

Autora
Josilene Moreira Silveira

REPRESENTAÇÕES DA JUDEIDADE EM NOEMI JAFFE

Autora
Josilene Moreira Silveira

REPRESENTAÇÕES
DA JUDEIDADE
EM NOEMI JAFFE



**UNIVERSIDADE FEDERAL
DE MATO GROSSO DO SUL**

Reitor

Marcelo Augusto Santos Turine

Vice-Reitora

Camila Celeste Brandão Ferreira Ítavo

Obra aprovada pelo

CONSELHO EDITORIAL DA UFMS

RESOLUÇÃO Nº 30-COED/AGECOM/UFMS, DE 30 DE ABRIL DE 2021

Conselho Editorial

Rose Mara Pinheiro (presidente)

Ana Rita Coimbra Mota-Castro

Além-Mar Bernardes Gonçalves

Alessandra Regina Borgo

Antonio Conceição Paranhos Filho

Antonio Hilario Aguilera Urquiza

Cristiano Costa Argemon Vieira

Delasnieve Miranda Daspel de Souza

Elisângela de Souza Loureiro

Elizabete Aparecida Marques

Geraldo Alves Damasceno Junior

Marcelo Fernandes Pereira

Maria Lígia Rodrigues Macedo

Rosana Cristina Zanelatto Santos

Vladimir Oliveira da Silveira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Diretoria de Bibliotecas – UFMS, Campo Grande, MS, Brasil)

Silveira, Josilene Moreira.

Representações da judeidade em Noemi Jaffe [recurso eletrônico] / autora Josilene Moreira
Silveira. – Campo Grande, MS : Ed. UFMS, 2021.

Dados de acesso: <https://repositorio.ufms.br>

Inclui bibliografias.

ISBN 978-65-86943-49-8

1. Judaísmo e literatura - Brasil. 2. Jaffe, Noemi. I. Título

CDD (23) 296.37

Bibliotecária responsável: Wanderlice da Silva Assis - CRB 1/1279

Autora
Josilene Moreira Silveira

REPRESENTAÇÕES DA JUDEIDADE EM NOEMI JAFFE

CAMPO GRANDE - MS
2021



© da autora:

Josilene Moreira Silveira

1ª edição: 2021

Projeto Gráfico, Editoração Eletrônica

TIS Publicidade e Propaganda

Revisão

A revisão linguística e ortográfica

é de responsabilidade dos autores

A grafia desta obra foi atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 1º de janeiro de 2009.

Direitos exclusivos

para esta edição



Secretaria da Editora UFMS - SEDIT/AGECOM/UFMS

Av. Costa e Silva, s/no - Bairro Universitário, Campo Grande - MS, 79070-900

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Fone: (67) 3345-7203

e-mail: sedit.agecom@ufms.br

Editora associada à



ISBN: 978-65-86943-49-8

Versão digital: maio de 2021

A Arlindo Soley Silveira.

*Uma palavra resolveu sair
para passear. Assim que pisou na calçada percebeu que o passeio
não era livre nem despretenso. No momento em que respirou
o ar da rua, se deu conta de que estava presa a um começo e de
que era, ela mesma, o começo de uma história.*

Noemi Jaffe, 2016.

SUMÁRIO

PREFÁCIO: (Des)arquivando a (in)tolerância humana	09
INTRODUÇÃO	14
I - A JUDEIDADE NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA	
1. O ser judeu e a judeidade	22
2. A presença judaica na literatura brasileira contemporânea ..	32
3. Biobibliografia de Noemi Jaffe	38
3.1. Biografia, principais obras e referências literárias.....	42
II - A JUDEIDADE DE NOEMI JAFFE EXPRESSA EM TEXTOS	
1. A religião judaica e a problemática representação de um Deus incognoscível	56
1.1. Apocalipse mínimo	64
1.2. Narrativas bíblicas (re)contadas	85
2. Memória: todo judeu é conclamado a lembrar	96
2.1. Memória e trauma: o episódio pedra.....	101
2.2. Memória e esquecimento	126
3. Exílio e errância: em busca do horizonte inalcançável	131

3.1. Marcas do exílio em <i>Írisz: as orquídeas</i>	133
4. O estigma de estrangeiro	143
5. A palavra e o fazer literário	157
5.1. Um olhar para a escrita do outro.....	161
5.2. Um olhar para as palavras e seus significados.....	177
CONSIDERAÇÕES FINAIS	185
REFERÊNCIAS	191

PREFÁCIO

(Des)arquivando a (in)tolerância humana

Não comece. Depois de começar, você se dará conta de que não existe mais caminho de volta. Mesmo que você retorne e tente apagar as pegadas dos passos já dados, eles nunca serão desfeitos.

(Noemi Jaffe)

Todos os dias somos convidadas à vida, assistindo-a e protagonizando-a sem esperar que um dia sejamos chamadas, direta ou indiretamente, a testemunhá-la e que esse testemunho tenha sido roçado pelos depoimentos de outros sujeitos, coletivizados por autoridades seculares e cristalizados pela ação do tempo. Sendo assim, em diálogo com Maurice Halbwachs, pensamos se, de fato, o sujeito individual é uma testemunha necessária, considerando que há acontecimentos dos quais participamos e sobre os quais não nos recordamos como o fazem outras pessoas ou como o desejam os donos do poder. É nesse sentido que apresentamos a visada mais cara de Josilene Moreira Silveira sobre a escrita de Noemi Jaffe, seja em suas narrativas ficcionais, seja em seus textos de opinião.

Se o marco da judeidade motiva o percurso crítico-analítico de Silveira, as testemunhas de eventos traumáticos como a *Shoah*, o *Gulag* e a Revolução Húngara são todas sujeitos ex-cêntricos, isto é, pessoas invisibilizadas e silenciadas por narrativas fixadas por fundamentos que não são empíricos, muito menos passíveis de uma apreciação racional sobre essa condição: em *O que os cegos estão sonhando?*, *Írisz: as orquídeas* e *O que ela sussurra* são mulheres que, majoritariamente, elaboram a história das catástrofes e daquilo que não existe mais.

Nas narrativas de Jaffe, essas mulheres não são sujeitos individualizados; elas são narradoras capazes - porque lhes foi permitida a voz no

plano estético - de exercer o direito a testemunhar e a ocupar um lugar no imaginário de leitoras e de leitores, além de dialogar com outras narradoras e narradores situados no mesmo tempo da diegese ou em outros tempos. Algumas delas nem acreditavam que escapariam do lugar onde estavam exiladas...

CIGANA

Uma cigana pediu para ler a minha mão. Ela disse que eu viajaria para um país distante e que teria três filhas. Eu pensei: essa mulher deve estar louca. Não vou sobreviver nem até amanhã.

Ela sobreviveu. Quatro anos depois de terminada a guerra, chegava ao país distante, onde teria três filhas. Ela mesma é um pouco cigana, crédula, pura e mais húngara do que iugoslava. (JAFJE, 2012, p. 101).

Os ciganos também foram vítimas dos nazistas em seus *Lager*. Do encontro de duas mulheres estigmatizadas pela perseguição e pela iminência da morte, nasce não somente a promessa da descendência de Lili - a mãe de Noemi -, mas também o vislumbre da continuidade da linhagem judia, da judeidade. Pelas leis rabínicas, todo sujeito que tiver mãe judia também será judeu.

Josilene Moreira Silveira segue desarquivando, numa linguagem sutil, concisa e objetiva, sem tempo para excrescências, sejam elas estilísticas, ou teóricas, as lembranças de Lili e de Írisz¹, além daquelas da própria Noemi. Entre as lembranças de Noemi, Silveira destaca aquela que demonstraria uma certa frustração de seu pai ao saber que a esposa dava à luz mais uma menina:

¹ As lembranças de Nadejda, que balbucia os versos de seu marido Óssip Mandelstam em *O que ela sussurra* (2020), não foram analisados neste livro, pois a tese de Silveira, que originou este livro, foi defendida em abril de 2020, quando o romance de Jaffe ainda estava em anúncio. Ela os sussurra para que não se esqueça deles e para que o futuro não se esqueça nem de Mandelstam, nem dela própria.

sou a terceira de três filhas e minhas duas irmãs são, respectivamente, oito e doze anos mais velhas do que eu. fui a terceira tentativa de um varão. quando pequena, contavam que meu nome tinha sido escolhido porque, ao ver que eu era menina, meu pai, estrangeiro, teria dito, ‘no e minha’. quem contava muito essa história era a tia regina, ainda acrescentando que ele se sentou na escadaria do hospital e chorou (JAFJE, 2013, s/p).

Esses e outros arquivos abertos por Silveira às leitoras e aos leitores funcionam à maneira proposta por Derrida (2001, p. 29): eles tanto produzem quanto registram eventos. Ao modo do chiste, também referido neste livro, Jaffe não se deixa perturbar, nem sua visão é turvada (DERRIDA, 2001, p. 117) pelas lembranças herdadas, novamente, das mulheres da família - a história de “no e minha” foi contada pela tia Regina...

Silveira também destaca a presença das estrangeiras e estrangeiros e das exiladas e exilados nas narrativas de Noemi Jaffe como um marco da judeidade. Esses sujeitos são, em sua maioria, mulheres, talvez o grande contingente de ex-cêntricas da história da humanidade, mas que tem salvo os homens da barbárie total. Em entrevista para o jornal *Cândido*, falando sobre *O que ela sussurra*, Jaffe afirma:

Nesse sentido, existiu mesmo uma rede de mulheres que salvou do esquecimento a cultura, a ciência e as artes russas. Mas dá para transferir isso para vários outros lugares onde especialmente as mulheres são relegadas a segundo, terceiro plano da História. Há muito tempo que elas fazem com que a obra de seus maridos possam existir, resistir, persistir. Pensa no Dostoiévski, pensa no Tolstói. Foram as mulheres que revisaram e datilografaram as obras deles. Isso pode ser figurativamente convertido também para o que acontece aqui no Brasil, com as mulheres que suportaram a opressão e a perseguição dos seus maridos e companheiros durante a ditadura, durante a

época das torturas. Até aí existe um machismo, no sentido de preservar as mulheres e ir primeiro contra os homens, apesar de muitas também terem sido torturadas e mortas pela ditadura. Mas muitas ficaram. Penso nas mães e avós que resistiram na Praça de Maio, no calor, no frio, na fome. Elas realmente mudaram algumas partes da história da Argentina, conseguindo fazer com que as pessoas certas fossem perseguidas, até presas. No Brasil em que nada tem muita repercussão, em que as coisas não prosseguem... Essas mulheres que ficam na retaguarda acabam exercendo esse papel de resistência na preservação da memória. À mulher cabe muito esse lugar de lembradora. (JAFÉ, 2020a, s/p).

O lugar de lembrança feminino está umbilicalmente ligado ao traço de judeidade que marca as narrativas de Jaffé. Este fio atravessa e costura sutilmente o texto de Josilene Moreira Silveira, fazendo-nos pensar não somente na judeidade estética de Jaffé, mas também na matriz feminina dessa presença.

Minhas razões são objetivas, você sabe, como você gostaria que fossem. Eu mesma preciso me convencer, de vez em quando, que é pelos poemas que me mantenho viva e não por você, ou, o que é pior, por mim mesma. [...] Como Óssip pensou nisso? Pode ter sido ele que pensou ou pode ser que seja eu mesma que pense: 'Talvez antes dos lábios já nascera o sussurro,/E na clareira volteavam as folhas ao vento,/E aqueles a quem dedicamos o experimento,/Antes dele ganharam os traços'. (JAFÉ, 2020b, p. 30).

Rosana Cristina Zanelatto Santos.
Setembro de 2020.

Referências

DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.

JAFFE, N. *Livro dos Começos*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

JAFFE, N. Mulheres contra o esquecimento. *Cândido*, Curitiba, 08 ago. 2020a. Entrevista concedida a Rodrigo Casarin. 2020. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Noticia/Entrevista-Noemi-Jaffe#>. Acesso em: 9 set. 2020.

JAFFE, N. *O que ela sussurra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020b.

JAFFE, N. *O que os cegos estão sonhando?: com o Diário de Lili Jaffe (1944-1945) e texto final de Leda Cartum*. São Paulo: Editora 34, 2012.

JAFFE, N. Varão. *Blog Quando nada está acontecendo*, São Paulo, 15 set. 2013. Disponível em: <https://nadaestaacontecendo.blogspot.com/search?q=var%C3%A3o>. Acesso em: 9 set. 2020.

INTRODUÇÃO

A presença judaica no Brasil, ao contrário do que comumente se pensa, não é recente. Desde a colonização portuguesa, judeus sefardistas² migraram para terras brasileiras, forçados à conversão ao cristianismo e vítimas de constantes perseguições pela Inquisição. Os “cristãos novos”, como eram conhecidos, tiveram papel de destaque na colonização e figuraram entre os autores das primeiras manifestações literárias no País durante o período colonial, como é o caso de Ambrósio Fernandes Brandão, do poeta colonial Bento Teixeira e do dramaturgo António José da Silva, o Judeu.

Apesar disso, considerando as três etapas de imigração judaica no Brasil apontadas por Igel (1997) – o período colonial (1500-1822), o período independente (1822-1889) e o republicano, incluindo-se a fase contemporânea –, as referências a elementos judaicos e sua complexidade cultural-religiosa na literatura brasileira é fato recente. Apenas se manifestou no começo do século XX, impulsionadas por refugiados, sobreviventes de guerra e descendentes nascidos no Brasil (IGEL, 1997).

Nessa época, segundo Waldman (2003), assim como os demais estrangeiros, os judeus eram enquadrados no estereótipo dos “inassimiláveis”, tornando-se inadequados ao projeto de construção da brasilidade, como pregava o integralismo, rotulados como opositores do progresso e do engrandecimento da pátria brasileira. Por isso, entre os anos de 1920 e 1945, inúmeros decretos e leis regulamentavam a entrada dos estrangeiros “indesejáveis”.

Essas medidas à imigração foram tomadas em nome da “construção de uma nação forte, de uma raça eugênica e da proteção aos sem trabalho”. Com os repre-

² O termo sefardista refere-se aos judeus provenientes da Espanha e de Portugal. A palavra tem origem no termo hebraico *sefarad*, que designa Península Ibérica.

sentantes da ‘raça’ amarela e negra, os judeus (às vezes referidos como semitas, e sempre tratados como uma raça) passaram a fazer parte da lista dos nocivos do ponto de vista racial, político, social e moral. (WALDMAN, 2003, p. 70-71).

Diante desse contexto e apesar de quase quinhentos anos da presença de judeus no Brasil, a temática judaica somente passa a fazer parte da literatura brasileira (escrita em língua portuguesa) como reação literária aos problemas e às experiências de imigrantes judeus vindos da Europa (IGEL, 1997).

Nesse caso, o aspecto relevante, apontado por Igel (1997), não se refere apenas à condição de o autor ser judeu, mas ao fato de transformar a temática judaica em componente literário. Muitos desses escritores foram e são desconhecidos do público leitor, não figuram no cânone literário e não se definem como escritores profissionais. Contudo, na perspectiva da autora, isso não é empecilho para considerar a escrita judaica como pertencente ao imaginário literário brasileiro, desde que critérios sejam estabelecidos.

Na concepção de Igel (1997, p. 4), é preciso que esses textos apresentem pelo menos dois aspectos: “a identificação do escritor como judeu” e “uma dinâmica judaica textualmente explícita ou relevante”. Por consequência, é considerado judeu ou judia, nesta perspectiva, aquele que nasceu de mãe ou pai judeus, que se converteu ao judaísmo ou que se apresenta como judeu na escrita (IGEL, 1997). Já quanto ao tema, a autora entende que o conflito principal deva estar expressamente ligado ao judaísmo quanto à sua gênese e à vivência física, mental, espiritual e psicológica de quem a escreve, isto é, certa inserção da consciência judaica na escrita (IGEL, 1997).

De modo a ilustrar sua premissa, Igel (1997) estabelece um inventário sobre a literatura judaica no Brasil desde o período da coloni-

zação, estendendo-se até a literatura contemporânea à pesquisa (meados da década de 1990). A relevância de seu estudo está justamente nesse apanhado de obras e escritores, algo que ainda não havia sido feito com tanta minúcia até então. Por esse motivo, não se aprofunda em questões estéticas. Primeiramente, porque não é essa a intenção e, segundo, porque esta escrita, principalmente das primeiras gerações de escritores, tem pouca preocupação com a elaboração da linguagem.

Entre os primeiros imigrantes que se aventuraram pela escrita, seja no registro memorialístico, seja no ficcional, é evidente a temática do deslocamento e da busca de um enraizamento no Brasil (IGEL, 1997). Esta geração de escritores, denominada como “geração do sotaque”, costuma incluir termos das línguas originais em seus textos, como expressões em hebraico referentes à designação de dias e de celebrações. Isso faz com que muitas dessas obras tenham glossários e explicações para os vocábulos estrangeiros e assuntos culturais, ao mesmo tempo em que apresentam reminiscências dos processos de “adaptação”, “resistência”, “acomodação” e “conciliação” dos imigrantes (IGEL, 1997).

Por sua vez, para os que nasceram ou foram criados no país, a experiência da imigração transforma-se em inúmeros tópicos literários. Alguns dessa geração são marcados por sentimentos complexos, resultado de um “posicionamento em dois mundos”, o da geração dos imigrantes, da qual são descendentes, e seu legítimo direito de nascença, onde se encontram fisicamente (IGEL, 1997, p. 30). Nesses textos, Igel (1997, p. 30) depara-se com “[...] situações que tratam do judaísmo e da sua identidade como judeu, embora não se apresentem, necessariamente, ligados aos motivos da dispersão e imigração, de predominância na escrita da ‘geração do sotaque’”.

Essa descontinuidade temática levou Waldman (2003) a buscar outros critérios para denominar judaicos os textos ficcionais contemporâneos (meados do século XX), considerando que esta escrita é mais

complexa ao expressar a dualidade dos imigrantes e seus descendentes. Por isso, nesta concepção, é preciso distinguir nos textos um duplo movimento: “[...] o processo de criar referência e o de apontar para o referente” (WALDMAN, 2003, p. XXI). O primeiro diz respeito ao “legado cultural” em que o escritor se inscreve: “[...] ele é o depositário de uma inscrição que o transcende e se expõe no nível da linguagem, pedindo, de certo modo, para ser lida, e assim passar a existir”; já o referente judaico aponta para um matiz cultural vinculado à tradição, à religião, à comunidade, entre outros (WALDMAN, 2003, p. XXI).

Esses fatores, de acordo com Waldman (2003), são responsáveis por inscrever na literatura brasileira contemporânea uma “voz dissonante”, marcada pelo “heterogêneo”, pelo “desconhecido”, pelo “estrangeiro”. O pressuposto da crítica é que o processo traumático de emigração teria se transferido para o nível da linguagem, fazendo com que o escritor expressasse certo “sentimento de deslocamento” na estrutura literária (WALDMAN, 2003). Como para a literatura interessa a escrita decorrente desse processo, os estudos literários têm se interessado justamente por esta linguagem “diaspórica”³.

Assim, Waldman (2003) referencia alguns escritores e obras em que analisa questões temáticas como a imigração, a religião, a memória coletiva, o estrangeiro, o exílio e a errância do povo judeu. Evidencia ainda certa “circularidade” nesses textos que remete, de um lado, à tradição judaica que tem seu esteio em um Deus e, por outro, aponta para sua falta, o que resulta no dilema que sustenta essas obras. Nesta lista, estão autores como Clarice Lispector, Moacyr Scliar, Samuel Rawet e outros não tão conhecidos como Elisa Lispector, Jacó Guinsburg, Bernardo Ajzenberg, Lúcia Aizim, Moacir Amâncio, Roney Cytrynowicz e Samuel Reibschid.

³ “A diáspora (do grego, *dia* = longe, distante, e *speirein* = espalhar) é o deslocamento livre ou forçado de populações fora de seu país para novas regiões” (BONICCI, 2009, p. 277).

Como se tratam de escritores mais recentes, muitos destes não figuram no inventário elaborado por Igel (1997). Todavia, a principal diferença entre esses estudos não se limita à escolha do *corpus*, mas como a temática ou substrato judaico se manifesta na escrita. Exemplo disso é que Igel (1997) não considera Clarice Lispector em seu rol de autores por acreditar que, apesar de judia, a escritora não expressa temática propriamente judaica em seus textos, diferentemente da irmã Elisa Lispector em que a condição de imigrante está em evidência.

Por sua vez, para Waldman (2003), a condição judaica na obra de Clarice Lispector é evidenciada na tradição do silêncio e da ausência inscritos em seus textos. Nesta concepção, sua escrita parece contar sempre a mesma história, há uma “compulsão” por capturar algo que nunca foi dito. Devido a isso, sua obra pode ser vista como “inconclusa”, marcada por algo que nunca se chega (WALDMAN, 2003). Como os deslocamentos no espaço marcam a biografia de Clarice Lispector⁴, suas personagens, entregues a uma “mobilidade contínua e inesgotável”, estão sempre de partida à procura de inserção (WALDMAN, 2003, p. 17). Diante disso, a intenção de Waldman (2003) não é transformá-la em uma escritora étnica, mas estudar o que chama de *costado judaico* de sua ficção como uma expressão da cultura brasileira.

Desse modo, os estudos de Igel (1997) e Waldman (2003) são complementares e estabelecem bases para entender a complexidade cultural que permeia a escrita de autores brasileiros de descendência judia, como é o caso da escritora brasileira e contemporânea Noemi Jaffe. Apesar de não ter vivenciado o movimento de imigração e o desconforto com a língua como a geração dos pais que chegaram ao Brasil fugindo da Segunda Guerra Mundial e do pós-guerra, carrega certa “bagagem judaica” em seus textos que se assemelha a esse sentimento de deslocamento apontado por Waldman (2003).

⁴ De acordo com Waldman (2003), Clarice Lispector chega ao Brasil aos dois meses de idade e, inicialmente, estabelece-se em Maceió, depois Recife e Rio de Janeiro.

Cercada por um emaranhado de referências culturais judaicas e brasileiras, Noemi Jaffe também está longe de ser uma escritora étnica. Sua escrita registra o conflito entre as referências culturais da família e os valores da sociedade brasileira em que nasceu e convive. Diferentemente de outros autores que negam essa influência judaica, a escritora se denomina judia e reconhece essa marca em sua escrita, porém não é adepta do judaísmo apenas como sinônimo de religião ortodoxa. Ao contrário, contesta aspectos dessa tradição ao criar enredos peculiares para personagens bíblicas e lhes tirar a aura sagrada.

O próprio conceito de judaísmo é problemático, pois costuma ser empregado em diferentes acepções. Por isso, a perspectiva de Memmi (1975) é uma forma de sanar as divergências de interpretação ao desdobrar o termo em três noções: judaísmo, judaicidade e judeidade. Nesse caso, judaísmo (*judaïsme*) designa apenas “[...] o conjunto das tradições culturais e religiosas” (MEMMI, 1975, p. 44), isto é, a cultura judaica no sentido lato, com seus hábitos comuns, filosofia, religião, etc. Por sua vez, a palavra “judaicidade” (*judaïcité*), de uso menos comum, é o “[...] conjunto de pessoas judias” (MEMMI, 1975, p. 45), ou seja, refere-se a um grupo judeu tanto a totalidade demográfica judaica quanto no sentido restrito de uma comunidade local. Por fim, o conceito de “judeidade” (*judéité*) diz respeito exclusivamente ao fato de se sentir judeu, “[...] o modo como um judeu o é, subjetiva e objetivamente” (MEMMI, 1975, p. 45).

Portanto, nas palavras de Memmi (1975, p. 46): “A ‘judéité’ é o fato e a maneira de ser Judeu; o conjunto das características, vividas e objetivas, sociológicas, psicológicas e biológicas que fazem um judeu; a maneira como vive, a sua inclusão na ‘judaïcité’ e, simultaneamente, a inserção no mundo não judeu”. Esta definição é mais adequada para entender a identidade expressiva de Noemi Jaffe, considerando que depende da experiência desse indivíduo diante das referências judaicas de que falam Igel (1997) e Waldman (2003) e como é capaz de elaborá-las e expressá-las em linguagem.

Essas premissas de Igel (1997), Waldman (2003) e Memmi (1975) motivaram o estudo da escrita de Noemi Jaffe com vistas à representação da judeidade, considerando a hipótese de que as influências judaicas se fazem presentes na recorrência de determinadas temáticas e num olhar singular lançado à realidade a sua volta. Em seu processo criativo, a escritora evidencia suas referências judaicas e brasileiras em linguagem literária e constrói uma identidade própria como escritora brasileira e contemporânea.

Para tanto, esta discussão é apresentada em dois blocos. No primeiro, discute-se a problemática que circunda a questão “o ser judeu” e a identidade judaica, fundamentando-nos preferencialmente em autores de descendência judia por entendermos que estes conseguem adentrar pontos sobre o tema não evidentes ao olhar não judeu. Dentre estes, destacamos Memmi (1975), Flusser (2014) e os israelenses Oz e Oz-Salzberger (2015), bem como a própria Noemi Jaffe.

Em seguida, discutimos como a escritora se insere no contexto da literatura brasileira contemporânea, a partir da abordagem temática de Igel (1997), do conceito de voz dissonante proposto por Waldman (2003) e pela perspectiva da literatura menor de Deleuze e Guattari (2017). A partir de então, apresentamos breve biografia da escritora, destacando as influências familiares e literárias, sua formação acadêmica e como escritora, bem como sua concepção de língua e literatura. Listamos também as principais obras produzidas pela escritora.

No segundo bloco, apresenta-se uma proposta de leitura para os textos literários de Noemi Jaffe com vistas à representação de sua judeidade. Nesse estudo, identificamos alguns temas recorrentes em sua obra a partir dos quais organizamos esta análise. São estes: a religião e a problemática de um Deus incognoscível; a consciência de uma memória coletiva e suas implicações na memória individual; o exílio e a errância que marcam a dispersão do povo judeu pelo mundo; o estigma de estrangeiro

que produz o sentimento de deslocamento; e o olhar singular lançado pela escritora para a língua e a literatura, tornando-as temáticas de seus textos. Dentre as obras utilizadas nessas leituras estão: *Todas as coisas pequenas* (2005), *Quando nada está acontecendo* (2011), *O que os cegos estão sonhando* (2012a), *A verdadeira história do alfabeto* (2012b), *Írisz: as orquídeas* (2015a), *Livro dos Começos* (2016) e *Não está mais aqui quem falou* (2017a).

É preciso ressaltar ainda que, como proposta de leitura, este trabalho configura-se como uma das abordagens possíveis para o estudo da obra de Noemi Jaffe, porém não esgota as possibilidades de sentidos que o conjunto de textos desperta.

I - A JUDEIDADE NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

1. O ser judeu e a judeidade

A literatura não é linguagem abstrata, como a da filosofia ou a das ciências. Ela é concreta e trata de vidas, ações e cenas individuais, no máximo e no mínimo palpável da individualidade.

(Noemi Jaffe)

Inúmeras discussões têm sido realizadas com o objetivo de responder às questões: o que é ser judeu? O que caracteriza o povo judeu? Quais as categorias capazes de criar uma base de identidade judaica? São questões bastante complexas e não é nosso objetivo esgotar o assunto. Contudo, é preciso abordar alguns pontos que permeiam essa problemática e que possibilitam identificar essa consciência de coletividade a partir de aspectos culturais para, em seguida, tentar compreender como Noemi Jaffe se entende como judia e como esta tradição se manifesta em suas obras.

Ao discutir a questão referente à judeidade: “Quem sou eu enquanto Judeu?”, Memmi (1975) tenta responder a uma pergunta mais geral que é: “O que é um Judeu?”. Nesse sentido, o teórico acredita numa “condição judia comum” que apresenta aspectos positivos como “[...] orgulho em fazer parte deste povo, que deu a Bíblia aos homens, que fundou a moral de uma grande parte do mundo, que sobreviveu a tantas catástrofes e que talvez tenha ganho uma notável acuidade e, estranhamente, uma ternura ilimitada para com o gênero humano” (MEMMI, 1975, p. 124).

No entanto, tem ainda seu peso nas ameaças, resquícios de um contexto histórico hostil, que resultam em uma ansiedade judia, “[...] alimentada, repreendida pelo eco, nunca totalmente apagada dos gemidos dos Judeus, oprimidos, espoliados, mortos algures no mundo”

(MEMMI, 1975, p. 124). Alguns fatores históricos, geográficos, econômicos ou mesmo o “temperamento individual” são apontados como minimizadores desta consternação. Mas a coletividade nunca esquece esse destino comum: “[...] a consciência coletiva de qualquer comunidade judia no mundo está sempre atenta, nunca completamente descansada” (MEMMI, 1975, p. 125).

Ser judeu é também uma condição que se impõe principalmente na relação entre judeus e não judeus. Quanto a este aspecto, Sartre (1995, p. 45) afirma, em *A Questão Judaica*⁵, que “Não é nem o passado, nem a religião, nem a terra o que une os filhos de Israel. Se têm um vínculo comum, se merecem todos o nome de judeu, é porque compartilham uma situação de judeu, ou seja, é porque vivem numa comunidade que os considera judeus.”

Contudo, na perspectiva de Memmi (1975), a afirmação de que judeu é um homem considerado como tal por outros homens é insuficiente para responder a questão: “Um judeu, para mim, é, sobretudo, um homem tratado como tal pelos outros; e suscetível de ser mais mal tratado ainda” (MEMMI, 1975, p. 126). Logo, a proposição de Sartre (1995) não abrange, na opinião do teórico, um dos problemas centrais da condição judaica que é o antissemitismo.

Flusser (2014) também considera essa condição imposta ao indivíduo pelo olhar do outro inconsistente, pois é muito ampla, podendo ser empregada a todas as condições humanas e não apenas à judaica:

[...] somos masculinos, e brasileiros, e homens do século XX etc. apenas se assumirmos o olhar externo sobre nós mesmos. Em outros termos: tudo o que somos o somos pelo olhar do outro, de modo que tudo que Sartre diz a respeito da questão judaica vale tam-

⁵ Obra publicada pela primeira vez em 1946.

bém, por exemplo, para a questão feminina. (FLUSSER, 2014, p. 77).

Outra questão problemática apontada por Flusser (2014) sobre a afirmação de Sartre (1995) é que menospreza a dialética dos olhares. É possível se reconhecer no olhar do outro, principalmente quando este parte de dentro da própria família. Assim, é possível se ver nesse olhar ao mesmo tempo em que se tem também um olhar judaico:

Pois é verdade que sou o que sou apenas em função do olhar do outro, mas isto não implica que não sou o que sou ‘realmente’. De maneira que embora seja judeu apenas teoricamente, o sou realmente não obstante. Em outros termos: eu sou o que sou, inclusive judeu, apenas dentro das categorias que os outros (a intersubjetividade) impõem sobre mim, mas fora de tais categorias, em isolamento, não sou estritamente nada. Sem o olhar dos outros não existo. (FLUSSER, 2014, p. 77-78).

De certo modo, Sartre (1995) tem razão em sua crítica da questão judaica, pois o judeu se descobre como tal pelo olhar do outro. Contudo, Flusser (2014) argumenta que é preciso atentar quem é esse outro que o chama de judeu: “Se foi o pai, se foi um colega de escola, se foi um questionário do aparelho administrativo. A qualidade de tal primeiro olhar judeificante sobre nós impregnará com seu sabor toda a nossa judeidade” (FLUSSER, 2014, p. 78). Dessa forma, a assertiva de Sartre (1995), apesar de não ser o elemento essencial para definir o que é ser judeu, não deixa de ter relevância para a constituição da judeidade do indivíduo.

Memmi (1975) aponta ainda outra problemática na tentativa de definir o que é ser judeu. Considerando que muitos judeus moram em países cuja religião fundamentalmente é cristã: “Ser Judeu é também não ser da mesma cultura que os outros” (MEMMI, 1975, p. 128). Este é um equívoco de método, pois se reduz o conceito de cultura apenas à religião judaica (MEMMI, 1975). Como consequência, o judeu, como grupo

minoritário, não participa da cultura dominante que geralmente se prolonga às instituições. É comum assim que um judeu que mora no Brasil não trabalhe na Páscoa cristã, mas não tem o direito de fazer o mesmo durante a comemoração da Páscoa judaica, sem mencionar ainda os outros feriados cristãos. Dessa forma, o autor verifica “[...] uma espécie de lacuna permanente entre a vida pública do cidadão Judeu e a sua vida privada” (MEMMI, 1975, p. 128).

Por outro lado, para os que limitam o conceito de cultura judaica apenas a um conjunto de textos sagrados, o fato de um judeu desconhecer a Torá⁶ ou o Talmude⁷ é suficiente para concluir que não participa desta coletividade. Todavia, como a cultura de um povo não é apenas livresca, Memmi (1975) argumenta que:

Um judeu pode nunca ter visto um exemplar do Zoar, ignorar que existem dois Talmudes; continua a ser de Cultura judia, porque enterra os mortos de uma certa maneira e festeja à sua maneira os nascimentos. Traços de cultura, como as cerimônias do casamento, ou ritual culinário, de que falam em pormenor estes prestigiosos livros, que, no entanto, nunca leu (MEMMI, 1975, p. 127-128).

Nesse aspecto, Flusser (2014, p. 104) concebe a religião judaica não como um conjunto de crenças nem de regras, como propõem outras religiões, mas a partir de uma relação muito específica com o sacro: “Judeu religioso é quem se toma, constantemente, parceiro do sacro, e quem reconhece em todo outro homem a presença do sacro. O que equivale a dizer que ser judeu religioso não é realidade, mas tarefa. Em termos gregos: não é dogma, é práxis.”

⁶ Torá, ou Pentateuco, é o livro sagrado da religião judaica, contendo os cinco primeiros livros do Antigo Testamento: Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio.

⁷ Um dos principais livros do judaísmo, o Talmude, contém as bases éticas, religiosas, filosóficas, legais e históricas da religião judaica (GIGLIO, 2012).

Na perspectiva de Flusser (2014, p. 117), “[...] o judaísmo é, essencialmente, forma da vida ritual (em significado *sui generis* do termo ‘rito’) e tudo mais, como ‘religião’, ‘nação’, ‘cultura’, ou ‘comunidade de destino’, não passa de rótulos que escondem a essência do judaísmo”. Por isso, o filósofo inveja a devoção do amigo, também judeu, que é capaz de viver o ritual sem questioná-lo e assim ser mais feliz. Condição que já lhe é impossível.

Dessa forma, deparamo-nos com as perspectivas do “ser judeu” de dois teóricos que viveram a sua judeidade no mundo. Albert Memmi é judeu nascido na Tunísia e posteriormente se estabeleceu na França. Vilém Flusser nasceu em Praga e durante a Segunda Guerra Mundial imigrou para o Brasil, onde viveu por 20 anos. Em síntese, são dois autores que viveram a relação do judeu com o outro, em um espaço onde conviviam culturas muito diferentes das suas, influenciando na maneira como identificam o judeu.

Por sua vez, para Oz e Oz-Salzberger (2015), israelenses ateus e seculares, que vivenciaram uma realidade mais próxima ao ideal de nação judia, para se entender o que é ser judeu é preciso fazer a distinção entre os conceitos “judeus” e “judaísmo”. Nesse aspecto, argumentam que o termo em hebraico *yahadut*, que é o equivalente a judaísmo, é utilizado atualmente como um “código de identidade dos ortodoxos” e “uma ferramenta para corrigir os infiéis”, isto é, os não adeptos da religião oficial.

Nós seculares somos acusados de sermos os mais afastados da *yahadut*, enquanto eles [ortodoxos] são os mais próximos. Um tremor de reproche instilador de culpa percorre as linhas de falha sísmica de Israel, tais como aquela entre a secular Tel Aviv que fala hebraico e seu subúrbio ultraortodoxo Bnei Brak, que fala parcialmente ídiche. Outra fissura, menos dramática porém cada vez mais tangível, separa os judeus “nacionais ortodoxos” dos judeus seculares; contudo, ambos os grupos, ao contrário da ultraorto-

doxia linha-dura, coabitam a principal corrente moderna e em grande parte sionista. Tais fendas atuais seguem uma longa linhagem de ambiguidades acerca dos nomes pelos quais os judeus têm chamado a si mesmo. (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, p. 168).

Segundo Oz e Oz-Salzberger (2015), as gerações antes do século XIX se denominavam “o povo de Israel” e chamavam seus compromissos morais de *Torah* e *mitzvot* (preceitos), sem nenhuma referência ao termo *yahadut*, que hoje entre os ortodoxos parece ter cunhado na mesma palavra religião e nacionalidade, tradições e costumes. Observam ainda que, antes da era moderna, não havia no vocabulário hebraico ou judaico uma palavra que denotasse apenas religião:

Se levarmos a nossa terminologia a sério, provavelmente observaremos que judeus, *yehudim*, existiram bem mais do que dois mil anos antes de judaísmo, *yahadut*. Mas mesmo *yehudim* é uma evolução posterior. Em tempos bíblicos, o povo e a fé foram geralmente denominados segundo um homem: Israel. Este, você se lembra, é o nome que Deus deu a Jacó após a sinistra luta noturna com um homem no leito do rio Jaboc. No fim, o homem era um anjo de Deus, e o nome de Jacó foi mudado para Israel, que significa Lutador de Deus. “Pois tu lutaste com Deus e com homens, e prevaleceste.” (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, p. 168).

Os argumentos dos israelenses são direcionados a comprovar que as leis judaicas são anteriores ao conceito de religião. Para tanto, recorrem ao vocabulário bíblico para evidenciar que havia alguns termos para denominar as leis, mas não para o termo religião. O que os leva a concluir que os antigos israelitas entendiam Deus como um legislador e a si mesmos como uma comunidade jurisprudente. Assim, “A torá de Moisés veio a existir como um código de lei, séculos antes que a palavra *dat* fosse designada para significar ‘religião’, e milênios antes de judaísmo e *yahadut* serem cunhadas” (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, p. 174-75).

Os escritores voltam ao texto bíblico também para evidenciar a mudança da terminologia “povo de Israel” para “judeus”. Quando aparece pela primeira vez em Reis 2 e em Jeremias, o termo se refere aos membros da tribo de *Yehuda*, Judá. Posteriormente o livro de Ester emprega a palavra “judeus”. Nesse contexto, “O povo, agora no exílio e disperso por todo o Império Persa, não é mais israelita no sentido geográfico. Seu nome havia mudado” (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, p. 176). Agora eram judeus.

De acordo com Oz e Oz-Salzberger (2015), em algum momento entre a destruição do Primeiro Templo e a construção do Segundo Templo, os israelitas tornaram-se judeus: “Israelitas pertenciam à terra de Israel, mas judeus, desde o início de seu título coletivo, habitaram o mundo amplo” (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, p. 176). Diante disso, consideram que existe algo inerentemente global em relação aos judeus, desde os seus primórdios, que se mantém na atualidade em sua dispersão pelo mundo.

Apesar das reservas quanto ao termo judaísmo, não desconsideram sua importância:

Sabemos que hoje ele é indispensável, tanto léxica como emocionalmente, para judeus e não judeus, acadêmicos e leigos. Mas nossa própria autocompreensão como judeus, que cresceram numa cultura israelense moderna secular, pouco recorreu a *yahadut*. O termo nos deixa gelados, mesmo quando não é jogado na nossa cara por uma ortodoxia que se crê superior. As histórias que estamos contando aqui não são sobre “judaísmo”, mas sobre israelitas e judeus, uma marcha de indivíduos profundamente interligados por textos, brigando com Deus e entre si, um caleidoscópio. Judeus e suas palavras são muito mais que judaísmo. (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, p. 180-81).

Nesse aspecto, Oz e Oz-Salzberger (2015, p. 15) apresentam uma visão interessante sobre a questão, pois consideram que os judeus dispersos pelo mundo estão atrelados não por uma linhagem de sangue, mas por uma “linhagem de palavras”:

Assim, 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 (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, p. 15).

Nessa perspectiva, a Bíblia não é apenas um texto sagrado, mas “Seu esplendor como literatura transcende tanto a dissecação científica como a leitura devocional” (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, p. 15). No entanto, diferentemente de outras obras, apresenta uma influência histórica: “Admitindo que outros grandes poemas podem ter inaugurado religiões, nenhuma outra obra de literatura gravou de forma tão efetiva um código legal, apresentou de forma tão convincente uma ética social” (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, p. 15). É ainda um livro que deu origem a inúmeros outros.

Por isso, acreditam que o que manteve os judeus foram os livros. Em suas diásporas pelo mundo apenas restaram livros e palavras. Nenhum templo, nem dinastia, imagem ou estátuas. Sempre que era preciso fugir de um massacre, perseguição, o que fosse, eram os livros e as crianças que se buscava salvar (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, p. 53).

Os ensinamentos e as histórias contidos nesses textos eram passados de geração a geração, de pai para filho, de professor para aluno. Sobre tudo, eram lidos, o que criou uma relação muito fecunda dos judeus com a palavra escrita. Independentemente de classe social ou posses, sempre se primou para que as crianças tivessem contato com a escrita desde muito cedo. Formou-se assim uma propensão para a leitura e discussão: “A literatura judaica, das Escrituras até o *stand-up*, exhibe um recorrente amor pela proposição contrária, o revide, a *chutzpá*. E esta irreverência verbal está enraizada num hábito constante de deliberação racional (se não emotiva) e num profundo senso de importância das palavras” (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, p. 59).

Em resenha intitulada “A condição humana: duas visões do que é ser judeu”, publicada na *Folha de S. Paulo*, Noemi Jaffe (2015b) compara as perspectivas sobre o ser judeu de Flusser (2014) e o de Oz e Oz-Salzberger (2015). Considera que o primeiro, diante de sua complexidade, tenta absurdamente ser simples, considerando que a simplicidade é impossível a um filósofo que já não pode mais sentir “a alegria espontânea de viver o absurdo” (JAFJE, 2015b); por sua vez, o livro simples de pai e filha defende a elevação espiritual por meio da leitura (JAFJE, 2015b).

Nesse ensaio, a escritora partilha da opinião de Oz e Oz-Salzberger (2015) que acreditam que a leitura é um aspecto essencial da identidade judia: “Para os dois, o lugar do judeu é o livro, e se você, leitor que se considera não judeu, for um leitor ativo e crítico, um comentarista da leitura, sinto dizer, mas para os Oz, você é judeu” (JAFJE, 2015b). Ao final de suas considerações, constata, porém, que não há respostas para o que é ser judeu e continua a se questionar por que é judia ou por que alguém é judeu:

Não tenho a resposta definitiva, embora essas leituras tenham me ajudado a esclarecer algumas coisas. Mantendo vivos o desejo e a prática de continuamente me abrir para o desconhecido, de me compadecer da dor alheia, de praticar gestos absurdos e gratuitos com quem quer que seja e de sempre respeitar a ambiguidade das palavras e das leituras, terei a bênção de dois dos judeus que mais respeito e admiro. (JAFJE, 2015b).

Sem conseguir encontrar uma “síntese possível” sobre o que é ser judeu, Noemi Jaffe (2015b) considera que: “Já que ser judeu não é uma religião, nem um povo, nem uma raça, nem uma cultura, talvez a compulsão pela controvérsia seja uma síntese possível do perfil judaico”. De qualquer forma, é preciso que exista uma identificação com essa tradição (consciente ou não) que, no seu caso, é declarada: “Eu sou judia. Tive uma educação judaica bem forte” (JAFJE, 2017b).

Essa identificação reflete-se também em sua escrita ao trazer à tona questões latentes como a negação da existência de um Deus incognoscível, o retrato do estrangeiro disperso no mundo ou exilado num espaço que lhe é estranho, o desconforto com a memória familiar do holocausto e um olhar próprio para a língua e a literatura, fatores que evidenciam o modo como elabora as referências judaicas e as transpõem em seus textos.

2. A presença judaica na literatura brasileira contemporânea

Tudo está nas palavras, inclusive eu e você.

(Noemi Jaffe)

Em *Imigrantes judeus/Escritores brasileiros*, Igel (1997) se propõe a apresentar narradores judeus no Brasil que evidenciam certo “componente judaico” em sua escrita como uma decisão consciente de fazer da situação de “ser judeu” o assunto principal de sua obra. Dessa forma, organiza seu trabalho por uma abordagem temática, pois acredita que isso facilita o acesso à historicidade desses discursos. Dentre os temas analisados estão: estabelecimento dos judeus na zona rural e urbana, o processo de aculturação e assimilação, o sentimento de marginalidade, as memórias do Holocausto e a presença do sionismo na sociedade brasileira contemporânea, ou seja, questões que abrangem historicamente a problemática situação dos imigrantes judeus no Brasil.

Neste trabalho, Igel (1997) recorre a fontes documentais, ficcionais, semificcionais e pessoais, dentre as quais despertam atenção os inúmeros textos autobiográficos que evidenciam os testemunhos dos

primeiros imigrantes e as dificuldades na nova terra, as memórias dos fundadores das colônias judaicas, como também a denúncia do antissemitismo, das perseguições e do Holocausto. Aqueles que partem pela ficção optam por abordar em seus textos a temática do imigrante e a tensão cultural, em sua maioria, pelas vias da metáfora e alegoria, isto é, pela elaboração da linguagem.

Segundo Seligmann-Silva (2018), a barra que separa o título do livro de Igel (1997) “Imigrantes judeus” de “Escritores brasileiros” não é gratuita. É, ao contrário, resultado de um corte que expressa o vínculo tenso deste diálogo:

Há, por um lado, a exigência de se voltar para o passado; mas, ao mesmo tempo, esse diálogo – e, muitas vezes, monólogo – cede à inexorabilidade do silêncio, da censura que dá ao ritmo a tonalidade de um canto para além do lamento, e que muitas vezes se dissolve na fragmentação, na suspensão e na alegoria. (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 156).

Diante dos mais variados gêneros, esta escrita, segundo Seligmann-Silva (2018, p. 161), registra o encontro da judeidade com a “brasilidade” e passa por “[...] um processo de constante costura de fragmentos de memória derivados de uma história plural, antes de mais nada pontuada pelo naufrágio de um mundo passado, pela separação e a perda – experiências essas que são, no nosso caso, congênicas à vivência do imigrante.”

Em seu livro *Entre Passos e Rastros*: presença da literatura judaica na literatura brasileira contemporânea, Waldman (2003) parte do estudo de Igel (1997) para também analisar o que chama de “viés judaico” na literatura escrita por autores brasileiros. Com esse propósito, interessa-se em:

[...] captar certas articulações que tornam visíveis aspectos da construção de obras selecionadas da literatura brasileira contemporânea que se apresentam

vulneráveis à inscrição nelas do heterogêneo, do desconhecido, do “estrangeiro”, somando, assim, a um módulo “nacional” uma voz dissonante. (WALDMAN, 2003, p. XVI).

Há dois pontos importantes na perspectiva de Waldman (2003) que devem ser observados. Primeiramente, a pesquisadora considera essa produção literária como pertencente à literatura brasileira contemporânea; há nela “um módulo nacional”, pois escrita em língua portuguesa. Por outro lado, verificam-se nessa mesma literatura “vozes e histórias dissonantes”⁸. Dissonante refere-se a algo que é desarmônico, distinto do comum, logo diferente. Nesse caso, o que a autora denomina “interferência da tradição judaica” na literatura brasileira (WALDMAN, 2003).

A premissa de Waldman (2003) é de que o processo violento e conflituoso da emigração manifesta-se nos substratos da linguagem. Por isso, interessa-se pela escrita resultante desse processo, a que denomina “linguagem deslocada” ou “diaspórica” (WALDMAN, 2003). A teórica acredita também que nesse embate cultural é possível “escavar os entre-lugares” como forma de eliminar essa polaridade e criar uma nova via.

Por isso, o conceito de “entre-lugares” de Bhabha (2014) é interessante, pois “[...] fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade.” (BHABHA, 2014, p. 20). Nesses interstícios, os valores culturais são negociados, porém nem sempre são colaborativos e dialógicos e podem ser profundamente antagônicos e conflituosos (BHABHA, 2014).

⁸ Waldman (2003) se refere aqui a conceitos emprestados de Bhabha (2014).

Alguns escritores brasileiros como Clarice Lispector, Samuel Rawet, Moacir Scliar, Lúcia Aizim e Jacó Guinzburg, de modo consciente ou não, refletem esta “interferência judaica” nos textos literários, abordando temas que apresentam implicações históricas, culturais e religiosas, como a própria religião, a memória, o estrangeiro, a imigração, o exílio etc. Essa intersecção cultural reflete-se também na construção da estrutura literária, no modo de retratar personagens, na escolha do tipo de narrador, foco narrativo e no modo de se apropriar da língua portuguesa como mecanismo de expressão.

Waldman (2003) acrescenta também que a “tradição da memória” é um elemento central na experiência judaica e é graças a esta que o passado se deposita nos textos literários, como se estivesse a pressionar o presente: “Sabe-se que a memória do passado foi sempre um componente central da experiência judaica, e a referência à memória coletiva não é uma metáfora, mas uma realidade social transmitida e sustentada através de esforços conscientes e de instituições responsáveis pela organização do grupo.” (WALDMAN, 2003, p. XXI).

Noemi Jaffe (2012a) partilha dessa preocupação com a memória coletiva judaica ao publicar os registros da mãe, escritos logo após deixar o campo de concentração em Auschwitz, onde passou onze meses. Nesse diário, Lili Jaffe descreve os acontecimentos mais importantes que vivenciou desde a prisão da família pelos nazistas até seu retorno à cidade natal. Desde a adolescência, a filha sabia da existência deste diário, porém: “[...] ele se constituía como um mistério e um tesouro que eu, com certa inconsciência, não queria desvendar” (JAFJE, 2012a, p. 8). Já adulta, juntamente com as irmãs, convence a mãe a traduzi-lo para o português e, ao publicá-lo, inclui ensaios com sua percepção sobre esses escritos.

Os textos de Noemi Jaffe evidenciam ainda um jogo intertextual com as narrativas bíblicas e um conceito de Deus e de religião diferen-

tes da cultura cristã predominante no país. Nestes é possível verificar certo incômodo com preceitos da religião judaica e a ânsia de mudar os desfechos destes enredos. Waldman (2003) pontua inclusive o ponto dilemático em que estes textos judaicos se sustentam ao apresentar essa “interferência”, pois, ao mesmo tempo em que estão atrelados à tradição judaica que tem seu esteio em Deus, apontam para sua falta.

É uma literatura que apresenta uma tradição estranha ao País. Dessa maneira, a perspectiva adotada por Waldman (2003, p. 18) é interessante para este estudo, pois concebe a obra literária como “[...] lugar intertextual onde se resolvem, numa estrutura discursiva, complexos jogos de equilíbrio protagonizados por diferentes vozes procedentes de diversos registros e fontes.” Possibilita, desse modo, entender narrativas que assumem a perspectiva do estrangeiro, a dispersão de personagens pelo mundo, o exílio daqueles que se encontram sempre deslocados no tempo e espaço, enunciados fragmentados, o estranhamento da língua, entre outros aspectos.

Esta literatura pode ser pensada também no âmbito de uma literatura de minorias como pontuam Deleuze e Guattari (2017). Nessa concepção, “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 35), ou seja, mediante o deslocamento cultural, tanto em relação ao espaço quanto à língua, em que grupos minoritários (étnicos, raciais, culturais, etc.) constroem no interior de uma língua maior.

Há também uma dimensão política e coletiva, pois não há na literatura menor talentos individuais, pois estes cedem lugar à enunciação coletiva. Contrariamente à “literatura de mestres”, o escritor, por si só, já constitui uma “ação comum”, aquilo que faz já é político, mesmo que os indivíduos em seu entorno não estejam de acordo. A enunciação já está impregnada da dimensão política (DELEUZE; GUATTARI, 2017).

A literatura menor é considerada também uma “máquina revolucionária”, não por razões ideológicas, mas porque é mecanismo capaz de satisfazer a enunciação coletiva. Em suma, “Não há sujeitos, mas agenciamentos coletivos de enunciação” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 38). Assim, para Deleuze e Guattari (2017, p. 39), “menor” não qualifica um tipo de literatura, mas “as condições revolucionárias de toda literatura”.

A literatura menor seria ainda mais apta a trabalhar a matéria, pois tem com a língua uma relação de desterritorialização múltipla (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 39). Nessa perspectiva, a língua compensa esse processo de “desterritorialização” por uma “reterritorialização nos sentidos”, em que não é órgão de sentido, mas “instrumento do Sentido”. Consequentemente, o significado, como ele próprio, guia a “afetação” de designação do som e, como sentido figurado, de imagens e metáforas. O termo empregado pelos teóricos “afetação”, que significa “modo artificial de ser”, denuncia o caráter arbitrário desse processo.

Se na linguagem ordinária o som articulado era um ruído “desterritorializado”, mas que se “reterritorializava” no sentido, agora é o som mesmo que vai se “desterritorializar” sem compensação, absolutamente (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 42). Processa-se ainda certa neutralização do sentido, em que não há mais designação de alguma coisa segundo uma acepção própria, nem atribuição de metáforas segundo um sentido figurado (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 42).

Em suma, Deleuze e Guattari (2017) evidenciam que a literatura menor busca transgredir os limites da linguagem em favor de novas combinações e possibilidades de significação. Logo, por ser “grande e revolucionária”, cria possibilidades para que as minorias possam se expressar, contrariando a literatura de “mestres e senhores”, fruto dos grupos hegemônicos. Por isso, Kafka propõe “Ser em sua própria língua como um estrangeiro” como lema a ser seguido por qualquer escritor (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 46).

Entendemos, assim, que essa premissa da “desterritorialização” constitui o fio condutor da autora Noemi Jaffe, considerando que o estranhamento em relação à língua e a literatura é uma das válvulas propulsoras de sua escrita. Há uma busca por entender e desvencilhar os significados incrustrados, numa tentativa de libertar essas palavras para novas possibilidades de significação e, ao mesmo tempo, desprender a literatura de gêneros estanques. Dessa forma, a literatura e o universo da palavra constituem o próprio refúgio e exílio da escritora.

3. Biobibliografia de Noemi Jaffe

Por ser uma escritora contemporânea, o material informativo sobre Noemi Jaffe é abundante. Há inúmeras entrevistas para jornais, revistas, canais no *YouTube*, programas televisivos e palestras sobre sua biografia, obras, estilo e gosto literário. A autora é assídua nas redes sociais; mantém contas no *Facebook*, *Instagram* e *Twitter*, nos quais publica textos sobre literatura, etimologia de palavras, divulga suas obras e cursos, expressa suas indignações diante de acontecimentos políticos e econômicos e manifesta sua opinião sobre os mais variados assuntos.

Além disso, de maio de 2009 a março de 2017, manteve o *blog* “nada está acontecendo”, no qual se encontram concepções sobre literatura, política, família e cotidiano. Por serem escritos com maior periodicidade, os textos publicados no *blog* permitem ainda notar a relação da autora com seu universo particular, sempre com muito humor e ironia, como as memórias e histórias inusitadas sobre a família, suas referências a autores e livros preferidos e sobre o processo de criação

⁹ O conteúdo do *blog* ainda está disponível no sítio: <http://nadaestaacontecendo.blogspot.com/>.

literária. Alguns desses textos foram publicados no livro *Quando nada está acontecendo*, de 2011, pela editora Martins Fontes.

Esses meios de comunicação, mídias sociais, entrevistas, ensaios e críticas constituíram as fontes de informação para compor uma breve biografia da escritora, sua formação e referências literárias, as principais obras publicadas, concepções sobre língua, literatura e o processo de construção de sua escrita. Entre estes materiais consultados, podemos afirmar que a escrita autobiográfica projeta conhecimentos inerentes à escritora que as demais formas não conseguem proporcionar.

Em “O pacto autobiográfico¹⁰”, Lejeune (2014) busca definir a autobiografia em sua essência como uma narrativa em que o indivíduo tematiza sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade. Apesar da revisão feita deste conceito pelo próprio teórico¹¹, em sua perspectiva, o gênero continua a ser definido pela existência de um pacto autobiográfico em que é possível identificar no texto a identidade de quem escreve com a de quem o texto se refere (LEJEUNE, 2014).

Nesse sentido, nas fontes escritas consultadas sobre Noemi Jaffe, essa identificação é evidente, seja nas publicações no *blog*, nos “*tweets*”, nas postagens no *Facebook*, nas entrevistas e nos livros. No entanto, o pacto autobiográfico de Lejeune (2014) adquire outra dimensão quando se trata de suportes como documentos audiovisuais ou sonoros. Ao escrever sobre o pacto, o autor se baseou nos textos escritos, porém nesses diferentes meios de comunicação o reconhecimento do autor é feito por outras vias. Pode ser instantâneo quando se conhece a imagem ou a voz

¹⁰ Publicado primeiramente na revista *Poétique*, em 1975. Corresponde ao primeiro capítulo do livro *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*, organizado por Jovita Maria Gerheim Noronha (2014).

¹¹ Lejeune faz considerações a este ensaio em dois textos posteriores: “O pacto autobiográfico (bis)”, em 1986, e “O pacto autobiográfico, 25 anos depois”, de 2001.

desse escritor ou, no caso de ser desconhecido, aparecer nas legendas, títulos, chamadas, entre outras formas.

Esses meios de comunicação disponíveis para a divulgação de obras e autores produzem também uma mudança na imagem conhecida historicamente do escritor e, conseqüentemente, sua relação com o público leitor. De acordo com Lejeune (2014), a figura misteriosa que circundava a imaginação dos leitores é desfeita pela vulgarização da imagem do autor em fotos de promoção de livros, palestras, cursos, entrevistas para programas de televisão, rádio, canais na internet, entre outros instrumentos: “Nada mais a ser imaginado: o autor do livro que lemos ou, com mais frequência, do livro que não lemos e que não leremos está ali, em carne e osso e ao vivo. Se ainda restar algo a ser imaginado, será, paradoxalmente, o que ele terá escrito.” (LEJEUNE, 2014, p. 227-228).

Contudo, para Lejeune (2014), isso não significa uma desvalorização da figura do autor contemporâneo. Ao contrário, acredita que a mídia incentiva a ilusão biográfica que leva a buscar o mistério no próprio autor: “Daí uma espécie de ajuste suplementar em relação à imagem clássica do autor. O autor, hoje, deve *antecipar* o que era antes da mídia audiovisual, apenas um efeito a *posteriori*. Deve induzir o desejo de ler seus textos, ao passo que, antes, era o texto que despertava a vontade de se aproximar dele” (LEJEUNE, 2014, p. 233). O autor além de escrever precisa também “vender” seu livro.

Ao analisarmos os materiais disponíveis sobre Noemi Jaffe, seja de fontes escritas, audiovisuais ou sonoras, verificamos que há uma grande quantidade voltada para a divulgação de suas obras, como entrevistas para jornais (*Folha de S. Paulo*, *Valor Econômico*, *O Globo*), revistas (*Rascunho*, *Época*, *Cult*, *Piauí*, *Pessoa*), programas de televisão (*Globo News Literatura*, *Programa do Jô*), canais na internet (*Bondelê*, *Itaú Cultural*, *Companhia das Letras*, *Livraria Cultura*), entre outros.

Há ainda várias participações da autora em que discute crítica literária, como em palestra sobre a obra de Clarice Lispector para o programa *Café Filosófico*, sobre a obra de *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf para o programa *Literatura Fundamental* do canal UNIVESP TV, sobre contos de Guimarães Rosa, Kafka, Machado de Assis e Júlio Cortazar para o canal *Casa do Saber*, palestras em feiras e exposições literárias, como a participação ao lado de Scholastique Mukasonga na FLIP em 2017, além de cursos sobre escrita criativa.

Desse modo, ao lado da figura da escritora, há também muito forte o papel de crítica literária. Ao ser questionada, em entrevista a Jô Soares, se não haveria uma incompatibilidade sobre essas duas funções, ela argumenta que é uma questão complicada, mas, por outro lado, interessante: “Eu tacho pedra no telhado dos outros, e depois eu também sou...acabo tendo que levar” (JAFPE, 2013a), numa referência ao fato de que, como escritora, também está exposta a críticas. Considera ainda que tem uma autocritica elevada, sendo mais criteriosa com seus próprios textos do que com o trabalho dos outros (JAFPE, 2013a). Não é por acaso que a escritora é crítica literária da *Folha de S. Paulo*, para a qual escreve regularmente, e é colunista, desde abril de 2018, do *blog* da Companhia das Letras. Também tem colaborações para outras revistas como *Valor Econômico* e, a especializada em literatura, *Rascunho*.

Em 2017, fundou a Escrevedeira, centro cultural literário onde ministra cursos sobre escrita criativa, juntamente com Cadão Volpato, João Bandeira e Flavio Cafiero. Nesse espaço, ela ensina seus alunos a serem originais, mesmo utilizando-se de referências da tradição: “banalizou-se a ideia de que ser original é só o novo, mas esqueceram que original vem de origem, anterioridade. original é, sobretudo, o velho” (JAFPE, 2017c).

3.1. Biografia, principais obras e referências literárias

De acordo com Noemi Jaffe, os pais, Aron Jaffe e Lili Jaffe, vieram para o Brasil em 1949, fugidos do pós-guerra. Moravam na antiga Iugoslávia. O pai já tinha uma família grande há bastante tempo no Brasil, formada pela mãe e oito irmãos. A origem dessa família no País remonta a 1904, quando o tio-avô imigrou da Polônia: “[...] quando, ao deparar com uma noiva arranjada que era surda, muda e manca, o tio-avô de meu pai, lá na Polônia, resolveu fugir para o local mais distante que podia imaginar: o Brasil. e assim eu estou aqui, digitando coisas neste blog. graças à surda muda manca polonesa” (JAFJE, 2009).

O pai não sabia falar português, não tinha profissão e só havia estudado o primário. Como relata Noemi Jaffe (2010), começou a vender roupas de porta em porta pelos bairros do Brás e Mooca, como era comum aos estrangeiros recém-chegados. A escritora revela também os percalços que esse trabalho informal trazia ao pai e demonstra sua indignação: “[...] depois do almoço, dormia embaixo de uma árvore. uma vez um fiscal o acordou e levou sua mala. juro que até hoje eu tenho vontade de pegar esse fiscal e dizer umas boas verdades para ele” (JAFJE, 2010).

A mãe da escritora é uma sobrevivente dos campos de concentração de Auschwitz. Após ser libertada, voltou para a Sérvia em busca de parentes sobreviventes, mas não os encontrou. Como narra a própria escritora:

Como ela tentava ir para os Estados Unidos, atrás de seu irmão que tinha sobrevivido, aliando-se ao Exército americano, ela foi para a Hungria em busca de documentação e deixou o diário como lembrança para meu pai. Ele foi atrás dela, em Budapeste, e, como ele tinha uma família grande aqui no Brasil, ofereceu casar-se com ela somente para fins civis. Assim, ela chegaria ao Brasil com a documentação necessária para poder ir para os Estados Unidos. Mas, no meio do caminho,

eles se apaixonaram, chegaram aqui e se casaram também no religioso. (JAFPE, 2013b).

O diário a que se refere é um relato de sua mãe sobre os dias em que ficou presa nos campos de concentração. Desde a adolescência, Noemi Jaffe tinha planos para transformá-lo em livro. Em 1990, juntamente com a mãe e a irmã, o diário foi traduzido para a língua portuguesa e entregue ao Museu do Holocausto em Jerusalém. Contudo, somente em 2012, o projeto foi publicado em livro com o título *O que os cegos estão sonhando?*, publicado pela Editora 34.

Quando nasceu, em 16 de março de 1962, os pais já haviam se estabelecido na cidade e já haviam se habituado à língua. É a terceira de três irmãs e a terceira tentativa de filho homem. A escolha de seu nome é fruto de uma história chistosa e, ao mesmo tempo, triste, como ela mesma relata:

[...] quando pequena, contavam que meu nome tinha sido escolhido porque, ao ver que eu era menina, meu pai, estrangeiro, teria dito, ‘no é minha’. quem contava muito essa história era a tia regina, ainda acrescentando que ele se sentou na escadaria do hospital e chorou. não tenho mágoa disso e ainda fico triste por ele, que deve ter se frustrado muito [...] (JAFPE, 2013c).

Na verdade, seu nome tem origem bíblica. Vem do hebraico “*naim*” que quer dizer “agradável” (JAFPE, 2017c).

A escritora cresceu no bairro do Bom Retiro em São Paulo, conhecido por ser um bairro de imigrantes, na época, em sua maioria, judeus. Atualmente, este é habitado por maioria coreana. Neste, ainda menina costumava andar pelas ruas com o pai e ouvir as conversas dos judeus nas esquinas, tentando casar os filhos ou fazendo negócios (JAFPE, 2018a). Segundo a escritora, essas vozes lhe marcaram muito. Afirma inclusive o gosto de andar na rua ou nos transportes coletivos

para ouvir essas histórias, restos de conversa e ruídos que acabam por penetrar em sua mente (JAFFE, 2018a).

Em sua infância, teria vivido em uma espécie de Torre de Babel, pois os pais, judeus iugoslavos, falavam iugoslavo e recebiam os parentes que costumavam conversar em ídiche (JAFFE, 2017c, 2018a). A mãe também sabia húngaro e sérvio. A avó paterna era fluente em hebraico e também sabia o alemão (JAFFE, 2017c). O tio, irmão de sua mãe, morava nos Estados Unidos e falava inglês (JAFFE, 2018a). Noemi Jaffe é fluente em cinco línguas: português, hebraico, espanhol, inglês, francês e está reaprendendo russo.

A escritora relata que desde a infância lia muito (JAFFE, 2018a). Em sua casa não havia muitos livros e também não era de uma família de leitores, mas o tio lhe presenteava com livros. Por não ter muitos amigos na escola, refugiava-se nas leituras. Gostava muito de ler poemas, lia Monteiro Lobato, José Mauro de Vasconcelos, gibis da Turma da Mônica, entre outros (JAFFE, 2018a). Nesta época, duas leituras teriam lhe despertado maior interesse: *Demian* de Hermann Hesse e o poema “Construção” de Chico Buarque. Este último teria lhe motivado a escrever seu primeiro poema (JAFFE, 2018a).

Na pré-adolescência, a referência eram os livros de psicologia da irmã, foi quando conheceu Freud, Jung e Reich (JAFFE, 2018a). Costumava lê-los mesmo sem entender nada. Esse hábito teria sido originado pela sua curiosidade pelas palavras. Até hoje, relata que gosta de ler textos que não entende, desde filosofia hermética a línguas que não conhece (JAFFE, 2018a).

O professor de Literatura Aguinaldo José Gonçalves, que ministrava aulas no Colégio Equipe, teria a iniciado nos escritores modernos mais autênticos e conscientes de sua brasilidade como João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Gracília-

no Ramos, Clarice Lispector (JAFPE, 2018a). Este a incentivou também a cursar a Faculdade de Letras na Universidade de São Paulo (USP), momento em que a Literatura passou a ser uma promessa de profissão.

De acordo com a escritora, nesta instituição seu principal formador foi Alcides Villaça, que de modo bastante didático, teria lhe ensinado a ler e a interpretar textos literários (JAFPE, 2018a). Durante o curso, foi aluna também de Alfredo Bosi, Antonio Candido, José Miguel Wisnik, João Luís Lafetá e Davi Arrigucci Júnior. Neste momento, entrou em contato com os poetas e a teoria linguística e literária russa, como Dostoievski, Tchekhov, Gogol, Maiakovski, Khlébnikov, Anna Akmátova, Marina Tsvetaeva, Osip Mandestam, como também os teóricos franceses: Derrida, Barthes, Blanchot e Bataille (JAFPE, 2018a).

É também doutora em Literatura Brasileira pela USP com a tese sobre Antonio Cicero. Deste estudo, resultou a publicação do livro *Do Princípio às Criaturas: análise de A Cidade e os Livros* deste escritor, em que analisa os poemas, dividindo-os em quatro blocos temáticos: espacial, mítico-temporal, erótico-espacial e erótico.

Sua relação com a escrita iniciou-se bem cedo: “Sempre adorei ler de tudo e imaginava as histórias que eu mesma poderia escrever. Inventava línguas, sotaques, desenhos. Aos poucos, fui transformando isso em anotações, redações escolares e o projeto foi tomando corpo [...]”(JAFPE, 2014a). No entanto, segundo Noemi Jaffe (2017c), passou a escrever literatura profissionalmente apenas aos quarenta e três anos, devido à falta de tempo. Começou a ministrar aulas de língua portuguesa e literatura muito cedo. Era professora do Ensino Médio de escolas particulares em São Paulo, separada e com dois filhos, tinha um cotidiano repleto de atividades, com muito trabalho (JAFPE, 2017c).

Sempre foi muito severa na sua autocrítica e acreditava que seus textos não eram bons o suficiente para serem publicados (JAFPE,

2017c). Somente em 2005, lança o primeiro livro de poesia, *Todas as coisas pequenas*, pela editora Hedra. O livro reúne cerca de trinta poemas, com a concepção de que qualquer tema pode se tornar poesia. Neste trabalho, a autora também dialoga com o texto bíblico, seja recorrendo ao tom sentencioso do discurso religioso, parodiando e criando sua própria narrativa para personagens consagradas.

Por diversas vezes, afirma não ser uma pessoa religiosa. Apesar disso, a família mantinha alguns rituais sagrados, principalmente relacionados às festividades e à gastronomia. Por isso, era de certa forma um tabu comer carne de porco na casa dos pais. E, como o pai gostava desse tipo de alimento, costumavam procurar outros lugares para degustá-lo, como padarias, onde não seria tão ostensivo: “[...] o porco foi nossa reserva de amizade secreta e segura. hoje, como carne de porco com cerimônia. brindo intimamente a ele, que apreciaria tanto essa língua e, retroativamente, cultivo nosso segredo: pai, essa é de bragança paulista” (JAFJE, 2014b).

A Bíblia é um dos livros que mais estabelece diálogo com sua criação literária. Por ser judia, teve uma educação judaica e hebraica. Na escola, aprendeu hebraico, tinha aulas de Torá e lia essas histórias na língua original.

Essas histórias me impressionavam muito, seja pela beleza, pela universalidade e, algumas vezes, também pela injustiça. Muitas vezes me flagrei perguntando: por que Deus exigiu de Abraão, para confirmar sua fé, o sacrifício de seu único filho? Que espécie de insegurança o faz exigir provas de seu fiel mais importante? Por que a mulher de Lot (que, aliás não tem nome), sofre a ameaça de se transformar numa estátua de sal só pelo fato de olhar para trás? (JAFJE, 2017d).

A escritora questiona essas narrativas bíblicas, ironiza-as e, por vezes, revolta-se, colocando em dúvida a existência deste Deus. Nesse sentido, a leitura do livro *José e seus irmãos*, de Thomas Mann, teria sido

libertadora. No enredo, Jacó rebela-se, desafia Deus pela suposta morte de José, seu filho preferido, e permite-se a ter ódio de Deus. Essa passagem é significativa, para Noemi Jaffe (2018a), sobre a liberdade humana, pois é possível ter raiva de Deus e, ao mesmo tempo, não ser antirreligioso. Logo, a rebeldia contra os deuses é própria da condição humana.

Ao mesmo tempo, considera a fé umas das coisas mais importantes na vida: “Nunca sei se acredito ou não (o que, para mim, é sinal de que acredito) e, em todos os meus livros, estou sempre dando um jeito de colocar as personagens às voltas com isso” (JAFJE, 2017d). Assim, admite um sentimento religioso, a existência de uma força suprema, mas que não se limita a uma religião:

acontece que, para mim, deus, além de habitar dentro, e não fora do eu, ainda contém boas doses de medo, raiva, orgulho, inveja e vaidade. sinto, e não penso, que só assim essa ideia de deus é capaz de nos proteger, que é o que mais queremos dele. pois somos pó e só algo que aceite, contenha e que também seja pó pode estar conosco. (JAFJE, 2012c).

Além dessa alusão ao texto bíblico, a autora, por vezes, faz referência a outras narrativas literárias, apropria-se de histórias para criar seu próprio desfecho para enredos de outros escritores, transforma autores em personagens, criando encontros improváveis no tempo e espaço.

É uma leitora assídua e bastante crítica. Em entrevistas concedida a Luciana Villas-Boas¹² e João Lourenço¹³, cita obras, escritores, personagens, teóricos da literatura e filosofia que aprecia e admira. Dentre

¹² Cf. JAFJE, N. O autor como leitor – Noemi Jaffe: 13 perguntas sobre livros e leitura. *Villas-Boas & Moss*. São Paulo, 19 mar. 2015c. Entrevista concedida a Luciana Villas-Boas. Disponível em: <http://vbmlitag.com.br/index.php/2015/03/19/noemi-jaffe/>. Acesso em: 23 abr. 2018.

¹³ Cf. JAFJE, N. Elas por elas: Noemi Jaffe. *Blog Companhia das Letras*. São Paulo, 7 mar. 2018b. Entrevista concedida a João Lourenço. Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Elas-por-elas-Noemi-Jaffe>. Acesso em: 27 abr. 2018.

os escritores da literatura brasileira, estão Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Machado de Assis, Monteiro Lobato, Mário de Andrade, Cristovão Tezza, Manuel Bandeira, Elvira Vigna, Adelaide Ivánova, Paulo Henriques Brito e Manoel de Barros (JAFPE, 2015c; JAFPE, 2018b).

O diálogo de sua obra com a de Clarice Lispector e a admiração por sua escrita levaram alguns críticos a denominá-la “clariceana”, título que ela rechaça, pois acredita que isso mataria o amor que sente pela autora. No entanto, reconhece sua influência:

Me identifico demais com ela (eu e a torcida do Corinthians!). Com seu adensamento, sua capacidade absurda de combinar palavras inesperadas (‘ângulo quente’), sua forma de penetrar a psicologia das personagens sem jamais ser psicologizante, sua construção de cenas, sua forma de problematizar a mulher burguesa de meia-idade. Clarice inventa pessoas que existem, é maravilhoso. (JAFPE, 2017d).

Noemi Jaffé é, sobretudo, uma estudiosa da obra de Clarice Lispector. Ministrou cursos e palestras em que discute romances como *A legião estrangeira*, *A hora da Estrela*, *A Paixão segundo G.H.*, e o conto “Amor”, publicado na coletânea *Laços de Família*, fato que evidencia o conhecimento e fascínio pela renomada escritora. Em entrevista, ao ser questionada sobre quais seriam suas personagens favoritas, aponta entre elas Ana, a protagonista desse mesmo conto (JAFPE, 2015c).

Da literatura latino-americana, Nome Jaffé destaca os argentinos Julio Cortázar, Jorge Luís Borges e Alan Pauls e o hondurenho Augusto Monterroso. Destes, a predileção da escritora é pela obra de Borges.

Penso que Borges criou uma linguagem e um pensamento sobre a literatura e a arte. São histórias em que prevalece a ideia de que, pelas palavras, é possível recuperar alguma unidade linguística e anímica perdida pelo tempo e pelo mau uso que fazemos delas. De alguma forma, em seus textos, as coisas se

re-conectam, se interligam pela via dos objetos: “labirintos, espelhos, punhais”, das palavras “aleph, tlon, funes” e do pensamento “eterno retorno, heráclito, schopenhauer”. Dessa forma, o real e o imaginário deixam de estar em âmbitos separados e passam a se relacionar reciprocamente, como deveria ser permanentemente. Adoro suas brincadeiras lógicas, seus truques bibliográficos, suas ilusões nas datas, nomes e citações. Ele engana o acadêmico obsessivo, o caçador de verdades (JAFPE, 2017d).

O cruzamento entre fatos reais e fantásticos está presente também na obra da escritora quando promove o encontro, que nunca aconteceu, entre Rubem Braga e Marguerite Duras no conto “Como o de um menino”¹⁴. Outra aproximação ao legado de Borges está no gosto enciclopédico que transpõe para a estrutura de seus contos e que, em Noemi Jaffe, reflete-se na busca por descortinar significados de palavras e expressões e criar narrativas fantásticas para explicar a origem das letras do alfabeto.

Da literatura mundial, inúmeras são as referências: Fernando Pessoa, Goethe, Joseph Conrad, Henry James, Thomas Mann, Flaubert, Elias Canetti, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Anton Tchekhov, Emily Dickinson, William Carlos Williams, Paul Valéry, Hermann Hesse, W. G. Sebald, Joan Brossa, Paul Celan, William Saroyan, Maurice Blanchot, Samuel Beckett, Philip Roth, Bruno Schulz, Isaac Babel, Yukio Mishima, Coetzee, Vilem Flusser e David Grossman.

Destes, a obra preferida é *Rumo ao farol*, de Virginia Woolf. Este é seu modelo de literatura inatingível. Considera ainda a fala da escritora britânica, em *Um Teto Todo Seu*¹⁵, um resumo de sua concepção sobre a escrita feminina.

¹⁴ Publicado no livro *Não está mais aqui quem falou* (2017).

¹⁵ De acordo com Zolin (2009, p. 222): “A ideia central desse importante ensaio gira em torno da tese de que para escrever ficção ou poesia de qualidade a mulher necessita de ‘um teto todo seu’ em que possa trabalhar em paz e de uma renda anual capaz de lhe garantir independência”.

[...] ela diz que a escritora mulher – autora, não a narradora – acabou adotando certos recursos de linguagem como as metáforas, ou aquilo que é dito pelas entrelinhas, pelo fato de que, ao longo de séculos, não pôde dizer o que queria. Por isso, precisava encontrar formas subliminares e acabou assimilando essa forma mais enigmática de dizer as coisas. Então, por conta de questões culturais, sociais, o discurso feminino acabou se tornando mais simbólico do que o discurso masculino, que é mais direto e mais pragmático. Mas isso pode muito bem ser desfeito, desarranjado. (JAFFE, 2017e).

Na concepção de Virginia Woolf, como explica Zolin (2009), para que uma obra atinja a mente em sua totalidade precisa ser “masculinamente feminina” e “femininamente masculina” para que se realize e comunique experiências com integridade. Diante disso, Noemi Jaffe não acredita em uma literatura feminina, pois não haveria uma dicção que a caracterizasse. Considera ainda que a própria visão do que seja uma linguagem feminina é muito machista: “[...] uma narradora mulher pode ter uma dicção grossa, rude, agressiva, e ainda assim ser muito feminina” (JAFFE, 2017e).

Apesar disso, a autora considera que as mulheres são ainda preteridas por editoras, críticos, jornalistas e leitores, resquícios de um longo processo histórico patriarcalista que delega uma posição secundária, marginal às mulheres no universo literário. Dessa maneira, em pleno século XXI, a escritora acredita que ainda há muito a ser feito para mudar essa cultura da condescendência ou preconceito em relação às escritoras mulheres (JAFFE, 2018b).

Em sua formação como escritora, cita duas obras como essências: *A preparação do Romance*, de Roland Barthes, e *O arco e a lira*, de Octavio Paz. Outro livro imprescindível para ter ao lado durante o processo de escrita é um bom dicionário analógico o que lhe auxilia na resolução de

problemas de linguagem (JAFPE, 2014a). Uma das coisas mais prazerosas para ela é solucionar problemas de escrita: “[...] na frase, no enredo, na construção da personagem, no diálogo. Estar diante de algo que eu considero ruim e ficar lá, matutando, quase desistindo, quando surge uma saída. É muito gostoso” (JAFPE, 2014a).

Em sua escrita, também não se limita a gêneros. Ao contrário, está sempre experimentando formas. Por isso, há dificuldade de classificar seus textos para quem pretenda utilizar concepções tradicionais sobre gêneros literários. Contos podem ser poesia ou crônica. Poemas flertam com a narrativa ou um simples diálogo. Uma frase pode ser considerada um poema ou uma narrativa. Tópicos aparentemente desconexos formam um texto e cabe ao leitor estabelecer as relações de sentido.

Segundo Noemi Jaffe (2018a), o escritor não pode se prender a gêneros. Afirma inclusive que é contra qualquer classificação. No entanto, essa liberdade esbarra ainda com as exigências do mercado editorial e o didatismo do ensino, como é o caso do livro *O que os cegos estão sonhando?*, que não pôde concorrer a prêmios literários por não se enquadrar em nenhuma categoria, pois, de acordo com as tipologias tradicionais, não é romance, não é memória, nem autoficção (JAFPE, 2018a), ao mesmo tempo em que reúne todos esses gêneros.

Ao buscar esse experimentalismo da linguagem, constrói um livro que não tem começo, ou melhor, que não apresenta apenas uma possibilidade. Talvez o mais difícil no processo de criação seja o início e, diante disso, a autora escreve vinte fragmentos não paginados, num movimento metaliterário, sobre o ato de começar, como no exemplo a seguir:

Para começar é preciso um salto. Saltar o começo, que se planta na página e que está pronto para a ordem, solícito. É preciso saltá-lo para que ele fique observando, frustrado, sua ausência. Que ele corra atrás das palavras que já o saltaram e nunca as alcance, porque

as palavras são velozes e ele está atrasado, aflito, e elas estão além e quando ele finalmente pensa que agarrou o pé de uma delas e morde a barra de sua saia em desespero, o texto já está chegando ao fim, e ele puxa a saia, esgarça o tecido, mas a palavra já escapou, o fim se avizinha e o começo está lá, parado, sentindo que o peso da palavra agarrada é, na verdade, leve, porque é só a saia, e ele foi empurrado para trás, de volta ao meio e lá ele não cabe. Ele está só, parado no meio e tudo já terminou. (JAFPE, 2016).

Assim, cabe ao leitor escolher por qual destes ensaios irá começar sua leitura. Ironicamente, o *Livro dos começos*, publicado em 2016, pela Cosac Naify, marca o fim desta editora. Mas o fim também pode ser o começo de alguma coisa, como bem lembra a escritora.

A linguagem da autora é objetiva, limpa, sem floreios, pois acredita que muita afetação pode destruir uma obra: “Quando o estilo supera tudo, daí acho irremediável. Devemos fazer como Lina Bo Bardi falou sobre o Masp: fazer uma coisa feia. Prefiro o feio ao belo. Literatura muito bela é horrível!” (JAFPE, 2014a). Sinceridade presente também no conto intitulado “simplicidade”, em que demonstra suas pretensões literárias: “[...] eu queria saber escrever de um jeito simples, que não fosse querer ser simples e de um jeito bem burro, mas que fosse muito inteligente” (JAFPE, 2011, p. 97).

Acredita também que qualquer assunto pode transformar-se em literatura: “Todos podem entrar. Sem discriminação. Desde palito de dentes até a guerra” (JAFPE, 2014a). Assim, sua literatura surge de uma conversa com o vizinho, de uma viagem, de um sonho, uma foto que toca a memória do passado, da leitura de um livro, de autores e personagens consagrados, da discussão de um casal, de expressões da língua e seus significados, entre inúmeros outros. Todos estes envoltos em uma linguagem leve e repleta de humor e ironia.

O humor é uma característica constante em seus textos. Porém, não se trata apenas de um “humor judaico autodepreciativo”, segundo palavras de Veríssimo (1990), que se contrapõe ao misticismo da cultura judaica e a ideia de povo eleito, como pode ser observado ao se tematizar uma característica física ou comportamental dos judeus. Mais do que isso, em sua escrita, há uma relação entre humor e língua que lhe permite explorar ao máximo a capacidade de sentidos das palavras, das expressões, dos ditados populares, enfim da linguagem.

No papel de crítica literária, Noemi Jaffe discute obras de escritores de diferentes nacionalidades, demonstrando profundo conhecimento da literatura mundial. Nestes ensaios, é possível também conhecer sua concepção sobre literatura:

A literatura não é linguagem abstrata, como a da filosofia ou a das ciências. Ela é concreta e trata de vidas, ações e cenas individuais, no máximo e no mínimo palpável da individualidade. E é pela leitura dessas vidas, verossímeis ou não, que o leitor expande, muito lentamente e com bastante dificuldade, seu horizonte de consideração pelo outro. A boa literatura não trata do eu, essa entidade cansativa e hipervalorizada. Ela trata dos outros e nos permite, pelo desespero de nossa condição precária, compreendê-lo um pouco melhor. (JAFJE, 2015d).

A literatura é, desse modo, algo concreto e voltado para o outro, característico de sua judeidade. Essa concepção está fundamentada no filósofo Emmanuel Lévinas para quem Deus é a face do outro. Segundo Noemi Jaffe (2018a), a projeção do indivíduo no mundo parte do “eu”, mas este somente se constitui a partir da visão do outro. Consequentemente, sua formação como escritora parte dessa escuta de seu público leitor, a partir do qual ensaia sua escrita, a sua fala (JAFJE, 2018a).

Por vezes, a autora elege a própria linguagem como seu tema principal. Escreve com frequência sobre a etimologia das palavras, esta-

belece relações curiosas entre as palavras e a filosofia, sobre os sentidos ocultos nas palavras mais banais (JAFJE, 2017c).

Quem vai fundo nas origens das palavras passa a conhecer segredos sobre a vida. Somos mais capazes de compreender alguns mistérios de como as coisas funcionam. É como se eu buscasse um tempo em que as palavras e as letras tivessem um motivo para ser do jeito que são, e não arbitrárias como hoje [...]. (JAFJE, 2016b).

Em sua concepção, a história de cada palavra ou cada letra do alfabeto pode virar um conto, como em *A verdadeira história do Alfabeto e alguns verbetes de um dicionário*, publicado em 2012 pela Companhia das Letras. Nesse livro, a autora cria uma história para cada letra do alfabeto e inclui ao final alguns verbetes de um dicionário. É uma obra de narrativas fantásticas que atingem o nível da leitura despretensiosa.

Segundo Noemi Jaffe (2017c), “A etimologia nos ajuda a recuperar aquele espanto com as palavras que as crianças têm quando as ouvem pela primeira vez e tentam decodificar o sentido delas pelo som”. Essa curiosidade pela língua, pelos significados das palavras é também um dos cerne de sua escrita. Narradores e personagens sempre estão questionando-se quanto ao sentido de palavras ou expressões.

Esse “olhar de espanto” em relação às palavras e às expressões está relacionado ao conceito de estranhamento. É este olhar que a escritora dirige ao mundo a sua volta e o mesmo que a guia em seu processo de escrita: “Quando é que um filósofo se dispõe a filosofar? Ou quando é que um artista se dispõe a criar? Ou quando é que um cientista se dispõe a pensar sobre a realidade. Quando ele estranha a realidade. Quando ele se espanta com a realidade” (JAFJE, 2015e).

Este processo de estranhamento é o mesmo que guia o olhar do estrangeiro, o que não pertence àquele local. Por isso, vê as coisas de fora, como se as olhasse pela primeira vez. Essa temática é bastante

trabalhada no seu primeiro romance, *Írisz: as orquídeas*, publicado pela Companhia das Letras em 2015. Nesta narrativa, Írisz é uma imigrante húngara que vem para o Brasil, logo depois que a Hungria é invadida, em 1956, pela União Soviética. O sentimento de não pertencimento da personagem, esse deslocamento tanto em relação ao espaço, como à língua e cultura é o mesmo que muitos judeus sentiram ao chegar ao Brasil.

Essa mesma perspectiva de tentar olhar o mundo pelo viés do estrangeiro está presente em outras obras, entre elas seu livro, publicado em 2018, *Não está mais aqui quem falou*. Esta coletânea de contos reúne cerca de quarenta textos que evidenciam certa consolidação do olhar singular da escritora em relação à língua e a literatura, já apresentado em outras obras. Desse modo, é uma compilação de questões já apresentadas em outros trabalhos, mas por um viés que as mantém originais.

A escritora publicou ainda livros de não ficção como *Folha explica Macunaíma* (Publifolha, 2001), um roteiro de como ler a obra de Mário de Andrade; *Ver palavras, ler imagens* (Global, 2001); *Crônica na sala de aula* (Itaú, Cultural, 2003); e *Do princípio às criaturas* (USP-Capes, 2008), sua pesquisa de Doutorado. É ainda responsável pela organização da obra *Melhores poemas de Arnaldo Antunes* pela editora Global, em 2010.

Por se tratar de uma escritora contemporânea e que está em constante produção, as obras selecionadas para estudo estão delimitadas até o ano de 2018. No primeiro semestre de 2020, a escritora lançou novo romance intitulado *O que ela sussurra*. Como mencionado em entrevista a Pedro Herz¹⁶, este trabalho é baseado na história de uma mulher russa, Nadejda Mandelstam, esposa de Osip Mandelstam¹⁷, que teria dedicado grande parte de sua vida a decorar os poemas do marido depois que este morreu para que, futuramente, pudesse publicá-los (JAFPE, 2018c).

¹⁶ Cf. JAFPE, N. Sala de Visita – Entrevista com Noemi Jaffe. *Livraria Cultura*. São Paulo, 2018c. Entrevista concedida a Pedro Herz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UXdJmasdzXQ&t=282s>. Acesso em: 25 jun. 2019.

¹⁷ Poeta russo perseguido pelo stalinismo e morto em um campo de prisioneiros em 1938.

II - A JUDEIDADE DE NOEMI JAFFE EXPRESSA EM TEXTOS

1. A religião judaica e a problemática representação de um Deus incognoscível

Quando eu era pequena,
eu acreditava muito em Deus,
mas ele não acreditava muito em mim.
Hoje, que eu sou adulta,
e já não sei mais se acredito nele [...].

(Noemi Jaffe)

Noemi Jaffe publica sua primeira obra *Todas as coisas pequenas*, em 2005, pela editora Hedra. Este livro reúne trinta textos, um deles escrito em inglês. Com temática variada, apresenta desde temas bíblicos a questões cotidianas e concepções sobre escrita literária: tudo, por mais banal que pareça, pode tornar-se literatura, só depende do olhar que se lança ao redor e do tratamento dado a essa temática.

Os onze primeiros textos desta obra se referem ao conceito de Deus e religiosidade, por isso foram selecionados para iniciar esta análise. Além de apresentarem Deus como personagem central, recorrem, ao mesmo tempo, ao tom sentencioso bíblico e ao humor, resultando num paradoxo significativo sobre a judeidade da escritora. Estes textos podem ser classificados nos mais diversos gêneros – poemas, contos, poemas em prosa –, o que evidencia a recusa da escritora a se limitar a gêneros literários estanques.

O primeiro texto desta obra não tem título e pode ser entendido como uma introdução ao livro devido à concepção sobre escritura literária que tematiza. Já de início, a alusão bíblica é evidente, pois, numa espécie de prosa poética, em bloco, formada de um único parágrafo, Noemi Jaffe (2005) constrói seu poema narrativo a partir do primeiro capítulo do livro de Eclesiastes:

Uma geração passa e outra lhe sucede: mas a terra permanece sempre firme. O sol nasce, e se põe, e torna ao lugar de onde partiu: e renascendo aí, faz o seu giro pelo meio-dia, e depois se desdobra para o norte. O vento corre visitando tudo em roda, e volta sobre si mesmo em longos circuitos. Todos os rios entram no mar e o mar nem por isso transborda. Os rios tornam ao mesmo lugar de onde saem, para tornarem a correr. Todas as coisas são difíceis: o homem não as pode explicar com palavras [...]. (JAFÉ, 2005, p.13).

Neste capítulo bíblico, um pregador, que se diz “filho de Davi, rei de Jerusalém” (por isso sua autoria concedida a Salomão), faz considerações sobre o significado da vida. O nome “Eclesiastes” é uma transliteração da tradução grega do termo em hebraico *kohélet*, como é conhecido da religião judaica, que significa aquele que reúne. Tradicionalmente é traduzido como professor, pregador, pseudônimo adotado pelo narrador.

Acredita-se que este livro teria sido escrito na velhice de Salomão que, após ter desfrutado dos prazeres da vida, conclui que “tudo é vaidade”. Diante de tantas futilidades terrenas, lembra que o verdadeiro sentido da vida está no divino, por isso termina o capítulo exortando os homens a temerem a Deus e guardarem seus mandamentos.

1. Palavras do Eclesiastes, filho de Davi, rei de Jerusalém. 2 Vaidade de Vaidades, e tudo vaidade. 3 Que tira pois o homem de todo o seu trabalho, com que se afadiga debaixo do sol? 4 Uma geração passa, e outra geração lhe sucede: mas a terra permanece sempre firme. 5 O sol nasce, e se põe, e torna ao lugar de onde partiu: e renascendo aí, 6 faz o seu giro pelo meio-dia, e depois se dobra para o norte. O vento corre visitando tudo em roda, e volta sobre si mesmo em longos circuitos. 7 Todos os rios entram no mar, e o mar nem por isso transborda. Os rios tornam ao mesmo lugar de onde saem, para tornar a correr. 8 Todas as coisas são

difíceis: o homem não as pode explicar com palavras [...]. (BÍBLIA, 1972, p. 511)¹⁸.

Do quarto ao oitavo versículo, constrói-se a ideia da vida como tempo cíclico que, apesar de apresentar movimento, não traz nada de novo. Segundo Oz e Oz-Salzberger (2015, p. 122), esse texto bíblico foge a tradição, pois “[...] o senso de Eclesiastes de que o tempo não tem significado não era absolutamente típico de autores israelitas antes dele [Salomão] ou escritores judeus depois dele”.

Como se observa no poema, a escritora se apropria deste capítulo bíblico do quarto ao décimo quarto versículo. Algumas alterações na pontuação são realizadas, mas palavras e sentidos permanecem os mesmos. A partir de então, evidencia-se o aspecto irônico com que Noemi Jaffe alude à narrativa bíblica, marcado na contradição ao afirmar que não há nada que seja novo, baseado em Eclesiastes, e a visão de um pássaro que nunca tinha visto: “Eu não lembrava de antes ter visto um pardal de cabeça laranja, mesmo talvez já os tendo visto muitas e outras vezes. Mas esse dessa cabeça e desses olhos, que esvaziou os meus olhos do meu olhar, eu nunca tinha antes visto” (JAFJE, 2005, p. 13).

Nesse sentido, distancia-se do conceito presente na narrativa de Salomão, em que nada de inédito se revela, para provar justamente o contrário. Dessa forma, a apropriação do texto bíblico se vale a criar essa atmosfera de eterno retorno pela qual passam as coisas do mundo, num processo cíclico: “Uma geração passa e outra geração lhe sucede”, “O sol nasce, e se põe, e torna ao lugar de onde partiu”, “O vento corre visitando tudo em roda” (JAFJE, 2005, p. 13). Contudo, difere desta concepção ao revelar que o novo pode estar numa maneira diferente de olhar o já conhecido.

¹⁸ A citação foi retirada da *Bíblia Sagrada* (1972), traduzida por Antônio Pereira de Figueiredo, que é também a fonte a que Noemi Jaffe (2005) recorreu ao escrever estes textos, como esclarece em nota ao final de seu livro.

Como pontuam Oz e Oz-Salzberger (2015), esse tempo cíclico, visto como um “encantador tédio”, não impediu Salomão de elaborar sua poesia: “Sua arte singular brilha através desses versos, dizendo-nos: ‘Vê, isto é novo!’ temos certeza de que esse autor [...] tinha um ego poético, e esperava que a posteridade se lembrasse dele. E lembrou. Merecidamente” (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, p. 122).

A busca por dizer ou criar algo inédito é uma preocupação própria dos judeus atestada pela tradição milenar de leitura e interpretação dos Textos Sagrados. Como afirma Fuks (2000), a obrigatoriedade de estudo desses textos, durante e após o exílio, foi uma forma de suprir a ausência do Templo e garantir a transmissão do judaísmo, conservando sólido o laço entre as gerações de judeus espalhadas pelo mundo. Por isso, Oz e Oz-Salzberger (2015) defendem a ideia de que a permanência deste povo não se deu por uma linhagem de sangue, mas “uma linhagem de palavras”.

Como explica Fuks (2000), a Torá é considerada uma fonte inesgotável de aprendizado e de sabedoria para o judaísmo, na qual o sujeito joga, sobretudo, com a textualidade, fazendo multiplicarem-se os sentidos: “O leitor das histórias sagradas na cultura judaica é instruído a navegar o rio da polissemia, a desconstruir o texto, a dispensar os centros de interesse e a introduzir questões sempre lacunares” (FUKS, 2000, p. 65).

Isso desenvolveu nesta cultura a busca pelo original. O jovem é incentivado desde cedo a dizer algo novo:

[...] Não importa que a Torá seja inteira e eterna. Não importa que as cabeças mais formidáveis da história judaica estejam observando você do banco simbólico no fundo da classe. Espera-se que todo garoto no seu Bar mitsvá, todo noivo em seu dossel matrimonial, diga uma chidush. Uma novidade. Não uma mera repetição da sabedoria antiga. Não uma mera formu-

lação de perguntas e obediência a respostas apreendidas. Mas de fato apresentar uma ideia nova, uma interpretação fresca, um elo inesperado. Cercado de gigantescas estantes de livros, você ainda é convidado a fazer uma declaração original. (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, p. 148).

Dessa maneira, há algo peculiar no texto de Noemi Jaffe (2005) que aponta para essa tradição judaica: o novo parte de algo conhecido do eu-lírico (pássaro) – assim como a Torá é comum aos judeus – para desvendar algo original neste, levado por um modo diferente de olhar. O eu-lírico se espanta ao ver um simples pardal de cabeça laranja, é preciso se maravilhar com as coisas comuns e pequenas do cotidiano, como sugere também o título do livro: *Todas as coisas pequenas*.

Esse ato de ver, descrito no poema, lembra Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, para quem o mundo foi feito para ser visto, não para ser pensado como sugere o poeta: “Creio no mundo como num malmequer,/Porque o vejo. Mas não penso nele/Porque pensar é não compreender.../O mundo não se fez para pensarmos nele/(Pensar é estar doente dos olhos)/Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo” (PESSOA, 2001, p. 26). Para Caeiro, o essencial está em ver a natureza, qualquer forma de reflexão afasta o homem de sua essência.

O olhar de estranhamento do eu-lírico em relação ao pássaro, no texto de Noemi Jaffe (2005), é semelhante ao pasmo essencial que Caeiro tem em relação ao mundo: “E o que vejo a cada momento/É aquilo que nunca antes eu tinha visto,/E eu sei dar por isso muito bem.../Sei ter o pasmo essencial/Que tem uma criança se, ao nascer,/Reparasse que nascera deveras.../Sinto-me nascido a cada momento/Para a eterna novidade do Mundo...” (PESSOA, 2001, p. 26). É como se o poeta singularizasse cada uma dessas visões e se colocasse na posição de fora, como um estrangeiro que vê tudo pela primeira vez.

Nessa analogia com o poema de Caeiro, ao apontar que o novo pode estar em um diferente modo de olhar, fica mais evidente a oposição que a escritora pretende em relação ao texto de Eclesiastes. Trata-se de filosofias completamente divergentes. O heterônimo de Pessoa não acredita em Deus, ou não nessa divindade monoteísta; enquanto Salomão termina por exortar os homens a temê-lo.

Ao final do texto de Noemi Jaffe, o eu-lírico volta a fazer referência ao texto bíblico: “Eu vi tudo o que se passa debaixo do sol, e eis que achei que tudo era vaidade, e aflição de espírito. Os perversos dificilmente se corrigem, e o número de insensatos é infinito” (JAFJE, 2005, p.14). Nesse aspecto, o tempo cíclico contribui com a ideia de permanência de um *status quo*. As coisas voltam aos seus lugares e tudo se resume a “vaidade” e “aflição de espírito”. Isto é, a coisas vãs, sem importância, mas que produzem de algum modo dor e angústia.

Numa tentativa de entender essa sentença, é preciso voltar à afirmação anterior à aparição do pássaro: “Todas as coisas são difíceis: o homem não as pode explicar com palavras” (JAFJE, 2005, p. 13). O fato de não poder esclarecer algo com palavras pode estar relacionado ao princípio judaico do Deus inalcançável, representado pelo tetragrama impronunciável YHWH – comumente traduzido na Língua Portuguesa por Javé ou Jeová.

Deus, na concepção judaica, é incognoscível. Essa qualidade fundamenta-se na afirmação de Deus a Moisés, retratada no livro do Êxodo: “[...] eu sou aquele, que sou” (BÍBLIA, 1972, p. 43-44). Como explica Waldman (2003, p. 29), nessa projeção tautológica, o “[...] Deus judaico fica entronizado como aquele de quem nada se sabe, e cujo poder reside em reunir, no único, um conjunto infinito de atributos” (WALDMAN, 2003, p. 29). Deus é “um campo de dispersão” e qualquer aproximação que se tente é sempre imperfeita (WALDMAN, 2003, p. 29).

Segundo Waldman (2003), essa concepção de Deus constitui-se

no próprio paradigma da linguagem, no qual os Textos Sagrados são um ponto de partida para uma interminável excursão semântica: “[...] Como não pode ser representado através da imagem, sua existência e perpetuação se dá através de um registro simbólico: sua inscrição na Bíblia” (WALDMAN, 2003, p. 35). Diante disso, a leitura e a interpretação são os elos entre homem e Deus. “Entretanto, essa aproximação nunca é definitiva porque ela esbarra na impossibilidade de decifrar a divindade de modo absoluto, o que obriga o homem a recomeçar continuamente sua leitura e respectiva interpretação” (WALDMAN, 2003, p. 36).

É preciso esclarecer, como já mencionado, que a escritora não é adepta da religião judaica ortodoxa, porém recebeu uma educação judaica, como afirma em entrevista à Márcia Maria Cruz:

Eu sou judia. Tive uma educação judaica bem forte. Aprendi o hebraico e conheço bastante o Primeiro Testamento. Faz parte da minha formação, do meu repertório desde a infância. São histórias que estão impregnadas na minha vida, histórias muito lindas. Fico pensando muito sobre elas e acho que “o dever do cavalo é botar o ovo”. É subverter essas histórias que a gente ainda reprime, são motivos de opressão, de repressão [...]. (JAFÉ, 2017b).

Apesar de reconhecer essa influência, a postura da escritora beira a indignação quanto ao aspecto de opressão de muito do conteúdo bíblico. Por isso, a necessidade de “subverter” essas narrativas, verificada em sua escrita. Com esse objetivo, vale-se das mais variadas fórmulas e combinações para reescrevê-las como se verifica nos onze primeiros textos do livro *Todas as pequenas coisas*, analisados a seguir, aos quais nos referimos ora como poemas ora como contos à medida que se aproximam de um ou outro gênero.

1.1. Apocalipse mínimo

Os dez textos analisados a seguir constituem uma espécie de unidade, considerando que giram em torno de uma mesma personagem: Deus. O fato de apenas o primeiro ter título, “Apocalipse mínimo”, leva ao entendimento de que este serve como preâmbulo aos demais e que há uma sequência a ser lida. A palavra “apocalipse” tem sua origem no grego e significa “revelação” (AULETE, 2019¹⁹). Todavia, como a palavra denomina o último livro do Novo Testamento, em que se narra o fim dos tempos, acabou adquirindo sentido negativo, obscuro. A conotação como revelação parece o sentido mais coerente para esses poemas em prosa, pois são uma forma de manifestação do imaginário da escritora sobre Deus e religiosidade. O termo aparece acompanhado ainda do adjetivo “mínimo” que significa algo relativamente pequeno ou menor que os demais. Assim, os poemas constituem a “pequena revelação” de Noemi Jaffe sobre um assunto tão caro à escritora que é a religião judaica, os textos bíblicos e o conceito de Deus.

Nesse sentido, o primeiro poema da série já dá indícios do tom sentencioso e profético do discurso bíblico, como se observa a seguir:

Bem aventurado quem lê e ouve as palavras desta
[alegria
porque o tempo está próximo.
Ouvi por detrás de mim uma pequena voz como de
[assovio,
e que dizia:
o que vês, e ouves, escreve-o em uma melodia
[e envia-o.
E eu vi um gafanhoto que dizia
que todas as coisas grandes serão substituídas
por todas as coisas pequenas:

¹⁹ Cf. APOCALIPSE. In: AULETE, F. J. C. **Dicionário Caldas Aulete**. São Paulo: Lexikon Editora Digital, [2018?]. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/apocalipse>. Acesso em: 28 mar. 2018.

O infinito, pelo grão;
a eternidade, por um triz;
a piedade, pelas coisas;
a verdade, pelas palavras;
o amor, pela graça;
o pecado, pelo capricho;
a história, pela gesta;
a certeza, pelo sim
Eu sou o que é, o que era e o que há de vir: a letra e
o som, a colmeia e a teia, a brecha e a raiz. (JAFJE,
2005, p. 15).

A expressão “bem aventurado” alude ao Sermão da Montanha, episódio registrado no livro de Mateus, no Novo Testamento, e significa aquele que segue os ensinamentos de Jesus Cristo. No texto de Noemi Jaffe (2005, p. 15), “bem aventurado” é quem “lê e ouve as palavras desta alegria/ porque o tempo está próximo”.

O fato é acrescentado de outra sentença: “Ouvi por detrás de mim uma pequena voz de assovio,/e que dizia/ o que vês, e ouves, escreve-o em uma melodia e envia-o” (JAFJE, 2005, p. 15). Dessa forma, este “tempo próximo” surge associado à escrita, numa referência ao ato de escrita literária e, posteriormente, a sua publicação. Não por acaso, este poema faz parte da primeira coletânea de textos publicados em livro pela escritora e pode ser lido como essa intensão em torná-los públicos.

Na elaboração dessa escrita, devem-se valorizar as pequenas coisas, vistas e ouvidas, pois como nos revela o eu-lírico inscrito no poema: “[...] eu vi um gafanhoto que dizia/ que todas as coisas grandes serão substituídas/ por todas as coisas pequenas” (JAFJE, 2005, p. 15). E o que seriam essas “coisas grandes” que seriam substituídas por “coisas pequenas”? “O infinito, pelo grão;/ a eternidade, por um triz;/ a piedade, pelas coisas;/ a verdade pelas palavras; o amor, pela graça;/ o pecado, pelo capricho;/ a história, pela gesta;/ a certeza, pelo sim” (JAFJE, 2005, p. 15). Tentativas de uma simplificação, para voltá-las a sua essência, num processo em que se retorna do “todo” à sua parte constitutiva, ou do abstrato ao concreto.

O desfecho do poema é bastante significativo quanto às referências da tradição judaica que busca romper: “Eu sou o que é, o que era e o que há de vir: a letra e o/ som, a colmeia e a teia, a brecha e a raiz”. Retoma-se aqui a afirmação de Deus a Moisés em Êxodo 3: 14, “Eu sou aquele que sou” (BÍBLIA, 1972, p. 43-44), princípio que exige da consciência humana um esforço à abstração para conceber essa transcendência em que o Deus judaico se inscreve.

Como esclarece Fuks (2000, p. 100), o judaísmo impõe uma ausência radical ao espírito humano: “A estranheza assombrosa de um Deus feito de nada, sem conteúdo, sem nomeação e sem essência, é o escândalo da alteridade radical, de uma ausência sem limite de tempo, de ontem, de hoje, e de sempre.” Contudo, em seu poema Noemi Jaffe (2005) quebra com essa ideia ao apresentar um Deus que é “letra”, “som”, “colmeia”, “teia”, “brecha” e “raiz”, isto é, que se concretiza na natureza.

Sob este prisma, o Deus construído em sua escrita distancia-se substancialmente do conceito impensável, inassimilável, impronunciável do judaísmo. Concretiza-se numa figura mais próxima da dimensão humana, passível de ser concebível. A sacralidade dá lugar ainda ao humor e a situações inusitadas e se estende no encontro entre o ser supremo com personalidades históricas e animais como no segundo texto da série, transcrito a seguir:

Uma vez Deus recebeu o nambu preto, dono da noite, que naquele tempo era gente. O nambu preto se coçou, se coçou. Estava com sede. Deus lhe ofereceu água. O nambu preto detestava água; queria Coca-Cola. Deus foi ver se tinha. Já tinha acabado. O nambu preto se coçou e disse então que ia embora, ia dormir.

Deus perguntou:

- O que é dormir?

O nambu preto riu, dormiu e roncou. Deus ficou olhando e imitou. Eles dormiram a noite inteira. Deus

sonhou que bebia água do rio com o nambu. O nambu sonhou com Coca-Cola. Acordaram com o sol. O nambu não gostava da luz. Deus o protegeu dela, comprou refrigerantes e aguardou o anoitecer para dormir de novo. (JAFPE, 2005, p. 17).

A expressão “Uma vez”, que inicia o pequeno conto, prepara o leitor para a narrativa fantástica que será contada. Do mesmo modo, “Naquele tempo” estabelece um distanciamento temporal e remete a um caos primitivo em que nambu preto era gente. Esse jargão é utilizado para introduzir algumas narrativas da Bíblia para a língua portuguesa e acabou por identificar esse conjunto de textos. Logo, a utilização deste código linguístico é uma forma de se remeter não apenas à temática bíblica da criação, mas também a este estilo de escrita.

Contudo, essa alusão a um período muito antigo tem um contraponto na referência à bebida Coca-Cola. Essa marca é uma das mais conhecidas no mundo todo, apontando para um hábito da sociedade contemporânea e capitalista: “Naquele tempo”, nambu-preto era gente, logo gostava de Coca-Cola (JAFPE, 2005), sugerindo uma relação entre o fato de “ser gente” e gostar do refrigerante. Esta ave, natural da Amazônia, tem coloração cinzenta e anegrada no dorso, delineando uma ambientação noturna mediante a relação entre a cor negra do pássaro, a noite (desprovida de luz solar) e a bebida Coca-Cola.

Essa inclusão de elementos contemporâneos a uma narrativa sobre o período da criação intensifica a dimensão do fantástico em que se passa o conto, pois Deus, ao informar que já tinha acabado o refrigerante, sugere ser também um consumidor. A essa trama do inesperado e surpreendente, soma-se ainda o fato de Deus não saber dormir e imitar o pássaro, o “dono da noite”, para aprender. Assim, esses hábitos – beber, comprar Coca-Cola, dormir, sonhar, acordar – colaboram também para aproximar essa figura sobrenatural à condição humana.

O episódio inusitado de aprender com o pássaro a dormir revela também que não sabe tudo sobre o mundo que, supostamente, teria criado. Diante disso, o nambu se diverte com a situação. Não responde a pergunta de Deus sobre o que é dormir, como também ri de seu desconhecimento. A hierarquia entre criador e criatura inverte-se: é a ave que ensina alguma coisa a Deus, quebrando com a onisciência que envolve sua personalidade, atestada pela tradição religiosa.

Caso semelhante é retratado no terceiro texto da série, “Deus foi conhecer o caminho”, constituído por uma pequena narrativa, em que Deus, como personagem principal, não sabe a direção que precisa seguir:

Deus foi conhecer o Caminho. Por lá, ele encontrou pedras, pontes, montanhas e precipícios. Passou por todos eles sem descansar. No meio do caminho tinha uma abelha, que olhou Deus e disse:

- Descanse um pouco. Para passar por todos os obstáculos, é preciso um pouco de repouso.

Mas Deus não queria descansar. Queria conhecer o Caminho.

Deus perguntou à abelha onde ficava. A abelha voou em círculos e disse que se Deus precisava perguntar onde era, então ele jamais o conheceria. Repetiu que ele repousasse. Deus era teimoso, mas repousou, encostado numa cerejeira. Apoiado no tronco da cerejeira, Deus lembrou-se do sono e adormeceu cansado. A abelha pousou em sua cabeça e também dormiu. Quando Deus acordou, esqueceu-se do que procurava e voltou para sua casa. (JAFJE, 2005, p. 19).

De acordo com a narrativa de Gênesis, Deus criou o mundo em seis dias e no sétimo repousou. Todavia, nesta narrativa, ele não quer descansar: queria conhecer “o Caminho” (JAFJE, 2005, p. 19). A palavra “Caminho” é comumente definida como o percurso, via ou rumo pelo qual é preciso passar para chegar a determinado lugar (AULETE, 2020). No caso deste conto, o termo grafado em letra maiúscula e o artigo definido antes

do substantivo indicam que não se trata de um itinerário qualquer, mas um específico, especial.

Nos textos bíblicos, este termo é utilizado para designar a dicotomia entre aqueles que seguem os ensinamentos de Deus, identificado como a trajetória dos justos e da vida eterna, em oposição à dos pecadores que optam pelo mal e a morte. Desse modo, “o Caminho” é entendido como o percurso que se pode chegar a Deus como diz Jesus Cristo durante a última ceia a Tomé: “Eu sou o caminho, e a verdade, e a vida. Ninguém vem ao Pai senão por mim” (BÍBLIA, 1972, p. 92). Por isso, no Novo Testamento, Jesus passa a ser identificado como o próprio caminho.

A indicação dos obstáculos – “pedras”, “pontes”, “montanhas” e “precipícios” – sugere a dificuldade desta jornada, como também uma figura de Deus desorientada por não saber se encontraria este percurso que, ironicamente, conduz a ele mesmo. Contudo, o mais importante para ele é encontrar essa via, não importando o lugar onde vai dar. Ao encontrar uma abelha, pergunta-lhe se conhecia “o Caminho”. Esta se mostra mais sábia e enigmática do que o próprio Deus. Por isso, o aconselha a descansar. E, apesar de “teimoso”, aceita a sugestão (JAFFE, 2005).

Deus se lembra do sono e dorme como havia aprendido com o nambu preto, “dono da noite”, pois estava cansado. Ao acordar, inesperavelmente, já não lembrava mais o que procurava e retorna para casa. Nesse sentido, Noemi Jaffe apanha seu leitor com um desfecho singular e inesperado, delineando uma figura de Deus imperfeita e surpreendente. De uma criatura ingênua, provida de simplicidade, que desconhece coisas do mundo, instável e teimoso caminha-se para um Deus que tem raiva e intenção de brigar, como na narrativa a seguir em que procura Santo Agostinho²⁰ para solicitar esclarecimentos.

²⁰ Agostinho de Hipona é um filósofo medieval, considerado doutor da Igreja Católica por ter contribuído com a formulação do pensamento cristão. Posteriormente, foi aclamado santo. Em sua filosofia, pertencente à patrística, cristianiza as ideias de Platão ao conceber o mundo sensível como o terreno e o inteligível como o reino dos céus.

Deus quis brigar. Estava com raiva. Contou até três e começou a brigar com Santo Agostinho:

- Por que você disse que Eu sou meu próprio repouso e minha própria força, que eu estou além e alguém de mim?

Santo Agostinho disse:

- Ahn?

Deus repetiu. Quase gritou com o santo.

Agostinho disse:

- O Senhor é o ser em si mesmo. A fonte e o fim de tudo. A origem das palavras e das coisas.

- Mas eu estou triste.

- Isso não pode ser.

- Eu estou. E cansado. Você não me conhece direito.

- Ninguém o conhece e todos o conhecem.

- Mas como pode ser assim? Não pode ser uma coisa só?

- Creio que não.

- Você crê em mim?

- Creio. Crer não é saber. Crer é não saber. Só creio porque não sei.

- Mas eu estou aqui! Você pode me ver!

- Isto não faz diferença alguma. (JAFFE, 2005, p. 21).

A resposta de Agostinho, descrita no texto, corresponde ao pensamento do filósofo medieval que, posteriormente, tornou-se santo. Em sua concepção, Deus criou o mundo como um ato de bondade. A criação é o princípio de tudo (a fonte) e de toda verdade. Dessa forma, os homens devem buscar o reino dos céus, considerado a instância perfeita e superior.

Apesar de todos seus feitos e exaltação, Deus está triste. E, ao acusar o santo de não o conhecer, recebe uma resposta nada inteligível: “- Ninguém o conhece e todos o conhecem” (JAFFE, 2005, p. 21). De modo que o paradoxo que acompanha o conceito de Deus abrange por consequência sua crença. No jogo de palavras entre “creio” e “crer” tem-

-se a definição de crença por oposição à palavra saber (conhecimento). Esses termos podem ser substituídos por *fé versus razão*. Em sua filosofia, Agostinho tenta conciliar as duas ideias e, apesar da importância que delega à fé, esta não é o ponto final. É preciso partir da fé, mas também entender aquilo em que se crê.

Como esclarece Nascimento (2018), Agostinho fundamenta sua orientação filosófica a partir de um versículo do profeta Isaías, 7: 9, traduzido da versão grega da Bíblia como: “Crê para compreender, compreende para crer”²¹. O filósofo prega em seu sermão que dar fé a algo (crer) não é uma atitude cega, porém é preciso que haja uma razão para crer. No que se refere à fé religiosa, tudo é dito por Deus, logo se deve aceitar pela fé e procurar entender pela razão (NASCIMENTO, 2018).

Segundo Cunha (2012), a articulação entre fé e razão tem uma meta específica para Agostinho que é a busca da verdade e da vida feliz. Todavia, o homem não consegue alcançá-las, pois está em uma dimensão transcendente (CUNHA, 2012). Por isso, é uma procura permanente que envolve encontro e desencontro:

Como a verdade – Deus – não pode ser totalmente apreendida e esgotada, ela é buscada para ser encontrada, encontrada para ser buscada. Repetindo-se durante toda a temporalidade, esse movimento somente seria rompido e subsumido pela visão de Deus ‘face a face’ (1 Cor 13, 12), destinada à eternidade. A contínua e singular busca Pessoal que envolve encontro/desencontro é inerente à trajetória do cristão. (CUNHA, 2012, p. 424).

O inusitado na narrativa de Noemi Jaffé é a presença material da divindade, face a face com Agostinho, e a resposta do santo à presença de

²¹ Cf. “*Crede ut intelligas, intellige ut credam*”, Sermo 43, VII (CUNHA, 2012, p. 417).

Deus: “[Deus] - Mas eu estou aqui! Você pode me ver!/ [Agostinho] - Isto não faz diferença alguma” (JAFPE, 2005, p. 21). Na concepção de Agostinho, “[...] as coisas incompreensíveis devem ser buscadas de tal modo que não estime nada ter encontrado aquele que pode encontrar quão incompreensível é aquilo que se buscava” (apud CUNHA, 2012, p. 424).

Ao entender o quão inexplicável é o que se procura, descobre-se a impossibilidade de encontrá-lo. Isto é, estar diante de Deus e poder vê-lo não faz diferença alguma, o que vale é a complexidade de seu conceito. Assim, a escritora é irônica quanto ao conceito de Deus pregado pelo judaísmo, ao propor que é mais importante “o Caminho”, como dito no conto anterior, na busca por esse ser incompreensível e impronunciável do que o ser em si, que pode estar materializado à frente.

Entre as várias atemporalidades judaicas apresentadas por Oz e Oz-Salzberger (2015, p. 138-139), uma parece se enquadrar ainda a este texto e a outros que seguirão: “[...] Ela não é cíclica nem linear. E também pouco alegoriza histórias bíblicas. Em vez disso, diz que tudo acontece ao mesmo tempo. Todas as mentes que já viveram são contemporâneas”. O que, de certo modo, autoriza a presença em um mesmo tempo de personagens que viveram em épocas diferentes, como entre Deus e as diferentes figuras históricas retratadas nestes textos.

Esse senso da imanência divina se dá na atuação humana de leitura e interpretação dos Textos Sagrados, graças ao poder e permanência das palavras: “[...] E assim, os heróis bíblicos e os eruditos talmúdicos de algum modo insistem em ser Nossos Contemporâneos” (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, p. 146). A expressão “Nossos Contemporâneos” refere-se aos judeus, seculares ou religiosos, como justificam Oz e Oz-Salzberger (2015). Porém, no contexto específico destes textos, nos ajuda a compreender o deslocamento no período histórico dessas várias personagens que se encontram com Deus.

Os referidos autores complementam que não se trata de viagens no tempo como nos contos de ficção científica ou narrativas fantásticas, mas de um drama de intelectos que se chocam: “um verdadeiro tópico judaico”: “Mostre-me dois sábios e eu lhe mostrarei uma boa competição” (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, p. 141). Esses sábios são colocados em um mesmo tempo e protagonizam grandes debates.

É esta atemporalidade que também permite o encontro entre Deus e Jesus Cristo em outra cena inusitada, criada por Noemi Jaffe, em que o Pai visita o Filho:

Deus foi visitar Jesus, que estava contemplando os homens. Deus também os admirou por algum tempo e perguntou a Jesus:

- O que eles estão fazendo?

Jesus disse:

- Eles comem do meu corpo e bebem do meu sangue.

Deus perguntou:

- Esses são aqueles que foram criados por mim à minha imagem e semelhança?

Jesus respondeu que sim, mas que imagem e semelhança na língua de Deus eram outra coisa.

Deus chorou. Jesus lhe ofereceu o ombro. Deus reclinou-se e pensou:

“Quero ser pensado”.

Um homem pensou imediatamente em Deus. Pensou assim: “Deus”. E Deus se refez. Jesus ficou calmo e Deus também. Cada um ficou no seu lugar. (JAFJE, 2005, p. 23).

Na resposta de Jesus Cristo a Deus a respeito do que os homens fazem, há uma referência ao Evangelho de São João, 6: 57, em que Jesus responde ao questionamento dos judeus sobre como seria possível aos homens alimentarem-se de sua carne e de seu sangue: “O que come a minha carne, e bebe o meu sangue, esse fica em mim, e eu nele” (BÍBLIA, 1972, p. 83).

Na visão da Igreja Católica, esse é um rito simbólico em que Jesus dá sua vida pela remissão dos pecados dos homens, como o ritual de sacrifício. Por sua vez, Freud (2018) vê neste rito da comunhão remiscência da antiga refeição totêmica²², isto é, o cristianismo é marcado por uma ambivalência na relação entre pai (Deus) e filho (Jesus Cristo), pois, na tentativa desta conciliação, o último terminou por destronar e eliminar a figura do deus-pai: “O judaísmo era uma religião do pai, o cristianismo se tornou uma religião do filho. O velho deus-pai retrocedeu diante de Cristo; este, o filho, tomou seu lugar, exatamente como todo filho havia ansiado no tempo primitivo” (FREUD, 2018, p. 200).

Essa disputa de forças, no texto de Noemi Jaffe, torna-se tensa no questionamento de Deus, como se estivesse a reclamar sua obra: “- Esses são aqueles que foram criados por mim à minha imagem e semelhança?” (JAFJE, 2005, p. 23). Este fato é narrado em Gênesis 1: 26: “Disse também Deus: Façamos o homem à nossa imagem e semelhança [...]” (BÍBLIA, 1972, p. 32). A referência ao plural “façamos” tem gerado muitas discussões teológicas ao longo dos tempos sobre quem seriam os responsáveis por esta criação e a existência de divindades anteriores ao monoteísmo. Por hora, interessa a referência no singular “por mim”, verificada nesta narrativa, em que a escritora delega a criação unicamente a Deus.

A menção à imagem e à semelhança é problemática quando se trata do Deus incognoscível, em que se deve rejeitar qualquer forma de representação como propõe o segundo mandamento imposto por Moisés, um dos fundamentos da religião judaica: “Não farás para ti imagem de escultura, nem figura alguma de tudo o que há em cima no céu, e do que há em baixo na terra, nem de coisa que nas águas debaixo da terra” (BÍBLIA, 1972, p. 57).

²² Referência a *Totem e Tabu*, livro de 1913, em que Freud narra a organização da primeira comunidade dos homens, em que os filhos, num banquete totêmico, devoram o pai. Atormentados por um sentimento de culpa, sentem a necessidade de restaurar a figura paterna mediante o culto do totem.

Para Freud (2018, p. 212), “[...] a coação de adorar um Deus que não se pode ver” teve um efeito profundo sobre os hebreus: “[...] Significava preterir a percepção sensorial em favor do que deve ser designado como uma ideia abstrata – um triunfo da espiritualidade sobre a ‘sensorialidade’; a rigor, uma renúncia instintual, com as necessárias consequências psicológicas.”

Na concepção do cristianismo, como esclarece Oliveira (2013), o ser humano, por ser a imagem de Deus, é considerado superior às demais criaturas, porém uma cópia imperfeita. Nesse sentido, Adão teria uma dupla condição inferior-superior por ter sido a última criatura modelada pelas mãos de Deus, mas, como cedeu ao pecado, é inacabado e imperfeito (OLIVEIRA, 2013). Somente Jesus Cristo seria essa promessa de homem acabado e concluído: “Adão era uma imagem esboçada que estava orientada para a imagem plenificada de Cristo. Assim, o clima da orientação antropológica do AT é a cristologia. Cristo é a verdadeira imagem de Deus e do homem” (OLIVEIRA, 2013, p. 96).

É possível observar então que há um esforço do cristianismo em não invalidar o relato da criação em Gênesis, mas conciliar esta narrativa com a figura de Jesus Cristo como filho de Deus:

Em Cl 1,15, evidencia-se que Cristo é “a imagem do Deus invisível”, isto é, o Deus que não podia ser contemplado e nem nomeado descortina sua imagem em seu Filho, tornando-se contemplável. Cristo é a imagem visível do Deus invisível, o nome (a palavra) pronunciado pelo Deus inominável. (OLIVEIRA, 2013, p. 96-97).

Por isso, em seu discurso o cristianismo tenta não apresentar Cristo como um substituto de Deus, mas atrelá-lo a uma forma de representação do Pai. Dessa maneira, a figura de Jesus no Novo Testamento surge para ocupar o espaço vazio do Deus ausente da religião judaica.

Nessa relação, é possibilitada ao homem uma aproximação maior com a divindade, que agora tem uma face, encarnou na forma humana, logo é a imagem perfeita de Deus e do ser humano: “[...] Em Cristo, a humanidade é elevada à condição divina, ou seja, o ser humano já está participando do ser de Deus. Porque Deus veio ao encontro do ser humano, o ser humano pode ir (no) encontro dele. O rebaixamento divino significa a elevação do humano” (OLIVEIRA, 2013, p. 97).

Diante disso, para ser imagem de Deus, no cristianismo, é preciso passar pela mediação de Cristo. Por isso, Jesus responde, no conto de Noemi Jaffe, que “[...] imagem e semelhança na língua de Deus eram outra coisa” (2005, p. 23). Numa demonstração de fraqueza e humanização, Deus chora e é consolado por Jesus, que lhe cede o ombro. O pai mostra sua fragilidade diante do filho e precisa ser consolado. Algo mudou na dinâmica das religiões e Deus agora tem de partilhar “sua criação” com Cristo.

De acordo com Freud (2018), o judaísmo não reconhece o assassinato do pai e não aceita a figura de Jesus Cristo como o messias que deu sua vida pela remissão dos pecados do mundo. Por isso, os judeus são acusados pelo próprio assassinato de Deus, assumindo uma trágica culpa que os acompanha por milênios. Por sua vez, o cristianismo:

[...] representa a humanização extrema de um ser adorado e o alívio da culpa, na medida em que o crime foi redimido pela morte de um homem, o filho de Deus. Ao retomar o que havia sido abandonado pelos judeus, a representação do Pai assassinado, o cristianismo tornou-se uma verdadeira religião universal. (FUKS, 2000, p. 95).

Ao final do poema, a escritora sugere que as duas religiões podem coexistir: “Jesus ficou calmo e Deus também. Cada um ficou no seu lugar.” (JAFÉ, 2005, p. 23). Assim, é possível que convivam desde que

não ultrapassem o espaço do outro, cada um permaneça no “seu lugar”. Tal desfecho alude à possibilidade das diferentes religiões existirem sem que precisem deslegitimar a autoridade da outra.

O Deus representado no conto de Noemi Jaffe (2005) queria apenas ser pensado: “Quero ser pensado” (JAFJE, 2005, p. 23). Sem delongas, põe-se fim a sua angústia: “Um homem pensou imediatamente em Deus. Pensou assim: ‘Deus’. E Deus se refez” (JAFJE, 2005, p. 23). Desse modo, essa ideia coaduna com o Deus inteligível dos judeus que habita o intelecto e jamais poderá ser apreendido pelos sentidos humanos.

Se, neste texto, a teoria freudiana contribui para o entendimento da dinâmica entre a religião judaica e a cristã, em “Deus foi procurar Freud”, outra narrativa da série de textos analisados, a escritora transforma o próprio psicanalista em personagem, a quem Deus recorre para entender o que era o *ego*, o *id* e o *superego*. Freud explica os conceitos por meio da metáfora de um homem pescando:

Deus foi procurar Freud. Queria saber o que eram o ego, o id e o superego.

Freud disse:

- Vem aqui comigo.

Freud levou Deus até uma pedra, onde havia um homem pescando.

- Olha, Deus. O ego é como a vara; a isca é o superego. E o id é o peixe. O peixe morde a isca e é fígado por ela. Ele é fígado por uma coisa muito menor do que ele. Pensando que vai ganhar, ele perde. Cai numa armadilha. O superego é uma armadilha.

- E qual será a isca que eu mordo? – perguntou Deus.

- Não! – disse Freud. Você é a isca, Deus.

- Eu não sou isca coisa nenhuma! Eu sou peixe.

Freud disse:

- Ah! Deus! Então não me atrapalha. (JAFJE, 2005, p. 25).

De acordo com a psicanálise freudiana, há três instâncias para explicar a dinâmica da psique: *ego* (eu), *id* e *superego* (super-eu)²³. O Eu, nesse caso, corresponde a “uma organização coerente dos processos psíquicos na pessoa”, liga-se à consciência e domina os acessos à motilidade (espécie de descarga das excitações no mundo externo): “Desse Eu partem igualmente as repressões através das quais certas tendências psíquicas devem ser excluídas não só da consciência, mas também dos outros modos de vigência e atividade” (FREUD, 2011, p. 20).

Assim como a vara de pescar estabelece essa relação com o rio, o Eu liga-se ao mundo externo mediante o consciente. Contudo, Freud (2011) afirma que há também no Eu algo inconsciente e que se comporta igualmente ao reprimido, ou seja, “[...] exerce poderosos efeitos sem tornar-se consciente, e requer um trabalho especial para ser tornado consciente”. Nesse caso, da separação entre o Eu coerente e aquilo que é reprimido surgem as neuroses (FREUD, 2011, p. 21).

O Id, no poema, é representado pelo peixe e corresponde àquilo que se objetiva alcançar. O inconsciente é, geralmente, relacionado ao reprimido, onde vigora o princípio do prazer, dos instintos e paixões. Segundo Freud (2011), o que é reprimido faz parte do inconsciente, mas nem todo inconsciente é reprimido. Normalmente, a função do Eu é controlar a descarga das excitações no mundo externo e pode também transformar em ato as vontades do Id (FREUD, 2011).

Ironicamente, no poema, Deus quer ser o peixe (Id), porém para Freud (personagem) ele é a isca, a armadilha (o Super-Eu). Esta instância corresponde a uma espécie de gradação do Eu e funciona como uma consciência moral. O Super-Eu é o responsável por inibir a satisfação dos impulsos do Id mediante os valores e normas sociais aprendidos

²³ Em *Obras completas, volume 16*, O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925), o tradutor opta por traduzir estes termos como “Eu, Id e Super-eu”.

pela criança com os pais. Como uma espécie de formação substitutiva do anseio pelo pai, constitui o princípio de onde as religiões foram formadas (FREUD, 2011). Por isso, Freud (2011) relaciona o Super-Eu a Deus, o pai supremo, e sua autoridade religiosa.

Diante da recusa de Deus em aceitar a condição imposta: “– Eu não sou isca coisa nenhuma! Eu sou peixe”, o Freud personagem exprime também seu descontentamento e irritação e pede para que não o importune: “– Ah! Deus! Então não me atrapalha” (JAFJE, 2005, p. 25), como se Deus configurasse um empecilho a sua teoria psicanalítica, uma vez que se recusa a ser a isca. Este é também o lugar delegado à religião pela maioria das teorias científicas modernas, que buscam explicações empíricas para os fenômenos do universo.

Nessa busca incessante dos homens por conhecimento, ironicamente, Deus descobre, ao encontrar com Espinosa²⁴, no sétimo texto da sequência, que os homens sabem mais sobre ele do que ele mesmo. Essa constatação surge após o filósofo racionalista expor sua concepção sobre Deus.

Deus foi procurar Espinosa.

- Você disse que eu estou em tudo e tudo está em mim?

- Disse.

- Mas em você? Tudo não está em você?

- Não. Eu não sou Deus, mas como uma parte de Deus está em mim e uma parte de mim está em Deus, eu estou perto dele. Eu o reconheço em tudo e tudo me reconhece um pouco. Cada parte das coisas que se distribui em Deus tem uma contraparte dele que se distribui pelas coisas. Assim, nada sobra nem falta. Tudo é visível e possível.

- Mas então que parte de mim está em mim? Então eu

²⁴ Baruch Espinosa (1632-1677) foi um filósofo racionalista. Os pais, judeus fugidos da Inquisição em Portugal, se estabelecem na Holanda, onde nasceu, viveu e morreu. Educado na religião judaica, foi excomungado (*herem*), devido a suas concepções, consideradas heréticas (SCRUTON, 2000).

sou feito de partes de coisas?

- Não. Uma parte de você está em você. É você. E o fato de as outras partes suas estarem nas coisas, te constitui como todo.

- Como você sabe tudo isso?

- Eu vejo. Eu entendo.

- Os homens sabem mais do que eu sobre mim?

- Certamente. Você não sabe nada sobre você mesmo.

- Isso é bom. (JAFJE, 2005, p. 27).

Na concepção de Espinosa, como esclarece Scruton (2000), Deus não é transcendental, mas existe como substância e constitui o mundo. Tudo o que existe é um modo de Deus, ou seja, sua modificação. Deste modo, como natureza, é capaz de abarcar todas as coisas e nada pode existir ou ser concebido fora dele. Logo, não cria o todo, ele é a própria totalidade.

Segundo Scruton (2000), Espinosa, ao tentar provar a existência e grandeza de Deus, constata que Deus é a natureza e, nas entrelinhas, que os homens não são livres. Os indivíduos, como formas de Deus, são corpos e, ao entrarem em contato com outros, modificam-se mutuamente. Por isso, nessa concepção, se o homem é passível de ser influenciado, não é dono de suas decisões. Não é livre, nem dono de seu destino. Somente Deus é livre.

Ao final desta conversa, tem-se a constatação de que os homens sabem mais sobre Deus do que ele mesmo e de que isso é bom. Desse modo, a figura divina não é mais inteligível, cedendo ao conhecimento humano, com quem divide o mesmo patamar de relevância. Essa simetria das relações se concretiza na estrutura textual mediante a forma de diálogo em que tanto Deus quanto Espinosa são detentores de voz narrativa.

O conhecimento absoluto de Deus é posto em cheque em outra narrativa de Noemi Jaffe em que desconhece a noção de tempo. É uma menina, que encontra na rua, que lhe explica o significado:

Deus não sabia o que eram ontem, hoje e amanhã. Perguntou para uma menina que passava na rua:

- Que dia é hoje?
- Quarta-feira.
- Ontem foi terça-feira?
- Foi, claro.
- Como você sabe? Você viu ontem ser terça-feira?

Você ouviu?

- Não. Que pergunta idiota. Cada dia é um dia. A gente simplesmente sabe. O sol nasce, se põe, vem a lua, a gente dorme, o dia acaba e vem o dia seguinte. E a gente conta, segunda, terça, quarta...janeiro, fevereiro, março. A terra vai girando e o tempo passando.
- Quantos anos você tem, menina?
- Dezesete.
- E amanhã? Quantos anos você terá?
- Ô, meu Deus! Dezesete também. Só mudo de idade no meu aniversário, o dia em que eu nasci.
- Cadê o amanhã? Você pode vê-lo daí onde você está?
- Ah, já chega. Isso tudo é absurdo. Ontem e amanhã não são coisas. Não existem de pegar. Acontece. O tempo passa. Ontem fica na memória. Hoje é agora. Amanhã é o que ainda não aconteceu.
- Então não existe amanhã. Amanhã é hoje.
- É, é isso mesmo. Só existe a ideia, a vontade de que chegue amanhã, mas ele chega.
- Vou esperar.
- Então pode esperar sentado.

Deus puxou uma cadeira e ficou lendo jornal. (JAFPE, 2005, p. 29).

Apesar de a jovem achar a pergunta tola, essa ideia de tempo permanece incompreensível para Deus. Dessa maneira, é singular, e até mesmo contraditório, o fato de essa “entidade imaterial” precisar de algo concreto para entender esse conceito, enquanto o ser humano, no caso a adolescente, já incorporou essa concepção abstrata. E, ao ser informado

de que o dia chegaria amanhã, Deus puxa uma cadeira e fica a sua espera, lendo um jornal, para esperar o tempo passar.

Todos estes textos analisados, de algum modo, expressam a relação de Noemi Jaffe com Deus numa tentativa de tirar-lhe a aura sagrada e torná-lo mais próximo da dimensão terrena, atribuindo-lhe características (e mesmo falhas de caráter) humanas e colocando-o em situações inusitadas e cômicas. Isto é ainda mais evidente no nono texto que compõe a série, uma espécie de poema em que se discute a crença em Deus:

Quando eu era pequena,
eu acreditava muito em Deus,
mas ele não acreditava muito em mim.
Hoje, que eu sou adulta,
e já não sei mais se acredito nele,
ele vem todo dia em casa e pergunta:
- Noemi, Noemi,
Você já resolveu?
- Resolvi o quê, Deus?
- Se você acredita ou não em mim.
- Não, Deus, agora eu estou ocupada.
Ele senta e fica esperando.
Ontem eu falei pra ele:
- Tá bom, Deus. Eu acredito em você.
Ele foi embora todo feliz.
(Mas na verdade eu não tenho certeza.
Falei que era para não deixá-lo esperando.) (JAFJE,
2005, p. 31).

Há um “eu” inscrito no poema, revelando sua dúvida em acreditar ou não em Deus, denominado Noemi. De modo que a própria escritora se projeta em seu texto em uma personagem que expressa suas dúvidas em relação à crença. Na infância, acreditava muito, porém com a fase adulta instaura-se o questionamento, constituindo dois momentos: infância, marcada pela ingenuidade da criança que acredita em tudo; e

a idade adulta, em que incertezas florescem. Parece haver também uma negligência por parte de Deus durante sua infância ao afirmar que “não acreditava muito” nela (JAFFE, 2005).

É quando a dúvida se instaura, já adulta, que Deus bate à porta e a chama pelo nome, perguntando se ela já havia resolvido se acreditava ou não nele. Porém, Noemi diz estar ocupada, pois não sabe a resposta. O fato de Deus ficar a sua espera é uma forma de pressioná-la. Assim, o modo mais rápido de resolver o dilema é dizer que acredita para que ele vá embora, mas não há certeza sobre sua afirmação, como indica a frase entre parênteses. Logo, a temática do poema adquire uma dimensão alegórica, pois pode representar as incertezas de qualquer indivíduo às voltas com suas crenças.

Em síntese, podemos dizer que a figura de Deus construída nesses textos de Noemi Jaffe tem “medo”, “raiva”, “orgulho”, “inveja” e “ vaidade”. Acrescenta-se também: tristeza, teimosia, dúvida, ingenuidade, imprevisibilidade, entre outros atributos. As muitas dúvidas sobre si revelam ainda a sua fraqueza, bem distante do Deus onipotente e onisciente do judaísmo e cristianismo. De modo que se quebra a atmosfera de sacralidade que a religião lhe atribui para colocá-lo em situações cômicas, inusitadas, de dúvidas e fragilidades.

No último poema da série, há uma súplica jocosa a Deus: “Deus, faça com que o buraco não seja mais embaixo” (JAFFE, 2005, p.10), numa referência ao ditado popular: “o buraco é mais embaixo”. Esta expressão parece significar que as coisas não são tão simples quanto parecem: se está diante de algo mais complexo. Todavia, esta súplica é

²⁵ Não há consenso sobre a origem da expressão, por isso admite os mais variados sentidos, dependendo do contexto em que é empregada.

para que “[...] o buraco não seja mais embaixo²⁵” (JAFÉ, 2005, p.10). Logo, roga-se para que as coisas não sejam tão complicadas, busca-se a simplicidades das pequenas coisas. E este sentido parece se adequar à proposta do livro.

Essa dessacralização da figura de Deus é também uma forma espiritual de abordar a temática da religião, ao mesmo tempo, em que critica a imposição de uma tradição por meio do humor. Como explicam Scliar, Finzi e Toker (1990), o humor judaico é o próprio misticismo judeu secularizado e transformado numa arma crítica, cujo alvo quase sempre é o próprio judeu, suas crenças e costumes. Por isso, afirmam que o humor judaico é autodepreciativo, pois os temas, em sua maioria, dizem respeito à identidade judaica, funcionando como um “exorcismo ritual” (SCLIA; FINZI; TOKER, 1990, p. 75).

Nesta perspectiva, por ser, essencialmente, antiautoritário, esse tipo de humor desenvolve-se mais onde a censura é maior, propagando-se em alta velocidade, sem poder ser detido (SCLIA; FINZI; TOKER, 1990, p. 75). Nesse sentido, a teoria de Freud (2017) sobre o chiste ajuda a explicar essa manifestação ao verificar que a origem do humor está no inconsciente. O humor é uma espécie de defesa da psique contra o causador do temor. O indivíduo, ao tentar se desvencilhar das repressões, elimina-as da consciência, mas estas voltam de modo dissimulado. Portanto, o chiste seria um indício de impulso reprimido.

De acordo com Veríssimo (1990), se o judeu luta mediante o humor contra uma tradição congelada, que, nesse caso, relacionamos à religião judaica, é porque tem em mente o modelo de uma sociedade em que não exista repressão. Por isso, “O humor não luta só contra, ele luta também por uma ética pessoal isenta dos preceitos restritivos tradicionais, por uma sociedade mais justa, e pela liberdade de cada qual ser como é sem temer a ação insidiosa do preconceito” (VERÍSSIMO, 1990, p. 2). Acreditamos que esta também seja a ética de Noemi Jaffe.

1.2. Narrativas bíblicas (re)contadas

É preciso ressaltar que Deus não é a única referência bíblica no imaginário de Noemi Jaffe. Em suas narrativas, há menção a outros heróis e episódios que compõem esse conjunto de textos. Todavia, em sua escrita, essas personagens e enredos são deslocados para a atmosfera do fantástico e do cômico, criando combinações e perspectivas insólitas para essas narrativas consagradas.

A escritora apresenta também uma visão secular da narrativa bíblica próxima à apresentada por Oz e Oz-Salzberger (2015). Nessa perspectiva, a Bíblia é considerada como criação humana, o que permite compreendê-la como legado cultural e, em alguns aspectos, histórico, ultrapassando o âmbito religioso:

[...] Seu esplendor como literatura transcende tanto a dissecação científica como a leitura devocional. Ela comove e empolga de maneiras comparáveis às grandes obras literárias, às vezes Homero, às vezes Shakespeare, às vezes Dostoievski. Mas sua influência histórica é diferente da influência dessas outras obras. Admitindo que outros grandes poemas podem ter inaugurado religiões, nenhuma outra obra de literatura gravou de forma tão efetiva um código legal, apresentou de forma tão convincente uma ética social. (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, p. 20).

Na concepção dos autores, os textos bíblicos ostentam opiniões que não se pode aprofundar e regras que não se pode obedecer (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015). Porém, inegavelmente, é um livro que deu origem a diversos outros, servindo como motivo, alusões, interpretações e questionamentos em todos seus aspectos sejam religiosos, históricos ou literários.

De acordo com Folkkelman (1997, p. 50), esses textos têm sido sujeitos a uma séria de reduções. Historiadores e filólogos tendem

a concebê-los como “fonte de algo além de si mesmo” em que se privilegiam realidades contextuais, enquanto teólogos costumam ler o texto como “[...] mensagem e, assim, separam a forma do conteúdo, sem perceber que, ao fazer isso, violam a integridade literária do texto” (FOLKKELMAN, 1997, p. 50). Por isso, para este estudo, apesar de termos noção da complexidade cultural e religiosa que os envolve, nos interessamos apenas pelo viés literário.

Ao ser questionada por seu interesse pelas narrativas bíblicas, Noemi Jaffe (2017b) atribui isso a sua educação judaica. Todavia, em sua obra, a retomada desses episódios adquire caráter mítico e serve aos seus propósitos ficcionais como na coletânea de contos *Não está mais aqui quem falou*, de 2017. Neste, há quatro contos que fazem referência à Bíblia. São eles: “E, dirigindo-se a Adão, falou”, “Uma espécie de benção”, “Diante do Senhor” e “tinha é que morrer mais”.

O primeiro desses contos faz alusão à expulsão de Adão e Eva do Jardim do Éden, contido em Gênesis, 3: 17-18. Este é o primeiro texto da Torá, no qual consta a narrativa da criação do mundo, do homem e do pecado. Deus pune homem e mulher após comerem o fruto da árvore da vida, banindo-os do Paraíso:

17 A Adão porém disse: Pois que tu deste ouvidos à voz de tua mulher, e comeste do fruto da árvore, de que eu te tinha ordenado que não comesses; a terra será maldita por causa da tua obra: tu tirarás dela o teu sustento à força de trabalho. 18 Ela te produzirá espinhos e abrolhos: e tu terás por sustento as ervas da terra. 19 Tu comerás o teu pão no suor do teu rosto, até que te tornes na terra, de que fostes formado. Porque tu és pó, e em pó te hás de tornar. (BÍBLIA, 1972, p. 3).

De início, o enredo de Noemi Jaffe (2017a) se assemelha muito à

narrativa bíblica, mesmo com a supressão de alguns termos e alteração de expressões como pode se observar a seguir:

E dirigindo-se a Adão, falou: Preferiste obedecer à voz de tua mulher, seja a terra maldita por tua causa e produza de agora em diante espinhos e abrolhos. Comerás o pão ganho com o suor de teu rosto, até que voltes à terra donde fostes tirado, pois és pó e em pó novamente te tornarás. (JAFJE, 2017a, p. 42).

Ao utilizar essa técnica de apropriação do texto bíblico, a escritora recupera o tom do texto original e se dedica a alterar aquilo que a intriga, ou mesmo incomoda. Neste caso, além de ter de ganhar o pão com o “próprio suor”, o castigo destinado aos homens é acrescido de cem verbos que expressam as ações que terão de se sujeitar após a expulsão.

E uma vez que conheceste o pecado, de agora em diante e por todo o sempre, irás também:

- 1) compensar
- 2) equiparar
- 3) contrapesar
- 4) contrabalançar
- 5) neutralizar
- 6) corrigir
- 7) retribuir
- 8) recompensar
- 9) ressarcir
- 10) indenizar [...]. (JAFJE, 2017a, p. 42).

Quanto ao aspecto semântico, esses cem verbos expressam ações que remetem a labor como: “sustentar”, “consertar”, “emendar”, “melhorar”, “refazer”, “reformatar”, etc.; mas também se referem às relações humanas como “agradecer”, “perdoar”, “desculpar”, “esquecer”, “resignar”, entre outros. Há uma predileção pelos verbos iniciados com a letra “a”, vinte registros, e “r”, com dezenove aparições, e, destas palavras, muitas são formadas por prefixos que dão ideia de repetição, como “re-por”,

“re-fazer”, “re-conhecer”; oposição como “contra-pesar”, “contra-balançar”; e negação, “des-agravar”, “in-utilizar”. Todos esses termos remetem a ações relacionadas à dinâmica humana.

O fato de escolher estes verbos contribui com a conotação punitiva ao homem. Por isso, não basta fazer, é preciso “refazer”, “sacrificar”, “aguentar”, “reformatar”, “servir”, “amortecer”, “desistir”, “controlar” e outra infinidade de termos. O que está reservado ao indivíduo fora do Paraíso é um mundo repleto de palavras, no qual objetos, pessoas, sentimentos precisam passar pela dimensão da linguagem para que existam, como propõe a frase que abre a coletânea de contos: “Tudo está nas palavras, inclusive eu e você” (JAFPE, 2017a, p. 11).

A linguagem é também tema do conto “Uma espécie de benção”, em que se apresenta uma explicação para a origem das diferentes línguas após a construção malsucedida da Torre de Babel. As diversas línguas seriam fruto de um castigo de Deus, sendo criadas para impedir as pessoas de se entenderem e dispersá-las por todos os cantos da terra. Este episódio bíblico é também narrado no livro de Gênesis e tem sua autoria, na tradição judaico-cristã, atribuída a Moisés.

Nesta narrativa bíblica, a construção da Torre de Babel teria sido motivada pela vaidade dos descendentes de Noé que, com o objetivo de eternizar seus nomes, pretendiam fazê-la tão alta que chegasse ao céu. Porém, para conter a soberba humana, Deus confundiu-lhes as línguas, fazendo com que se espalhassem pela terra.

O pressuposto bíblico é que existia apenas uma língua falada por todos os descendentes de Noé. Um destes grupos, que se estendeu pelas terras de Siar, pretendia edificar uma cidade junto à torre para que os homens não se espalhassem pela terra. Contudo, Deus impediu o feito, como é relatado em Gênesis, 11: 6-7:

6 Eis aqui um povo, que não tem senão uma mesma linguagem; e uma vez que eles começaram esta obra, não hão de desistir do seu intento, a menos que o não tenham de todo executado. 7 Vinde pois, desçamos, e ponhamos nas suas línguas tal confusão, que eles se não entendam uns aos outros. (BÍBLIA, 1972, p. 8).

Por isso, essa construção chamou-se Babel, palavra proveniente do hebraico, *balal*, que significa confundir e passou a significar a mistura de várias línguas faladas ao mesmo tempo (AULETE, 2019).

Ao aludir a esta narrativa, a escritora dá novo contorno ao enredo e acrescenta outros personagens. Assim, se havia o pressuposto de que existia uma única língua, semelhante à falada no Jardim do Éden, neste conto, esta é descrita pelo narrador como sendo formada apenas por substantivos próprios: “Por exemplo: a palavra cão era o próprio cão e não era preciso qualificá-lo para se saber o tipo de cão, sua personalidade e características. Dizer cão dizia tudo” (JAFFE, 2017a, p. 120). Dessa maneira, prega-se uma lógica de relação entre significante e significado bem simples, em que as palavras coincidem com as coisas que nomeiam, diferentemente da plasticidade em que as línguas são estruturadas.

Ironicamente, se a ambição dos homens era a fama para espalhar seus nomes pelo mundo, foi esse mesmo anseio que os traiu, tornando-os mais comuns e dispersos do que já eram. E, a partir de então, a confusão se espalha:

Mães e filhos não mais se entendiam – pois Deus não estabeleceu a confusão segundo critérios lógico-operacionais – maridos e mulheres perguntavam e não entendiam as respostas, vizinhos iniciaram disputas insolúveis e amigos se estranharam. As próprias pessoas que passaram a falar outras línguas a princípio não dominavam o que elas mesmas diziam, pois precisavam aprender os sons que saíam de suas bocas. (JAFFE, 2017a, p. 120-121).

Essas situações absurdas registram o caos que se instaurou após a punição de Deus. Todavia, “O resultado foi que comunidades inteiras se formaram quase aleatoriamente, baseadas na articulação de sons comuns, que depois foram denominados de línguas” (JAFJE, 2017a, p. 121).

Dessa desordem, teria surgido ainda a função de tradutor. O papel deste era transladar pessoas e objetos de um lugar ao outro para que pudesse haver comunicação. A relação estabelecida entre as palavras “traduzir” e “transladar” deve-se a sua raiz etimológica que se origina do latim *traducere*, que quer dizer converter, mudar. Assim, “trans”, transferir, guiar, e “ducere”, guiar, conduzir. Logo, podem ser consideradas palavras sinônimas (AULETE, 2019)²⁶.

Na narrativa, o tradutor chama-se Natanael, que quer dizer “presente de Deus”. Esta personagem tem uma capacidade especial de identificar os sentidos das palavras. Isso se deve ao fato de ele saber “aquela língua única que todos anteriormente falavam” (JAFJE, 2017a, p. 122), isto é, o hebraico, idioma de onde se origina seu nome e no qual a Bíblia foi escrita.

Com o objetivo de ajudar às pessoas, Natanael começa a identificar palavras e agrupá-las em nichos semelhantes. Percebe ainda que havia vocábulos parecidas entre as línguas: “[...] por exemplo, estavam as palavras ‘mãe’ e ‘mar’, que em todas as línguas tinham o som ‘m’; ‘vento’, sempre com sons que a ele se assemelhavam; ‘não’ e ‘sim’, invariavelmente monossilábicas e com sons opostos [...]” (JAFJE, 2017a, p. 123).

A partir disso, nota que Deus não tivera tempo de elaborar muito bem as diferenças e foi isso que permitiu traduzir os significados de uma língua para outra. Desde então, os tradutores começaram a se perguntar se o surgimento dessas diferentes línguas não teria sido “Uma espécie

²⁶ Não há consenso sobre a origem da expressão, por isso admite os mais variados sentidos, dependendo do contexto em que é empregada.

de benção” ao invés de maldição, pois a partir delas surgiram diversas formas de linguagens:

Pois foi por causa dela que os desentendidos principiaram a inventar alfabetos, escrever poemas, criar rezas, fazer imitações teatrais; por causa da confusão linguística foram criadas milhares de piadas e canções; surgiram as onomatopeias, as rimas e o esforço de compreender bem o que os outros diziam (JAFJE, 2017a, p. 124).

Assim, o título ironiza o próprio enredo: a punição divina deixa de ser maldição para tornar-se algo bom, pois, por meio dela, são criadas as línguas, os alfabetos, os poemas, as onomatopeias, as rimas, etc. Após os grupos de pessoas terem se encontrado e espalhado pela terra, Natanael parte para o desconhecido, sabendo que “[...] a língua é feita de imperfeições e preferia isso ao estado anterior, em que a compreensão plena entre as pessoas não permitia a invenção de significados” (JAFJE, 2017a, p. 124). Dois questionamentos encerram ainda a narrativa: “Seria mesmo pecaminosa a soberba humana? E teria mesmo sido soberbo o desejo de construir a torre?” (JAFJE, 2017a, p. 124). Natanael não chega a uma conclusão, mas agradece a Deus pela punição e, aos homens, pelo pecado cometido.

Do mesmo modo, pode-se questionar se a punição a Adão e Eva, expressa em cem verbos, seria realmente um castigo à humanidade, considerando o conceito de Benveniste (1976) de que o homem se constitui na linguagem e pela linguagem. Nessas duas releituras de Noemi Jaffe, a punição divina resulta em algo bom ao homem, seja na criação das diferentes línguas ou nas ações humanas expressas em verbos. No entanto, não é o que acontece no conto “Diante do Senhor”, em que Abraão não perdoa Deus pela provação de ter de sacrificar seu filho Issac.

De acordo com a narrativa bíblica, em Gênesis, 22: 7-18, Deus aparece a Abraão e ordena que leve seu filho ao monte e lhe ofereça em

holocausto. Assim faz o pai. Corta a lenha necessária e de posse do fogo e cutelo segue rumo ao lugar indicado. Ao chegar ao local, prepara o altar para o sacrifício de Isaac e, antes que o fizesse, aparece um anjo que o impede: “Abraão, Abraão. Respondeu ele: Aqui estou. 12 Continuou o anjo: Não estendas a tua mão sobre o menino, e não lhe faças mal algum. Agora conheci que temes a Deus, pois que, por me obedeceres, não perdoastes a teu filho único” (BÍBLIA, 1972, p. 16). Na sequência, Abraão vê um carneiro e o oferece em sacrifício a Deus. Algo precisava ser sacrificado e, assim, o fez.

Por sua vez, o conto de Noemi Jaffe inicia-se, justamente, no momento em que Abraão está a montar o altar para o sacrifício do filho. O enredo é fiel ao conteúdo do texto bíblico até a atitude inesperada de Abraão que muda o curso da narrativa: este não sacrifica o carneiro e num gesto “imprevisto” e “desobediente” volta-se para o próprio filho na intenção de lhe cortar o pescoço. A cena é acompanhada pelo anjo que lhe ordena que não prossiga com o ato, pois a vontade de Deus já havia sido feita: a fé de Abraão havia sido provada e agora estava livre.

E Abraão sorriu, mas era um **riso de escárnio**. “Livre”, ele pensou. “Livre para não matar meu filho em sacrifício. **Pois mais livre me sinto se manter minha promessa**, mesmo ignorante do que e por que prometia, e se, mesmo com a dor pelo resto de minha vida e da vida de minha esposa Sarah, puder matá-lo”. (JAFJE, 2017a, p. 14, grifos nossos).

O riso do pai é de menosprezo. Indignado, não se julga livre da provação. Pelo contrário, acredita que será mais livre se cumprir o prometido a Deus. Por isso, faz um corte no pescoço de Isaac que começa a sangrar e mancha de sangue o altar, o carneiro e até mesmo o anjo. Em seguida, Abraão faz imprecizações “ao senhor do holocausto”. O pai se arrepende do ato praticado contra o filho e num impulso vira sua faca

para o carneiro que se contorcia tentando escapar. A fúria havia tomado conta: “Quis cortá-lo também. Quis cortar a todos, pô-los todos em interminável sacrifício ao Deus dos testes e das provas, ao Deus que quer o temor” (JAFPE, 2017a, p. 14-15).

Em um mesmo parágrafo há três denominações a Deus: “senhor do holocausto”, “Deus dos testes e das provas” e “Deus que quer temor”. Todos remetem aos sacrifícios que este exige de seus fiéis. Demanda ainda um temor que não é de reverência, mas de medo, pavor.

O caos criado somente é resolvido por Isaac, que chama o pai, pede que lhe faça um curativo e voltem para casa. Abraão obedece ao filho e tem-se o desfecho da narrativa:

Isaac perdoou o pai, que, por sua vez, não pôde perdoar Deus. Deus tampouco perdoou o Anjo, que foi expulso das suas hostes, vagando agora pelo mundo em busca de quem o entenda. Com ele, flutuam inúmeros anjos que padecem de mal semelhante. Deus, enquanto isso, contabiliza holocaustos (JAFPE, 2017a, p. 15).

O fato de Abraão não perdoar Deus é reflexo da própria indignação da escritora. Conforme menciona em entrevista: “Tenho uma revolta muito grande com essa exigência de Deus para Abraão, de pedir que sacrificasse o próprio filho para demonstrar respeito a Ele. Que Deus é esse que precisa desse tipo de prova?” (JAFPE, 2017b).

Deus culpa o anjo pelo incidente. Este talvez não teria sido “suficientemente incisivo” com Abraão para impedi-lo de machucar o próprio filho, considerando que: “[...] não era admissível que um dos seus mais preciosos seguidores, aquele que inventaria o monoteísmo, começasse a história dos milênios vindouros matando seu próprio filho” (JAFPE, 2017a, p. 14). A punição para o anjo é o exílio: “[...] vagando agora pelo mundo em busca de quem o entenda” (JAFPE, 2017a, p. 14). Enquanto Deus fica a “contabilizar os holocaustos”.

A palavra holocausto se refere a um ritual dos antigos hebreus em que a vítima era queimada (AULETE, 2019²⁷). No poema o termo está no plural, em sinal que há muitos outros no mundo. A palavra contabilizar é também significativa, considerando que seu sujeito é Deus, o responsável por registrá-las e, por consequência, permitir que aconteçam.

Outro conto que contém alusão bíblica se inicia com duas frases transcritas entre aspas: “tinha é que morrer mais” e “tinha era que ter uma chacina por semana” (JAFPE, 2017a, p. 65). Não há especificação de seu autor, “um disse”, por isso pode ser atribuída a qualquer indivíduo. E não é incomum ouvi-la, por mais cruel que possa parecer. Essas afirmações são seguidas pela frase: “[...] e se no início era o verbo, era-o também no fim, porque se fez a escuridão e deus viu que era bom, dia último” (JAFPE, 2017a, p. 65).

A referência à Bíblia ocorre mediante fragmentos aparentemente desconexos ao longo do conto. O primeiro destes se refere ao Evangelho de São João em que se retoma a criação do mundo: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (BÍBLIA, 1972, p. 77). O verbo é indicado como o próprio Deus. A outra referência é quanto ao episódio da origem do universo relatado em Gênesis, em que se repete a expressão “E viu Deus que isto era bom” (BÍBLIA, 1972, p. 77).

A criação do mundo dura sete dias e, no último, depois de acabar sua obra, Deus descansa. Depreendemos, pois, que assim como o verbo está no princípio, está também no fim. Isto é, se Deus é responsável pela criação do mundo, responde também pelo seu fim. Cria a escuridão e acha isso bom. Nesse sentido, a expressão “dia último” aponta para

²⁷ Cf. HOLOCAUSTO. In: AULETE, F. J. C. *Dicionário Caldas Aulete*. São Paulo: Lexikon Editora Digital, [2019?]. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/holocausto>. Acesso em: 18 dez. 2019.

morte, pela relação a último dia de vida.

Neste dia fatídico, “[...] os homens e mulheres olharam para trás e todos se transformaram em estátuas de sal, para sempre imobilizados e inteiros, sem que o ar nem a umidade nem as bactérias jamais pudessem afetá-las para que os seres do futuro os vissem no estado em que foram estancados” (JAFFE, 2017a, p. 65). O fato é alusão à punição à esposa de Ló, então em fuga de Sodoma, relata também em Gênesis. A mulher, ao olhar para trás, em desobediência à ordem recebida, é transformada em estátua de sal. No conto, todos, homens e mulheres, olham para trás e, por isso, são penalizados.

Como uma fotografia que registra um momento, fixa-se em uma cena: “[...] boquiabertos e nus, atravessados os olhos por um estupor tardio, que não pode, no tempo necessário, fazer o que quis, não fazer o que pode” (JAFFE, 2017a, p. 65). A plasticidade da linguagem diz muito. Os indivíduos estão estáticos. Não puderam fazer suas vontades, nem ao menos o que era possível de se fazer, e tiveram a vida roubada. Talvez Deus também esteja a contabilizar esse holocausto.

Fuks (2000), ao estudar a judeidade de Freud, observa que o ponto no qual a judeidade pode transcender a religião é “[...] na autonomia do sujeito frente a heteronomia da lei” (FUKS, 2000, p. 75). Contudo, para a psicanálise, a religiosidade atua contrariamente a este movimento: “[...] ela carrega no sujeito uma resistência à apropriação singular dos significantes de uma história que deve sempre ser refeita e inventada para que surja o novo” (FUKS, 2000, p. 75).

A partir dos textos discutidos, notamos essa tentativa de autonomia de Noemi Jaffe (2017a) frente aos textos sagrados mediante a apropriação e mudanças de desfechos destas narrativas para dar-lhes novos sentidos. A partir de um modo diferente de olhar a tradição, sem desconsiderar a influência que esta desempenha no imaginário dos indi-

víduos, a escritora se vale do humor e ironia para criar situações inusitadas e jocosas. Em alguns momentos, carrega resquícios do conceito de Deus da religião judaica, em outros, recusa-os na tentativa de subverter estas narrativas, reescrever estes enredos e criar o novo, como o anseio de todo escritor.

2. Memória: todo judeu é conclamado a lembrar

Ser filho de sobrevivente contém, em algum lugar remoto e inóspito da memória, a tentação de ter estado no lugar do sobrevivente [...] O desejo de salvar a mãe é o desejo de extirpar da memória o sofrimento da mãe para que se possa libertar-se dele, para que se possa viver sem a pedra.

(Noemi Jaffe)

De acordo com Yerushalmi (1992), o verbo *zakhor* (que significa lembrar) repercute entre os judeus desde os tempos bíblicos, com implicações para a história da memória coletiva desse povo. Os textos do Pentateuco são impregnados pela história e essa não pode ser concebida apartada daqueles. Logo, a injunção de lembrar marca o grupo como um imperativo religioso (YERUSHALMI, 1992).

O “antigo Israel”, como argumenta Yerushalmi (1992), foi o primeiro povo a dar um sentido decisivo à história e assim uma nova visão ao mundo, em virtude do deslocamento do plano divino da natureza e do cosmos para o da história. Essa premissa fundamenta-se no fato de que Deus só é conhecido quando se revela “historicamente”: “Enviado para trazer as novas da libertação para os escravos hebreus, Moisés, não vem em nome do Criador do Céu e da Terra, mas em nome do ‘Deus dos

antepassados', isto é, o Deus histórico" (YERUSHALMI, 1992, p. 29).

Outro fator é o modo como Deus se apresenta para o povo no Sinai, como o senhor que o libertou da escravidão no Egito. Nas palavras do historiador: "[...] o antigo Israel sabe o que é Deus, devido àquilo que ele fez na história. E se assim é, então a memória tornou-se crucial para a sua fé e, em última instância, para a sua própria existência" (YERUSHALMI, 1992, p. 29).

Contudo, lembra Yerushalmi (1992, p. 30) que apenas o tempo mítico se repete, não a história: "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." Assim, o pacto da Aliança deve se renovar continuamente às gerações futuras, pela via da memória, num movimento de devir.

Como explica Fuks (2000), a Aliança entre YHWH e o povo judeu propõe um conceito de tempo que se põe em "movimento irreversivelmente". Isso fez com que a história judaica fosse pensada "numa topologia singular do tempo", em que presente e passado se reconhecem um no outro e interpela o homem a um futuro infinitamente aberto.

Fuks (2000) reitera ainda que essa tradição judaica de lembrar não corresponde à transmissão mecânica dessa memória, nem a preservação desta como uma herança a ser mantida intacta: "Zakhor significa fazer da memória uma aventura de historicidade criativa a partir de um conjunto de traços a serem reinscritos permanentemente, a cada geração, por todos os sujeitos, mas sempre individualmente e diferentemente" (FUKS, 2000, p. 135). Isto significa que cada geração, ou leitor, interpreta subjetivamente aquilo que é transmitindo e, nesse processo, é capaz de assegurar a continuidade dessas memórias (FUKS, 2000). Desse modo, a memória para os judeus não é algo estanque e que necessita ser compreendida, mas algo dinâmico que retorna para buscar novos

caminhos de sentido.

Como estudioso da historiografia judaica, Yerushalmi²⁸(1992), ao discutir a relevância da memória para esta cultura, depara-se ainda com a problemática da relação entre memória coletiva e historiografia, colocadas muitas vezes como antagônicas. Nesse sentido, se ao longo de seu estudo destaca a relevância da memória para a transmissão da história dos judeus, não deixa também de enaltecer o trabalho da historiografia, pois, diante da violação contra a memória, da distorção do passado histórico a serviço de poderes escusos, a historiografia tem um imperativo moral urgente (YERUSHALMI, 1992).

Seligmann-Silva (2003a) retoma essa dicotomia entre memória e história, discutida por Yerushalmi (1992), para destacar também a impossibilidade dessa separação no estudo da historiografia sobre a *Shoah*²⁹. Diante desta catástrofe sem precedentes, os testemunhos³⁰ dos sobreviventes comprovam a relevância da memória para a história e fazem com que a historiografia tradicional seja repensada, sabendo-se que esse registro é “[...] fragmentário, calcado na experiência individual e da comunidade, no apego a locais simbólicos e não tem como meta a tradução integral do passado” (SELIGMANN-SILVA, 2003a, p. 65).

²⁸ Na perspectiva Yerushalmi (1992), o registro bíblico não é apenas teológico, mas histórico o suficiente para ser útil ao estudioso moderno como ponto de partida e referência.

²⁹ Seligmann-Silva prefere utilizar o termo *Shoah*, que significa catástrofe em hebraico, por não ter a conotação de sacrifício do termo Holocausto.

³⁰ Na perspectiva de Seligmann-Silva (2000, 2003a, 2003b, 2003c, 2018), a definição de testemunho se dá a partir do conceito de *Zeugnis* (testemunho), aplicada na teoria literária de âmbito germânico, e que tem como evento central a *Shoah*. Além da teoria literária, o estudo do testemunho tem sido discutido a partir dos estudos da disciplina histórica, da teoria psicanalítica, como também pelos estudos da “memória” influenciados por abordagens culturalistas (SELIGMANN-SILVA, 2018).

Fundamentado na teoria da história de Walter Benjamin, Seligmann-Silva (2003b) discute a atualidade do pensamento deste teórico, que esteve à frente do seu tempo, ao nos instrumentalizar na leitura dos textos de testemunho que são, sobretudo, narrativas de memórias. Sob este viés, a “historiografia baseada na memória” trabalha um conceito forte de presente e (re) inscreve o passado no presente, contrariamente ao Historicismo que apenas reproduz a alienação entre a experiência e o indivíduo moderno.

Como explica Seligmann-Silva (2003c, p. 389), “Essa reescritura se dá em camadas: ao invés da linearidade limpa do percurso ascendente da história (do ‘Ocidente’, do ‘Geist’) tal como era descrita na historiografia tradicional, encontramos um palimpsesto aberto a infinitas releituras e re-escrituras.” O tempo é “denso”, “poroso”, “matérico”, capaz de deixar sua marca no espaço, conseqüentemente, a historiografia passa a ser uma história de “fragmento” e “estilhaços”, em síntese de “ruínas”, contrária a qualquer ideia de linearidade e totalidade do tempo, que se encerra na concepção trágica de história como acúmulo de catástrofes (SELIGMANN-SILVA, 2003c, 2010).

Como consequência, um evento trágico da magnitude da Shoah faz com que se repensem todas as formas de representação, inclusive a impossibilidade de se reduzir esse evento ao meramente discursivo. Nesse sentido, na concepção de Seligmann-Silva (2000, p. 80), a aproximação do conceito de sublime esboçado por Moses Mendelssohn³¹ ao evento-limite é uma forma possível de se entender a dimensão do acontecimento: “O conceito do sublime é justamente – como no caso da Shoah – o seu ‘excesso’, a sua força ofuscante que escurece, na nossa mente, todos os nossos conceitos. Esse cegamento por uma luz de in-

³¹ Conceito originalmente desenvolvido em *Ueber das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften* (1978).

tensidade semelhante à do sol obscurece e desarma a nossa capacidade de pensar [...]”, isto é, elaborar esse passado.

Seligmann-Silva (2000) acrescenta ainda que se deve questionar a própria capacidade de se experimentar essa realidade. Essa premissa se fundamenta no fato de que a catástrofe provocaria no indivíduo tal choque que o impossibilitaria à reflexão sobre o real e sua consequente redução ao discursivo, transbordando para fora dos limites do representável. Para tanto, recorre à teoria psicanalítica no que se refere ao conceito de trauma de Freud³², caracterizado pela “[...] incapacidade de recepção de um evento transbordante – ou seja, como no caso do sublime: trata-se, aqui, também, da incapacidade de recepção de um evento que vai além dos ‘limites’ da nossa recepção e torna-se, para nós, algo *sem-forma*” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 84). Assim, o fato vivenciado vai além da capacidade de percepção do indivíduo.

É fato que geração após geração não consegue compreender o evento, não consegue elaborá-lo: “Tarefa árdua e ambígua, pois envolve tanto um confronto constante com a catástrofe, com a ferida aberta pelo trauma – e, portanto, envolve a resistência e a superação da negação –, como também visa a um consolo nunca totalmente alcançável” (SELIGMANN-SILVA, 2003b, p. 52). Cada geração apresenta uma relação diferente diante da catástrofe. Como afirma Seligmann-Silva (2018), enquanto para os sobreviventes os testemunhos tiveram de esperar anos de incubação para vir à tona, para os filhos destes há uma espécie de necessidade de se aproximar desta catástrofe, à qual, “paradoxalmente, eles devem as suas vidas” (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 160).

Essa premissa é observada na obra de Noemi Jaffe *O que os cegos estão sonhando?: com o Diário de Lili Jaffe (1944-1945)* e texto final de Leda

³² Freud desenvolve o conceito de trauma, entre outros textos, em *Para além do princípio do prazer* (1920).

Cartum. Neste livro, está registrado em diário a prisão de Lili Jaffe, mãe da escritora, pelos nazistas e sua permanência como prisioneira em Auschwitz até sua libertação em abril de 1945 pela Cruz Vermelha. Acompanham ainda este relato uma sequência de textos em que a filha revela suas impressões sobre os escritos, falas e histórias da mãe e, por fim, um capítulo redigido pela neta, pertencente à terceira geração, “pós-sobrevivência”. Três gerações e as memórias de um mesmo drama familiar.

2.1. Memória e trauma: o episódio pedra

O que os cegos estão sonhando?, escrito por três gerações de mulheres, é um exemplo de uma abordagem que vem se efetivando há alguns anos sobre Auschwitz. De acordo com Reiss (2015), é preciso compreender a *Shoah* como milhões de histórias de indivíduos diferentes, pois, por muito tempo, foi transmitida de modo massificado: “É aquilo que a gente pode se lembrar nos anos 80, nos anos 90, aquelas pilhas de sapatos, pilhas de cabelos, pilhas de corpos. A necessidade de chocar, de mostrar o tamanho da barbárie”.

Essa perspectiva alterou-se nos últimos anos e deu espaço a uma tendência que privilegia as histórias de cada um desses anônimos, resgatando-as (REISS, 2015). Assim, o historiador afirma que não é necessário chocar ao mostrar uma pilha de sapatos, mas questionar a quem pertenciam esses objetos. Qual a história desses indivíduos? O que aconteceu a eles? Contar essas histórias, como fez a escritora a respeito de sua mãe, é uma forma de personificar cada uma delas e contribuir para o conhecimento da humanidade.

Como esclarece Noemi Jaffe (2012a), na apresentação do livro, a mãe permaneceu cerca de onze meses em campos de concentração nazistas. Logo após ser libertada, em estadia na Suécia, redigiu um “diário de guerra” em que relata os principais acontecimentos desde o dia

em que foi presa até ser resgatada, além dos acontecimentos logo após a libertação: “[...] desde o momento em que ela, seu irmão e seus pais aguardavam a chegada dos alemães, numa manhã em Szenta, passando por diversas cidades, até a chegada a Auschwitz, as transferências de lá para outros campos e locais de trabalho e, finalmente, o dia da libertação” (JAFJE, 2012a, p. 7).

A escrita deste diário só foi possível fora da prisão, considerando as limitações que eram impostas aos prisioneiros. Apesar de ser escrito posteriormente a sua libertação, Lili Jaffe tenta narrar os fatos passados como se estivessem acontecendo no momento em que são redigidos. Assim, parte do diário foge ao gênero, considerando que se define pelo traço da datação, segundo a perspectiva de Lejeune (2014), pois foi escrito posteriormente: “O diário é, em primeiro lugar, uma lista de dias, uma espécie de trilho que permite discorrer sobre o tempo” (LEJEUNE, 2014, p. 302). Depois de resgatar essas memórias, a mãe segue a escrita de seu diário. Fixa a memória passada, mesmo numa escrita fragmentária, como forma de apreensão diante do esvanecimento futuro.

Diante de suas peculiaridades individuais e privadas, o diário pode ser também uma contribuição para a memória coletiva. Na concepção de Lejeune (2014), mesmo que não seja relido, ou lido por alguém, constrói a memória. Em vista disso, escrever um diário pressupõe uma triagem do vivido e sua organização em eixos, arquitetando uma “identidade narrativa” que tornará essa vida memorável: “O diário será ao mesmo tempo arquivo e ação, ‘disco rígido’ e memória viva” (LEJEUNE, 2014, p. 302).

O resultado desse registro de memórias de Lili Jaffe revela imprecisões verbais e confusão entre datas. Essas ambiguidades são mantidas na publicação por Noemi Jaffe, pois dão vazão à experiência traumática vivida pela mãe num texto que descreve os acontecimentos vivenciados no campo de concentração, as atrocidades cometidas pelos soldados e

as humilhações vividas pelos prisioneiros. Mesmo que escrito posteriormente, o diário permitiu-lhe se refugiar em sua escrita, na qual foi possível se abrir sem risco, relatando suas dores, para poder retornar mais forte para o mundo real. Diante disso, para Lejeune (2014), o diário é uma forma de resistência, porque pode ser um momento para se recuperar as energias, buscar forças em momentos difíceis, perscrutar o tempo e manter a dignidade.

Se os relatos dos dias na prisão impressionam pela crueldade dos acontecimentos, as narrativas após a libertação, que compõem a maior parte do diário, evidenciam a retomada da dignidade humana na busca por saciar a fome e a sede. Noemi Jaffe (2012a) tem um olhar especial para estas passagens que registram a quantidade de comida oferecida aos ex-prisioneiros após a libertação, a redescoberta da feminilidade da mãe, os novos amores, a procura pelos familiares que haviam sobrevivido e a saudade dos pais, mortos quando prisioneiros.

Posteriormente à tradução do diário, escrito originalmente em sérvio, este foi depositado no Museu do Holocausto, em Jerusalém. De acordo com a escritora, o documento despertou interesse das funcionárias do museu pelo “pequeno romance” registrado neste caderno:

[...] como meu pai havia se apaixonado por minha mãe, em seu retorno à Sérvia em 1945, e estava de partida para a Hungria, com a certeza de que eles nunca mais se veriam, minha mãe ofereceu o diário a ele, como lembrança de sua amizade.

Já na Hungria, e de posse do diário, meu pai preencheu as páginas restantes do caderno com declarações de amor a ela e de conjecturas sobre a vida e a guerra. Mas, um ano mais tarde, ‘como quis o destino’ (segundo diria minha mãe), ela precisou encontrá-lo na Hungria, para onde partiu atrás de documentação, que tinha se perdido na antiga lu-

goslândia. O resultado foi que eles acabaram se casando e vindo para o Brasil, com o diário na bagagem. (JAFPE, 2012a, p. 8-9).

Estes trechos escritos pelo pai não foram incluídos na publicação, pois Noemi Jaffe (2012a) os considera um apêndice do diário e não seria este o objetivo da publicação.

Após algumas tentativas de publicação deste documento, o projeto somente se efetivou em 2009, quando participou de um edital de fomento da Petrobrás. Nesse mesmo ano, viajou com a filha para Auschwitz para, em suas próprias palavras, “[...] coletar informações e para sentir o que não sabíamos. Queríamos algo que nos escapava” (JAFPE, 2012a, p. 9). Essas impressões são registradas nos textos da escritora e da filha, uma espécie de “ensaio literário”³³ que compõe a obra.

De acordo com Noemi Jaffe (2013b), nessa viagem elas buscavam por algo singular, por isso decidiram ir durante o inverno, somente as duas e sem guia turístico. Em seu projeto, buscavam informações menos evidentes: “[...] os olhos nos retratos, os nomes nas malas, as datas, anotações nas paredes, nos banheiros, nos documentos, números nas listas dos oficiais nazistas, marcas nas paredes, inscrições, falhas na madeira, nas paredes, coisas assim” (JAFPE, 2013b). Diante disso, puderam verificar, além do horror, o lado heroico dos prisioneiros mortos e sobreviventes.

Como relata a escritora, a filha, Leda Cartum, ficou bastante traumatizada com essa visita a Auschwitz e decidiu, ao retornar ao Brasil, que não iria participar do projeto (JAFPE, 2015)³⁴. Posteriormente,

³³ Em entrevista à Isabel Lucas, Noemi Jaffe se refere a estes escritos como “ensaio literário”. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/11/02/culturaipilon/noticia/a-humanidade-e-sobrevivente-de-auschwitz-como-dizer-isto-1790896>. Acesso em: 27 mar. de 2019.

mudou de ideia e propôs uma participação bem curta, um ensaio de sete páginas em que registra suas impressões sobre a experiência da avó. Na perspectiva de Fux (2013), este relato é exemplar do sentimento de toda uma geração que se encontra perdida em referências sobre a *Shoah*, que busca na leitura das palavras sobre a catástrofe algo intangível e suas remotas dores.

Enquanto a escrita de Lili Jaffe registra *in loco* a experiência da catástrofe que se abateu sobre inúmeros judeus durante a Segunda Guerra, a escrita da filha evidencia as marcas deixadas no imaginário dos descendentes da segunda geração. Segundo Dal' Zotto Parizote (2019), essa segunda parte do livro tem uma relação paratextual com a primeira por constituir uma reflexão sobre o diário. Por outro lado, Paula (2018) destaca que este parece funcionar como um longo preâmbulo para a escrita de Noemi Jaffe:

Como resultado, temos uma contiguidade e uma tensão entre as três partes do livro, como se elas compusessem um fragmentário quadro familiar que congrega uma identificação entre essas três gerações de mulheres, mas, ao mesmo tempo, ressalta três individualidades, três domínios discursivos e três modos, mais ou menos contraditórios, de pensar e sentir a catástrofe (PAULA, 2018, p. 291).

O fato é que é impossível analisar esses ensaios literários, escritos por Noemi Jaffe, sem estabelecer uma relação com o diário de Lili Jaffe. Este é a espinha dorsal que sustenta a obra e sob a qual suas reflexões se debruçam. Esses trinta e seis capítulos, todos acompanhados de títulos, estão organizados por temas a partir das experiências da mãe, filha e

³⁴ Cf. PODCAST storytelling: Projeto Humanos: As filhas da guerra. Entrevistador: Ivan Mizanzuk. Entrevistados: Lili Jaffe, Noemi Jaffe e Carlos Reiss. 2015. Disponível em: <https://www.projetohumanos.com.br/temporada/as-filhas-da-guerra/>. Acesso em: 20 dez. 2019.

neta em Auschwitz e suas principais vivências, como o frio, a fome, humilhação, destino, mãe, amor, memória, entre outros.

Como esclarece a autora em nota de rodapé, alguns destes textos apresentam transcrições em itálico de falas atribuídas a mãe, retiradas tanto do diário como de conversas, seguidos por suas considerações (JAFPE, 2012a). Outros registram apenas as impressões sobre os acontecimentos vividos pela mãe durante a permanência na prisão e a dificuldade de lidar com os traumas resultantes dessa experiência.

O primeiro desses excertos, que tem como título “Destino”, refere-se ao episódio da chegada da mãe ao campo de concentração, momento em que acontecia a desinfecção dos prisioneiros. Estes tinham que ficar nus, cortar o cabelo e tomar banho. Nesse episódio, Lili Jaffe menciona que, depois desse procedimento, precisavam se vestir com o que encontrassem à frente e deixar o local.

Quando eu cheguei no campo, estava com um vestido xadrez azul, de saia rodada. Os alemães pediram para nos despirmos e fizeram uma montanha com todas as roupas. Depois da desinfecção, deveríamos pegar, ao acaso, qualquer roupa do meio daquela pilha. Peguei justamente aquele meu vestido xadrez. (JAFPE, 2012a, p. 97).

Segundo a escritora, a mãe acredita no destino como uma força que determina os acontecimentos da vida das pessoas: “Nada é casual. Senão, segundo sua opinião, ela não estaria viva, não teriam acontecido os lances de sorte que a fizeram sobreviver. Para ela, o destino não é necessariamente deus, mas também poderia ser. Talvez seja como uma divindade [...]” (JAFPE, 2012a, p. 97). Não se deve questionar aquilo no que simplesmente se acredita.

Nesse capítulo, Noemi Jaffe (2012a) relaciona esse conceito de destino ao apresentado pela tragédia grega. Dessa maneira, “Ele [destino] já está prescrito e ocorrerá por bem ou por mal. O destino é aquilo que se passa; é o lugar para onde se vai. O que se passa se passa; vai-se para o lugar

para onde se vai, mesmo que os caminhos sejam desconhecidos, indesejados tortuosos” (JAFPE, 2012a, p. 97). Separada dos pais, mortos no campo de concentração, e do irmão, Lili Jaffe teve de se submeter a condições subumanas, à fome, ao frio, ao trabalho escravo, à agressão e ao ódio dos nazistas, mas, como não desafiou o destino, como os heróis das tragédias gregas, foi-lhe “permitido” que sobrevivesse.

Seligmann-Silva (2018) também estabelece interessante relação entre a literatura de testemunho e a tragédia ao considerar que o “reconhecimento”, a passagem da ignorância para a consciência (da culpa), elemento central na tragédia, aparece, ainda que modificada, na literatura de testemunho. Por isso, o motivo para que a mãe acredite na força do destino pode ser uma forma de expiar o sentimento de culpa por ter sobrevivido, enquanto milhares de pessoas morreram: “Ela mesma admite a mão do destino, mas não quer comentar e não aceita que tenha sido escolhida; seria, segundo ela, muita presunção. Não sabe o porquê; só aceita. Para ela, deve ter havido alguma razão” (JAFPE, 2012a, p. 100).

Acreditar no destino também teria lhe ajudado a esquecer dos eventos traumáticos para que fosse suportável viver:

Se tudo já estava previsto, é mais concebível esquecer ou mesmo sobreviver. Mas não deve ser uma tarefa fácil. Mesmo que lembrar ou desacreditar da fatalidade soe mais doloroso ou complexo, atribuir tudo a forças estranhas, já traçadas, também não é simples. É uma dor de corte, de lâmina fixa, de impossibilidade de vislumbre além do fato. É uma renúncia ao gesto, à memória do passado e do futuro, uma mudez, uma impotência, uma entrega total. Pode ser ainda mais duro do que não acreditar em nada. **Às vezes penso que sou mais agora do que quando passei por tudo; eu era tão inocente.** (JAFPE, 2012a, p. 98, grifo nosso).

O trauma deixa feridas nos sobreviventes que não cicatrizam.

Segundo Caruth (2000), por não serem completamente compreendidos quando acontecem, os eventos traumáticos podem retornar em forma de flashbacks, pesadelos e outros fenômenos repetitivos.

A experiência traumática sugere um determinado paradoxo: a visão mais direta de um vento violento pode ocorrer como uma inabilidade absoluta de conhecê-lo; a imediatez pode, paradoxalmente, tomar a forma de um atraso. A repetição de um evento traumático – que permanece não disponível para a consciência, mas intromete-se sempre na visão – sugere, portanto, uma relação maior com o evento, que se estende para além do que pode ser visto ou conhecido e que está intrinsecamente ligado ao atraso e à incompreensão que permanece no centro desta forma repetitiva de visão. (CARUTH, 2000, p. 111).

Diante da necessidade de elaboração do trauma, Gagnebin (2000, p. 106) pontua que a literatura tem se mostrado como um “veículo privilegiado de transmissão dessas experiências do horror, do mal, da morte anônima”. Porém, paradoxalmente, essa escrita jamais será capaz de representar o absurdo da realidade vivenciada. Lili Jaffe revive os episódios traumáticos por meio da escrita do diário, ao descrever os eventos presenciados no campo de concentração, as rotinas dos prisioneiros, a crueldade dos nazistas. Há uma ânsia em narrar o absurdo ocorrido, mas como uma forma de se livrar dessas lembranças e deixá-las aprisionadas em um caderno fechado. A mãe relata os fatos, mas não pensa sobre eles.

Assim, seu primeiro esforço [sobrevivente] consistia em tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhe permitisse continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência da humanidade. (GAGNEBIN, 2009, p. 99).

De acordo com Noemi Jaffe (2012a, p. 8), “Escrever, para ela [mãe], nunca foi um hábito. Entretanto, ela insistiu em registrar os acontecimentos recentes, depois da experiência do campo de concentração, com desenvoltura e lirismo impressionantes.” É o caso do episódio do vestido xadrez. Em conversa com a filha, a mãe narra que, após a desinfecção, ao procurar algo para vestir, pegou justamente o vestido xadrez com o qual chegou ao campo de concentração. No entanto, há uma imprecisão quanto ao fato redigido no diário em que menciona que lhe foi entregue um “vestido longo preto” com o qual se vestiu.

Cabe a Noemi Jaffe (2012a) refletir sobre o acontecimento, considerando que o fato real em si não importa. Encontrar o vestido azul xadrez ao acaso é mais “bonito, mais fácil e talvez mais poético” (JAFJE, 2012a, p. 98), assim como é também o fato de o vestido possuir uma saia rodada, improvável para alguém que se dirigia a um campo de concentração:

Há muitas coisas na sua história que são impossíveis de compreender, quando pensadas separada e detalhadamente. Então os alemães permitiram, depois da desinfecção, que as prisioneiras vestissem uma roupa qualquer? Não foram todos imediatamente se vestir com o uniforme de prisioneiros? Pode ser que ela o tenha usado apenas por um dia; pode ser que tenha sido obrigada a fazer um uniforme a partir de vestidos usados e pode ser que esta história tenha acontecido em outra situação. Nada disso tem a menor importância. É maravilhoso que ela o tenha encontrado, que ele seja azul e xadrez e até mesmo que ela não saiba rememorar exatamente esta, como tantas outras histórias. (JAFJE, 2012a, p. 99).

Como lembra Seligmann-Silva (2018), o testemunho de uma cena traumática nunca deve ser entendido como uma descrição “realista” do fato:

A impossibilidade de uma tradução total da cena vivenciada é um dado a priori. O *après-coup* – que Freud denominou de *Nachträglichkeit* – marca a reorganização ou reinscrição de uma cena que não foi “plenamente” simbolizada. A vivência traumática é justamente a de algo que não se deixou apanhar pela nossa teia simbólica que trabalha na redução do visto/vivido ao “já conhecido” (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 105).

É impossível ao sobrevivente lembrar-se dos eventos como ocorreram. A memória fragmentada recupera apenas traços, resquício de imagens; há uma dissolução de nexos e não reconhecimento de sequências lógicas entre elas. Em vista disso, Seligmann-Silva (2000), fundamentado em Freud, considera que:

A vivência no campo de concentração assume um espaço e um peso de uma dimensão tal que tendencialmente apaga tudo o que ocorreu antes e, retrospectivamente, tudo o que veio a ocorrer depois. Dá-se uma cisão do Eu. Essa realidade em excesso implica um “perfuramento” do próprio campo (geográfico, simbólico e semântico) da morte: esta, devido à sua onipresença, deixa de ocupar o seu papel fundamental na organização simbólica; ela não orienta mais a distinção entre o aqui e o além (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 93).

Dessa maneira, a experiência nos campos de concentração é tão intensa que provoca o efeito perverso da sua não-realidade, e os fatos adquirem uma dimensão onírica, na qual não há limites entre uma e outra.

Assim como a psicanálise contribuiu para o estudo da literatura de testemunho dos sobreviventes de catástrofes, Seligmann-Silva (2018) aponta que o estudo de sobreviventes também trouxe consequências para

a teoria do trauma. Dentre estas implicações, sintetizadas por Bohleber (2000 apud SELIGMANN-SILVA, 2018), evidencia-se as consequências para os descendentes da incapacidade dessas vítimas de elaborar o trauma:

Sobretudo nas famílias em que os pais se protegeram do trauma negando-o e se recusando a falar dele, as crianças receberam de modo inconsciente os fatos, relacionam-se com ele via fantasia e – dentro de um esquema mítico-repetitivo – ‘agindo’. Em certos casos, a identificação com o sofrimento dos pais levou ao que já foi denominado de ‘télescopage’ de duas ou até três gerações (BOHLEBER 2000:817): um desastre de engavetamento múltiplo que reduz três gerações ao espaço do tempo – fora do tempo! – do trauma. A temporalidade para essas crianças identificadas com o sobrevivente de seus pais torna-se fragmentada. (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 69).

Como relatado por Nome Jaffe (2018a), ela, como filha mais nova, foi escolhida como a depositária das narrativas de guerra dos pais. Desde criança sabia da história de sobrevivência da mãe e da existência do diário, bem como da experiência do pai em um campo de trabalho, algumas até prazerosas, muito diferentes da vivida pela matriarca. Enquanto Aron Jaffe fazia questão de lembrar, Lili tentava esquecer e se distanciar dessas lembranças. Essas narrativas e o diário teriam lhe despertado, desde muito cedo, o interesse por se tornar escritora e poder escrever a história da mãe (JAFJE, 2018a).

Esses relatos deixaram marcas na história da família, rastros na memória que são impossíveis de serem apagados e geram muita indignação como o episódio da pedra, ocorrido durante a permanência da mãe em Auschwitz, como narrado no diário por Lili Jaffe:

*Uma de minhas primas roubou manteiga da cozinha e os oficiais desconfiaram dela. Eu tinha ido visitar uma amiga em outro barracão. Quando voltei, elas pediram que eu me entregasse e dissesse que a ladra tinha sido eu. Eu não tinha nada a perder, fui e disse que roubei. O oficial disse que ia me matar, mas eu pedi perdão e então ele resolveu só me castigar. **Fiquei um dia inteiro de joelhos, parada, sobre cascalhos, sustentando uma pedra enorme sobre a cabeça.** (JAFPE, 2012a, p. 112, grifo nosso).*

A mãe se sentia em dívida com as primas, por terem-na ajudado a ser selecionada para trabalhar na cozinha do campo de concentração. Na primeira seleção, as primas tinham sido escolhidas, mas ela não. Era muito pequena e magra. Foram elas que insistiram para que retornasse no dia seguinte. Na contagem habitual, a comandante alemã verificou que sobrava uma prisioneira, mas não foi ela a ser retirada da fila. O fato de ter trabalhado na cozinha facilitou sua sobrevivência como prisioneira, por isso ela acreditava que devia lhes retribuir a ajuda.

Em visita a Auschwitz, acompanhada da filha em 2009, Noemi Jaffe tenta identificar evidências de onde ocorreu esse fato com a mãe, mesmo sabendo que a tentativa é “ridícula de tão poética” em virtude de sua previsibilidade. A escritora não entende a necessidade de visitar o local onde a matriarca esteve presa e carregou a pedra. Ingenuamente acredita que a viagem possa ser apenas uma experiência documental até depa-
rar-se com sua impossibilidade: “E ver, estar no lugar, imaginar o local da pedra sendo carregada, esfria a alma para sempre” (JAFPE, 2012a, p. 113).

Segundo a escritora, a mãe não gosta de assistir a filmes, ler livros ou conversar sobre a Guerra: “Tudo se justifica plenamente, mas, de alguma maneira, **quando se olha para ela, a pedra ainda está lá**” (JAFPE, 2012a, p. 113). Esta é a imagem que permanece na memória. O fato de ter sido punida, tendo de sustentar uma pedra na cabeça durante um dia

inteiro por uma falha que não cometeu provoca “[...] na memória de suas filhas, um empuxe gravitacional permanente, uma fisgada para baixo, como uma âncora em constante e lenta operação” (JAFFE, 2012a, p. 113).

Mesmo sabendo que não há como “dramatizar” ou “metaforizar” esta pedra, ainda assim é fato constante na memória da mãe e das filhas como se pudesse sintetizar, apesar de sua impossibilidade, o que é a guerra: “Não existe síntese da guerra; não existe nada que possa simbolizar a guerra ou o sofrimento, embora a coisa pedra, a coisa punição, a coisa manteiga possam todas se transformar em símbolos. Mas ninguém, de fora desta história, tem algum direito de transformar esta coisa em história” (JAFFE, 2012a, p. 112).

Em alguns momentos, Noemi Jaffe (2012a) tenta não dramatizar o fato, não transformar a pedra em motivo de sofrimento, considerando que a própria sobrevivente não se permite fazê-lo. E se questiona se teria direito de sofrer mais do que a própria mãe, considerando que não há como sofrer no lugar do outro: “‘Sobressofter’, ‘altersofrer’, sofrer pela desumanização pela qual ela [mãe] mesma não sofreu tanto, porque para ela tudo era um fato e, para os outros, a guerra é muito mais do que isso” (JAFFE, 2012a, p. 113).

Ao tentar atribuir um sentido para a pedra, conclui que não há sentido algum e que não há nada a se aprender com esse fato, nem mesmo transformar a mãe em heroína, em virtude das atrocidades a que foi submetida:

[...] Ali, no campo, o sofrimento era comum e seu castigo foi até moderado e suportável. Mas é tão difícil olhar para ela demoradamente e não pensar que ela sustentou a pedra; se ela esqueceu, como isso a determinou? Ou será que foi a pedra, entre tantas outras coisas, que determinou sua decisão (ou não decisão, é impossível saber) de esquecimento? Ela esqueceu, não pensa em mais nada daquilo, mas se alguém pergunta, ou se ela resolver contar, é da pedra que ela conta. (JAFFE, 2012a, p. 114).

Lili Jaffe tenta empurrar esse evento para o lugar mais obscuro da memória, contudo a lembrança permanece na mente. Segundo Gagnebin (2009), os sobreviventes não conseguem esquecer nem se o quisessem. Desse modo, reitera que “É próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição” (GAGNEBIN, 2009, p. 99).

Para Noemi Jaffe (2012a), “O fato-pedra é maior do que a história-pedra; do que o símbolo pedra”. Todavia, como filha de sobrevivente, só consegue pensar neste fato como uma força simbólica. E, nesse sentido, a literatura lhe fornece ferramentas que permitem a elaboração do trauma mediante a linguagem, como se desdobra no texto por ela escrito sobre o episódio vivido pela mãe.

pedra:

pedra Sulamita, pedra Margarete, pedra quadrada, pedra retangular, pedra de cimento, pedra de areia, pedra pontuda, pedra lisa, pedra pesada, pedra maciça, pedra grande, pedra prática, pedra quebradiça, pedra cinza, pedra opaca, pedra real, pedra dolorida, pedra parada, pedra móvel, pedra difícil, pedra intransponível, pedra dura, pedra durável, pedra perdida, pedra igual, pedra comum, pedra única, pedra idiota, pedra inocente, pedra pegajosa, pedra remota, pedra atual, pedra incrustada, pedra solta, pedra qualquer, pedra mineral, pedra ornamental, pedra rochosa, pedra lapidar, pedra de toque, pedra filosófica, pedra fundamental, pedra lascada, pedra polida, pedra lavada, pedra no sapato, pedra preciosa, pedra semi-preciosa, pedra rolada, pedra no rim, pedra angular, pedra britada, pedra de amolar, pedra matriz, pedra seca, pedra de antes, pedra de depois, atire a primeira pedra, três pedras na mão, ser duro como uma pedra, não ter visto a pedra, imaginar a pedra, **estar no lugar dela sustentando a pedra** (JAFJE, 2012a, p. 114-115, grifo nosso).

O poema inicia-se com o título “pedra” seguido por dois-pontos. Esse sinal gráfico pode indicar uma citação, explicação ou enumeração. Nesse caso, introduz os predicativos que serão atribuídos ao substantivo em questão. A repetição da palavra “pedra” na construção do texto (sessenta e quatro vezes) demonstra como esse símbolo está cravado na memória dessa segunda geração. Aos poucos as palavras são postas lado a lado e formam um bloco, fechado e denso como uma pedra.

As duas primeiras referências que acompanham a palavra pedra são “Sulamita” e “Margarete”, termos que remetem à literatura produzida pós-Auschwitz, especificamente à escrita de Paul Celan e ao poema “Fuga da Morte”. Esse texto evoca, de modo indireto, a experiência do escritor durante sua permanência nos campos de trabalho nazistas e foi o primeiro a ser escrito após sua libertação do campo de concentração.

Em “Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar”³⁵, Felman (2000) apresenta, entre outras discussões, interessante análise deste poema de Paul Celan. De acordo com a autora, “[...] o poema retrata as mais inimagináveis complexidades do horror e as degradações mais profundamente ultrajantes, não é um poema sobre matar, mas, precisamente, um poema sobre beber, e sobre a relação (e não relação) entre ‘beber’ e ‘escrever’” (FELMAN, 2000, p. 41).

Nessa leitura, Margarete e Sulamita corresponderiam a uma espécie de “endereço desejoso” que apresentam implicações históricas e referências literárias, observado nos versos: “os teus cabelos de oiro Margarete”; “os teus cabelos de cinza Sulamith” (FELMAN, 2000, p. 45). Como explica Felman (2000), Margarete é uma alusão ao *Fausto* de Goethe e evoca a tradição literária alemã e o anseio afetivo do comandante alemão por sua amada. Por sua vez, Sulamita refere-se ao

³⁵ Cf. FELMAN, S. Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar. In. NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. Catástrofe e Representação: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000.

livro bíblico Cântico dos Cânticos e remete à tradição literária judaica e à amada judia. Nesta reflexão, juntamente ao anseio de suas amadas, há uma amarga diferença:

Em contraste com os cabelos dourados de Margarete, os cabelos de cinza de Sulamith indicam não somente a marca de uma diferença racial entre a moça loira do ideal ariano e o pálido acinzentado da beleza semita, mas o cabelo reduzido a cinzas, o cabelo queimado de uma raça, em oposição à idealização estética a auto-idealização da outra raça. Como a luz do ‘crepúsculo’ tornando-se noite e escuridão, a dissonância do dourado e do cinzento produz, assim, uma vez mais, apenas ‘leite negro’ como uma resposta à sede, ao anseio e ao desejo. O chamado a Sulamith – beleza reduzida a fumaça – está fadado a ficar sem resposta. (FELMAN, 2000, p. 45).

Ao utilizar esses dois termos em seu poema, “pedra Sulamita” e “pedra Margarete”, Noemi Jaffe (2012a) reporta-se ao peso histórico que esta pedra se refere e que é, ao mesmo tempo, a história da própria família. O fim da judia Sulamita poderia ser também o de Lili Jaffe não fosse o “acaso do destino” que lhe permitiu sobreviver.

Ao iniciar com esses dois termos e, como consequência, com o contexto histórico que fazem alusão, esses dois nomes de mulheres guiam também a leitura que se fará do poema. A essas duas referências somam-se ainda adjetivos que dão a dimensão que o signo pedra adquire no imaginário da escritora. Dessa forma, são apontados atributos que remetem a dureza e aridez do mineral – “pesada”, “maciça”, “dura” –, dos elementos que a compõem – “cimento”, “areia” – e também dos formatos que adquire “quadrada”, “retangular”, “pontuda”, “lisa”. Estes se desdobram ainda no sentimento que a pedra desperta – “real”, “dolorida”, “difícil”, “intransponível” –, reafirmam a permanência do elemento

que se perpetua na memória, “dura” e “durável”, e lembram o incômodo e a dor que causam no indivíduo: “pedra no sapato”, “pedra no rim”.

A complexidade do evento para os descendentes é evidenciada nas antíteses e paradoxos que compõem as definições de pedra: “parada” x “móvel”; “comum” x “única”; “remota” x “atual”; “incrustada” x “solta”. Essas contradições marcam a dificuldade de se dar sentido para um evento que extrapola a capacidade humana de imaginar o inimaginável, demonstrando o absurdo da crueldade humana.

Anos após o fim da guerra, o sentimento que esta catástrofe desportiva é de horror e incredulidade de que algo dessa magnitude pudesse acontecer ao ser humano e, no caso de Noemi Jaffe, com sua própria mãe. Além das memórias, o registro tatuado no braço com o número da prisioneira insiste em lembrá-la desta tragédia que não deveria ocorrer com nenhuma mãe.

Não permitir que ela vivesse tudo aquilo, viajar para o passado e conseguir paralisá-lo, matar o oficial que ordenou o castigo. Furar o tempo e regulamentação do campo e salvar a mãe. Uma mãe que sofreu é uma falha histórica, uma inversão torta, que deixa nos filhos uma pequena culpa, uma pequena falta, um sonho ou um pesadelo que se carrega durante o dia, que impede e ao mesmo tempo estimula a vida. O desejo de salvar a mãe é o desejo de extirpar da memória o sofrimento da mãe para que se possa libertar-se dele, para que se possa viver sem a pedra. (JAFJE, 2012a, p. 115).

O anseio de transmutar objetos, prolongar a vida de pessoas e intervir no tempo, propostos pelos mitos acerca da “pedra filosofal”, demonstram justamente o desejo e as mazelas humanas por adquirir as rédeas de seu próprio destino. No caso deste poema, diz respeito à am-

bição do ser humano de intervir no decurso do universo ou no anseio da filha de voltar no tempo e “estar no lugar dela sustentando a pedra”. O castigo de ter de suportar uma pedra na cabeça, por horas, intervém na sorte de um indivíduo e tem prolongamentos na vida de seus descendentes do mesmo modo que a pedra “fundamental”, “angular” e “matriz”.

No *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, os adjetivos fundamental³⁶ e angular³⁷ são apresentados como sinônimos, referindo-se ao marco inicial de uma construção. No entanto, a palavra “angular” tem o atributo de sustentação que vai além da condição de primeira pedra. Em um paralelo com a situação de Lili Jaffe, esta representa o suporte de onde se dá origem a uma descendência, considerando também que determina a posição que as demais serão colocadas em uma edificação. Logo, castigar essa pedra “fundamental”, “angular” desestabiliza tudo que será construído a partir dela. Ela é a própria “matriz”. Essa palavra, na língua latina *matrix*³⁸, costumava significar a fêmea responsável pela reprodução, como também útero, numa alusão à mãe como geradora de uma descendência (FERREIRA, 1990).

Sentenças utilizadas no texto de Noemi Jaffe como “atire a primeira pedra”, “três pedras na mão”, “ser duro como uma pedra” dizem respeito a atitudes de julgamento e violência e remetem ao episódio bíblico sobre a mulher adúltera que deveria ser punida com o apedrejamento. Contudo, Jesus Cristo teria impedido o castigo evocando aquele

³⁶ Cf. FUNDAMENTAL. In: HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Instituto Houaiss, 2009. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#4>. Acesso em: 12 dez. 2019.

³⁷ Cf. ANGULAR. In: HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Instituto Houaiss, 2009. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#3>. Acesso em: 12 dez. 2019.

³⁸ Cf. MATRIX. In: FERREIRA, A. G. *Dicionário de português - latim*. Porto Alegre: Porto Editora, 1990.

que não tivesse pecados para que atirasse a primeira pedra. A passagem representa os falsos moralistas, incapazes de enxergar seus próprios erros, como os alemães que punem pelo roubo de uma fração de manteiga no momento em que são os responsáveis pela miséria de um povo inteiro.

Diante desta condição absurda, é preciso “ser duro como uma pedra”. A constante humilhação imposta pelos nazistas por meio da fome, da sede, do frio, da sujeira, destrói qualquer resquício de dignidade. Num processo de animalização do indivíduo, negam a própria identidade humana:

Como se os humanos se tornassem parasitas, bactérias enlouquecidas, girando desnecessariamente num vácuo, desesperadas atrás de migalhas, não para viver, mas simplesmente para comê-las. Comer para comer. Esse processo de animalização reforçava a ideia dos nazistas de que os prisioneiros eram mesmo como animais e os fazia sentir ainda mais ódio por eles. Como se a animalização justificasse a perseguição. (JAFPE, 2012a, p. 108).

Diante de situações extremas, os homens agem para aplacar a dor e o sofrimento. Podem se tornar a própria pedra: não sentem, não pensam, apenas suportam. “Mãe, o que você pensava enquanto carregava a pedra? Nada, filha, nada. Não dava para pensar. Eu chorava, mas não dava para enxugar as lágrimas” (JAFPE, 2012a, p. 142). A mãe se confunde com a própria pedra, ambas estanques, imutáveis, mudas.

Contudo, a filha não viu a pedra, não viveu a experiência real. Cabe-lhe apenas imaginar esse momento. Nesse sentido, o signo “pedra” simboliza todas as atrocidades vividas durante a guerra. Portanto, o sofrimento ao ter de suportar a pedra pode ser tomado por toda dor e humilhação vivenciadas pela mãe durante a permanência no campo de concentração. E ter esse evento na memória é como “estar no lugar dela sustentando a pedra” (JAFPE, 2012a).

Não por acaso, o “evento pedra” é o tema principal de seus ensaios e retorna como assunto em mais de um capítulo, como o intitulado “Pedra 2”, seguido da frase: “*A tragédia-pedra. O drama-pedra*”. Estes dois termos indicam ainda a divisão que a escritora adota em seu texto para discutir os dois temas, identificando a tragédia com os fatos ocorridos com a mãe e o drama às suas impressões sobre o acontecimento. Nesta discussão, tenta entender a tragédia vivida pela mãe, pautando-se pela filosofia do estoicismo.

Nesta concepção, o universo é gerido por um logos divino, cabendo ao homem viver em harmonia com a natureza: “O homem sábio obedece à lei natural ao se reconhecer como uma peça na grande ordem e propósito do universo, devendo manter a serenidade perante as tragédias e as coisas boas” (JAFPE, 2012a, p. 138). Por consequência, a escritora considera que:

[...] Carregar uma pedra sobre a cabeça, em um campo de concentração, em 1944, é fazer parte do corpo do universo. É ser a mão, o dedo, o fígado, o braço do universo. É ser a estrela, o tronco, a própria pedra, é fundir-se com o aspecto corpóreo da pedra. É fazer parte de um outro planeta, onde outras pessoas também carregam pedras, ou onde simplesmente há bactérias que circulam loucamente por um pântano, ou nada e carregar uma pedra é igual a nada. (JAFPE, 2012a, p. 138).

Essa filosofia ajudaria a explicar o absurdo ocorrido com a mãe, pois haveria uma espécie de “ordem cósmica” que rege tudo o que acontece no universo: “Submeter-se a carregar a pedra é estar na ordem cósmica; cumprir a vontade harmoniosa da razão governante. Negar-se a carregá-la seria desobedecer a essa vontade, que é ainda superior à vontade do indivíduo oficial nazista, mero instrumento da vontade cósmica” (JAFPE, 2012a, p. 139).

A ironia de Noemi Jaffe (2012a) estende-se ainda à comparação do conceito de logos, razão natural, com a postura de um oficial nazista:

[...] ordem: princípio universal de harmonia: ordem: comando: exigir obediência; qual é a diferença íntima entre a ordem cósmica [...] e a ordem de um oficial: faça isso já? *Schnell!* O logos é um oficial que fica no fundo ou no topo do universo dando ordens? Carregue a pedra! Nasça! Morra! (JAFJE, 2012a, p. 140).

O oficial nazista obedece à lei racional da natureza, por isso teria poder sobre a vida. Impõe castigos e determina até a morte. É o próprio agente do “destino”. O que tem de acontecer, simplesmente acontece: “Na aceitação do trágico, portanto, não há submissão, mas uma espécie de conhecimento antecipado ou retrospectivo [...] O trágico aceita, porque não poderia ser diferente. Se fosse diferente, romperia a unidade cósmica” (JAFJE, 2012a, p. 141). Segundo o estoicismo, no universo tudo tem um propósito e não cabe ao homem questioná-lo. O homem sábio deve se manter sereno diante dos fatos.

Ao ser questionada pela filha sobre o que ela pensava quando suportava a pedra na cabeça, a mãe responde: “*Nada, filha, nada. Não dava para pensar*” (JAFJE, 2012a, p. 142). Nesse caso, não pensar pode ser uma forma de sobrevivência, de defesa psíquica diante de uma situação traumática. O apego do homem a sua vida é, segundo Camus (2018), mais forte do que todas as misérias do mundo: “O juízo do corpo tem o mesmo valor que o do espírito, e o corpo recua diante do aniquilamento. Cultivamos o hábito de viver antes de adquirir o de pensar” (CAMUS, 2018, p. 22).

Isso poderia explicar a ansia pela sobrevivência ao suportar a pedra durante horas e também a insistência de muitos prisioneiros que resistiam à morte. Seria mais fácil pôr fim à vida para aplacar o aniquilamento, porém lembra Noemi Jaffe (2012a, p. 107) que:

Havia poucos casos de suicídio nos campos de concentração, um gesto que não seria tão difícil. Era só atirar-se contra o arame eletrificado. Mas quase ninguém fazia isso; havia o próximo pão. Viver, assim, reduz-se praticamente a comer; ou melhor, comer é mais do que viver.

A morte como único horizonte possível seria um caso extremo de ausência de sentido para a vida. Por isso, muitos a rejeitam por acreditar que há alguma instância capaz de explicar a catástrofe seja pela via espiritual ou mística. Algo que não pertença a essa dimensão caótica. Como explica Camus (2018), um mundo em que se pode explicar o absurdo da existência é um “mundo familiar”. Quando o homem é privado dessas “ilusões”, “luzes”, tende a se sentir deslocado, um estrangeiro (CAMUS, 2018).

Diante do absurdo da condição humana, crer que o destino rege o mundo é também acreditar, na perspectiva de Camus (2018, p. 70), na limitação radical de nossa liberdade, ou a partir de um viés religioso que: “[...] ou não somos livres e o responsável pelo mal é Deus todo-poderoso, ou somos livres e responsáveis, mas Deus não é todo-poderoso.” Logo, o homem se depara diante do grande dilema de sua existência: estar no mundo sem um projeto prévio é um absurdo da mesma forma que manifestações do acaso são absurdas (CAMUS, 2018).

A questão que se impõe é saber se o indivíduo é capaz de dar sentido para sua existência absurda ou, no caso dos prisioneiros dos campos de concentração nazistas, se conseguem atribuir significado à vida diante da situação de barbárie que lhes foi imposta. Para tanto, a leitura do mito de Sísifo, proposta por Camus (2018), é uma interessante via para reflexão.

Segundo a narrativa, essa personagem mitológica, depois de sua morte, teria enganado Plutão, persuadindo-o a permitir que voltasse a Terra com a desculpa de castigar a esposa por não ter lhe dado um

sepultamento digno. Ao retornar ao mundo, nega-se a voltar para o inferno. E, mesmo diante das advertências, continua desfrutando dos prazeres do mundo. Os deuses intervêm e o levam à força ao inferno, onde seu castigo já estava preparado (CAMUS, 2018).

Os deuses punem Sísifo, fazendo com que suba uma rocha até o alto de uma montanha, de onde ela torna a despencar todos os dias, sendo considerado, por isso, como o “trabalhador inútil dos infernos”. Camus (2018) interessa-se essencialmente pelo regresso de Sísifo à planície: é neste momento que a personagem mitológica tem consciência de sua desgraça. Por esse motivo, o considera superior a seu destino: “Sísifo, proletário dos deuses, impotente e revoltado, conhece toda a extensão de sua miserável condição: pensa nela durante a descida. A clarividência que deveria ser o seu tormento consuma, ao mesmo tempo, sua vitória. Não há destino que não possa ser superado com o desprezo” (CAMUS, 2018, p. 139).

O mito só é trágico quando se é consciente. Sísifo conhece seu destino: “Seu destino lhe pertence. A rocha é sua casa” (CAMUS, 2018, p. 140). Assim como o homem absurdo que “sabe que é dono de seus dias” e “manda todos os ídolos se calarem quando contempla seu tormento” (CAMUS, 2018, p. 140-141). Consciente da origem totalmente humana de tudo que é humano, continua a rolar sua rocha:

[...] Sísifo ensina a fidelidade superior que nega os deuses e ergue as rochas. Também ele acha que está tudo bem. Esse universo, doravante seu dono, não lhe parece estéril nem fútil. Cada grão dessa pedra, cada fragmento mineral dessa montanha cheia de noite forma por si só um mundo. A própria luta para chegar ao cume basta para encher o coração de um homem. É preciso imaginar Sísifo feliz. (CAMUS, 2018, p. 141).

Diante do eterno retorno da condição absurda da humanidade, o herói mitológico é capaz de dar sentido a sua existência no simples ato de subir a pedra ao cume: “É preciso imaginar Sísifo feliz” (CAMUS, 2018, p. 141). Camus (2018) compara essa punição à procura frívola da humanidade pelo sentido da existência. Sísifo, desafiadoramente em seu eterno castigo, é capaz de ressignificar sua existência, ser maior que sua condição absurda.

Segundo Noemi Jaffe (2012a), há resistência em Sísifo, pois combate o destino, ao aceitar a inutilidade de sua tarefa. “E é por isso também que há heroísmo em aceitar ir para a câmara de gás sem opor resistência. Não porque ela fosse inútil; mas porque não resistir podia ser a mais corajosa forma de resistência” (JAFJE, 2012a, p. 124). Ao suportar a pedra, Lili Jaffe também é superior a sua condição absurda. Permanecer, por horas, de joelhos, suportando uma pedra na cabeça é sua forma de resistência.

Sessenta anos depois da situação absurda vivida pela mãe, Noemi Jaffe (2012a) conclui que os filhos de sobreviventes vivem um dilema: “[...] são muito mais afeitos a conflitos morais do que os próprios sobreviventes” (JAFJE, 2012a, p. 137). Lembra, para tanto, a fala do professor de literatura brasileira e compositor José Miguel Wisnik que resume a diferença entre essas gerações com a frase: “não faça da tragédia um drama” (JAFJE, 2012a, p. 137). Como afirma a escritora, os sobreviventes não fazem dramas morais; já aqueles que só ouviram contar, que estão próximos e distantes ao mesmo tempo, esses só conseguem fazer drama:

O drama do dramático é que ele não viveu a tragédia. Ele é um segundo, um secundário, um atrás, uma sombra, um porém. O dramático escreve sobre o trágico, porque o trágico não é nem escrito, ele é só um espelho das coisas que acontecem; não, ele é a própria coisa acontecendo. O dramático do dramático é que ele escreve, ele é depois. Como é ser

o depois? O depois engasga, não entende, só quer entender, sempre muito mais do que o trágico foi capaz. (JAFPE, 2012a, p. 143).

Em outra definição para o “drama-pedra”, a escritora o considera como:

[...] o insuportável, o não sereno, o céu cheio de nuvens, o não sábio. O drama-pedra são as perguntas: mas por que você se submeteu? [...] O drama-pedra é a culpa, o medo, a incompreensão, é carregar a pedra no lugar dela, é sentir a dor espiritualizada, exagerada, falsa, a dor que se imagina que a mãe sentiu. (JAFPE, 2012a, p. 143).

Os conceitos identificam-se com a sua própria condição: somente consegue imaginar o que a mãe viveu, uma espécie de dor espiritualizada que não sentiu na pele. Apesar de não ter estado lá fisicamente, continua a “carregar a pedra”. Mesmo que a “tragédia-pedra” tenha ficado no passado, o “drama-pedra” acomete gerações: “O trágico corta, seco; o drama afia, lento. O trágico faz; o drama desfaz e refaz. O trágico sabe; o drama quer saber. O trágico não pensa; o drama interpreta. O trágico é, o drama imita” (JAFPE, 2012a, p. 143).

Ao retomar a relação entre literatura de testemunho e as noções de tragédia e trágico, Seligmann-Silva (2018) considera que, a partir da segunda metade do século XVIII, houve um distanciamento de alguns escritores do conceito de ação trágica como meio de justificar o destino e castigo do herói, sobretudo, pela influência do drama burguês. Esses autores consideravam impossível atribuir um sentido à dor apresentada, “a ferida permanece aberta”, transcendendo a noção tradicional de tragédia (SELIGMANN-SILVA, 2018). No caso de Noemi Jaffe, a sua ferida continua aberta e é isto que motiva sua escrita. Escrever é, assim, uma forma de simbolizar e elaborar todo esse sofrimento, um testemunho estetizado e intelectualizado.

2.2. Memória e esquecimento

Em “O que significa elaborar o passado”, texto escrito em 1959, Adorno (2008, p. 2) adverte que o gesto de tudo esquecer e perdoar, que deveria ser próprio de quem sofreu a injustiça, acaba, pois, advindo dos indivíduos que a praticam: “O desejo de libertar-se do passado justifica-se: não é possível viver à sua sombra e o terror não tem fim quando culpa e violência precisam ser pagas com culpa e violência; e não se justifica porque o passado de que se quer escapar ainda permanece muito vivo.”

Assim, Adorno (2008) se refere a uma luta contra as lembranças, motivada pelo desejo forte de se esquecer da catástrofe, como também de minimizar seu alcance. Para Gagnebin (2009), isso ocorre porque há formas duvidosas de esquecer, considerando o peso do passado para os alemães dos anos 1950 e 1960. Era tão forte que não se podia mais viver no presente: “[...] esse peso era insuportável porque era feito não apenas (!) do sofrimento indizível das vítimas, mas também, e antes de tudo, da culpa dos algozes, da *Schuld* alemã” (GAGNEBIN, 2009, p. 101). Apesar de os autores se referirem a um contexto bastante específico, a Alemanha pós-guerra, essa prática continua presente em países marcados pela violência e tortura de governos autoritários.

De acordo com Adorno (2008), lutar contra o esquecimento é também lutar contra o horror para que algo semelhante à Auschwitz não se repita. Logo, não afirma que este evento deva ser sempre lembrado pela rememoração, mas que somente será elaborado mediante o esclarecimento do que aconteceu. Por consequência, o passado elaborado com esclarecimento precisa contrapor-se a uma culpabilidade que converge em justificativa para o esquecimento: “No fundo, tudo dependerá do modo pelo qual o passado será referido no presente; se permanecemos no simples remorso ou se resistimos ao horror com base na força de compreender até mesmo o incompreensível” (ADORNO, 2008, p. 10-11).

Como contraponto a este esquecimento, há um compromisso dos judeus com as gerações futuras para que não esqueçam da catástrofe que marcou a história desse povo, como podemos observar na fala de Lili Jaffe à filha: *“Mãe, se você nunca se interessou em escrever, por que você quis escrever este diário, lá em Estocolmo? – Para mostrar para você”* (JAFFE, 2012a, p. 206-207, grifo nosso). Dessa forma, Gagnebin (2000) destaca a especificidade entre os judeus de uma “memória viva e paradigmática” que não vê em outros povos também vítimas de tragédias:

Talvez essa preservação sagrada se deva a características histórico-culturais do judaísmo que os sobreviventes souberam cultivar: o apego à memória como apelo no presente, à tradição como transmissão, à escrita como mediação da palavra divina entre os indivíduos e entre as gerações (GAGNEBIN, 2000, p. 109).

Isso explicaria a ânsia de Lili Jaffe em escrever o diário logo após a libertação: para que essa história não fosse esquecida. Rememorar a vivência em Auschwitz é também reviver a dor. Nesse sentido, na concepção de Seligmann-Silva (2003), lembrar pode ser paradoxalmente uma tentativa de se livrar da memória. Por isso, “Por um lado tanto o testemunho deve ser visto como uma forma de esquecimento, uma ‘fuga para frente’, em direção à palavra e um mergulhar na linguagem, como também, por outro lado, buscar-se igualmente através do testemunho, a libertação da cena traumática” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 90). Logo, a memória só existe ao lado do esquecimento, como se uma completasse o outro.

Para Noemi Jaffe (2012a), lidar com o fato de que o esquecimento é o eixo constitutivo da personalidade da mãe é complexo, mas, ao mesmo tempo, é consciente que tudo isso pode se justificar pela guerra e pelo sofrimento vivenciado. Por isso, as atitudes de um indivíduo que

passa pela guerra devem ser “automaticamente justificadas”: “Se a pessoa é exageradamente neurótica, traumatizada, assombrada, isso se justifica. Se é rancorosa, queixosa, chorona, também. Se, como ela [mãe], a pessoa fica distraída, desligada, desmemoriada, beirando a negligência, também” (JAFPE, 2012a, p. 125).

No entanto, não é fácil lidar com essa necessidade da mãe de esquecer as tragédias subitamente, como relata a escritora:

Numa noite, já na década de 1970, a casa da rua Bandeirantes pegou fogo. Um vizinho do prédio conseguiu apagá-lo e, depois do fogo apagado, ela [mãe] foi jogar cartas com as amigas. Ficaram o pai e a filha mais nova [Noemi] tirando a água, a espuma, recuperando o pouco que sobrou dos móveis da casa. O pai chorava enquanto tirava a água. *Como ela pode ter ido jogar buraco?* Ao contar esta história para qualquer pessoa, a resposta inevitável é que ela tem necessidade de esquecer as tragédias instantaneamente. (JAFPE, 2012a, p. 125).

Assim, para lembrar é preciso ter raiva, para esquecer é preciso ter paz, como se a vida pedisse o esquecimento: “Sem essa morte da memória, a vítima não pode viver, ou só poderá viver da lembrança infinita da dor. Será então uma nova vítima; vítima da lembrança. Como o torturado pode lembrar sem ser uma nova vítima? Será que só o tempo lhe permite isso?” (JAFPE, 2012a, p. 168).

Diante disso, Noemi Jaffe (2012a) se questiona também sobre o que devem fazer o filho desse esquecimento: “Deve lembrar? Não pode evitar lembrar? Também é condenado a esquecer?” (JAFPE, 2012a, p.125). Para tanto, Gagnebin (2009) nos leva a refletir sobre a problemática daquele que não viveu o trauma *in loco*, não esteve a suportar a pedra, mas faz parte do processo por ter nascido dele e testemunhado o suplício do sobrevivente:

Nesse sentido, uma ampliação do conceito de testemunha se torna necessária; *testemunha* não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2009, p. 57).

Foi a terapeuta da escritora, na década de 1990, quem lhe sugeriu a tradução do diário e sua publicação em livro: “Ela via nisso uma apropriação pela filha de sua própria memória, da memória dos pais e sua realização em objeto, ou, em linguagem psicanalítica, uma elaboração concreta de sua história. Uma espécie de cura” (JAFJE, 2012a, p. 207). Não houve sucesso nesta primeira tentativa e o livro só foi publicado anos depois. Porém, o projeto tornou-se mais denso psicologicamente, acompanhado das reflexões da filha e da neta.

Dessa maneira, é um registro de que essa história de sofrimento não é só dos sobreviventes, mas também de seus descendentes, daqueles que permaneceram para ouvi-las e puderam imaginá-las. Todavia, a filha tem medo de dizer “eu”, de assumir essa narrativa em primeira pessoa. Por isso, escreve esses ensaios em terceira pessoa, para que se sinta mais personagem do que pessoa (JAFJE, 2012a). É mais fácil falar desses acontecimentos como se estivessem ocorridos com o outro, um terceiro.

A filha não quer explicar, não sabe muito bem. Não se sente bem contando está história-não-história em primeira pessoa. Não foi com ela que as coisas aconteceram. Ela é uma voz e só quer ser voz. A ter-

ceira pessoa, como o doutor Pasavento do romance de Vila-Matas, quer desaparecer. Aqui, nesta história, é claro que ela não alcança este poder supremo e inestimável do desaparecimento, mas se aproxima mais dele do que se fosse a primeira pessoa. Aqui, da forma abstrusa como ela aparece, pode até ser que seja uma primeira pessoa disfarçada de terceira, mas é o máximo que a autora-não-autora conseguiu fazer. Ser terceira de si e, principalmente, da mãe, que é a primeira pessoa. (JAFfE, 2012a, p. 188).

Na concepção de Noemi Jaffe (2012a), seria um ato corajoso de sua parte assumir a narrativa em primeira pessoa, considerando que analisa os fatos de sua perspectiva. Porém, há uma dificuldade em lidar com a história da mãe que é, ao mesmo tempo, de onde surge a sua própria. Por isso, escrever em terceira pessoa é uma forma de dizê-lo, de demonstrar esse incômodo no plano linguístico.

Como argumenta a escritora, as lembranças estão sujeitas à interpretação de quem as resgata para que recebam uma dimensão e lugar no passado e no presente: “O passado, portanto, é uma espécie de invenção pessoal e coletiva, sempre esfumado por conveniências, circunstâncias, subjetividade, mudanças de hábito e de linguagem, imprecisões, dificuldades de todo tipo” (JAFfE, 2012a, p. 204). Por isso, a filha, por não ter vivido a experiência da mãe, que prefere também esquecê-la, e, por conhecer apenas fragmentos dessa história, tem necessidade de ficcionalizar quase tudo o que vive.

Foi assim na visita à Auschwitz. Ao anotar os nomes registrados nas malas expostas no museu, se sentiu tentada a imaginar como seria a vida daquelas pessoas, de onde vinham, para onde iam. O fato de ser escritora lhe permite criar suas próprias histórias e, de certa forma, há um alento nisso. Contudo, tem consciência de que há uma dimensão da vivência da catástrofe que não pode ser inventada nem narrada por ninguém. Essa somente ficará na memória ou no esquecimento daqueles que lá estiveram.

3. Exílio e errância: em busca do horizonte inalcançável

O exílio, como as folhas e flores da orquídea falsa, é uma condição que apenas adormece. Ele não é como as orquídeas verdadeiras, cujas flores morrem para, depois do ciclo de um ano, renasceram. Ele não morre e renasce; apenas hiberna e, quando reaparece, é apenas o mesmo.

(Noemi Jaffe)

O exílio é uma condição que marca a história bíblica dos judeus. Já em Gênesis, Adão e Eva são expulsos do paraíso após a mulher ser tentada a provar do fruto da árvore do conhecimento e dar-lhe ao marido. A partir de então, como punição, Deus os expulsa do Paraíso e os sentencia a vagar pelo mundo: “E o senhor Deus o pôs fora do paraíso, para que cultivasse a terra, de que tinha sido formado” (BÍBLIA, 1972, p. 4). Estes geram Caim e, posteriormente, Abel. Após o primogênito, por ciúmes, matar o irmão, é condenado também a errar pela terra, como registrado na Bíblia: “[...] Tu andarás vagabundo e fugitivo sobre a terra” (BÍBLIA, 1972, p. 4).

Em outro episódio bíblico, os descendentes de Noé tentam construir uma torre que pudesse alcançar o céu. Todavia, essa soberba humana é punida com a destruição de Babel e a dispersão dos homens pelo mundo: “Desta maneira é que o Senhor os espalhou daquele lugar para todos os países da terra, e que eles cessaram de edificar esta cidade. E por esta razão que lhe foi posto o nome de Babel, porque nela é que sucedeu a confusão de todas as línguas do mundo [...]” (BÍBLIA, 1972, p. 8). Como já destacamos no tópico sobre religião, este episódio é utilizado para explicar o surgimento das diversas línguas no mundo.

Todavia, o exílio do homem nas narrativas bíblicas não é apenas punitivo. Abraão, em seu pacto com Deus, exila-se de sua terra natal, em uma atitude voluntária, e viaja pelo deserto em busca da terra prometida: “Ora, o Senhor disse a Abraão: Sai da tua terra, e da tua parentela, e da casa de teu pai, e vem para a terra que eu te mostrarei. 2 E eu te farei célebre o teu nome, e tu serás bendito” (BÍBLIA, 1972, p. 9). Dessa maneira, como observa Fuks (2000, p. 77), o patriarca dos hebreus carrega uma noção de exílio relacionada à “aprendizagem de Alteridade”, “[...] pois é um exílio dirigido ao Outro, o que implica na possibilidade de retorno.”

Para fundamentar esse pressuposto, Fuks (2000) recorre aos termos da língua hebraica *ivri* e *ivrit* que designam, respectivamente, homem e língua:

[...] O hebreu, em sua significação etimológica, é um ser de passagem (*laavor*), de ruptura (*averá*), de transgressão (*avera*) e de transmissão (*ouvar*) – todas palavras provindas da raiz IVR (*ain, beit, reish*). A palavra *ivrit* se traduz igualmente como “o migrante”, não sendo a migração por si mesma nem maldição, nem bênção, mas unicamente vocação específica deste povo, anterior à construção de qualquer pátria ou unidade nacional. Assim, a experiência de errância do povo hebreu, que precedeu à do exílio na Diáspora, foi a condição para que se cumprisse o pacto da Aliança, e aquele apenas perpetuou a errância, a vivência daquilo que não é idêntico a si mesmo. O hebreu é um ser de passagem, aquele que migra e que transgredir. (FUKS, 2000, p. 78).

Ao sair de Ur, Abraão, mesmo que escolhido, será para sempre estrangeiro. Durante os séculos, essa estranheza se repetirá em êxodos permanentes desse povo. Essa aliança dos judeus com Deus, na concepção de Kristeva (1994, p. 71), não é decorrente de favoritismo, mas de prova: “[...] o que implica que, ininterruptamente ameaçada, ela continua sempre a ser conquistada e permanece objeto de um aperfeiçoamento”.

mento constante dos eleitos”. Com isso, a experiência nômade prevalece na história e no imaginário dos judeus.

3.1. Marcas do exílio em *Írisz: as orquídeas*

Em *Írisz: as orquídeas*³⁹, primeiro romance publicado por Noemi Jaffe, a personagem principal é uma imigrante húngara, chamada Írisz, que vem para o Brasil logo após a Hungria ser invadida, em 1956, pela União Soviética. A bióloga, pesquisadora de papoulas, refugia-se no Jardim Botânico com a pretensão de estudar as orquídeas brasileiras para cultivá-las em sua terra natal. Lá conhece Martim, diretor da instituição, com quem estabelece uma relação complexa, repleta de lacunas e não ditos.

O passado a incomoda e a acompanha a todo o momento, mediante lembranças da mãe que deixou senil em uma casa de repouso, o relacionamento mal resolvido com seu companheiro Imre, militante comunista, morto pelo ideal de uma revolução fracassada, e o fato de não ter conhecido o pai, do qual a mãe lhe esconde informações.

A estrutura narrativa da obra é fragmentária, intercalada por várias vozes que, aos poucos, vão compondo o enredo. Dos vinte e dois capítulos, sete são narrados por Martim, dez cedem voz a Írisz, um é relatado por Ignác (pai de Írisz) e quatro não têm um narrador textualmente identificado. Inicialmente, o diretor do Jardim Botânico se estabelece como âncora da narrativa ao propor narrar o breve relacionamento com a jovem, logo após seu desaparecimento: “Agora que ela desapareceu, quis contar a história, que não entendo direito, desde o começo, porque achei que assim entenderia alguma coisa” (JAFJE, 2015a, p. 11).

³⁹ Romance publicado em 2015 pela Companhia das Letras, finalista do Prêmio São Paulo de Literatura de 2016.

Para tentar compreender essa história, recorre aos escritos deixados pela refugiada – os relatórios sobre orquídeas e uma carta enviada a ele –, à procura de pistas para compor esse quebra-cabeça em que a narrativa é estruturada. Dos episódios delegados à botânica, quatro deles são constituídos pelos supostos textos científicos. Estes se iniciam com a descrição das espécies e são ainda acompanhados por ilustrações⁴⁰, de modo a torná-los mais realistas.

Apesar de essa tipologia textual ter propósito científico, cede espaço a uma forte conotação subjetiva que se assemelha ao gênero epistolar. Dessa maneira, ao longo do livro, a história de Írisz vai revelando-se em digressões costuradas nos relatórios sobre as orquídeas brasileiras. Assim, repentinamente, a descrição das espécies de orquídeas dá lugar à fala da personagem, que expõe sua vida, seus sentimentos, impressões sobre a revolução e o Brasil, dificuldades sobre a língua e as vantagens e desvantagens de ser estrangeiro. Estes textos dão vazão a emoções reprimidas e se dirigem a todos que fizeram parte dessa história: Imre, a mãe (*anyu*), o pai e Martim.

O texto inicia-se com a descrição da espécie de orquídea, mas é interrompido pelo vocativo “Martim”, no meio do parágrafo. Nesse momento, dirige-se ao diretor do Jardim Botânico com quem tem uma relação de cumplicidade, quebrando com o caráter formal do gênero textual científico. A partir de então, Martim, figura caricata do idealista que acreditava na revolução comunista e na igualdade de direitos, tem suas convicções postas em xeque, capítulo a capítulo, no contraponto com a fala de Írisz, testemunha ocular do fracasso da Revolução Húngara.

⁴⁰ A capa e as ilustrações do romance são da designer gráfica Tereza Bettinardi.

Nesse sentido, Írisz é uma espécie de Eva que leva Martim a provar da árvore do conhecimento, questionando o sentido de bem e mal sobre a revolução. Seu nome – Írisz –, traduzido do húngaro, significa íris: membrana arredondada e colorida que se situa na parte anterior do olho e que circunda a pupila (HOUAISS, 2020). Logo, adquire conotação expressiva em relação ao enredo, pois se refere à visão. Desse modo, ela pode enxergar *in loco* uma realidade que de início, para Martim, é impossível, pois fora ofuscada pelo seu idealismo, tornando-se a mensageira da insurreição frustrada.

Na mitologia grega, como mencionado na *Ilíada*, de Homero, Íris é a mensageira dos deuses aos humanos. É uma espécie de personificação do arco-íris para unir o plano celeste ao terreno. Conhecida na epopeia como “alados pés-de-brisa”, “pés ligeiros”, “deusa nuncia”, “anjo-porta-novas” (HOMERO, 2002), está sempre a mediar mensagens dos deuses. No caso, da narrativa de Noemi Jaffe (2015a), não é apenas portadora de mensagens a Martim como faz com que as nuvens que turvam sua visão se dissipem, fazendo-o enxergar a realidade.

A visão de Martim sobre a jovem é também ofuscada pelos sentimentos que a moça lhe desperta e pela confusão que causa em sua vida, até então, calma e ordenada: “[...] ela chegou trazendo a Hungria, a revolução derrotada, as palavras e um jeito tão desorganizado de fazer e pensar as coisas, que acabou me desequilibrando também.” (JAFJE, 2015a, p. 11). Somente com o distanciamento de seu objeto de investigação, depois que ela vai embora, torna-se apto à análise dessa incógnita e a relatar esse convívio.

Essa narrativa ocorre no passado, como se já soubesse que ela não retornaria. Desde o primeiro dia em que a viu na estação, percebeu que ela o atraía. Por isso, costumava a observar por muitas razões, seja por que era responsável pelo seu trabalho como chefe, por que precisava saber o que acontecera na Hungria, mas, principalmente, por que era

inevitável apesar de tentar negá-lo: “[...] não posso dizer que tenha me apaixonado, embora reconheça que talvez esteja me enganando” (JAFJE, 2015a, p. 38).

Todavia, essa tensão amorosa somente se revela após Írisz deixar o Jardim Botânico. A partir dessa falta é que Martim pode refletir sobre seus sentimentos como revelado no trecho a seguir:

Mas, desde que ela se foi – mesmo dizendo que voltaria –, desde o dia em que, mesmo antes de entrar em seu apartamento, eu já sabia que ela havia partido, essa continuidade que se construiu através das coisas, a textura aparentemente firme que existia nos nossos dias, começou a se desfazer como se por uma franja numa dobra de roupa. Esse fio solto se esticando e, aos poucos, revelou buracos de uma malha não muito bem tecida: era a ausência. Aquela que, quando tentamos preenchê-la, já vem com a palavra dentro, a que eu quero evitar: *amor*. (JAFJE, 2015a, p. 160).

Por sua vez, para a jovem húngara, esse sentimento não está de todo esclarecido ou, assim como a mensageira dos deuses, não tem tempo para relações amorosas. Não sabe definir se é apenas um olhar de desejo entre homem e mulher ou se Martim poderia ser o amor sereno com que ansiava e que poderia fazê-la esquecer Imre e seu sentimento de “culpa/não culpa”. Por isso, acredita que representa para ele “[...] um lugar a que você [Martim] se sente apegado por questões éticas e políticas” (JAFJE, 2015a, p. 187). Do mesmo modo que há um sentimento de culpa que a impede de acreditar nesse amor:

Preciso rasgar alguma coisa, por cima da polidez, mesmo que isso nos custe nossa amizade, a coisa mais preciosa que me aconteceu nos últimos quatro anos. Não sei por que tenho essa urgência de estragar, sabotar e transformar as coisas que a vida me

oferece [...] Porquê? Porque não suporto o bem-estar que sinto não merecer. Porque, depois de tudo o que fiz com Imre, com *anyu* e com a Hungria, não é com tanta facilidade que vou permitir que a vida me presenteie com a sua amizade.

Eu que me vire e, infelizmente, você que se vire também. (JAFFE, 2015a, p. 188).

Na concepção de Írisz, as pessoas adquirem a dimensão de lugar. Assim como ela pode representar para Martim um apego por questões ideológicas, ele lhe oferece um espaço de serenidade e refúgio que não pode aceitar por um sentimento de culpa. O fato de não se prender a estes lugares (Hungria/Imre - Jardim Botânico/Martim) é justificado a partir de sua semelhança com as orquídeas, espécies epífitas, caracterizadas por suas “raízes aéreas”.

Assim que ela soube que, em português, a característica principal da *epífita* é “raiz aérea”, reconheceu seu nome – Írisz – codificado entre as letras e decidiu que tudo tinha sido um truque do destino, coisa em que não acreditava mas que tinha certeza de que por isso mesmo a perseguia. (JAFFE, 2015a, p. 12).

No entanto, essa capacidade de não apego, de não fixar “suas raízes” na terra, semelhante aos rizomas das orquídeas, é o que possibilita sua fuga da Hungria e a salva de uma revolução fracassada, como sugere o fragmento a seguir:

O rizoma cresce horizontalmente, arrastando-se na terra e no ar, se enraizando no nada, ao contrário das mulheres enraizadas na terra que, em Szeged, cantam as palavras que fazem brotar a flor da papoula [...]. O rizoma não. Ele não se firma nem afunda, cresce para os lados e ninguém sabe onde ou quando vão brotar outras flores e raízes. Rizomas como ela, a língua húngara e as orquídeas – que ela veio estudar para se alegrar e se punir – precisam que lhes

cortem as raízes para brotarem de novo. Soltos na natureza, eles crescem desorganizados, misturando-se a tudo o que passa, que é sua forma excêntrica de brotar. E, mesmo sem raízes, de um desses rizomas da orquídea, também as raízes não se firmavam nem cresciam para baixo. (JAFPE, 2015a, p. 14).

Ao conviver com a protagonista, Martim comprova as semelhanças: “Ela e a orquídea são mesmo parecidas. Brotam no ar, no alto de outros seres fincados na terra – esse sim o lugar certo para crescer. Alimentam-se dos restos de outros seres espalhados por aí e, por isso, passam por parasitas.” (JAFPE, 2015a, p. 12). Porém, não acredita que, ao se aproveitar de seu hospedeiro, possa prejudicá-lo: “Talvez para ela eu tenha sido só mais um hospedeiro, mas não importa, porque as orquídeas usam apenas sobras” (JAFPE, 2015a, p. 16). Devido a essa característica de não fixar raízes, foi possível fugir de seu país e vir para o Brasil.

O mesmo não pode ser dito quanto ao companheiro de Írisz, pois as suas raízes dirigem-se para baixo, buscam o solo, como os heróis que têm a estranha mania de criar raízes. Contudo, “[...] raízes são traiçoeiras [...]. As raízes buscam hospedeiros, querem atravessar fundo o chão de qualquer lugar para ali se estabelecerem e, quando você menos espera, formou-se uma raiz sob seus pés. Foi assim com Imre, que agora se transformou ele mesmo em raiz [...]” (JAFPE, 2015a, p. 216).

Diferentemente de Imre, a jovem escolhe a vida e, para preservá-la, permite-se fugir. Dessa maneira, esse verbo passa a significar nesse contexto “permanecer na luta” como sugerem as várias definições do termo defendidas por ela como: “[...] fugir é o lugar do homem e até ficar tantas vezes é fugir” (JAFPE, 2015a, p. 22); e “[...] fugir, essa palavra mal compreendida, porque fugir, **fugir é que é ficar? Fugir é passar por vários estados físicos – sólido, líquido, gasoso, para estar presente por instantâneos, enquanto se vive e não enquanto se pinta a vida de ideias que não valem nada**” (JAFPE, 2015a, p. 28, grifo nosso).

Diante disso, as personagens húngaras do romance podem ser agrupadas em dois blocos antagônicos: os que ficam e os que partem. O destino dos que permanecem na Hungria é morrer (Imre), enlouquecer (a mãe, Eszter) ou ser perseguido (a amiga, Rozsa). Os que se exilam continuam vivos, como é o caso de Írisz e do pai, Ignác. Logo, a fuga torna-se condição de sobrevivência deste povo que convive com guerras e perseguições.

A história da refugiada não é apenas de fuga, mas também de encontro. Após saber do paradeiro da botânica, o pai vai à sua procura no Brasil. Ao reencontrá-lo, conhece também uma espécie falsa de orquídea: a *Kaempferia rotunda*, conhecida também como cananga-do-japão, flor-da-ressureição, ilangue-ilangue-da-terra ou lírio-misterioso, devido ao seu leve perfume. Como consta em seu relatório sobre essa nova espécie:

Durante os meses de inverno, as flores e folhas desaparecem, o que faz pensar que se trata de uma orquídea, razão pela qual a *Kaempferia* é também conhecida como “falsa orquídea”. Na realidade, ao longo desses meses, ela está apenas “adormecida”, ou em estado de “hibernação”. Na primavera seguinte, as flores e folhas ressurgirão, de onde a alcunha “flor-da-ressureição”. (JAFPE, 2015a, p. 209).

De acordo com o Dicionário *Michaelis Escolar Alemão*, a palavra *Kampf* significa luta, combate e conflito. Esses sentidos estão relacionados à capacidade de resistência ao inverno, estação adversa a sua existência, para que floresça na primavera. Desse modo, essa espécie de planta adquire significado alegórico quanto a sua condição de refugiada. A partir de então, pode entender o exílio, em comparação com a falsa espécie de orquídea como uma “[...] condição que apenas adormece [...] Ele [exílio] não morre e renasce; apenas hiberna e, quando reaparece, é apenas o mesmo. O exílio não muda, não faz trocas com o ambiente,

não aproveita nada da terra que o acolhe. Ele é eternamente outro e eternamente o mesmo.” (JAFJE, 2015a, p. 211).

Logo, se é uma “condição que apenas adormece”, significa que sempre esteve presente na vida da jovem. Nesse sentido, enquanto o exílio está adormecido, Írisz tem o anseio de permanecer e acredita, por diversas vezes, que isso seria possível:

Durante esse tempo, o exílio dormia e eu esqueci de mim mesma, habitando um lugar com uma rotina, com hábitos e gestos iguais aos dos outros habitantes. Então eu ria, brincava, sofria com as mesmas coisas, dizia bobagens e dominava os códigos; falava gírias, adquiri um sotaque, gesticulei como se pertencesse às ruas de São Paulo [...] Nessas horas, eu respirava orgulhosa e aliviada. Podia até esquecer de onde eu tinha vindo, por que eu estava aqui e caminhar entre todos como se eu não fosse ninguém. Tudo o que eu sonhava era sumir na multidão de habitantes e ser um ninguém como eles; que não percebessem, não me perguntassem nada, não quisessem me testar nem sentissem curiosos com minha esquisitice e, principalmente, que me rejeitassem, pois o exilado carrega a rejeição ainda antes de sofrê-la. (JAFJE, 2015a, p. 211-212).

No entanto, mesmo acreditando que o exilado possa se adaptar a determinado lugar, sabe que se integrar a esse ambiente é impossível: “Acontece que o exílio se adapta mas não deixa que os exilados se tornem realmente habitantes e donos dos hábitos dos lugares para onde vão; eles vivem como eternos imitadores, um pouco palhaços, envergonhados e irônicos.” (JAFJE, 2015a, p. 215).

Personificado, o exílio passa a governar a vida das pessoas. Assim, a presença do pai faz com que ele ressurja, brotando esse sentimento de não pertencimento. Ao reviver as lembranças do passado e a infância na Hungria, desperta aquele que apenas adormecia: “[...] e Ignác

tivesse vindo acordá-lo, como um despertador.” (JAFPE, 2015a, p. 216). Não por acaso, a ilustração registra a *kampf* rotunda florida, assim como o exílio resplandecente.

Em uma comparação entre as quatro ilustrações de flores presentes no texto, as três primeiras registram espécies de orquídeas e imagens de suas partes. Essas figuras coincidem, respectivamente, com capítulos em que Írisz relata seu relacionamento com Imre, Eszter e Ignác. Nestes relatórios, as espécies epífitas são representadas em suas partes constitutivas como se estivessem a ilustrar a cisão da protagonista. Desse modo, é preciso recompor-se para se sentir plena novamente.

Nos relatórios, a falsa orquídea é a única que aparece inteira e florida, como se representasse um período de amadurecimento, de autoconhecimento, justamente no momento em que a jovem constata que é impossível criar raízes fixas: “[...] Mesmo na Hungria, o único lugar onde eu poderia me enraizar, isso me foi tirado. Seria ridículo culpar *anyu*⁴¹, Imre, a União Soviética ou Ignác por isso e, **na verdade, acho que jamais quis mesmo ter raízes em nada** [...]” (JAFPE, 2015a, p. 2016, grifo nosso). Nesse caso, dá-se conta que o exílio faz parte de sua personalidade.

O fato de as orquídeas possuírem raízes aéreas, na concepção da protagonista, é o que as torna melhores do que as outras flores, “[...] que permitem que elas se espalhem, que aproveitem dos outros o que eles têm de melhor e que possam crescer sem se fixar. O que se fixa não suporta a novidade e fica grudado em repetições.” (JAFPE, 2015a, p. 216). Principalmente, quando se apegam a “[...] ideias e palavras como se fossem lugares” (JAFPE, 2015a, p. 216), como acontece com Imre, Eszter, Rozsa e Martim.

⁴¹ A forma como se refere à mãe, Eszter.

Essa transitoriedade que marca as personagens, na perspectiva de Waldman (2003), é semelhante ao vazio que a literatura contemporânea identifica como traço do homem atual. E, ao analisar a obra de escritores de descendência judia, entre elas a de Moacir Scliar, observa que as suas personagens estão sempre a caminho de um horizonte inacessível (terra prometida): “Há nesse trânsito uma busca e, ao mesmo tempo, a certeza de uma falta, o que faz oscilar pendularmente as personagens, que não conseguem encontrar seu ponto de equilíbrio.” (WALDMAN, 2003, p. 129).

Waldman (2003, p. 96) acrescenta ainda que a “não-territorialidade” é responsável por outra forma de errância: “[...] aquela que busca incessantemente um sentido sempre deslocado, alimentada pelo sistema mito-simbólico desse povo com suas Escrituras. Assim, pode-se até tirar os judeus do exílio, mas não o exílio dos judeus”. Sob este prisma, a “condição de exilado seria universal”, logo o exílio do judeu poderia ser entendido como “metáfora da aspiração humana por uma terra ideal” (WALDMAN, 2003, p. 129).

A busca da protagonista de Noemi Jaffe (2015a) por um ideal de liberdade que acreditava que poderia encontrar no Brasil é frustrada, pois constata que é impossível alcançá-lo e isso lhe causa o vazio: “E, ao mesmo tempo, não posso nem quero criar raízes fixas, porque a vida não me deu esse direito.” (JAFJE, 2015a, p. 216). Esse desequilíbrio da personagem se reflete em uma perspectiva perturbadora, uma estrutura narrativa fragmentária, interrompida, sem continuidade.

Waldman (2003) ressalta ainda que os estudos têm estabelecido certa positividade à diáspora, concebida como “virtude”, “ganho cultural”, “atitude crítica contra autoritarismos”. Contudo, essa perspectiva não corresponde à sensação de mal-estar presente nessas narrativas disfóricas, marcados tantas vezes pela “palavra ferida” (WALDMAN, 2003). Em Írisz, essa constatação de não pertencimento, para sempre

estrangeira, incomoda àqueles que anseiam por um “final feliz” como forma de expiação de seus sentimentos. Ao contrário, como isso não ocorre, a narrativa deixa uma sensação de vazio e incompletude.

4. O estigma de estrangeiro

Estar em país estrangeiro e não saber falar a língua local é estar alheio e encapsulado no espaço, no tempo, no corpo e na alma. Na ignorância da língua, o estrangeiro é completamente estrangeiro.

(Noemi Jaffe)

Outro fator que marca a história do povo judeu em sua dispersão pelo mundo é o estigma de estrangeiro. Como registra o texto bíblico, Abraão, ao aceitar o chamado de Deus, em um exílio voluntário, torna-se, além de escolhido, estranho a sua terra. É ainda o primeiro homem bíblico a ouvir a palavra estrangeiro, como registra o livro de Gênesis, 15:13: “Sabe com certeza que seus descendentes serão estrangeiros, numa terra que não será deles.” (BÍBLIA, 1972, p. 10).

Nas palavras de Kristeva (1994), trata-se da “eleição da estranheza”, intrínseca ao pacto da Aliança, que se desdobrará na presença recorrente do estrangeiro nos mitos e leis judaicas. Para compreender a implicação dessa condição no imaginário judeu, a palestra de Noemi Jaffe (2015e) ao programa *Café Filosófico* é bastante elucidativa, pois aborda as definições de estranho, estranhamento e estrangeiro na análise da obra de Clarice Lispector, mas que podem perfeitamente ser aplicados a sua própria obra.

Neste estudo, a autora considera as palavras “estrangeiro” e “estranho” como sinônimas. Para comprovar essa premissa, recorre à raiz etimológica de “estranho”, a mesma de “extra” com x, que significa o que é de fora: “Estranho é exatamente isso. É aquele que é de fora. Aquele que não pertence. O estrangeiro.” (JAFPE, 2015e). Logo, tem-se a definição de estranho como: “[...] aquele que não pertence a um grupo, a uma determinada comunidade, que se autodenominou grupo por alguma razão, por algum hábito comum que esse grupo compartilha.” (JAFPE, 2015e).

De acordo com Noemi Jaffe (2015e), o que é diferente incomoda por ser desconhecido, mas também pode ser rejeitado pelo fascínio que exerce, pelo medo do envolvimento excessivo. Na perspectiva Kristeva (1994, p. 11), a singularidade do estrangeiro impressiona: “Do amor ao ódio, o rosto do estrangeiro nos força a manifestar a maneira secreta que temos de encarar o mundo, de nos desfigurarmos todos, até nas comunidades mais familiares, mais fechadas”.

Algo semelhante se observa na relação entre as personagens do romance *Írisz: as orquídeas*. O diferente, representado na refugiada, desperta em Martim emoções que não consegue explicar. Por isso, precisa narrar esta história para entender esse indivíduo “estranho” a ele e, ao mesmo tempo, identificar os sentimentos que este outro desperta no eu (Martim).

Quando o diretor do Jardim Botânico se propõe a descrever a vida da jovem por um viés “mais objetivo”, opta pelo uso da terceira pessoa, como no trecho: “Quando era criança, sumia, fugia, liderava movimentos, mas se a aceitavam como líder, se escondia, queria ser inferior. Implorava pela amizade das meninas, mas, quando elas consentiam, voltava atrás.” (JAFPE, 2015a, p. 15). Todavia, não consegue sustentar a imparcialidade. Sua perspectiva narrativa se dá a partir do viés da refugiada, do que esta pensava e sentia, pois tem proximidade com ela.

Írisz havia lhe contado, de modo explícito e escandaloso ou em silêncio, sobre a infância, a adolescência, o relacionamento com a mãe e o companheiro. Nesse sentido, descreve as atitudes mais contraditórias da jovem que ilustram a sua complexidade psicológica: “Entristecia por nada; não gostava que sua tristeza espontânea, ou mais elegante ou mais esquisita, contanto que não fosse dramática. E com a alegria era a mesma coisa, próxima da euforia, mas também gratuita e generosa, esperando adesão urgente [...]” (JAFPE, 2015a, p. 15-16).

Martim deixa transparecer também, ao narrar em primeira pessoa, suas impressões sobre a personagem e como esta salta aos olhos, justamente por ser diferente: “Era a única totalmente desnorreada, procurando alguém por cima das cabeças, **mas eu saberia mesmo que ela saísse caminhando decidida como qualquer outro passageiro**” (JAFPE, 2015a, p. 33, grifo nosso). A maquiagem exagerada destoava do ambiente do Jardim Botânico, fazendo com que o diretor a comparasse a uma criatura onírica: “um anjo caído lá dentro por acaso.” (JAFPE, 2015a, p. 38).

É observando-a diariamente que pode compor o retrato da jovem como uma figura atípica. Porém, a relação de proximidade com Írisz permite também que enxergue o seu sofrimento. Percebe, assim, nas brincadeiras desesperadas a dor, mas também uma forma de aliviá-la; a tristeza num movimento corporal; o entusiasmo excessivo; a raiva não verbalizada nos gestos; o sentimento de culpa; uma maturidade e infantilidade exageradas; certezas do mesmo modo que ignorância e pedidos de ajuda (JAFPE, 2015a).

À medida que Martim vai compondo a narrativa, reúne um número maior de informações sobre a estrangeira e, conseqüentemente, também sobre si. Consegue desvelar e admitir seus sentimentos, como se o nevoeiro diante de seus olhos tivesse se dissipado:

E, como numa máquina que se autoalimenta, são as próprias lembranças que ativam um incômodo, uma inquietação, uma insônia, que, por sua vez, acionam mais lembranças, que então se confundem com o desejo, que avança em descontrole pelo corpo já imprestável, que se deixa levar e abater por sensações físicas desagradáveis e irresistíveis e tudo recomeça e culmina num lapso lido numa carta e daí não resta mais alternativa senão o sujeito aceitar e dizer, de si para si, rendido: eu a amo. (JAFPE, 2015a, p. 160-161).

O tempo e a ausência possibilitam o distanciamento necessário para compreender seus sentimentos. O contato com o outro – o estrangeiro, o diferente – torna-se um caminho de autoconhecimento. Nessa trajetória, a refugiada é o contraponto que faz com que seus ideais e convicções caiam por terra tanto em relação à revolução comunista, quanto aos seus próprios sentimentos. Esse aprendizado se dá por meio da escrita como espaço de reflexão, como sugere o fragmento:

A palavra que explica a falta que ela me faz está presa no dicionário e não sei tirá-la de lá, porque preciso de Írisz para me ensinar [...]. Minha perda é teórica, e deve ser por isso que minha fala é mais sombria. Eu fico aqui com minha dor intelectual, tentando imitá-la e só o que consigo escrever são palavras mornas. (JAFPE, 2015a, p. 11).

Diante dessa impossibilidade de escrita, Martim recorre à carta e aos relatórios deixados por Írisz e os intercala com sua narrativa. Desse modo, há uma alternância de foco narrativo. Ao delegar voz à estrangeira, demonstra tanto essa dificuldade e, por isso, precisa mostrar ao leitor esses textos para que tire suas próprias conclusões, quanto se vale deles como recurso de verossimilhança, considerando que o leitor poderia comprovar os fatos narrados por ele com o próprio discurso de Írisz.

Após passar por um processo traumático com a separação de Imre, de deixar a mãe em um sanatório, fugir de seu país para outro desconhecido e ter de aprender uma nova língua, os relatórios se configuram como um lugar de fala para a estrangeira. Nestes, traz à tona suas memórias, a inquietação com o exílio, a adaptação ao novo país, suas dificuldades e angústias. Rapidamente a descrição das orquídeas é interrompida por vocativos – Martim, Imre, *anyuka*, Ignác – que sinalizam os destinatários de seus escritos, para que dê vazão às amarguras e desalentos, como no exemplo a seguir:

Conforme a delimitação, chegamos a cerca de mil e quinhentas espécies, distribuídas do sul dos Estados Unidos à Argentina, desde o nível do mar até quatro mil metros de altitude.

Mamãe, *anyuka*, eu sempre te dizia isso, mas você parecia não escutar ou não entender, não sei; que os julgamentos que nós fazemos sobre as coisas e as pessoas dependem da delimitação [...]. Se você falasse, se você pensasse, você me acusaria. Diria que tudo isso é uma maneira ridícula de me perdoar pelo que estou fazendo com você, com Imre e com a Hungria. Mas o perdão é tão complicado que isso e não tenho certeza se preciso mesmo dele. Não sei se errei. É claro que, se me faço essa pergunta, isso deve querer dizer que não estou em paz com minha decisão. Mas as pessoas nunca estão completamente em paz com o que decidem. É muito triste saber exatamente o que se quer e ter razão. Então pode ser que me condene por ter feito o que fiz, mas posso conviver com essa condição. Muitas outras pessoas me olham feio, se assustam, não entendem. “Você deixou sua mãe doente, sozinha?” **Não sei o que significa a palavra sozinha quando não existe a noção de companhia e se, além de tudo, você está bem cuidada.** “Mas se ela tiver rompantes de lucidez, se no fundo estiver entendendo alguma coisa, e só não conseguir se comunicar?” **Vou precisar**

conviver com essa hipótese remota e, se você não me perdoar por isso, vou suportar. (JAFÉ, 2015a, p. 47, grifos nossos).

Esse tipo de foco narrativo gera certa desconfiança em algumas narrativas, pois corresponde a uma visão pessoal dos fatos, como se observa na justificativa de Írisz à mãe por ter fugido da Hungria. Todavia, a subjetividade dessa perspectiva narrativa atribui maior dramaticidade ao romance, considerando que dá voz à estrangeira para que conte, ela mesma, sua história.

Comparado à narrativa de Martim, esse relato é mais realista quanto a esta condição específica, pois a personagem fala por si e mostra sua realidade. O ângulo de visão do diretor é limitado ao que lê, ouve e observa em relação à estrangeira, porque é de fora. Por sua vez, a posição de Írisz é interna aos fatos narrados e, por isso, pode denunciar de modo mais intenso o sentimento de não pertencimento, a dificuldade de adaptação, o preconceito. Sua narrativa não é linear, mas fragmentada como lances do passado que vêm à memória. Fatores externos lhe despertam lembranças, o remorso pelo que não foi dito, a ânsia em dar vazão às emoções reprimidas.

Sua perspectiva é ainda pessimista ao revelar a tentativa de integração diante da constatação de sua impossibilidade:

É primavera e as ruas de Santos estão cheias de ipês com flores cor-de-rosa, jacarandás-roxos com flores azuladas e sibipirunas com flores amarelas. Daqui do quarto consigo ver uma sibipiruna, enquanto olho para a *Kaempferia* branca e violeta. Fixo a flor contra o vidro para ver o contraste entre violeta e o amarelo e me lembra de novo, depois de tanto tempo, que estou no Brasil. O atrito entre essas cores me faz sentir o quanto este lugar é mesmo este lugar e, também, o quanto eu não sou e não posso ser da-

qui, porque, diferentemente dessas cores tão fortes e claras, eu sou opaca. (JAFfE, 2015a, p. 210).

Na concepção de Ginzburg (2012), esta pode ser considerada uma perspectiva narrativa renovadora, pois atribui voz a sujeitos que são ignorados e silenciados no processo histórico. Desse modo, o texto literário passa a ser um lugar de enunciação do excluído tanto em relação à condição de mulher estrangeira quanto à de comunista em situação marginal durante a Ditadura Militar, considerando que o romance se ambienta na década de 1960.

À medida que a narrativa vai se constituindo, a fala de Írisz se amplia. Deixa de restringir-se a fragmentos nos relatórios ou cartas e passa a compor capítulos inteiros sem precisar se apoiar em um suporte, seja carta ou relatório. Isso ganha tal dimensão que Martim, inicialmente considerado como âncora da narrativa, é substituído nesta função pela refugiada, que encerra a narrativa. Dessa maneira, a condição do estrangeiro não se limita apenas à temática, mas tem implicações na construção textual, mais especificamente no deslocamento do foco narrativo ao longo da obra, o que coaduna com a premissa de Ginzburg (2012) de que os recursos de escrita podem ter significado político crítico e afirmativo.

A jovem assume a voz narrativa para escrever sua própria história. Nesse processo, a tutela de Martim vai se dissipando até não existir mais. Por consequência, no penúltimo capítulo, escreve seu texto sem um motivo aparente e sem direcioná-lo a alguém: “Pela primeira vez nesses quatro anos, escrevo sobre orquídeas sem ser para um relatório ou sem me dirigir a Martim. Não me dirijo a ninguém e, por isso, não preciso mais disfarçar nada com metáforas ou brincadeiras” (JAFfE, 2015a, p. 210).

Um capítulo inteiro é direcionado também ao ponto de vista de Ignác, ao justificar para a filha os motivos que o levaram a deixar a Hungria, contrariando a versão de abandono defendida pela mãe. Este relato é endossado por Írisz:

[...] Depois de alguns anos tentando trazer vocês para Bucareste e só recebendo o silêncio como resposta, eu conclui que aquilo não tinha volta [...]. Minha filha! Um pai desaparecido, a mãe doente, o namorado sumido, o país distante, a revolução fracassada. Sabe o que resta agora, Írinka? A vida, e isso não é pouco. Você veio aqui me encontrar e isso deve querer dizer alguma coisa. A vida é o que está acontecendo a todo momento e agora, por menos que isso possa parecer, eu estou aqui. Você sabe disso, não sabe?

- Sei. (JAFPE, 2015a, p. 206).

Às perspectivas narrativas de Martim, Írisz e Ignác, soma-se ainda uma quarta, escrita em terceira pessoa. Esta aparece em quatro capítulos intercalados no livro e são destacados em páginas de cor cinza. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1990), a cor cinza é relacionada aos resíduos daquilo que foi incinerado, tornando-se restos. Era prática dos antigos hebreus se cobrirem de cinzas para expressar uma intensa dor (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990). Disso resultou a associação com o luto e a tristeza. Nesse sentido, a cor cinza reflete o próprio estado de espírito desse indivíduo que sofre. Por serem de cor diferente das demais, estas páginas destoam do livro, como se estivessem a sinalizar a dor daquele que as enuncia. Dessa maneira, o projeto gráfico do romance coaduna com a temática discutida nesses capítulos ao marcar esse “des-localamento” do estrangeiro.

Quanto ao conteúdo, o primeiro destes capítulos, que corresponde ao quinto do livro, se assemelha aos relatórios sobre as orquídeas redigidos por Írisz. Porém, apresenta questionamentos sobre o lugar que esta flor irá ocupar que vai além da preocupação de um botânico: “[...] nessa época, no Pará, onde a *Gongora* nasceu, chove todos os dias [...]. Ninguém sabe que ela acabou de nascer. O que vai acontecer com ela? Ela será arrancada, com cuidado, e transportada para um mercado de orquídeas em formação? O que há nela de tão especial? Nada.” (JAFÉ, 2015a, p. 62). Dessa forma, estas páginas cinza representam as dúvidas, angústias e insegurança desse estrangeiro.

O segundo capítulo, que equivale ao décimo da obra, reforça essa ideia ao apresentar considerações sobre a língua húngara e a condição de estrangeiro: “Estar em país estrangeiro e não saber falar a língua local é estar alheio e encapsulado no espaço, no tempo, no corpo e na alma. Na ignorância da língua, o estrangeiro é completamente estrangeiro.” (JAFÉ, 2015a, p. 99). Esboça-se, em seguida, uma definição semelhante à de Noemi Jaffé sobre o estrangeiro, já transcrita: “Ser estrangeiro é ser estranho – ‘não pertencer a’, e é do não pertencimento que vem a conotação negativa de *estranho*, palavra que não é originalmente pejorativa.” (JAFÉ, 2015a, p. 100).

A perspectiva narrativa adotada para descrever as dificuldades dos estrangeiros é interna, de alguém que sabe o que se passa com esse sujeito, pois acredita que: “Não pertencer pode ser libertador e permitir aos estrangeiros viver num tempo mais lento, observador e menos comprometido com as funções e metas dos nativos, preocupados com as tarefas em grande parte assumidas pela língua que dominam (e que os dominam também).” (JAFÉ, 2015a, p. 100).

Nesse sentido, o estrangeiro pode ver detalhes que os nativos, acostumados aos hábitos locais, não são mais capazes de enxergar. Porém, por estar em um lugar diferente, com uma língua distinta da sua,

que partilha de outras regras culturais, pode também se perder, não entender algumas coisas:

Está deslocado, mesmo quando está no lugar onde deveria. As características mais retraídas da personalidade – a timidez, os segredos, o medo, as hesitações –, todas se acentuam e ele não sabe o que dizer, o que fazer, como se movimentar. Anda por caminhos clandestinos e procura cantos, margens e corredores. Ou então faz exatamente o contrário. Escolhe gestos mais largos, anda como quem ocupa a cidade e a conhece ainda melhor do que seus habitantes, distribui sorrisos, faz perguntas a torto e a direito sem se preocupar com a propriedade do que diz nem com o sotaque e faz com que todos o respeitem. Afinal, ele pensa, não há nada mais revelador sobre a educação de um povo do que a hospitalidade. Pressupõe, então, que todos devem tratá-lo bem e lhe indicar os caminhos. (JAFFE, 2015a, p. 101, grifo nosso).

As dificuldades do estrangeiro faz com que silencie, pois não sabe a coisa certa a dizer, teme usar a palavra errada, que o julguem mal. Por isso, ele escuta. Anota palavras e expressões – como faz Írisz em passeio pela cidade – e se assemelha muito a uma criança: “Faz manha, é birrento, quase quer chorar mas prende o choro, ou então, quando não suporta mais, explode em lágrimas e depois se arrepende, pede desculpas, não queria incomodar.” (JAFFE, 2015a, p. 103).

Nota-se, portanto, que este capítulo trabalha com a aproximação e o distanciamento da perspectiva narrativa de Írisz. Em alguns momentos, refere-se ao estrangeiro pelo pronome “ele”, como no fragmento: “Lá, no país de onde ele veio, os fatos não param” (JAFFE, 2015a, p. 104). Já em outros, há a identificação de uma jovem: “Mas havia uma estrangeira jovem, muito jovem, durante a ‘libertação’ e consequente ocupação soviética. Estudava, voltava para casa, se divertia e acabou se

habitando. Sua mãe cozinhava, seus amigos frequentavam sua casa, ela queria estudar a papoula.” (JAFPE, 2015a, p. 105).

Como essas informações estão atreladas à história da refugiada, esses textos podem ser atribuídos à jovem húngara. Nesse caso, o uso da terceira pessoa visa a criar um distanciamento dos fatos, mas é denunciado por um ponto de vista interno muito próximo ao da protagonista. Assim, esse recurso narrativo é um disfarce à revelação direta do drama da estrangeira, ao mesmo tempo em que a denúncia.

Os dois capítulos seguintes, grafados de cinza, décimo oitavo e vigésimo segundo, reforçam essa ideia, ao expor questões sobre o tema, como em: “[...] Nesses anos atípicos, o mês de fevereiro, normalmente com 28 dias, vai até o dia 29. [...] bissexto, **uma condição estrangeira no calendário.**” (JAFPE, 2015a, p. 165, grifo nosso). E também ao contrapor dois pontos de vista, interno e externo: “Do lado de dentro as coisas são tão pequenas, mas quem mora lá pensa que elas são grandes, intermináveis. Já do lado de fora, a luz se desloca numa velocidade inapreensível e, conforme passa, vai modificando os espaços e fazendo o tempo passar [...]” (JAFPE, 2015a, p. 219).

Há ainda um aspecto interessante, no décimo capítulo, ao se descreverem os fatos sobre o país de origem do estrangeiro que o identificam à Hungria, de onde Írisz se refugia, e que é também o país da mãe da escritora. Neste, descreve-se a guerra contra a Alemanha, à qual o país se aliou, e a ocupação dos soviéticos que se diziam “libertadores” por um viés muito próximo a esses acontecimentos:

A perseguição agora era contra os burgueses, e o **estrangeiro se perguntou se ele também era burguês.** Perguntou aos soldados que **invadiram sua casa** o que definia a burguesia e soube que “os burgueses são os que exploram, acumulam proprieda-

des e bens e se preocupam mais com eles mesmos do que com a sociedade”. Ele não conseguiu descobrir, com isso, se era burguês ou não. (JAFPE, 2015a, p. 104, grifo nosso).

A situação apresentada é absurdamente contraditória. Esse indivíduo tem sua casa invadida e saqueada pelo exército soviético em defesa de um ideal contra aqueles que exploram. Ao não se reconhecer naquela nova organização instituída, passa a ser o inimigo do Estado. No entanto, não se reconhece também como burguês. Logo, sente-se deslocado: um estranho em sua própria casa. Por isso, a perspectiva do estrangeiro assemelha-se à das minorias que se encontram à margem da cultura dominante, sejam pobres, negros, mulheres, índios, homossexuais, entre outros. Todos partilham desse lugar de fora, de não inclusão, o que gera desconforto social e ansiedade.

Como postula Kristeva (1994), o estrangeiro não é uma “vítima romântica”, nem o responsável por todos os males do grupo:

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, poupamo-nos de ter que detestá-lo em si mesmo. Sintoma que torna o “nós” precisamente problemático, talvez impossível, **o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades** (KRISTEVA, 1994, p. 9, grifo nosso).

Nessa proposição de Kristeva (1994), há uma relação com o conceito de *unheimlich* proposto por Freud em seu ensaio *Das Unheimliche*, de 1919. Em alemão, essa palavra tem um sentido complexo e costuma ser entendida a partir da análise de sua composição. Dessa maneira, *heimlich* designa aquilo que é “doméstico”, “autóctone”, “familiar”, mas

também “secreto”, “oculto”, enquanto o prefixo *un* sinaliza sua oposição. Há, assim, uma ambiguidade entre estes termos que leva *heimlich* a coincidir com seu oposto: *unheimlich*. De difícil tradução, este vocábulo em algumas publicações de língua portuguesa é associado a “estranho”, “inquietante” e, mais recentemente, “*infamiliar*”.

Na concepção de Freud (2010, p. 331), “[*unheimlich*] é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar”, isto é, aquilo que deveria ser oculto, secreto, mas, ao mesmo tempo, conhecido, vem à tona, despertando um mal-estar. Costuma ser associado também ao conceito de recalco de Freud, pois aquilo que deveria ser mantido nas profundezas do inconsciente emerge. No entanto, o psicanalista ressalta que nem tudo aquilo que é recalco produz o efeito do estranho (FREUD, 2010).

Se pensarmos no caso de Írisz, podemos considerar que a estrutura narrativa criada por Noemi Jaffe (2015a) coloca esta personagem diante da experiência do estranho ao transportá-la para outro país. Em sua estadia no Brasil acreditou que aqui poderia criar raízes, tornando esse lugar o seu lar. Contudo, nesse processo de fuga da Hungria, sua identidade sofre um abalo, um descentramento do eu. Aos pedaços, este precisa reintegrar-se.

Ao mesmo tempo em que acreditamos que a personagem poderia adquirir esse sentimento de integridade ao expurgar o sentimento de culpa por ter deixado seu país natal, abandonado a mãe, Imre e Rozsa e criar raízes no Brasil, esse anseio cai por terra, pois deixa o Jardim Botânico, lugar que se esboçava como um lar. O elemento mais significativo de sua vivência no romance está associado ao fato de não se permitir fixar em lugar algum, seja quanto à fuga da Hungria, em um momento crítico que implicava em sua sobrevivência, seja relacionado ao desamparamento no Brasil.

Um elemento específico faz com que o sentimento de não pertencimento venha à tona: a carta enviada pelo pai. Ao ser atormentada pela dúvida se deveria ou não o encontrar, em seu inconsciente sabia que esse reencontro poderia despertar algo que estava guardado nas profundezas de seu íntimo. Como esclarece Noemi Jaffe (2015e): “A gente recalca aquilo que é familiar, mas com que a gente não quer ter contato por que nos assusta, mas em função de alguma coisa que surge, alguma imagem, o recalco volta”. Esse retorno está associado também a algo que desestabiliza a integridade da psique desse eu.

Em um passeio pela Serra do Mar, onde encontrou a *kaempferia* com Ignác, Írisz tem a sensação de ter retornado a um estado inicial, distante tanto do Brasil como da Hungria e de tudo que tinha acontecido a eles:

Essa floresta nos deixou num estado de silêncio ativo, sabendo que nos comunicávamos sem precisar dizer nada, porque a floresta pedia de nós uma condição de alerta e de urgência; um lugar tão distante de tudo o que tínhamos vivido e que por isso, nos reunia como nenhum outro lugar ou tempo, como se o que nos faltasse fosse um espaço fora do tempo e da geografia, um lugar que para nós, europeus exilados dentro da Europa, pertencia a um tempo também exilado na história, vindo de um mundo antes do mundo, antes de os deuses e de Deus ter dito o verbo definitivo, que transformaria tudo em palavra. (JAFJE, 2015a, p. 211).

O sentimento de exílio tenta ser reprimido, porém ele retorna, silencia algo em seu íntimo e diz, em silêncio, o que precisava ser dito. Dessa maneira, quando o núcleo do estranho se desfaz, é restaurada a integridade do eu. A jovem já não precisa endereçar suas cartas a ninguém. Pela primeira vez escreve sobre as orquídeas sem que seja para um relatório, logo não precisa se esconder atrás de metáforas e brincadeiras como fazia até então.

5. A palavra e o fazer literário

Eu aprendi que qualquer coisa pode se transformar
numa história interminável e infinita.

(Noemi Jaffe)

A religião judaica é marcada por um fosso entre o homem e o plano divino. Diante disso, a palavra, segundo Fuks (2000), é a ponte pela qual os homens podem se relacionar com aquele que é transcendental. Por isso, a relação do povo judeu com Deus se materializa em torno da Torá: “[...] o eixo estruturante da religião, da ética e da política do povo judeu, bem como o espaço no qual os judeus desenvolveram uma práxis singular de interpretação que se revelou capaz de sustentar a permanência do judaísmo e de seus desdobramentos – a judeidade e a judaicidade.” (FUKS, 2000, p. 118).

Como explica Fuks (2000, p. 118), esse povo, em sua errância por séculos e gerações, soube utilizar a interpretação das Sagradas Escrituras como “[...] uma prática de deixar às letras a possibilidade de serem letras e de aproveitar os brancos do Texto como uma reserva de sentido sempre disponível para o leitor/intérprete”. Esse movimento de leitura e multiplicação de sentidos sobre a origem humana e o sentido da vida e da morte acabou por designar o judeu como “*aquele que sabe ler*” (FUKS, 2000, p. 118).

É preciso esclarecer ainda que a leitura talmúdica envolve um processo de interpretação no qual a palavra vinda de fora é capaz de lançar a diferença na tradição. (FUKS, 2000, p. 119).

O leitor judeu erudito dos Livros Sagrados, não os decodifica [comentários talmúdicos] nem tampouco prende-se às explicações disponíveis. Ele produz em suas idas e vindas à Escritura, ele cria, reescreve

e renova, trocando com o outro e com o mundo sem com isso apropriar-se do outro e do mundo. A leitura talmúdica não cessa de ir além da situação na qual foram forjados os textos e, nesse sentido, ela é sempre criativa e transformadora. (FUKS, 2000, p. 119).

Para Fuks (2000), isso fez com que o Antigo Testamento necessesse uma obra aberta na concepção de Umberto Eco, já que resulta na produção de outros textos. Assim, a palavra sagrada é repleta de sentidos, polissêmica e múltipla, “aberta à pluralidade das interpretações e sentidos por vir” (FUKS, 2000, p. 122). Contudo, isso não significa que as interpretações possam ser arbitrárias e incoerentes.

Há uma exigência ética de que o intérprete de cada geração preserve as estruturas tradicionais do texto, ao mesmo tempo em que lhe garanta continuidade: “O intérprete não pode apenas remontar a um tempo passado, mas deve participar ativamente da transmissão com a produção de múltiplos e novos sentidos para a letra do Texto” (FUKS, 2000, p. 134). Desse modo, ainda segundo Fuks (2000), a intertextualidade é a própria “condição da textualidade” dessa escrita e tem como característica regenerar-se a cada corte, a cada nova leitura.

Diante dessas premissas, observamos que Noemi Jaffe estabelece uma relação intertextual com os textos bíblicos, como discutido no tópico 3.1, e lhes confere novos desfechos, criando enredos inusitados para personagens da tradição religiosa. Essa prática intertextual expande-se ainda para outros textos, em que se identificam referências literárias, estéticas e filosóficas que compõem o imaginário da escritora. Desse modo, em sua produção literária, a escritora recorre às fontes da tradição religiosa e literária, ao mesmo tempo em que cria o inédito, atribuindo-lhes novas possibilidades de leitura.

A consciência em relação à construção de sua escrita e ao uso plástico da linguagem acaba por se tornar a própria temática de seus

textos. Por isso, em uma infinidade de exemplares, Noemi Jaffe volta-se para a palavra, para a linguagem, como se precisasse revelar ao seu leitor o processo para se chegar ao literário. Quanto a este aspecto, o poema “Uma geração passa”, da coletânea *Todas as coisas pequenas*, é exemplar, pois o olhar singular do eu lírico para um pássaro é tomado como metáfora do procedimento de criação literária. A cena congela o olhar: “Um pardal que bicava o chão com olhos de cor caramelo, não me vendo, nem vendo nada, e eu o olhava trazendo a cor daqueles olhos sem nada para os meus olhos cheios de coisas” (JAFJE, 2005, p. 13).

Essa cena do pássaro é intercalada com passagens do livro de Eclesiastes. Isso cria um contraste entre o que é pregado pelo texto bíblico – “Não há nada que seja novo debaixo do sol” (JAFJE, 2005, p. 13) – e o efeito que a figura do pássaro produz no eu lírico: “Eu não lembrava de antes ter visto um pardal de cabeça laranja, mesmo talvez já os tendo visto muitos e outras vezes. Mas esse dessa cabeça e desses olhos, que esvaziou os meus olhos do meu olhar, eu nunca tinha visto” (JAFJE, 2005, p. 13). Mesmo a imagem de um pardal tão comum pode guardar algo de singular.

O fato de esvaziar os olhos do “eu” de seu próprio olhar é significativo, por indicar uma ação que depende apenas do indivíduo. Por isso, pode ser entendido como um desdobramento do processo de estranhamento despertado pelo pássaro no eu lírico. Inicialmente os olhos estavam “cheios de coisas” e após essa aproximação ficam vazios, como se fosse preciso se desvencilhar de todas as referências que tinha sobre o objeto, no caso o pássaro, para enxergar ali algo diferente. Portanto, o estranhamento é um recurso empregado como forma de singularização na arte e também pode ser entendido como um olhar inaugural, capaz de produzir o novo na literatura.

Jaffe (2015e) pontua ainda que esse conceito é antigo na história da literatura. No início do século XX, Chklovski (1978), em “A arte

como procedimento”, já apontava para o conceito de *ostranenie*, cuja tradução é estranhamento, como um procedimento essencial para a criação artística. Segundo o teórico russo,

O objetivo da arte é dar a sensação de vida, para sentir os objetos como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. (CHKLOVSKI, 1978, p. 45).

Para isso, é preciso olhar esse objeto, cena, pessoa, fora de seu contexto, desautomatizar a compreensão que se tem dessa coisa e, assim, chegar ao efeito de estranhamento (CHKLOVSKI, 1978, p. 45).

Para a escritora, esse processo refere-se, ao mesmo tempo, em conseguir ver as coisas de fora e ver as coisas pela primeira vez, o que faz com que seu poema possa ser entendido como uma metáfora do processo de criação literária (JAFFE, 2015e). Em meio a tantos pardais, o eu lírico não tinha visto um único, como se singularizasse aquela cena, aquele pássaro. A repetição, ao longo do poema, do fato de nunca o ter visto intensifica essa ideia:

Um pardalzinho é um pássaro tão comum, tem milhares deles aqui perto de casa, mas esse pardal que entrou na minha cozinha e tinha cara de bravo; ficou olhando para as laterais apressado, era gordo, deu umas esticadas no pescoço, esse pardal eu nunca tinha visto. Pode ser que eu nunca tenha visto um outro pardal assim. (JAFFE, 2005, p.14).

Como afirma Noemi Jaffe (2015e): “Esse olhar inaugural, esse olhar estrangeiro, esse olhar de estranhamento em relação à realidade, em relação ao mundo, é também um olhar de espanto”. Platão, em *Teeteto*, falava da origem da filosofia em uma “experiência de maravilha-

to” (JAFJE, 2015e). Por conseguinte, o raciocínio da escritora é que esta origem também poderia ser estendida à poesia, à arte e à ciência: “Quando é que um filósofo se dispõe a filosofar? Ou quando é que um artista se dispõe a criar? Ou quando é que um cientista se dispõe a pensar sobre a realidade. Quando ele estranha a realidade. Quando ele se espanta com a realidade” (JAFJE, 2015e).

Portanto, algo fechado, completo, concluído, não interessa à arte, mas “[...] as coisas em estado de nascimento, de transformação, em estado de tornar-se. Como se elas estivessem nascendo naquele momento” (JAFJE, 2015e). Assim como Chklovski (1978, p. 46), a escritora afirma que “O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já ‘passado’ não importa para a arte”. Portanto, deve-se buscar sempre o novo, podendo configurar-se num olhar diferente para o já conhecido.

5.1. Um olhar para a escrita do outro

Para Noemi Jaffe (2015e), o efeito de estranhamento pode estar relacionado ainda ao processo de epifania, pois age sobre as personagens modificando-as, como propõe o conto “O que vou fazer eu?”, publicado no livro *Não está mais aqui quem falou*. Nele, a escritora se apropria do texto “Amor”, de Clarice Lispector, para desvendar o motivo de a autora ter suprimido o diálogo entre as personagens Ana e o cego. Este é também mais um texto em que a escritora se debruça sobre a escrita do outro para produzir novas possibilidades de sentido.

No conto de Lispector (1982), a personagem Ana tem uma visão perturbadora dentro de um bonde: um cego mascando chicletes. Este parece sorrir e isso lhe parece incômodo, instaurando-se um mal-estar que a deixa desorientada. Ao sair do bonde, tenta encontrar algum lugar familiar quando se depara com o Jardim Botânico. Ali sentada,

perde-se em pensamentos e, ao regressar de sua reflexão, é tomada por sentimento de culpa ao lembrar-se dos filhos e do marido. A dúvida se instaura: deixar ou não o lar.

A fragilidade de suas convicções é revelada “certa hora do dia” (LISPECTOR, 1982, p. 20). Quando as atividades domésticas não lhe consomem as energias, inquieta-se. É num desses momentos que se depara, num bonde, com o cego que mascava goma: “O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir — como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o. Quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio” (LISPECTOR, 1982, p. 20).

É como se Ana reconhecesse no cego a escuridão em que vive e a tarefa repetitiva de mascar a goma com suas atividades rotineiras e sem sentido: “O bonde se sacudia nos trilhos e o cego mascando goma ficara atrás para sempre. Mas o mal estava feito” (LISPECTOR, 1982, p. 21). A protagonista de Clarice Lispector não é capaz de atender a esse chamado e opta por permanecer na estabilidade de sua vida cotidiana. É uma mulher que estranha a condição que lhe é imposta pela sociedade, porém não consegue romper com esse destino.

Por sua vez, a protagonista de Noemi Jaffe (2017a) é uma leitora de Clarice Lispector que se interessa pelo episódio em que Ana está no bonde e avista o cego. Por isso, tem o objetivo de revelar o que teria acontecido logo após o saco de tricô cair no chão, quebrando os ovos. Essa lacuna do texto original é o ponto de partida e a motivação para um novo texto em que se cria o encontro entre essas personagens, iluminado por uma nova epifania.

A estrutura narrativa se dá inicialmente ao modo de “colagem” de parte do conto “Amor”:

O bonde se arrastava, em seguida estacava. Até Humaitá tinha tempo de descansar. Foi então que

olhou para o homem parado no ponto. [...] o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despençou-se do colo, ruiu no chão – Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava – o bonde estacou, os passageiros olharam assustados. (JAFJE, 2017a, p. 100-101).

É a partir deste trecho que a narradora irá revelar o que aconteceu com as personagens após o incidente e que teria sido omitido do enredo original. Além de mencionar a autoria do texto e tornar Clarice Lispector personagem de sua narrativa, Noemi Jaffe (2017a) discute também os recursos empregados na estruturação narrativa: “Tudo isso Clarice Lispector nos conta, no tão conhecido conto ‘Amor’, de onde esse trecho foi extraído” (JAFJE, 2017a, p. 101).

Essa técnica de apropriação de textos consagrados não é nova na história da literatura. Vários escritores se valeram dela sem ao menos citar as obras de referência, como é o caso do conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, de Jorge Luis Borges, em que o narrador transcreve parte do romance *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes que, por sua vez, já seria a tradução de *D. Quixote de La Mancha*, escrito pela personagem Cide Hamet Benengeli. Por isso, falar de plágio no caso de obras ficcionais é complexo, pois envolve um jogo de sentidos entre autor e leitor, em que a apropriação do texto do outro se trata, no mais das vezes, em técnica de criação literária.

Na concepção de Barthes (2012, p. 62), o texto é um “espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original”. Portanto, defende a morte do “autor” em favor da figura do “escritor”, aquele que cria o novo a partir de arranjos e combinações do já existente. E, no caso da obra de Clarice Lispector, esse processo é impulsionado pelas indeterminações do texto literário que instigam questionamentos e diferentes possibilidades de leitura até hoje.

Antes de ser escritora, Noemi Jaffe é leitora da narrativa clariceana. Neste caso, as projeções de sua leitura são uma tentativa de preencher as lacunas ali deixadas e que a inquietam. Por outro lado, essa apropriação só é possível devido ao caráter de legitimação da obra de Clarice Lispector. Se o leitor não identifica essa referência, eliminam-se, significativamente, as possibilidades de sentidos do texto. Por isso, um pacto ficcional é criado entre a narradora e leitor a ponto de suspender o enredo, por meio do uso de parênteses, para explicar os motivos que teriam levado a autora a suprimir este episódio: “(Pode mesmo ser que Clarice tenha saltado essa parte em nome da economia narrativa, a fim de guardar a verdadeira epifania do conto para uma passagem posterior, que ocorre dentro do Jardim Botânico, quando Ana depara com visões luxuriantes da vegetação do parque [...])” (JAFPE, 2017a, p. 101). Mais à frente, revela ainda por que tem conhecimento destes fatos: “Eu mesma só sei de tudo isso porque, casualmente, me encontrava no mesmo ônibus que Ana e, por mera curiosidade, acabei seguindo-a.” (JAFPE, 2017a, p. 101), momento em que se fecham os parênteses.

Ao escrever sobre a coletânea em que o conto “Amor” foi publicado, Noemi Jaffe (JAFPE, 2017f) menciona o gosto por criar encontros ficcionais entre personagens reais ou históricas que admira. Cita inclusive sua narrativa, afirmando que se trata de um encontro entre ela (escritora) e a personagem Ana do conto “Amor” (JAFPE, 2017f, p. 3). Desse modo, opta, intencionalmente, por agregar ficção e realidade, mesmo consciente de que o “eu” projetado no texto é uma construção da materialidade linguística: “Muitas vezes, não se sabe bem a dose de realidade que cada uma dessas conversas [encontros] contém, mas a ideia é essa mesma. Misturar tudo, juntando o que foi com o que poderia ter sido, ou com o que eu gostaria que tivesse sido.” (JAFPE, 2017f, p. 3). É este mesmo “eu” que narra os fatos ocorridos com Ana.

Logo depois de deixar cair o saco de tricô no chão, Ana acena para o motorista parar o bonde e desce correndo em direção ao cego que esta-

va parado no ponto de ônibus. Parece inicialmente atrapalhada e indecisa. Estava envelhecida e cansada, sem saber o que fazer, esbarra no cego: “Desculpe, sou eu, quer dizer, o senhor não me conhece, não quis assustá-lo, desci esbaforida, esbarrei, não queria” (JAFJE, 2017a, p. 102). No entanto, de repente, “aprumou as costas”, “ergueu a cabeça” e “decidida” vai novamente em direção ao cego e despeja todos os seus questionamentos:

Por que o senhor masca chicletes, se é cego? Um cego não é uma pessoa séria, recolhido à sua entrega de não ver? Pode um cego, ao mascar chicletes, voltar, de alguma forma, a ver? O senhor por acaso sabe como tudo é fácil, para nós que enxergamos? Peço, por favor, que o senhor cuspa esse chiclete agora. Se a vida para um cego não for triste como eu pensava, o que vou fazer eu, com minha felicidade? (JAFJE, 2017a, p. 102).

Como se trata de mulheres situadas em épocas distintas, a Ana de Noemi Jaffe é impulsiva e determinada a esclarecer os fatores que a incomodam. Na acepção de Hutcheon (1985), trata-se de um processo de “transcontextualização” da personagem, isto é, ela é trazida para um novo contexto histórico, social e cultural, logo carregará os anseios e reflexos desse novo tempo.

O mesmo pode ser dito a respeito da narradora, que se revela também impulsiva e “ousada”. Esta, apesar de ter acesso aos pensamentos e sentimentos da personagem Ana, tem seu ponto de vista limitado em alguns momentos da narrativa. Não consegue, por exemplo, ouvir a resposta do cego. Apenas visualiza que Ana sorri “[...] já bem mais corada agora, com o semblante apaziguado” (JAFJE, 2017a, p. 103). As personagens apertam as mãos e se afastam. Ana toma o próximo ônibus e sai de cena.

Todavia, a narrativa não finaliza aqui. A narradora, levada pela curiosidade, se aproxima do cego para perguntar o que ele teria respon-

dido a Ana. Ironicamente, a resposta contraria a expectativa criada pelo enredo original, o mistério em torno da figura do cego se desfaz:

[...] Eu disse somente que, quando masco chicletes, sinto que a terra é redonda, consigo realmente perceber os contornos esféricos das coisas, o tempo passando, como se a goma fosse um condutor mastigável da passagem do tempo, como se tudo se suspendesse e voltasse, suspende-se e voltasse. Disse que me sinto um menino de novo e que esse elástico que mastigo me faz lembrar de alguns restos de borracha que meu pai deixava largados no quintal. Quando masco, me lembro dele. Também disse a ela que entre mascar chicletes e a cegueira não há relação alguma. E que ela fosse embora tranquila. Eu ainda sou infeliz. Ela pareceu ter gostado desta última parte. Apertou-me a mão e, sorrindo, partiu. (JAFPE, 2017a, p. 104).

Por outro lado, com esse desfecho, Ana segue sua história “em paz”. Um elo entre esta personagem e o cego parece se manter: ele ainda é infeliz, como se essa afirmação a confortasse em sua própria infelicidade. A partir de então, a narradora entende por que Clarice Lispector optou por ter subtraído este episódio de seu conto. O motivo estaria na criação do efeito de epifania, tão conhecido em seus enredos, em que, numa espécie de “economia narrativa”, reserva-se a “verdadeira epifania” para o momento em que Ana está no Jardim Botânico.

Como esclarece Massaud Moisés (1997), o conceito de epifania tem origem litúrgica e foi apropriado por James Joyce para designar em literatura uma espécie de “iluminação”, “revelação” a partir de acontecimentos banais em que um simples fato pode desencadear no indivíduo uma transformação. No conto de Noemi Jaffe, a narradora afirma que: “O efeito de estranhamento certamente não seria o mesmo, caso ela (Clarice) optasse por duas grandes epifanias numa mesma história” (JAFPE, 2017a, p. 101).

A epifania no conto de Clarice Lispector é motivada pelo efeito de estranhamento ocorrido no Jardim Botânico. No entanto, antes disso, Ana olha para o cego a mascar chicletes e a cena banal provoca-lhe estranheza. Algo havia sido despertado, porém permanece no bonde e este segue seus trilhos, assim como a vida. Por sua vez, a Ana de Noemi Jaffe, impulsivamente, para o bonde e desce correndo em direção ao cego, como se quisesse resolver todos os conflitos que a cena lhe causara ali mesmo: “Peço, por favor, que o senhor cuspa esse chiclete agora. Se a vida para um cego não for triste como eu pensava, o que vou fazer eu, com minha felicidade?” (JAFJE, 2017a, p. 102). Nesse caso, a personagem tem a necessidade de desvelar o sentimento de estranhamento que a cena lhe despertara.

Outro fator interessante do enredo é que a narrativa não finda quando as dúvidas de Ana são sanadas, mas quando a narradora entende os motivos que teriam levado Clarice Lispector a omitir esse episódio. Dessa maneira, considerando que ocorreria certa “revelação” no diálogo entre Ana e o cego, a escritora opta por suprimir este episódio da narrativa original e mantém “uma única grande epifania” que ocorre no Jardim Botânico.

Ana sai de cena, mas os questionamentos da narradora permanecem a constituir o enredo. A curiosidade em saber o que teria ocorrido durante o diálogo a leva a interpelar o próprio cego. Nesse momento, deixa o “olhar de fora”, como vinha demonstrando até então, e passa a fazer parte da ação narrativa:

Desculpe, senhor. Sei que o senhor acaba de ser abordado por outra senhora e que talvez suas perguntas incisivas não tenham sido muito agradáveis. Mas não posso resistir. Sou leitora desta história há vários anos – quero dizer, a história de Ana, da qual o senhor casualmente veio a fazer parte e da qual, neste momento, talvez venha a se tornar um

novo protagonista – e, por pura curiosidade, acabei seguindo-a e ouvi as questões que ela tão deselegantemente lhe formulou. Desculpe, não pude deixar de ouvi-las. Mas vi que ela rapidamente se satisfaz e que parecia até algo aliviada. Será que o senhor poderia me dizer a resposta que lhe deu ao ouvi-la pedindo que cuspsse seu chiclete? E o que foi que lhe disse sobre ela aguentar a felicidade? (JAFFE, 2017a, p. 103-104).

Esse “eu” implicado no título do conto, “O que vou fazer eu?”, delineia-se aos poucos ao longo do enredo, adquirindo maior densidade no plano ficcional, e passa a ditar o prolongamento das ações na narrativa. Tem também a sua “grande revelação” ao elucidar os motivos que teriam levado Clarice Lispector a não mostrar em sua narrativa o encontro entre Ana e o cego. E, considerando que a epifania é reservada às personagens principais, podemos considerá-la a grande protagonista do enredo por “elucidar” a questão.

Se a epifania é uma revelação, Noemi Jaffe teve sua própria iluminação ao se questionar sobre o conto de Lispector e buscar meios que resolvessem essa inquietação ficcional mediante o estranhamento e singularização da escrita do outro. Pode ser tomado ainda como resposta para a pergunta que constitui o título: “O que vou fazer eu?”. Assim, a possível solução está na criação de um texto que parte da tradição literária, representada pela obra de Clarice Lispector, para criar algo inédito, no caso, seu próprio texto.

Esse procedimento intertextual é um recurso utilizado pela escritora em outros trabalhos, principalmente na coletânea *Não está mais aqui quem falou*, e somente é possível devido às lacunas de sentidos projetadas no texto ficcional e por personagens tão complexas que extrapolam as narrativas originais. Técnica semelhante ocorre no conto “Diálogo”, pertencentes a esta mesma coletânea, em que se narra o encontro entre dois prisioneiros de um campo de concentração nazista.

Como explica Noemi Jaffe (2017a) em nota no final do livro, essa narrativa foi inspirada no conto “Lilith”, de Primo Levi, em que o escritor relata como conheceu o colega Carpinteiro em Auschwitz enquanto buscava abrigo da chuva:

[...] O aniversário de ambos era naquele mesmo dia e eles completavam vinte e cinco anos. Para celebrar a coincidência, o Carpinteiro ofereceu a Primo Levi metade de uma maçã que ele carregava dentro do bolso. Foi a única fruta que Levi experimentou no campo de concentração. (JAFJE, 2017a, p. 143).

Este é um fato verídico que aconteceu a Primo Levi enquanto era prisioneiro. Como narra no conto, juntou-se a eles no mesmo esconderijo uma mulher a quem o Carpinteiro chamou de Lilith, numa referência à primeira mulher de Adão (LEVI, 2005). Em seguida, o colega conta algumas versões transmitidas, por gerações, sobre essa narrativa apócrifa. Todavia, a autora não menciona esse fato em seu conto, nem nomeia os prisioneiros. O leitor somente consegue estabelecer essas relações se conhecer a narrativa na qual é inspirada.

Noemi Jaffe (2017a) opta em seu conto por construir um diálogo em que esses homens falam do passado e do presente como uma forma de conforto diante da vivência no campo de concentração. Em uma espécie de esconderijo, eles podem dividir um nabo, uma iguaria diante das privações alimentares a que eram submetidos. Cogitam inclusive o que fariam quando fossem libertados. Primo Levi se permite ainda revelar seus medos, principalmente de não encontrar pessoas queridas: “Medo de encontrá-los e de não encontrá-los, medo do que foi feito de cada um de nós e deles, medo do que poderei dizer, porém mais ainda do que não poderei dizer, medo de lembrar e medo de esquecer.” (JAFJE, 2017a, p. 135).

Nesse enredo, a palavra “medo” adquire grande relevância no plano narrativo. Aquele contexto de crueldade e sofrimento acabou

com qualquer sentimento. Por isso, encontrar alguém que ainda tinha medo de algo era raro, como revela o Carpinteiro: “Você usou uma palavra que não ouço há muito tempo. Já tinha até me esquecido dela. Falou ‘medo’. Disse tantas vezes, afirmou tantas vezes seguidas todos os medos que você tem, sem nenhum pudor de dizê-lo, que me deixou um pouco menos descrente” (JAFJE, 2017a, p. 136).

Noemi Jaffe (2017a) projeta o que seria, em seu imaginário, um diálogo entre dois prisioneiros de Auschwitz e os assuntos que dois jovens, de então 25 anos, conversariam diante daquela situação de catástrofe. Nesse jogo intertextual com o texto de Primo Levi, a escritora tenta colocar um pouco de esperança na fala dessas personagens diante de um contexto completamente hostil a qualquer expectativa de liberdade.

Seguindo esta linha de raciocínio, Noemi Jaffe (2015a) promove também um encontro entre Marguerite Duras e Rubem Braga no conto “Como o de um menino”⁴², não revelado na autobiografia da escritora francesa. O livro em questão é *A guerra: uma memória*, em que narra a espera pelo marido, Robert Antelme, prisioneiro político francês deportado para o campo de Buchenwald na Alemanha, do qual nunca retornou. Por isso, Marguerite Duras teria ajudado o movimento de resistência a tramar a morte de um oficial nazista. Neste caso, projetam-se na fala da narradora os próprios anseios da escritora: “Esse sempre foi um de meus sonhos irrealizáveis, sobretudo da forma como ela fez. Mas, infelizmente, eu nem havia nascido naquela época.” (JAFJE, 2017a, p. 53).

De acordo com essa narrativa, este oficial apaixonou-se por Marguerite Duras e passou a oferecer segurança para ela e seus amigos, acreditando que ela cederia a seus apelos. Não sabia, no entanto, que estava na mira de um plano, arquitetado pela resistência francesa, para matá-lo. A narradora não é imparcial e assume seu desprezo aos nazistas: “O plano

⁴² Conto presente na coletânea *Não está mais aqui quem falou* (2017).

e sua execução seguem uma estratégia tão precisa e a sensação de vitória dela e dos amigos, ainda que mínima, é tão contagiante, que não resta ao leitor futuro mais do que sonhar que estivesse também ali, participando da pequena revolta contra o imponderável” (JAFPE, 2017a, p. 54).

Até este momento da narrativa, o enredo é bastante próximo ao original. Contudo, a narradora afirma que Marguerite Duras teria silenciado sobre a presença de Rubem Braga entre seus colegas e sugere, inclusive, que entre os dois teria havido um romance: “[...] nada se sabe sobre algum namoro entre eles, embora tudo conspire para que, sim, os dois tenham tido algum envolvimento (ao menos eu daria tudo para que assim tenha acontecido) – e pôde ajudá-la a realizar seu plano” (JAFPE, 2017, p. 54). A informação entre parênteses dá indícios do caráter ficcional dessa relação entre as personagens. Quanto a este aspecto, a escritora faz um gancho com o caráter dúbio do relacionamento entre Duras e o oficial alemão, substituindo o nazista por alguém mais condizente às suas convicções, no caso Rubem Braga.

A escolha desta figura deve-se ao histórico do jornalista e cronista. Este foi correspondente de guerra na Itália. Era assumidamente contrário ao nazismo. Noemi Jaffe (2015a) insere também falas do escritor que comprovam seu posicionamento: “Não temos dois caminhos a seguir. Nossa tarefa é clara: ajudar a arrebentar a máquina monstruosa do nazismo, ameaça ao Brasil e ao mundo.” (JAFPE, 2017a, p. 55). Na perspectiva de Noemi Jaffe, alguém perfeito para compor o par romântico com a escritora francesa.

Para comprovar a veracidade de suas informações, a narradora revela ter uma fonte: a tia de uma namorada de Rubem Braga, chamada Joana, jovem a quem costumava dedicar, folcloricamente, suas crônicas. A prova concreta do romance seria uma carta, de posse da idosa, do escritor destinada à Marguerite Duras, da qual conseguiu transcrever algumas frases. Esses possíveis trechos são, na realidade, partes de crô-

nicas de Rubem Braga – “Uma tarde em Buenos Aires” (1964), “Um sonho de simplicidade” (1961), “A estrela” (1953) – que, fragmentadas e intercaladas, dão a entender que se dirigem à escritora francesa, como o trecho a seguir: “Eu disse apenas, humilde: ‘Prometo’. E então pela primeira vez em muitos e muitos anos de longas noites, eu pude adormecer sorrindo, porque meu coração era puro como o de um menino” (JAFJE, 2017a, p. 56). Este excerto intitula também o conto “Como de um menino”, em referência ao coração puro do cronista.

Neste livro, *Não está mais aqui quem falou*, a autora se permitiu também experimentar tanto na forma quanto no conteúdo. Há contos, prosa etimológica, listas, frases e fragmentos e temas os mais diversos, numa simbiose entre real e ficção: “Minha intenção, com ele [livro], é bagunçar e imergir na bagunça, palavra que, aliás, adoro. Não sei muito bem a diferença entre acaso, coincidência, história e realidade. Não sei muito bem a diferença entre real e verdadeiro, nem entre falso e mentiroso [...]” (JAFJE, 2017f, p. 3).

Dessa forma, autores, livros e personagens tornam-se temas de contos. A escritora denomina “trombadas” esse encontros inusitados entre personalidades. Em um desses episódios, há a “trombada” entre Manuel Bandeira e Samuel Beckett, em que o poeta brasileiro questiona o francês sobre a frase mote de um de seus livros: “Não espere ser caçado para se esconder”:

Não concordo que *Molloy* quisesse se esconder. Moran estava condenado a caçá-lo e nunca o encontraria – Molloy escondendo-se ou não. Sei que você vai dizer que toda sua obra é contraditória e que esse absurdo faz parte da linguagem do livro. Mesmo assim, não me convenço. Esse não deveria ser o mote de *Molloy*. (JAFJE, 2017a, p. 63).

Foi a partir dessa conversa, de acordo com o conto da escritora, que o poeta teria escrito seu conhecido poema “Quando a indesejada das

gentes chegar”. A relação entre a frase de *Molloy* e o poema de Manuel Bandeira explica-se por sua biografia. Acometido por uma tuberculose, doença na época fatal, o brasileiro passou boa parte da vida esperando pela morte, que ironicamente somente veio aos 82 anos.

Por isso, muitos de seus textos têm como tema a morte, como o poema transcrito por Noemi Jaffe: *“Quando a indesejada das gentes chegar/ (Não sei se dura ou corável),/ Talvez eu tenha medo/ Talvez sorria, ou diga: - Alô, iniludível! [...]”* (JAFJE, 2017a, p. 64). A caçada de Moran a Molloy é similar à relação de Bandeira com a morte. Nunca quis se esconder da “indesejada das gentes”, assim como essa estava condenada a caçá-lo, mesmo que não se escondesse.

Outro encontro inesperado promovido pela escritora, neste livro, ocorre entre duas personagens da mitologia grega. Em “Migalhas”, Dédalo, pai de Ícaro, tem um embate com Tíresias. No conto, o pai, folcloricamente conhecido em virtude da perda do filho pelo engenho humano, não se perdoa pela imprudência do jovem, nega os louros de seu feito e passa a proferir disparates a todos, discordando veemente das palavras “sábias” do ancião grego.

Tíresias surge da multidão, de acordo com a escritora, “abusando de qualquer nexo narrativo” para tentar aplacar a fúria de Dédalo com sua sabedoria cega. Contudo, é questionado pelo pai sobre a soberba dos deuses ao pretenderem-se os detentores do destino: “Você não entende que isso é soberba e ciúme, mas da parte dos deuses, que pregam a moderação para que nós, humanos, não possamos obter os mesmos prazeres, sentir o mesmo êxtase que eles, restando a nós apenas moderar, moderar, moderar?” (JAFJE, 2017a, p. 76).

O sábio concorda com Dédalo que a maior diversão dos deuses é a incapacidade de aprender dos humanos: “Eles sabem que vocês [homens] não vão se cansar de desafiá-los e eles [deuses] não se cansarão

de puni-los” (JAFPE, 2017a, p. 77). Acredita ainda que quanto mais os homens praticarem a falta de moderação mais estarão perto da felicidade, “a maior entre todas as imoderações” (JAFPE, 2017a, p. 78).

Diante disso, Dédalo se irrita ainda mais com o cego e a inveja dos deuses: “[...] Chega de tanta inveja. O que eles temem, que nós o superemos em inteligência e, por isso, recomendam-nos tanta mornidão? Pois vá para o inferno, Tirésias, você e todos os seus mitos.” (JAFPE, 2017a, p. 78). Em seguida, segue seu caminho deixando cair “[...] migalhas de desproporção e ousadia que, mais tarde, seriam fartamente usadas por outros heróis, como Ahab, Quixote e Pantagruel.” (JAFPE, 2017a, p. 78).

O conto intitulado “Isso” é uma síntese das discussões que apresentamos até aqui sobre a prática de construção literária nos textos da escritora. Neste conto, o narrador afirma não ter direito de escrever sobre o ovo depois de tantos autores já o terem feito na literatura, porém, insiste em fazê-lo: “Mas dizia que não tinha direito de escrever sobre ele e já me pus a escrever, como se ainda pudesse acrescentar algo a tudo o que sobre ele já foi dito” (JAFPE, 2017a, p. 36).

O narrador, em primeira pessoa, dialoga com o leitor, expondo os fatos que irá contar, e o convida ainda a questionar a veracidade da própria narrativa:

Só não quero me certificar da exatidão dos fatos, porque, de certa forma, os fatos completos, sem tirar nem pôr, estragariam a nuvem que contorna esta história e as histórias gostam de estar envolvidas em nuvens de veracidade duvidosa, porque ali flutuam, absorvendo novos fatos, respirando os gases que circulam nessa atmosfera, colorindo-se de tons que circulam no ambiente. (JAFPE, 2017a, p. 39).

Assim, deixa-se claro ao leitor a predileção pela ficção, pela invenção de histórias, sem preocupação com sua veracidade. Histórias in-

ventadas são a essência da ficção. Porém, é preciso que a narrativa seja verossímil, isto é, plausível de coerência interna.

No conto em questão, após as considerações sobre a escrita e o ovo, há um enredo em que se narra a viagem do amigo do narrador à Rússia para fazer um documentário sobre pequenas cidades do interior, onde conhece um maestro e seu filho ainda pequeno. Detalhes sobre as personagens que compõem o enredo não são essenciais quando fogem à memória do narrador:

Se ele tinha alguma história especial para contar, se participara heroicamente de alguma batalha, se formara a orquestra à revelia da censura, se havia sido preso, se era parente de alguém famoso. Realmente não sei; não me lembro. Mas meu amigo me contou que moravam na casa apenas o maestro e seu filho, um menino ainda pequeno. Que era uma casa bem simples, mas aconchegante, e que o maestro era gentil, inteligente e espirituoso. (JAFPE, 2017a, p. 39).

Nesse jogo entre narrador e leitor, o fato de se interromper o enredo para compartilhar incertezas sobre personagens e eventos cria uma cumplicidade entre ambos. No entanto, exige-se um crédito de coerência por parte do leitor para que interaja nesse processo de criação ficcional e passe a compartilhar da narrativa inventada, como no trecho a seguir:

[...] Na verdade, não sei dessa parte da vitrola e **estou apenas inventando**. Mas quero que tenha sido assim e acredito então que foi. E, se não foi, tenho certeza de que poderia ter sido, porque conheço meu amigo e sinto que também conheço esse maestro (JAFPE, 2017b, p. 40, grifo nosso).

A relação entre o enredo do viajante e o tema inicial do conto – o ovo – só é estabelecida ao final da narrativa. Ao se despedirem, o anfitrião presenteia seu novo amigo com um pote em que havia um ovo e

uma maçã. O próprio narrador nos explica o sentido dos dois alimentos: “Isso. Um ovo e uma maçã. Esqueci de falar da maçã desde o começo desta história. Mas não importa, porque uma maçã é também um ovo” (JAFJE, 2017a, p. 41).

É evidente que não se trata apenas de um lapso de memória do narrador ao esquecer-se de mencionar a fruta, mas algo bastante simbólico: um ovo e uma maçã, lado a lado. Esta cena ilustra ainda a capa da coletânea de contos. O ovo é universalmente símbolo da vida, tanto de nascimento como ressurreição ou renovação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990). No judaísmo é a principal refeição do Pessach (passagem, em hebraico), data comemorativa dos judeus em que se relembra a fuga do Egito e o fim da escravidão do povo hebreu. É ainda algo simples e banal por constituir alimento cotidiano. Assim, é paradoxalmente “totem”⁴⁴ e “coisa do dia a dia” (JAFJE, 2017a, p. 37).

Segundo o narrador, a maçã é também um ovo: é comum, mas também tem seu valor como “totem”. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1990), aparentemente a fruta é referida em vários sentidos distintos, seja como a maçã da discórdia de Paris, o fruto proibido de Adão e Eva, entre outro. No entanto, em todas as circunstâncias, parece apontar para uma forma de conhecimento, considerando que é fruto tanto da árvore da vida quanto da árvore da ciência do bem e do mal (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990), assim como a literatura. Como explica o narrador ao final do conto:

Um ovo e uma maçã são o lastro de resistência do mundo e quando tudo estiver despencando, quando

⁴⁴ “Símbolo sagrado (animal, vegetal ou objeto) de certos grupos sociais (clã, tribo), por ser visto como ancestral ou protetor” (DICIONÁRIO..., 2018).

me faltar o ar e o amor, quando eu não puder dizer a você que ainda tenho algo a contar, contarei do ovo, esse do qual nada mais posso dizer, porque outros já disseram e, aliás, porque ele, sozinho, já diz tudo (JAFFE, 2017a, p. 41).

Ovo e maçã constituem o próprio fazer literário. A escritora propõe que a literatura está nas coisas simples do cotidiano, tudo pode ser motivo literário. Contudo, adquirem a dimensão de totem ao remeterem a significados que vão para além do próprio texto, demonstrando o caráter da literatura de projetar realidades.

O título do livro, *Não está mais aqui quem falou*, é inusitado, assim como seus textos. Essa frase popular costuma ser dita em situações em que o dito gera certo incômodo nas pessoas e é preciso que seu autor se retrate. Porém, é algo improvável, porque não há como apagar as palavras já proferidas, assim como é impossível que esse indivíduo não esteja no local em que esta fala é dita. Para Noemi Jaffe (2017f), essa frase é bem apropriada em literatura: “Quem diz o que? Onde está quem disse? Continuo na vontade de bagunçar autor e personagem, fato e ficção, conforto e desconforto”.

5.2. Um olhar para as palavras e seus significados

A prática de transcrever textos de outros escritores é um recurso utilizado também no ensaio “Velas”⁴⁵, em que a escritora se utiliza de poemas de Coleridge, Longfellow e Walt Whitman para exemplificar que marinheiros e embarcações há muito tempo têm sido tema da literatura. Nos trechos desses poetas, é possível verificar as vicissitudes de uma vida cheia de infortúnios no mar. Jaffe (2017a) recorre também ao saudoso mar português de Sophia de Mello Breyner Andersen, que clama pelos

marinheiros e seus feitos: “E o espírito do mar pergunta:/ - Que é feito daquele/ Para quem eu guardava um reino puro/ De espaços vazios/ De ondas brancas e fundas e de verde vazio?” (JAFFE, 2017a, p. 60-61).

Após representar ofício tão cantado, a escritora foca em um assunto pouco discutido, que é a relação entre alguns termos do vocabulário referente à dobra das velas e palavras da língua portuguesa:

O encontro consonantal “pl”, cujo som lembra o de um “plic”, “plic” ou o da manipulação de algo macio – e que também pode ser substituído por ‘fl’ -, acabou resultando, em várias línguas, em palavras que remetem ao ato de dobrar: *plier*, em francês; *plesti*, em eslavo; *plekein*, em grego; ou *fletir*, português. E era este um dos gestos mais importantes dos marinheiros, “*plier les voiles*”, dobrar as velas. (JAFFE, 2017a, p. 62).

Segundo Noemi Jaffe (2017a), como essas palavras precisavam ser ditas de modo claro e rápido, surgiram os termos que deveriam ser ditos durante as tempestades como: “simplificar”, “explicar”, “complicar”, “duplicar” e “aplicar” (JAFFE, 2017a, p. 62). Contudo, explica que ninguém sabe disso e usam as palavras com “[...] significados filosóficos e abstratos, como se a filosofia, coitada, fosse mais importante do que a dobra das velas” (JAFFE, 2017a, p. 62), numa referência ao caráter pragmático da língua.

Esse interesse pela origem e significados das palavras e expressões é outra característica que associamos à judeidade da escritora, devido ao modo diferente de olhar a realidade à volta. Essa prática reflexiva em relação à linguagem questiona significados incrustados e todo sentido que pareça óbvio a partir de um olhar de estranhamento da língua. O texto que tem como título “L de Lá”⁴⁶ é um exemplo disso, ao utilizar

⁴⁶ Publicado em *Não está mais aqui quem falou* (2017).

como motivo a dificuldade da mãe da autora em entender as especificidades desta expressão na língua portuguesa:

Minha mãe, que é húngara, quando fala comigo ao telefone e diz que vem até minha casa, fala assim: “Estou indo pra lá”. Ela, no Brasil há sessenta anos, não conseguiu aprender a especificidade do termo “aí”, o que a faria dizer: “Estou indo aí”. Aí é o aqui do outro: um advérbio muito sofisticado e bem brasileiro, de difícil apreensão por um falante não nativo. (JAFFE, 2017a, p. 29).

Na concepção da autora, o “lá” no português tem usos e significados “mais amplos e poéticos” do que os termos correspondentes nas línguas francesa e inglesa. Dessa forma, “Lá pode ser um lugar determinado, mas também é, simultaneamente e sempre, um lugar incerto, todo ou nenhum lugar, uma distância física e imaginária, um lugar solto e sozinho no espaço e também no tempo” (JAFFE, 2017a, p. 29). Por isso, causam estranheza expressões como “até lá”, “sei lá”, “lá vou eu” e “lá está” para um estrangeiro que não incorporou os usos da língua.

Os pais, Aron e Lili Jaffe, não tinham conhecimento do idioma quando chegaram ao Brasil e tiveram de se adaptar aos costumes do novo país. Dessa maneira, a condição de estrangeiros os opõe à de falantes nativos da língua, grupo no qual escritora se inclui, como se observa na colocação do pronome “nós”: “[...] para nós o ‘lá’ fica reservado para usos e significados que considero, de forma chauvinista, mais amplos e poéticos [...]” (JAFFE, 2017a, p. 29).

No entanto, mesmo que se inclua no grupo de falantes da língua, a posição em que a escritora se coloca em relação à linguagem é correlata ao olhar do estrangeiro, próprio da geração dos pais. Por isso, podemos dizer que ela tem um olhar de estranhamento em relação à linguagem.

⁴⁶ Publicado em *Não está mais aqui quem falou* (2017).

Considerando que a palavra “estranho” tem a mesma origem que “estrangeiro”, a noção de estranhamento é a posição “de fora”, como é a de um estrangeiro que de longe observa alguma coisa e a estranha (JAFPE, 2015e). É esta postura que a autora assume em relação ao advérbio “lá” e a inúmeros outros termos e expressões da língua portuguesa, transformando-os em tema para sua escrita.

De suas pesquisas “poético-etimológicas”, como as denomina a própria escritora, resultou também o texto “Data, dom e dose”⁴⁷, em que defende que a história do mundo deveria ser escrita pela perspectiva da doação e da dádiva. Segundo Noemi Jaffe (2017a), as três palavras – “data”, “dom” e “dose”⁴⁷ – têm a mesma origem, o verbo “dar”. Logo, se atentarmos para os sentidos originais dessas palavras, isso mudaria a forma como se compreende o gesto “dar” e, conseqüentemente, as palavras derivadas deste.

Assim, quanto à “data”, afirma: “Marcar a data é como depositar uma firma e entregar-se ao instante, inserir-se no tempo, oferecendo-se em confiança para quem a lê e recebe.” (JAFPE, 2017a, p. 25). Sobre “dom”, acredita que “Diante do *dom*, todos se calam, como se fosse uma magia ou um milagre. Ele é indiscutível, um fato consumado, foi dado e tornou-se uma coisa sobre cuja existência primeira não se pode fazer nada” (JAFPE, 2017a, p. 25). Por fim, a palavra “dose” remete à moderação: “Na dose está a sabedoria do tanto que se deve doar para que se satisfaça o recebedor, para que se cumpra o objetivo do que se doa. Dosar é o segredo íntimo da doação.” (JAFPE, 2017a, p. 26). Ainda segundo Noemi Jaffe (2017a), no fundo destas três palavras está o tempo, “[...] aquele que dá e que, coitado, nunca recebe.” (JAFPE, 2017a, p. 26).

Nessa busca pelos sentidos e estudo das linguagens, a escritora

⁴⁷ Publicado em *Não está mais aqui quem falou* (2017).

expressa seu amor pelas línguas e suas diferenças no conto “Salva-vidas”, como registra o excerto a seguir: “É verdade que todas as línguas são capazes de comunicar tudo o que lhes é necessário, o que torna absurda qualquer afirmação dizendo que uma língua é mais expressiva ou completa que outra” (JAFJE, 2017a, p. 70).

A escritora ressalta ainda que cada língua tem suas particularidades: “Essas idiossincrasias e minoridades linguísticas seriam como uma reserva de reconhecimento recíproco, um salva-vidas afetivo que as palavras guardam para os seus usuários.” (JAFJE, 2017a, p. 70). São justamente estas formas que admira: gírias, expressões, acentos, verbos, adjetivos, sinônimos, orações, sentidos, etc., tudo que possa tornar de algum modo poesia.

Assim, acredita que a língua é “[...] capaz de, só por suas especificidades, promover a paz, senão no mundo inteiro, ao menos entre todos os diferentes grupos ideológicos, sociais, religiosos, étnicos que habitam o Brasil, já que, vejam só, compartilhamos juntos tanta beleza [...]” (JAFJE, 2017A, p. 70). Porém, esbarra no pragmatismo da língua, em que é obrigada a usar expressões como: “oi, tudo bem?”, “como está quente hoje” ou “o dólar caiu.” (JAFJE, 2017a, p. 74).

Por isso, é irônica ao se referir ao papel dos poetas no uso da língua: “Mais ainda, elas [línguas] são também capazes de expressar o desnecessário, porque seus falantes **inventam o inútil** com os instrumentos que a língua lhes oferta: são os assim chamados poetas” (JAFJE, 2017, p. 70, grifo nosso), numa referência ao trabalho do poeta com a linguagem.

Noemi Jaffe é, sobretudo, uma escritora que valoriza a linguagem popular em sua escrita. Em “Veja bem”⁴⁸, constrói o texto a partir da transcrição de vários ditados, expressões que transmitem sabedorias e experiências do povo: “mais vale um pássaro na mão que dois voando”, “deus ajuda quem cedo madruga”, “é melhor prevenir do que remediar”,

“em boca fechada não entra mosca”, “o seguro morreu de velho”, entre outros (JAFPE, 2017a, p. 79). Esta é uma forma de trazer essas vozes para dentro do texto e, assim, representar essa cultura.

O gosto pelo experimentalismo da linguagem, a etimologia e o significado das palavras tem seu auge quando a escritora cria seus próprios sentidos para as palavras num texto em que intitula “Dicionário”⁴⁹, do qual transcrevemos alguns exemplos:

Alegria – Egoísmo generoso.

Amizade – Tu te tornas temporariamente irresponsável por aquilo que libertas.

Amor – Ela coça o lóbulo da orelha quando fica nervosa.

Arte – Tentativa de fazer coincidirem o que se diz com a forma como se diz. Nostalgia das coisas. Vontade de, com a língua, livrar-se dela.

Aurora – Pontualidade da promessa, disse Edmond Jabés.

As coisas – Não são sempre assim.

Certeza – vide Medo.

Cinismo – Patologia derivada do ressentimento, cujo disfarce é o pessimismo.

Destino – Construção narrativa de acasos.

Deus – O casco da tartaruga.

[...] (JAFPE, 2017a, p. 97).

A estruturação do texto segue a tipologia de um dicionário, com a disposição de uma lista organizada em ordem alfabética com os significados de cada uma das palavras. Algumas formas linguísticas também são próprias deste gênero textual, como a palavra “vide”, expressões como “aquilo que”, “aquela sobre”, “o que”, utilizadas para introduzir os enun-

⁴⁸ Publicado em *Não está mais aqui quem falou* (2017).

⁴⁹ Publicado em *Não está mais aqui quem falou* (2017).

ciados explicativos, e o tom formal nas definições: “Medo – Retesamento excessivo das partes moles do corpo e alma.” (JAFJE, 2017a, p. 98-99).

Contudo, as palavras são escolhidas a critério da escritora e daquilo que pretende significar. As definições também estão repletas de peculiaridades, humor e ironia, apelando para a capacidade imaginativa do leitor: “Ferida – Aquilo que, soprando, alivia”; “Fotografia – Estranhamento de verem vivos os mortos”; “Hospital – Lugar onde o doente não deve ofender os médicos”; “Metáfora – Tudo menos a vaca.” (JAFJE, 2017a, p. 98).

Outras palavras e significados remetem ao tema religião: “Deus – o casco da tartaruga”; “Vão – para dizer o nome de Deus” (JAFJE, 2017, p. 97-99). Também é singular o sentido de: “Mãe – sim”; “O que poderia ter acontecido – Também é um acontecimento”; “Poesia – Recuperação do grau de impenetrabilidade das palavras” (JAFJE, 2017a, p. 97-99). E há ainda conotação de crítica social: “Polícia – Quem a salvará de si?” (JAFJE, 2017a, p. 97-99). Dessa forma, Noemi Jaffe (2017a) estabelece uma relação entre humor e língua, seja explorando a pluralidade de sentidos, a ambiguidade das línguas ou por relações intertextuais.

É preciso ressaltar também que as pesquisas etimológicas sempre se voltam de algum modo à literatura. Nesse sentido, a obra que mais resume essa relação é o livro *A verdadeira história do Alfabeto*, ganhador do Prêmio Brasília de Literatura. Na primeira parte desta obra, a escritora constrói enredos fantásticos para explicar a origem de cada letra do alfabeto. Tomamos como exemplo para esta análise a narrativa sobre o surgimento da letra “e”. Segundo este enredo, na origem da humanidade o homem não sabia distinguir-se dos outros seres. Um desses primitivos, enquanto roía seu osso, percebeu que o barulho da chuva ao bater nas paredes da caverna produzia um som e se deu conta de que ele poderia imitá-lo.

A partir disso, percebeu que os outros seres que o rodeavam eram iguais, mas não ele. Para mostrar isso aos outros e ensinar cada

um a se diferenciar, ele precisava de um sinal: “Era um risco vertical e reto, cortado por três riscos horizontais e paralelos. Era a letra E, que nascia naquele momento e que, alguns dias mais tarde, serviu para que Tortr inventasse também o pronome ‘eu’ com que podia discriminar-se de todos [...]” (JAFJE, 2012b, p. 23).

Na segunda parte do livro, Noemi Jaffe (2012b) cria novos significados para palavras da língua portuguesa e outros para termos de sua própria autoria como “Tabaxir”. De acordo com o pequeno conto, no dialeto asmodi, falado em Sasmati, na Arábia, essa palavra significa “casa”, “chapéu” e “barba”. Halim, barbeiro conhecido na região, após ter uma doença na cabeça nunca mais tirou o chapéu. As pessoas quando iam a sua casa, em respeito, também não tiravam o chapéu: “Assim, todos vão ao tabaxir de Halim, usando tabaxir, para fazer o tabaxir” (JAFJE, 2012b, p. 117).

Como se pode observar, as narrativas são as mais variadas possíveis para a composição desta obra. A escritora recorre ainda a referências da literatura, como Jorge Luis Borges, Petrarca, Padre Antônio Vieira, Guimarães Rosa, Manuel Bandeira, Luís Vaz de Camões, Sá de Miranda, Vladimir Nabokov, entre outros. Faz menção às narrativas bíblicas, a religiões orientais, rituais indígenas, mitologia grega, ao esoterismo judaico e fatos e personagens históricos.

Essa dedicação às palavras, às suas origens e significados perpassa toda a obra da escritora. Ao comentar sobre o grande amor que cultivava pela etimologia, Noemi Jaffe (2017f) afirma que esta contém uma “carga ética” ao propor esse retorno às origens. Na perspectiva da escritora: “A abstração generalizada, a facilidade com que tudo se transforma em ‘conceito’ e como quase tudo cabe nesta grandeza vazia, faz com que o falante (e o escrevente) se afastem cada vez mais da concretude e da imanência das coisas, fundamentais para a literatura e para o convívio fraterno.” (JAFJE, 2017f, p. 3).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Noemi Jaffe é depositária de um legado cultural judaico, o que faz com que algumas temáticas emergam em sua escrita. Essas referências, por sua vez, entram em contato com outras pertencentes ao contexto social em que vive. Por isso, há um “costado judaico” em suas obras, reportando-nos à expressão de Waldman (2003), projetado na recorrência de algumas temáticas e recursos expressivos, e que, ao mesmo tempo, torna essa escrita uma expressão da literatura brasileira contemporânea.

A judeidade, de acordo com a perspectiva de Memmi (1975), está relacionada ao modo como o indivíduo se sente judeu e como vive essa experiência. Fuks (2000) nos lembra de que se trata mais de uma identidade singular do que uma identidade coletiva. É ainda marcada pelo inacabamento, pela impossibilidade de se dizer sempre o mesmo. Nesse processo, a judeidade da escritora é construída na aproximação e no distanciamento dessa tradição. Em alguns momentos, reforça essa aproximação e, em outros, refuta-a, o que resulta numa intersecção de vozes da qual culmina uma identidade literária própria.

Ao elencarmos as principais temáticas para estudo da obra de Noemi Jaffe, foi preciso evidenciar como estas estão relacionadas à cultura judaica. Nessa busca, as justificativas voltam quase sempre para as narrativas bíblicas, confirmando a relevância desse conjunto de textos para essa tradição. Desde tempos muito antigos, na falta de templos, os judeus se reuniam em torno da Torá, o que os manteve como povo coeso. Esse livro sagrado se constitui ainda como um exercício de leitura, no qual se exploram as possibilidades de sentidos para se extrair novos significados e atualizá-los de acordo com o tempo.

O trabalho da escritora de se debruçar sobre a escrita do outro, como técnica de produção de sua escrita, está intimamente relacionado a esta prática judaica de extrair dos textos bíblicos novos significados. Des-

se trabalho, a original parte do conhecido e o já escrito passam a ter seus sentidos atualizados. A consciência em relação ao processo de construção dessa escrita, perpassada também pela formação acadêmica da escritora como crítica literária, é tão presente em suas obras que, por vezes, torna-se a própria temática de seus textos.

Em inúmeras entrevistas, Noemi Jaffe comenta sobre o amor que sente pela linguagem, literatura, poesia, gramática e etimologia. Demonstra esse sentimento em sua escrita no movimento de voltar-se para as palavras, para a língua, evidenciando os significados encravados, obscurecidos e silenciados pelo uso pragmático. Nesse retorno à origem das palavras, a escritora considera que há uma postura ética: “A abstração generalizada, a facilidade com que tudo se transforma em ‘conceito’ e como quase tudo cabe nesta grandeza vazia, faz com que o falante (e o escrevente) se afastem cada vez mais da concretude e da imanência das coisas, fundamentais para a literatura e para o convívio fraterno” (JAFJE, 2017f, p. 3).

Essa concepção, que visa a uma postura ética em relação à escrita e que se volta para um objetivo fraterno, está fundamentada no filósofo Emmanuel Lévinas, que propõe uma relação ética como religião pautada no outro. Esse “outro” é identificado como o pobre, o órfão, a viúva, o estrangeiro, isto é, indivíduos à margem da sociedade dominante. Nessa perspectiva, no rosto do outro está manifesta a presença de Deus, por isso o eu tem uma responsabilidade ética com este outro indivíduo (LEVINAS, 2017).

Como explicam Paiva e Estevam (2010), a ética, entendida como filosofia primeira, amplia a noção sobre alteridade, garantindo ao outro o espaço que lhe foi negado. Com esse pressuposto, Lévinas (2017) rompe com a concepção de religião relacionada à ontologia e a conduz para uma dimensão que vai além dos dogmas, das leis que se projetam como mais relevantes que a humana: “A religião atinge, assim, seu significado

mais elevado, sua verdadeira razão de ser, ou seja, sua transcendência e originalidade numa abertura total para o infinito, através do serviço ao outro” (PAIVA; ESTEVAM, 2010, p. 385).

Na perspectiva de Lévinas (2017), a matriz ontológica afastou a religião da realidade das relações sociais. Por sua vez, a religião pautada pela ética se abre ao infinito e não se prende à totalidade, revelando-se numa ética de serviço ao outro. Dessa maneira, segundo Paiva e Estevam (2010, p. 389-390): “[ocupa uma] Dimensão que não a distância da vida, já que a responsabilidade para com o outro se dá nas relações cotidianas, no face a face entre eu e o outro que está próximo, numa proximidade que se manifesta na socialidade não apenas daquele que está visível, mas de toda a humanidade. A dimensão transcendente, assim, não distancia a religião da realidade.”

A filosofia de Lévinas (2017) reflete-se também no conceito de literatura defendido pela escritora como algo concreto e voltado para o outro. Como afirma Noemi Jaffe (2018a), a projeção do indivíduo no mundo parte do “eu”, mas este somente se constitui a partir da visão do outro. Consequentemente, sua formação como escritora parte dessa escuta de seu público leitor, a partir do qual ensaia sua escrita, a sua fala (JAFJE, 2018a). Nesse fenômeno de voltar-se ao outro, considera que se adquire realmente um alargamento do horizonte interno do eu: “Para entender melhor aquilo que é diferente de você. Na vida o que a gente quer é se abrir para o outro. E ter os olhos para aceitar todas as diferenças e diminuir os entraves que separam um do outro” (JAFJE, 2015e).

Em sua literatura, o outro está representado pelas mulheres, pelos animais, pelos prisioneiros de guerra, pelos perseguidos pelos regimes totalitários, pelo estrangeiro, entre tantos outros. Apesar de, neste estudo, ter sido contemplada apenas a dimensão do estrangeiro, considerando a sua relação com a tradição judaica, a esta perspectiva se enquadram outras minorias – negros, índios, homossexuais, etc. – que (com)parti-

lham desse espaço de exclusão. Esse indivíduo “estranho” nunca alcança uma plenitude, gerando desconforto social e ansiedade. Haverá sempre uma falta, a sensação de não pertencimento, incompletude e vazio. Para sempre estrangeiro em um lar que pode ser seu, ou não.

Quando a escritora cria uma personagem como Írisz, a emigrante húngara que busca refúgio no Brasil para se libertar da perseguição, representa uma situação não muito diferente da experimentada pelos pais após a Segunda Guerra. Muitas das experiências enfrentadas pela estrangeira em um país de língua e costumes diferentes dos seus são semelhantes às vivenciadas por seus familiares, décadas antes. Para um povo que convive com guerras e punições, a fuga torna-se condição de sobrevivência. Assim, a condição deslocada desse indivíduo evidencia-se na construção de personagens, na estruturação de narradores e perspectivas narrativas, em ilustrações e até na apresentação gráfica do texto.

Noemi Jaffe é capaz ainda de ver um ganho cultural na condição do estrangeiro, considerando que este pode enxergar detalhes que os nativos, mergulhados em seus hábitos e costumes diários, não são mais capazes. O estrangeiro olha essa realidade e a estranha, como se a visse pela primeira vez. Por isso, o estranhamento é um recurso empregado como forma de singularização na arte e também pode ser entendido como lugar inaugural capaz de produzir o novo na literatura. Logo, a temática relacionada ao estrangeiro tem implicações também na própria estruturação do texto literário.

Outra temática estudada diz respeito à memória. A memória coletiva sempre foi uma ferramenta de união entre os judeus. Apesar de o foco ter se iniciado pela memória individual mediante o resgate das lembranças da *Shoah* no diário de guerra de Lili Jaffe, esse evento catastrófico deixa cicatrizes em seus descendentes. A *Shoah* vai além da capacidade de percepção de qualquer indivíduo e a incapacidade de elaborar o trauma gera consequências profundas para a memória coletiva desse povo.

Noemi Jaffe foi escolhida como depositária das narrativas sobre a guerra, relatadas pelos pais. Estes fatos deixaram marcas na memória da família, impossíveis de serem apagadas, como é o episódio de punição vivido pela mãe, ao ter de suportar uma pedra na cabeça por horas. A mãe não se permite ter raiva, acreditando que tudo foi obra do destino. Foi o destino também que a permitiu que sobrevivesse. Enquanto a geração de sobreviventes não consegue elaborar o passado, a escritora só consegue pensar nesse fato como uma força simbólica.

Nesse processo, a escrita teve um papel significativo. O diário permitiu a Lili Jaffe se refugiar em sua escrita, mesmo não tendo o hábito de escrever, e cumprir com a sua missão de levar ao conhecimento das gerações futuras a atrocidade que se abateu sobre o povo judeu. Para Noemi Jaffe, há uma ferida aberta que motiva sua escrita. Nesse sentido, a literatura é um veículo privilegiado de expressão desse sofrimento. No entanto, é consciente de que jamais será capaz de representar o absurdo da realidade vivida por aqueles que estiveram em Auschwitz.

É possível que este texto tenha sido um dos mais difíceis de ser escrito ao se debruçar sobre a escrita do outro – sua própria mãe, Lili Jaffe –, revelando situações de sofrimento e horrores inimagináveis. Em seus ensaios, nota-se a vontade de interferir na narrativa da mãe, mudar a história, punir os nazistas, carregar a pedra no seu lugar, arrancá-la daquela prisão. Como não pode intervir nessa realidade, opta por reescrever aquelas que são possíveis, como as narrativas de Clarice Lispector, Margaret Duras, Primo Levi e os próprios textos bíblicos.

Assim, subverte significados, altera aquilo que a incomoda, dá novos desfechos, desfaz dogmas bíblicos, externa sua indignação com o Deus das provas, transforma punições divinas em ações positivas à humanidade. Diante da dificuldade de representação do Deus incognoscível do judaísmo, cria sua própria imagem: uma figura mais humana, que não sabe tudo sobre o mundo, que é frágil, irritado, ingênuo, em síntese, um

Deus imperfeito. Para tanto, insere-o em situações inusitadas, absurdas, fantásticas, cercadas de humor e ironia e, por isso, mais próximas da dimensão terrena. Dessa maneira, cria um estilo único, uma marca que a identifica como escritora brasileira e contemporânea.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. O que significa elaborar o passado. In: SANTOS, N. *Primeira Versão*, Porto Velho, ano VI, v. XXI, n. 225, p. 2-12, jan./abril 2008. Disponível em: http://www.primeiraversao.unir.br/atigos_pdf/225_.pdf. Acesso em: ago. 2019.

ANGULAR. In: HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Instituto Houaiss, 2009. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#3>. Acesso em: 12 dez. 2019.

APOCALIPSE. In: AULETE, F. J. C. *Dicionário Caldas Aulete*. São Paulo: Lexikon Editora Digital, [2018?]. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/apocalipse>. Acesso em: 28 mar. 2018.

BABEL. In: AULETE, F. J. C. *Dicionário Caldas Aulete*. São Paulo: Lexikon Editora Digital, [2019?]. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/babel>. Acesso em: 18 dez. 2019.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. 3 ed. São Paulo: Martim Fontes, 2012.

BENVENISTE, E. Da subjetividade na linguagem. In: _____. *Problemas de Linguística Geral*. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Pontes, 1976. p. 284-293.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Glaucia Renate Gonçalves. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Barsa, 1972.

BONICCI, T. Teoria e crítica pós-colonialista. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*.

as. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 257-285.

CAMUS, A. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Pauline Watch. 12 ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.

CARUTH, C. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória. A história como trauma. In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. *Catástrofe e Representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 111-136.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990.

CHKLOVSKI, V. A Arte como Procedimento. In: EIKHENBAUM, B. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 39-56.

CUNHA, M. P. S da. Santo Agostinho: fé e razão na busca da verdade. *Perspectiva Teológica*. Belo Horizonte, ano 44, n.124, p. 415-427, set./dez., 2012.

DAL'ZOTTO PARIZOTE, A. Mulheres perante a história: o reencontro com o passado em *O que os cegos estão sonhando?* e *Os Memoráveis*. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. 1 ed.; 3. reim. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FELMAN, S. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino. In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. *Catástrofe e Representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.

FLUSSER, V. *Ser Judeu*. São Paulo: Annablume, 2014.

FOLKKELMAN, J. P. Gênese. In: ALTER, R.; KERMODE, F. *Guia literário da Bíblia*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

FREUD, S. *Obras completas*: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do Princípio do Prazer e outros textos (1923-1925). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 14.

FREUD, S. *Obras completas*: Moisés e o Monoteísmo, Compêndio de Psicanálise e outros textos (1937-1939). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. v. 19.

FREUD, S. *Obras completas*: O chiste e sua relação com o inconsciente (1905). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. v.7.

FREUD, S. *Obras completas*: O Eu e o Id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. v. 16.

FUKS, B. B. *Freud e a Judeidade*: a vocação do exílio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FUNDAMENTAL. In: HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Instituto Houaiss, 2009. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#4>. Acesso em: 12 dez. 2019.

FUX, J. Até quando os cegos continuarão sonhando? *Revista de Letras*, Ceará, v. 2, n. 32, p. 47-52, ago./dez. 2013. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/1465>. Acesso em: jun. 2017.

GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GAGNEBIN, J. M. Palavras para Hurbinek. In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. *Catástrofe e Representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 99-110.

GIGLIO, A. del. *Iniciação ao Talmud*. São Paulo: Sefer, 2012.

GINZBURG, J. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas*. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2 (2012), p. 199-221. Disponível em: <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>. Acesso em: 30 mar. 2016.

HOLOCAUSTO. In: AULETE, F. J. C. *Dicionário Caldas Aulete*. São Paulo: Lexikon Editora Digital, [2019?]. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/holocausto>. Acesso em: 18 dez. 2019.

HOMERO. *Ilíada de Homero*. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

IGEL, R. *Imigrantes judeus/ Escritores brasileiros: o componente judaico na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ÍRIS. In: HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Instituto Houaiss, 2009. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#3>. Acesso em: 13 jan. 2020.

JAFFE, N. A Condição humana: duas visões do que é ser judeu. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 jul. 2015b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/04/1617972-a-condicao-humana-duas-visoes-do-que-e-ser-judeu.shtml>. Acesso em: 15 mar. 2018.

JAFFE, N. A literatura está bem, mas falta diversidade e risco, diz autora. *Estadão*. São Paulo, 30 jan. 2017e. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/direto-da-fonte/literatura-esta-bem-mas-falta-diversidade-e-risco-diz-autora/>. Acesso em: 28 abr. 2018.

JAFFE, N. *A verdadeira história do alfabeto e alguns verbetes de um dicionário*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012b.

JAFFE, Noemi. Caçadora de coincidências. *Rascunho*. Curitiba, out. de 2017d. Entrevista concedida a Marcio Renato dos Santos. Disponível em: <http://rascunho.com.br/cacadora-de-coincidencias/>. Acesso em: 19 abr. 2018.

JAFFE, N. Deus. *Blog Quando nada está acontecendo*. São Paulo, 22 dez. 2012c. Disponível em: <http://nadaestaacontecendo.blogspot.com.br/2012/12/deus.html>. Acesso em: 27 abr. 2018.

JAFFE, N. Elas por elas: Noemi Jaffe. *Blog Companhia das Letras*. São Paulo, 7 mar. 2018b. Entrevista concedida a João Lourenço. Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Elas-por-elas-Noemi-Jaffe>. Acesso em: 27 abr. 2018.

JAFFE, N. Em “Não está mais aqui quem falou”, Noemi Jaffe subverte gêneros. *Portal Uai Et*, Belo Horizonte, 25 ago. 2017b. Seção Arte e Livro. Entrevista concedida a Márcia Maria Cruz. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/artes-e-livros/2017/08/25/noticias-artes-e-livros,212222/em-nao-esta-mais-aqui-quem-falou-noemi-jaffe-subverte-generos.shtml>. Acesso em: 22 fev. 2018.

JAFFE, N. Sala de Visita – Entrevista com Noemi Jaffe. *Livraria Cultura*, São Paulo, 2018c. Entrevista concedida a Pedro Herz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UXdJmasdzXQ&t=282s>. Acesso em: 25 jun. 2019.

JAFFE, N. Escritora fala sobre livro baseado no diário escrito pela mãe quando ficou presa em Auschwitz. *Portal Uai E+*, Belo Horizonte, 31 ago. 2013b. Seção Pensar. Entrevista concedida a Carlos Herculano Lopes. Disponível em: <http://vbmlitag.com.br/index.php/2015/03/19/noemi-jaffe/>. Acesso em: 19 de abr. de 2018.

JAFFE, N. Fiscal. *Blog Quando nada está acontecendo*, São Paulo, 3 abr. 2010. Disponível em: <http://nadaestaacontecendo.blogspot.com.br/2010/>. Acesso em: 27 abr. 2018.

JAFFE, N. Fuga. *Blog Quando nada está acontecendo*, São Paulo, 29 dez. 2009. Disponível em: <http://nadaestaacontecendo.blogspot.com.br/search?q=surda,+manca+polonesa>. Acesso em: 27 abr. 2018.

JAFFE, N. *Írisz: as orquídeas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

JAFFE, N. Legião Estrangeira de Clarice Lispector e o efeito de estranhamento, com Noemi Jaffe. *Café Filosófico*. Campinas: Instituto CPFL. Gravado em 23 abr. de 2015e. Programa de TV. Disponível em: <http://www.institutocpfl.org.br/2015/04/23/a-legiao-estrangeira-de-clarice-lispector-e-o-efeito-do-estranhamento-com-noemi-jaffe/>. Acesso em: 21 fev. 2018.

JAFFE, N. Linguíça. *Quando nada está acontecendo*, São Paulo, 15 mar. 2014b. Disponível em: <http://nadaestaacontecendo.blogspot.com.br/2014/>. Acesso em: 27 abr. 2018.

JAFFE, N. Literatura, lugar de escuta. *Litercultura Festival Literário*, Curitiba, 10 ago. 2018a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?>

v=YIPg0WB7JYA. Acesso em: 20 jan. 2019.

JAFFE, N. *Livro dos Começos*. São Paulo: Cosac Naify, 2016a.

JAFFE, N. *Não está mais aqui quem falou*. São Paulo, Companhia das Letras, 2017a.

JAFFE, N. Noemi Jaffe: a arqueóloga de palavras. *Época*, Rio de Janeiro, 12 set. 2017c. Seção Cultura. Entrevista concedida a Ruan de Sousa Gabriel. Disponível em: <http://vbmlitag.com.br/index.php/2015/03/19/noemi-jaffe/>. Acesso em: 19 abr. 2018.

JAFFE, N. Noemi Jaffe comenta como surgiu a ideia para seus últimos dois livros. *Programa do Jô*. Rio de Janeiro: Rede Globo. Gravado em 30 de jul. 2013a. Disponível em: <http://gshow.globo.com/programas/programa-do-jo/O-Programa/noticia/2013/07/noemi-jaffe-comenta-como-surgiu-a-ideia-para-seus-ultimos-dois-livros.html>. Acesso em: 22 jan. 2018.

JAFFE, N. O autor como leitor – Noemi Jaffe: 13 perguntas sobre livros e leitura. *Villas-Boas&Moss*, São Paulo, 19 mar. 2015c. Entrevista concedida a Luciana Villas-Boas. Disponível em: <http://vbmlitag.com.br/index.php/2015/03/19/noemi-jaffe/>. Acesso em: 23 abr. 2018.

JAFFE, N. O “Livro dos Começos”, de Noemi Jaffe, marca o fim da Cosac Naify. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 de fev. 2016b. Entrevista concedida a Leonardo Cazes. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/o-livro-dos-comecos-de-noemi-jaffe-marca-fim-da-cosac-naify-18726324>. Acesso em: 15 jan. 2018.

JAFFE, N. *O que os cegos estão sonhando?: com o Diário de Lili Jaffe (1944-1945) e texto final de Leda Cartum*. São Paulo: Editora 34, 2012a.

JAFFE, N. *Quando nada está acontecendo*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

JAFFE, N. Sem vaidade. *Rascunho*, Curitiba, dez. 2014a. Disponível em: <http://rascunho.com.br/sem-vaidade/>. Acesso em: 20 abr. 2018.

JAFFE, N. Sobre o que houve com o que foi dito. *Pernambuco*. São Paulo, ago. 2017f. Disponível em: http://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_138_web.pdf. Acesso em: 12 nov. 2019.

JAFFE, N. *Todas as coisas pequenas*. São Paulo: Hedra, 2005.

JAFFE, N. Uma mãozinha para deixar de ser vítima. *Valor Econômico*. São Paulo, 27 fev. 2015d. Disponível em: <https://www.valor.com.br/cultura/3929600/uma-maozinha-para-o-leitor-deixar-de-ser-vitima>. Acesso em: 28 mai. 2018.

JAFFE, N. Varão. *Quando nada está acontecendo*, São Paulo, 15 set. 2013c. Disponível em: <http://nadaestaacontecendo.blogspot.com.br/2013/09/varao.html>. Acesso em: 27 abr. 2018.

KAMPF. In: KELLER, A. J. *Dicionário Michaelis Escolar Alemão*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2016. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/Oka35/Kampf/>. Acesso em: 15 de jan. 2020.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEVINAS, E. *Totalidade e infinito*. 3 ed. Lisboa: Edições 70, 2017.

LISPECTOR, C. *Laços de Família*. 12 ed. Rio de Janeiro: Olympio, 1982.

MASSAUD, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1997.

MATRIX. In: FERREIRA, A. G. *Dicionário de português - latim*. Porto Alegre: Porto Editora, 1990.

MEMMI, A. *O homem dominado*. Lisboa: Seara Nova, 1975.

NASCIMENTO, C. A. O legado de Santo Agostinho. *Café Filosófico*. Campinas: Instituto CPFL. Gravado em 26 dez. de 2008. Programa de TV. Disponível em: <https://www.institutocpfl.org.br/2008/12/30/o- legado-de-santo-agostinho/>. Acesso em: 20 set. 2018.

OLIVEIRA, R. A. de. A antropologia da imagem de Deus: uma aproximação bíblico-teológica. *Interações - Cultura e Comunidade*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 87-115, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://200.229.32.55/index.php/interacoes/article/view/P.2316-9451.2013v8n13p87/5688>. Acesso em: 22 de jan. 2019.

OZ, A; OZ-SALZBERGER, F. *O judeu e as palavras*. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

PAIVA, M. A.; ESTEVAM, J. G. A relação ética como religião em Emmanuel Lévinas. *Síntese*, Belo Horizonte, v. 37, n. 119, p. 383-406, 2010.

PAULA, M. F de. O testemunho oblíquo em *O que os cegos estão sonhando?*, de Noemi Jaffe, e *Maus*, de Art Spiegelman. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 55, p. 285-308, set./dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/15635/13936>. Acesso em: jan. 2020.

PESSOA, F. *Poesia* / Alberto Caeiro. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PODCAST *storytelling*: Projeto Humanos: As filhas da guerra. Entrevistador: Ivan Mizanzuk. Entrevistados: Lili Jaffe, Noemi Jaffe e Carlos Reiss. [S. l]. 2015. *Podcast*. Disponível em: <https://www.projetohumanos.com.br/temporada/as-filhas-da-guerra/>. Acesso em: 20 dez. 2019.

RAMOS, N. Apresentação. In: JAFFE, N. Todas as coisas pequenas. São Paulo: Hedra, 2005.

SARTRE, J. P. *A questão judaica*. São Paulo: Ática, 1995.

SCLIAR, M.; FINZI, P.; TOKER, E. (Org.). *Do Éden ao divã: humor judaico*. Tradução de Ayala Kalnicki, Natalio Mazar e Suzana Spíndola. 4 ed. São Paulo: Editora Shalom, 1990.

SCRUTON, R. *Espinosa*. Tradução de Angélica Elisabeth Konke. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

SELIGMANN-SILVA, M. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SELIGMANN-SILVA, M. Apresentação da questão. A literatura do trauma. In: SELIGMANN-SILVA, M. *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003b. p. 45-58.

SELIGMANN-SILVA, M. A história como trauma. In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. *Catástrofe e Representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.

SELIGMANN-SILVA, M. Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória. In: SELIGMANN-SILVA, M. *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003c. p. 387-413.

SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

SELIGMANN-SILVA, M. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, M. *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003a. p. 59-88.

TRASLADAR. In: AULETE, F. J. C. *Dicionário Caldas Aulete*. São Paulo: Lexikon Editora Digital, [2019?]. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/trasladar>. Acesso em: 18 dez. 2019.

VERÍSSIMO, L. F. Prefácio. In: SCLIAR, M; FINZI, P.; TOKER, E. *Do éden ao divã: humor judaico*. Tradução de Ayala Kalnicki, Natalio Mazar e Suzana Spíndola. 4 ed. São Paulo: Editora Shalom , 1990.

ZOLIN, L. O. Crítica Feminista. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 217-242.

WALDMAN, B. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp: Associação Universitária de Culturas Judaica, 2003.

YERUSHALMI, Y. H. *Zakhor: história judaica e memória judaica*. Tradução de Lina G. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

SOBRE A AUTORA

Josilene Moreira Silveira é formada em Letras pela Universidade Estadual de Maringá. Possui Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, na área de Estudos Literários. É Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Três Lagoas, em Estudos Literários, momento em que desenvolveu pesquisa sobre a escrita de Noemi Jaffe.

Este livro foi editorado com as fontes Crimson Text e Barlow.
Publicado on-line em: <https://repositorio.ufms.br>



ISBN 978-65-86943-49-8



9 786586 943498