco de dados organizado depois do fim da Guerra com informações sobre lugares que ‘desapareceram’ e judeus que não puderam ser sepultados. Há mais informações sobre eles na página 63 desta tese. Eles contêm informações diversas sobre a localidade de cidades e vilarejos extintos durante a Guerra, sobre seus habitantes e também preces dirigidas aos mortos.

arms [...]
 this is what we've done we've killed
 our own babies to save them¹⁴³ (Ibid, p. 273)

O sonho de Brod coincide com uma de suas 613 tristezas, mencionadas no Livro de Antecedentes. Segundo o verbete que leva o seu nome, as páginas molhadas imprimiram as tristezas no seu corpo, mas somente 55 ficaram legíveis e puderam ser recuperadas após seu resgate (o que indica que ela morreu no rio) enquanto as demais não foram localizadas, e o autor (ou autores) espera(m) que nunca sejam. No Livro de Sonhos Recorrentes a tristeza de número 613, a última, coincide com o número em que foi registrada, graficamente à semelhança das entradas bíblicas: 9:613.

O sonho também é profético, já que antecipa o bombardeio e a morte de Zosha e do bebê, ao mesmo tempo que explica o destino de Safran, que escapa da morte mas não consegue salvar a família, o que pode ser atribuído também às limitações de seu braço morto. O romance se apresenta como uma boneca russa: a história da destruição de Trachimbrod é descrita no Livro de Sonhos e retomada no Livro de Antecedentes, que por sua vez é a história de Trachimbrod e, por fim, do romance.

A passagem nos transporta novamente ao início da narrativa, quando Brod emerge do rio, mas sem o cordão umbilical; quando assim liga Safran a

¹⁴³ “9:613 – O sonho do fim do mundo. bombas choveram do céu estourando por trachimbrod em explosões de luz e calor os que assistiam às festividades gritaram correram freneticamente saltaram dentro da dinâmica água borbulhante não atrás do saco de ouro mas para se salvar ficaram debaixo d’água o maior tempo possível vieram à tona para tomar fôlego e procurar seus entes queridos meu safran pegou a esposa e a levou como uma recém-casada para dentro d’água que parecia entre as árvores caídas e crepitantes e dilacerantes explosões o lugar mais seguro centenas de corpos caíram no brod esse rio que tem meu nome [...] POR FAVOR POR FAVOR POR FAVOR POR FAVOR os chutes na barriga de Zosha aumentaram e mais POR FAVOR POR FAVOR o bebê recusava-se a morrer assim POR FAVOR as bombas caíam estalando e ardendo em chamas e meu safran conseguiu libertar-se da massa humana e boiar corrente abaixo sobre as pequenas cachoeiras para águas mais claras zosha foi puxada para baixo POR FAVOR e o bebê recusando-se a morrer assim foi puxado para cima e para fora do corpo dela avermelhando as águas ela veio à tona como uma bolha para a luz para o oxigênio para a vida para a vida UAUUAUAUAUÁ gritou ela estava em perfeita saúde e teria vivido não fosse o cordão umbilical que a puxou para baixo na direção da mãe que estava quase inconsciente mas consciente do cordão e tentou rompê-lo com as mãos e depois mordê-lo com os dentes mas não conseguiu ele não se rompeu e ela morreu com o bebê sem nome perfeitamente saudável nos braços [...] é isso que fizemos matamos nossos próprios bebês para salvá-los.” (FOER, 2005, p. 361-362. Maiúsculas do original.)

Trachim B, na indicação que o pai da menina pode ter sido levado pela correnteza, assim como aconteceu com Safran. A analogia mais profunda é, contudo, com o ato de Alexander durante a invasão nazista. Por um lado, o discurso é organizado em fluxo de consciência, mesma forma empregada na confissão dele, indicando em ambos os casos a angústia que a reapresentação do passado impõe a quem narra. Além disso, é uma bela ilustração de que, quanto mais difícil parece ser a tarefa de reelaborar um acontecimento ao narrá-lo, mais se tem que falar, e mais rápido, e sem parar. Nesses casos, é sobre o leitor que cai a dificuldade de interpretação. Assim como Alexander acredita ter assassinado Herschel em nome do amor por sua família, os habitantes acabam matando uns aos outros, seus filhos e vizinhos, para salvá-los. Nos dois casos, a injustiça da violência às vítimas justifica as suas escolhas, mas não pode revogar a morte.

3.4 O RECONHECIMENTO DA AUSÊNCIA: COMEÇANDO A AMAR

Lembrar, esquecer, escrever, imaginar no intuito de resgatar o passado são todas capacidades e atividades humanas. Elas procuram travar um diálogo entre o objeto a ser recuperado e o presente da rememoração por meio do discurso comum, isto é, por meio da relação de reconhecimento entre as duas instâncias. A narrativa ficcional enquanto discurso memorialístico pede ao leitor que aceite o jogo sobre o que está sendo narrado. O leitor deve engajar-se em desvendar as conexões, que no caso de *Everything is Illuminated* são estabelecidas por um narrador autodiegético e onisciente.

A relação entre as narrativas formativas do romance se estabelece não pela busca do passado *per se*, mas principalmente em razão das lacunas que multiplicam os implícitos, os subentendidos e as inferências. Esses espaços abundam também nas discussões entre os personagens e nas descrições das cenas, revertendo-se em tema para o romance. As conexões para chegarmos,

junto com Jonathan e Alex, à iluminação, surpreendentemente nos conduzem ao vazio. É na Trachimbrod do pós-Guerra, um terreno vasto, onde não se vê nada além de um extenso gramado e do rio ao lado do qual o vilarejo um dia se estabeleceu, que tudo finalmente se ilumina no romance. Na confluência de passado, presente e futuro, simbolizados respectivamente por Alexander, Jonathan e Alex, as três narrativas se encontram não para completar as lacunas, mas a fim de elucidar a sua presença, ao redor da qual o texto se molda. Os ‘buracos’ se fazem presentes na narrativa não só como organizadores do enredo, que afinal se estrutura a partir de uma busca por algo que falta, mas também como elementos internos a cada uma das histórias. Eles não equivalem ao nada, mas são a ausência de algo que foi retirado, amputado.

Na narrativa de Trachimbrod, Brod é acolhida pela Rabino Bem-Considerado, que a leva para a Sinagoga a fim de decidir seu destino. Enquanto aos homens é permitido que se reúnam ao redor do seu berço para proferir preces e debater seu futuro, às mulheres resta apenas vê-la por meio de um buraco do tamanho de um ovo cavado na parede dos fundos da Sinagoga. Curiosas, elas se revezam para ver a menina, que se converte em fragmentos por causa do buraco, que é pequeno demais para que elas a possam ver em sua totalidade:

It was through this hole that the women of the shtetl took turns viewing my great-great-great-great-grandmother. [...] But more likely their mixed feelings were inspired by the hole. From such a distance [...] they couldn't satisfy any of their mothering instincts. [...] They learned to hate her unknowability, her untouchability, the collage of her.¹⁴⁴ (FOER, 2003, p. 20)

O buraco marca várias ausências; a do ovo a que se compara o seu tamanho, da madeira retirada para produzi-lo... por meio dele as mulheres do vilarejo aprendem a odiar Brod, porque a elas a ausência da menina é imposta.

¹⁴⁴ “Era por esse buraco que as mulheres do *shtetl* se revezavam para ver a mãe da mãe da mãe da minha tataravó. [...] mas era mais provável que seus sentimentos confusos fossem inspirados pelo buraco. [...] Elas aprenderam a odiar aquela desconhecibilidade, aquela intocabilidade, aquela colagem.” (FOER, 2005, p. 32. Itálico do original)

A menina converte-se em uma colagem, e não pode satisfazer os instintos maternos daquelas mulheres. A falta da bebê e de sua completude impede o amor que naturalmente se estabeleceria entre uma candidata a mãe e o bebê órfão.

Quando a menina vai para casa com Yankel, o que ela recebe como o primeiro presente do pai é o cordão com a conta de ábaco, furada em seu centro. O pai a presenteia com o buraco, símbolo de sua desonra, para que ela se sinta parte da família. Esse ato é bastante simbólico, porque Yankel, que passa toda a narrativa repetindo a si mesmo que não está triste (como se a repetição pudesse transformar-se em realidade), transmite a saudade e a insatisfação diante da falta para Brod: da esposa, dos filhos, da sua identidade. E ela a recebe como a ausência da mãe, da saciedade pelo saber, de amigos. Ao todo compila 613 tristezas como se fossem mandamentos, e sente cada uma delas, obedientemente.

A vida íntima da menina parece regulada pelos buracos que marcam sua existência desde o nascimento. Depois que seu marido, o Kolker, sofre o acidente no moinho de trigo, seu comportamento muda drasticamente. A lâmina cravada em seu crânio lhe provoca atitudes agressivas abruptas, que se alternam com a sua antiga natureza dócil. Passa rapidamente de um marido atencioso e amável para um homem cruel, capaz de ofender e agredir fisicamente a esposa, sempre alvo de seus ataques:

It was less than a year after the accident before he started hitting her. [...] And when he was not in a 'mood', he was more kind to her than any husband to his wife. His moods were not him."¹⁴⁵
(FOER, 2003, p. 128)

A nova natureza do Kolker, nascida da lâmina que fazia agora parte dele, obriga os dois a dormirem em quartos separados, para evitar que ela acordasse

¹⁴⁵ "Menos de um ano depois do acidente, ele começou a bater nela. [...] E quando não estava 'atacado', ele era mais gentil com ela do que qualquer marido com a esposa. Aqueles 'ataques' não eram ele." (FOER, 2005, p. 176)

com um murro ou um empurrão para fora da cama. Ele mesmo, num momento de lucidez, decide que ficará trancado e que seu relacionamento irá se restringir ao que for possível através de um furo, moldado na parede divisória entre os quartos dos dois. Incrivelmente, é através do buraco que os dois atingem um grau de intimidade que jamais imaginaram. Eles travam diversas conversas profundas – que o marido sempre exigia da esposa, já que ela era inteligente demais e não o levava a sério – observam-se nus em várias posições e inclusive concebem um filho, que nasce no dia em que o Kolker morre, três anos após o acidente.

As ausências se alternam na vida de Brod. Ela nasce no dia da morte de seus pais e perde Yankel, seu pai adotivo, na noite em que conhece o Kolker. Por fim, no dia da morte do marido nasce seu terceiro filho, que ela batiza de Yankel como os outros dois. Ela, que recebe o nome do rio que simboliza o próprio ciclo da vida, vive literalmente a experiência da morte que parece originar a vida dentro do romance. Ao lado da conta de ábaco, que ainda leva pendurada ao redor do pescoço, Brod adiciona o buraco, que recortou da parede. Agora tem consigo os dois buracos deixados pelos dois homens que perdeu na vida. A Shoá não pode deixar de ser narrada, pois da morte surge a vida.

She cut around the hole that had separated her from the Kolker for those last months, and put the pine loop on her necklace, next to the abacus bead that Yankel had given her so long ago. This new bead would remind her of the second man she had lost in her eighteen years, and of the hole that she was learning is not the exception in life, but the rule. The hole is no void; the void exists around it.¹⁴⁶ (Ibid, p. 139)

Os buracos que leva ao pescoço atingem uma significação ontológica. Ela compreende que as perdas simbolizadas por eles são a regra na vida, não a

¹⁴⁶ “Ela recortou da parede o buraco que a separara do Kolker naqueles últimos meses, e pôs a rodela de pinho no colar, junto da conta de ábaco que Yankel lhe dera muito tempo antes. Essa nova conta a faria lembrar-se do segundo homem que perdera nos seus dezoito anos, e do buraco que, conforme ela estava descobrindo, não é uma exceção na vida, e sim a regra. O buraco não é um vazio; o vazio existe em torno dele.” (FOER, 2005, p. 189)

exceção, e o vazio se forma ao redor dele. Isto é, aprende que as perdas são reais e sempre vão ocorrer, mas que o vazio, o que temos de completar de vida, é o que molda o buraco, que é real.

Durante os dezoito anos de sua vida Brod não parece entender o amor, nem ao menos experimentá-lo. Ela vive com Yankel e cuida dele em sua velhice, mas acha que aquilo é o oposto do amor. Quanto ao marido, mantém com ele um relacionamento superficial, até o acidente com a lâmina.

They lived with the hole. The absence that defined it became a presence that defined them. Life was a small negative space cut out of the eternal solidity, and for the first time, it felt precious — not like all of the words that had come to mean nothing, but like the last breath of a drowning victim.¹⁴⁷ (FOER, 2003, p. 135)

A imagem da vítima se afogando antecipa a morte do Kolker, que se aproxima. Antes de morrer, contudo, o marido faz uma confissão a Brod. Ele conta a ela que Yankel não era seu verdadeiro pai. A vida se fez verdadeira através do buraco e por conta de sua presença. Ela finalmente pôde lhe dizer “Eu te amo” e sentir o que dizia.

O amor é uma das questões centrais no romance, que se articula no processo de reconhecimento de si a partir do Outro, como vimos na história de Brod e do Kolker. Jonathan compreende isso, pois o buraco que se forma pela falta de registros do passado de seu avô não é preenchido, já que a narrativa fantástica denuncia seu próprio caráter fantasioso e inverídico. Mas a invenção do passado indica que a vida pode se moldar ao buraco, à presença da ausência.

Em uma conversa que acontece nos silêncios entre Alexander e Alex – os parênteses são marcas textuais que deixam em suspenso se as palavras ficam subentendidas ou se Alex as imagina – há uma analogia entre a ideia do sagrado

¹⁴⁷ “Eles viviam com o buraco. A ausência que os definia tornou-se uma presença que os definia. A vida era um pequeno espaço negativo extraído da eterna solidez, e pela primeira vez parecia preciosa – não como todas as palavras que haviam deixado de ter significado, mas como o último suspiro de uma vítima se afogando.” (FOER, 2005, p. 185)

– *holy* – e do buraco ou vão – *hole* – que inclusive reside na cegueira imaginada do avô, que Alex assume herdar:

(You have ghosts?)
 (Of course I have ghosts.)
 (What are your ghosts like?)
 (They are on the insides of the lids of my eyes.)
 (This is also where my ghosts reside.)
 (You have ghosts?)
 (Of course I have ghosts.)
 (But you are a child.)
 (I am not a child.)
 (But you have not known love.)
 (These are my ghosts, the spaces amid love.)¹⁴⁸ (FOER, 2003, p. 246)

A ideia de que o amor se expressa no reconhecimento da ausência e na sua aceitação fecha a narrativa com a carta deixada por Alexander a Jonathan, para ser lida e traduzida por Alex. Nela, ele exorta Alex a nunca precisar mentir ou esconder seu passado: “Try to live so that you can always tell the truth, I said.”¹⁴⁹ (Ibid, p. 275. *Itálico do original*). Na noite em que se suicida, ele o coloca para dormir e penteia seus cabelos com os dedos numa expressão física de amor, que era suprimido pela culpa e pela dor, traduzidas em violência.

As gerações que sucedem a dos sobreviventes, como a de Jonathan e Alex, têm que se moldar a esse buraco deixado pela morte para conseguir acessar e reproduzir a memória e, desse modo, seguir em frente, ‘submete[ndo] a herança a inventário’ (RICOEUR, 2012, p. 101).

¹⁴⁸ “(Você tem fantasmas?)
 (É claro que tenho fantasmas.)
 (Como são seus fantasmas?)
 (Eles estão do lado de dentro das minhas pálpebras.)
 (É aí também que os meus fantasmas residem.)
 (Você tem fantasmas?)
 (É claro que tenho fantasmas.)
 (Mas você é uma criança.)
 (Não sou uma criança.)
 (Mas ainda não conheceu o amor.)
 (São esses os meus fantasmas, os espaços entre o amor.)” (FOER, 2005, p. 329)

¹⁴⁹ “Tente viver de modo que você sempre possa dizer a verdade, disse eu.” (Ibid, p. 364)

4 MEMÓRIA, TRAUMA E ESQUECIMENTO *EM EVERYTHING IS ILLUMINATED*

*THE PAST is a foreign country: they do things differently there.*¹⁵⁰
L.P. Hartley

A frase que inicia o romance *The Go-Between*¹⁵¹, de L. P. Hartley, fala sobre o tipo de influência que o passado tem no presente. Ao comparar o passado ao estrangeiro, Hartley nos remete tanto ao estranhamento causado pelo (que se torna) desconhecido, quanto pela fusão de insegurança e fascínio ao visitarmos um lugar que não nos pertence, ou a que nós não (mais) pertencemos. A ideia de habitar um lugar diferente, de preencher esse espaço como um ser alheio, enfatizada pelo uso de um pronome em terceira pessoa na epígrafe – *they* –, é do mesmo modo importante para a reflexão que fazemos neste capítulo. Além do mais, a metáfora do deslocamento sugere uma avaliação do movimento de retorno que se faz voluntária ou compulsoriamente, gerado por estímulos variados, e dos efeitos causados por ele.

O duplo jogo entre atração e cautela, evocado a partir do amplo campo lexical do termo estrangeiro, suscita reflexões sobre o esforço de reconstituição por parte daquele que visita o passado. Verificamos, por exemplo, que alterações e adições são inevitáveis e decorrentes de uma visão atual e de impressões do presente sobre os eventos passados; o ser que lembra é diferente daquele que viveu ou testemunhou o momento que já não mais existe. Assim, uma vez que a ação reminiscente acontece, uma projeção daquilo que se sabe, se sente e se espera desse passado é impressa no ato de lembrar e de certa forma molda ou

¹⁵⁰ “O passado é um país estrangeiro. Eles fazem coisas diferentes coisas por lá.” (Minha tradução)

¹⁵¹ Romance do escritor britânico Leslie Poles Hartley, publicado em 1953. Conta a história de um rapaz chamado Leo Colston, na época com 13 anos, que testemunha o trágico desfecho de uma história de amor entre a filha de um rico proprietário de terras e um jovem agricultor, que acontece durante o verão de 1900. Apaixonado pela moça, o protagonista acaba por aceitar o papel de mensageiro do casal. O trauma causado pela participação indireta no romance entre a moça e o agricultor faz com que o narrador perca a inocência da infância, o que também resulta numa inabilidade de estabelecer relacionamentos duradouros pelos cinquenta anos que seguem o ocorrido. Em português foi traduzido como *O Mensageiro* pela Nova Alexandria, com última edição em 2002.

até distorce as lembranças evocadas. Apesar dessa espécie de ‘risco’ que se corre, recorrer à memória é indispensável para se atestar a autenticidade de algo que aconteceu: “Se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é nosso único recurso para significar o caráter de passado daquilo de que declaramos nos lembrar.”. (RICOEUR, 2012, p. 40).

No segundo capítulo desta tese discutimos brevemente como a primeira geração de sobreviventes da Shoá transpôs para a literatura a experiência da Segunda Guerra Mundial. Verificamos que a reconstituição da memória por meio da linguagem se faz de maneira bastante distinta quando o autor da narrativa já não é mais a testemunha de primeira mão, e sim a segunda ou a terceira geração de sobreviventes, ou seja, quem herda a memória ou, como sugeriu Geoffrey Hartman, a “testemunha por adoção”¹⁵². Neste capítulo veremos como a memória reconstituída por Jonathan, um descendente de vítimas da Guerra, se configura como uma espécie de *postmemory*, termo cunhado por Marianne Hirsch (2001), e também de que forma o ato de lembrar – *zakhor* – ora se apresenta como elemento essencial para a identificação do protagonista de *Everything is Illuminated* com a memória coletiva de sua família, ora aparece na narrativa de Trachimbrod como um elemento de dependência crônica, ou de alienação. Outros pontos importantes explorados no romance são o trauma e o esquecimento, intrinsecamente ligados e paradoxalmente constituintes daquilo a que chamamos de memória.

4.1 POSTMEMORY: A MEMÓRIA COMO HERANÇA

Suddenly Yankel was overcome with a fear of dying, stronger than he felt when his parents passed of natural causes, stronger than when his only brother was killed in the flour mill or when his children died, stronger even than when he was a child and it first occurred to him that he must try to understand what it could mean

¹⁵² “witnesses by adoption”. (apud HIRSCH, 2001, p. 10)

not to be alive — to be not in darkness, not in unfeeling — to be not being, not to be. ¹⁵³ (FOER, 2003, p. 42)

A cena acima mostra a reação de Yankel, já com mais de setenta anos, ao descobrir que fora o escolhido (ou o sorteado) para ser o pai de Brod. A reflexão que segue o anúncio da paternidade revela uma história pessoal marcada por ausências: a morte prematura dos dois filhos, o abandono da esposa e, por fim, a perda do próprio nome, a que fora obrigado a renunciar por ter sido condenado por usura. Yankel não tem laços com ninguém, nem mesmo com seu antigo eu. É um novo homem, cujas mudanças o condenaram ao esquecimento. Quando descobre que irá adotar Brod, um medo terrível e também inédito o acomete; o medo de sua própria ausência. Ele se refere à sua morte não como a escuridão ou um simples apagar da vida, mas como a anulação de sua existência. A noção do medo, agravada pela notícia inesperada da paternidade, tem pelo menos duas aplicações aqui. Uma delas é o temor natural de muitos pais – ou da grande maioria deles – de morrer e deixar os filhos desprotegidos e vulneráveis ao mundo. Outra aplicação seria a da aniquilação, do fim, que ele enfatiza com a expressão “ser não sendo, não ser”.

Como uma pessoa pode continuar sendo depois de sua própria morte? Pensando na transgeracionalidade da memória em *Everything is Illuminated*, novamente encontramos a rememoração e a reprodução como elementos vitais de conexão entre as gerações, elos entre o passado e o presente. Nesse caso, o registro do que lembramos seria parte da luta incessante contra o esquecimento, que é a aniquilação e o desaparecimento total do passado e, por conseguinte, do reconhecimento por parte dos descendentes da história da própria família. Se a memória for apagada, corre-se o risco de afirmar que as gerações anteriores às nossas serão não sendo, ou não serão.

¹⁵³ “Subitamente, Yankel viu-se dominado pelo medo de morrer, um medo mais forte do que aquele que sentira quando seus pais haviam morrido de causas naturais, mais forte do que aquele que sentira quando seu único irmão morrera no moinho de trigo ou quando seus filhos haviam morrido, mais forte até do que aquele que sentira quando era criança e lhe ocorreu pela primeira vez que precisava tentar entender o que podia significar não estar vivo (estar não na escuridão, não na insensibilidade), ser não sendo, não ser.” (FOER, 2005, p. 58)

O paradoxo é que a cultura – e, por conseguinte, a memória coletiva (que é também chamada de memória cultural por alguns) – é muitas vezes tomada por um produto enraizado e limitado, pertencente a um grupo hermético e homogêneo (SZNAIDER, 2013, p. 60). Porém, em *Everything is Illuminated* encontramos um meio bastante heterogêneo de produção e transmissão. A memória judaica aparece como uma *travelling memory*, na acepção de Astrid Erll (apud SZNAIDER, 2013, p. 60), isto é, é constituída por lembranças móveis que saíram da Europa em direção a outros continentes e agora retornam junto com os descendentes dos sobreviventes de Guerra. Portanto, a transmissão e reconstituição da memória faz parte do processo político-cultural das sociedades humanas, o que combate a ideia de que ela seria um produto definitivo resultante da transmissão de um passado inflexível. Mais do que uma reprodução do que já foi, a reconstituição da memória, dado seu caráter cosmopolita e itinerante, é também um processo criativo. Vários elementos podem ser apontados como veículos das lembranças desses sobreviventes. Entre eles podemos citar as narrativas orais, os documentos, ou os objetos como diários, cartas e fotografias.

No artigo *Surviving Images* (2001), Marianne Hirsch tem como foco as fotografias guardadas por judeus que testemunharam a Shoá. Ela define como *postmemory*¹⁵⁴ a relação que se estabelece entre uma série de fotografias tiradas durante a Segunda Guerra e a interpretação ou a significação a elas atribuídas pelos descendentes. A partir dessas impressões há a criação de narrativas ficcionais que funcionam como a memória herdada para a geração que não participou diretamente da Guerra. Ao citar a expressão cunhada por Hartman – testemunhas por adoção – Hirsch explica como as lembranças dos pais e avós podem também fazer parte do repertório dos filhos e netos.

Postmemory thus would be retrospective witnessing by adoption. It is a question of adopting the traumatic experiences — and thus also the memories — of others as experiences one might oneself

¹⁵⁴ Termo empregado pela primeira vez por Marianne Hirsch em um artigo intitulado *Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory*, publicado no número 15 da revista *Discourse da Harvard University Press* em 1993. Hirsch desenvolve seu estudo sobre *postmemory* em trabalhos subsequentes, como no artigo *Surviving Images*, de 2001, citado nessa tese. Ao longo desse capítulo optei por empregar a tradução, pós-memória.

have had, and of inscribing them into one's own life story. It is a question, more specifically, of an ethical relation to the oppressed or persecuted other for which postmemory can serve as a model: as I can "remember" my parents' memories, I can also "remember" the suffering of others. [...] It describes as well as the relationship of the second generation to the experiences of the first — their curiosity and desire, as well as their ambivalences about wanting to own their parents' knowledge.¹⁵⁵ (HIRSCH, 2001, p. 10 e 12)

Diferentemente da memória daquilo que nós mesmos vivenciamos, a pós-memória seria mediada não pela rememoração¹⁵⁶, mas sim por um esforço declarado de projeção e imaginação, que tem seu amparo nos efeitos do evento passado que persistem no presente. A constatação de que o ato de lembrar é, ao mesmo tempo, evocar o passado conhecido por meio de histórias familiares (ou até mesmo dos silêncios e negações), o despertar de si para o inesperado recebe uma nova tintura quando a memória a ser visitada é herdada de seus primeiros detentores, ou seja, quando as crianças que ouvem se tornam jovens ou adultos que desejam registrar o que ouviram. Digo primeiros porque, como já afirmamos, a memória não pertence e nem pode ser de um só sujeito, mas apoia-se numa coletividade para persistir e vencer a inclemência da passagem do tempo.

Segundo Halbwachs (2013, p. 76), para que o indivíduo se recorde de algo ele precisa de uma data e de outros dados sociais e históricos, como lugar, acontecimentos e atores, todos exteriores a si mesmo. Por esse motivo, por mais que comumente se afirme que a lembrança é individual, ela depende de fatores externos para ser evocada e para que faça sentido para aquele que lembra. O olhar de Halbwachs, somado ao de Astrid Erll, mencionado acima, rende frutos

¹⁵⁵ "A pós-memória, portanto, seria o testemunho retrospectivo por meio da adoção. É uma questão de adotar as experiências traumáticas – e, portanto, também as lembranças – dos outros como experiências que alguém poderia ter tido, e de inscrevê-las na própria história da vida. É uma questão, mais especificamente, de uma relação ética com o oprimido ou perseguido, para o qual a pós-memória pode servir de modelo: como eu posso 'me lembrar' das lembranças dos meus pais, também posso me 'lembrar' do sofrimento dos outros. [...] O termo também descreve a relação da segunda geração com as experiências da primeira – sua curiosidade e desejo, bem como suas ambivalências sobre querer possuir o conhecimento de seus pais." (Minha tradução)

¹⁵⁶ Lembremos a delimitação que propusemos na introdução deste trabalho: para efeitos de estudo, vamos utilizar 'rememorar' para o ato de reconhecer a existência de um passado, e 'lembrar' ou 'recordar' para a representação ou a reconstituição desse passado.

na análise de *Everything is Illuminated*, pois Jonathan precisa transformar um passado de outrem em suas próprias lembranças. Ele parte da necessidade individual de lembrar para uma construção necessariamente coletiva do passado. Sem o outro ele não poderia reconstituir aquilo que se perdeu da história de sua família e de si mesmo, por extensão.

Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente. (HALBWACHS, 2013, p. 72)

Para rememorar o indivíduo necessita tanto de outras pessoas e objetos, todos fora de si, quanto da linguagem, um instrumento que também não é de seu uso exclusivo. Podemos inferir que o indivíduo recorre ao ambiente ao seu redor e às pessoas com quem convive para lembrar, e que ele principalmente traduz as lembranças em imagens por meio da linguagem. Por isso, como estamos utilizando a metáfora do estrangeiro para falar do passado, impossível não pensarmos nas diversas possibilidades de tradução das lembranças, considerando que a esfera que delimita o 'estranho' também acomoda a linguagem do outro, que exige a sua transposição pelo viés da tradução. Em *Everything is Illuminated*, a tradução aparece tanto literalmente na fala engraçada de Alex quanto nas diferentes tentativas de se traduzir o passado para a escrita, que tomam a forma de duas narrativas distintas, a história de Trachimbrod e o relato da viagem. A discussão de como esse processo ocorre aparece nas cartas, que têm um caráter metaficcional e, logicamente, metalinguístico.

Aquele que deseja lembrar, portanto, busca na memória de antepassados ou de outrem um acesso a si mesmo. Como vimos na citação, é um inscrever a memória alheia na sua própria história de vida, que aproxima as gerações e dá sentido ao vivido. Voltamos aqui à ideia de reconhecimento frisada por Ricoeur. Ao observar fotografias em que pais e avós aparecem, o observador ali se

projeta a fim de encontrar uma conexão daquela imagem com seu próprio presente e imprimir um sentido daquele vivido em sua experiência. Como Hirsch afirma, é a resposta das gerações seguintes ao trauma de seus antecessores.

If these images, in their obsessive repetition, delimit our available archive of trauma, can they enable a responsible and ethical discourse in its aftermath? How can we read them? Do they act like clichés, empty signifiers that distance and protect us from the event? Or, on the contrary, does their repetition in itself retraumatize, making distant viewers into surrogate victims who, having seen the images so often, have adopted them into their own narratives and memories, and have thus become all the more vulnerable to their effects? If they cut and wound, do they enable memory, mourning, and working through? Or is their repetition an effect of melancholic replay, appropriative identification?¹⁵⁷ (HIRSH, 2001, p. 8)

Para a segunda e terceira gerações, lembrar consiste em acessar indiretamente as fotografias deixadas pelos sobreviventes, que são o material usado para a reconstituição do passado e também figuram como partes da memória coletiva ou cultural da qual eles fazem parte. Mais do que isso, segundo a leitura de Hirsch, os descendentes de vítimas e testemunhas revivem o trauma ao se apropriarem da memória que as imagens indicam. A contextualização do trauma que as primeiras gerações gostariam de, muitas vezes, ver esquecido não é apenas paralização frente ao horror, mas uma possibilidade de superação do sofrimento (Ibid).

Postmemory is a powerful form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through representation, projection, and creation

¹⁵⁷ “Se essas imagens, em sua repetição obsessiva, delimitam nosso arquivo disponível de trauma, elas podem permitir um discurso responsável e ético como consequência? Como podemos lê-las? Elas atuam como clichês, significantes vazios que nos distanciam e nos protegem do evento? Ou, pelo contrário, a repetição delas retraumatiza, transformando distantes espectadores em vítimas vicárias que, tendo visto as imagens tantas vezes, as adotaram em suas próprias narrativas e memórias, e tornaram-se cada vez mais vulneráveis aos seus efeitos? Se cortam e ferem, elas permitem a memória, o luto e o trabalho de superação? Ou sua repetição é um efeito de reprodução melancólica, de identificação por apropriação?” (Minha tradução)

— often based on silence rather than speech, on the invisible rather than the visible.¹⁵⁸ (Ibid)

A proposta de Hirsch para compreendermos a adoção de memórias por meio de fotografias é pertinente para a análise de *Everything is Illuminated*, pois é o vislumbre da imagem de seu avô ao lado de uma moça e da leitura da misteriosa inscrição atrás da imagem que são o germe tanto do romance escrito por Foer – o que ele explica nas entrevistas que citamos nos capítulos anteriores – quanto da criação da história de Trachimbrod feita por Jonathan. Pensando na posição do fotógrafo em relação ao seu objeto, a fotografia permite a reconstituição do passado a partir daquilo que está presente na imagem e também do que está ausente, e dá margem para suposições. São essas aberturas que permitem às gerações seguintes a inserção em uma história que é sua somente por adoção ou herança. E, refletindo sobre outra ponta desse processo, quem posa para a câmera ou guarda a imagem quer que o momento capturado não seja esquecido; a fotografia impressa em papel é uma garantia de continuidade e de conexão, pois assim como o registro escrito de lembranças, a fotografia pode resistir ao tempo.

Há, porém, uma ressalva em relação à definição de pós-memória proposta por Hirsch quando analisamos *Everything*. Para a autora, a projeção do presente no passado se faz para que a geração atual possa tomar para si o trauma e ressignificá-lo, de forma que o sofrimento não seja esquecido ou banalizado. Em seus textos, Hirsch fala sobre o choque inicial que as imagens dos campos de concentração causaram em quem as via, principalmente naqueles que de alguma forma sabiam-se conectados àquele período. Ela ressalta que com o tempo as imagens passaram a fazer parte de uma espécie de repertório cultural da Guerra, e que por terem sido vistas e revistas, o choque inicial cedeu a uma espécie de normalização, de aceitação do inaceitável. Quando os descendentes releem as fotografias a partir de sua própria

¹⁵⁸ “A pós-memória é uma poderosa forma de lembrança, especialmente porque a conexão com seu objeto ou fonte é mediada não por meio da lembrança, mas através da representação, projeção e criação – muitas vezes com base no silêncio em vez do discurso, no invisível ao invés do visível.” (Minha tradução)

experiência e as aproximam de si, o efeito seria o contrário; o horror das imagens e a proximidade da morte que elas sugerem reconectariam as gerações. Por esse motivo, o dever da segunda e terceira gerações não seria somente o do reconhecimento de si, mas o pagamento de uma dívida ética e afetiva com seus antepassados e com os mortos da Guerra.

Além da atualização do trauma e de sua recontextualização para a geração contemporânea, o centro do romance que analisamos é a identificação do protagonista com um passado que paira em uma névoa de mistério, que não oferece nada além de pistas para ser acessado e, entre elas, a principal: uma fotografia. Por isso podemos dizer que em *Everything* a pós-memória aparece como um veículo empático, uma vez que a imagem daquelas quatro pessoas dá origem a uma narrativa fantástica, por vezes bastante cômica, e também às narrativas de Alex, nas quais o testemunho de Lista e a confissão de Alexander realmente veiculam o trauma dos sobreviventes e testemunhas.

4.1.1 A fotografia de Augustine

Para Linda Hutcheon (1989, p. 91), as fotografias atestam a existência do passado porque são, literalmente, a presença do ausente:

Photographs are said to carry their referent within themselves: there is a necessarily real thing which was once placed before the lens and which, while happening only once, can be repeated on paper."¹⁵⁹

¹⁵⁹ “É dito que as fotografias carregam seu referente dentro de si mesmas: há uma coisa necessariamente real que já foi colocada diante da lente e que, mesmo que aconteça apenas uma vez, pode ser repetida no papel.” (Minha tradução)

Nas imagens se encerram, ainda segundo Hutcheon, mais informações sobre o passado do que a narrativa jamais poderia cumprir. Exatamente por carregar seu referente em si e por veicular mais informações do que um texto escrito, a fotografia permite as adições e distorções de que falamos no início deste capítulo. Mais ainda, elas permitem que qualquer um que as observe projete ali suas impressões.

A semente geradora de *Everything is Illuminated* é uma fotografia guardada por meio século. Somada a um mapa e um diário de seu avô, a imagem de Safran ao lado de mais três pessoas é o principal indício do passado da família de Jonathan na Ucrânia. Ele não tem acesso a narrativas orais uma vez que há uma recusa de sua avó, a única sobrevivente ainda viva, de narrar o terror – uma vez que narrar, para muitos sobreviventes, é reviver a tragédia. Assim, a memória herdada por Jonathan é somente documental, o que exige um trabalho imaginativo intenso para que imagens do passado possam ser foadas:

Whereas members of the second generation are no longer witnesses to events but witnesses to other witnesses, those of the third and later generations generally can only witness documents because the actual survivors are swiftly disappearing.¹⁶⁰ (CODDE, 2011. [informação verbal])

A narrativa de Trachimbrod, portanto, é um trabalho de criação sobre documentos herdados que, enquanto exibem algumas evidências de um passado empírico, também salientam todas as suas exclusões e possibilidades.

Sabemos que no carro, a caminho de Trachimbrod, Jonathan começa a escavar em sua bolsa diversos itens que possam auxiliar na busca por Augustine. Entre eles a fotografia da moça e também alguns mapas muito

¹⁶⁰ “Enquanto os membros da segunda geração já não são testemunhas de eventos, mas testemunhas de outras testemunhas, os da terceira geração e das gerações posteriores geralmente só podem testemunhar documentos porque os sobreviventes reais estão desaparecendo rapidamente.” (Minha tradução)

antigos que indicariam a localização do vilarejo onde ela e Safran moravam antes da sua destruição.

It was pending this five-hour car drive from the Lvov train station to Lutsk that the hero explained to me why he came to Ukraine. He excavated several items from his side bag. First he exhibited me a photograph. It was yellow and folded and had many pieces of fixative affixing it together. "See this?" he said. "This here is my grandfather Safran." He pointed to a young man who I will say appeared very much like the hero, and could have been the hero. "This was taken during the war." "From who?" "No, not taken like that. The photograph was made." "I understand." "These people he is with are the family that saved him from the Nazis." "What?" "They... saved... him... from... the... Na... zis." "In Trachimbrod?" "No, somewhere outside of Trachimbrod. He escaped the Nazi raid on Trachimbrod. Everyone else was killed. He lost a wife and a baby." "He lost?" "They were killed by the Nazis." "But if it was not Trachimbrod, why do we go to Trachimbrod? And how will we find this family?" He explained to me that we were not looking for the family, but for this girl. She would be the only one still alive.¹⁶¹ (FOER, 2003, p. 59)

As lacunas são evidentes e exacerbam a falta de conexão entre os elementos de que Jonathan dispõe. A imagem das quatro pessoas da fotografia não condiz com a inscrição, pois a referência é feita a apenas duas delas. Atrás está escrito em ídiche: "Aqui estou eu com Augustine, 21 de fevereiro de 1943."

¹⁶¹ "Foi durante as cinco horas de viagem entre a estação ferroviária de Lvov e a cidade de Lutsk que o herói me explicou por que viera à Ucrânia. Ele escavou vários itens de uma bolsa lateral. Primeiro mostrou-me uma fotografia amarelada. Estava dobrada, e colada por muitos pedaços de fixador.

- Está vendo isto? Este aqui é o meu avô Safran – disse, apontando para um rapaz que era muito parecido com ele, e poderia até ter sido ele próprio. – Isto foi tirado durante a Guerra.

- De quem?

- Não, não tirado assim. A fotografia foi tirada.

- Entendi.

- Estas pessoas aqui são da família que salvou meu avô dos nazistas.

- O quê?

- Elas... salvaram... meu... avô... dos... nazistas.

- Em Trachimbrod?

- Não, em algum lugar fora de Trachimbrod. Ele fugiu do ataque dos nazistas a Trachimbrod. Todos os outros morreram. Ele perdeu a mulher e um bebê.

- Perdeu?

- Elas foram mortas pelos nazistas.

- Mas se isso não foi em Trachimbrod, por que estamos indo para Trachimbrod? E como encontraremos essa família?

Ele explicou que não estávamos procurando a família, mas aquela garota. Ela era a única que ainda poderia estar viva." (FOER, 2005, p. 79-80)

(FOER, 2005, p. 83). O próprio Jonathan suspeita disso; ele reconhece que o escrito talvez não tenha relação com a imagem, porque a escassez de recursos pode ter levado o avô a usar a parte de trás da fotografia como um rascunho (Ibid). Além disso, a informação de que aquela família havia salvado Safran dos nazistas é dada por sua avó em uma das raras vezes em que falou a seu neto sobre a Guerra, e não pelo avô que, como já dito, morreu algumas semanas depois que chegou aos Estados Unidos.

Um pouco mais à frente no texto, Jonathan admite que não sabe se aquela moça e seu avô tinham algum tipo de relacionamento, tampouco se ela era a Augustine da inscrição. Também não sabe por que as demais pessoas não são citadas, ou o motivo de a avó ter guardado a fotografia em segredo por mais de cinquenta anos. Ele apenas imagina as respostas para todas essas perguntas. O que resta ao protagonista é completar as incongruências dos poucos traços do passado com suas próprias impressões e perguntas. Assim, a partir da ficção que cria sobre a moça da fotografia, ele define um itinerário até a Ucrânia a fim de encontrá-la, pois seria a única que ainda poderia estar viva. Contudo, o próprio Jonathan não sabe ao certo o real motivo de desejar tão ardentemente encontrar Augustine. Quando Alex pergunta sobre o que irá acontecer quando (e se) encontrarem a moça, hesitante Jonathan responde: “Não sei o que acontecerá. Acho que vou agradecer a ela.” (FOER, 2005, p. 82).

A hesitação de Jonathan é uma lacuna que o próprio leitor deve preencher. Os segredos da família se encerram em silêncios e em mensagens subentendidas. Sabe-se, por exemplo, que ele deseja escrever um livro sobre a viagem (FOER, 2003, p. 6), mas que sua avó, a única testemunha e sobrevivente de sua família, não poderia saber que ele havia saído de Praga para ir à Ucrânia (Ibid, p. 61), já que as lembranças da Guerra lhe são muito dolorosas. Isso, porém, também é uma suposição, pois a avó não verbaliza seus sentimentos em relação ao que viveu na Ucrânia, seu país natal. É esse passado escondido em névoa, ou a presença do ausente – inclusive a ausência de testemunho, de memória declarada – que assombra a segunda e a terceira gerações. A sensação de falta é ironicamente uma constante em suas vidas, e constitui uma parte irredutível de sua identidade judaica (MEI, 2011-2012, p. 18).

O conflito entre o que Jonathan declara ser seu objetivo e a sua real motivação pouco importa, já que o jovem busca as respostas para aquela fotografia e aqueles mapas, meras pistas que sugerem uma narrativa muito maior, da qual ele é indiretamente um dos personagens. Viver essa memória retrospectivamente é possível por meio dos rastros pouco explicados que no lugar da escuridão abrem um vasto espaço para a imaginação, espaço no qual o silêncio também narra lembranças. O esforço de Jonathan é o de resgatar as conexões entre o pouco que ouviu de sua avó, os objetos que sobreviveram à Guerra e ele próprio, e registrá-las por escrito. O resultado é duplamente importante, pois confere sentido a um encadeamento de eventos que resultaram no seu estado presente, além de impedir que a memória de sua família se perca novamente.

A fotografia que serve de estopim para a viagem de Jonathan e, conseqüentemente, para a escrita da história altamente ficcional de Trachimbrod, traz um elemento bastante importante que funciona como um suporte para a tese de que Jonathan busca o reconhecimento de si na história da família de seu avô, cujas lacunas a fotografia essencializa. Ainda no carro em direção ao *shtetl*, Alex observa as pessoas na imagem e percebe que Safran e Jonathan são muito parecidos, que poderiam inclusive ser a mesma pessoa: “See this?” he said. “This here is my grandfather Safran.” He pointed to a young man who I will say appeared very much like the hero, and could have been the hero.”¹⁶² (FOER, 2003, p. 59). A semelhança não é gratuita, mas simbólica do que Jonathan vê na fotografia. Ele vive o passado de seu avô através de seus próprios olhos ao escrever uma ficção sobre ele. Mais à frente ele afirma: “‘I want to see Trachimbrod,’ the hero said. ‘To see what it’s like, how my grandfather grew up, where I would be now if it weren’t for the war.’”¹⁶³ (Ibid) Escrever sobre a Guerra e o avô, encontrar Augustine e Trachimbrod é acessar o passado para ligá-lo ao presente. Muito mais do que pagar uma dívida de gratidão a Augustine

¹⁶²- Está vendo isso? Este aqui é meu avô Safran – disse, apontando para um rapaz que era muito parecido com ele, e poderia até ter sido ele próprio.” (FOER, 2005, p. 80)

¹⁶³ “- Quero ver Trachimbrod – disse o herói. – Quero ver como é o lugar, como meu avô foi criado, e onde eu estaria agora se não fosse a Guerra.” (Ibid, p. 80)

ou uma dívida de amor à avó, a viagem permite uma projeção daquilo que foi o passado de seu avô, e inclusive das possibilidades que o reconhecimento do passado oferece.

Escavar lembranças de outrem causa efeitos inesperados não somente para Jonathan, mas também para Alex. Na verdade, as revelações surpreendentes que acontecem em razão da viagem causam uma grande reviravolta na sua vida e na de seu avô, e são esses acontecimentos o embrião de toda a narrativa de Trachimbrod, que Jonathan cria. Apesar de iniciar sua história da viagem listando apelidos que as diversas garotas com quem supostamente sai lhe dão – Bebê, Noite Toda e Moeda-Corrente, por exemplo – Alex mais tarde admite que nunca esteve com uma mulher, e agradece a Jonathan por mandar uma cópia da fotografia de Augustine, por quem admite ter se apaixonado.

Thank you for the reproduction of the photograph of Augustine with her family. I have thought without end of what you said about falling in love with her. In truth, I never fathomed it when you uttered it in Ukraine. But I am certain that I fathom it now. I examine her once when it is morning, and once before I manufacture Z's, and on every instance I see something new, some manner in which her hairs produce shadows, or her lips summarize angles.¹⁶⁴ (Ibid, p. 24. Itálico do original)

Alex confessa seu amor pela moça em uma das cartas que envia a Jonathan. Apesar de a passagem aparecer no início do romance, no momento em que trocam cartas os dois já estão refletindo sobre o que ocorreu durante a jornada na Ucrânia, tendo em vista que as cartas que trocam têm como função a leitura e a crítica das narrativas que se originam das experiências vividas em conjunto na Ucrânia. A paixão de Alex parece contradizer, a princípio, esse fato. Já se sabe que a moça da fotografia não é Augustine. Alex, contudo, prefere

¹⁶⁴ “Obrigado pela reprodução da fotografia de Augustine com sua família. Já pensei vezes sem conta no que você disse sobre se apaixonar por ela. Na verdade, não percebi a coisa quando você pronunciou na Ucrânia. Mas tenho certeza de que percebo agora. Examino a fotografia uma vez pela manhã e uma vez antes de roncar Zês, notando sempre alguma coisa nova, alguma sombra produzida pelos cabelos dela, ou algum ângulo resumido pelos lábios dela.” (FOER, 2005, p. 36)

acreditar na ficção que ele mesmo inventa. A sua paixão é, literalmente, um completar as lacunas com a imaginação, que não se presta somente à reconstituição da memória. Enquanto a ficção de Jonathan cria uma conexão com o passado, a de Alex permite uma ponte para o sonho, para uma esperança futura. Santo Agostinho reflete sobre a característica da projeção imaginativa a partir da perspectiva presente.

Portanto, as coisas futuras ainda não existem e, se ainda não existem, não existem, e, se não existem, não podem ser vistas de forma alguma; mas podem ser preditas a partir das coisas presentes, que já existem e se vêem. (2008, p. 116)

As duas ações, a de lembrar e a de imaginar, não são opostas, mas sim ações complementares, pois a fotografia cumpre seu papel de abrir possibilidades, já que enquanto expõe seu referente também oculta outros elementos. E a soma do que se vê e do que está oculto é alimento para a imaginação: mais uma vez os vazios constituem a grande riqueza do romance.

We watched her, as if the whole world and its future were because of her. [...] And I was certain, looking at her eyes, that she had saved the hero's grandfather, and probably many others. I could imagine in my brain how the days connected the girl in the photograph to the woman who was in the room with us. Each day was like another photograph. Her life was a book of photographs. One was with the hero's grandfather, and now one was with us.¹⁶⁵ (FOER, 2003, p. 148)

Mais do que carregar o referente em si, a fotografia a é tomada como uma substituta para ele, como se fosse a própria vida se fazendo diante dos olhos de seus espectadores, revelando o passado e moldando o futuro.

¹⁶⁵ "Ficamos olhando para ela como se todo o mundo e seu futuro dependessem dela. [...] Dava para imaginar no meu cérebro como os dias conectavam a moça da fotografia àquela mulher ali no quarto conosco. Cada dia era mais uma fotografia. A vida dela era um álbum de fotografias. Uma estava com o avô do herói, e agora outra estava conosco." (FOER, 2005, p. 200)

Já em Trachimbrod, dentro da casa da senhora que Alex acredita ser Augustine, os três são convidados a sentar à mesa. Ao observá-la cozinhando, Alex se projeta na cena que vive, como se pudesse destacar-se da realidade e imprimir ali uma significação nova. A partir dessa projeção, interpreta o passado à luz do presente. Decide que aquela senhora é realmente a Augustine da fotografia, e que ela foi, de fato, uma heroína durante a Guerra. Há, portanto, uma inversão de realidade e imaginação. Não é mais a fotografia um recorte da realidade, mas a realidade é a própria fotografia. Isso se evidencia quando Alex postula que a vida é uma sequência de imagens que a câmera captura, e que agora eles mesmos estão vivendo uma dessas cenas, isto é, são os personagens da imagem observada.

No trecho acima ainda podemos destacar o papel do olhar presente sobre os acontecimentos passados na comparação entre a cena que presenciamos e o álbum de fotografias. Quando Alex vê na realidade uma imagem estática, ele admite que o olhar que lançamos sobre os eventos que vivemos ou a que temos acesso (mesmo indiretamente) é moldado a partir da nossa própria experiência. É como se a fotografia carregasse seu referente de maneira literal, pois na passagem ela não é uma imagem da vida, ela é a própria vida. Uma das mais famosas frases de Gabriel García Márquez resume com clareza o momento epifânico de Alex: “La vida no es la que uno vivió, sino la que recuerda y cómo la recuerda para contarla”¹⁶⁶. A fotografia é o recorte da realidade a partir do olhar de um indivíduo que congela um momento e, conseqüentemente, a impressão *ipsis litteris* de sua percepção sobre aquele evento, a eternização do seu ponto de vista.

Enquanto presença do ausente, a fotografia presta-se a um papel fundamental na tessitura narrativa de *Everything is Illuminated*. Ainda na casa da suposta Augustine, Alex, Alexander e Jonathan são convidados a permanecer à mesa depois da simples refeição servida pela anfitriã – que mais tarde revela chamar-se Lista. Em português, inclusive, o nome indica uma série de itens organizados e nomeados, exatamente o que ela faz em sua casa com as caixas

¹⁶⁶ “A vida não é a que vivemos, mas a que nos lembramos e como nos lembramos dela para contá-la.” (Minha tradução)

que guarda. A mesma interpretação é possível em língua inglesa, idioma original do romance. Lista é muito parecido com *list*, termo com o mesmo significado. A personagem, que passa a vida a catalogar o que encontra, pega então uma entre as diversas caixas empilhadas pelo cômodo onde estão os quatro personagens. Cada uma delas tem um nome e todas são recheadas de objetos deixados ou esquecidos pelos antigos habitantes de Trachimbrod. Lista afirma que desenterrou os objetos depois que retornou ao vilarejo, cerca de dois anos após a invasão nazista e a destruição de Trachimbrod. Ela conta que enquanto os soldados matavam os habitantes e ateavam fogo às construções, ela se escondeu na floresta. Assim que deixaram o vilarejo, voltou ao local, enterrou tudo o que encontrou e fugiu novamente, retornando somente anos mais tarde. Quando retorna, encontra uma casa vazia a apenas alguns quilômetros de onde Trachimbrod costumava ser, e lá se estabelece. Então dedica sua vida a guardar tudo o que desenterra do solo em caixas. Lista é a própria personificação da memória, ou a sua alegoria; ela retorna ao passado, recolhe o que encontra, guarda e então entrega para Jonathan.

Ainda que se narrem, como verdadeiras, coisas passadas, o que se vai buscar à memória não são as próprias coisas que já passaram, mas as palavras concebidas a partir das imagens de tais coisas, que, ao passarem pelos sentidos, gravaram na alma como que uma espécie de pegadas. (AGOSTINHO, 2008, p. 115)

Lista exhibe para os visitantes as pegadas do passado. Essa imagem é ainda mais forte se considerarmos que o que ela guarda nas caixas estava enterrado no solo de Trachimbrod, e deixaram sua marca no local.

Uma de suas falas reforça a analogia da personagem com a memória. Quando Alex a encontra na frente de sua casa pela primeira vez e pergunta se ela já havia testemunhado alguém na fotografia do avô de Jonathan, ela lhe diz: “Eu estou esperando vocês há muito tempo.” (FOER, 2005, p. 164), como se todas aquelas caixas fossem realmente destinadas a eles.

A que escolhe para mostrar a Alex, Alexander e Jonathan se chama *REMAINS* (restos) e está cheia de “fotografias, restos de papel, fitas, pedaços de pano, e coisas esquisitas como pentes, anéis e flores” (FOER, 2005, p. 205). De dentro dela, Lista retira uma fotografia de dois rapazes, Eli e Herschel.

“Here is Herschel,” she said, holding a photograph up to the light of the window. “We will go,” Grandfather said. “Tell him we are leaving.” “Do not go,” she said. “Shut up,” he told her, and even if she was not Augustine, he still should not have uttered this to her. “I am sorry,” I told her, “please continue.” “He lived in Kolki, which was a shtetl near to Trachimbrod. Herschel and Eli were best friends, and Eli had to shoot Herschel, because if he did not, they would shoot him.” “Shut up,” he said again, and this time he also punched the table. But she did not shut up. “Eli did not want to, but he did it.” “You are lying about it all.” “He does not intend this,” I told her, and I could not clutch why he was doing what he was doing. “Grandfather —” “You can keep your not-truths for yourself,” he said. “I heard this story,” she said, “and I believe it is a truth.” I could perceive that he was making her to cry.¹⁶⁷ (Ibid, p. 152)

A passagem transcrita acima é uma antecipação, um *foreshadowing* da reviravolta que a foto representa na narrativa, pois é seu vislumbre que ilumina o passado da Guerra para os três personagens. A fotografia que Lista exhibe é a responsável pela reviravolta mais importante de todo o romance, revelação antecipada pela reação de Alexander, que intriga tanto os personagens presentes quanto o leitor. O próprio texto reforça essa ideia quando mostra os três homens olhando a fotografia contra a luz da janela para que a cena “se

¹⁶⁷ “- Aqui está Herschel – disse ela, erguendo uma fotografia à luz da janela.

- Vamos embora – disse Vovô. – Diga a ele que estamos indo.

- Não vão – disse ela.

- Cale a boca – disse-lhe ele. Mesmo que ela não fosse Augustine, ele não deveria ter pronunciado aquilo para ela.

- Desculpe – disse eu para ela. – Por favor, continue.

- Ele morava em Kolki, uma aldeia que fica perto de Trachimbrod. Herschel e Eli eram grandes amigos, e Eli teve que fuzilar Herschel, pois se não fizesse isso seria fuzilado por eles.

- Cale a boca – disse Vovô de novo, socando a mesa dessa vez. Mas ela não se calou: - Eli não queria fazer aquilo, mas fez.

- Você está mentindo sobre isso tudo.

- Ele não está falando por mal – disse eu a ela, sem conseguir segurar por que ele estava fazendo o que estava fazendo. Vovô...

- Pode guardar suas não-verdades para você mesma – disse ele.

- Eu ouvi essa história – disse ela – e acredito que é verdade.

Percebi que ele estava fazendo com que ela chorasse.” (FOER, 2005, p. 206-207)

ilumine”. O que veem, na verdade, sempre será uma distorção, uma possibilidade a partir do presente, uma ínfima parte. A ação dos personagens lembra inclusive a ironia que reside no título do romance. Afinal, nada se ilumina para Jonathan, que precisa, de certa forma, ‘enfeitar’ o que encontra na realidade para ter sua iluminura¹⁶⁸. Se há alguma iluminação, é para Alex, que não a buscava.

Somente quando retornam ao hotel, Jonathan e Alex compreendem a dimensão do que presenciaram, e junto com eles nós, os leitores. Para lembrar a cena que já foi transcrita no capítulo três desta tese, o avô revela que o rapaz da fotografia é ele mesmo ainda jovem, quando morava em Kolki, cidade onde nasceu. De saída isso já mesmeriza Alex, que acreditava que seu avô era natural de Odessa, onde vivem. Além disso, Alexander conta que seu nome verdadeiro é Eli, mas que adotou o nome Alexander quando fugiu com esposa e filho depois da destruição de Kolki. Na fotografia que os três observam ele aparece ao lado do melhor amigo, o judeu chamado Herschel, e confessa que o entregou para a morte sob a ameaça dos fuzis dos soldados nazistas a fim de salvar a si, a esposa e o filho mais velho, que ela levava ao colo. O segredo sobre o seu passado ele e a esposa guardaram por toda a vida.

“It’s you,” he said. I removed my hand from the box. “Who is me?”
“The man in this picture. It’s you.” He gave me the photograph.
This time I examined it with much scrutiny. “What is it?”
Grandfather asked. There were four people in the photograph,
two men, a woman, and a baby that the woman was holding. “The
one on the left,” Jonathan said, “here.” He put his finger beneath
the face of the man, and I must confess, there could be nothing
truthful to do but admit, he looked like me. It was as if a mirror. I
know that this is an idiom, but I am saying it without any meaning
other than the words. It was as if a mirror. “What?” Grandfather
asked. “A moment,” I said, and held the photograph to the light
of the candle. The man even stood in the same potent manner
as I stand. His cheeks appeared like mine. His eyes appeared
like mine. His hairs, lips, arms, legs, they all **appeared** like mine.
Not even like mine. They *were* mine. “Tell me,” Grandfather said,
“what is it?” I presented him the photograph, and to write the rest

¹⁶⁸ Iluminura é a arte de ornar textos, decorá-los com desenhos, miniaturas e arabescos diversos. (Disponível em <<http://dicionariportugues.org/pt/iluminura>>. Acesso em 20/10/2017)

of this story is the most impossible thing.¹⁶⁹ (Ibid, p. 225-226.
Meu grifo. Itálico do original)

A semelhança entre o avô e o neto é paralela à semelhança entre Jonathan e Safran. Eles não são parecidos, mas a mesma pessoa. Interessante também mencionar que o termo *appeared*, grifado na passagem, é empregado erroneamente por Alex; o usual em língua inglesa seria “*They all looked like me*” para dar a ideia de semelhança física. Contudo, o uso de *appeared* nessa passagem indica que Safran e Eli literalmente surgem como Jonathan e Alex, ou que encarnam suas personas, ganhando vida a partir daquelas fotos. Nota-se, inclusive, a indicação de uma quebra do tempo cronológico, uma vez que observar-se a si na imagem permite a sobreposição do passado e do presente. A comparação entre Jonathan e o avô e depois entre Alex e Alexander confirma a asserção de que o presente existe em função do passado, e não o contrário. O mesmo pode ser aplicado às fotografias que são decisivas em *Everything*. Elas não resistiram ao tempo simplesmente como confirmação da existência de um fato passado, mas são guardadas para que as futuras gerações possam delas apropriarem-se e adotar a memória que encerram. Além daquilo que exibem, nas imagens também se projeta toda a fantasia que os descendentes criam para completar os silêncios e a escuridão de partes das histórias familiares impossíveis de serem resgatadas. No caso de Jonathan, a fotografia do avô é a

¹⁶⁹ “- É você – disse.

Removi a mão da caixa.

- Quem é eu?

- O homem nessa fotografia. É você.

Ele me deu a fotografia. Dessa vez examinei-a com muito escrutínio.

- O que é? – perguntou Vovô.

Havia quatro pessoas na fotografia: dois homens, uma mulher e um bebê que a mulher estava segurando.

- Esse aqui à esquerda – disse Jonathan.

Ele pôs o dedo embaixo do rosto do homem, e preciso confessar, a única coisa verdadeira a fazer era admitir, ele se parecia comigo. Era como se fosse um espelho. Sei que isso é uma expressão idiomática, mas estou dizendo isso sem qualquer outro significado além das palavras. Era como se fosse um espelho.

- O quê? – perguntou Vovô.

- Um momento – disse eu, levantando a fotografia à luz da vela. O homem até ficava em pé da mesma maneira potente que eu fico. As bochechas se pareciam com as minhas. Os olhos se pareciam com os meus. Os cabelos, os lábios, os braços, e as pernas se pareciam com os meus. Nem pareciam os meus. *Eram* meus.

- Diga o que é – disse Vovô.

Apresentei a ele a fotografia, e escrever o resto dessa história é a coisa mais impossível.” (FOER, 2005, p. 304-305. Itálico do original.)

única conexão física entre os dois. Já para Alex, a fotografia retira um véu do passado e permite uma expectativa diferente para o futuro, pois conecta ele e o avô de forma mais profunda, o que se confirma pela semelhança física entre os dois: “Thus a photograph of footprints in the snow is a trace of a trace. At the same time, it is also an icon, based on physical resemblance or similarity between the sign and the referent.”¹⁷⁰ (HIRSCH, 2001, p. 13-14) A passagem de Hirsch é como um eco de Santo Agostinho, confirmando a tese de que são imagens do passado que acessamos no presente, como pegadas no solo.

Assim, à medida que os personagens tentam reconstituir fatos passados revela-se para o leitor a interdependência entre o presente, o passado e o futuro, e fica evidente em *Everything is Illuminated* o intuito de unir três tempos em um fluxo que não permite divisões ou emendas, mas que os encerra como partes indissociáveis de uma mesma narrativa. Uma ilustração disso são os vários momentos em que os acontecimentos se confundem e a ordem cronológica parece perder sua função. A memória enquanto cosmopolita, ou como assinalou Astrid Erll, como *travelling memory*, transita entre espaços e também entre os tempos, e a cada movimento ganha novos contornos e novas significações.

No capítulo *Recurrent Secrets, 1791-1943*¹⁷¹ (FOER, 2003, p. 86-89) da história de Trachimbrod, o narrador onisciente revela o íntimo de vários personagens. Yankel, por exemplo, aparece cobrindo os relógios da casa com um pano preto para tentar parar o tempo e atrasar a morte, que sente próxima. E Brod, quando sozinha, aponta um telescópio para o céu para que possa “se encontrar” na imensidão do universo. O mesmo narrador nos revela que a tatatatataravó de Jonathan inventa coisas e as repete até que virem verdade, que evita espelhos e que com seu telescópio ela enxerga além das nuvens, além até mesmo da escuridão onde, magicamente, há uma janela através da qual espia algumas pessoas que habitam uma casa em Trachimbrod, mas no futuro. Na cena fantástica, que não sabemos se se passa na imaginação de Brod ou se

¹⁷⁰ “Assim, uma fotografia de pegadas na neve é um vestígio do rastro. Ao mesmo tempo, é também um ícone, baseado na semelhança física ou similaridade entre o signo e seu referente.” (Minha tradução)

¹⁷¹ “Segredos recorrentes, 1791-1943” (FOER, 2005, p. 120)

realmente acontece, há “Um pedaço de papel dobrado sobre a escrivaninha, com uma caligrafia que parece a sua (de Brod): *Eu com Augustine, 21 de fevereiro, 1943.*” (FOER, 2005, p. 123. Itálico do original). A conexão entre os tempos é inegável; mesmo sabendo que Jonathan criou a narrativa em retrospectiva, a intenção é demonstrar aquilo que Lista assinalou: não há presente ou futuro sem passado. Brod inclusive aparece como alguém que se tornou “perita em confundir *o que é* com *o que era*, com *o que deveria ser*, e com *o que poderia ser*” (Ibid, p. 121. Itálico do original). A cena antecede as duas em que Jonathan e Alex veem a si mesmos nas fotografias de seus avós, mas como sabemos que foi escrita em retrospectiva, ela é simbólica da significação dos eventos segundo o olhar de cada personagem.

Aproveitamos o telescópio de Brod para voltar à Trachimbrod de 1997, e agora encontrar Jonathan e Alex na varanda de Lista, debulhando milho enquanto ela e Alexander conversam em particular dentro da casa. Depois que ela mostra a foto de Eli e Herschel, Alexander fica agressivo e um clima bastante desconfortável se impõe. Curiosamente a senhora se mantém calma, e pede que os dois jovens se retirem para que eles possam conversar em particular.

Ao lado de Alex e Jonathan, observamos a noite estrelada da varanda e também ficamos por um longo tempo em silêncio. A conversa entre eles se inicia com assuntos triviais. Mas o bate-papo toma um rumo que não nos é surpreendente. Alex começa a perguntar a Jonathan sobre sua infância e suas lembranças da avó, e acaba por questioná-lo sobre seu caderno de anotações, que leva para todos os lugares e onde anota suas impressões sobre a viagem, que usará no livro que está escrevendo, a história de Trachimbrod. Quando Alex pede para ler um trecho o que aparece ilumina o seu olhar sobre os acontecimentos. É uma parte da sua própria narrativa sobre a viagem:

He told his father that he could care for Mother and Little Igor. It took his saying it to make it true. Finally, he was ready. His father could not believe this thing. What? He asked. What? And Sasha told him again that he would take care of the family, that he would understand if his father had to leave and never return, and that it would not even make him less of a father. He told his father that he would forgive. Oh, his father became so angry, so full of wrath,

and he told Sasha that he would kill him, and Sasha told his father that he would kill him, and they moved at each other with violence and his father said, Say it to my face, not to the floor, and Sasha said, You are not my father.¹⁷² (FOER, 2003, p. 160)

Aqui passado e presente se misturam, e a divisão entre as narrativas fica turva. A passagem é de uma parte da história da viagem, da qual Alex é o autor. O que ele lê, portanto, é seu próprio livro no diário de Jonathan, onde, por sua vez, a história de Trachimbrod está sendo escrita. O excerto acima, contudo, é retirado da narrativa de Alex, também escrita em retrospectiva. Podemos concluir que ele decide incluir essa passagem no que escreve, ou seja, ele mesmo inclui o futuro na sua história e no diário de Jonathan. A carpintaria do texto feita por Alex é simbólica da influência do passado no presente e no futuro e vice-versa, pois é análoga à resignificação do passado à luz das interpretações presentes, e também da importância de explorar o ausente para a compreensão do agora. É como se Alex fosse capaz de inserir um espelho na frente de outro na narrativa. O que vemos é um reflexo infinito, é a imagem da vida se fazendo ao longo da narrativa.

Como vimos anteriormente, Jonathan também insere o futuro na história de Trachimbrod. Essa é uma reflexão que nos faz retornar às ideias propostas no início deste capítulo. O que sabemos do passado se deve, em parte, aos rastros que permanecem, e em parte às distorções e adições próprias da rememoração. Como nossa discussão tem como ponto de partida e também de chegada o próprio romance, faz-se necessário frisar que, na melhor das hipóteses, a memória de grupos e de indivíduos são parcialmente recuperáveis e ativamente representadas na arte. É importante também lembrar que os escritores, em especial os pós-modernos, mostram-se bastante dedicados a representar as características móveis da memória na tentativa de responder aos

¹⁷² “Ele disse ao pai que poderia cuidar de Mamãe e Pequeno Igor. Ao ser dito, aquilo se tornou verdade. Finalmente, ele estava pronto. O pai não conseguia acreditar. O quê? perguntou ele. E Sasha disse-lhe novamente que cuidaria da família, que compreenderia se o pai tivesse de partir e jamais retornar, e que isso não o diminuiria como pai. Disse ao pai que o perdoaria. Ah, o pai ficou tão furioso, tão cheio de ira, que disse a Sasha que o mataria. Sasha disse ao pai que o mataria, e os dois partiram um para o outro com violência. O pai disse, Diga isso na minha cara, não para o chão, e Sasha disse, Você não é meu pai.” (FOER, 2005, p. 218-219)

desafios de escrever sobre o passado por meio da sua reconstituição. Imaginar não é lembrar, mas rememorar nos leva a uma imagem, inevitavelmente.

A marca da metaficção que a escrita em retrospectiva assinala nada mais é do que uma declaração ao leitor de que aquilo que ele está lendo está sendo construído, lembrado, imaginado e moldado. Mas que o trabalho é feito com um propósito: o de construir uma memória que possa conferir uma ideia de pertencimento, de agência aos protagonistas/narradores/autores. Eles agem sobre a sua própria história, na ficção, um espaço privilegiado para isso.

4.2 A NARRATIVA DO TRAUMA

Afirmar que Jonathan busca reconhecimento na memória de seus antepassados não quer dizer que ele anule ou mesmo diminua os efeitos negativos da Guerra nas famílias de suas vítimas e testemunhas. Marianne Hirsch argumentou que a literatura escrita pelas gerações que sucedem a dos sobreviventes reflete seu desejo de reconstituir o trauma e não deixar a memória da Guerra e o legado de participação e sofrimento das famílias envolvidas desaparecer por conta da passagem do tempo ou até mesmo da naturalização do evento. Em *Everything is Illuminated* esse tema é explorado, mas a reconstituição da memória da Guerra ganha novas cores. O trauma, recorrentemente assunto principal dos textos que fazem parte da Literatura do Holocausto, também é um dos pontos de destaque do romance. Contudo, o texto aborda o trauma a partir de duas frentes complementares, apesar de seu aspecto excludente. O trauma é abordado tanto a partir da perspectiva do judeu, vítima da perseguição nazista, quanto do gentio, testemunha em primeira mão do genocídio. Surpreendentemente, não é da perspectiva da família de Jonathan que tudo se ilumina em relação ao passado da Guerra, mas da perspectiva de Alexander e Lista, o avô de Alex e a moça que poderia ser, mas não é Augustine.

O assunto do enfrentamento do trauma é abordado de forma gradual no romance. No início há pequenos comentários e antecipações que aparecem nas cartas e também na narrativa escrita por Alex. Já nas primeiras páginas de *Everything*, por exemplo, Alexander parece bastante contrariado quando é convocado pelo filho para participar da viagem como o motorista de Jonathan, a quem ele se refere como “um judeu mimado”. Em meio à discussão que se inicia quando o avô não aceita a tarefa, há uma revelação que só pode ser compreendida em uma segunda leitura. Alex comenta que seu pai gostaria que o avô fosse o motorista da viagem porque ele era um perito, sabia muitas coisas sobre os itinerários e porque já trabalhara por dois anos na agência de turismo. Logo em seguida, ele dirige a Jonathan um comentário bastante curioso, que aparece entre parênteses: “(At the time when he said this, it seemed like a very reasonable thing to say. But how does this make you feel, Jonathan, in the luminescence of everything that occurred?)”¹⁷³ (FOER, 2003, p. 6). O leitor irá descobrir somente ao final do romance que Alex se referia às descobertas sobre o passado de Alexander, que foram possíveis em razão da viagem, e que levaram o avô ao suicídio.

Voltando à cena anterior, logo depois que Alexander se nega a participar da viagem, uma discussão tem início. Já sabemos que o pai de Alex é bastante abusivo e autoritário, e que as brigas domésticas geralmente terminam em violência física. Quando o avô finaliza o argumento com um soco na mesa, Alex acredita que o assunto estaria naturalmente dado por encerrado. Mas o pai faz uma coisa muito estranha. Apesar de sua agressividade contumaz, ele baixa o tom da voz e pede, suplicante: “por favor”; logo em seguida, diz algo ainda menos comum: “And then he said something even queerer. He said, “Father.” I must confess that there is so much I do not understand. Grandfather returned to his chair and said, “This is the final one. I will never do it again.”¹⁷⁴ (Ibid). Sabemos somente mais de uma centena de páginas depois que realmente aquela seria a

¹⁷³ “(Quando ele disse isso, achei que era uma coisa sensata. Mas como isso faz com que você se sinta, na luminescência de tudo que ocorreu?)” (FOER, 2005, p. 14)

¹⁷⁴ “E depois disse uma coisa ainda mais esquisita: - Papai. Preciso confessar que há muitas coisas que eu não entendo. Vovô voltou à cadeira e disse:
- Vai ser a última vez. Nunca mais vou fazer isso.” (Ibid)

última viagem de Alexander como motorista da agência *Heritage Tour*. O nome da agência, inclusive, é bastante irônico. Jonathan realmente faz um *tour* pela sua ‘herança’, que é a memória da família Safran. Ele passeia pelo passado, escolhe o que quer e retorna para casa com as imagens que seleciona. Também compreendemos que não aceita o pedido do filho porque o *shtetl* para onde deve dirigir fica muito próximo de onde ele próprio fugiu. O aceite parece uma sentença final, pois finalmente, depois de mais de cinquenta anos do fim da Guerra, vai ser obrigado a enfrentar o passado que esconde de sua família e que prefere esquecer.

Contudo, essa cena chega ao leitor no início do romance, quando o tom do livro é bastante divertido, com o inglês atrapalhado de Alex e seus comentários sobre sua própria aparência e vida social e familiar. A atmosfera descontraída perde seu fluxo com o tom mais solene dessa discussão; Alex deixa escapar que acha estranho o pai se referir ao avô em um tom carinhoso, e mais ainda convencê-lo a fazer o que não quer. Mas ele também adianta que há muitas coisas que não pode compreender. Nós, leitores, temos uma antecipação de que a iluminação ainda está para acontecer.

Mais à frente, antes de chegarem a Trachimbrod, Alex confessa para Jonathan em uma das cartas que a saúde do avô estaria decaindo muito desde a volta de Trachimbrod.

*Grandfather has not been healthful. He has altered to our residence for permanent. [...] As you know, he was very defeated about Augustine, more than even you or I were defeated. It is rigid not to talk about Grandfather's melancholy with Father, because we have both encountered him crying.*¹⁷⁵ (Ibid, p. 25. Itálico do original)

¹⁷⁵ “Vovô não anda saudável. Ele se deslocou para nossa residência permanentemente. [...] Como você sabe, ele se sentiu muito derrotado acerca de Augustine, até mais do que você ou eu nos sentimos derrotados. É rígido não falar da melancolia de Vovô com Papai, porque nós dois já o encontramos chorando.” (FOER, 2005, p. 37-38)

A narrativa nos leva pouco a pouco a entrar em um mundo ficcional que mescla o cômico e o trágico. Mais tarde, já quando o avô aceita o papel de motorista e os três estão perdidos em uma estrada rural no interior da Ucrânia, Alex pede a seu avô que pare em frente a uma casa muito antiga, a primeira que encontram depois de horas infrutíferas dentro de um carro. Jonathan dorme no banco de trás e o avô, já muito cansado, parece relutante em continuar a busca por Trachimbrod, cidade da qual ninguém parece ter ouvido falar. Foram muitos lugares em que pararam, muitas pessoas a quem questionaram e ninguém parece sequer saber da existência do lugar. A impressão que os personagens têm é a mesma do leitor; que não somente Trachimbrod desapareceu, mas também sua memória: “It was seeming as if we were in the wrong country, or the wrong century, or as if Trachimbrod had disappeared, and so had the memory of it.”¹⁷⁶ (FOER, 2003, p. 115) Aqui, o século errado indica a convergência do tempo e espaço que os personagens estão prestes a presenciar e experimentar.

Alex então desce do carro no que parece uma última tentativa. A casa é pequena, mas a quantidade de roupas secando no gramado indica que muitas pessoas devem habitar aquele lugar. Numa declaração premonitória, o personagem acha que se parecem com corpos de pessoas mortas no chão devido à forma como estão dispostas (FOER, 2003, p. 116). Quem o atende é uma senhora muito idosa, que debulha milho na varanda. Ele se aproxima, pede licença, estende a foto de Augustine e um interrogatório desconcertante tem início:

“Have you ever witnessed anyone in this photograph?”
 She examined it for several moments. “No.”
 I do not know why, but I inquired again.
 “Have you ever witnessed anyone in this photograph?”
 “No,” she said again, although this second no did not seem like a parrot, but like a different variety of no.
 “Have you ever witnessed anyone in this photograph?” I inquired, and this time I held it very proximal to her face, like Grandfather held it to his face.
 “No,” she said again, and this seemed like a third variety of no. I put the photograph in her hands.
 “Have you ever witnessed anyone in the photograph?”

¹⁷⁶ “Parecia que estávamos no país errado, ou no século errado ou que Trachimbrod desaparecera, tal como toda lembrança dela.” (FOER, 2005, p. 160)

"No," she said, but in her no I was certain that I could hear, Please persevere. Inquire me again. So I did.

"Have you ever witnessed anyone in the photograph?"

She moved her thumbs over the faces, as if she were attempting to erase them. "No."

"Have you ever witnessed anyone in the photograph?"

"No," she said, and she put the photograph on her lap.

"Have you ever witnessed anyone in the photograph?" I inquired.

"No," she said, still examining it, but only from the angles of her eyes.

"Have you ever witnessed anyone in the photograph?"

"No." She was humming again, with more volume.

"Have you ever witnessed anyone in the photograph?"

"No," she said. "No." I saw a tear descend to her white dress. It too would dry and leave a mark.

"Have you ever witnessed anyone in the photograph?" I inquired, and I felt cruel, I felt like an awful person, but I was certain that I was performing the right thing.

"No," she said, "I have not. They all look like strangers." I periled everything.

"Has anyone in this photograph ever witnessed you?"

Another tear descended.

"I have been waiting for you for so long."

I pointed to the car. "We are searching for Trachimbrod."

"Oh," she said, and she released a river of tears. "You are here. I am it."¹⁷⁷ (FOER, 2003, p. 117-118)

¹⁷⁷ - Você já testemunhou alguém nesta fotografia?

Ela examinou-a por alguns momentos. – Não.

Não sei por quê, mas inquiri de novo.

- Você já testemunhou alguém nesta fotografia?

- Não – disse ela de novo, embora esse segundo não não parecesse o de um papagaio, e sim uma variedade diferente de não.

- Você já testemunhou alguém nesta fotografia? – inquiri eu, e desta vez segurei a foto bem aproximada do rosto dela, como Vovô segurava-a junto ao rosto.

- Não – disse ela de novo, e aquilo me pareceu uma terceira variedade de não.

Pus a fotografia nas mãos dela.

- Você já testemunhou alguém nesta fotografia?

- Não – disse ela. Mas naquele não tive certeza de ouvir: Por favor, persevere. Inquiri de novo. Portanto, foi o que fiz.

- Você já testemunhou alguém nesta fotografia?

Ela passou os polegares sobre os rostos, como que tentando apagá-los. – Não.

- Você já testemunhou alguém nesta fotografia?

- Não – disse ela, pondo a fotografia no colo.

- Você já testemunhou alguém nesta fotografia? – inquiri eu.

- Não – disse ela, ainda examinando a foto, mas apenas pelos cantos dos olhos.

- Você já testemunhou alguém nesta fotografia?

- Não. – Ela estava cantarolando de novo, com mais volume.

- Você já testemunhou alguém nesta fotografia?

- Não – disse ela. – Não.

Vi uma lágrima descer até o vestido branco. Aquela também secaria e deixaria sua marca.

- Você já testemunhou alguém nesta fotografia? – inquiri eu, sentindo-me cruel, sentindo-me uma pessoa horrível, mas com a certeza de estar desempenhando a coisa certa.

- Não – disse ela. – Não testemunhei. Todos me parecem estranhos.

Resolvi arriscar tudo.

- Alguém nessa fotografia já testemunhou você?

Outra lágrima escorreu.

- Eu estou esperando vocês há tanto tempo.

Apontei para o carro. – Estamos procurando Trachimbrod.

Até mesmo a disposição das perguntas na página indica que esse é um momento chave na narrativa. Enquanto na versão original do romance os diálogos da narrativa da viagem aparecem entre aspas no meio do texto corrido, esse aparece disposto em parágrafos, indicando as suas pausas e hesitações. Mais ainda, a resposta simples a uma pergunta igualmente simples toma uma página inteira para se desenvolver.

À medida que Alex repete a pergunta, a foto fica mais próxima da senhora, a suposta Augustine. Primeiro nas mãos de Alex e depois ainda nas mãos dele, mas perto dos olhos dela. Alex inclusive lembra que essa é a forma como seu avô observa a fotografia, bem perto dos olhos, num prenúncio da ligação entre os dois, ainda desconhecida para o leitor. A imagem passa então para as mãos da senhora, e finalmente para seu colo, onde ela a observa com o canto do olho. Finalmente as lágrimas rompem e, mesmo diante do que vê, Alex continua a fazer a mesma pergunta: “Você já testemunhou alguém nesta fotografia?” (FOER, 2005, p. 164), ao que ela insiste em responder negativamente, mas cada vez mais suplicante, o que Alex interpreta não como um sinal de que deva parar, e sim como um apelo para que continue. Mesmo sem entender o motivo, ele finalmente faz a pergunta que ela deseja e pode responder: “Alguém nessa fotografia já testemunhou você?”, ao que ela afirma – “Eu estou esperando vocês há tanto tempo.” (Ibid) Há uma analogia entre o rio de lágrimas que ela liberta, o rio Brod e a tatatatataravó de Jonathan, que se chama Brod porque emergiu do rio. São três imagens que indicam o fluxo do tempo que de repente para quando os personagens finalmente chegam ao cenário onde a Guerra aconteceu e onde Jonathan pode encontrar o início que está buscando.

Assim, a gradação do diálogo sugere um reconhecimento do passado e do trauma para seu enfrentamento. Mesmo percebendo o sofrimento de Lista, Alex continua a lhe fazer a mesma pergunta. Aos poucos ela cede, como se confrontada pelo sofrimento que aquela imagem causa. Quando finalmente confessa, liberta “um rio de lágrimas” e assume: “Eu sou Trachimbrod”, uma analogia direta ao rio Brod e à cidade destruída na Guerra. Mais do que lembrar

- Ah – disse ela, libertando um rio de lágrimas. – Vocês chegaram. Eu sou Trachimbrod.” (FOER, 2005, p. 163-164)

o passado, a conversa com Alex a faz confrontar a dor e o trauma. Ao final, ela deixa que o rio desague de si, o rio Brod, um rio de lágrimas.

Mais ainda, a pergunta de Alex parece uma antecipação inconsciente do papel do seu avô em toda a ação que ocorreu em Trachimbrod e Kolki quase meio século antes; Alexander, enquanto testemunha da Shoá, experimenta em primeira mão o trauma e a culpa da Guerra; ele testemunhou os judeus, seus amigos e vizinhos, serem assassinados e, mesmo contra sua vontade e a um preço muito alto, participou dos crimes cometidos pelos soldados nazistas.

A insistência de Alex parece até para ele mesmo bastante cruel. À medida que aproxima a fotografia daquela senhora frágil, uma inversão ocorre. Aquela imagem que pertencia a Jonathan passa das mãos dele, física e simbolicamente, para as dela. Ela toma para si a fotografia e nela se projeta, mas de uma forma diferente, já que não é uma testemunha de segunda ou terceira geração; ela é uma vítima da Guerra, uma sobrevivente, o que Alex, muito sensivelmente, percebe. Assim, ele inverte a pergunta: não é ela quem vê alguém na foto, mas aqueles da foto já a viram; ela faz parte daquela imagem.

Augustine/Lista estava literalmente na mira da câmera, e tanto em português quanto em inglês o verbo usado para disparar a câmera coincide com o verbo usado para disparar a arma (*shoot*) (HIRSCH, 2010, p. 22). O leitor escuta pela primeira vez um sobrevivente da Guerra, e logo irá participar da reconstituição da memória a partir do olhar de uma de suas vítimas, um testemunho em primeira mão. Mais tarde vamos descobrir que aquela senhora não é Augustine, mas Lista, e é a única ainda viva dentre todos os habitantes de Trachimbrod.

Quando Jonathan, Alex e Alexander se encontram dentro da casa de Lista, sabemos que há uma sequência de caixas que ela abre com objetos diversos que guardou depois da Guerra. Quando a senhora é informada da razão de estarem ali, isto é, que Jonathan busca conhecer a história de seu avô durante a Guerra, Lista revela que conheceu Safran desde a infância, e encontra uma caixa com muitas fotografias em que ele aparece. Conta também várias coisas que lembra sobre a vida em comunidade em Trachimbrod. Que Safran foi o

primeiro rapaz que beijou, que ele se casou com Zosha e com ela teve duas filhas, que morreram junto com a mãe na guerra.

I gave the hero each picture as she gave it to me, and he could only with difficulty hold it in his hands that were doing so much shaking. It appeared that a part of him wanted to write everything, every word of what occurred, into his diary. And a part of him refused to write even one word. He opened the diary and closed it, opened it and closed it, and it looked as if it wanted to fly away from his hands.¹⁷⁸ (FOER, 2003, p. 154)

O discurso que inclui a memória é a reintrodução de traços e rastros dentro da representação ou da reconstituição do passado. Segundo Halbwachs (2013, p. 157-158), a relação entre os objetos e as pessoas é uma relação fenomenológica, uma forma de atribuir estabilidade ao caos, pois os objetos são referência tanto para o indivíduo que os possui quanto para o que é externo a ele – para o reconhecimento dos outros: “não estávamos errados ao dizer que eles estão em volta de nós como uma sociedade muda e imóvel”. Assim, a fotografia é um desses rastros produzidos pelo homem, que atestam que o passado é verdadeiro, que existiu, e que garantem a continuidade da memória e, principalmente, a ideia de pertencimento a essa continuidade para aquele que dedica tempo a observar as fotografias e elaborar conexões entre seu presente e o passado. Quem observa está e não está na imagem, ao mesmo tempo. Está como parte da continuidade, e não está pela própria impossibilidade física de pertencer a um passado que não existe mais.

Assim, finalmente as fotografias cumprem seu papel de pós-memória para Jonathan. Ele também revive a vida e o trauma de seu avô por meio da narrativa de Lista, como se ela estivesse lhe contando a sua própria vida. O que ouve e vê lhe é tão significativo que, assim como muitas vítimas da Guerra quando confrontadas com o passado, Jonathan fica sem reação; o caderno em que

¹⁷⁸ “Eu dava ao herói cada fotografia que ela me dava, e só com dificuldade ele conseguia mantê-la nas mãos que faziam tanta tremedeira. Parecia que um lado dele queria escrever tudo, cada palavra do que ocorria, no diário. E outro lado se recusava a escrever até uma única palavra. Ele abria e fechava o diário, abria e fechava, e parecia que o caderno queria voar de suas mãos.” (FOER, 2005, p. 209)

escreve suas anotações tão preciosas para a confecção do romance parece querer voar de suas mãos, numa alegoria da vida se fazendo diante de seus olhos, saindo de seu controle. Jonathan está, ele mesmo, vivendo a história que deseja narrar.

Como já frisamos, na ficção os tempos se cruzam e se encontram em um mesmo espaço. A divisão cronológica parece artificial na casa de Lista, já que esses tempos se unem por intermédio das pessoas e de sua capacidade de guardar o passado e resistir ao seu apagamento. O que o texto discute é que agora não é mais a memória dos crimes originais que está em pauta, mas viver o trauma dos antepassados é uma questão de como os descendentes lidam com a memória.

The notion of postmemory derives from the recognition of the belated nature of traumatic memory itself. If indeed one of the signs of trauma is its delayed recognition, if trauma is recognizable only through its after-effects, then it is not surprising that it is transmitted across generations. (HIRSCH, 2001, p. 12)

O reconhecimento do trauma vivido por Safran atinge Jonathan, pois ele compreende tudo o que o avô perdeu com a Guerra. Finalmente descobre o motivo principal de ter viajado à Ucrânia; não somente para agradecer a Augustine caso pudesse encontrá-la ou imaginar sua vida se o avô não tivesse fugido para os Estados Unidos depois da Guerra. Jonathan está ali para herdar a memória de Safran e desenterrar um início para a história de sua família, e isso inclui reviver o passado traumático da Shoá.

É importante lembrar aqui a impressão de Alex ao ver a casa de Lista pela primeira vez. Ele diz que havia tantas roupas brancas estendidas no chão para secar que parecia que muitas pessoas viviam naquela casa. Depois adiciona que a disposição das peças lembrava corpos de pessoas mortas:

Many clothes were lying across her yard. I am certain that they were drying after a cleaning, but they were in abnormal

arrangements, and they appeared like the clothes of invisible dead bodies. I reasoned that there were many people in the white house, because there were men's clothes and women's clothes and clothes for children and even babies.¹⁷⁹ (Ibid, p. 106)

O quintal de Lista assemelha-se a um sítio arqueológico. São tantos os rastros do passado que o presente parece sufocado pelas pilhas de lembranças, à semelhança das caixas que se empilham por todos os cômodos de sua casa. A suposição de que a casa é habitada por muitos é de certa forma confirmada, pois a memória dos cerca de trezentos habitantes de Trachimbrod que morreram durante a Guerra ficou viva naquele lugar e se condensam na frase pronunciada por Lista: “Eu sou Trachimbrod.”.

Já num segundo olhar, as roupas que estão espalhadas na grama remetem o leitor a um cemitério. Curiosamente, em hebraico os cemitérios se chamam *Bet Haim* ou *Beth Ahaim*, que podem ser traduzidos por “Casa dos Vivos”. É para os vivos que os mortos deixam sua herança, então é ao cemitério que eles devem voltar para conhecer o passado. Voltar à terra dos antepassados não se resume a um exercício nostálgico, mas é para Jonathan, Alex e Alexander uma forma de se regenerar do esquecimento, de ouvir a voz dos mortos. Uma passagem do Talmude diz: “Aprendemos mais dos mortos que dos vivos, pois os vivos transmitem os ensinamentos dos mortos.”.

A conversa sobre as fotografias e os objetos que Lista guarda é o estopim para que ela aceite levar o trio a Trachimbrod. Lentamente se desloca a pé até o local onde ficava o *shtetl*, acompanhada pelo carro de Alexander. Quando chegam a um gramado ladeado pelo rio Brod, ela indica que parem. Aquele vazio é Trachimbrod. Talvez encorajada pela escuridão do local ou pela curiosidade e ansiedade de Alex e Jonathan, Lista inicia um longo monólogo, em que conta como a sua família foi morta durante a Guerra. Sabemos por seu intermédio que todos as famílias judias ficaram perfiladas enquanto os soldados nazistas intimavam os homens a cuspir na Torá. Quando se negavam, algum membro de

¹⁷⁹ “Muitas roupas jaziam pelo quintal. Tenho certeza que estavam secando depois de uma lavada, mas estavam em arrumações anormais, e pareciam as roupas de invisíveis corpos mortos. Raciocinei que havia muitas pessoas na casa branca, pois eram roupas de homens, roupas de mulheres, roupas de crianças e até de bebês.” (FOER, 2005, p. 161)

sua família era morto. Lista então descreve como viu a mãe e a irmã mais nova serem assassinadas a cada negação de seu pai. Lembra também como a irmã mais velha (que depois saberemos que é ela mesma, numa projeção), grávida, levou um tiro em seu ventre que não a matou, mas a seu bebê. Por fim ela conta que com a arma apontada para si seu pai cospe no Livro Sagrado, salvando-se a si mesmo. Em seu testemunho, Lista responde às perguntas de Alex, que traduz para Jonathan o que ouve. A cada novo detalhe a tradução fica mais difícil, como numa alegoria dos obstáculos que a linguagem precisa transpor para narrar as atrocidades da Guerra: “It was now happening too rapidly for me to understand. I wanted to understand it completely, but it would have required a year for each word.”¹⁸⁰ (FOER, 2003, p. 188) Não é a rapidez com que a história é contada, mas a densidade dos acontecimentos que impede que Alex continue com a tradução, ou compreenda o que ouve em sua totalidade.

Podemos voltar um pouco e retomar o que Lista diz ao final do interrogatório de Alex sobre a fotografia que tinha em mãos. Ela afirma que os estava esperando há muito tempo (FOER, 2005, p. 164). A afirmação poderia nos levar a diversas conclusões. Poderíamos supor que ela esperava que algum familiar desaparecido estivesse à sua procura, ou que ela mesma estivesse à espera de alguém que, talvez, prometera voltar. Mas depois que a ouvimos relatar com tantos detalhes o que ocorreu com sua família e vizinhos em 1941 em Trachimbrod, podemos inferir que ela esperava para dar seu testemunho, para narrar. Segundo Freud, enfrentar os traumas por meio da narrativa oral, ou do testemunho, é um “trabalho de rememoração”, um caminho possível para a cura e a superação do trauma (apud RICOEUR, 2012, p. 93). O que ocorre com Lista, porém, não é o esquecimento voluntário; quando Alex pergunta se ela seria capaz de, depois de tanto tempo, perdoar os vizinhos que não socorreram a irmã (ela mesma) depois que o tiro matou o seu bebê, ela assume que não conseguiria fazê-lo (FOER, 2003, p. 187).

Quando retornam de Trachimbrod para a casa de Lista, há mais indicativos de que ela não pode se desfazer da memória da Guerra. A pergunta

¹⁸⁰ “A história já estava correndo depressa demais para que eu pudesse compreender. Eu queria compreendê-la completamente, mas precisaria de um ano para cada palavra.” (FOER, 2005, p. 255)

que faz aos seus visitantes na despedida evidencia que Lista vive continuamente aquele momento traumático de 1941, e que suas lembranças da tragédia a congelaram no tempo: “A guerra já acabou?” (FOER, 2005, p. 263). A resposta de Alexander para essa pergunta é um dos momentos mais tocantes da narrativa, pois tomado de compaixão, ele a beija. Em resposta, Lista diz-se apressada, porque precisa entrar e cuidar do bebê que sente sua falta. Lista não dá seu testemunho de primeira mão, pois não pode enfrentar o passado. Descobrimos que ela falava de si mesma quando descreve o destino da irmã que se escondeu na floresta, e que fora seu bebê quem aceitou o tiro e morreu em seu lugar.

De volta ao hotel, Alex, Alexander e Jonathan dirigem-se ao restaurante para uma refeição. Sabemos que eles recebem uma caixa de presente de Lista, que levam consigo e decidem explorar juntos. Do lado de fora da caixa está escrito *REMAINS* (restos), e os três se revezam buscando objetos dentro dela. Como já sabemos, dentro da caixa há uma fotografia de Alexander ao lado de Herschel, o amigo judeu que ele delatou para os soldados nazistas. Herschel acabou sendo morto junto com os outros judeus dentro da sinagoga que foi incendiada.

Não sabemos se a sequência de eventos pressiona Alexander a falar de sua vida durante a Guerra ou o encoraja. Mas o registro de sua memória em fluxo de consciência denuncia o caráter tanto urgente quanto confessional de sua fala. Essas características ficam ainda mais evidentes em contraposição à espécie de testemunho em terceira pessoa que Lista faz da sua própria experiência na Shoá. Com o distanciamento, ela pôde se retirar da narrativa como uma pessoa alheia a ela. Apesar de estar narrando a história de sua família, ela fala de si como uma outra pessoa, e essa é a única forma de reconstituição de memória a que ela se propõe, ou que pode suportar.

Já Alexander não enfrenta somente a dor, mas também a culpa. Além de a confissão reconstituir a dolorosa cena do assassinato do melhor amigo, ela também recupera o momento de sua traição. Nem mesmo a justificativa de ter de escolher entre o filho e a esposa e Herschel alivia a dor que Alexander sente ao contar a Alex e Jonathan o que se passou em Kolki durante a invasão nazista.

I knew that I could never allow him to learn of what I did because it was for him that I did what I did it was for him that I pointed and for him that Herschel was murdered that I murdered Herschel and this is why he is how he is he is how is he because a father is always responsible for his son and I am I and I am responsible not for Herschel but for my son because I held him with so much force that he cried because I loved him so much that I made love impossible¹⁸¹ (FOER, 2005, p. 251)

A quebra do discurso de Alexander se dá na sintaxe e na ortografia, pois a linguagem parece insuficiente para conter tantos segredos e tanta culpa. Ele credita à sua traição o fato de o filho ser violento, e também a vida familiar conturbada a que Alex e o irmão mais novo estão submetidos. Mas diferentemente de Lista, a narrativa de Alexander parece um desaguar de um rio há muito represado, que o esvazia da culpa. A decisão de suicidar-se não é uma fuga, e sim uma redenção e um pagamento de dívida; a sua morte enterra também a violência. A carta que fecha a narrativa confirma nossa hipótese: Alexander abre a porta para a escuridão, mas a frase final “e vou”, indica a sua libertação, ou seja, que a narrativa permite a cura para o trauma e a superação da violência da Guerra. Ele corta os barbantes que os atavam – Alex e o Pequeno Igor também – à tragédia.

4.2.1 Usos e abusos da memória

A natureza da memória é desaparecer. A imagem do cemitério como a referência última aos mortos nos leva novamente à *zakhor*, a urgência de lembrar, ou melhor, de não esquecer, uma imposição religiosa para os israelitas. E se esquecer é um pecado, então a transmissão da memória é um

¹⁸¹ “e percebi que eu nunca poderia permitir que ele soubesse quem eu era ou quem eu fiz porque foi por ele que eu fiz quem eu fiz foi por ele que eu apontei e por ele que Herschel foi assassinado que eu assassinei Herschel e é por isso que ele é como ele é como é porque um pai é sempre responsável pelo filho e eu sou eu e sou responsável não por Herschel mas sim pelo meu filho pois segurei o bebê com tanta força que ele chorou porque eu amava meu filho tanto que torneio amor impossível” (FOER, 2005, p. 335)

mandamento, imperativo para todo o povo de Israel e para sua manutenção enquanto tal. Tal ordem divina, somada à pulverização que os judeus sofreram ao longo de sua história, permite compreender por que o papel de guardador e transmissor de memórias seja imposto a todos.

O conto de Jorge Luis Borges “Funes, o memorioso” (1944), narra a curiosa história de um rapaz que não conseguia esquecer de nada, e que, por esse motivo, isola-se do mundo a fim de não acumular mais lembranças. Para Funes, a memória tornou-se um fardo. Phillippe Joutard também fala da necessidade do esquecimento ao enfatizar a importância da capacidade de seleção da memória, que lança luz àquilo que deve ser lembrado e entrega às sombras o que não tem importância ou o que precisa ser esquecido.

A memória é terrivelmente seletiva e se concentra sobre alguns fatos. O esquecimento é de duas ordens: há o esquecimento daquilo que parece insignificante e não merece ser lembrado; e há o “esquecimento de ocultação”, o esquecimento voluntário, aquele do qual não se quer ter lembranças, porque ele perturba a imagem que se tem de si. (JOUTARD, 19?, p. 223)

Vemos em Joutard que a habilidade de esquecer é tão importante quanto a de lembrar. E esquecer nem sempre indica que imagens do passado são banidas permanentemente de nossa memória, mas que podem ficar suspensas até que precisem ser acessadas novamente, ou até que algum elemento externo as reative. Por isso se diz que o esquecimento pode ser voluntário ou involuntário, e que lembrar pode servir a várias funções, que envolvem desde o reconhecimento de si até a cura e o enfrentamento do trauma e, conseqüentemente, o perdão.

Citando as “Confissões” de Santo Agostinho, Paul Ricoeur (2012, p.111) nos faz enfrentar o enigma proposto pela sua retórica:

Mas aquilo de que nos lembramos, é pela memória que o retemos; ora, sem nos lembrarmos do esquecimento não

poderíamos, absolutamente, ao ouvir esse nome, reconhecer a realidade que significa; se assim é, é a memória que retém o esquecimento.

Sim, guardamos na memória o fato de termos esquecido de algo, e essa lembrança assombra aquele que quer rememorar. É a ameaça do esquecimento, de que infelizmente nos lembramos, que o registro da memória tenta combater. Em *Everything is Illuminated* a vida de Trachimbrod parece se articular a partir da manutenção e da transmissão da memória, um eixo comum que envolve todos os habitantes, tanto os Corretos quanto os Desleixados. Um exemplo de como os moradores do *shtetl* dependem da memória para compreender o presente é ilustrado pelo Livro de Antecedentes. O Livro é a materialização da memória coletiva do vilarejo, onde se tenta registrar todos os acontecimentos e a própria sucessão de passado, presente e futuro. Como já mencionamos, a sua continuidade fala tanto da ação de registrar e arquivar a memória, parte da identidade cultural dos judeus, quanto da escrita como ferramenta capaz, mesmo que falha, de registrar a memória e mantê-la viva apesar das tragédias, dispersões e assimilações.

[...] The Book of Antecedents included a biennial census, with every name of every citizen and a brief chronicle of his or her life [...] The later editions, now taking up an entire shelf, became yet more detailed, as citizens contributed family records, portraits, important documents, and personal journals, until any schoolboy could easily find out what his grandfather ate for breakfast on a given Thursday fifty years before, or what his great-aunt did when the rain fell without lull for five months. The Book of Antecedents, once updated yearly, was now continually updated, and when there was nothing to report, the full-time committee would report its reporting, just to keep the book moving, expanding, becoming more like life: We are writing...We are writing...We are writing... Even the most delinquent students read The Book of Antecedents without skipping a word, for they knew that they too would one day inhabit its pages.¹⁸² (FOER, 2003, p. 196)

¹⁸² “...o Livro de Antecedentes incorporara um censo bienal, com o nome de cada cidadão e um breve relato de vida dele ou dela [...]. As edições mais recentes, que ocupavam uma prateleira inteira, haviam se tornado mais detalhadas, à medida que os cidadãos contribuíam com os registros familiares, retratos, documentos importantes e diários pessoais, até que qualquer aluno podia descobrir facilmente o que seu avô comera no café da manhã numa determinada quinta-feira, cinquenta anos antes, ou o que sua tia-avó fizera quando a chuva caíra se trégua durante cinco meses. O Livro de Antecedentes, inicialmente atualizado a cada ano, era agora atualizado continuamente, e quando não havia nada a registrar, o tal comitê, que trabalhava em tempo integral, registrava seus registros, apenas para manter o livro em movimento,

O registro da vida do vilarejo em seus pormenores parece uma tentativa da ordenação do caos da vida por meio da escrita, como parte de um presente contínuo. Mas a impossibilidade de armazenar tudo o que se passa no cotidiano do vilarejo é exposta pelo volume de material e trabalho que a escrita contínua do Livro de Antecedentes gera; há um comitê para escrevê-lo, e quando revisões e adições acontecem, seus volumes se multiplicam e ocupam toda uma prateleira.

O livro que aparece na história de Trachimbrod é análogo ao volume que Alex, Alexander e Jonathan encontram dentro da caixa *REMAINS*, que Lista dá a eles antes de irem embora. Já vimos que, novamente no hotel, os três resolvem ver o que há na caixa. Um por um retiram toda sorte de objetos, e entre eles um livro, coberto de pó:

The writing was on both covers, and when I unclosed it, I saw that the writing was also on the insides of both covers, and, of course, on every page. It was as if there was not sufficient room in the book for the book. Along the side was marked in Ukrainian, The Book of Past Occurrences.¹⁸³ (ibid., p. 224)

Além, é claro, de fazer referência ao Talmude, o livro que Jonathan encontra na caixa é o modelo para o Livro de Antecedentes que aparece na história de Trachimbrod. O propósito de ambos é manter a memória coletiva do vilarejo e individual de cada habitante registradas para garantir o acesso das próximas gerações. Mas como selecionar o que será mantido no livro é um trabalho muito difícil, a decisão é registrar tudo o que acontece. A impossibilidade disso está na incapacidade dos dois Livros de conter a vida em si. Um deles está em constante construção, tomando proporções irreais; o outro é formado apenas

expandindo-se e tornando-se mais parecido com a vida: *Estamos escrevendo.... Estamos escrevendo.... Estamos escrevendo....*

Até os piores alunos liam o Livro dos Antecedentes sem saltar uma única palavra, pois sabiam que também habitariam aquelas páginas um dia. (FOER, 2005, p. 267)

¹⁸³ “O escrito estava em ambas as capas, e quando descerrei o livro, vi que o escrito também estava nos interiores de ambas as capas, e, é claro, em cada página. Era como se não houvesse espaço suficiente no livro para o livro. Ao longo do lado podia-se ler em ucraniano: *O Livro de Antecedentes.*” (FOER, 2005, p. 302).

por um volume, mas as suas páginas não são suficientes para que tudo o que precisa ser escrito o seja; é impossível manter a memória sem o esquecimento, sem que algumas coisas sejam deixadas de lado para que abram espaço para outras. Portanto, o Livro de Antecedentes e o Livro de Ocorrências Passadas são exemplos da necessidade e da dificuldade de se manter a memória, e também ilustram a premissa de que o esquecimento é uma parte necessária dela.

Em vários outros momentos da narrativa há cenas que aludem ao papel dual da memória. Em uma cena cômica, o cavalheiro louco Sofiowka N, na tentativa de não esquecer algo terrivelmente importante, enrola um fio de barbante no dedo indicador. Para não se esquecer do fio, enrola outro ainda, e ainda mais outro na cintura e em volta do pescoço. Por fim, é encontrado no jardim da casa do Rabino Bem-Considerado todo enrolado em barbantes, sem poder se mover, e também sem saber o que o motivara a amarrar o primeiro barbante (FOER, 2003, p. 15). Aqui também temos, subjacente à cena, um comentário sobre a necessidade de se livrar do imperativo *zakhor*, que parece coincidir com o desejo de Jonathan de colmatar lacunas, mas com a imaginação. É como se o texto nos fizesse refletir sobre a necessidade da rememoração, mas ligasse um sinal vermelho para a prisão que a necessidade de lembrar e de registrar tudo o que se vive pode representar. Novamente, é como um eco de Funes de Borges.

A crítica à dependência da memória chega a seu ápice em um capítulo do romance chamado “A excessiva meticulosidade da memória, 1941” (FOER, 2005, p. 343). O capítulo começa com a noite de núpcias de Safran, noite em que um vilarejo não muito distante de Trachimbrod é bombardeado, e o barulho das bombas explodindo pode ser escutado a quilômetros do local. O prenúncio da chegada da Guerra abala a vida de Trachimbrod. Porém, ao contrário do que se imagina, ele não causa nenhum tipo de reação prática para a defesa ou a fuga. Os moradores, muito consternados com o bombardeio e as notícias que chegam sobre a lenta, porém real invasão dos nazistas, caem numa espécie de inércia, explicada pela tentativa de recorrer à memória para compreender o presente. Ficam como Sofiowka, atados:

Trachimbrod itself was overcome with a strange inertness. The citizenry, which once touched so many things it was impossible to know what was natural, now sat on their hands. Activity was replaced with thought. Memory. Everything reminded everyone of something, which seemed winsome at first [...] Villagers became embodiments of that legend they had been told so many times, of mad Sofiowka, swaddled in white string, using memory to remember memory, bound in an order of remembrance, struggling in vain to remember a beginning or end.¹⁸⁴ (FOER, 2003, p. 258)

Como vemos na passagem, a atividade que fazia parte do cotidiano das pessoas foi substituída pelo pensamento. Para os judeus, a memória é o principal instrumento de percepção de mundo, mas paralisa por sua abstração. Ao que tudo indica, o sexto sentido dos judeus (Ibid, p. 198) suplantou os demais e os anulou; não há mais ação, somente letargia. Se considerarmos que segundo a tradição judaica impressa na Torá as tragédias que se abateram sobre o povo judeu podem ser vistas como um castigo divino, então a passagem do romance é uma crítica ao apego exagerado às tradições e, por extensão, uma crítica também à falta de reação daqueles que viveram a Shoá diante da ofensiva nazista.

Uma passagem do Livro de Antecedentes corrobora a ideia de que é o destino dos judeus aceitar a inexorabilidade do castigo divino, aceitar o passado, fazer as pazes com ele e abraçar o presente; o tempo é o senhor dos judeus, e a sua passagem é tanto sua ruína quanto seu triunfo.

The end of the world has come often, and continues to often come. Unforgiving, unrelenting, bringing darkness upon darkness, the end of the world is something we have become well acquainted with, habitualized, made into a ritual. It is our religion to try to forget it in its absence, make peace with it when

¹⁸⁴ “A própria Trachimbrod mergulhou numa estranha inércia. Os cidadãos, que antes tocavam em tantas coisas que era impossível saber o que era natural, agora sentavam-se sobre as próprias mãos. A atividade foi substituída pelo pensamento. Lembranças. Tudo fazia alguém lembrar-se de alguma coisa, o que inicialmente pareceu encantador [...]. Os aldeões se transformaram em encarnações daquela lenda de que já haviam ouvido falar tantas vezes: o louco Sofiowka, enrolado em barbante branco, usando a memória para lembrar da memória, preso numa rememoração progressiva, lutando em vão para lembrar de um início e um fim.” (FOER, 2005, p. 344)

it is undeniable, and return its embrace when it finally comes for us, as it always does.¹⁸⁵ (FOER, 2003, p. 210)

O irônico da passagem é que uma das ordens dadas pelo Livro de Antecedentes é exatamente esquecer o fim do mundo, ignorar sua existência enquanto ele não chega. E os habitantes de Trachimbrod fazem exatamente isso nos nove meses que separam o barulho das bombas na circunvizinhança da destruição do seu próprio *shtetl*.

O barbante utilizado por Sofiowka como um lembrete é alusivo às inumeráveis conexões possíveis com a memória, imagem retomada diversas vezes na narrativa, ora para ilustrar uma cadeia de acontecimentos, ora como crítica a essa dependência extrema da memória, que literalmente amarra os habitantes de Trachimbrod:

But children had it worst of all, for although it would seem that they had fewer memories to haunt them, they still had the itch of memory as strong as the elders of the shtetl. Their strings were not even their own, but tied around them by parents and grandparents — strings not fastened to anything, but hanging loosely from the darkness.

[...]

The only thing more painful than being an active forgetter is to be an inert rememberer.¹⁸⁶ (FOER, 2005, p. 260)

À imagem de Funes de Jorge Luis Borges, os cidadãos de Trachimbrod são incapazes de esquecer, ou não são capazes de desejar esquecer. Pode-se

¹⁸⁵ “O fim do mundo tem chegado com frequência, e continua a chegar com frequência. Inclemente, incansável, trazendo escuridão após escuridão, o fim do mundo é algo com que já nos tornamos bastante familiarizados. Já o transformamos num hábito e num ritual. Nossa religião manda que tentemos esquecer-lo em sua ausência, aceitá-lo quando não puder ser negado, e devolver seu abraço quando finalmente chega para nós, como sempre faz.” (Ibid, p. 283)

¹⁸⁶ “Mas as crianças eram as que mais sofriam, pois embora parecesse que tinham menos lembranças a persegui-las, ainda assim tinham coceiras memorialísticas tão fortes quanto os mais velhos do *shtetl*. Os cordões nem eram seus; haviam sido ligados a nada, mas pendiam frouxamente da escuridão.

[...]

A única coisa mais dolorosa do que ser um esquecedor ativo é ser um relembrador inerte.” (FOER, 2005, p. 348)

também concluir, como afirmamos acima, que estão atados à tradição e à ordem de *zakhor*, da qual poderia esquecer se assim desejassem. Será que poderíamos afirmar que, assim como o personagem de Borges, eles padecem de algum tipo de patologia, mas no caso deles social e coletiva? Em lugar de agir, todos devolvem o abraço oferecido pelo fim do mundo, e terminam mortos no rio Brod, pendendo como que pendurados por barbantes durante o bombardeio que finalmente atinge o povoado durante as celebrações do Dia de Trachim, em 1942:

My grandfather and his young, tremendously pregnant wife walked up to the shore to watch the dive.
(Here it is almost impossible to go on, because we know what happens, and wonder why they don't. Or it's impossible because we fear that they do.
[...]
They stayed there
[...]
They hung as if on strings.¹⁸⁷ (FOER, 2003, p. 270)

O narrador exibe toda a sua estupefação ao observar a população à margem do rio Brod participando do Dia de Trachim de 1942, como faziam todos os anos desde 1791. Mais ainda, ele imprime em sua narrativa uma dúvida que o assombra: eles não fogem porque não sabem o que está para acontecer ou porque escolheram ignorar, e seguir com a vida apesar da Guerra? A resposta para essa pergunta o livro já nos oferece de antemão; não agir, segundo a narrativa de Jonathan, é uma escolha, ou até mesmo um ato de obediência.

Ao final da narrativa, Alexander escreve uma carta a Jonathan antes do seu suicídio:

¹⁸⁷ “Meu avô e sua esposa – jovem e tremendamente grávida – foram até a margem assistir ao mergulho.
(Aqui é quase impossível continuar, pois sabemos o que acontecerá, e ficamos imaginando por que eles não sabem. Ou então é impossível, porque tememos que eles saibam.)
[...]
Eles ficam lá
[...]
Ficaram lá como que pendurados em barbantes” (FOER, 2005, p. 358)

All is for Sasha and Iggy, Jonathan. Do you understand? I would give everything for them to live without violence. Peace. That is all that I would ever want for them. Not money and not even love. It is still possible. I know that now, and it is the cause of so much happiness in me. They must begin again. They must cut all of the strings, yes?¹⁸⁸ (Ibid, p. 275)

Alexander finalmente assume que tudo o que enfrentou foi para que o sofrimento e o trauma da Guerra fossem definitivamente superados. Podemos inclusive admitir que a decisão de ir até Trachimbrod, de enfrentar aquela conversa particular com Lista, de encarar a si mesmo na fotografia ao lado de Herschel e, finalmente, de suicidar-se foram decisões tomadas a fim de que o fluxo da memória da Guerra pudesse ser contido; seus netos podem começar novamente, cortando todas as amarras, todos os barbantes que os prendiam ao passado de violência. Ou ainda podemos admitir que ele finalmente se rende à memória, admite seu abraço e assume a derrota. Morre entrando na escuridão.

¹⁸⁸ “Tudo é por Sasha e por Iggy, Jonathan. Você entende? Eu daria tudo para que eles vivessem sem violência. Paz. É só o que eu quero para eles. Não dinheiro, nem amor. Isso ainda é possível. Sei disso agora, e é a causa de tanta felicidade que trago em mim. Eles devem começar novamente, devem cortar todas as amarras, sim?” (FOER, 2005, p. 364)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*un om este cea ce îsi aduce aminte despre sine însusi*¹⁸⁹
Nichita Stanescu

Neste trabalho defendemos que a reconstituição da memória herdada por Jonathan em *Everything is Illuminated* se dá na ficção e é motivada por uma busca estritamente pessoal. Para escrever sobre o passado de sua família, Jonathan decide ir à Ucrânia tendo em mãos apenas alguns vestígios que indicam a origem de seu avô Safran que, por fim, se revelam insuficientes. Assim, ele recorre às possibilidades que as ferramentas literárias lhe oferecem a fim de construir uma narrativa que atenda às suas prerrogativas.

A escolha do protagonista de reconstituir o passado por meio da escrita literária não é gratuita, pois encontra respaldos na tradição judaica da qual sua família faz parte. Essa tradição prevê tanto a manutenção da memória coletiva com a ordem embutida no *zakhor* bíblico, quanto o costume de registrá-la por escrito para garantir a sua transmissão. Assim, apesar da distância temporal e geográfica do evento, Jonathan busca possibilidades do que o passado possa ter sido, e encontra no vazio ou no buraco (*the void*) com que se depara ao chegar em Trachimbrod um espaço privilegiado para o desenvolvimento dessas possibilidades.

Vemos em Jonathan, neto de um sobrevivente da Guerra, a imagem de um estrangeiro que busca a familiaridade em uma terra desconhecida: a Ucrânia que ele visita em 1997 representa tanto a nação de origem do avô quanto o passado que não pode ser resgatado. Então ele exacerba essa distância, essa impossibilidade, na escrita. Inclusive o tema mais contundente no romance, o vazio ou a lacuna, é sempre mantido, e aparece como uma constante na vida dos descendentes dos judeus que ele cria na sua narrativa sobre a história de Trachimbrod. Os personagens parecem se habituar a ela, e criam a vida ao seu redor. A escrita revela-se uma ferramenta na criação de uma genealogia de

¹⁸⁹ “Uma pessoa é o que lembra de si própria.” (Minha tradução)

familiaridade, que ganha contornos mais nítidos com o texto escrito, com o recuperar e escrever memória.

Como o passado da família Safran passa, obrigatoriamente, pela Shoá, devemos considerar que há uma demanda pela verdade quando falamos em nesse assunto (RICOEUR, 2012, p. 273), pois existem implicações éticas e epistemológicas quando qualquer texto aborda o genocídio. Por esse motivo, o fato de Jonathan reconstituir a Shoá por meio de uma história altamente ficcionalizada, com elementos míticos e fantásticos, obriga a reflexão. Até mesmo Alex, que aparece como uma espécie de alterego do protagonista, parece intrigado com a forma empregada para a reconstituição do passado (FOER, 2003, p. 179).

Há, claro, um esforço para que a memória da Guerra não se perca; afinal faz parte da tradição judaica manter a sua história por meio do registro da memória coletiva, e sustentamos isso em nossa discussão. São vários os motivos que se apresentam para isso na Literatura do Holocausto como um todo. Podemos dizer que há um esforço constante contra uma espécie de naturalização do evento, em que o genocídio se torna parte de uma narrativa de tragédias universal, e perde seu significado íntimo, intrínseco, nesse processo. Há, como contraponto a essa tese, também uma crítica à manutenção da Shoá como tema constante de obras de arte em geral, numa acusação contra o que se chama de “Indústria do Holocausto”, que de certa forma se alimenta do drama das vítimas para promover vídeos, livros, excursões a campos de concentração, com intuito de exploração econômica maquiado pela dívida aos mortos. Ricoeur (2012, p. 92) também entra na discussão sobre a exarcebação de um povo dilacerado pela Guerra. Ele levanta questões pertinentes à literatura que nasce da rememoração e a reescrita da Guerra, que pode ser considerada uma forma de glorificação de um povo destruído, uma luta contra a musealização e universalização da Shoá ou contra sua banalização e apagamento.

Contudo, parece que em *Everything is Illuminated* a luta consiste em manter a memória da família que se perdeu na Shoá para que Jonathan possa determinar um início para algo que tem um fim histórico e datado. Verificamos que essas questões éticas estão presentes no romance, porém subjugadas a

esse tema central. Reescrever ou recriar a memória da Shoá tem uma implicação, antes de tudo, pessoal. Jonathan precisa escrever sobre a sua família para escrever sobre si.

Ou seja, o nosso ponto fixou-se não numa perspectiva universal da Shoá, apesar de isso ser necessário de se considerar. Percebemos que em *Everything* a luta do protagonista é por aproximar a memória do seu avô, Safran, de si mesmo, e assim apropriar-se definitivamente das lembranças da Guerra a fim de inserir-se na memória coletiva de sua família. A necessidade aqui não é nenhum dos dois pontos acima citados; não há um interesse em lutar contra ou a favor da transmissão ou da manutenção da memória da Guerra num nível universal; a resistência é por inserir-se na narrativa da qual sabe que faz parte, mas cujo lugar perdeu, pois os elementos de conexão – as narrativas orais, documentos, etc. – não puderam ser mantidos devido à morte prematura do avô e ao silêncio da avó que, apesar de ainda viva, recusa-se a falar sobre a Guerra.

Para se relacionar com a cultura de sua família, Jonathan faz uso de uma de suas maiores ferramentas, talvez a grande responsável por manter o povo judeu unido e por não permitir seu desaparecimento ao longo de uma história marcada por perseguições e grandes pogroms. Ele recorre à escrita. Novamente, ele se insere numa narrativa coletiva, faz uso de ferramentas conhecidas do povo judeu, mas subverte essa ordem aplicando a máxima *zakhor*, acompanhada do registro escrito da memória. A autorreflexividade do texto aponta para duas direções, portanto: para o ato de representar o passado a partir da perspectiva presente, e também de estar sendo narrado em uma ficção, de ser manipulado e dessa manipulação ser também um tema do romance. Portanto, o evento em si e seus efeitos nas vítimas e nas gerações seguintes não é questionado ou anulado pelo romance, mas são expandidos abrindo espaço para uma discussão que perpassa toda a narrativa: da reconstrução do passado por meio da ficção, da sua narratividade e de sua plasticidade. Contudo, esse trabalho só é possível porque os rastros permanecem. Como vimos ao longo desse texto, a memória pode ser acessada indiretamente, e uma das ferramentas para completar as lacunas do que foi apagado pelo tempo é a imaginação.

Em contrapartida, há uma crítica ao apego exagerado à memória, à obediência a *zakhor*. E essa seria, inclusive, a maior justificativa de Jonathan para recriar o passado por meio da ficção. A ordem é lembrar, e como um judeu Jonathan lembra. Mas a memória também envolve distorção, criação. Ele obedece a *zakhor* desobedecendo, e para isso subverte alguns paradigmas para que o leitor possa refletir sobre eles. A história de Trachimbrod é fantástica, mas existe enquanto verdade textual, segundo o que Oz e Oz-Salzberger (2013, locais do Kindle 909-911) defendem:

Porque — ou assim gostaríamos de pensar — o Talmude antecipava e aceitava o nosso ponto: fábulas podem contar uma verdade. Ficção não é um gracejo. Jó existiu, tenha ou não existido “de verdade”. Ele existe nas mentes de incontáveis leitores, que o discutiram e debateram sobre ele por milênios. Jó, como Macbeth e Ivan Karamazov, existe como verdade textual.

Temos então uma aproximação impossível do protagonista com o passado da família do seu avô, porque não há elementos suficientes para uma reconstituição do passado. Para que ela aconteça, o protagonista recorre à ficção mais escancarada possível: cria uma história fantástica, na qual ele mesmo se insere e sobre a qual cria elementos míticos e mágicos. O tom da trama denuncia seu caráter ficcional: não quer aproximar-se da verdade factual, mas criar uma cena em que a única verdade é a empatia criada entre o protagonista e a história de sua família que se perdeu definitivamente com a destruição da Guerra.

Essa empatia gera bons frutos. Na discussão desta tese vimos a força da palavra – que ora chamamos de linguagem, ora de narrativa – tanto oral quanto escrita. E a palavra toma a forma de memória e de imaginação. Portanto, impossível ler o romance sem considerar o vínculo entre essas duas instâncias. Ambas são icônicas: se apresentam como imagem. Para fugir da desvalorização da memória e, por conseguinte, da imaginação, deve-se trabalhar na esteira das diferenças entre as duas. Somente a memória tem a marca da temporalidade, da anterioridade. A imaginação não tem, ela se volta ao irreal, ao fantástico,

apesar de também formar uma imagem. Porém, a presença do ausente é a marca das duas, é o que têm em comum: a memória de uma ausente que já existiu e a imaginação de um ausente que nunca foi, que não existe ou existiu. Então a memória e a imaginação são marcas do ausente, mas uma olha para trás, enquanto a outra pode, inclusive, se projetar para o futuro; pode ser uma antecipação, ou um poderia-ter-sido, o futuro do pretérito (RICOEUR, 2012, p. 93). Há, portanto, semelhanças entre as duas e a ficção abusa dessas semelhanças. Já Foer as declara.

A transmissão e a reconstituição da memória fazem parte do processo político-cultural das sociedades humanas, o que combate a ideia de que ela seria um produto definitivo resultante da transmissão de um passado inflexível. Mais do que uma reprodução do que já foi, a reconstituição da memória, dado seu caráter cosmopolita e itinerante, é também um processo criativo.

Finalmente, quando nos voltamos ao título do romance, é imediata a analogia com a cena em que os casais de Trachimbrod fazem sexo durante o Dia de Trachim quando Brod completa 13 anos. O narrador nos avisa que a luz intensa produzida pela descarga de prazer poderá ser vista por astronautas do espaço, um século e meio depois do acontecimento:

From space, astronauts can see people making love as a tiny speck of light. Not light, exactly, but a glow that could be mistaken for light — a coital radiance that takes generations to pour like honey through the darkness to the astronaut's eyes.¹⁹⁰ (FOER, 2003, p. 95)

E é exatamente isso que Jonathan conta que os astronautas que pisaram na Lua em 1969 viram do espaço. Uma luz que viaja e que chega ao nosso tempo como um brilho fraco, mas presente. Na cena, a avó e a mãe de Jonathan, com 21 anos, assistem televisão maravilhadas com o feito. Mas o narrador nos

¹⁹⁰ “Do espaço, os astronautas podem ver as pessoas se amando como um ponto mínimo de luz. Não de luz, exatamente, mas um brilho que pode ser confundido com luz – uma radiância coital que leva gerações a se derramar como mel pela escuridão, aos olhos dos astronautas.” (FOER, 2005, p. 132)

conta que o que o astronauta vê elas não podem imaginar: a luz de Trachimbrod ainda viva, chegando ao espaço. Passado, presente e futuro se encontram.

*Look et diz, my grandmother says into the television's glow. Look. She puts her hand on my mother's hand and feels her own blood flow through the veins, and the blood of my grandfather (who died only five weeks after coming to the States, just half a year after my mother was born), and my mother's blood, and my blood, and the blood of my children and grandchildren. A crackling: That's one small step for man . . .[...] And neither of them hears the astronaut whisper, I see something, while gazing over the lunar horizon at the tiny village of Trachimbrod. There's definitely something out there.*¹⁹¹ (FOER, 2003, p. 98-99)

A passagem é alusiva à iluminação a que se chega com a leitura do romance: a conexão entre gerações e entre indivíduos de uma comunidade transcende tempo e espaço.

Impossível não ligar essa cena – e o título do romance – com um dos ritos mais importantes para os judeus, a Hanuká. Nessa festividade, velas são acesas do lado de fora da casa simbolizando uma iluminação para a escuridão do mundo. As luzes simbolizam o partilhar da esperança para um mundo melhor. Mais do que atualizar o trauma da Guerra, acreditamos que o romance atualiza a resistência, possível somente por meio da escrita que, por sua vez, perpetua os laços entre as gerações.

Podemos concluir que nada se ilumina para Jonathan em relação ao passado, mas é irônico que tudo se ilumina em relação a si dentro dessa narrativa, da tradição da escrita e da manutenção da memória. O romance é um entre-lugar entre lembrar e esquecer. É como se ele tentasse manter um equilíbrio entre as duas coisas, não polos ou antagônicas, mas parte de um mesmo processo, e uma tão necessária quanto a outra. *Zakhor* aparece como

¹⁹¹ “*Olhe para isso, diz minha avó mostrando o brilho da televisão. Olhe. Ela põe a mão sobre a mão da minha mãe e sente fluir pelas veias da filha seu próprio sangue, o sangue do meu avô (que morreu apenas cinco semanas depois de chegar aos Estados Unidos, exatamente meio ano depois de minha mãe nascer), o sangue da minha mãe, o meu sangue, e o sangue dos meus filhos e meus netos. Um ruído seco: Esse é um pequeno passo para o homem... [...]* E nenhuma delas ouve o astronauta dizer *Estou vendo uma coisa*, enquanto lança o olhar sobre o horizonte lunar para a minúscula vila de Trachimbrod. *Há, com toda a certeza, alguma coisa ali.*” (FOER, 2005, p. 136. Itálico do original)

um lembrete para os leitores: lembrem-se também de esquecer. Jonathan é quem ele lembra que ele é. E ele tem memória agora. Reavivar a memória é reavivar a si mesmo, já que Jonathan só pode *ser* a partir de uma origem, um caminho de onde veio. É a brincadeira entre forjar a linguagem e a realidade, e de se concluir que a linguagem é a própria realidade: que a vida só existe se narrada.

5.1 RECOMENDAÇÕES PARA TRABALHOS FUTUROS

O intervalo entre o evento traumático e sua representação na escrita é um assunto de vasta discussão. A literatura tem se ocupado desses temas e os expandido. Assim, indicamos *Here I am*, também de Foer, para futura pesquisa. No romance, lançado em 2016, Julia e Jacob, um casal de descendentes de judeus, passa por uma crise conjugal que é concomitante a uma crise pessoal vivida individualmente por marido e esposa. À medida que os conflitos entre os dois se acentuam, há uma história paralela que se passa em Israel, e que culmina com uma Guerra e a iminente destruição do Estado judaico. É um romance que trata da diáspora, do deslocamento dos sujeitos que se dá na esfera doméstica, alusivo ao deslocamento dos judeus na história mundial.¹⁹² O título *Here I am*, como a resposta de Abraão a Deus quando oferece seu filho único, Isaque, em sacrifício em obediência a uma ordem divina, também se remete à resposta do protagonista frente ao apelo dos chefes do Estado israelita para que os judeus espalhados pelo mundo se reunissem e lutassem por sua nação.

Do mesmo modo indicamos a leitura de *O Complexo de Portnoy* (1970), de Philip Roth, em que o narrador, Alexander Portnoy, um jovem advogado que luta pelas causas civis dos judeus, faz um monólogo em que fala de seu apetite

¹⁹² Disponível em <<https://www.theguardian.com/books/2016/sep/09/here-i-am-jonathan-safran-foer-review>>. Acesso em out. 2017.

sexual e de seu relacionamento com sua mãe, uma senhora que é o estereótipo das mães judias superprotetoras, de suas neuroses e dos efeitos nos filhos. O que está em foco nos dois romances é a relação dos judeus modernos, ocidentalizados, com uma tradição que se mantém durante séculos, não coincidentemente uma das questões apresentadas por *Everything is Illuminated*. No centro de todas essas questões está a ritualização da escrita e a manutenção da memória como a esteira em que gerações de judeus desfilam pela memória da humanidade.

6 REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, S. **Confissões, Livros VII, X e XI**. Tradução de Arnaldo do Espírito Santo et al. LusoSofia: press: Covilhã, 2008.
- ALVAREZ, A. Literature of the Holocaust. **Commentary**, n.15, p. 65-69, novembro de 1964.
- ARTIÈRES, P. Arquivar a própria vida. Tradução de Dora Rocha. **Revista Estudos Históricos. Arquivos pessoais**. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, v. 11, n. 21, p. 9-34.1998.
- ARVA, E. L. **The Traumatic Imagination: Histories of Violence in Magical Realist Fiction**. Cambria: Cambria Press. 2011.
- ASSMANN, J. *Collective Memory and Cultural Identity*. ASSMANN, J., HÖLSCHER, T. (ed). Frankfurt/Main: **Kultur and Gedächtnis**, Suhrkamp, p. 9-19. Trad. John Czaplicka. 1988.
- BASEVI, A. Silêncio e Literatura: as aporias da testemunha. **ALEA**, Rio de Janeiro, vol 15/1, p. 152-169. 2013.
- BENDAVID-VAL, A. **The Heavens are empty. Discovering the lost town of Trochenbrod**. New York: Pegasus Books. 2010.
- BENJAMIN, W. O Narrador. In:____. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura**. Tradução de Rubens RodriguesTorres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense. v. 1, p. 198-221. 1987.
- BERGSON, H. **Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo como espírito**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, p. 83 – 155. 1999.
- BETHLEHEM, L. Genres of Identification: Holocaust Testimony and Postcolonial Witness. In: ____ and HAZAN, H. (ed.). **Marking Evil. Holocaust Memory in the Global Age**. New York: Berghahn, p. 171 – 192. 2015.
- BÍBLIA Hebraica. Tradução de David Gorovits e e Jairo Fridlin. São Paulo: Editora e Livraria Sêfer. 2012.
- BLOCH, M. **Apologia da História ou O Ofício do Historiador**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar. 2002.
- BLOOM, H. Introduction. In: ____ **Bloom's Guides. Comprehensive Research & Study Guides. Elie Wiesel's Night**. New York: Infobase Publishing. Bloom's Literary Criticism, p. 12 – 15. 2009.

BONFIL, R. How Golden was the Age of Renaissance in Jewish Historiography. **History and Theory**, vol. 27, No. 4, Caderno 27: Essays in Jewish Historiography, p. 78-102. 1988.

BOS, P. R. **German-Jewish Literature in the Wake of the Holocaust: Grete Weil, Ruth Klüger, and the Politics of Address**. New York: Palgrave Macmillan. 2005.

BOWERS, M. A. **Magic(al) Realism**. New York: Routledge. 2004.

CHEN, M. The Duality of Narrative Voice and the Possibility of Friendship in Jonathan Safran Foer's "Everything Is Illuminated". **The Asian Conference on Arts & Humanities**. Osaka, Japan, p. 275-281. 2013.

CODDE, P. Contemporary American Literature – Postmemory and Postmodern: Third-Generation Jewish American Trauma Narratives. Ghent University. 2011. Palestra.

COLLINGWOOD, R. G. **The idea of History**. Oxford: Oxford University Press, p. 1-21. 1986.

DANNEELS, B. Postmemory versus Rememory: Remembering the Holocaust and Slavery in Postmodern American Literature. **Dissertação de Mestrado**. Setor de Humanidades. Ghent University, Bélgica. 2013.

DURAN, M. R. da C. & BENTIVOGLIO, J. Paul Ricoeur e o lugar da memória na historiografia contemporânea. **Dimensões**. Espírito Santo, UFES, vol. 30, p. 213-244. 2013.

ERLL, A.; NÜNNING, A. (Ed.). **Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook**. Berlin: Walter de Gruyter. 2008.

FEINDT, G. et al. Entangled memory: toward a third wave in memory studies. **History and Theory**. Connecticut: Wesleyan University, n. 53, p. 24-44, fev. 2014.

FIORIN, J. L. Bakhtin e a concepção dialógica da linguagem. In: JUNIOR, B. A. (org). **Margens da Cultura. mestiçagem, hibridismo e outras misturas**. São Paulo: Boitempo Editorial, p. 37 –66. 2004.

FOER, J. S. **Everything is Illuminated**. New York: Harper Perennial. 2002.

_____. **Here I am**. New York: Farrar, Straus and Giroux. 2016.

_____. **Tudo se Ilumina**. Tradução de Paulo Reis e Sérgio Moraes Rego. Rio de Janeiro: Rocco. 2005.

_____. Interview with Jonathan Safran Foer. **The White Review**. Maio 2102. Disponível em: <<http://www.thewhitereview.org/interviews/interview-with-jonathan-safran-foer/>>. Acesso em 23/06/14.

_____. Jonathan Safran Foer on the origins of *Everything is Illuminated*. **The Guardian**. 20/02/2010. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2010/mar/20/jonathan-safran-foer-everything-illuminated>>. Acesso em 24/06/13.

_____. **Identity Theory**. An interview by Robert Birnbaum: Maio de 2003. Disponível em <<http://www.identitytheory.com/jonathan-safran-foer/>>. Acesso em 26/04/2016.

FOUCAULT, M. O que é um autor? Tradução de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. In: **Ditos e escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 264-298. 2006.

FOKKEMA, D. W. Impossibilidades pós-modernistas: convenções literárias em Borges, Barthelme, Robe-Grillet, Hermans e outros. In: _____. **História literária: modernismo e pós-modernismo**. Lisboa: Veja. s/d.

FRANKL, V. E. **Em busca de sentido – Um psicólogo no campo de concentração**. Tradução de Walter O. Schlupp e Carlos C. Aveline. Porto Alegre: Sulina e São Leopoldo: Sinodal, trad. de Walter O. Schlupp e Carlos C. Aveline. 1987.

FREITAS, M. W. de S *Tudo se ilumina* à luz do passado: memória cultural judaica na obra de Jonathan Safran Foer. **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**. Belo Horizonte, v. 5, n. 8, mar. 2011.

FREUD, S. **O Futuro de uma Ilusão, O Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos (1927-1931)**. Tradução de W. D. Robson-Scott. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XXI. Rio de Janeiro: Imago. s/d

_____. **Moses and Monotheism**. Tradução de Katherine Jones. Great Britain: The Garden City Press Limited. 1939.

FRIEDLÄNDER, S. **Nazi German and The Jews, 1933-1945**. New York: Harper-Collins e-books. 2009.

_____ (ed.). **Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution**. Cambridge: Harvard University Press. 1992.

FUKS, B. B. **Freud e a Judeidade. A vocação do exílio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2000.

FUNKENSTEIN, A. *Collective Memory and Historical Consciousness*. In: **History and Memory**, vol. 1, n. 1, spring-summer, p. 17. 1989.

GALERA, D. **Barba Ensopada de Sangue**. São Paulo: Companhia das Letras. 2012.

GIL'EAD, E. **Interlinear hebraico - português livro de Gênesis completo & textos bíblicos seletos**. 2 ed. Vianópolis: Clube de Autores. 2011.

GINZBURG, Carlos. **O fio e os rastros. Verdadeiro, falso, fictício.** Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras. 2007.

GOFF, J. L. **História e memória.** Tradução de Bernardo Leitão et al. Campinas: editora da Unicamp. 1990.

GOLDBERG, A. Ethics, Identity, and Antifundamental Fundamentalism: Holocaust Memory in the Global Age (a Cultural-Political Introduction). In: ____; HAZAN, H. (Ed.). **Marking Evil. Holocaust Memory in the Global Age.** New York: Berghahn, p. 3 – 29. 2015.

HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva.** Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HALL, S. **Cultural Identity and Diaspora. Framework Journal of Cinema and Media**, n. 36. 1989. Questions of Third Cinema. Disponível em: <<http://www.frameworkknow.com/#!about/cpln>>. Acesso em 25/04/16.

HIRSCH, M. Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory. **The Yale Journal of Criticism**, Yale University and The Johns Hopkins University Press. Connecticut, EUA, v.14, n.1, p. 5–37. 2001.

HOWE, I. Writing and The Holocaust. In: LANG, B. (Ed.) **Writing and the Holocaust.** New York and London: Holmes and Meier. 1988.

HYZY, B. The Fantastic in Jonathan Safran Foer's "Everything Is Illuminated" to Solve Holocaust Dilemmas. **Lake Forest Papers.** Lake Forest College Publications, 2014. Disponível em <http://publications.lakeforest.edu/allcollege_writing_contest/84>. Acesso em 12/14.

HUTCHEON, L. **A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction.** London: Routledge. 1999.

____. **Poética do Pós-Modernismo.** Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago. 1991.

____. **The politics of Postmodernism.** London: Routledge. 1995.

IJZERMAN, M. The Complexity of Collective Memory: Second and Third-Generation Authors and Their (Un)Ambiguous Memory of the Holocaust. **Dissertação de Mestrado.** Departamento de Humanidades. Utrecht University. 2008.

JACOBS, J. "Guardians of an absent meaning": transgenerational trauma and (dis)continuities between Jewish American writers of the second and third generation. Art Spiegelman's *Maus* and Jonathan Safran Foer's *Everything is Illuminated*. **Dissertação de Mestrado.** Universiteit Gent. Bélgica. 2008-2009.

JAMESON, F. O romance histórico ainda é possível? **Novos Estudos. CEBRAP**, 77, p. 185-203, março 2007.

JASINSKI, I. & SABOREDO, N. S. R. *Everything is Illuminated* a partir da busca pela memória familiar. Belo Horizonte: **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, v. 10, n. 18, maio 2016.

JOUTARD, P. Reconciliar História e Memória? Tradução de Afonso Henriques Neto. Rio de Janeiro: **Escritos. Fundação Casa de Rui Barbosa**, p. 226-235. s/d. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero01/FCRB_Escritos_1_9_Philippe_Joutard.pdf>. Acesso em 20/03/2016.

KIRWAN, C. B. (et al). Remembering and imagining differentially engage the hippocampus: A multivariate fMRI investigation. **Cognitive Neuroscience**, 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/17588928.2014.933203>>. Acesso em 25/04/16.

KLINGER, D. A escrita de si – o retorno do autor. In: _____. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/revista/2008/12/25/download>>. Acesso em 17/06/2014.

KRAUSS, N. **The History of Love**. New York: W.W. Norton & Company Ltd. 2005.

LANG, B. Uncovering Certain Mischievous Questions About the Holocaust. **United States Holocaust Memorial Museum**. Washington D.C. Palestra. 2002.

LANGDON, J. Incredibly close encounters: magical realism and the intimate elegies of Jonathan Safran Foer's *Everything is illuminated and Extremely loud and Incredibly Close*. Australia: Deakin University, **Encounters: refereed conference papers of the 17th annual AAWP conference**, p. 1-11. 2012.

LAUB, M. **O Diário da Queda**. São Paulo: Companhia das Letras. 2011.

LE GOFF, J. **História e Memória**. Tradução de Irene Ferreira et al., 5. ed. Campinas: Editora da UNICAMP. 2003.

LEJEUNE, P. A imagem do autor na mídia. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. In: _____. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2008.

LEVI, P. **Survival in Auschwitz**. Tradução de Stuart Woolf. New York: Touchstone, 1986.

_____. **Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades**. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1990.

- LIMA, L. C. História. Ficção. Literatura. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.9, p. 331 – 335. 2006.
- MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo. Vagabundagens pós-modernas.** Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro e São Paulo: Record. 2001.
- MEI, L. The Representation of Trauma in Shira Nayman's *Awake in the Dark* and *The Listener*. 2011/2012. **Dissertação de Mestrado (Master's Thesis)**. Department of English Studies. University Gent. 2011-2012.
- MENACHEM, F. Almost Friends: Post-holocaust Comedy, Tragedy, and Friendship in Jonathan Safran Foer's *Everything is Illuminated*. **Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies**, v. 25, n. 2, p. 24-48. 2007.
- MENDA, L. K. Diário da Queda: a força da transmissão entre gerações e a transgeracionalidade. **Web Mosaica. Revista do instituto cultural judaico Marc Chagall**. Rio Grande do Sul, UFRGS, v.5 n.2 (jul-dez), p. 20-30. 2013.
- MARTINS. H. História e Memória Judaica: Considerações em torno de um debate historiográfico". Rio de Janeiro: **Estudos Imagética**, UERJ/CH-FLUL. 2014.
- MORICONI, Í. Circuitos contemporâneos do literário (indicações de pesquisa). **Gragoatá**, Niterói, n.20, 1º sem. 2006.
- MUSEU DO HOLOCAUSTO. Curitiba [2016]. Fôlder.
- NORA, P. Entre Memória e História. A problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Houry. **Projeto História. Revista de Estudos Pós-graduados de História**. São Paulo, v. 10. 1993.
- OLIVEIRA, B. L. **O retorno do autor na literatura contemporânea**. Disponível em: <http://www.ileel2.ufu.br/anaisdosilel/wpcontent/uploads/2014/04/silel2009_gt_lt16_artigo_5.pdf>. Acesso em 25/05/ 2014 às 09:25.
- OZ, A., OZ-SALSBERGER, F. **Os judeus e as palavras**. Tradução de George Schlesinger. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2012. Edição do Kindle.
- OZICK, C. **Metaphor and Memory**. New York: Vintage Books. 1991.
- _____. **The Puttemesser Papers**. London: Atlantic Books. 1997.
- _____. **The Shawl**. York: Vintage Books. 1990.
- POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. Tradução de Dora Rocha Flaksman. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15. 1989.

REIS, J. C. Tempo, História e Compreensão Narrativa em Paul Ricoeur. **Locus**. Revista de História. Juiz de Fora, vol 12, n.1, 2006. Disponível em: <<https://locus.ufjf.emnuvens.com.br/locus/article/view/2673>>. Acesso 18 jul. 2006.

RICHARDSON, A. The Ethical Limitations of Holocaust Literary Representation. *Borders and Boundaries*. **eSharp**. University of Glasgow, Issue 5. 2005.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alan François et al. Campinas: Editora da Unicamp. 2012.

_____. Memória, história, esquecimento. In: *Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism*. **Conferência**. Budapeste, 2003. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia>. Acesso em 15 fev. 2015.

ROSENZWEIG, R., THELEN, D. **The Presence of the Past: Popular Uses of History in American Life**. New York: Comumbia University Press. 1998.

ROTH, P. **O Complexo de Portnoy**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Schwarcz S.A. 1970.

ROTHBERG, M. Decolonizing trauma studies: a response. **Studies in the Novel**, Texas: University of North Texas, v.40, n.1 e 2, p. 224 – 234. 2008.

_____. Ensnared in Implication: Writing, Shame, and Colonialism. **Contemporary Literature**, Wisconsin, University of Wisconsin System, v. 2. n.53, p. 374 – 386. 2012.

_____. & YILDIZ, Yasemin. Memory Citizenship: Migrant Archives of Holocaust Remembrance in Contemporary Germany. **Parallax**, University of Illinois: Routledge, v. 17, n. 4, p. 32 – 48. 2011.

_____. Remembering back. Cultural Memory, Colonial Legacies, and Postcolonial Studies. In: HUGGAN, G. (Ed.). **The Oxford Handbook of Postcolonial Studies**. Oxford: Oxford University Press, p. 359-379. 2013.

_____. Trauma, Memory, Holocaust. In: **Memory. A History**. NIKULIN, D. (Ed.). Oxford: Oxford University Press, p. 280 – 290. 2015.

SCHAMA, S. **The story of the Jews. Finding the words. 1000BC – 1492 AD**. New York: HarperCollins Publishers. 2013.

SCHACTER, D. L. **The Seven Sins of Memory. How the Mind Forgets and Remembers**. Boston: Houghton Mifflin Company. 2001.

SCHUDSON, M. Dynamics of Distortion in Collective Memory. In: SCHACTER, D. L. (ed.) **Memory Distortion. How Minds, Brains, and Societies Reconstruct the Past**. Cambridge: Harvard University Press, p. 346-366. 1955.

SEIFERTH, S. M. More Premium than Life: Expressing the Inexpressible in Jonathan Safran Foer's *Everything is Illuminated*. **Tese de Doutorado (B.A Thesis Degree with Honors)**. *The Department of English*, Universidade de Michigan. 2012.

SIMMS, K. **Paul Ricoeur**. London and New York: Routledge. 2003.

SELIGMANN-SILVA, M. "A História como Trauma". In: NESTROVSKI, A. e SELIGMANN SILVA, M. (org.). **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta. 2000.

____ (Org.) **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Unicamp. 2003.

____. A literatura do trauma. **CULT-Revista de Literatura Brasileira**: São Paulo, Ano II n. 23. 1999.

____. Auschwitz: história e memória. **Pro-Posição**: São Paulo, 2000b v.11, n.2.

SCHEINDLIN, R. P. **História Ilustrada do Povo Judeu**. Tradução de Miriam Groeger. 2ª reimpressão. Rio de Janeiro: Ediouro. 2003.

SCHULZ, B. **Ficção Completa**. Tradução Henryk Siewierski. São Paulo: Cosac Naify. 2015.

SPIEGELMAN, A. **Maus. A Survivor's Tale. My father bleeds History**. New York: Pantheon.1986.

SZNAIDER, N. European Memory: Between Jewish and Cosmopolitan. In: **Memory and Theory in Eastern Europe**. New York: Palgrave Macmillan, p. 59 - 78. 2013.

TAHAN, M. **Lendas do Povo de Deus**. Rio de Janeiro: Conquista. 1951.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução Silvia Delpy. México: Premia, p. 24-30.1981.

____. **Los Abusos de la Memoria**. Tradução Miguel Salazar. Barcelona: Gràfiques. 2000.

TOLSTÓI, L. Segunda Parte. In: _____. **Guerra e Paz**. v. 2, tomo 3. São Paulo: Cosac Naify, p. 2411-2482. 2013.

UMA vida iluminada. Direção: Liev Schreiber. California: Warner Independent Pictures, 2005. 1 film (105 min), sonoro, legenda, color., 16 mm.

VERSTRYNGE, R. Representing Holocaust Trauma: The Pawnbroker and Everything Is Illuminated. **Dissertação de Mestrado**. Ghent University - Faculty of Arts and Philosophy. 2010.

VÖKLER, Virginie. The presence of memories in Jonathan Safran Foer's "Everything is Illuminated". Universidade Rostock, Alemanha. In: **Grin**. Publish and Find Knowledge. 2007.

VIDAL-NAQUET, P. **Os Assassinos da Memória**. Campinas: Papyrus. 1987.

WALLACE, D.-F. Laughing with Kafka. **Harper's Magazine**, p. 23-26.1998.

WARD, Lewis. Holocaust Memory in Contemporary Narratives: Towards a Theory of Transgenerational Empathy. **Tese de Doutorado**. University of Exeter, Reino Unido. 2008.

WEINHARDT, M. (Org.). **Ficção Histórica: teoria e crítica**. Ponta Grossa: Editora UEPG. 2011.

_____. Ficção e História. Retomada de antigo diálogo. **Revista Letras**, Curitiba, n.58, p. 105-120. Jul/dez 2005. Editora UFPR.

_____. A memória ficcionalizada em heranças e Leite derramado: rastros, apagamentos e negociações. **Revista Matraca**, Rio de Janeiro, v.19, n.31. jul./dez 2012.

WEGNER D. M. Transactive Memory: a Contemporary Analysis of the Group Mind. In: MULLEN B., GOETHALS G. R. (ed.), **Theories of Group Behavior**. New York: Springer, 97: 74–84. 1987.

WIESE, D. Evoking a Memory of the Future in Foer's Everything is Illuminated. **CLCWeb: Comparative Literature and Culture**, Amsterdam: Purdue University Press, vol.14, n.4. 2014.

WIESEL, E. **Night (Night Trilogy)**. Tradução de Marion Wiesel Night. New York: Hill and Wang, 2006.

YERUSHALMI, Y. H. **Zakhor: Jewish History and Jewish Memory**. Audiobook. Washington: University of Washington Press. 1982.

_____. **História Judaica e Memória Judaica**. Tradução de Lina G. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Imago. 1992.

Sites frequentemente visitados:

<http://www.myjewishlearning.com/history>

<https://negaufba.wordpress.com>

<https://www.jewishvirtuallibrary.org>

www.jewishencyclopedia.com