

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

SARA MARIA MAIO EZEDIN PINHO

**VISÕES DE CRIANÇA, HISTÓRIA DE ADULTOS: UMA LEITURA DE
*FAULT LINES, DE NANCY HUSTON***

Dissertação apresentada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em História da Literatura.

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Nubia Jacques Hanciau

Data da defesa: 27 de janeiro de 2010

Instituição depositária:
Núcleo de Informação e Documentação
Universidade Federal do Rio Grande – FURG

Rio Grande, janeiro de 2010

AGRADECIMENTOS

Um pouco de todas as pessoas que conheço está nesse trabalho. Os rostos da infância que povoam a minha memória do passado espreitam as páginas que seguem. Vanessa, Graça (*In memoriam*) e Fernando participaram das lembranças mais felizes da época primeira. O ingresso no mundo das Letras foi um grande desafio, mas não teria chegado até aqui sem os ensinamentos de Attila Louzada, Oscar e Cristina Brisolará, Cristina Dias Diaz, Marisa Amaral e José Fornos. Carlos Alexandre Baumgarten guiou os meus primeiros voos na literatura através da obra de Machado de Assis; comecei a vida literária com um grande escritor e com um grande professor. No mestrado, Raquel Souza e Eliane Campello me mostraram diferentes meios de olhar a literatura e Néa Castro, que nunca me deu aula, enriqueceu com poesia e sorrisos todos nossos encontros nos corredores da FURG. Hilda Lontra, amiga e mestre, me inspirou com suas palavras e visões poéticas do mundo. Núbia Hanciau, orientadora querida, que me apresentou as obras de Nancy Huston e enriqueceu as análises com seu espírito crítico e conhecimentos literários, compreendendo minhas limitações e períodos de silêncio.

Sarah Lima, Camila Paulo, Sheila Minuto, Taíse Possani, Sylvinha Cirne, Cecília Mariano, Carla Batista, Deise Costa, Vinicius Estima, Leonardo Alves, Bruno Duarte e José Antonio Roig, amigos maravilhosos que me acompanharam nessa e em outras jornadas. Maria, Gilberto, Lidiana, André, Mei Ling, Isabel e Taimon, sem vocês, eu nada seria. Rodrigo Ferreira Passarelli, amigo e amor, que torna o meu mundo mais colorido a qualquer distância.

RESUMO

Fault Lines (2007) de Nancy Huston apresenta um novo caminho para os estudos no campo do entrecruzamento entre a história e a ficção. As duas formas narrativas intercambiam seus modos de lidar com o tempo, mas a infância ainda não fazia parte dessas correspondências. Nas narrativas de quatro crianças de seis anos da mesma família, porém, em épocas e lugares diferenciados, adentramos a história maior sob uma perspectiva infantil. De 2004 a 1945, o tempo presente se torna passado e as linhas de falha de cada personagem se tornam evidentes. Sol, Randall, Sadie e Kristina redimensionam a história dos adultos e revelam, através da ficção, uma nova forma de olhar o tempo pretérito.

Palavras-chave: Literatura e história, infância e memória.

ABSTRACT

Fault Lines (2007) by Nancy Huston introduces a new path for studies in the field of the exchanges between history and fiction. The two narrative-forms trade with each other their perspectives of time, but childhood was not part of this deal. Through the narratives of four six year-old children from the same family, however, at different times and places, we visit major history under a child's eyes. From 2004 to 1945, the present time walks to the past and the fault lines of each character become evident. Sol, Randall, Sadie and Kristina present a different version for the historical events and show through fiction a new way of looking at the past time.

Keywords: Literature and history, childhood and memory.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
1. A LITERATURA, A HISTÓRIA E O OLHAR EM <i>FAULT LINES</i>	9
1.1 Reflexões sobre história e literatura – olhares entrecruzados	9
1.2 Narrar o tempo e suas aporias – a história e a ficção	13
1.3 Recortar o tempo, olhar o mundo – a narrativa da micro-história	19
1.4 <i>Fault Lines</i> , romance histórico?	22
1.5 De Gaston Bachelard a Zygmunt Bauman – lendo as personagens de <i>Fault Lines</i>	26
2. SOL, 2004	28
2.1 Sol e o mundo.....	29
2.2 O mundo de Sol.....	37
2.3 Sol no outro lado do mundo	41
3. RANDALL, 1982	43
3.1 Uma face para o tempo.....	51
3.2 Outra face para o tempo	58
4. SADIE, 1962	66
4.1 Infância entre mundos	70
5. KRISTINA, 1944-45	87
5.1 As faces do horror	89
5.2 Kristina, Krystka, Klarysa e Erra: identidades em movimento	104
5.3 <i>Music is movement invisible</i> – Kristina.....	105
5.4 <i>Who gave me my birthmark? Who gave me my voice?</i> – Krystka.....	112
5.5 <i>Tomorrow never comes but the next day comes</i> – Klarysa, Kriswaty.....	115
5.6 <i>We are the orphans. I am song and he is silence</i> – Erra	116
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
7. NANCY HUSTON: CRIATIVIDADE, ARTE E RESILIÊNCIA	124
8. REFERÊNCIAS	126
Obras da autora.....	126
Bibliografia	126

APRESENTAÇÃO

Fault Lines (2007) é um romance repleto de paradoxos, imagens, símbolos e conflitos constitutivos de uma bela narrativa de ficção. A beleza do livro encontra o paradoxo: é um livro sobre a dor e essa é sua imagem constante. No rastro dos símbolos, Nancy Huston constrói o nosso mundo dentro de outro mundo através do olhar de quatro crianças de seis anos. Sol, Randall, Sadie e Kristina compartilharam seus conflitos pessoais comigo e permitiram que eu vivesse com eles a sua alegria (temporária) e o seu sofrimento (durável) ao longo da escrita da dissertação.

Nós, leitores, entramos no momento infantil presente que rumo para o presente de nossa leitura que é, invariável e dolorosamente, um encontro com a tristeza. Se as infâncias perdidas e machucadas não interessavam a Gaston Bachelard¹, no romance elas assumem o papel principal. Não há nada que possamos fazer para salvar as crianças do livro; o sentimento primordial é a impotência: quanto mais lemos, mais as machucamos e as guiamos ao caminho da agonia. A alternativa que encontrei, não para enganar a dor, mas para confrontá-la, foi tornar suas vidas a minha vida, sofrer com elas e jamais abandoná-las.

A dissertação chega ao fim e a obra continua aberta às inúmeras leituras e leitores que desejam ingressar no mundo de palavras e olhares infantis por vários caminhos. Para realizar a leitura, e esse trabalho é uma leitura apenas, revisei o passado e encontrei na história mundial os cenários que ilustram as narrativas dos pequenos protagonistas. Assim, pude

¹ Na *Poética do devaneio* (2006) Gaston Bachelard afirma: “Deixemos então à psicanálise o cuidado de curar as infâncias maltratadas, os pueris sofrimentos de uma *infância endurecida* que oprime a psique de tantos adultos” (p. 94). Bachelard é amplamente utilizado na presente dissertação para a análise dos símbolos nas narrativas das crianças. O teórico francês constrói a significação simbólica por intermédio das memórias da infância; mesmo alegres esses períodos primordiais escondem nas imagens simbólicas suas obscuridades. As análises da “outra face” dos símbolos da infância são fundamentais para a proposta desta leitura.

perceber como seus olhares recortam a história maior e inserem suas vidas particulares em meio aos grandes conflitos da humanidade. Da Guerra do Iraque e a supremacia do *Google* ao obscuro sistema racial nazista de Adolf Hitler, de Sol a Kristina, de 2004 a 1944-45, o rumo é invariavelmente ao passado; com o olhar fixo no presente, somos guiados a uma história que já começa no fim. *Fault Lines* coloca a infância por um fio, a caminho do precipício para que não repitamos os mesmos erros do lado de fora das páginas, na época atual do mundo “real”.

No primeiro capítulo, as trajetórias individuais da história e da ficção e seus intercâmbios ao longo dos séculos colocam em diálogo o pensamento de teóricos com o romance: Luiz Costa Lima, Roland Barthes, Hans Robert Jauss, Alfredo Bosi, Luis Antonio de Assis Brasil, Beatriz Sarlo, Paul Ricoeur e Carlo Ginzburg teorizam acerca dessa relação, ora privilegiando a ficção, ora elucidando o papel histórico. O entrecruzamento da história e da ficção na obra *Tempo e narrativa* (Tomo III, 1997) de Paul Ricoeur evidencia as características narrativas individuais de cada uma e o modo como se influenciam. A micro-história de Carlo Ginzburg marca a abertura de uma relação mais ampla entre a história e a literatura demonstrando a necessidade de se recorrer à arte para encontrar o passado. Em seguida, a aporia em classificar ou não a obra de Nancy Huston como romance histórico por intermédio do pensamento desenvolvido por Georg Lukács em *La novela histórica* (1966).

O segundo capítulo contempla a análise individual de cada protagonista. Dessa forma, em Sol será privilegiado o sentido do nome da personagem em relação ao seu comportamento diante os fatos que a cercam; Randall com a marca de nascença terá uma análise envolvida pela simbologia do “morcego” que guarda em sua significação o destino da personagem; em Sadie, a resiliência de uma pequena vida afogada pelos valores paradoxais da Guerra Fria; Kristina e a *lebensborn* nazista trazem à tona o valor da infância (ou sua falta) mediante o conflito. Para todos os narradores, o período histórico no qual estão inseridos será explorado no momento inicial de suas análises. A quarta parte da dissertação introduz uma pequena biografia de Nancy Huston, suas obras e a recepção crítico-literária no Brasil para o conforto do leitor dessa dissertação.

1. A LITERATURA, A HISTÓRIA E O OLHAR EM *FAULT LINES*

Fault Lines (2007) viaja pela história mundial e intercala cenários e acontecimentos historicamente datados a personagens ficcionais inventados. As vozes que contam e os olhares que observam evidenciam experiências temporais em lugares e anos diferentes por intermédio de narrativas surpreendentes. A vida fictícia e particular das pequenas personagens, em seus conflitos infantis e familiares, apreende o “real” e lhe confere novas dimensões, apenas acessíveis pela ficção; e tudo o que Sol, Randall, Sadie e Kristina podem fazer diante do horror que os cerca é olhar e narrar. Ficção e história entrecruzam-se no enredo a cada discurso e a cada olhar crítico direcionado ao mundo. Para entender essa intersecção no romance, é necessário revisitar os caminhos historiográficos e ficcionais, seus divórcios e uniões, ao longo do tempo.

1.1 Reflexões sobre história e literatura – olhares entrecruzados

As fronteiras simbólicas que separam a literatura da história, ao incorporarem o espírito líquido-moderno de nosso tempo, tornam-se oscilantes e flutuam entre os mares obscuros do poético e a placidez do relato histórico. Literatura não é história, tampouco a história almeja ser classificada como literatura; entretanto, as correspondências entre uma e outra sempre existiram. Os elementos literários adentraram o plano da narrativa histórica tendo personagens e enredos como partes relevantes dos relatos, bem como os episódios históricos pintaram cenários e, por vezes, protagonizaram diversos romances. Contudo, essa relação é pautada pela diferença de propósitos; o modo de olhar o mundo em que vivemos elucida a fidelidade ao real, fardo da história, e a fidelidade ao estético, compromisso literário, que afasta historiadores e literatos. A diferença não os separa por completo e cria mais um elo

de proximidade nessa conturbada relação; ao relatar um fato histórico, o historiador utiliza-se de seu olhar pessoal, suas escolhas lexicais denunciam o homem por detrás do texto e, assim, revelam a fragilidade da busca por uma “realidade objetiva”.

A relação entre história e literatura é anterior ao próprio pensar dessas disciplinas como “ciência”. Na Grécia Antiga, os mitos sustentavam os costumes e a cultura e ilustravam as grandes narrativas épicas no registro histórico de um povo. Não havia questionamento acerca do que era real e do que era ficcional, quando terminava a verdade e começava a imaginação criadora. Luiz Costa Lima em *História, ficção e literatura* (2006) atenta para o momento em que a escrita da história “contentava-se em separar-se de Homero e registrar o que ouvira e vira, ou apenas o que lhe fora contemporâneo” (p. 16); mesmo ao distanciar-se da épica, a narrativa historiográfica carecia de uma reflexão, não apenas para discutir fronteiras entre história e ficção, mas também para teorizar acerca do campo de investigação, dos métodos e dos objetivos que seu estudo implica.

No decorrer do tempo, tanto a literatura quanto a história afirmaram-se em suas teorias de estudo e estabeleceram fronteiras (e barreiras) entre si. Os Formalistas Russos repensaram o conceito de literatura no século XX ao conceberem a obra literária como produto autônomo e que, por isso, deve reivindicar um estudo imanente, além da concepção da *literariedade* própria dos textos ficcionais, pois apresentam alguma especificidade em relação a outros textos que se utilizam do mesmo material – a palavra. A linguagem simbólica que se desdobra sobre si mesma difere da linguagem descritiva e ganha um olhar dedicado às suas particularidades. Qualquer ligação entre a obra e a história era obliterada nas interpretações formalistas que se acreditavam suficientes para atingir a compreensão total do texto.

Hans Robert Jauss, ao contrário dos Formalistas, recoloca em discussão a arte como uma atividade produtora, receptiva e comunicativa. O teórico alemão concebe a obra literária como produto da expressão de um sujeito que vive em um determinado tempo histórico que, de certa forma, marca seu texto. No curso do tempo, se uma obra consegue manter um diálogo permanente não só com a literatura, mas com o mundo, ela garante sua receptividade e sua historicidade. A recepção, processo de leituras e releituras que atribuem novas significações ao texto ficcional, oferece a chance do trabalho artístico de sobreviver ao e no tempo. Jauss posiciona literatura e história lado a lado novamente ao colocar a arte literária em relação com a sociedade, com o tempo e com a própria arte tornando-a viva e renovada a cada encontro:

“[...] comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção” (Jauss, 1979, p. 70).

História e literatura (re) criam mundos de palavras, seres de papel que, tendo ou não registro na realidade, têm suas vidas contadas em parágrafos e seu tempo vivido construído por combinações verbais. A ambigüidade presente nos textos literários é um caráter, segundo Luiz Antonio de Assis Brasil, “jamais aceito pela história, que não prescinde da razão integralizadora e racional” (2000, p. 259). O historiador não intenta deformar um fato; ele objetiva descrever e refletir para interpretar, enquanto o romancista:

autoriza-se a não interpretar, mas a reinterpretar o fato no propósito narrativo; habilita-se a comentar, fazer projeções, deformar, tomando hipóteses como se fosse realidade; enfim, comporta-se como um verdadeiro artista. Não tendo compromisso com o fato material, pode inclusive criá-lo ou suprimi-lo. (Assis Brasil, 2000, p. 259).

A totalidade que a história almejava abranger liderou a disciplina à própria crise. Roland Barthes, em *O discurso da história* (1967), defendeu a tese da morte da narrativa histórica, pois ao tentar afirmar-se enquanto ciência no século XIX, a ordenação dos fatos regeu uma forma narrativa voltada apenas para o privilégio do real. O teórico francês releva a dupla tarefa do historiador: contar e provar; a necessidade de convencer ao mesmo tempo em que precisa impressionar o leitor sem deixar dúvidas ou gerar desconfiâncias. Barthes recorre aos termos próprios da análise do discurso e os aplica à escrita da narrativa historiográfica. No plano da enunciação, a carência dos signos do enunciante também é significativa, pois, com o intuito da objetividade, a história parece escrever-se sozinha:

Trata-se do caso em que o enunciador entende “ausentar-se” do seu discurso em que há, por conseguinte, carência sistemática de qualquer signo que remeta para o emissor da mensagem histórica: a história parece contar-se sozinha. Este acidente tem uma carreira considerável, visto que corresponde de fato ao discurso histórico dito “objetivo” (no qual o historiador nunca intervém) (1967, p. 124, grifos no original).

O enunciado histórico comporta três unidades de conteúdo que representam o “assunto” da história e este pode assumir as formas das imagens líricas e simbólicas quando o autor remete cada instante do seu texto para um “significado implícito”; apresenta-se à epopéia quando o historiador escolhe a “forma metonímica”; e a história se torna reflexiva

quando é pautada pelos raciocínios de seus protagonistas. Os três modos são escolhas estético-ideológicas feitas pelos historiadores, assim como os artistas, recortam a realidade ao seu sabor. A “ilusão do real” é o efeito de linguagem que une os discursos ficcionais e historiográficos e corresponde à significação da realidade observada, tanto pelos estudiosos quanto pelos artistas. De acordo com Barthes, “o discurso histórico não segue o real, não faz mais do que significá-lo, não cessando de repetir *aconteceu*, sem que esta asserção possa alguma vez ser algo mais do que o avesso significado de toda a narração histórica” (1967, p. 129, grifo no original).

A Escola dos Annales de 1929 passa a combinar outras ciências, como a geografia e a sociologia, às análises históricas. Com outra proposta de enfoque, os Annalistas inauguraram uma nova forma de (re) fazer a história, mais centrada em uma antropologia cultural do que na visão política comum ao século XIX. Na década de 1970, o micro-historiador italiano, Carlo Ginzburg, acrescenta à narrativa histórica conceitos até então próprios apenas ao texto literário: símbolos, sensibilidade e representações para cativar e envolver o leitor. Ao afirmar a imprevisibilidade e a incerteza das tentativas de reconstruir o passado, Ginzburg e os demais micro-historiadores propõem um novo olhar histórico ao reduzir o campo de investigação para “experimentar uma análise mais intensa, realizando outra leitura e abordagem do social” (Pesavento, 2000, p. 214). Assim como os Annalistas, Carlo Ginzburg voltou-se ao cultural-social para resgatar as representações construídas na história que se expressaram por imagens e discursos outros. A literatura é um desses discursos e manifesta, através das narrativas, uma forma outra de experimentar o tempo sem o compromisso com o calendário e nem mesmo com a história, pois ao criar e recriar universos autônomos garante ao leitor um novo olhar sobre seu próprio mundo. Tendo ou não compromisso com o que a cerca, a obra ficcional carrega as marcas discursivas de seu tempo de escrita, já que os autores são intelectuais do seu tempo, nem à frente e nem atrás dele:

Como autor *de hoje*, seu compromisso é com o estético, e, por isso, não renuncia a seu próprio tempo. É alguém que rememora o episódio histórico, mas sem arredar o pé de sua condição de intelectual de hoje, com critérios de hoje, com valores de hoje, com a estética de hoje, e com profunda intencionalidade (Assis Brasil, 2000, p. 259, grifo no original).

Nancy Huston visita as casas do passado e deixa intactos seus móveis, porém, descreve-os a partir de seu olhar de *hoje*. A autora não deseja reescrever o que passou, pelo contrário, apesar das fontes bibliográficas, documentos e fotografias consultadas por Huston,

é com o efeito estético seu maior compromisso. Não há dúvidas de que aquele passado é herança histórica mundial; ao ler o romance não o negamos, temos as provas. Contudo, somente as personagens que transitam nas casas pretéritas tornam o que aconteceu sensível a nós, retratando seu cotidiano, entre sortes e desventuras, à beira dos acontecimentos que mudam o curso de suas infâncias para o caminho da dor.

Olhar é uma maneira de guardar o tempo; a pluralidade “vertiginosa” dos acontecimentos permite que o sujeito recorte as imagens, crie lembranças e confira significados ao mundo. “Olhar é o movimento interno do ser que se põe em busca de informações e de significações” (p. 66) garante Alfredo Bosi em *A fenomenologia do olhar* (1988). O teórico parte da hipótese revolucionária que liga a origem do cérebro à formação primordial dos olhos. Dessa forma, ver e pensar estão entrelaçados e atuam no despertar dos demais sentidos do sujeito. E se o olhar carrega marcas da sensibilidade, do modo que sentimos e percebemos o mundo, temos em Kristina uma narrativa quase musical, em Sadie a tristeza do piano forçosamente tocado, Randall nas fantasias da infância e Sol, a admiração do horror. O ato da leitura converte-se em uma viagem no tempo, através de crianças que educam nosso olhar e nosso pensamento para uma visão mais sensível da história.

A forma narrativa de *Fault Lines* entrecruza-se com a forma narrativa histórica; *Tempo e Narrativa* (1997) de Paul Ricoeur entra em diálogo com *Tempo passado* (2007) de Beatriz Sarlo para aprofundar a análise dos planos das narrativas histórica e ficcional e elucida as aporias encontradas tanto por artistas quanto por estudiosos ao contar as experiências humanas no tempo.

1.2 Narrar o tempo e suas aporias – a história e a ficção

[...] e é no tempo que todas as coisas nascem e perecem; por isso, também, alguns disseram que o tempo é o que há de mais sábio. (Aristóteles)

Em *Tempo e Narrativa* (1997), Paul Ricoeur constrói a trajetória de diferenças entre a história e a ficção por intermédio de suas formas de narrar o tempo; representar e dissimular, descobrir e inventar, real e irreal, cosmológico e fenomenológico, são algumas aporias temporais que distinguem as narrativas historiográficas das narrativas ficcionais. Ao problematizar suas características, o autor encontra o caminho para entrecruzar história e

ficção. A ambição da história é chamada de representância; a dívida do historiador de não estar no momento presente do acontecimento o faz recorrer aos documentos e aos relatos para incorporar a realidade à sua narrativa. O trabalho para unir passado e realidade dentro do texto é árduo; para o historiador, o real compreende tudo o que “pôde ser observado pelas testemunhas do passado” (p. 273) e é passível de remontar a experiência verdadeira de uma determinada época. Apostar nos testemunhos coloca em questão a união entre realidade e passado. A testemunha que relata um acontecimento não o reconstrói em sua medida exata; o passado, segundo Ricoeur, não é “observável, mas memorável” (p. 274).

Contar com a memória da testemunha é problemático para o historiador. Na medida em que a escrita da história apoia-se na cronologia dos fatos, na exatidão da narrativa para expor os detalhes e na fixidez do tempo, ele depara-se com as lacunas próprias da lembrança. Os relatos pessoais não tornam a história “pura e simplesmente falsa, mas ligada ao imaginário social contemporâneo, cujas pressões ela recebe e aceita mais como vantagem do que limite” (Sarlo, 2007, p. 13). A lembrança, “soberana” e “incontrolável”, expande o horizonte da narrativa histórica e torna o passado parte do presente e ela “precisa do presente porque [...] o tempo *próprio* da lembrança é o presente: isto é, o único tempo *apropriado* para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o próprio” (2007, p. 10, grifos no original), assinala Beatriz Sarlo em *Tempo passado*.

A dívida do historiador com o passado transforma a experiência pretérita em “fato” na tentativa de anular “sua relação com a subjetividade” (Sarlo, 2007, p. 28). Tornar essa relação nula é um projeto positivista ambicioso; para que se fale de entrecruzamento é preciso pensar em graus maiores e menores de subjetividade do discurso narrativo, uma vez que os textos dependem das escolhas humanas para existir. As narrativas históricas e ficcionais têm a capacidade de representar a experiência humana do tempo, porém, o fazem de maneira distinta, lidando com os tempos cosmológico e fenomenológico de modos diferenciados. O tempo cosmológico apresenta a sucessão linear, vivemos as horas e os dias que passam e a progressão de nossas vidas do nascimento à morte. No tempo fenomenológico, a experiência ocorre em termos de passado, presente e futuro. Somos orientados não apenas pelo tempo que passa cronologicamente, mas pelo tempo que é, que já passou e por aquele que está por vir.

O tempo humano é constituído pela integração do tempo cosmológico com o tempo fenomenológico e essa junção é promovida pela narrativa historiográfica. A experiência do mundo na história é regida por uma fixidez linear que intenta excluir a imaginação, as

divagações e as dissimulações. Mesmo a utilização do relato ou do testemunho em forma narrativa não oblitera o compromisso com uma experiência “real” do tempo. Beatriz Sarlo aponta que “a narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado” (2007, p. 24). A concepção temporal da história difere da percepção que a ficção tem do tempo. Ligado ao tempo cosmológico da evolução do universo, a história incorpora em suas narrativas o calendário, a sequência de gerações, arquivos, documentos e rastros para representar o passado. O narrador da história não transpõe os fatos e as fontes que utiliza; preso à temporalidade cósmica, não se liberta dela para não abrir mão da totalidade que sua narrativa deve conter. Na ficção, a cronologia dos fatos pode ganhar o segundo plano ou tornar-se irrelevante; arquivos e documentos podem ser ficcionalizados e os rastros podem seguir os rumos da imaginação criativa de cada artista.

As últimas páginas de *Fault Lines* apresentam a bibliografia consultada por Nancy Huston para a escritura do romance. As referências historiográficas utilizadas pela autora fornecem pontos referenciais datados e de fácil identificação: Segunda Grande Guerra, Massacre *Sabra* e *Shatila*, Guerra Fria e Guerra do Iraque em conjunto com a descrição de países conhecidos: Alemanha, Estados Unidos, Canadá e Israel. Paul Ricoeur adverte que “enganar-nos-íamos gravemente se concluíssemos daí que esses acontecimentos datados ou datáveis arrastam o tempo da ficção para o espaço gravitacional do tempo histórico” (1997, p. 220). O compromisso com o real é obliterado da representação imaginária do mundo e, dessa forma, a “libertação do narrador” garante a experiência ficcional do tempo por intermédio de personagens imaginados misturados a lugares históricos. A temporalidade no romance é mais complexa do que a representação linear; inversões e anacronias garantem a experiência fictícia do tempo que já passou e essa experiência, aparentemente de caráter negativo por não ser “verdadeira”, pode suscitar o gosto do leitor por novas descobertas.

A tese de *Tempo e Narrativa*, como afirma Paul Ricoeur, constitui-se da “aporia da temporalidade, à qual responde de diversas maneiras a operação narrativa” (1997, p. 22). Ao criticar os estudos imanentes voltados à literatura, Paul Ricoeur atenta que a leitura promove a intersecção de dois mundos: leitor e texto compartilham olhares e experiências temporais. O leitor oferece a narrativa a chance de ecoar para além de suas páginas e o texto proporciona uma maneira diferenciada de olhar e experimentar o tempo. “Com efeito, somente pela mediação da *leitura* é que a obra literária obtém a significância completa” (1997, p. 275, grifo no original) garante Ricoeur.

Caminhos traçados por palavras são incertos e se multiplicam em diversas direções, em igual medida, o texto “é atingido pela mesma indeterminação e pela mesma incerteza que as leituras futuras” (Ricoeur, 1997, p. 285). A leitura é o elemento determinante no entrecruzamento da história e da ficção; a transferência do mundo fictício do texto ao mundo efetivo do leitor encontra na leitura seu momento fenomenológico: a oportunidade de experimentar esses mundos; “ora, não somos menos leitores de história do que de romances” (Ricoeur, 1997, p. 316), a narrativa historiográfica se utiliza de recursos ficcionais para cativar e “convencer” os seus leitores tanto quanto a literatura se utiliza de estratégias narrativas da história para manter seu vínculo com o estético.

A ficcionalização da história conta com o auxílio do tempo do calendário para garantir um lugar à imaginação na narrativa histórica. O calendário perpetua as datas e confere ao evento histórico a “marca do presente”. Ao renovar-se todos os anos, o calendário promove a lembrança dos acontecimentos datados conferindo seu lugar na história e é nesse instante que a imaginação serve aos propósitos da narrativa historiográfica. “Estender” a lembrança, construir o contexto ao entorno dos documentos e dos arquivos, o “rastros”; é operar a perspectiva do presente na narração (o *hoje*), pois o historiador é, assim como o artista, um intelectual de seu tempo; para Ricoeur:

Se o rastro é um fenômeno mais radical do que o do documento ou do arquivo, em compensação é o processamento dos arquivos e dos documentos que faz do rastro um operador efetivo do tempo histórico. O caráter imaginário das atividades que mediatizam e esquematizam o rastro é atestado no trabalho de pensamento que acompanha a interpretação de um resto, de um fóssil, de uma ruína. De uma peça de museu, de um monumento: só lhe resta atribuímos seu valor de rastro, ou seja, de efeito-signo, ao *nos afigurar* o contexto de vida, o ambiente social e cultural, em suma, [...], o *mundo* que, hoje, *falta*, por assim dizer, ao redor da relíquia (Ricoeur, 1997, p. 320-1, grifos no original).

A imaginação contribui para a representância histórica; não ter estado lá, mas criar o efeito de ter estado aproxima o que foi à sua forma textual: o passado (a face) vivido por intermédio da forma narrativa (a outra face). O “passado real” da história, aproxima-se, dessa maneira, do “quase passado” da ficção; ele não passa de uma recriação linguística pautada na consciência atualizada do autor, mesmo na utilização de documentos e testemunhos. Os efeitos de “vivacidade” e “ilusão de presença” fazem com que o historiador recorra à estrutura poética e encadeie os acontecimentos de forma cômica, trágica ou romanceada, como defende Ricoeur: “A mesma obra pode, assim, ser um grande livro de história e um admirável

romance. O espantoso é que esse entrelaçamento da ficção à história não enfraqueça o projeto de representância desta última, mas contribua para a sua realização” (1997, p. 323). A leitura do texto historiográfico conta com as expectativas e o presente do leitor para atribuir significado aos eventos históricos.

Os acontecimentos fundadores, que marcaram época e redimensionaram pensamentos ou estabeleceram novas consciências e identidades, pedem uma narrativa interpessoal, sem o distanciamento e a “neutralização ética” do historiador. Os campos de concentração nazistas e as vítimas do Holocausto estão ligados a “acontecimentos que é necessário *nunca esquecer*” (Ricoeur, 1997, p. 325). O papel da ficção na memória do horrível é dar “olhos ao narrador horrorizado. Olhos para ver e para chorar” (1997, p. 327), para que o “verdadeiro” sucumba à “alucinação da presença” e o horror não seja esquecido jamais, como confirma Ricoeur: “Mas talvez haja crimes que não se devam esquecer, vítimas cujo sofrimento peça menos vingança do que narrativa. Só a vontade de não esquecer pode fazer com que esses crimes não voltem *nunca mais*” (1997, p. 327, grifo no original).

As “estratégias do invisível” garantem o efeito do texto que parece ter sido escrito sozinho. Estética própria das narrativas ficcionais para “o apagamento do autor, a estratégia “faz parte da parafernália de disfarces e de máscaras de que se serve o autor real para se transformar em autor implicado” (Ricoeur, 1997, p. 279). Embora Paul Ricoeur aponte a estratégia como “esforço” do romancista moderno para deixar o texto sem autor, esse “cúmulo da dissimulação” ficcional é igualmente utilizado pelos escritores da história no momento em que almejam “simular a presença do real por meio da escritura” (1997, p. 279). A objetivação da verdade, então dissimulada nas palavras do historiador que não pode “dar as caras” no texto, figura a partir dos meandros da ficção:

Os procedimentos retóricos pelos quais o autor sacrifica a sua presença consistem precisamente em dissimular o artifício pela verossimilhança de uma história que parece contar-se sozinha e deixar falar a vida, que, assim, é chamada de realidade social, comportamento individual ou fluxo de consciência” (1997, p. 279).

O leitor está ciente que uma obra é “produzida por uma pessoa e não pela natureza” (Ricoeur, 1997, p. 280), assim, o texto ficcional lança o “pacto da leitura”. Não fornecer provas concretas da existência de Sol, Randall, Sadie e Kristina em meio aos conflitos que os cercam não compromete a leitura de *Fault Lines*: “É justamente porque o romancista não

dispõe de uma prova material a fornecer que ele pede ao leitor que lhe conceda não só o direito de saber o que ele conta ou mostra, mas também de sugerir uma apreciação, uma avaliação de seus personagens principais” (Ricoeur, 1997, p. 280). O historiador não precisa “provar” a veracidade dos fatos que narra, pois apoia-se nos registros e documentos. Contudo, na mesma medida, o leitor aceita a visão apresentada do evento histórico como o que ocorreu no plano real. Por intermédio do pacto entre leitor e texto é que a narrativa atinge seus objetivos, sejam eles na esfera ficcional ou histórica.

O “fazer crer” da história atua na historicização da ficção. A “quase presença” dos acontecimentos irreais postos diante dos olhos do leitor, através do ato de contar algo que já passou, aproxima ficção e história. A ficção apropria-se do “fazer crer” próprio da narrativa historiográfica permitindo ao artista exercer sua liberdade; para Ricoeur, “o *quase-passado* da ficção torna-se assim o detector dos *possíveis ocultos no passado efetivo*. O que *teria podido acontecer* [...] recobre ao mesmo tempo as potencialidades do passado *real* e os possíveis *irreais* da pura ficção” (1997, p. 331, grifos no original). Kristina, vítima da *Lebensborn* nazista traz aos olhos do leitor a outra face do obscuro período alemão; numa era em que o assassinato de judeus ofuscava as demais ações criminosas de Adolf Hitler, Nancy Huston evidencia outro horror, tão cruel quanto essas mortes, na perspectiva de uma de suas frágeis vítimas: uma criança de seis anos. O leitor, se quiser, pode sair do texto ficcional e entregar-se ao universo historiográfico para descobrir mais sobre o assunto. Kristina é um ser de linguagem e só se realiza através dela e a ela pertence, ela é verdadeira no mundo da ficção, porém, a menina igualmente representa milhares de crianças raptadas e carrega em seu olhar e em sua voz todos os olhares e todas as vozes até então adormecidos no tempo.

Por intermédio da narrativa é que Nancy Huston torna a experiência do tempo da história insuportável. As vidas que se movimentam durante os grandes conflitos estão divididas entre duas esferas temporais; inseridos no tempo cósmico, utilizando-se de fontes consultadas pela autora, e no tempo fenomenológico na instância em que, mesmo fictícias, essas personagens retratam, na perspectiva da infância, a experiência de viver em tempos marcados pela guerra. A negatividade da experiência fictícia encontra seu fim na recepção do texto literário. O contato com o leitor mostra que a experiência dessas crianças, mesmo ficcional, contém a possibilidade de inaugurar um diferente modo de olhar o mundo.

1.3 Recortar o tempo, olhar o mundo – a narrativa da micro-história

Os rastros, referidos por Paul Ricoeur, promovem o entrecruzamento entre a ficção e a micro-história. Ao contrário das narrativas da história maior, alguns micro-historiadores assumem seu relacionamento com a arte para que possam “dar vida” aos rastros deixados pelo tempo, conversam com o leitor e se utilizam das manifestações artísticas para ambientar um período. O jogo entre o real e o irreal, mesmo com o propósito primordialmente histórico, sela a relação entre a história e a ficção e inaugura um novo modo de contar o passado.

Na obra *O fio e os rastros* (2007), Carlo Ginzburg dedica um capítulo para refletir acerca das origens do termo “micro-história”, seus usos e significações diversificadas. Presente na obra de estudiosos americanos e europeus, o vocábulo grego ganhou definições além de sua etimologia original; “micro” refere-se ao que é pequeno, menor, imperceptível a olho nu. A paixão pelo detalhe microscópico de George R. Stewart originou o termo micro-história no continente americano. Referências ambientais, lugares, vegetação, condições climáticas e meteorológicas influenciavam as interpretações textuais, históricas ou literárias, do estudioso americano. A análise minuciosa dos eventos históricos levou Stewart a detalhar a batalha final da Guerra Civil estadunidense, episódio de vinte minutos, em uma obra de 300 páginas. “A micro-história de Stewart desemboca numa reflexão sobre o nariz da Cleópatra” (2008, p. 251) afirma Ginzburg.

Luis González y González igualmente utilizou-se do termo micro-história, porém, sem conhecimento ou referência a Stewart e seus escritos. Para o estudioso mexicano, “micro” é sinônimo de análise qualitativa do local, e não quantitativa como pensava Stewart. O sucesso das análises de González y González o faz teorizar sobre a perspectiva micro que a história possibilita. O historiador relaciona micro à história mátria, ligada ao que é fraco, feminino, pequeno e obscuro. Ferdinand Braudel, representante da escola dos *Annales*, designa como micro a história ao redor do herói protagonista e coloca sob a lente histórica seus contextos pessoais. Por manter-se ao entorno das grandes figuras, a micro-história de Braudel era repetitiva e tecnicista e não apresentava uma proposta inovadora acerca do olhar historiográfico. Contudo, é o vínculo com os franceses – *microhistoriens* e *Annalistas*- que dá início à micro-história italiana. A filiação com os *Annales* está presente na relação da história com os demais estudos antropológicos: família, corpo, sexo, classe social,...

A falta de textos fundadores contendo a introdução das bases teóricas e o projeto global da micro-historiografia dificulta os estudos a ela direcionados. Reduzir o campo de investigação, lidar com a imprevisibilidade e com a incerteza de testemunhos e documentos, olhar com intensidade, fragmentar o acontecimento histórico e as fontes a ele relacionadas, caminhar do centro para a margem, focar o vivido e a experiência cotidiana de um período histórico, são algumas propostas da micro-história, porém, não estão presentes em sua totalidade na obra de todos os estudiosos. A sociedade dos micro-historiadores é heterogênea e não há como caracterizá-la facilmente; Henrique Espada Lima em *A micro-história Italiana* (2006) acredita que a dificuldade em classificar o micro como história encontra na pluralidade das produções teóricas individuais a riqueza dessa nova forma narrativa:

O perigo principal, não há dúvida, foi o de assumir coerência e continuidade entre os parâmetros gerais dos debates intelectuais, por um lado, e as investigações e trajetórias individuais, por outro. Subordinar a heterogeneidade e a riqueza das diferenças à busca dos elementos comuns pode ajudar a pensar a micro-história como “grupo” ou como “escola” historiográfica, mas compromete, em nome da “inteligibilidade” generalizadora, uma compreensão mais rica e completa do debate (p. 143).

Sandra Pesavento, em *Esta história que chamam micro* (2000), aposta na divisão da micro-história em duas correntes diferenciadas. A primeira é filiada aos estudos antropológicos, incorporando-os na interpretação histórica; seus principais representantes são os historiadores Eduardo Grendi, Giovanni Levi e Carlo Poni: “Nesta vertente, a micro-história comparece como um laboratório de experiências, onde se torna possível reconstruir as redes de relações, os comportamentos e as identidades, individuais e sociais, dos autores envolvidos” (p. 211). Embora apresente um foco diferenciado é direcionado à análise comportamental das grandes personagens da história maior.

A segunda corrente tem na postura de Carlo Ginzburg sua maior influência. Filiado ao materialismo histórico marxista, Ginzburg direciona seu olhar não para as grandes personalidades históricas, mas para as personagens subordinadas, anônimas e silenciosas. Para tanto, o historiador italiano dialoga com a arte, a antropologia e a psicanálise e une essas manifestações do conhecimento às suas interpretações do tempo passado. A fragmentação do objeto de estudo e das fontes históricas permite que Ginzburg resgate “as representações construídas na história que se expressam por imagens e discursos portadores de significados outros que aqueles que, aparentemente, se dão a ver e ler” (Pesavento, 2000, p. 211). O

amplo relacionamento com a arte, em especial com a literatura, torna a corrente de Ginzburg privilegiada na presente análise.

A ficção assume um papel duplo nas narrativas micro-históricas de Ginzburg. Os empréstimos ficcionais operam nas análises do passado e na escritura do texto histórico. A percepção do tempo pretérito tem nos romances as portas de entrada para o clima de uma época, o que acaba por subordinar a literatura aos propósitos do historiador. Nessa medida, a arte atua no exercício histórico que consiste em interpretar e explicar a realidade social. Ao mesmo tempo, enredo, personagens e cenários denunciam a imaginação criadora do autor nas narrativas da micro-história.

“A mudança de clima intelectual” é marcada pela obra *O queijo e os vermes* (1976), de Ginzburg, a história do moleiro friulano do século XVI processado e condenado à morte pela inquisição: “Reduzir a escala de observação queria dizer transformar num livro aquilo que, para outro estudioso, poderia ter sido uma simples nota de rodapé” (2008, p. 264), escreve Ginzburg. O micro-historiador italiano reduz o foco investigativo e importa-se não em reconstruir as ruínas históricas, mas em contar o que aconteceu. Ginzburg vale-se da narrativa para erguer o contexto ao redor dos rastros e documentos que atestavam a existência do moleiro e que foram escritos pelos inquisidores que o condenaram; a preocupação narrativa do autor traduz-se em compromisso histórico, porém, conta com a presença de elementos antes rejeitados pela história: a dúvida, o questionamento, o ser ou não ser do fato, etc:

Antes de começar a escrever *O queijo e os vermes* ruminei muito tempo sobre as relações entre hipóteses de pesquisa e estratégias narrativas [...]. Eu propusera a mim mesmo reconstruir o mundo intelectual, moral e fantástico do moleiro Menocchio por meio da documentação produzida por aqueles que o tinham mandado para a fogueira. Esse projeto, sob certos aspectos paradoxal, *podia* traduzir-se num relato capaz de transformar as lacunas da documentação numa superfície uniforme. Podia, mas evidentemente não devia: por motivos que eram ao mesmo tempo de ordem cognitiva, ética e estética. Os obstáculos postos à pesquisa eram elementos constitutivos da documentação, logo deviam tornar-se parte do relato; assim como as hesitações e os silêncios do protagonista diante das perguntas dos seus perseguidores – ou das minhas. Desse modo, as hipóteses, as dúvidas, as incertezas tornavam-se parte da narração; a busca da verdade tornava-se parte da exposição da verdade obtida (e necessariamente incompleta). O resultado ainda podia ser definido como “história narrativa”? Para um leitor que tivesse um mínimo de familiaridade com os romances do século XX a resposta era óbvia. (2008, p. 265, grifos no original).

A obra de Ginzburg aproxima-se, nessa medida, da ficção contemporânea. Interrupções e diálogos com o leitor e com a própria escrita são distintos da tradicional

narrativa que “parece escrever-se sozinha”; o texto é escrito ao contínuo dos acontecimentos e da tentativa de responder aos questionamentos do autor. A filiação do historiador italiano é, ainda, com o real; o que o torna diferente dos demais estudiosos é o caminho pelo qual ele almeja acessar a verdade: unindo-se a ficção.

O olhar centrado no cotidiano de agentes históricos desconhecidos igualmente faz parte de *Fault Lines*. Com o foco na infância, Nancy Huston introduz uma nova maneira de pensar a história por intermédio de olhares, vozes e vidas infantis. O compromisso com o estético é evidente, se trata de uma obra literária, porém, como já mencionado por Paul Ricoeur, a experiência irreal do tempo através da ficção pode suscitar no leitor o desejo de olhar para o real de forma diferenciada. Assim como Ginzburg opta por aventurar-se nos meandros da ficção para (re) descobrir o passado, Huston navega na história mundial para (re) contar a realidade.

1.4 *Fault Lines*, romance histórico?

O romance histórico surgiu nos primórdios do século XIX, aproximadamente na época da queda de Napoleão. O autor britânico Walter Scott (1771-1832) marca, segundo Georg Lukács em *La forma clásica de la novela histórica* (1966), o nascimento desse gênero romanesco. Antes de Scott, a temática histórica nos romances era puramente superficial; carecia da representação artisticamente fiel de um período histórico completo. Lukács analisa a obra de Scott e a partir dela extrai as características do romance histórico: os grandes acontecimentos, a cronologia, as personagens e os narradores apresentam um comportamento específico no gênero.

Não falar do presente, o afastamento do tempo contemporâneo próprio dos estudos históricos, torna-se indispensável ao romancista. O artista não utiliza o romance para criticar ou opinar acerca do que aconteceu, ele vale-se da totalidade dos fatos e não de seus fragmentos para compor o texto: “No plantea en sus novelas los problemas sociales de su presente [...]” (Lukács, 1966, p. 32). Para garantir a evolução histórica, pinta a época e os acontecimentos históricos pretéritos em seus momentos de crise, mas os fatos não são os principais protagonistas da narrativa. O comportamento dos grupos sociais diante do conflito que os rodeia é indispensável para retratar “las más íntimas relaciones humanas” (1966, p. 43) e reforçar a identidade nacional de um povo.

A narração dos fatos obedece à ordem cronológica, tal qual a narrativa histórica. A ordenação do tempo é um efeito de escrita que serve para liderar os acontecimentos a sua evolução factual e o autor “ofrece, pues, una perspectiva implícita para la evolución futura [...] no es difícil ver que esta perspectiva es en muchos aspectos afín al resignado *positivismo*” (Lukács, 1966, p. 32, grifo no original). As personalidades históricas fazem parte do pano de fundo e podem ser apenas citadas pelas demais personagens; qualquer alteração poderia fazer com que o leitor questionasse o rumo e a veracidade dos fatos contados; o desenvolvimento histórico estaria comprometido se as fragilidades e complexidades do herói fossem expostas: “[...] es un personaje ya hecho el que se nos presenta, y en efecto debe ser ya una figura definida para que pueda cumplir con su histórica misión en la crisis” (Lukács, 1966, p. 39). São utilizados dados e detalhes reconhecidos pela história para garantir o efeito real ao texto e para “plasmear, en la realidad histórica tal como realmente había sido, con autenticidad humana pero de tal modo que el lector de épocas posteriores pudiese revivirla” (Lukács, 1966, p. 42).

O narrador do romance histórico é semelhante ao narrador dos textos históricos: onisciente e imparcial, jamais fala “eu” e opina acerca dos fatos para não pecar contra a sua filiação positivista: não especular e muito menos imaginar, para ele, o imediatismo e a observação são as expressões máximas da realidade. Dessa forma, as personagens principais são fictícias e se encontram divididas para demonstrar a duplicidade dos conflitos que o autor deseja retratar. O herói do romance histórico apresenta “una cierta inteligencia práctica, nunca extraordinaria, una cierta firmeza moral y decencia que llega en ocasiones a la disposición del autosacrificio, pero sin alcanzar jamás una pasión arrobadora ni tampoco una entusiasta dedicación a una gran causa” (Lukács, 1966, p. 32).

Todo romance é histórico no momento em que pensarmos no ato da escrita situado em um determinado tempo. Por ser uma escritora de “hoje”, Nancy Huston carrega em seu discurso a marca desse tempo e não de outro, embora sua narrativa contemple o passado, a consciência que escreve está pautada na contemporaneidade dos nossos dias. Contudo, isso não é o suficiente para classificar seu romance como histórico. De fato, os panos de fundo das narrativas de Sol, Randall, Sadie e Kristina são grandes acontecimentos históricos: Segunda Guerra Mundial, Guerra Fria, conflitos no Oriente Médio e a Alemanha Nazista. As personalidades históricas aparecem em segundo plano e são posicionadas distantes dos pequenos protagonistas. Aparecem na televisão, no rádio ou são mencionadas pelo jornal. Os

protagonistas são fictícios, sem registros na realidade, e narram o romance, porém, não se encontram divididos entre um lado e outro do conflito, antes, eles são vítimas dele. A descrição do tipo de personagem também não é projetada no romance de Huston. Embora fictícias, as personagens são crianças de seis anos e não homens e mulheres de caráter firme e personalidade medianas que sem grandes emoções envolvem-se com a história.

Livros e documentários fazem parte das fontes utilizadas por Nancy Huston que recorre, igualmente, à internet para consultar sites e fotografias dos conflitos. Huston dispõe, para o leitor, uma pequena nota sobre a *lebensborn* nas últimas páginas do romance:

Between 1940 and 1945, over two hundred thousand children were stolen from the territories occupied by the Wehrmacht: Poland, the Ukraine and the Baltic countries. This *Germanisation* program was set up by Himmler in person to compensate for German losses due to war casualties² (2007, p. 306).

Os narradores não estão implícitos no texto. O título de cada capítulo recebe o nome de seu protagonista. Na primeira pessoa do discurso, as crianças contam seu cotidiano, desejos, sonhos e medos. Consciente da sua narração e também de seu leitor, Sol antecipa a reação daquele que o lê como se dissesse “não se apavore, eu sei o que falo e para quem falo”: “I can’t believe people go on screwing each other in old ages. Yes I know how babies are made, I know everything”³ (2007, p. 6).

O tempo é problematizado em *Fault Lines*. Em uma perspectiva geral, Nancy Huston situa cada personagem em um ano específico. A temporalidade anacrônica faz o leitor caminhar para o passado (de 2004 a 1945) com os olhos constantes no presente de cada narrativa. As crianças narram individualmente os eventos históricos no momento em que eles ocorrem e esses são dispostos em ordem cronológica, mas a preocupação não está em mostrar a “evolução” da época. A autora, ao posicionar a infância dessa forma, demonstra que não somente a crise pode revelar a identidade de um grupo, o horror também se refere a essa identidade e, muito mais impactante e chocante, atua na memória do mesmo grupo. Esse passado-presente que o romance apresenta alude ao tempo propício da memória – o presente,

²“Entre 1940 e 1945, para suprir as perdas alemãs durante a guerra, um vasto programa de *germanização* de crianças estrangeiras foi colocado em prática nos territórios ocupados pela Wehrmacht. Sob as ordens de Heinrich Himmler, mais de duzentas mil crianças foram roubadas na Polônia, na Ucrânia e nos países bálticos” (Huston, 2007, p. 269). [Trad. Ilana Heineberg].

³ “[...] não consigo acreditar que as pessoas ainda transam quando são velhas. Sim, eu sei de onde vêm os bebês, eu sei tudo” (Huston, 2007, p. 17). [Trad. Ilana Heineberg].

para que o leitor revise a história, questione, especule, imagine, sinta e não se esqueça do horror para que ele, como mencionou Paul Ricoeur, não volte nunca mais.

Para Randall, as desavenças entre palestinos e israelitas selam o destino do pequeno protagonista. As diferenças religiosas entre o menino judeu e sua amiga palestina, Nouzha, acabam por separá-los após os massacres no campo de refugiados *Sabra-Shatila* no Líbano. A participação de judeus israelitas nunca foi confirmada, mas o boato ganhou as formas da verdade e chegou ao conhecimento palestino: “Hebrew Reali is finished. Jews are finished. Even you, you are finished. Yes, Randall. Your mother is finished, your father is finished, all of you are guilty and Will be my enemies forever. I had dozens of relatives in Shatila”⁴ (2007, p. 147). Em *Kristina*, a vida em família é desestruturada em função do fim da era Hitler e o seu destino se encontra nas mãos dos países aliados que venceram a guerra. Após descobrir ter sido raptada e que sua família não era verdadeira, a menina é levada para um orfanato onde dezenas de crianças iguais a ela permanecem à espera de um futuro incerto: “We’re all thinking about the past [...] and the future is nothing but an enormous question mark”⁵ (2007, p. 298).

Fault Lines preenche algumas características propostas por Lukács e subverte outras, porém, não foca as personalidades históricas e as problematiza ao gosto do novo romance histórico. São crianças que narram e a sua correspondência com a história é evidente, ao mesmo tempo, dialogam com o presente do leitor. Ocorre que não nos impressionamos mais com tanta facilidade. A televisão, os jornais e a mídia interativa inundam nosso cotidiano com fotos, vídeos e depoimentos dos crimes cometidos diariamente e acostumam nosso olhar ao horror. O sofrimento de uma criança tem o poder de quebrar essa ausência involuntária de sensibilidade. A fragilidade do olhar e a força do discurso que precisa ser lido antes que seja tarde demais e nos acostumemos de uma só vez à violência. É a forma encontrada por Nancy Huston de nos fazer lembrar do horror pretérito através da arte e livre das banalidades impressas pelo presente. A missão da arte para Huston em *L’espèce fabulatrice* (2008) é: “[...] non d’appauvrir mais d’enrichir; non de transcrire telle quelle la matière brute de l’existence

⁴ “Acabou-se a Hebrew Reali. Acabaram-se os judeus. Mesmo você, acabou. Sim, Randall. A sua mãe acabou, o seu pai acabou, todos vocês são culpados e serão para sempre meus inimigos. Dezenove membros da minha família moravam em Chatila” (Huston, 2007, p. 135). [Trad. Ilana Heineberg].

⁵ “Estamos pensando no passado [...] e o futuro não passa de um enorme ponto de interrogação”

humaine, mais, em la refractant à travers une ou plusieurs consciences particulières, de nous aider à la comprendre⁶” (p. 184).

1.5 De Gaston Bachelard a Zygmunt Bauman – lendo as personagens de *Fault Lines*

Sol, Randall, Sadie e Kristina fazem parte da mesma família. Uma geração de crianças que compartilham além das marcas de nascença, a mesma idade no momento discursivo: seis anos. O número seis é ambivalente e pende entre o bem (Deus) e o mal (a revolta). Representa, na mesma medida, a criação do mundo, o fim de uma jornada. O “equilíbrio indefinido” do algarismo seis contém o jogo das dualidades presente no romance, releva Jean Chevalier (2007). À voz infantil opõe-se à narrativa “adulta” apresentada. Todos os protagonistas são seres ficcionais e para a ficção nada é impossível. Ao assumir o compromisso com o estético, Nancy Huston sente-se livre para criar Solomon, que se masturba, é patriota e acredita que Deus, Bush e ele próprio têm a força de controlar o universo: “I know He’s got high intentions for me [...]. Fortunately God and President Bush are buddies⁷” (Huston, 2007, p. 4-5). O seis “marca o término de uma trajetória, de um ciclo, de uma evolução”, enfim da infância dos protagonistas (Chevalier & Gheerbrant, 2007, p. 810). Cada um deles enfrenta, ao longo de suas jornadas, os medos, anseios e esperanças que os afastam de sua condição infantil.

Na numerologia simbólica a soma das datas das narrativas resulta no algoritmo nove que simboliza, assim como o seis, “o término de uma criação” (Chevalier & Gheerbrant, 2007, p. 642). Como é o último número da série de algarismos, o nove “anuncia ao mesmo tempo o fim e o recomeço” (Chevalier & Gheerbrant, 2007, p. 644); a morte e o renascimento simbólicos das personagens são comentados por Nancy Huston em entrevista ao caderno Donna, parte do Jornal gaúcho Zero Hora: “As crianças do meu livro não são necessariamente um fracasso, todas de alguma forma terminaram por se virar razoavelmente bem” (2008, p. 12). Elas morrem e renascem na narrativa dos seus descendentes e mesmo Sol que não (re) apareça adulto, também, ganha uma possibilidade de futuro:

⁶ [...] não é de empobrecer, mas de enriquecer; não de transcrever tal qual a matéria bruta da existência humana, mas refratá-la a uma ou mais consciências particulares, de nos auxiliar a compreendê-la. [tradução livre].

⁷ “Sei que Ele tem grandes projetos pra mim, [...]. Ainda bem que Deus e o presidente Bush se dão bem” (Huston, 2007, p. 16). [Trad. Ilana Heineberg].

[...] embora Sol pareça um pequeno monstro agora, ele terá uma série de choques de realidade quando entrar na escola. De alguma forma, isso o fará descer à Terra. Você nunca sabe. No período de alguns anos, ele poderá ter um fantástico professor que pode despertar nele um interesse apaixonado em ciências ou algo do tipo, ele pode, na adolescência, conhecer uma mulher maravilhosa que o faça ver que seu comportamento quando criança era algo assustador, ele pode fazer psicoterapia” (Huston, 2008, p. 12).

Os significados que os símbolos contêm são preenchidos por nós. Sendo assim, cada marca de nascença possui um significado diferenciado para cada protagonista. Nancy Huston afirma que a mesma marca em lugares diferentes do corpo assume a significação do contexto em que cada personagem vive: “[...] para Kristina é um talismã, para Sadie é uma maldição, o sinal do demônio. Para Randall, é um morceguinho que lhe serve de confidente. E, claro, para Sol é algo doente” (Huston, 2008, p. 12). Não apenas as marcas de nascenças diferenciam as narrativas dos pequenos protagonistas; o contexto histórico, o relacionamento com as demais personagens e os símbolos que as cercam garantem uma análise individual de cada narrativa. Obedecendo a cronologia do romance, Sol, Randall, Sadie e Kristina, têm seu grupo de teóricos e historiadores para melhor abordar seus contextos históricos e o decorrer de suas infâncias.

Sol e o patriotismo exacerbado, pautado pelo culto à violência e ao *Google*, dialogam com o sociólogo Zygmunt Bauman, o historiador Benedict Anderson e o antropólogo Gilbert Durand. Randall conta com Durand, Gastón Bachelard e Mircea Eliade para melhor compreensão de sua marca de nascença e como a simbologia do “morceguinho” guarda o destino da personagem. Sadie e a tortura cotidiana das aulas de balé e piano, grupo das bandeirantes, da saudade da mãe e do sinal maligno que a reprime de ser ela mesma encontra em Boris Cyrulnik a teoria da resiliência para compreender os meios utilizados pela menina para vencer suas dificuldades. Kristina e o trauma de separar-se da família são postos sob os olhares de Hannah Arendt, Zygmunt Bauman, Gitta Sereny, Paul Ricoeur e Boris Cyrulnik.

2. SOL, 2004

Ao simbolizarem a inocência, as crianças representam “o estado anterior ao pecado” e, à semelhança dos anjos, são sinal de pureza e simplicidade (Chevalier & Gheerbrant, 2007, p. 302). Pensar na infância remete-nos à ingenuidade dos anos iniciais e é nela que a imagem da criança pode indicar “uma vitória sobre a complexidade e a ansiedade” (2007, p. 302), porém, nada há de ingênuo e simples na narrativa de Solomon. O pensamento irônico e, por vezes, cruel de Sol inverte o significado simbólico da infância e não sabemos se estamos diante de uma criança ou de um nazista. Acreditando estar divinamente destinado a grandes feitos, o menino californiano anseia por poder, força e destruição:

God gave me this body and mind and I have to take the best possible care of them so I can put them to the best possible use. I know He’s got high intentions for me; otherwise I wouldn’t have been born in the wealthiest state of the wealthiest country in the world, with the most powerful weapons system capable of blasting the whole human species to kingdom come⁸ (Huston, 2007, p. 4-5).

Nascido e criado no país “mais poderoso” do mundo, os Estados Unidos, Sol percebe a vida através de um plano cíclico funcional⁹, no qual cada ser e cada elemento devem obedecer a uma ordem específica de causas e conseqüências: “All cycles have to be controlled and supervised”¹⁰ (Huston, 2007, p. 4). Infância e horror caminham juntos nessa narrativa de

⁸ “Deus me deu este corpo e este espírito e eu devo cuidar deles da melhor maneira possível, tirando assim o melhor proveito. Sei que Ele tem grandes projetos para mim, senão não teria me feito nascer no estado mais rico do país mais rico do mundo, dotado do sistema de armamentos mais extraordinário, capaz de aniquilar a espécie humana num piscar de olhos” (Huston, 2007, p. 16). [Trad. Ilana Heineberg].

⁹ O plano circular de Sol não é cosmogônico como o de Randall. Ele é funcional no sentido moderno elucidado por Zygmunt Bauman: obedecer a uma ordem que relaciona causa e conseqüência; o que não estiver inserido nessa ordenação precisa ser eliminado.

¹⁰ “Todos os ciclos devem ser supervisionados e controlados” (Huston, 2007, p. 15). [Trad. Ilana Heineberg].

extremos e deixam o leitor abismado com o pensamento desse “pequeno Hitler” que deseja transformar o mundo em uma Norte-América de língua, cultura e história unificadas. Ufanista, anorético e destrutivo; Solomon figura a crítica ao restrito lugar reservado à infância na sociedade atual. Palco para a apresentação dos demais narradores, a voz e o olhar de Sol introduzem as personagens do romance e expõem a fragilidade dos laços familiares.

2.1 Sol e o mundo

George W. Bush, Arnold Schwarzenegger, Saddam Hussein, Lynndie England e Nick Berg ilustram a história estadunidense contemporânea e fazem parte dos horrorosos prazeres da vida do pequeno Solomon. Irônica e impactante, a narrativa de Sol desconcerta o leitor ao demonstrar a visão de uma criança que parece saber “tudo” sobre o mundo dos adultos: “I know everything¹¹” (Huston, 2007, p. 6). No *site* de busca *Google*, o menino acessa as perversidades humanas e vê o mundo sob a ótica da crueldade e da imposição do poder. A impopularidade mundial da guerra contra o Iraque ganha nova dimensão no olhar patriota do garoto californiano e revela a crítica a uma sociedade organizada, voltada para a destruição do outro e despreocupada com a (de) formação da infância.

“Nada pode verdadeiramente ser, ou permanecer por muito tempo, indiferente a qualquer outra coisa: intocado e intocável. O bem-estar de um lugar, qualquer que seja, nunca é inocente em relação à miséria de outro” (2007, p. 12) reflete Zygmunt Bauman, em *Tempos Líquidos*, acerca das nações que impõem seu bem-estar e segurança à miséria e destruição de outros países. É o caso dos Estados Unidos da América, em especial no ano de 2004, quando o fim da Guerra do Iraque contrasta com a permanência das tropas norte-americanas no país do Oriente Médio. O abalo na segurança nacional após os acontecimentos de 11 de setembro provou, segundo Cristina Pecequillo em *A política externa dos Estados Unidos*, “que a fragilidade norte-americana não era só aparente, como real” (2005, p. 373). A cientista política atenta para a escolha dos alvos, construções representativas da supremacia mundial do país, destruídos inúmeras vezes nas grandes produções cinematográficas. Eles agora impulsionavam o início da “guerra contra o terror”:

Símbolos tradicionais e do modo de vida e do poder norte-americano e não locais que pudessem prejudicar a capacidade de resposta ou de retomar em alguns dias as

¹¹ “[...] eu sei tudo”. (Huston, 2007, p. 17). [Trad. Ilana Heineberg].

atividades normais do país, ainda que sob o signo do medo e da destruição. Tais símbolos são fáceis de investigar e sempre estiveram presente no imaginário interno e externo como prova do sucesso e da grandiosidade da América. (2005, p. 373-4).

O cultivo do temor nacional à possibilidade de novos ataques, a ameaça do “mal invisível” despertada pelos imigrantes no país e o crescimento do sentimento ufanista estimulado pela ação da mídia compõem as três estratégias republicanas para garantir o apoio populacional às medidas tomadas pelo governo em solo estrangeiro e, assim, a continuidade da “guerra contra o terrorismo”. A incerteza e a ignorância incorporam-se à vida norte-americana nesse período, pois os “inimigos”, embora distantes, têm seus rostos, biografias e mensagens divulgados para todo o mundo, tornando-se presentes no imaginário cotidiano. A “falsa” presença hostil dos “terroristas” desperta o medo e junto a ele, o desejo de combatê-lo. Em *Medo líquido*, Bauman define a sensação como receio ao desconhecido: “*medo* é o nome que damos a nossa *incerteza*: nossa *ignorância* da ameaça e do que deve ser *feito* – do que pode e do que não pode – para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance” (2008, p. 8, grifos no original). As constantes aparições de Osama Bin Laden na mídia mundial e a procura incessante por Saddam Hussein reforçaram o medo e atuaram no auxílio à “criação” de culpados pelos ataques no país:

(...) o terror é caracterizado por sua volatilidade, os republicanos procuram atribuir-lhe “faces” concretas para que sua ameaça fique sempre presente no imaginário do público: Bin Laden e depois Saddam Hussein. (...) Do ponto de vista interno, a instrumentalização da ameaça é realizada por meio da elevação periódica dos níveis de alerta contra atentados e divulgação de imagens dos inimigos da América, principalmente de Bin Laden, com mensagens que incitam a destruição do país. Assim, procura-se manter o medo presente na população (...) (Pecequillo, 2005, p. 392).

Nesse contexto, a figura do inimigo e tudo relacionado a ele representam o “mal”¹² e “um medo genuína e irremediavelmente insustentável é o da invencibilidade do mal” (Bauman, 2008, p. 91). No pensamento de Zygmunt Bauman, o “mal” na contemporaneidade une a subjetividade de seu significado à concretude da imagem do *outro*. Se Bin Laden e Saddam Hussein caracterizavam a ameaça “virtual”, os estrangeiros evocavam dentro do país a ameaça “real”. Os *outros* não traduzem o espírito nacional, eles não pertencem à ordem e ligados aos malefícios que denigrem a história do país, devem desaparecer do cenário: “os *outros* são fonte de uma ameaça vaga e difusa, em vez de proporcionarem um sentimento de

¹² Zygmunt Bauman estuda as origens do mal nas doutrinas religiosas e na filosofia para adentrar o mal na contemporaneidade.

segurança e garantia contra o perigo” (2008, p. 92). Os imigrantes muçulmanos que vivem nos Estados Unidos são vistos como terroristas por Randall e Tessa e, inevitavelmente, por Sol que observa seu diálogo. O tom jocoso dos pais ao abordarem o assunto demonstra o preconceituoso ponto de vista comum a muitos norte-americanos nesse período:

‘I hope all those Muslim terrorists know what’s in store for them.’ ‘Randall,’ said Mom, Who was just then setting down a tray in front of him with an icy glass of beer and a bowl of peanuts, ‘we should be careful about what we say. You wouldn’t want to give Solly the impression that all Muslims are terrorists, would you? I’m sure there are Muslims living right here in California who are very nice people, I just don’t know them personally.’ She said this in a joking tone of voice but I know she was also telling the truth¹³’ (Huston, 2007, p. 5).

O medo e o mal “são irmãos siameses” e “não se pode encontrar um deles separado do outro” (Bauman, 2008, p. p.74). A fraternidade entre o mal e o medo encarna, no contexto histórico do romance, os estrangeiros¹⁴ radicados nos Estados Unidos e o elo de suas origens com a nacionalidade dos inimigos; na medida em que não pertencem ao território por nascimento tornam-se uma ameaça aos “legítimos” cidadãos norte-americanos e a sua presença, conseqüentemente, originará o medo. Na tradição simbólica ocidental, o mal é evocado pelo monstro, “que espalha o terror em toda parte onde aparece e o homem o afronta a cada instante” (Chevalier e Gheerbrant, 2007, p. 615). Assombrados pelos monstros e seus malefícios, os humanos empenham-se em combatê-los de todas as formas possíveis e se apenas os “monstros” são capazes de cometer “monstruosidades” estão desculpadas quaisquer ações violentas na tentativa de exterminá-los. Os robôs de Randall, avançados tecnologicamente, são criados para elevar as guerras a uma nova dimensão e combater o mal que ameaça o país. O *Talon*, “the new warrior robot¹⁵” (Huston, 2007, p. 54) apresenta o mesmo comportamento e frieza que os nazistas demonstraram ao mundo com o Holocausto. No diálogo com Sadie, Randall lista as vantagens do soldado robótico para a nação norte-americana:

¹³ “- É isso que eu chamo de uma *derrota*! Vamos acabar com toda essa porcaria de terroristas árabes, até o último deles! – Randall – disse a mamãe, que bem naquele momento estava colocando uma bandeja com um copo de cerveja gelada e uma tigela de amendoins na frente dele. – Precisamos prestar atenção no que dizemos, afinal não queremos que o Solly acredite que todos os árabes são terroristas, não é mesmo? Tenho certeza que existem árabes extremamente gentis, inclusive aqui na Califórnia. Acontece apenas que eu não conheço nenhum pessoalmente. Ela disse isso como se estivesse brincando, mas ao mesmo tempo ela estava dizendo a verdade” (Huston, 2007, p. 16). [Trad. Ilana Heineberg].

¹⁴ Não só muçulmanos, mas todo estrangeiro passa a ser revistado nos aeroportos. A entrada no país se tornou mais difícil e a estadia para os que lá já viviam se transformou em um pesadelo.

¹⁵ “[...] o *Talon*, o novo robô guerreiro”. (Huston, 2007, p. 57). [Trad. Ilana Heineberg].

'They've got all the advantages of human beings and none of the disadvantages'.

'Such as?'

'Such as, A: they don't die, which means they don't leave sobbing widows and orphans who'll need to receive pensions for the rest of their lives. You avoid the whole body bag syndrome, people getting upset about the number of American casualties.'

'I see.'

'B: They've got no physical or psychological needs, which also cuts expenses. You don't have to keep replenishing their supplies of food, drink, sex, and post-traumatic counseling. C: They are excellent warriors – mobile, relentless, accurate. They're equipped with cameras, so you see what they see, manipulate them at a distance with a joystick, order them to aim and fire. D: They're not jittery; they haven't got a girlfriend waiting for them back home; they don't give a hoot in hell about the enemy's humanity – or their own, for that matter... In a word, *they've got no feelings* – no anger, no fear, no pity, no remorse – which of course increases their efficiency as warriors.'

[...] '*Stop it!* Do you know what are you describing, Randall? Do you know what you're describing?' [...] The perfect Nazi, you're describing¹⁶. (Huston, 2007, p. 54).

“In a word, *they've got no feelings* – no anger, no fear, no pity, no remorse – which of course increases their efficiency as warriors” (Huston, 2007, p. 54, grifos no original). A descrição do *Talon* não constrói apenas a imagem do guerreiro robótico, ao compará-lo aos soldados nazistas na Segunda Grande Guerra (1939-1945), Sadie aproxima o *Talon* dos seres humanos. Durante a “guerra contra o terror”, a recruta Lynndie England impressionou o mundo ao aparecer sorrindo nas fotos da prisão de *Abu Ghraib*, enquanto presos eram torturados e humilhados em frente às câmeras. A raiva, o medo, a pena ou o remorso obliterados pela felicidade de England a tornam um soldado tão eficiente quanto o *Talon*. Ao ver as fotografias publicadas no jornal, Tessa assusta-se com o comportamento dos soldados norte-americanos: “*War's war? What do you mean War's war? This isn't a war! This is a bunch of... a bunch of perverts... treating people like animals... How could they do such a*

¹⁶ “Têm todas as vantagens dos seres humanos sem os inconvenientes.

- Ou seja?

- Vamos lá. A: não morrem, o que quer dizer que não deixam viúvas chorosas e órfãos, a quem é preciso pagar uma pensão para o resto da vida. Evita-se a síndrome da repatriação dos corpos, as pessoas arrasadas pelo número de vítimas americanas...

- Entendo.

- B: não têm nenhuma necessidade física nem psicológica, o que reduz espetacularmente as nossas despesas. Não é mais preciso supri-los de alimento, bebida, sexo e psicoterapia pós-traumática. C: são excelentes guerreiros: ágeis, precisos, impiedosos. São equipados com câmeras, então vemos tudo o que eles vêem, podemos comandá-los com um controle remoto, lhes dar ordens para mirar e atirar. D: não se borram de medo, não têm namorada esperando em casa, estão pouco se lixando para os direitos humanos dos inimigos... Resumindo, não têm emoções. Nem cólera, nem medo, nem pena, nem remorso. O que, naturalmente, aumenta a eficácia deles como guerreiros.

- [...] Chega! Sabe o que você está descrevendo enquanto fala, Randall? [...] O nazista perfeito, é isso que você está descrevendo” (Huston, 2007, p. 58). [Trad. Ilana Heineberg].

thing?”¹⁷ (Huston, 2007, p. 36). A explicação não é complicada na opinião de Sadie: “Don’t think of the enemy as human, think of them as vermin, and of yourself as a machine. Concentrate on your orders; *be* your orders – Kill, Kill, Kill.”¹⁸ (Huston, 2007, p.55) e, assim, não precisará de um robô. Ferir a integridade dos prisioneiros não foi a ação de uma máquina e tampouco a de um monstro:

[...] ao contrário da visão que normalmente se sustenta, embora sempre de maneira tendenciosa, nem só os monstros cometem crimes monstruosos; e se apenas monstros o fizessem, os crimes mais monstruosos e horripilantes de que temos notícia não teriam acontecido. Nem teriam sido tramados, por falta de equipamento adequado, e certamente falhariam em sua execução por falta de “recursos humanos” adequados. (Bauman, 2008, p. 89).

A queda das torres gêmeas entra em conflito com as imagens de tortura dos prisioneiros de *Abu Ghraib*. As fotografias divulgadas pela mídia ilustram o pensamento de Zygmunt Bauman para demonstrar a dupla farsa da “guerra contra o terrorismo”. Farsa dupla porque uma vez exposta a fragilidade do país americano, a solução encontrada pelo governo republicano de George Bush ao invadir o Iraque “produziu muito mais *vítimas colaterais* inocentes do que o próprio atentado” (Bauman, 2008, p. 26, grifo no original), provando não apenas que a violência gera mais violência, mas que qualquer “bom” cidadão norte-americano pode render-se ao mal que tenta veementemente evitar:

A confiança está em dificuldades no momento em que tomamos conhecimento de que o mal pode estar em *qualquer lugar*; que ele não se destaca na multidão, não porta marcas distintivas nem carteira de identidade; e que todos podem estar atualmente ao seu serviço, ser seus reservistas em licença temporária ou seus potenciais recrutas (Bauman, 2008, p. 91, grifos no original).

Com o intuito de reforçar o medo, a guerra deve disfarçar-se com a máscara da segurança nacional e, assim, neutralizar qualquer ameaça, seja ela bélica ou humana, a fim de não revelar os demônios que habitam qualquer cidadão comum. Os atos violentos no Iraque e em *Abu Ghraib* foram praticados, acima de tudo, por cidadãos norte-americanos:

¹⁷ “- É a guerra? O que isso quer dizer, é a guerra? Isso não é guerra coisíssima nenhuma! É um bando de... de perversos... que tratam as pessoas como animais... Como puderam fazer uma coisa dessas?” (Huston, 2007, p. 43). [Trad. Ilana Heineberg].

¹⁸ “O inimigo não é um ser humano, é o parasita, e nós somos máquinas. Concentrar-se nas ordens, *tornar-se* as próprias ordens: matar, matar, matar” (Huston, 2007, p. 58). [Trad. Ilana Heineberg].

Os relatos sobre os atos sinistros perpetrados (...) na prisão de Abu-Ghraib – onde os presos são impedidos de receber visitas, bem como estão fora do alcance de qualquer tipo de direito nacional ou internacional – e a gradual, mas incessante queda na desumanidade dos homens e mulheres acusados de executar ou supervisionar essas ilegalidades foram suficientemente divulgados na imprensa para precisarmos repeti-los aqui. O que pensamos com menos frequência e raramente ouvimos, é que os demônios que surgiram desses lugares remotos podem ser apenas espécimes particularmente extremos, radicais e atrevidos, violentos e inconseqüentes de uma família mais ampla de lêmures que assombram aqui mesmo os sótãos e porões dos nossos lares – num mundo onde poucas pessoas continuam a acreditar que mudar a vida dos outros tenha alguma relevância para a sua; num mundo, em outras palavras, em que cada indivíduo é abandonado à própria sorte, enquanto a maioria das pessoas funciona como ferramenta para a promoção de terceiros (Bauman, 2007, p. 29-30).

Destituir o outro de sua humanidade é o objetivo extremo de um conflito. Nus, acorrentados, eletrocutados, humilhados e torturados, os prisioneiros de *Abu Ghraib* revelaram ao mundo o caráter sem sentido da guerra e de sua ação (des) humana. Na descrição de Sol, as visões da infância, como as acrobacias circenses, mesclam-se com a realidade cruel das fotos:

I get onto the Net and drink in the images of Abu Ghraib. The guys are kneeling piled up on each other, it's like a bunch of circus acrobats except they're heavysset and completely naked, there's lots of naked Arab flesh which is neither black nor white but sort of golden-brown, and the U.S. soldiers male and female look like they're having a ball having their photos taken with all these naked Arabs and making fun of them and putting them on leashes and making them screw each other in the ass or hooking them up to electricity [...] ¹⁹ (Huston, 2007, p. 36-7).

Apesar das fotos se tornarem mundialmente famosas e levantarem questionamentos sobre o objetivo do confronto, o apoio incondicional ao conflito por grande parte dos cidadãos não foi prejudicado e permitiu a continuação da virtual “guerra contra o terror”. Tariq Ali, em *Bush na Babilônia*, concebe a estratégia dos Estados Unidos para “recolonizar” o Iraque como fruto de um trabalho que uniu não somente as forças governamentais, mas a mídia. O historiador paquistanês revela a tática do governo republicano, que “utilizou o trauma nacional de 11 de setembro para criar no país um patriotismo da lei e da ordem no combate ao terrorismo que minimizou as discordâncias, enquanto cumpria no exterior uma pauta imperial audaciosa da qual a ocupação do Iraque promete ser apenas o primeiro passo” (2003, p. 165).

¹⁹ “[...] entro na internet e absorvo as imagens de Abu Ghraib. Os caras estão empilhados uns em cima dos outros, de joelhos, é meio parecido com os acrobatas do circo com a diferença de que são fortes e estão nus, então dá pra ver muita carne árabe que não é nem branca nem negra, mas de uma cor moreno-dourada, e os soldados americanos, homens e mulheres, parecem estar se divertindo ao serem fotografados com esse bando de árabes pelados e zombam deles e os acorrentam e lhes dão choques e os obrigam a se enrabarem uns com os outros [...]” (Huston, 2007, p. 44). [Trad. Ilana Heineberg].

A mídia cultural exerceu papel fundamental no período da “guerra contra o terror”. O tradicional espírito de força dos Estados Unidos se torna o enredo das produções hollywoodianas e os heróis nacionais são exaltados na tela em “uma descarada distorção da história americana em favor do conservadorismo” afirma Sean Purdy (2007, p. 273). Os meios de comunicação social combinados com as estratégias do governo conservador reforçaram o espírito ufanista da população:

As novas tecnologias e as tendências conservadoras na política e na sociedade fortemente influenciaram a produção cultural do fim do século XX. O computador pessoal, a internet (originalmente inventada para uso militar), o e-mail, o VHS, o DVD, e a televisão paga, usados regularmente, em 2000, pela vasta maioria dos americanos, revolucionaram muitos aspectos da vida cotidiana, mas não transformaram as estruturas da sociedade. A promessa democrática das novas mídias foi eclipsada por objetivos mais amplos: a busca de mercados e audiências lucrativas resultou na padronização e banalização da cultura, que foi altamente susceptível aos ventos políticos da época (Purdy, 2007, p. 271).

Ao lutar contra os inimigos nos filmes, Arnold Schwarzenegger travestia-se de toda a sorte de robôs para garantir justiça aos Estados Unidos. Invencível, a personagem é capaz de salvar da destruição não apenas o país, mas o mundo inteiro. Para Sol, as aventuras do indestrutível governador da Califórnia são uma demonstração de poder e força: “Schwarzenegger as a robot is totally awesome, he’s unbeatable and indestructible, if his human skin surface gets damaged he’s got no qualms about cutting open his own arm or cutting out his own eyes with a scalpel”²⁰ (Huston, 2007, p. 13-4).

O ufanismo de Sol e Randall é coerente com o momento do conflito. Em conjunto com o medo e o mal, a mídia trabalha ao lado do governo para a revitalização do patriotismo nacional. Benedict Anderson em *Nações Imaginadas*, afirma que “a condição nacional [*nation-ness*] é o valor de maior legitimidade universal na vida política dos nossos tempos” (2008, p. 28, grifo no original). Nações são comunidades imaginadas, segundo Anderson. Obliteram-se detalhes históricos, exaltam-se heróis, o imaginário preenche os cenários, pois “as comunidades se distinguem não por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas” (2008, p. 33). Partilhar e exaltar a imagem de superioridade do país nos

²⁰ “Schwarzenegger está sensacional no papel de robô, ele é imbatível e indestrutível, se seu corpo humano é atingido, ele não tem escrúpulos em abrir o braço e com um escalpelo ou arrancar um olho [...]” (Huston, 2007, p. 24). [Trad. Ilana Heineberg].

conflitos do passado garante que hoje, mesmo após os ataques sofridos, se conserve a mesma representação vitoriosa no imaginário da população.

Através da internet, Sol passa a conhecer as crueldades do mundo, mas não se impressiona com as imagens dos crimes de guerra praticados pelos soldados norte-americanos no Iraque; ao contrário, sente orgulho de seu país e de cada ato violento promovido pelos militares em solo estrangeiro. A capacidade de maravilhar-se com a violência e não sofrer com a dor dos outros torna Sol a personagem mais assustadora do romance. Susan Sontag afirma que “numa era sobrecarregada de informação, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo” (2003, p. 23):

The corpses of Iraqi soldiers lying in the sand is one of my favourite things to click on. It's a whole slide show. Sometimes you can't even tell what body parts you're looking at. Torsos maybe? Or legs? They're sort of wrapped in rips and strips of clothing and they're lying in the sand, partially covered by the sand which has absorbed their blood, it's all very dry. You can see American soldiers standing around them, looking down at them and thinking *There but for the grace of God...was this a human being?*²¹ (Huston, 2007, p.11).

No país mais “forte” e “poderoso”, protegido pelo signo divino, o menino acredita poder livrar-se de qualquer ameaça e, assim, pode crescer igualmente potente e violento. O site de busca *Google* proporciona o conhecimento das outras faces do mundo. Aquilo que não tem coragem de perguntar aos pais, os horrores e os crimes cometidos pela humanidade, é acessado com facilidade por Sol, que espera a mãe usar o secador ou o aspirador de pó para navegar nas descobertas virtuais: “I've got perfect control of my body and can walk on tiptoe without making a sound, it's a cinch for me to slip into Mom's computer while she's doing the housework downstairs and get on Google and learn about what's happening in the real world”²² (Huston, 2007, p. 10). A decapitação do jornalista Nick Berg está exposta na internet e pode ser vista por qualquer pessoa que desejar. O conteúdo do vídeo é amedrontador e Sol o compara às cenas de filmes que costuma assistir:

²¹ “Também adoro clicar nos cadáveres dos soldados iraquianos na areia, tem até uma sessão de slides. Às vezes a gente nem consegue distinguir qual é a parte do corpo. Um tronco, talvez? Uma perna? Estão enrolados em velhos trapos e cobertos de areia, que absorveu o sangue, tudo parece muito seco. De pé em torno deles, a gente vê soldados americanos que contemplam a cena e parecem pensar: puxa vida, escapamos por um triz... *Isso aí era um ser humano? Sério?*” (Huston, 2007, p. 22). [Trad. Ilana Heineberg].

²² “[...] mas eu controlo perfeitamente todos os meus movimentos e sei caminhar na ponta dos pés sem fazer o menor ruído, então é muito fácil ligar o computador da mamãe enquanto ela está fazendo a faxina lá embaixo e entrar no Google e ficar sabendo o que está acontecendo no mundo real” (Huston, 2007, p. 21). [Trad. Ilana Heineberg].

You can see Nick Berg in an orange uniform sitting at a table with a bunch of Arabs, then one of them gets up with a long knife and stands behind him and slits his throat all the way through and holds his head up by the hair. I must admit my eyes sort of pop out of my head when I see this, it's not like when C-3PO gets his head chopped off by a factory machine in *Attack of the clones* [...] ²³ (Huston, 2007, p. 38, grifo no original).

O comportamento de Sol é possível em um país no qual a mídia, contra a censura, acaba expondo toda a sorte de fotos, vídeos e textos ao alcance das mãos de qualquer criança. O menino sente-se poderoso ao ter conhecimento do mundo que o rodeia e agradece à mãe que o ensinou a ler, desde os primeiros anos, assim, aproxima a internet da figura materna: “WWW turned upside down is MMM: apart from My Miraculous Mother to whom I’ve allowed brief glimpses, no one has the vaguest notion of the brilliance, the radiance, the fabulous radioactivity in my brain that will one day transform and heal the universe” ²⁴ (Huston, 2007, p. 14). “Transformar” e “curar” o universo são o plano principal do protagonista. Zygmunt Bauman afirma que “mudar” o mundo é uma tarefa desinteressante na época atual:

É evidente que, num mundo povoado principalmente por caçadores, há pouco espaço para devaneios utópicos, se é que existe algum; e não seriam muitas as pessoas inclinadas a tratar com seriedade os projetos utópicos, caso alguém oferecesse algum à sua consideração. E assim, mesmo que alguém soubesse como melhorar o mundo e assumisse plenamente a tarefa de melhorá-lo, a questão verdadeiramente intrigante seria: quem tem recursos suficientes e é forte o bastante para fazer o que precisa ser feito... (Bauman, 2007, p. 106).

Os devaneios de Sol beiram a utopia, mas se mantém ao lado do caçador; o que fazer quando esse caçador tem seis anos e seu devaneio utópico é o de um mundo em guerra sob a ameaça constante dos Estados Unidos da América?

2.2 O mundo de Sol

A inocência idealizada dos anos infantis entra em confronto com a narrativa irônica e impactante de Solomon. As manifestações megalomaniacas da personagem causam

²³ “Vejo Nick Berg num uniforme laranja, sentado com um bando de árabes em torno de uma mesa, depois um dos árabes se levanta com um facão, se coloca atrás de Nick Berg e lhe corta completamente o pescoço e depois levanta a cabeça dele segurando-a pelos cabelos. [...] Não é como em *O ataque dos clones*, quando o C-3PO é decapitado por uma máquina e o R2-D2 consegue consertá-lo, uma cena hilariante” (Huston, 2007, p. 44-5). [Trad. Ilana Heineberg].

²⁴ “WWW ao avesso fica MMM: a não ser a Minha Mãe Milagrosa, a quem dei alguns indícios, ninguém suspeita do brilho, do esplendor, da fabulosa radiação do meu cérebro que um dia vai transformar e salvar o universo” (Huston, 2007, p. 24). [Trad. Ilana Heineberg].

estranhamento ao leitor: “I’m like sunlight, all-powerful, instantaneous and invisible, flowing effortlessly into the darkest corners of the universe”²⁵ (Huston, 2007, p. 3). Os símbolos do Sol e a significação do nome do protagonista, Solomon, muito têm a dizer da personalidade do menino. O sol é um símbolo duplo; ao mesmo tempo em que aquece e promove a vida, queima e instaura a morte. “Fonte de luz” e “destruidor”, o sol é a representação dos “deuses-heróis gigantes, encarnações das forças criadoras e da fonte vital de luz e de calor que o astro representa” (Chevalier & Gheerbrant, 2007, p. 839). “I’m the Sun King, Only Sun and Only Son, Son of Google, Son of God, Eternal Omnipotent Son of the World Wide Web”²⁶ (Huston, 2007, p. 14).

Gilbert Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002) diz que “o herói solar é sempre um guerreiro violento”. Para ele “são, sobretudo os efeitos que contam, mais que a submissão à ordem de um destino” (p. 159). Audacioso e ilimitado, o herói solar afasta o mal e liberta os homens da escuridão. A origem do nome Solomon possui raízes bíblicas. Rei de Israel, Solomon (Salomão) surpreendeu a Deus quando desejou ao invés de riquezas, uma vida de sabedoria:

‘Daí, pois, ao Vosso servo um coração sábio, capaz de julgar o Vosso povo e discernir entre o bem e o mal; pois, sem isto, quem poderia julgar o Vosso povo, um povo tão numeroso quanto este’?
Agradou ao Senhor esta oração de Salomão e disse-lhe: ‘Porque Me fizeste este pedido, e não pediste longa vida, nem riqueza, nem a morte de teus inimigos, mas sim inteligência para praticar a justiça, vou satisfazer o teu desejo; dou-te um coração tão sábio e inteligente, como nunca ouve igual antes de ti, nem haverá depois’ (Bíblia Sagrada, 1974, p. 298).

O rei edificou cidades e templos e tornou-se venerado pelo povo por ser sábio e justo. Com o passar dos anos, Solomon rendeu-se aos “prazeres da matéria” e Deus transformou a veneração dos súditos em ódio e despojou-o de sua sabedoria.

O nome judaico foi escolhido pela avó Sadie, mas o apelido, Sol, foi posto pela mãe, Tessa. Solomon, assim como a personalidade bíblica e o guerreiro solar, anseia por sabedoria e poder. A duplicidade dos símbolos está presente na personagem. Ser sábio e poderoso para “iluminar os cantos escuros do universo” e destruir qualquer manifestação contrária aos seus

²⁵ “Sou uma onda de luz instantânea invisível e todo-poderosa que se espalha pelos cantos mais sombrios do universo sem a menor dificuldade” (Huston, 2007, p. 15). [Trad. Ilana Heineberg].

²⁶ “[...] Sol único e Filho único, filho de Google e de Deus, Filho imortal e onipresente da Tela” (Huston, 2007, p. 24). [Trad. Ilana Heineberg].

desejos. Ele nasce do mundo obscuro e real que caracteriza a sociedade norte-americana atual. Sol não é nada mais que a representação desse mundo, que já não nos choca tanto, mas ao colocá-lo na voz e na vida de uma criança de seis anos, Nancy Huston prova que o mundo ainda pode nos aterrorizar e que não podemos nos acostumar com tudo isso.

Apavoramo-nos com Sol porque temos acesso ao seu pensamento. Retiramos o discurso e temos uma criança que fala e come pouco, tira boas notas na escola, brinca, ouve histórias e reza com os pais antes das refeições e de dormir: “Mom always comes to say prayers with me at bedtime²⁷” (Huston, 2007, p. 17). É importante não esquecer a condição infantil de Sol, pois, acima de tudo ele é criança. O trabalho de Randall o afasta de casa todos os dias e o pequeno narrador sente falta do pai:

When I was really little and my dad worked right nearby in Lodi, at a job that didn't have as good a salary but didn't take as long to commute to, he used to sing to me at bedtime, giving me a paddle-whacking like his father used to give to him. Now I'm usually asleep by the time he gets home so he doesn't sing to me anymore but I know he still loves me as much as before and he's just working so hard to keep us up with a good standard of living and be able to meet the mortgage payments for a two-garage house in one of the cushiest real estates in the country. Mom says this is something to be proud of, even if I miss those bedtimes with dad²⁸ (Huston, 2007, p. 12).

Quando está em casa, Randall passa a maior parte do tempo em frente à televisão bebendo cerveja. Tessa não trabalha e fica em casa com Sol, com medo de traumatizá-lo atende a todos os desejos do filho:

Unlike my father, whose mom was away hectoring in universities all the time when he was little, I have an excellent mom who decided to be stay-at-home out of her own free will and not because it was women's destiny like in the olden days. Her name is Tess, but I call her Mom²⁹ (Huston, 2007, p.7-8).

²⁷ “Na hora de dormir, a mamãe sempre vem se sentar na minha cama para rezar comigo” (Huston, 2008, p. 26) [Trad. Ilana Heineberg].

²⁸ “Quando eu era pequeno e o meu pai trabalhava perto daqui, em Lodi, num escritório onde ele não tinha um salário tão bom, mas não levava quatro horas para fazer o trajeto de ida e volta todos os dias, ele me colocava na cama todas as noites com direito a uma canção e uma palmadinha, como o pai dele fazia quando ele era pequeno. Agora, quando ele volta do trabalho, já estou dormindo, então ele não canta mais antes de eu dormir, mas sei que me ama tanto quanto antes, acontece apenas que ele precisa trabalhar bastante para que a gente possa manter um bom nível de vida e quitar a nossa casa com duas vagas na garagem numa das áreas com o metro quadrado mais caro do país. A mamãe diz que eu devo ficar orgulhoso das coisas que temos”. (Huston, 2008, p. 22) [Trad. Ilana Heineberg].

²⁹ “Muito diferente da mãe do meu pai, que estava sempre viajando, reinando nas universidades, a minha mãe é maravilhosa e, por livre e espontânea vontade, escolheu ficar em casa, e não porque era o destino das mulheres, como nos velhos tempos. O nome dela é Tess, mas eu chamo ela de mamãe” (Huston, 2007, p. 20). [Trad. Ilana Heineberg].

O menino compara o seu relacionamento com Tessa à relação entre Jesus Cristo e sua mãe, Maria. Sol deseja acertar onde Jesus errou. A vida do messias cristão já estava destinada a morte no testamento; ao contrário, Sol quer construir o próprio destino e vencer, porquanto ele se pensa imortal:

It's like with Mary and Jesus. Mary would never go against any of Jesus's wishes because she knew He had a special destiny cut out for him, so she just keep all these things in her heart and pondered them. The main difference is, I don't plan to end up nailed to any old Cross³⁰ (Huston, 2007, p. 16-7).

O casamento dos pais recebe críticas severas por parte de Sol. A relação entre Tessa e Randall é vista pelo menino como superficial e a instituição matrimonial é posta em questionamento, pois os pais não parecem realmente felizes: “I think she basically sees Dad as the breadwinner in the family and a helper around the house, and they talk over important things together like whether they'll be able to afford a new kitchen next year, but she's also acutely of his defects”³¹ (Huston, 2007, p. 17). Os pais compraram um computador para Sol não se sentir muito sozinho: “My computer allows me to play games all by myself because I don't have any brothers or sisters which is the main reason my parents bought it for me, so I wouldn't feel lonely”³² (Huston, 2007, p. 10).

Embora o computador de Sol não esteja conectado a internet, durante os afazeres domésticos da mãe, o menino acessa o *Google* no computador dos pais. A justificava para procura dos sites violentos é uma forma de analisar as manifestações do mal: “I have to know everything there is to know about evil”³³ (Huston, 2007, p. 30). Masturbar-se ao ver as imagens de estupros, mutilações e mortes é uma forma de estender o prazer da sabedoria para o corpo. O que excita Sol não é a violência, mas o poder manifestado pelo saber o que está acontecendo no mundo: “I rub myself raw with the sense of power”³⁴ (Huston, 2007, p. 31).

³⁰ “É mais ou menos como Maria e Jesus: Maria jamais contrariaria o seu filho, pois ela sabia que ele tinha um destino sagrado, então ela se contentava em guardar certas coisas no seu coração e refletir sobre elas. A grande diferença é que eu não tenho a menor intenção de terminar os meus dias pregado numa cruz, isso é certo” (Huston, 2007, p. 26). [Trad. Ilana Heineberg]

³¹ “Acho que no fundo ela vê o papai como o ganha-pão da família e como uma espécie de pau-para-toda-obra, eles discutem questões importantes, como o financiamento da nova cozinha, mas, ao mesmo tempo, ela é muito consciente dos defeitos dele” (Huston, 2007, p. 27). [Trad. Ilana Heineberg].

³² “Meu computador permite que eu brinque sozinho, pois não tenho irmãos nem irmãs, é principalmente por isso que os meus pais o compraram, para que eu não me sinta sozinho” (Huston, 2007, p. 21). [Trad. Ilana Heineberg].

³³ “[...] preciso saber tudo sobre o mal” (Huston, 2007, p. 38). [Trad. Ilana Heineberg].

³⁴ “[...] e me esfrego intensamente, sentindo o poder crescer em minhas entranhas [...]” (Huston, 2007, p. 38). [Trad. Ilana Heineberg].

Aquele que observa é, para Boris Cyrulnik em *Os alimentos afetivos* (2007), tido como perverso, pois procura nos detalhes a diferença entre as pessoas e permite separar os grupos, rejeitar ou aceitar, coisificar ou idealizar. Cyrulnik afirma que a associação provável da comparação é, na realidade, um “antipensamento”, pois ao classificar, rejeita as particularidades e complexidades de cada indivíduo: “O pensamento tem de fazer uma associação improvável” (p. 5). Contudo, as observações de Sol recaem em uma esfera comparativa na qual se tem os Estados Unidos e o resto, os fortes e os fracos, os poderosos e os submissos, e ele, é claro, faz parte do grupo dotado de superioridade.

O lado invencível de Sol é abalado pela marca de nascença localizada em seu rosto: “I feel negative about it”³⁵ (Huston, 2007, p. 27). Com medo que o filho seja rejeitado pelos colegas da escola, Tessa decide remover o sinal. A operação não é bem sucedida e a marca de nascença se transforma em uma grande infecção, mesmo com os esmerados cuidados da mãe em limpar e trocar o curativo, o menino passa por uma segunda cirurgia: “So the doctor puts me under once again and this time when I come there’s pain everywhere and my hole head is shaven and I’m running a fever. I have to spend a whole week recovering before they’ll let me out of the clinic”³⁶ (Huston, 2007, p. 45). A marca persiste em Sol tornando evidente a força dos laços familiares enraizados em nosso ser; laços que fazem parte da construção de nossa identidade e história pessoal e a tentativa de removê-los os tornam ainda mais evidentes.

2.3 Sol no outro lado do mundo

Cabeça raspada, curativo que esconde o rosto, as tonturas e náuseas dos medicamentos, a dor de sentir-se frágil e impotente abalam o mundo de Sol. A recuperação é lenta e os esforços da mãe em acelerar o processo com cuidados extremos são inúteis. A marca de nascença insiste em permanecer com o menino. Para completar o cenário de desventuras, a avó Sadie promove uma viagem em família para a Alemanha. Em busca das origens da família, Sadie encontra a irmã de sua mãe e decide levar todos nessa longa viagem.

³⁵ “Negativo. Tenho um sentimento negativo em relação ao meu” (Huston, 2007, p. 35). [Trad. Ilana Heineberg].

³⁶ “O médico me faz dormir de novo e, dessa vez, quando acordo, estou com uma dor em todo corpo e raspam a minha cabeça e estou com febre alta. Devo ficar uma semana em recuperação até que me deixem sair da clínica” (Huston, 2007, p. 51). [Trad. Ilana Heineberg].

O país estrangeiro, com língua e culturas distintas dos Estados Unidos, faz com que Sol sintasse perdido. Na Alemanha, o menino percebe que ele, de fato, não sabe tudo, embora não admita isso com facilidade:

I don't like the Road signs being in German, either. They feel like doors slamming in my face one after the other and I refuse to ask Grandma Sadie what they mean, I don't want ever to admit to any lack of knowledge and by the time I grow up everyone in the world will speak English or if they don't that's one of the laws I'll pass when I'm in power to make sure they do³⁷ (Huston, 2007, p. 63).

Com os conflitos familiares do passado vindo à tona, Sol perde a atenção exclusiva que recebia de todos. Sente-se desestruturado e, pela primeira vez, sozinho:

The foreignness of this country makes my skin crawl and my scar is still ugly even if I hide it with the Kippa, I try to shine up my tarnished self, polish my medals, remind myself that I'm the most brilliant six-year-old in the entire world, it's not easy in this crowded car with all the bad vibes between the adults³⁸ (Huston, 2007, p. 63).

Essa jornada em família marca o fim da era de Sol. Na sabedoria está a fonte do poder e do prazer para a personagem. Ele precisa entender tudo para ser poderoso e invencível, porém, sua narrativa termina porque ele fica sem saber o que acontece na sua própria família. Na residência de Greta, irmã de sua bisavó, G.G., Sol presencia uma cena na qual as duas lutam por uma boneca: “Still holding the doll in her arms, G.G. comes over to the foot of the bed. She stands there looking down at her sister for a long time, but unfortunately she now has her back to me so I can't see the expression on her face”³⁹ (Huston, 2007, p. 76). Sol não vê e não sabe o que está acontecendo, a voz cessa e a narrativa termina; o mundo está perdido.

³⁷ “Eu também não gosto nada do fato de que as placas estejam em alemão, é como se fossem portas batendo na minha cara uma atrás da outra, e eu me recuso à perguntar à vovó Sadie o que elas significam, não quero admitir que ignoro alguma coisa. De agora até a minha maioridade, seria preciso que todos os habitantes da Terra começassem a falar inglês e, se isso não acontecer, é uma das primeiras leis que vou impor quando estiver no poder”. (Huston, 2007, p. 66). [Trad. Ilana Heineberg].

³⁸ “O caráter estrangeiro desse país me dá arrepios e a minha cicatriz ainda está feia, mesmo que eu a esconda com o meu quipá. Eu me esforço para recobrar o meu brilho, provar o meu valor, lembrando-me de que sou o menino de seis anos mais genial da Terra, mas não é nada fácil neste carro cheio de tensões entre os adultos [...]” (Huston, 2007, p. 66). [Trad. Ilana Heineberg].

³⁹ “Ainda apertando a boneca contra o peito, a Bisa chega ao pé da cama. Fica ali um tempão, contemplando a irmã – mas, infelizmente, ela vira de costas para mim e não consigo ver a expressão do seu rosto” (Huston, 2007, p. 76). [Trad. Ilana Heineberg].

3. RANDALL, 1982

Na cidade de Nova York, em 1982, Randall vive com seus pais, a historiadora Sadie e o dramaturgo mal sucedido, Aron. A família judaica de Randall não segue o modelo patriarcal; é Sadie que trabalha e se ausenta do lar, enquanto Aron cuida da casa e do filho. Preocupado com a passagem do tempo e o fim da infância, o menino de seis anos aprecia todos os momentos da primeira vida: “I like holding Dad’s hand when we cross the street together, in a year or two I’ll be too big to hold it so I want to be sure to enjoy it while it lasts⁴⁰” (Huston, 2007, p. 93). Quando a mãe decide seguir algumas fontes históricas que podem revelar as verdadeiras origens da família, Randall é levado contra sua vontade para Haifa, em Israel. O novo país e a nova língua começam a fazer parte do cotidiano do menino, que teme ser esquecido pelos amigos e primos estadunidenses. Na escola judaica, apaixona-se por Nouzha, uma menina árabe. O amor entre eles se transforma em ódio devido às diferenças políticas, religiosas, culturais e territoriais entre judeus e árabes.

Infância, amor e morte são as imagens simbólicas que enfatizam o terror de Randall diante do tempo. Unidas uma a outra pelos eventos e personagens da narrativa, as imagens se transformam e revelam suas faces sombrias; o amor e a infância, signos referentes à luz, dirigem o menino ao encontro da própria morte simbólica. Na atmosfera ambivalente, a história maior apresenta, assim como os símbolos, dois momentos distintos. A vida em Nova York não sofre interferências do conflito que ocorre em 1982: a Guerra Fria; a história passa a integrar a narração de Randall com a mudança para Haifa. A experiência em Israel revela ao menino o fim gradual da vida primeira, pois Nouzha o introduz na “realidade dos fatos

⁴⁰ “Adoro ficar de mãos dadas com o papai quando atravessamos a rua, daqui a um ou dois anos serei grande demais para isso, então quero aproveitar o máximo possível” (Huston, 2007, p. 90) [Trad. Ilana Heineberg].

históricos”: “Now I’m going to tell you the true story of Haifa, says Nouzha”⁴¹ (Huston, 2007, p. 134).

A infância de Randall é perpassada por duas realidades distintas: a sagrada e a profana. Mircea Eliade, em *O sagrado e o profano* (1992), aponta a realidade sagrada ligada ao tempo cíclico, no qual o mundo renova-se sobre si mesmo e jamais fenece. Em oposição, a realidade profana é a experiência natural do mundo: nascer, crescer e morrer; a perenidade do tempo direciona a vida para a morte. A origem de Randall está na infância; ela abriga a história sagrada de sua existência. Embora a primeira vida seja parte do processo natural de desenvolvimento humano, ela consiste em uma hierofania: manifestação do sagrado nos elementos que “fazem parte integrante do nosso mundo *natural, profano*” (1992, p. 17, grifos no original).

Apreensivo com o curso temporal da existência e a inevitável chegada à fase adulta, Randall teme o fim de sua infância, época de desfrutar a existência em sua forma plena: “I’d always rather be playing than doing anything else because you can lose yourself completely. The rest of the time you have to worry about how well you’re doing”⁴² (Huston, 2007, p. 81). Para Gaston Bachelard, em *A poética do devaneio* (2006), “em uma *hora sem nome*, o mundo se afirma para aquilo que ele é e a alma que sonha é uma consciência de solidão” (p. 98, grifos no original). A despedida do mundo infantil rumo a uma nova fase é um processo particular e dependente das experiências da primeira vida. Randall tem a consciência do fim, o que o torna mais apegado à infância. O ciclo infantil contínuo concebido pelo menino aproxima-se de uma apreciação cósmica do tempo. O tempo da infância, por estar ligado a fundação do ser, o mito de origem pessoal, é cosmogônico e circular renovando-se constantemente ao abolir passado, presente e futuro.

A época da primeira vida para a criança é sagrada, exemplar, plena e primordial; diferente do profano mundo adulto, voltado para a consciência do tempo finito e dessacralização mítica do retorno inicial cíclico. Contudo, a realidade histórica persiste em penetrar o mundo de Randall através de Sadie e sua procura pela origem da família na história profana dos homens, o que a deixa alheia ao tempo cósmico do filho, pois no contexto profano, a “santificação periódica do Tempo cósmico revela-se então inútil e insignificante.

⁴¹ “Bom, agora vou contar para você a verdadeira história de Haifa” (Huston, 2007, p. 124) [Trad. Ilana Heineberg].

⁴² “Prefiro brincar a qualquer atividade porque brincando você pode esquecer completamente de tudo” (Huston, 2007, p. 80) [Trad. Ilana Heineberg].

[...] o Tempo cíclico torna-se terrífico: revela-se como um círculo girando indefinitivamente sobre si mesmo, repetindo-se até o infinito” (Eliade, 1992, p. 94-5). Randall sente-se amedrontado pela finitude, sinônimo de morte:

I like knowing how to tell time which I learned only last spring in kindergarten. Dad's got a joke which goes, 'Why did the little moron throw the clock out the window? He wanted to see time fly.' It's a pretty good joke but at the same time I'm seriously worried about time flying. Mom says the older you get the faster it goes and I'm afraid that if I'm not careful my whole life will just rush past me in one fell swoop and I'll wake up inside my coffin and it will be all over without my having had time to appreciate it⁴³ (Huston, 2007, p. 98-9).

O tempo suspenso na eternidade dos encantos infantis oferece o espaço propício para o menino perder-se por completo na época primeira; Randall “passa a viver no *tempo da origem*, o tempo mítico. Em outras palavras, ‘sai’ da duração profana para reunir-se a um Tempo ‘imóvel’, à ‘eternidade’. [...] sua história sagrada” (Eliade, 1992, p. 93, grifos no original), que não é passível de esquecimento, apenas reiteração:

A eterna repetição dos gestos exemplares e o eterno encontro com o mesmo Tempo mítico da origem, santificado pelos deuses, não implicam de modo nenhum uma visão pessimista da vida; ao contrário, é graças a este ‘eterno retorno’ às fontes do sagrado e do real que a existência humana lhe parece salvar-se da morte (Eliade, 1992, p. 94, grifo no original).

O mito do eterno retorno corresponde “à eterna repetição do ritmo fundamental do Cosmos: sua destruição e recriação periódicas” (Eliade, 1992, p. 95). Na mudança de estações, Randall pode sentir e ver o tempo renovar-se: “This spring I felt the shape of a year for the first time. When the leaves started coming out on the trees, I acutely remembered them coming out last spring and I thought to myself in awe: *so that is a year*”⁴⁴ (Huston, 2007, p. 79). As estações do ano marcam “o ritmo da vida, as etapas de um ciclo de desenvolvimento: nascimento, formação, maturidade, declínio – ciclo que se ajusta tanto aos seres humanos

⁴³ “No dia de sua partida, me levanto de manhã bem cedo, ainda são seis e meia. Gosto de dizer que horas são, aprendi na primavera passada no maternal. O papai costuma contar a seguinte piada:

- Por que o imbecil jogou o despertador pela janela? Porque ele queria ver o tempo voar.

A piada até que é boa, mas ao mesmo tempo eu me preocupo de verdade quando vejo o tempo voando. A mamãe diz que quanto mais a gente envelhece, mais rápido o tempo passa, e eu tenho medo que, se eu não prestar atenção, a minha vida passe debaixo do meu nariz como um raio e um dia eu me acorde num caixão; tudo estará terminado antes de eu ter tempo de aproveitar” (Huston, 2007, p. 95) [Trad. Ilana Heineberg].

⁴⁴ “Nesta primavera entendi pela primeira vez a duração de um ano. Quando as folhas começaram a brotar das árvores, lembrei muito de como elas brotaram na primavera passada e pensei comigo: *Então um ano é isso*” (Huston, 2007, p. 79) [Trad. Ilana Heineberg].

quanto às suas sociedades e civilizações”, de acordo com Jean Chevalier no “Dicionário de Símbolos” (2007, p. 401). Primavera, verão, outono e inverno são os ritmos cíclicos naturais de renovação cósmica; por intermédio deles, o menino expressa o próprio anseio de renascer. As estações possuem simbologias enraizadas nas culturas de muitos povos: o verão é representado por um dragão cuspidor de fogo, o outono pela abundância de frutos, o inverno alude ao fogo na lareira e na primavera figuram as guirlandas de flores. Entretanto, na visão de Randall, cada mudança climática revela uma brincadeira, um elo com a primeira vida: “Each season has its games you can lose yourself in⁴⁵” (Huston, 2007, p. 79).

A primavera é o *playground*, as bolinhas de gude e as demais crianças do condomínio:

Springtime is marbles, as soon as the pavement is dry enough to play. Flicking them hard until my third fingernail is bruised. The satisfying click of their collision. Tag in the courtyard with other kids from the building. Climbing the jungle gym in the playground. Hanging from my knees on the parallel bars. Swinging hand over hand on the bars and finding I can make it from one end to the other, my arms are strong enough now and won't desert me like they did last year, when about halfway across I'd suddenly go all weak and have to give up and drop to the ground⁴⁶ (Huston, 2007, p. 79).

O verão contém a imagem paterna: “Summer is playing softball with Dad up in the Central Park. I throw and throw the ball until my shoulder aches, and he catches it, sometimes⁴⁷” (Huston, 2007, p. 79). No outono, as folhas secas que caem das árvores ilustram o cenário da diversão: [...] Fall is the huge floaty piles of dead leaves you can run through and roll around in like a crackling crunching cushion⁴⁸ (Huston, 2007, p. 80). Na percepção do inverno, o boneco, as bolas de neve e o tobogã:

Winter is snowball fights – the icy sharp delightful pain of getting a snowball right at the nape of your neck and feeling the water start to trickle down your back under your clothes. Leaping on the other guys, rubbing their faces in the snow, painting, jostling,

⁴⁵ “Cada estação tem as suas brincadeiras para que a gente possa esquecer da vida” (Huston, 2007, p. 79) [Trad. Ilana Heineberg].

⁴⁶ “Na primavera, assim que a laje do piso está seca o bastante para que se possa brincar, são as bolinhas de gude. Piparotes tão fortes que a unha do dedão fica amortecida. O barulho gostoso da colisão das bolinhas. Saltar num pé só com as outras crianças do prédio. Ir ao *playground* e escalar os túneis e as grades. Ficar suspenso pelos joelhos de ponta-cabeça. Me agarrar nas barras paralelas e avançar com uma mão como no ano passado, quando, no meio do caminho, fiquei fraco de uma hora para a outra e tive que largar a barra e me deixar cair no chão” (Huston, 2007, p. 79) [Trad. Ilana Heineberg].

⁴⁷ “No verão, são os jogos de beisebol com o papai no Central Park. Lanço uma bola atrás da outra até ficar com dor no meu ombro e, de vez em quando, o pai consegue pegar alguma” (Huston, 2007, p. 79) [Trad. Ilana Heineberg].

⁴⁸ “No outono, são os enormes montes fofos de folhas mortas, como um travesseiro crepitante onde podemos nos jogar e depois rolar” (Huston, 2007, p. 80) [Trad. Ilana Heineberg].

wrestling, pounding. Making snowmen. Burying someone, or having them bury you, in the snow. Tobogganing in the Catskills. The whoosh of the toboggan when it gets going real fast and the wind whistles in your ears and you hit a patch of ice and the wood of the toboggan screams and you think you might get hurt but you don't, all you do is turn violently over into a snowdrift. The strong thud of all the bodies clumped together when the toboggan comes to an abrupt halt. You get to your feet groggy with relief and stagger laugh⁴⁹ (Huston, 2007, p. 80).

Na expressão imaginativa de Randall, as fases climáticas tornam-se cíclicas e, assim, não representam o declínio; a capacidade do menino de criar imagens caracteriza as estações do ano de forma diferenciada às imagens estáveis fornecidas pela cultura: “uma imagem estável e acabada *corta as asas* á imaginação” e seu colorido perde o “poder imaginário” declara Bachelard em *O ar e os sonhos* (2001, p. 2). A vida está na expressão criativa e inovadora da formação de imagens, pois “experimentamo-las, em seu lirismo em ato, nesse signo íntimo com o qual elas renovam a alma e o coração” e reforçam o espírito infantil (2001, p. 3). Contemplar a infância dessa maneira é uma atitude sagrada: “pela imaginação abandonamos o curso ordinário das coisas. Perceber e imaginar são tão antitéticos quanto presença e ausência. Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova” (2001, p. 3). Mircea Eliade, em *Imagens e símbolos*, complementa o pensamento de Bachelard ao notar que “ter imaginação é ver o mundo na sua totalidade; pois as Imagens têm o poder e a missão de *mostrar* tudo o que permanece refratário ao conceito” (2002, p.16). A sucessão das estações “ilustra, igualmente, o mito do eterno retorno. Simboliza a alternância cíclica e os perpétuos reinícios” (Chevalier, 2007, p. 401), sacraliza a infância no “eterno retorno” aos seus idílios e confortos perenes.

A infância e a morte são os paradoxos mais profundos da narração de Randall; inevitavelmente ligados, é o desejo do menino de separá-los que revela suas ambivalências e reforça sua proximidade. A imagem da morte espreita a infância de Randall a todo o momento. No relacionamento com a família e com Nouzha, a criança esforça-se em manter a atmosfera sagrada da época inicial através da apreciação simbólica do mundo que o rodeia. Entretanto, é a imagem do morcego, *bat*, o nome da marca de nascença de Randall, que

⁴⁹ “No inverno, são as guerrinhas de bola de neve – aquela dor glacial aguda de quando a gente leva uma bolada de neve na base do pescoço e a água começa a escorrer nas costas por baixo das roupas. Saltar por cima dos outros, esfregar a neve no rosto deles, lutar e se dar encontrões e se empurrar até perder o fôlego. Fazer bonecos de neve. Enterrar alguém ou ser enterrado na neve. Brincar de tobogã em Catskill. O tobogã range quando você começa a descer muito rápido, fazendo com que o barulho do vento assopre nas suas orelhas, depois você passa por um terreno congelado e a madeira do tobogã começa a vibrar e você pensa que vai se machucar, mas não, ufa, o tobogã desvia na direção de um monte de neve, pára bruscamente, e então vem o choque surdo e todos os corpos ficam empilhados juntos. A gente se levanta aliviado, arfando e cambaleando e caindo na risada” (Huston, 2007, p. 80) [Trad. Ilana Heineberg].

simboliza a impregnação profana no momento infantil. Gilbert Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário*, defende que toda a imagem que reflete um simbolismo diurno, sagrado e iluminado, é antitética. O regime diurno da imagem é caracterizado pela antítese de elementos: “pode-se dizer que não há luz sem trevas enquanto o inverso não é verdadeiro: a noite tem uma existência simbólica autônoma” (2002, p. 67). A imagem da infância encarna a luz e posiciona em sua escuridão a figura do morcego, formando os dois pólos que dividem o universo temporal de Randall, pois os símbolos que aludem à luz carregam nas trevas, segundo Durand, a angústia e o terror do tempo que passa.

Randall e a avó têm uma ligação especial fortalecida por suas marcas de nascença, já que o convívio entre eles é restrito por ordens de Sadie: “[...] Mom thinks her mother is immoral because she’s slept with so many people. [...] nowadays she’s living with a woman, which is something that happens called homosexuality. Mom finds it unstable for a little boy so she won’t let me stay overnight at Grandma Erra’s anymore⁵⁰ (Huston, 2007, p. 92). Erra acredita que a sua marca chama-se *Lute* e a ajuda a cantar; Randall diz que a sua marca lhe faz companhia e o aconselha:

I feel a special connection to Grandma Erra because the two of us have identical round brown birthmarks. Hers is on the inside of her left elbow and mine’s at the base of my neck or rather halfway between my neck and my left shoulder. One day when I was spending a weekend at her place which is a loft down on the Bowery we compared our birthmarks and she told me hers helped her to sing so I told her mine kept me company, I said it was like a furry little bat perched on my shoulder and that it whispered advice into my ear whenever I needed it and she clapped her hands and said ‘That’s great, Randall – promise me you’ll never lose contact with that bat!’ So I promised her⁵¹ (Huston, 2007, p. 91).

Gilbert Durand confere três faces simbólicas ao tempo. Os símbolos teriomórficos revelam a animalidade, os nictomórficos referenciam a noite e os catamórficos representam a queda. Todos esses elementos estão presentes nos signos de luz. Essas “epifanias imaginárias”

⁵⁰ “Além disso, a mamãe também acha a mãe dela imoral porque ela foi para a cama com um monte de gente. [...] atualmente, ela vive com uma mulher, uma coisa que acontece e que se chama homossexualismo. A mamãe acha isso tudo muito instável para um menininho, então eu fui proibido de dormir na minha avó” (Huston, 2007, p. 90) [Trad. Ilana Heineberg].

⁵¹ “Quanto a mim, tenho uma ligação especial com a vovó Erra, porque nós dois temos a mesma marca de nascença redonda e marrom, a dela fica na dobra do braço esquerdo e a minha, na base do pescoço – ou melhor, entre o pescoço e o ombro esquerdo. Uma vez quando eu estava passando o fim de semana na casa dela, um loft no Bowery, comparamos os nossos sinais e ela me disse que o dela a ajudava a cantar então eu disse que o meu me fazia companhia, que era como um morceguinho encravado no meu ombro esquerdo, que me cochicha conselhos no ouvido quando eu preciso. A Erra bateu palmas de alegria dizendo: - É formidável, Randall. Prometa para mim que nunca vai perder o contato com esse morceguinho! E eu prometi” (Huston, 2007, p. 89) [Trad. Ilana Heineberg].

tratam da aflição humana diante da temporalidade. A narrativa de Randall transcorre no sofrimento ante a passagem do tempo; sua infância, por intermédio da marca de nascença, está impregnada por essas três faces imagéticas temporais, que revelam as dualidades da vida do menino. As imagens animais são freqüentes no pensamento infantil. Para Durand, “nada nos é mais familiar, desde a infância, que as representações animais”, mesmo que “as crianças nunca tenham visto a maior parte dos animais com que sonham, nem os modelos das imagens com que brincam” (2002, p. 69). O antropólogo nota que nos animais reside a “animação”: a sensibilidade aos movimentos que é, igualmente, própria das crianças. A movimentação, nesse caso, é sinônimo de inquietação. O nascimento representa o primeiro movimento traumático da infância. A mudança brusca do estado embrionário para a vida no “lado de fora” instaura a agonia diante do tempo, “duplicada pela angústia diante da mudança, a partida sem retorno e a morte” (2002, p. 77).

Nesse contexto, a imagem do morcego, freqüentemente noturna, torna-se ambivalente. A luz se faz presente nesse símbolo e evoca a habilidade do animal voador de “ver mesmo no escuro, quando o mundo inteiro está mergulhado na noite” (Chevalier, 2007, p. 621). Movimentando-se entre luz e trevas, o morcego vive nas cavernas, alegorias da passagem para a terra imortal; a morte é inerente à sua imagem de “pássaro falhado”, “ente-monstro” que se une a noite para evocar a involução e o mal da escuridão que só ele pode enxergar.

A segunda face imaginária do tempo são os símbolos nictomórficos. Eles representam o “ponto negro” que emerge na “serenidade das fantasias ascensionais” (Durand, 2002, p. 91), como a representação cosmogônica da infância para Randall, “formando um verdadeiro contraponto tenebroso e provocando um choque emotivo” (Durand, 2002, p. 91). Nas trevas, os animais terríficos “se apoderam dos corpos e das almas” (Durand, 2002, p. 91) deixando marcas indeléveis nos indivíduos. No fim do dia surgem as trevas e manifestam o horror da temporalidade. A audição é o sentido da noite, os ruídos revelam que os monstros escondidos na caverna estão submetidos à temporalidade e à morte: “As grandes orelhas do morcego, no sentido diurno, são o emblema de um ouvido desenvolvido para tudo captar; no sentido noturno, excrescências horrendas” (Chevalier, 2007, p. 621). Durante a presença do sol, o morcego repousa na gruta, mas no drama lunar, relógio natural, ele inicia o voo noturno; a “liberdade alada” do morcego é possível somente durante a escuridão.

Nos símbolos catamórficos reside a imagem da queda. A resistência ao próprio tempo é uma tentativa de eternizar a existência, porém ceder aos apelos do mundo profano resulta na

queda do mundo sagrado. O morcego pendurado pelos pés durante o dia é a imagem constante dessa queda: “é a figura do inimigo da luz, da pessoa extravagante, que faz tudo ao contrário do que deve e que vê as coisas de cabeça para baixo, como um homem pendurado pelos pés” (Chevalier, 2002, p. 621). Para Gilbert Durand, “a queda resume e condensa os aspectos temíveis do tempo, [...] a vertigem é a imagem inibidora de toda a ascensão, [...] é um relembrar brutal da nossa humana e presente condição terrestre” (2002, p. 113).

“Imaginar o tempo sob uma face tenebrosa é já submetê-lo a uma possibilidade de exorcismo pelas imagens da luz. A imaginação atrai o tempo ao terreno onde poderá vencê-lo com toda a facilidade” (Durand, 2002, p. 123). É contra o tempo que a imaginação criativa de Randall se opõe e sai vitoriosa num primeiro momento. Libertar-se do tempo e da morte são desejos primordiais e naturais, os símbolos negativos da escuridão, no caso do morcego, “não são mais que contrapartidas afetivas, complementos catalisadores” (Durand, 2002, p. 124). Na negatividade do morcego o tempo revela suas “armas” e permite que as imagens sagradas da infância lutem contra ele.

Contudo, Randall não está isento da influência profana. O entendimento da palavra “nunca” (*never*) é acompanhado do falecimento do avô paterno em Long Island. O menino fica chocado com o comportamento dos coveiros no cemitério, pois eles não se preocupam com a perenidade da vida:

I could see they were completely used to this, they did it every day and it was just a job to them whereas to me the person they were putting into the ground was my one and only grandfather (since Mom never met her dad) and I was never going to see him again and that's when I really understood the meaning of the word *never*⁵²(Huston, 2007, p. 99).

Nas imagens ambivalentes de sua narrativa, Randall esforça-se para vencer o universo profano, porém a imagem do morcego mostra o destino selado do pequeno personagem: a morte simbólica da infância. A presente análise divide a narração em duas partes: a vida em Nova York e a vida em Haifa com a finalidade de ressaltar os acontecimentos que contribuem para o fim do mundo infantil de Randall.

⁵² “Era óbvio que tinham o costume de fazer aquilo, faziam todo dia e para eles aquilo não passava de rotina enquanto que para mim a pessoa que eles estavam enterrando era o meu único avô (já que a mamãe nunca conheceu o pai dela), eu não o veria nunca mais, e foi aí que eu entendi o sentido da palavra *jamais* (Huston, 2007, p. 95). Trad. por Ilana Heineberg.

3.1 Uma face para o tempo

O tempo é um objeto sensorial angustiante, pois causa temor relacionado às incertezas do futuro. Consciente do passado e em processo de compreensão do presente, o homem constrói um mundo onde seus sentidos, emoções e percepções são perpassados pela história. “As coisas não seriam o que são se o contexto e a história não as impregnassem de sentido” (2007, p. 7); nessa sentença de Boris Cyrulnik, em *Os alimentos afetivos* (2007), reside a explicação da angústia de Sadie ao deixar Randall aos cuidados de Aron para investigar o passado da mãe. A busca pela herança histórica particular configura-se pela procura por uma origem e sentido de vida. Ao sair de casa para mergulhar na infância de Erra, ela acredita estar inserindo a família no âmbito histórico e permitindo com que Randall construa um campo sensorial significativo e voltado para a temporalidade. No entanto Randall, como já referido, aprecia o tempo de forma sagrada; o modo como a mãe domina a história, realidade profana, entra em choque com a percepção de mundo do filho. A figura materna não incorpora as imagens estacionais sagradas criadas pelo menino, pois a tensão de Sadie pode causar o fim da diversão: “[...] I hook my fingers into the wire fence and hike myself up and watch the big guys playing hardball. I have to stay behind the wire fence because Mom’s afraid I’m going to get the ball in the teeth which is a rather strange thing to be afraid of”⁵³ (Huston, 2007, p. 80).

Randall desconhece o acontecimento que marcou o fim da infância de Sadie; ele convive com uma mãe ferida e angustiada que viaja o país inteiro proferindo palestras sobre o mal: “Mom is always happy when she can hold forth against evil”⁵⁴ (Huston, 2007, p. 129). Sem compreender o que Sadie faz em relação ao mal, Randall se vê com dificuldades toda vez que as mães dos amigos perguntam sobre Sadie:

She gives lectures on evil in universities all around the country. Admittedly evil is a strange specialty to have and I don’t know how to explain it so when my friends’ mothers ask me what my mom does I just say she teaches History and is also working on a doctorate. That shuts them up even though I don’t know exactly what it means because she’s not planning to be a doctor⁵⁵ (Huston, 2007, p. 84-5)

⁵³ “[...] engancho os meus dedos na grade e subo para ver os grandes jogando beisebol de verdade, com uma bola dura. Tenho que ficar atrás das grades pois a mamãe tem medo que eu receba uma bolada nos dentes, o que é um medo estranho [...]” (Huston, 2007, p. 79) [Trad. Ilana Heineberg].

⁵⁴ “A mamãe sempre fica feliz quando pode discursar sobre o Mal” (Huston, 2007, p. 120) [Trad. Ilana Heineberg].

⁵⁵ “Ela dá conferências em universidades de quase todo o país sobre o Mal. O Mal é uma especialidade bastante esquisita que não sei explicar direito, e quando as mães dos meus amigos me perguntam o que a minha mãe faz, respondo que ela ensina história e que ela também está fazendo um doutorado. Com isso, elas calam a boca,

Entretanto, não é a impossibilidade de explicar a profissão da mãe que o incomoda, mas a família atípica formada por suas constantes ausências:

I've always seen more of my father than my mother, which isn't typical. Dad is an excellent cook and fortunately he works at home because his own job is to be a playwright. Sometimes his plays get produced but so far none of them has been a big hit, I'm sure it will happen some day and his talent will be recognised at last although admittedly he's getting sort of old [...] Mom is only twenty-six. [...] Anyway she's the breadwinner in the family and this is unusual too and the result is that Dad and I are often alone together⁵⁶ (Huston, 2007, p. 84-5).

Adrienne Rich em *Of woman born* afirma que a mãe é culturalmente responsável pelo filho. De acordo com a autora, independente da época histórica em que vivemos, a figura materna é vista como fonte de carinho e proteção, pois cabe a ela desistir da própria vida para fazer sentido na existência do filho. Nesse contexto cultural, que Randall também está inserido, mãe e trabalho são termos antagônicos. A ausência do lar é o papel social e ritual do homem imposto pelos ideais patriarcais. Rich define patriarcalismo como “o poder paternal” que determina a posição da mulher dentro da sociedade: “a familial-social, ideological, political system in which men [...] determine what part women shall or shall not play, and in which the female is everywhere subsumed under the male” (Rich, 1995, p. 57). A mãe que sai do lar e deixa a criança não cumpre seu papel social; a mulher que trabalha entra em conflito com a “mãe por natureza” com os cuidados maternos inerentes à sua existência. Rich defende que o filho origina a mãe e não ao contrário; dessa forma, “ser mãe” é um processo construtivo e não automaticamente imposto pela natureza ou pela sociedade. Contudo, se a mãe ocupa um lugar distante na vida do filho, como é o caso de Sadie, ele não consegue controlar suas ansiedades geradas pelo afastamento constante. Randall sente que não pode competir com o trabalho da mãe. Em um sonho, o menino vê Sadie trabalhando e quando se aproxima, ela o hostiliza:

Once in a dream I went up to Mom where she was sitting working at her desk and I tugged on her sleeve to get her attention but she didn't even turn her head towards

embora eu não saiba exatamente o que é um doutorado, pois ela não quer ser médica” (Huston, 2007, p. 83) [Trad. Ilana Heineberg].

⁵⁶ “Sempre passei muito mais tempo com o meu pai do que com a minha mãe, o que não é muito comum. O papai cozinha bem e por sorte trabalha em casa, a profissão dele é dramaturgo. Às vezes as suas peças são montadas, mas até agora nenhuma delas fez sucesso, o que um dia vai acontecer e o talento dele finalmente ser reconhecido, ainda bem, porque ele já chegou à casa dos quarenta, enquanto que a mamãe só tem 26. [...] O fato é que a minha mãe é o ganha-pão da família, o que também não é comum, e o resultado é que o papai e eu ficamos bastante sozinhos” (Huston, 2007, p. 83-4) [Trad. Ilana Heineberg].

me, she just said in a stony voice, ‘No. Go away, do you hear? I didn’t want you. Don’t even bother me again’, but in real life she’s never spoke to me that way⁵⁷ (Huston, 2007, p. 84).

Aron teme que a ausência de Sadie prejudique sua relação com Randall, o que cria constantes desavenças entre eles: “I hear Dad saying to Mom, ‘You’re so obsessed with the suffering of those children forty years ago that you can’t even see your own son suffering right next to you’”⁵⁸ (Huston, 2007, p. 96). Na tentativa de não ouvir as brigas dos pais, a criança imagina o som de explosões nucleares e trava uma guerra com seus brinquedos: “My little bat-birth-mark suggests making exploding noises with my mouth and turning my Legos into helicopters and bombers and ground-air missiles to drown out the sound of my mother’s voice so I do it and it works”⁵⁹ (Huston, 2007, p. 94-5). Desligar-se do mundo exterior, a fim de ignorar o desentendimento dos pais, afeta o desempenho escolar de Randall; ele desenha uma série de seres desmembrados e os mostra para Sadie, que aponta o erro. O menino refaz os desenhos, mas reitera as imagens; dessa vez, ele não mostra o trabalho para mãe com medo que ela pense que o filho não é inteligente:

One thing I know is I’ll never draw people without stomachs again. Last spring I brought a whole slew of drawings home from kindergarten, I was really proud of them but when I showed them to Mom she said ‘But Randall, where are the stomachs? You forgot to draw the stomachs!’ and I looked at the drawings and saw that she was right, everybody’s arms and legs sprouted directly out of their heads, so the week after that I did another batch of drawings and on Friday I brought them home but just as I was about to take them out of my satchel I realised – Oh, no! I forgot to draw the stomachs *again!* I couldn’t believe I’d made exactly the same mistake. I was really disappointed in myself and I didn’t even show them to Mom because I was afraid she’d think I was stupid⁶⁰ (Huston, 2007, p. 81).

⁵⁷ “Uma vez sonhei que cheguei perto da mamãe, que estava sentada na sua escrivaninha, e puxei a manga dela para chamá-la, mas ela nem virou a cabeça para mim, apenas disse com uma voz de pedra:

-Não. Vá embora, está me ouvindo? Não quis você. Não me incomode mais.

Mas na vida real ela nunca falou assim comigo” (Huston, 2007, p. 83) [Trad. Ilana Heineberg].

⁵⁸ “Você está tão obcecada com o sofrimento dessas crianças de quarenta anos atrás que não está vendo o do seu próprio filho que está ao seu lado [...]” (Huston, 2007, p. 93) [Trad. Ilana Heineberg].

⁵⁹ “O meu morceguinho me sugere que eu faça sons de explosão com a boca, transformando os meus Legos em helicópteros e aviões de bombardeio e em mísseis terra-ar para apagar a voz da minha mãe, é o que faço e dá certo” (Huston, 2007, p. 92) [Trad. Ilana Heineberg].

⁶⁰ Uma coisa é certa: nunca mais vou desenhar pessoas sem tronco. Na primavera passada, trouxe do maternal uma pilha de desenhos, estava todo orgulhoso, mas quando os mostrei à mamãe ela disse:

- Mas, Randall, onde estão os troncos? Você se esqueceu dos troncos!

Olhei os desenhos e vi que ela tinha razão, os braços e as pernas saíam diretamente da cabeça das pessoas, então, na semana seguinte, fiz outra série de desenhos e na sexta os trouxe para casa. Mas bem quando estava tirando eles da minha pasta me dei conta: “Essa *não!* Me esqueci de novo dos troncos” Não conseguia nem acreditar que tinha feito exatamente o mesmo erro. Estava tão decepcionado que nem mostrei os desenhos à mamãe, fiquei com medo que ela me achasse um débil mental” (Huston, 2007, p. 80). [Trad. Ilana Heineberg].

Randall sente-se pressionado em relação aos pais e ao próprio futuro. O tempo da infância é ameaçado pela insistente preocupação em aprender e construir uma carreira acadêmica como Sadie e Aron fizeram: It's not that your parents don't love you the way you are, it's just that when you're a little kid you've got an awful lot to learn, and maybe (*maybe*) the more the more they'll will love you and maybe when you come home with college diploma you won't have to worry about it anymore⁶¹ (Huston, 2007, p. 81).

Na ausência de Sadie, Aron assume as tarefas domésticas e os cuidados com Randall. A imagem da mãe é coberta por uma atmosfera de tensão e pressões, enquanto o pai é revestido de positividade: “[...] he's the best father in the world”⁶² (Huston, 2007, p. 93). Com o pai, Randall tem a chance de driblar a rigidez de Sadie e aproveitar a infância por intermédio do “acordo de cavalheiros” selado entre eles:

I miss Mom when she's off on a trip but it's also fun because Dad and I do lots of stuff she'd be against, with a gentlemen's agreement, as Dad calls it, to keep it a secret between the two of us. We shower when we feel like it, keep irregular hours, sometimes watch TV while we're having supper, drink Coke and spurt ketchup all over our food, not to mention things that can give you cancer like monosodium glutamate which is forbidden now even in Chinese restaurants⁶³ (Huston, 2007, p. 85).

O “acordo de cavalheiros”, além de enfatizar a rigidez de Sadie, pois reforça a imagem da mãe perfeccionista e autoritária, aponta o comportamento contraditório de Aron. Se por um lado ele ensina Randall a esforçar-se para obedecer a mãe: “Dad says she's hard on everyone but especially hard on herself and it's because she has a goal of Excellence, so all we can do is try our best to be Excellent and not worry about it too much”⁶⁴ (Huston, 2007, p. 89); por outro, desobedece constantemente as regras de Sadie na frente do filho. Aron quebra o costume alimentar judeu ao preparar uma refeição à base de bacon, o que gera mais uma discussão: “she feels strongly about trying to stick to the rules of kosher cooking whereas Dad

⁶¹ “Não é que seus pais não gostem de você como você é, mas quando você é pequeno e tem tantas coisas para aprender, você pensa que quanto mais aprender, mais eles vão amá-lo, e talvez só no dia em que você chegar em casa com um diploma universitário você poderá parar de se preocupar com isso” (Huston, 2007, p. 81) [Trad. Ilana Heineberg].

⁶² “[...] ele é o melhor pai do mundo” (Huston, 2007, p. 91) [Trad. Ilana Heineberg].

⁶³ “Fico com saudades da mamãe quando ela viaja, mas ao mesmo tempo é legal, pois com o papai faço um monte de coisas que ela não aprovaria e, graças ao nosso ‘juramento de camaradas’, como o papai diz, isso fica entre a gente. Por exemplo, podemos tomar banho quando nos dá na telha, ir dormir a qualquer hora, comer vendo tevê, beber coca-cola e colocar ketchup na comida sem falar no glutamato de sódio, que agora é proibido até nos restaurantes chineses, porque pode dar câncer” (Huston, 2007, p. 84) [Trad. Ilana Heineberg].

⁶⁴ “O papai diz que ela é dura com todo mundo, mas sobretudo com ela mesma, isso porque ela tem um alto nível de exigência, então a gente precisa tentar estar à sua altura, porém sem se preocupar demais” (Huston, 2007, p. 87) [Trad. Ilana Heineberg].

always prefers to make up his own rules”⁶⁵ (Huston, 2007, p. 85). No café da manhã, momento familiar, Randall sente-se dividido entre agradecer o pai e satisfazer a mãe:

‘Some bacon and eggs, Randall?’ says Dad and I say ‘Sure’ right off the bat because there are two arguments in favour of that answer, firstly my stomach is longing for it and secondly I’ll be making Dad happy, whereas there’s only one argument in favour of the opposite answer, namely making Mom happy. Better still would be not having to feel apart the minute I get out of bed in the morning⁶⁶ (Huston, 2007, p. 86-7).

A diferença comportamental dos pais se torna mais expressiva a cada dia e Randall duvida da existência do amor entre eles. Sadie e Aron conheceram-se no grupo de teatro da faculdade ao participarem da peça *Alice Through the Looking Glass*. Imaginar o pai no papel do gêmeo confuso *Tweedledum* é fácil, mas a mãe dando vida ao roedor sonolento e atrapalhado, *Dormouse*, é “quase impossível” para o menino:

[...] Mom played the Dormouse and Dad played Tweedledum. I have no difficulty picturing Dad as Tweedledum because he’s like that, sort of roly-poly and amusing, but it’s almost impossible for me to picture Mom as the Dormouse. The Queen of hearts yes, giving everyone orders in a no-nonsense voice and arbitrarily shouting ‘Off with his head!’ whenever it takes her fancy- but my tense, hyper mother as the lazy drowsy distracted rodent who keeps drifting off and has to be moved around from saucer to saucer by the Mad Hatter and the March Hare... incredible. Anyway that actually *is* how they first met and fell in love⁶⁷ (Huston, 2007, p. 82-3).

Ao refletir sobre o inusitado encontro dos pais, o menino não consegue compreender como duas pessoas tão distintas decidiram formar uma família:

It’s really strange to think about your parents falling in love with each other, I’ve talked about it with kids at school and whenever I go over to a friend’s place and meet his parents I try to imagine those two individuals falling in love, with some parents I

⁶⁵ “[...] ela gostaria que a gente tentasse respeitar as regras da cozinha kosher enquanto que o papai prefere inventar as suas próprias regras” (Huston, 2007, p. 84) [Trad. Ilana Heineberg].

⁶⁶ “- Quer ovos com bacon, Randall? – pergunta o papai e eu respondo:

- Claro que sim! afinal há dois argumentos em favor dessa resposta, o primeiro é que meu estômago está morrendo de vontade e o segundo é que o papai vai ficar contente, enquanto que só há um argumento em favor da outra resposta, agradecer à mamãe. Mas o melhor seria eu não me sentir atormentado cada vez que me levanto de manhã” (Huston, 2007, p. 85) [Trad. Ilana Heineberg].

⁶⁷ “[...] mamãe interpretava o Arganaz e o papai, Tweedle-Dum. É fácil imaginar o papai de Tweedle-Dum por que tem tudo a ver com ele, redondo e engraçado, em compensação é quase impossível imaginar a mamãe fazendo o papel de Arganaz. De Rainha de Copas, que dá as ordens, fala e grita o tempo todo sem deixar os outros responderem e berrando ‘Cortem-lhes as cabeças!’, isso sim. Mas a minha mãe, tensa e hiperativa, de Arganaz, aquele roedor preguiçoso e distraído que o tempo todo adormece e precisa ser transportado de um pires para o outro pelo Chapeleiro Maluco e pela Lebre de Março... isso é inacreditável. Mas foi assim que eles se conheceram e se apaixonaram” (Huston, 2007, p. 81) [Trad. Ilana Heineberg].

can do it but not with my own. My dad is *so* laid back and my mom is *so* stressed-out, what did they ever see in each other? What did they think their marriage would be like? How did they think they could get along?⁶⁸ (Huston, 2007, p. 82).

Os encontros entre os seres são determinados biologicamente e não fruto do acaso como a cultura popular costuma demonstrar. Primeiro, reconhecemos um parceiro da mesma espécie, depois, listamos fatores como orientação sexual, raça, cultura, entre outros. Encontrar, no sentido de ir à direção de alguém que vem, está presente em “*adgredior*, que significa dirigir-se para”, e “preparou a palavra agressão, que está, assim, desagradavelmente próxima de encontro” (Cyrulnik, 2007, p. 13). Direcionar-se para o outro é uma necessidade vital que reflete a busca pessoal: “procurar-se para se achar!” (Cyrulnik, 2007, p. 15). Segundo Cyrulnik, quanto maior esse desejo pela vida, maior o totalitarismo que pode resultar de um encontro: “atribuir aos outros um mundo mental da mesma natureza que o seu, o que implica a existência de um único mundo mental, precisamente o seu!” (Cyrulnik, 2007, p. 17). É o que ocorre com Sadie ao impor ao marido suas escolhas sem considerar aquilo que ele sente.

Embora o leitor desconheça o passado do pai de Randall, Sadie tem sua própria narrativa onde expõe seus temores e desejos infantis. Na infância, Sadie-menina apega-se ao padrasto Peter; judeu e músico, ele dedica seu tempo a cuidar dela; casar com Aron é uma tentativa de reconstruir Peter. O judaísmo e a condição de escritor tornam a união possível, pois “para que haja encontro, o outro tem de ser significativo, trazer no corpo os indícios e sinais significativos para nós” (Cyrulnik, 2007, p. 32). O encontro pode ser perfeito, mas não garante um casamento amoroso, podendo guiar duas pessoas para a ruína, pois no convívio os elementos não-significativos passam, igualmente, a fazer parte da vida conjugal.

Os rituais dos encontros são campos sensoriais estruturados, que variam entre as culturas e servem para aproximar as pessoas: apertos de mão, trocas de olhares e diálogos são alguns ritos comportamentais humanos. Boris Cyrulnik afirma que a busca por compatibilidade entre os seres origina os rituais, e esses se configuram em “uma luta constante entre forças opostas” (2007, p. 121). Os rituais impõem limites entre os indivíduos; uma saudação só é válida quando o outro decide aceitá-la e, a partir dela, iniciar um diálogo

⁶⁸ “É engraçado imaginar os pais da gente se apaixonando, já falei sobre isso com outras crianças na escola e cada vez que eu vou à casa de um amigo e encontro com os pais dele, tento imaginá-los se apaixonando, com alguns pais eu consigo, mas com os meus não. Meu pai é *tão* tranquilo e minha mãe é *tão* estressada, o que será que um viu no outro? Como será que imaginavam o casamento deles? Como podiam *acreditar* que se dariam bem? (Huston, 2007, p. 81) [Trad. Ilana Heineberg].

que pode resultar em uma história de amor ou amizade. Impedimentos no desenrolar dos comportamentos rituais podem deformar o mundo sensorial. A violência é o exemplo máximo da malformação de um ritual; invasora e profana, ela desritualiza os grupos, que avançam fronteiras e se destroem. As guerras tornam os rituais instáveis; o corpo do inimigo não tem limites e, por isso, pode ser destruído, violado ou mutilado. A atitude violenta “perturba a emoção que se propaga entre os indivíduos do grupo e os desune” (2007, p. 126).

Entretanto, não só as guerras ilustram a desritualização entre os grupos humanos; Cyrulnik considera o ambiente familiar o local da violência extrema: “Seja a cultura qual for, a família é o lugar da violência. Esse pequeno conjunto humano cimentado pela afetividade, pela sexualidade, pela educação dos filhos e pelas coerções sociais organiza um campo afetivo tão próximo que nele o ritual perde eficácia” (2007, p. 129). A proximidade sensorial torna o incesto e/ou a imposição de regras possível, pois “impede o ritual e torna os corpos acessíveis a qualquer gesto, a qualquer palavra, a qualquer comunicação das emoções” (2007, p. 129). No caso de Randall não há violação, porém a violência assume outras faces no cotidiano da pequena família judaica. A decisão autoritária de Sadie de mudar para Israel a fim de aprofundar os estudos sobre as “fontes da vida” nazistas e, assim, descobrir a origem de Erra é um ato violento para Randall que se revolta contra a mãe:

What about my friends? I want to shout, but my parents don't give a shit. You're not supposed to say shit but I don't give a shit that you're not supposed to say shit. 'It's only for a year' they say, but to me a year is forever. In a year I'll be *seven years old*. I can't believe it. When we get back to New York I'll be *seven years old* and left out, my friends won't want to play with me anymore. I don't want to leave New York and I know for sure Dad doesn't either. [...] I'm furious with my mother. I could kill her. I start drawing people without stomachs again on purpose. I draw women getting their breasts cut off. I draw big daggers plunging into women's backs but I make sure the women don't look like my mother just in case she finds my drawings⁶⁹ (Huston, 2007, p. 119).

A fim de estudar na escola judaica *Hebrew Reali*, Randall deve aprender hebraico, assim, os pais contratam um professor particular para ensiná-lo: “His name is Daniel and he's quite frail and thin with a light brown beard and a soft voice and incredibly expressive hands

⁶⁹ “E os meus amigos?, tenho vontade de berrar, mas eles estão pouco se fodendo. Não se deve dizer ‘estar pouco se fodendo’, mas eu estou pouco se fodendo. ‘É só um aninho’, eles dizem, mas para mim parece uma eternidade. Daqui a um ano, vou estar com SETE anos. Quando voltarmos para Nova York, não terei mais amigos, estarei com SETE ANOS e completamente excluído. Não tenho a menor vontade de sair de Nova York e tenho certeza que o papai também não tem [...] Estou furioso com a minha mãe. Começo a desenhar pessoas sem tronco de propósito. Desenhos mulheres com seios cortados. Desenho grandes punhos afundados em costas femininas, mas sempre tendo o cuidado para que as mulheres não se pareçam com minha mãe, para o caso de ela topar com um desenho” (Huston, 2007, p. 113) [Trad. Ilana Heineberg].

that move all the time like birds”⁷⁰ (Huston, 2007, p. 120). No começo, as lições de hebraico aborrecem o menino, mas a amizade com Daniel torna a experiência agradável: “Now Hebrew lessons are my favourite part of the day and I don’t want the summer to end because it will mean not seeing Daniel anymore”⁷¹ (Huston, 2007, p. 121). Durante as aulas, ele traduz o nome da marca de nascença para seu equivalente na língua estrangeira: *atalef*. A tradução vem acompanhada de uma reflexão: “The world isn’t quite the same when everything in it has two different names; this is a weird idea to think about”⁷² (Huston, 2007, p. 121); é por intermédio do contato com outra cultura e história em Haifa que Randall irá conhecer um mundo diferente do seu onde a infância e o amor vagam em espaços sombrios. Ao falar sobre as “fontes da vida”, Daniel pensa que o menino não é judeu e sai do apartamento e da vida de Randall para sempre.

3.2 Outra face para o tempo

O conflito entre árabes e judeus segue um curso instável de longos períodos bélicos e breves épocas pacíficas. A Palestina ocupa um lugar importante na mente judaica e é apontada na simbologia cristã como a terra escolhida por deus para acolher o povo eleito: os judeus. Perseguidos durante séculos no continente europeu, os judeus criam o Movimento Sionista: a favor da criação de um estado próprio. Dan Cohn-Sherbok e Dawoud el-Alami em *O conflito Israel-Palestina* apontam o sionismo como um movimento contraditório:

Durante milhares de anos, os judeus esperaram pela vinda do Messias, o qual levaria o povo judeu a uma reunião final na sua antiga terra natal. Isso deveria ser um evento miraculoso e divinamente predeterminado que daria início a uma era messiânica. Entretanto, no começo do século XIX, emergiu entre os círculos religiosos ortodoxos uma nova tendência, a defesa de uma abordagem do messianismo judaico. Vários escritores judeus afirmavam que, em vez de adotar uma atitude passiva frente ao problema da redenção, a nação judaica deveria se engajar na construção de um país, antecipando a vinda do Messias. [...] uma visão que fugia da crença tradicional judaica de que o Messias viria como um ato de redenção divina (2005, p. 23).

⁷⁰ “Ele se chama Daniel e é bastante magro e fraco com uma barba castanho-claro e uma voz suave e mãos incrivelmente expressivas que voam por aqui e por ali como se fossem pássaros” (Huston, 2007, p. 113) [Trad. Ilana Heineberg].

⁷¹ “As lições de hebraico se tornam o meu momento predileto do dia, e queria que o verão nunca acabasse porque eu deixaria de ver o Daniel” (Huston, 2007, p. 114). Trad. por Ilana Heineberg.

⁷² “O mundo não é exatamente o mesmo quando cada objeto tem dois nomes diferentes; é estranho pensar nisso” (Huston, 2007, p. 114) [Trad. Ilana Heineberg].

O Movimento Sionista ganhou força após a Segunda Grande Guerra, pois as imagens dos sobreviventes judeus nos campos de concentração nazistas eram recentes, o que motivou a Organização das Nações Unidas (ONU) a dividir a Palestina entre Árabes e Judeus. Contra a presença judaica, a nação árabe armou-se para lutar em defesa de seu território; os judeus responderam à ofensiva invadindo centros comerciais palestinos e atacando civis árabes. Em 1948, a criação do Estado de Israel foi anunciada e apoiada por nações poderosas, entre elas, os Estados Unidos da América. Nesse cenário, a perspectiva de paz ficava cada vez mais longínqua. Um crescente número de refugiados árabes palestinos migrou para os campos *Sabra e Shatila*, no Líbano. A invasão israelense em território libanês, em 1982, culmina no massacre de *Sabra e Shatila*, onde homens, mulheres e crianças foram violentamente assassinados e mutilados. As imagens dos campos de refugiados se tornaram tão chocantes quanto às do Holocausto.

*

Haifa surpreende Randall; a beleza da cidade o encanta e o mal-estar gerado pelo ambiente estrangeiro desaparece a caminho do novo lar:

Haifa is a bright white city with blue water around it wherever you look. You think the sea is on one side but then it's on the other side too because it's a promontory and built on a steep hill so you can see in all directions. The sun is shining strong and Hatzvi Street where the two ladies take us way up on the hill is completely lined with trees. A quiet street with birds singing in it. [...] It's actually very beautiful here. The women help us carry our luggage up the steps to our new house, it's all clean and calm and a far cry from East 54th Street, that's for sure. One downer: there's no TV ⁷³(Huston, 2007, p. 125).

Com a mãe mergulhada em sua pesquisa e o pai apreensivo com o conflito que ocorre no Líbano, Randall encontra na língua e na escola um refúgio: “Every day the Hebrew language opens up to me a little more and changes the world around me with its music”⁷⁴ (Huston, 2007, p. 128). Por ser estadunidense, o menino se torna o centro das atenções em *Hebrew Reali*:

⁷³ “Haifa é uma cidade branca e brilhante cercada de água azul. Você tem a impressão de que o mar está de um lado, mas logo depois ele já está do outro também, é que a cidade foi construída na encosta íngreme de um promontório, então você pode ver as coisas dos dois lados. O sol bate forte, e a Hatzvi, para onde as senhoras estão nos levando, no alto da colina, é uma rua completamente bordejada de flores, tranqüila e cheia de pássaros cantando. [...] na verdade, é muito bonito aqui. As duas senhoras nos ajudam a subir as malas até a nossa casa, onde tudo está limpo e calmo, o mínimo que podemos dizer é que não se parece em nada com a 54th Street East. Um ponto negativo: não tem televisão” (Huston, 2007, p. 117) [Trad. Ilana Heineberg].

⁷⁴ “A cada dia, a língua hebraica se abre um pouco mais e a sua música transforma o mundo ao meu redor” (Huston, 2007, p. 119) [Trad. Ilana Heineberg].

The teacher and the other kids are all interested in me because I'm from America, a country which is a special friend to Israel which I hadn't realised before. They go out of their way to be nice to me and explain things to me and play basketball with me and ask me questions about the United States of America. I've never had this sort of red carpet treatment before, anywhere. I begin to love Hebrew Reali⁷⁵ (Huston, 2007, p. 128).

A escola e a língua penetram o universo infantil de Randall e o ajudam a driblar as discussões diárias dos pais: “I leave earlier every day to get away from the squabbling in the house, which is worse than usual because it's about politics. When Mom and Dad start fighting, I lapse into Hebrew in my head and it blocks out their words”⁷⁶ (Huston, 2007, p. 129-30). Ao chegar à escola antes dos colegas, o menino tenta pular sobre os degraus da escada e cai. Nouzha, uma menina de nove anos, o ajuda e ele se apaixona imediatamente por ela:

‘Were you trying to fly, Randall?’ says a soft voice in English and I turn my head and see the most beautiful girl in the world kneeling next to me as if I were dreaming. She's about nine years old with shiny black hair twisted into braids and enormous eyes full of kindness and brownish-golden skin. On her the light blue shirt and skirt of the school uniform looks like something straight out of Saks Fifth Avenue. She's so beautiful that I completely forget about the pain in my knee⁷⁷ (Huston, 2007, p. 130).

Estudando em séries diferentes, Randall aproveita o intervalo para admirar a amada: “At lunchtime I see her from afar in the cafeteria and she smiles at me and her smile is nothing I've ever received before, it makes my stomach melt. What can I do? I'd do anything to make myself interesting to this human being. I'd die for her. I'd eat my shoes for her. I want to marry her”⁷⁸ (Huston, 2007, p. 131). O encontro de Randall e Nouzha inicia com a “doce voz” da menina manifestando seu interesse em auxiliá-lo. A partir disso, sua “imagem” é criada e idealizada antes do diálogo; o uniforme da escola carrega a mensagem sensorial de que ambos

⁷⁵ “A professora e as outras crianças se interessam por mim porque sou americano, e a América é um amigo especial de Israel, o que eu ignorava antes de vir para cá. Eles competem para serem gentis comigo, me explicar as coisas, me ter em seus times de basquete e me fazer perguntas sobre os Estados Unidos. Nunca tinha recebido tal tratamento de príncipe. Estou começando a adorar a Hebrew Reali. (Huston, 2007, p. 119) [Trad. Ilana Heineberg].

⁷⁶ “A cada dia saio de casa um pouco mais cedo para fugir das brigas dos meus pais, que estão pior do que o normal, porque agora o assunto é política. Assim que o papai e a mamãe começam a levantar a voz, passo, na minha cabeça, ao hebraico, o que encobre as palavras deles” (Huston, 2007, p. 121). Trad. por Ilana Heineberg.

⁷⁷ “- Você estava querendo voar, Randall? – pergunta em inglês uma voz suave. Ao me virar, vejo, ajoelhada perto de mim, como se eu estivesse sonhando, a garota mais bela do mundo. Ela deve ter uns nove anos, os cabelos pretos e longos trançados, olhos enormes repletos de doçura, a pele morena dourada. Nela, a camisa e a saia azul-clara do uniforme da escola parecem diretamente saídas da Saks Fifth Avenue. É tão linda que esqueço completamente a dor no meu joelho” (Huston, 2007, p. 122). Trad. por Ilana Heineberg.

⁷⁸ “Ao meio-dia vejo-a de longe no refeitório e ela sorri para mim, nunca recebi um sorriso como esse, e o meu estômago se derrete. O que preciso fazer para que essa menina se interesse por mim? Faria qualquer coisa. Morreria. Comería os meus sapatos. Eu me casaria com ela” (Huston, 2007, p. 123). Trad. por Ilana Heineberg.

pertencem à mesma comunidade e, assim, já podem iniciar um relacionamento com uma semelhança. Boris Cyrulnik diz que “toda roupa seria, pois, um discurso não-verbal em que os signos têxteis substituiriam os signos sonoros da fala e os signos desenhados da escrita” (2007, p. 28). Ao ritual de olhares e pensamentos é acrescentado o diálogo e nele outra afinidade é instaurada: Nouzha fala inglês fluente, pois já morou nos Estados Unidos. Entretanto, em uma narrativa onde a inocência toca os meandros obscuros da existência, o leitor deve desconfiar do curso desse encontro.

Nouzha não é judia como as demais crianças em *Hebrew Reali*. Árabe, ela frequenta a escola por ser a melhor da região, mas é proibida pelo pai de falar com judeus:

[...] ‘My father doesn’t want me to be with Jews outside of school.’
 ‘Then...excuse me, but why does he send you to Hebrew Reali?’
 ‘Because it’s the best school in the neighbourhood, that’s all. He wants all his kids to get a good education and fight to get our country back. You Americans don’t know anything.’
 ‘Teach me. I’ll learn. I promise, Nouzha. I really want to learn. Give me a history lesson’⁷⁹ (Huston, 2007, p. 133).

Todos os dias no intervalo das aulas, Nouzha passa a ensinar a Randall a história da Palestina na perspectiva árabe:

[...] ‘The true name of this country is Palestine. I’m an Arab from Palestine. This is my country. The Jews are the foreigners here.’
 ‘I thought... it belonged...’
 The Jews invaded it. You’re Jewish, don’t you even know the history of your own people?’
 [...] ‘Now I’m going to tell you the true story of Haifa,’ says Nouzha and I can tell she’s about to give me a spiel that someone else has made her learn off by heart, but I don’t mind because her voice is as warm and trickly as maple syrup⁸⁰ (Huston, 2007, p. 132-4).

⁷⁹ “- [...] O meu pai não quer que eu ande com judeus fora da escola.

- Ah, é? Então... me desculpe, mas então por que ele colocou você na Hebrew Reali?

- Porque é a melhor escola do bairro, só isso. Ele quer que os filhos dele tenham diplomas e lutem para recuperar o seu país. Vocês americanos não sabem de absolutamente nada.

- Então me ensine! Juro que tenho realmente vontade de aprender, Nouzha. Me dê uma aula de história”. (Huston, 2007, p. 124) [Trad. Ilana Heineberg].

⁸⁰ “-[...] O verdadeiro nome deste país é Palestina. Sou árabe da Palestina, é o meu país. Os estrangeiros aqui são os judeus.

- Achei... que era...

- Os judeus invadiram. Você é judeu e nem conhece a história do seu próprio povo? [...] Bom, agora eu vou contar para você a verdadeira história de Haifa – a Nouzha começa, e sinto que ela vai me fazer um longo discurso que a obrigaram a decorar, mas não tem problema, porque a voz dela é morna e dourada como um xarope de bordo [...]” (Huston, 2007, p. 123-4) [Trad. Ilana Heineberg].

Enquanto Nouzha é impregnada pela história de seu povo e conta as infelicidades sofridas por sua família com a vinda dos judeus sionistas para a Palestina, Randall presta atenção somente em sua voz e gestos e apaixonava-se cada vez mais. Na tentativa de impressioná-la, ele mostra a marca de nascença e garante seus poderes mágicos. Para a surpresa do menino, Nouzha também tem uma marca, uma mandala *zahry* na palma da mão. A avó da menina acredita que a mandala a coloca em contato com *malak*, o anjo do destino que tudo vê e ordena. Dessa forma, ela poderá saber o destino dos familiares desaparecidos desde a ocupação judaica: “I’m feeling a bit swamped by all her fancy words but as long as she thinks we have something in common it’s fine with me”⁸¹ (Huston, 2007, p. 136).

Em um dos encontros, Nouzha ensina a Randall a maldição do mau-olhado (*evil eye*), que, segundo ela, é própria dos indivíduos que possuem marcas mágicas em seus corpos. Nesse estágio, o morcego atinge as trevas inerentes à sua imagem simbólica; não há mais conexão com os símbolos de luz:

‘All you have to do is look at someone, wishing them ill, and bad luck will befall them. It’s called daraba bil-‘ayn, hitting them with your eye. Do you know how to do that?’

[...] ‘No, I don’t think so.’

‘I’m sure you must have the same powers, Randall, because of your mandal. Randall, mandal – it even rhymes! You should try it, starting on small things; you will be amazed how powerful it is.’

‘But what if somebody gives me the eye right back?’

‘Then you have to cancel it out as fast as you can by saying “Ma sh’a Allah Kan,” what happens is God’s will. That will swerve the arrow of the evil eye off track so it can’t hurt you [...]’⁸² (Huston, 2007, p. 139)

No contato com a história profana da humanidade, Randall se depara com um novo problema que o deixa dividido: acreditar na versão dos fatos na perspectiva de Nouzha, na qual os judeus são os invasores da Palestina; ou aderir à visão da mãe na qual o povo judaico tem o direito de conquistar uma nação própria: “[...] I feel even more torn apart than usual, not

⁸¹ “Sinto-me um pouco perdido com todas essas palavras novas, mas não tem importância, desde que ela continue pensando que somos parecidos [...]” (Huston, 2007, p. 126) [Trad. Ilana Heineberg].

⁸² “- Basta olhar para alguém pensando no mal e acontecerá algo de ruim a essa pessoa. Isso se chama daraba bil-‘ayn, pôr olho-gordo. Você sabe fazer isso?

- [...] Não, acho que não.

- Tenho *certeza* que você tem os mesmos poderes, Randall, graças ao seu mandal. Aliás, até rima, você percebeu? Randall, mandal! Você deveria tentar, começando por coisas pequenas; você ficaria surpreso de ver como ele é poderoso.

- Mas se alguém me mandar uma mau-olhado de volta?

- Você pode anulá-lo imediatamente dizendo Ma sa’há Allah wa kân: “Tudo o que acontece é vontade de Deus”. Isso faz com que a flecha do mau-olhado seja desviada, e ela não poderá mais atingir você” (Huston, 2007, p. 129) [Trad. Ilana Heineberg].

Just between Mom and Dad and between Hebrew Reali and Nouzha but also between Mom and Nouzha whereas I love them all. It's upsetting to me and I don't see why people can't just relax and try to get along"⁸³ (Huston, p. 137-8). A dúvida não dura muito tempo; a história maior encarrega-se de resolver a ambivalência do menino. As imagens do massacre em *Sabra e Shatila* ilustram as capas dos jornais do mundo inteiro e apontam os judeus como os principais culpados. Aron deseja sair imediatamente do país: "'Sadie', says Dad, 'we are getting the fuck out of this country.' [...] 'It's still happening,' my father says. 'It's happening right this minute! They're killing all the refugees in Sabra and Shatila! Look what this fucking country is doing!'"⁸⁴ (Huston, 2007, p. 145). Sadie não acredita que os judeus cometeram os crimes e, por isso, não há razão para partir: "'It's the Phalangists, the Lebanese Christians, it's all part of the civil war in Lebanon.' [...] 'Stop blaming Israel for everything!'"⁸⁵ (Huston, 2007, p. 145-6). Ao olhar as fotos impressas no jornal enquanto os pais discutem, Randall percebe que os desenhos que fazia no jardim de infância em Nova York ganharam vida e se tornaram realidade:

And What I gather is that my drawings have come true, that up in Lebanon people's bodies are getting hacked to pieces with arms and legs and heads flying through the air hundreds of dead bodies thousands of dead bodies dead children dead horses dead old people families stacked up and sticking⁸⁶ (Huston, 2007, p. 145).

Ansioso para saber a reação de Nouzha a notícia, Randall vai para a escola ao seu encontro:

Finally when we get to the third landing she stops and says, without looking at me, with her beautiful profile frozen into stone: 'I've come to get my things. My father is waiting for me. Hebrew Reali is finished. Jews are finished. Even you, you are

⁸³ "[...] e eu me sinto ainda mais dividido do que antes, não apenas entre a mamãe e o papai, mas também entre a Hebrew Reali e a Nouzha e agora também entre a mamãe e a Nouzha, mesmo que eu goste de todos! Isso me perturba e não entendo por que as pessoas não podem simplesmente se acalmar e tentar se entender" (Huston, 2007, p. 127) [Trad. Ilana Heineberg].

⁸⁴ "- Sadie – o meu pai diz -, nós vamos deixar esta porra de país. [...] E isso continua – diz o meu pai. – Isso ainda está acontecendo neste momento! Eles estão massacrando todos os refugiados de Sabra e Chatila! Veja o que esta porra de país está fazendo" (Huston, 2007, p. 134) [Trad. Ilana Heineberg].

⁸⁵ "- [...] São os falangistas, os libaneses cristãos. Tudo isso faz parte da guerra civil no Líbano. [...] *Pare de culpar Israel por tudo!* [...]" (Huston, 2007, p. 134) [Trad. Ilana Heineberg].

⁸⁶ "Pouco a pouco começo a entender que os meus desenhos se tornaram realidade: retalharam os corpos das pessoas lá em cima no Líbano, há braços e pernas e cabeças que voam pelos ares, centenas de corpos mortos milhares de corpos mortos crianças mortas cavalos mortos velhos mortos famílias empilhadas apodrecendo" (Huston, 2007, p. 134) [Trad. Ilana Heineberg].

finished. Yes, Randall. Your mother is finished, all of you are guilty and will be my enemies forever. I had dozens of relatives in Shatila⁸⁷ (Huston, 2007, p. 147).

A súbita partida da menina abala o universo infantil de Randall que espera, através da marca de nascença, entrar em contato com ela:

At school I throw myself into basketball and other sports activities to get rid of the ache in my heart about Nouzha's absence. I stroke my atalef-birthmark every morning to feel a little bit in touch with her zahry, the purple spot in her hand. And who knows, maybe we'll see each other again some day and be friends again despite all the conflicts in the world, because I truly love her⁸⁸ (Huston, 2007, p. 150)

Ao retornar da escola, Randall recebe a notícia do acidente de Sadie: “Mom had an accident. She went through the railing down on Stella Maris Boulevard. She's in the hospital. Randall, it sounds bad” (Huston, 2007, p. 151). Como Sadie deve ficar hospitalizada, Aron e Randall voltam para a casa. No jantar, o pai revela que a mãe não poderá mais andar, mas Randall tem uma descoberta ainda maior:

Nouzha. Nouzha's evil eye. Nouzha threw her eye at me that day on the staircase – daraba bil-'ayn- and wished for some terrible misfortune to befall me. *She's to blame for Mom's accident*, I'm sure of it. Her own family got hacked to pieces in Shatila and she decided to take her revenge on the Jews and I was her closest Jewish friend and I was so upset that I forgot the formula to deflect the evil eye. 'Ma sh'a Allah Kan' - now I remember completely but it's too late- what happens is God's will⁸⁹ (Huston, 2007, p. 154).

Contra a vontade de Randall, o afastamento de Nouzha obedece a uma força maior: a força histórica. A inserção na corrente histórica gera um conflito social, onde Randall é vítima

⁸⁷ “Quando chegamos no terceiro patamar, ela enfim pára e diz, sem me olhar, com o seu belo perfil congelado e duro como se fosse de pedra:

- Vim buscar as minhas coisas. O meu pai está me esperando lá em cima. Acabou-se a Hebrew Reali. Acabaram-se os judeus. Mesmo você, acabou. Sim, Randall. A sua mãe acabou, o seu pai acabou, todos vocês são culpados e serão para sempre meus inimigos. Dezenove membros da minha família moravam em Chatila” (Huston, 2007, p. 135) [Trad. Ilana Heineberg].

⁸⁸ “Na escola, me dedico ao basquete e a outras atividades esportivas para não pensar na ausência da Nouzha, todas as manhãs eu acaricio o meu atalef para me sentir um pouco em contato com seu zahry, o sinal violeta na palma da sua mão. E, quem sabe, pode ser que a gente se torne amigos um dia, apesar de todos os conflitos que afligem o mundo, porque gosto dela de verdade” (Huston, 2007, p. 138) [Trad. Ilana Heineberg].

⁸⁹ “Nouzha. O mau olhado de Nouzha, aquele dia na escada. Nouzha me atingiu com seu mau-olhado – daraba bil-'ayn – desejando que me acontecesse uma desgraça horrível. *Foi ela que causou o acidente da minha mãe*, tenho certeza. A sua própria família foi retalhada em Chatila, ela decidiu se vingar dos judeus, e eu era o seu melhor amigo judeu. Eu estava tão perturbado que me esqueci da fórmula para desviar o mau-olhado. A frase está me voltando agora – Ma as'há Allah wan kân -, mas é tarde demais. Tudo o que está acontecendo é vontade de Deus” (Huston, 2007, p. 142) [Trad. Ilana Heineberg].

de duas necessidades opostas: “tornar-se ele próprio, o que o arranca do grupo” (Cyrulnik, 2007, p. 118), mas o mantém em contato com o íntimo permitindo imprimir novos significados aos símbolos enraizados na cultura; e “pertencer ao seu grupo, o que o amputa de uma parte de suas potencialidades dando-lhe uma personalidade coletiva” (Cyrulnik, 2007, p. 118). Nessa coletividade, a passagem forçada para o mundo profano entra em conflito com as imagens sagradas e simbólicas criadas pelo menino para ilustrar a infância. Na narrativa de Sol (filho de Randall), o ódio pelos árabes e a lembrança de Nouzha entrecruzam-se na memória e nas escolhas da vida adulta. Na fragilidade dos anos iniciais, a inocência do menino passa a conhecer o “mundo dos grandes” da forma cruel: através da transformação do primeiro amor em ódio.

4. SADIE, 1962

Na mente de Sadie, o leitor é transportado à década de 1962, quando a Guerra Fria (1945-1991) e as revoluções contraculturais movimentavam o cenário norte-americano. Fruto do relacionamento de uma adolescente, Kristina, com um músico *beatnik*, Mortimer, Sadie é criada pelos avós maternos em Toronto, no Canadá. A ausência da mãe, o desconhecimento do pai, a marca de nascença na nádega esquerda, motivo de vergonha e inadequação, e um cotidiano de atividades tediosas afastam a menina de seis anos de uma infância feliz. As rigorosas ordens da avó e a indiferença do avô psiquiatra tornam Sadie ainda mais solitária. Sem amigos, cria o *Fiend*, inimigo⁹⁰ imaginário que a aponta como a única culpada das falhas que a rodeiam e da infelicidade que sofre.

O destino parece mudar quando Sadie parte para Nova York com Kristina e o padrasto, Peter: “My real life can begin at last”⁹¹ (Huston, 2007, p. 204). Se a casa dos avós convertia-se a cada dia em um espaço de repressão, o apartamento da mãe refletia um novo mundo sem regras e repleto de música. O ritmo perfeito da nova vida é abalado por uma presença fora de tom; ao ver a mãe mantendo relações sexuais com um “estranho” chamado Lute, Sadie retorna ao abismo da infelicidade junto com o *Fiend*.

No pano de fundo da narrativa, a Guerra Fria, liderada por Estados Unidos e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), mostrava-se um período ambivalente, no qual a garantia de paz estava ligada à corrida armamentista: produção de bombas atômicas mais potentes e devastadoras. No ano de Sadie, “[...] the world is a dangerous place to live because there are now Russian missiles stationed in Cuba and the Cold War might actually get hot again but President Kennedy has decided to be firm about it and not put up with Russia’s

⁹⁰ Ilana Heineberg traduz a palavra *Fiend* por Inimigo em *Marcas de Nascimento* (2007).

⁹¹ “[...] minha verdadeira vida poderá enfim começar” (Huston, 2007, p. 185) [Trad. Ilana Heineberg].

misbehaviour”⁹² (Huston, 2007, p. 221). O presidente John F. Kennedy (1917-1963) era o símbolo da ambivalente sociedade norte-americana, oscilando entre o liberalismo de um homem jovem, carismático e sempre acompanhado das mais belas mulheres, como Marilyn Monroe (1926-1962) e o conservadorismo, ao aumentar os testes com bombas nucleares e “os gastos militares a um nível sem precedentes” (Burns, 2005, p. 273).

Enquanto Kennedy pensava liderar em território seguro, a URSS marcou presença no continente após negociações comerciais com Cuba. A ilha de Fidel Castro recebeu mísseis soviéticos e mostrou-se simpatizante a ideologia comunista. Com um aliado perto dos Estados Unidos, a União Soviética ameaçava o início da Terceira Guerra Mundial. A “crise dos mísseis cubanos” fomentou dois sentimentos distintos na população norte-americana: os contraculturalistas pregavam a paz e protestavam contra a guerra; e os conservadores apostavam na continuidade do conflito e na supremacia americana: capitalista e anticomunista.

O combate ao comunismo chega ao solo norte-americano por intermédio do senador Joseph McCarthy (1908-1957) na década de 1950; a era ficou popularmente conhecida por macartismo. Intelectuais, artistas e funcionários do governo que protestavam contra as decisões de McCarthy foram perseguidos, demitidos e/ou presos. Sean Purdy, em *História dos Estados Unidos* (2007), revela que para acalmar os ânimos revolucionários,

governos estaduais e locais bem como instituições universitárias, clubes sociais, comunidades artísticas, certas mídias e movimentos sindicais também estabeleceram programas para garantir a “lealdade” dos seus funcionários ou membros e a promoção dos “valores americanos” (p. 230).

Em 1962, início da narrativa de Sadie, a “caça às bruxas” promovida por McCarthy continuava a influenciar o *american way of life*. A histeria contra o comunismo e a prosperidade econômica refletiam na promoção dos “valores americanos”. O macartismo apoiado em ideais conservadores reforçou a imagem da família patriarcal, na qual o pai é o único provedor enquanto a mãe assume o papel de educar os filhos e arrumar a casa. Contudo, a “família alternativa” também ganhava espaço através da estabilidade econômica. As crescentes oportunidades do mercado de trabalho e as campanhas a favor do uso de

⁹² “[...] o mundo está repleto de perigos, pois há mísseis soviéticos instalados em Cuba. A guerra fria corre o risco de esquentar, mas o presidente Kennedy decide ser firme e não tolerar decide ser firme e não tolerar os maus procedimentos dos russos” (Huston, 2007, p. 199). [Trad. Ilana Heineberg]

contraceptivos permitiram o planejamento familiar e a emancipação profissional das mulheres.

O clima de duplicidades gerado pelo período da “paz armada” afeta diretamente a organização social norte-americana, revelando seus próprios paradoxos. De um lado, o macartismo estabelecia um comportamento social pró guerra apoiado na família patriarcal, com homens e mulheres exercendo papéis específicos. Os avós de Sadie, por exemplo, traduzem a formação do lar conservador: uma dona de casa modelo e um provedor que trabalha diariamente. O avô, Richard, demonstra ainda não acreditar na capacidade intelectual feminina quando declara: “You can take a horse to water but you can’t make it drink, you can take a woman to culture but you can’t make her think”⁹³ (Huston, 2007, p. 185). Do outro lado, os contraculturalistas, mediante as canções de protesto dos grupos *beats*, pregavam a liberdade de pensamento e expressão independente das diferenças de gênero. Kristina sente-se atraída por essa cultura emancipatória, onde encontra o espaço adequado para desenvolver sua criatividade musical.

No calor da Guerra Fria, Sadie vive dividida entre dois mundos sociais distintos: o conservadorismo dos avós, em Toronto, com as aulas de balé e piano, a escola de meninas, o grupo bandeirantes e o *Fiend* aterrorizador; e o mundo subversivo e boêmio da mãe, Kristina, em Nova York, repleto de música e amores efêmeros. A narrativa de Sadie mostra que, perpassados pela infância, esses mundos não eram tão diferentes quanto se pensava.

Na perfeita residência dos avós, Sadie é vítima de uma rotina repetitiva e fatídica. Todos os dias da semana são ocupados por atividades que servem a um propósito: “All these activities are for my own good, their purpose is to turn me into a brilliant gifted homemaker and citizen [...]”⁹⁴ (Huston, 2007, p. 170). A infância não tem espaço em um cotidiano cheio de compromissos com o futuro e a pátria. A inadequação de Sadie a esse universo é reforçado pelas constantes repressões da avó e pela indiferença do avô que, embora psiquiatra, ironicamente, não percebe a tristeza da própria neta. As raras visitas de Kristina alegram Sadie, porém, as ideias subversivas da mãe acerca da posição norte-americana na guerra são taxadas de rebeldia comunista pelos avós:

⁹³ “Você pode até levar um cavalo ao baile, mas não fazê-lo dançar, você pode até levar as mulheres aos livros, mas não fazê-las pensar” (Huston, 2007, p. 168-9). [Trad. Ilana Heineberg]

⁹⁴ “Todas essas atividades são para meu bem, o objetivo é fazer de mim uma dona de casa brilhante prendada bem coordenada e boa cidadã” (Huston, 2007, p. 155). [Trad. Ilana Heineberg]

Lots of other conflicts in the world keep breaking out that I can't understand but whenever Mom is here they become cause for an argument like why are the USA spending a fortune to send rockets into space when millions of their own citizens are still struggling with being poor and jobless and black, which I would tend to agree with but her parents don't; they ask her if she's turning into Communist rabble or something⁹⁵ (Huston, 2007, p. 175).

A infelicidade parece abandonar Sadie quando a mãe decide levá-la para Nova York; Kristina quer se lançar cantora na cidade estadunidense. Visitas ao zoológico, lojas de doce, casas de café, escola pública, novos amigos, o padrasto Peter e os cantos da mãe tornam sua nova vida um paraíso sem fim. As imperfeições do apartamento dos pais não importam para a pequena. O silêncio da existência anterior é preenchido pelos diálogos com o padrasto nos domingos pela manhã e as conversas em família na hora do almoço. O ambiente perfeito é desconstruído com a presença de Lute, personagem que ganha espaço para ter sua história contada apenas na narrativa de Kristina, até então, no mundo de Sadie, ele é um desconhecido tanto para a menina quanto para o leitor. A chegada do estrangeiro afasta Sadie e Kristina para sempre: “I’ve never felt Mommy so far away from me at this minute, not even in all my years of living apart from her. It’s as if she were hypnotised, as if she’d become a different person”⁹⁶ (Huston, 2007, p. 225). Kristina transforma-se em uma estranha no momento em que exclui Sadie de sua história com Lute.

O conservadorismo extremo pregado pelo macartismo na construção do lar patriarcal não garantia uma infância feliz, apenas buscava diferenciar os comunistas dos “bons cidadãos”; tampouco os movimentos contraculturais, que se convertiam em protestos contra a guerra e a favor da vida, chegaram a pensar no bem-estar das crianças e como proteger a inocência durante o conflituoso período. A despreocupação com a infância aproxima o mundo dos avós do mundo da mãe e a semelhança une muito mais do que as diferenças conseguem separar.

⁹⁵ “Conflitos estão sempre estourando sem parar, praticamente em todo o mundo, não consigo compreendê-los, mas a cada vez que a mamãe está aqui eles são motivo para uma briga, ela fica por exemplo indignada que os Estados Unidos gastam uma fortuna para mandar foguetes ao espaço ao passo que milhões de seus próprios cidadãos são pobres e desempregados e negros, a minha tendência seria concordar com ela, mas a dos pais dela não, eles lhe perguntam se ela não estaria se tornando uma escória comunista” (Huston, 2007, p. 160). [Trad. Ilana Heineberg]

⁹⁶ “Nunca senti a mamãe tão longe de mim quanto nesse instante, mesmo durante os anos em que vivíamos separadas, é como se a tivessem hipnotizado ou como se o seu corpo estivesse ocupado por outra pessoa” (Huston, 2007, p. 202-3). [Trad. Ilana Heineberg]

4.1 Infância entre mundos

Filha de mãe adolescente e pai *beatnik*, Sadie nasceu fora dos parâmetros da sociedade macartista. Como se não bastasse ser uma “fora da lei”, a protagonista cresceu sem os pais, criando um mundo para si, cheio de melancolia. Na casa dos avós maternos é difícil aprender a amar quando as constantes exigências da avó jogam a infância de Sadie em um abismo. Boris Cyrulnik, em *O murmúrio dos fantasmas* (2005), escreve que o pensamento impresso na cultura de muitos povos entende que “as crianças sem família valem menos do que as outras” (p. 1). Explorá-las sexualmente ou subordiná-las a ordens repressoras é mais fácil, pois “os pequenos seres abandonados não são realmente crianças” (p. 2); A constante falta de afeto impede Sadie de adquirir “o sentimento de ser digna de ser amada” (p. 5). Para preencher o vazio criado pelas carências afetivas, ela cria o *Fiend*. O inimigo imaginário, que a acompanha desde o nascimento, define a marca de nascença localizada na nádega esquerda como o símbolo da inadequação e infelicidade.

O desconhecimento do pai, Mortimer, descrito pelos avós como irresponsável e incapaz de sustentar uma família, contribui para o sentimento de deslocamento de Sadie: “[...] I have no memory of him, all I know is that his name was Mort which is short for Mortimer, that he had a black beard and a guitar, and that Gran and Grandad strongly disapproved of him”⁹⁷ (Huston, 2007, p. 162). Fruto da irresponsabilidade dos pais, a história da concepção inesperada de Sadie mescla drogas, alcoolismo e promiscuidade:

Mommy was only seventeen when she got mixed up with Mort and his beatnik crowd who were much older than she was, in their twenties, all obsessed with playing music and drinking wine and smoking Kerouac, she dropped out of high school when she met Mort and I think they did morphine together at a party and my mother got pregnant without meaning to (Huston, 2007, p. 162).

Contudo, não é a falta do pai a principal causa do sofrimento de Sadie, mas não encontrar suporte afetivo permanente em Kristina e nos avós a torna uma criança infeliz e solitária. Com o mundo interior ferido, a auto percepção reflete a própria dor: Sadie apreende que seu nome soa como *sadist* (sádico), contendo, igualmente, a palavra *sad* (triste). O nome dado pela mãe

⁹⁷ “Não tenho lembrança nenhuma dele, só sei que se chamava Mortimer e que o apelido dele era Mort, que tinha uma barba preta e um violão e que a vovó e o vovô nunca o aprovaram” (Huston, 2007, p. 149). [Trad. Ilana Heineberg]

passa a carregar as características que definem a indiferença dos avós e a condição emocional da menina:

A sadist is someone who enjoys hurting other people, why Mommy chose to give me a name that sounds so much like sadist I don't know. I asked her once and she said she liked the sound of it that's all. Sadie also has the word *sad* in it and even if she didn't do it on purpose what she ended up with (or rather *without*, most of the time) is one sad little girl⁹⁸ (Huston, 2007, p. 169).

A criança que vive em um deserto emocional não concebe como afeto o cuidado com suas necessidades físicas, assegura Boris Cyrulnik em *Falar de amor à beira do abismo* (2006). Com os avós, “a proteção material está garantida, mas não encontra ali ninguém com quem alimentar um pouco de afetividade” (p.16). Sadie frequenta uma escola privada e tem aulas particulares de piano, porém, as atividades vêm acompanhadas pelo sacrifício da infância em meio a uma rotina de tédios e obrigações:

Each day has a particular flavour of sadness, I recognise it the minute I wake up in the morning. Monday because it's the first day of the week and there are five hole days of school ahead of me, Tuesday because of ballet class, Wednesday because of gym at school, Thursday because of Brownies, Friday because of my piano lesson, Saturday because I have to change my bed and Sunday because of church⁹⁹ (Huston, 2007, p. 169).

Escola, balé, aulas de piano e encontro de bandeirantes não apagam o fato: nascer de uma mãe solteira no “Canadá de quarenta anos atrás era considerado um crime grave” (Cyrulnik, 2005, p. 13). Os avós preocupam-se em apagar a herança bastarda da neta, integrando-a em meios de prestígio social, porém, vazios de suprimento sentimental. A elegância da avó cria uma barreira emocional entre as duas; Sadie acredita que a avó desconhece demonstrações verdadeiras de carinho: “Gran bends over and brushes the top of my head with her lips. She's still in her dressing-gown but she's already made up her face and doesn't want to smudge her lipstick by giving me a real kiss which I'm not sure if she knows

⁹⁸ “Sádica é uma pessoa que gosta de machucar os outros e não sei por que a mamãe me deu um nome desses, uma vez eu perguntei, mas ela só me disse que achava bonito. Sadie contém também a palavra *sad*, triste, e embora ela não tenha feito de propósito, o que ela tem nos braços (ou melhor, *longe* dos braços, na maior parte do tempo) é uma menininha bastante triste” (Huston, 2007, p. 155). [Trad. Ilana Heineberg]

⁹⁹ “Cada dia tem o seu perfume particular de tristeza, consigo distingui-lo assim que levanto de manhã, segunda porque é o primeiro dia da semana e ainda tenho cinco dias de escola pela frente, terça por causa da minha aula de balé clássico, quarta por causa da aula de ginástica na escola, quinta por causa das bandeirantes, sexta por causa da minha aula de piano, sábado porque preciso trocar os lençóis, domingo por causa da igreja” (Huston, 2007, p. 155). [Trad. Ilana Heineberg]

what that is anyway”¹⁰⁰ (Huston, 2007, p. 167). A criança não ocupa uma posição importante na vida da avó, ela é apenas mais uma tarefa na longa lista de afazeres domésticos e sociais: “[...] she’s busy with her gardening and bridge clubs and ladies’ luncheons [...] Gran has no patience for my pain, if I cry she says I’m trying to attract attention [...]”¹⁰¹ (Huston, 2007, p. 164). Em certa ocasião, quando a caminho da mercearia, Sadie tropeça e cai arranhando os joelhos e cotovelos. Disfarça a dor durante a volta para casa. Ao encontrar a avó, não agüenta e chora, mas não recebe conforto; a frieza da avó fica evidente:

[...] I showed her the scrapes, sobbing, and said ‘I held it back as long as I could, Gran, I didn’t cry when I was in the store or on my way home’, and she said, taking the milk and heading back to the kitchen, ‘If you could hold it back in the store, you can hold it back here, too’¹⁰² (Huston, 2007, p. 165).

Com o avô, o relacionamento é ainda mais distante. Com uma clientela extensa e freqüente, Richard não oferece atenção aos sentimentos de Sadie, sendo incapaz de notar o quanto a neta sofre com sua indiferença. Richard não demonstra nenhuma afinidade com Sadie e deposita todos seus afetos no cachorro de estimação, Mirth. Para Boris Cyrulnik, em *Os alimentos afetivos* (2007), os cães são encarregados de “estimular nossa afetividade” (p. 2). No caso do avô, o estímulo fica restrito a Mirth, sequer chega à neta e à esposa. Sadie tem dúvida: como um homem apegado à rotina, ao cachorro e sem senso de humor pode melhorar a qualidade de vida dos seus pacientes?

But the thing is, Grandad himself is not exactly a brimming-over-with-joy kind of person, he’s very silent and almost every time he opens his mouth what comes out is a bad joke and even if I’ve lived with him all my life I hardly know him. Now for instance, instead of talking to me as he drinks his coffee and I eat my toast, he reads the newspaper Gran has brought in for him from the porch¹⁰³ (Huston, 2007, p. 161).

¹⁰⁰ “A vovó se inclina roçando nos meus cabelos com os lábios. Ela ainda está de roupão, mas, como já se maquiou, não quer tirar o batom me dando um beijo de verdade, aliás me pergunto se ela sabe o que é isso” (Huston, 2007, p. 145). [Trad. Ilana Heineberg]

¹⁰¹ “A vovó não tem a menor paciência para o meu sofrimento, se choro, diz que estou querendo chamar atenção” (Huston, 2007, p. 151). [Trad. Ilana Heineberg]

¹⁰² “[...] mostrei os raspões soluçando e disse:

- Eu me controlei o mais que pude, vovó, não chorei no armazém nem no caminho de volta.

E ela me disse, pegando o litro de leite e voltando à cozinha:

- Se você conseguiu não chorar na loja, pode muito bem não chorar aqui também [...]” (Huston, 2007, p. 151). [Trad. Ilana Heineberg]

¹⁰³ “Mas acontece que o próprio vovô não é exatamente um pessoa jovial, ele quase sempre está quieto e quando fala é quase sempre para fazer uma piada sem graça e, embora eu tenha vivido a minha vida toda com ele, mal o conheço. Agora, por exemplo, em vez de falar comigo enquanto ele toma café e eu como minha torrada, ele está lendo o jornal que a vovó acaba de lhe trazer do vestíbulo” (Huston, 2007, p. 148). [Trad. Ilana Heineberg]

A aventura intelectual faz parte dos três mecanismos de defesa íntima criados por Sadie para enfrentar o sofrimento e a solidão. As sapatilhas de balé apertadas e os castigos da professora de piano, Srta. Kelly, que bate nos pulsos de Sadie a cada nota errada, tornam a arte – meio de liberdade de expressão sentimental – uma experiência dolorosa. Para uma criança ferida, “a fúria de compreender leva a uma intelectualização que produz o efeito de uma defesa construtiva” (Cyrulnik, 2005, p. 70). O hábito de leitura “dá coerência ao mundo transtornado da criança” e cria “um sentimento de apaziguamento que permite adotar uma conduta a manter, um gerenciamento do mundo íntimo” (Cyrulnik, 2005, p. 71). Enquanto a avó classifica a leitura como uma forma de danificar a visão, Sadie mergulha no mundo das letras e se afasta da realidade; “num contexto como esse, qualquer atividade intelectual provoca um sentimento de beleza e liberdade” (Cyrulnik, 2005, p. 150). Sadie narra:

Gran says I’m damaging my eyesight reading and before you know it I’ll need glasses (by which she means she’ll have to buy me glasses) but at least when you’re reading no one comes along and hits you with a ruler, you just sink into the page and the world gradually disappears¹⁰⁴ (Huston, 2007, p. 168-9).

O segundo mecanismo de defesa consiste em comer, não apenas para satisfazer a fome física, mas também, emocional: “I’m always hungry”¹⁰⁵ (Huston, 2007, p. 198). Por mais que coma, Sadie está sempre insatisfeita, com a sensação de um vazio impossível de ser saciado. A avó não permite a degustação livre de doces e guloseimas e supervisiona todas as refeições para que sejam saudáveis. Em relação à fome afetiva, a protagonista sente uma vontade antropofágica de devorar-se para desaparecer e, assim, ficar satisfeita:

What would it be like to disappear through my own throat into my own stomach? I’d start with the fingernails, then the fingers, hands, elbows, shoulders ... No, maybe I should start with the feet ... But how would I go about eating my own head? Open my mouth so wide that it could bend back around and swallow the whole head in one gulp. Then there’d be nothing left of me but this trembly little stomach on the floor. Full at last.¹⁰⁶ (Huston, 2007, p. 198).

¹⁰⁴ “A vovó diz que estou estragando os meus olhos de tanto ler e que logo vou precisar usar óculos (quer dizer, eles terão que me *comprar* óculos), mas pelo menos quando você está lendo ninguém vem bater em você com uma régua, você pode se perder em uma página e aos mundo o mundo se apaga” (Huston, 2007, p. 154-5). [Trad. Ilana Heineberg]

¹⁰⁵ “Vivo com fome” (Huston, 2007, p. 180). [Trad. Ilana Heineberg]

¹⁰⁶ “Eu própria me comeria se pudesse, passaria pela minha própria garganta para desaparecer no estômago. Começaria roendo as unhas e depois eu beliscaria os dedos, as mãos, o cotovelo... Não, seria melhor começar pelos pés... Mas como fazer para comer minha própria cabeça? Abrir tanto a boca que ela se dobraria para trás e

A defesa destrutiva de Sadie é o *Fiend*; ela acredita que a marca localizada na nádega esquerda é: “the mark of the Fiend who presided over my birth, like he dipped his thumb in poop and pressed it onto my bum. *This one is mine*, he said in his evil voice *and I’ll never let her go, she’ll always be dirty and different*”¹⁰⁷ (Huston, 2007, p. 162). O *Fiend* faz parte da realidade angustiante e da culpa pela ausência dos pais e rigidez da avó. O inimigo imaginário controla todos os seus atos, qualquer deslize na escola, no balé ou nas aulas de piano é punido com severas cabeçadas na parede. A dor desperta as crianças “e as obriga à realidade, cruel, mas muito menos angustiante do que o vazio de seu mundo” (Cyrulnik, 2005, p. 18-9). O *Fiend* é fruto do desamparo e do insuportável limbo emocional no qual Sadie vive.

Guardião dos mundos interno e externo de Sadie, o *Fiend* é uma figura atemporal, que não envelhece e nem morre, assim, não a abandona. Por mais dolorosa que a companhia seja, a característica positiva do *Fiend* reside no fato de que ao colocar Sadie como responsável pelo sofrimento, ele lhe permite ser dona do próprio destino. Na medida em que a narrativa avança, os adultos ao seu entorno colocam suas escolhas antes do bem-estar da menina; o que a aproxima ainda mais do *Fiend*. É Cyrulnik quem alerta para os perigos das ficções mentais no caso das crianças solitárias:

Quando a criança fica sozinha e seu mundo se esvazia, quando a realidade é aterradora e ela se protege inventando uma ficção, quando o outro, o adulto ou o companheiro, não responde a esse mundo virtual, o pequeno será prisioneiro daquilo que acaba de inventar (2005, p. 119).

É evidente que todas essas defesas íntimas são modos de conviver com a solidão, mas são ineficazes para amenizá-la. Por mais que Sadie tente policiar suas atitudes, comportamentos e perder-se nos livros, ninguém ao seu redor têm intenções de modificar a própria vida para vê-la feliz. Sadie sente-se dividida entre a garotinha que ajuda a avó nas tarefas domésticas e a menina revoltada por não morar com os pais; as duas faces de Sadie dividem o próprio corpo em direita e esquerda; sendo a porção positiva representada pelo lado direito e a negativa, materializada na marca de nascença ao lado esquerdo da nádega. Ao tocar piano, a mão direita de Sadie fica atenta aos erros da mão esquerda:

engolfaria toda a cabeça de uma só vez, assim não sobraria mais nada de mim a não ser um estômago tremelizando pelo chão, enfim satisfeito” (Huston, 2007, p. 180). [Trad. Ilana Heineberg]

¹⁰⁷ “[...] a marca do Inimigo que presidiu o meu nascimento, como se ele tivesse mergulhado o polegar no cocô e em seguida encostado meu dedo na minha nádega dizendo com a voz funesta: *Essa é minha nunca a deixarei escapar, será sempre suja e diferente*” (Huston, 2007, p. 148). [Trad. Ilana Heineberg]

I start over again but this time my left hand forgets that it's supposed to hold the G over into the second bar because there's a tie, I break off and my right hand swiftly strikes my left hand and my left hand apologises saying 'I'm sorry I'm sorry I won't do it anymore' but my right hand is furious it says 'I'm fed up to the teeth with your bad behaviour, I will not put up with it one minute longer, do you hear me?' and my left hand cringes and cowers and goes back to the keyboard muttering 'I'm doing my best.'¹⁰⁸ (Huston, 2007, p. 173).

Nesse contexto, também é pertinente a afirmativa de Cyrulnik: “quando a mãe se ausenta para realizar uma proeza intelectual ou artística, as crianças maiores experimentam essa separação como uma provação gloriosa” (2005, p. 165). Sadie acredita que a ausência da mãe é um modo de testar suas capacidades físicas e emocionais:

[...] I put the good-little-girl mask back on because if I'm nice and obedient and do everything right Mommy will take me to live with her and say 'It was just a game, darling, I was just testing your strength of character, now you've passed the test with flying colours and we can live together at last!¹⁰⁹ (Huston, 2007, p. 158).

Se diante da mãe e dos avós a máscara de “boa garota” deve estar sempre à mostra, nos momentos de solidão, os verdadeiros sentimentos de Sadie são revelados. Sem a máscara, ela se olha no espelho e enxerga a negatividade de sua personalidade: “I look at myself in the wardrobe mirror and let my true feelings show, crossing my eyes and baring my teeth in a monstrous grimace of rage and insanity”¹¹⁰ (Huston, 2007, p. 158). A marca de nascença é o sinal externo da maldade que reside em seu interior:

[...] the badness is all buried deep inside but there's an outward sign of it which is an ugly brown birthmark the size of a nickel on my left buttock, almost no one knows it's there but I can't never forget it, it's like a stain and because it's on the left I'm not allowed to lie on my left side in bed or hold a glass of milk in my left hand or step on a crack with my left foot and I do so accidentally I have to whisper 'Excuse me' five times in a row as fast as I can, or else¹¹¹ (Huston, 2007, p. 161).

¹⁰⁸ “Recomeço, mas dessa vez a minha mão esquerda esquece que é preciso segurar o *sol* até o segundo compasso porque tem uma ligadura, então eu paro e a minha mão direita bate violentamente na esquerda, que pede desculpas dizendo ‘perdão, perdão, isso não vai mais acontecer’, mas a mão direita está louca de raiva, então ela diz: ‘Estou cheia da sua má conduta, não vou suportá-la nem mais um minuto, está me entendendo?’ e a esquerda rasteja e recua e volta para o teclado, murmurando ‘Estou fazendo o melhor que posso’” (Huston, 2007, p. 158). [Trad. Ilana Heineberg]

¹⁰⁹ “[...] ponho de novo a minha máscara de menininha comportada porque se eu for querida e obediente e fizer tudo certinho, a mamãe me levará com ela dizendo: ‘Era só uma brincadeira, querida, eu só queria testar a sua força de caráter, você foi brilhante e vamos enfim poder viver juntas’” (Huston, 2007, p. 146). [Trad. Ilana Heineberg]

¹¹⁰ “Me olho no espelho do armário e deixo transparecer o meu verdadeiro eu, ficando vesga e mostrando os dentes numa careta de fúria e loucura[...]” (Huston, 2007, p. 145). [Trad. Ilana Heineberg]

¹¹¹ “[...] a maldade está escondida bem no fundo de mim, mas há um signo exterior dela que é um sinal marrom horrível do tamanho de uma moeda na minha nádega esquerda. Quase ninguém sabe da existência dele, mas eu nunca consigo esquecê-lo, é uma tara e, já que ele fica no lado esquerdo, me proibi de dormir desse lado, de segurar um copo de leite com a mão esquerda e de pisar nas juntas da calçada com o pé esquerdo, e se sem

A “provação” da mãe ganha contornos de eternidade. Sadie pensa que nunca se livrará da existência angustiante, pois apenas finge ser boa, quando na realidade, ela é má: “I can never ever do what’s right because if I did, if I were truly a good girl instead of just pretending to be one, I’d be living with my mother and father like everybody else”¹¹² (Huston, 2007, p. 163).

Durante a infância, uma criança está sujeita a sofrer agressões físicas e/ou emocionais. Boris Cyrulnik classifica como golpe essas agressões e acrescenta: “[...] quando o golpe provém de uma pessoa com a qual estabelecemos uma relação afetiva, depois de tê-lo suportado, sofremos uma segunda vez quando o representamos para nós” (2005, p. 8). O golpe é representado aqui pela ausência da mãe, que não pode sustentar Sadie e a deixa com os avós. Na lógica dos adultos, o motivo justifica o abandono, mas não na mente da criança: “*She didn’t want to live with her parents so why does she leave me with them?*”¹¹³ (Huston, 2007, p. 158). Os avós, tão desconhecidos quanto o pai, auxiliam na fabricação da imagem de Kristina como a “boa mãe” e neutralizam a imagem do golpe materno. No ambiente sem afetos, Sadie encontra meios para justificar essa representação:

Quando a separação isola a criança para protegê-la, é um traumatismo a mais. A criança já traumatizada por seus pais conserva na memória a lembrança de que aqueles que queriam protegê-la apenas a agrediram uma segunda vez. Então ela relativiza as sevícias parentais a fim de preservar a imagem dos pais bonzinhos apesar de tudo e superestima a lembrança da agressão dos que a protegeram (Cyrulnik, 2005, p. 23).

O primeiro golpe, geralmente, não é fatal, mas causa mágoas e ressentimentos. A criança cria uma representação positiva dos pais e os isenta da culpa pelo abandono. Nesse sentido, a imagem de Kristina corresponde à da mulher-fada, que tem o poder de resgatar Sadie do mundo monótono e repressor, mesmo que por algumas horas, quando vai visitá-la: “I fly down the staircase and literally throw myself into her wide-open arms, she catches me and drags me up onto her lap saying ‘My big girl, my darling girl’ and covers my face with

querer eu pisar devo pedir desculpas em voz baixa, muito rápido, cinco vezes, uma atrás da outra, senão...” (Huston, 2007, p. 148). [Trad. Ilana Heineberg]

¹¹² “Nunca consigo fazer o que preciso, porque se eu conseguisse, seria *realmente* uma menininha comportada em vez de apenas fingir e moraria com a minha mãe e o meu pai, como todo mundo” (Huston, 2007, p. 150). [Trad. Ilana Heineberg]

¹¹³ “Se *ela* não era a fim de viver com os pais dela, então porque *me* deixou com eles?” (Huston, 2007, p. 145). [Trad. Ilana Heineberg]

kisses”¹¹⁴ (Huston, 2007, p. 178). A avó apresenta o aspecto da mulher-bruxa, mais preocupada em manter a casa em ordem do que dedicar atenção aos sentimentos da neta: “[...] she doesn’t care if her granddaughter is upset, which I so often am”¹¹⁵ (Huston, 2007, p. 171).

A repetição das atividades semanais não integra a memória de Sadie. A banalidade da rotina não estimula a memória; essa é motivada por acontecimentos imprevisíveis que tem o poder de dar continuidade a vida. Para que a criança ferida cultive memórias do passado é necessário que um acontecimento ocorra e “para experimentar um sentimento de acontecimento, é necessário que alguma coisa no real provoque uma surpresa e um significado que a tornem saliente”. Ainda conforme o pensamento de Boris Cyrulnik, os eventos repetitivos escapam à lembrança, mas o acontecimento não: “sem surpresa, nada emergiria do real. Sem ser saliente, nada chegaria à consciência” (Cyrulnik, 2005, p. 9). Três episódios surpreendem a rotina banalizada de Sadie, contudo, não duram tempo suficiente para marcar sua memória e se tornarem acontecimentos. Na sua vida adulta, o leitor pode perceber que apenas um episódio da infância da menina pode ser considerado um acontecimento: a mudança para Nova York que promove a transformação espacial, temporal e familiar necessárias ao renascer para outra existência. Com a finalidade de entender a importância do acontecimento é imprescindível à análise dos três primeiros fatos que o antecedem.

O primeiro evento consiste em um convite para o aniversário de Lisa, colega da escola: “In February an unusual event occurs which is that Lisa one of the girls in my class invites me to her birthday party. I know she’s not inviting *me* as an individual, she’s inviting all the girls in the class”¹¹⁶ (Huston, 2007, p. 176). A festa é a chance de Sadie tecer laços de amizade com outras meninas, porém, a felicidade da festa chega ao fim quando ela fica trancada no banheiro da casa de Lisa; embora o pai da aniversariante a tenha auxiliado gentilmente na saída do cômodo, para a menina a festa já havia terminado: “When I finally come back to the table Lisa says ‘So how’s life in the bathroom, Sadie?’ and everyone hoots

¹¹⁴ “Eu literalmente vôo escada abaixo e me jogo nos braços dela. Ela me segura e exclama: - Ah, minha filhona, minha filha adorada – e me põe no colo e me cobre o rosto de beijos” (Huston, 2007, p. 163). [Trad. Ilana Heineberg]

¹¹⁵ “[...] a sua netinha está freqüentemente perturbada e isso não faz a menor diferença” (Huston, 2007, p. 157). [Trad. Ilana Heineberg]

¹¹⁶ “Em fevereiro, acontece uma coisa inesperada que é o seguinte: a Lisa (uma das meninas da minha classe) me convida para a festa de aniversário dela. Sei que ela não *me* convida pessoalmente, ela convida *todas* as meninas da classe [...]” (Huston, 2007, p. 161). [Trad. Ilana Heineberg]

with laughter and I'm convulsed with shame and the party is completely wrecked"¹¹⁷ (Huston, 2007, p. 177).

O segundo evento é o inusitado convite de Kristina para Sadie passar o fim-de-semana com ela e seu empresário, Peter: "I hear her say 'Sadie, how would you like to spend next weekend over at my place?' and I can't believe my ears. Next weekend? Only *six days* from now?"¹¹⁸ (Huston, 2007, p. 180). No primeiro momento, o fim-de-semana assume os contornos de um acontecimento, mas fazer parte do mundo da mãe é algo temporário:

It's true. Mommy is actually opening the door to her apartment with a key, Peter her imprecation is carrying my suitcase, we cross the threshold, we're inside, I'm part of my mother's life at last. It's a basement apartment, not really an apartment because it's just one big room, thrillingly dark like a cave, with little windows giving onto street level so you can watch people's shoes and boots going past. An artistic odour of smoke and incense and coffee hangs in the air and there are lots of books and shadows¹¹⁹ (Huston, 2007, p. 183).

O terceiro evento ocorre durante o lanche da tarde. Sadie prepara um sanduíche na cozinha enquanto a avó está no jardim. Um estranho chamado Jasper entra na residência e Sadie pensa que o desconhecido é um dos pacientes do avô que não conseguiu encontrar a entrada do consultório:

One day just as I'm sinking my teeth into this guilty sweet-and-salt delight, a man walks into the kitchen, soft and soundless as a cat. His eyebrows are bushy and his gaze is bright blue and the minute I set eyes on him I know he must be one of Grandad's crazies. Either he got lost trying to find the exit to the street or else he decided to explore the house on purpose. After a minute I say 'Hi!' and he says 'Hi, that looks good' and I say 'Do you want some?' gesturing towards the untouched sandwich on the plate and he says 'Oh no, thanks just the same. I'm Jasper- what's your name?' 'Sadie', I say. "Mind if I sit down?" he says, 'Be my guest', I say, trembling pleasantly inside because this is an Event in my otherwise Uneventful

¹¹⁷ "Quando enfim volto à mesa, a Lisa me diz:

-Então, Sadie, como anda a vida no banheiro? – e todo mundo cai na gaitada e tenho a impressão de que vou morrer de tanta vergonha e a festa para mim já foi por água abaixo" (Huston, 2007, p. 162). [Trad. Ilana Heineberg]

¹¹⁸ "[...] de repente ouço:

- Sadie, você gostaria de vir dormir na minha casa no próximo fim de semana? – e não consigo acreditar nos meus ouvidos. No próximo fim de semana? Em apenas seis dias?"(Huston, 2007, p. 165). [Trad. Ilana Heineberg]

¹¹⁹ "É verdade. A mamãe está realmente abrindo a porta com a sua chave, o Peter, o seu emprestado, está carregando a minha mala, entramos juntos, estamos dentro de casa, finalmente estou fazendo parte da vida minha mãe. É um apartamento no subsolo, não é exatamente um apartamento, já que só tem uma peça grande, escura e misteriosa como uma caverna, com minúsculas janelas que dão para a calçada onde podemos ver desfilarem os sapatos e as botas das pessoas. No ar, um cheiro artístico de fumaça e incenso e café, os recantos estão cheios de livros e trevas" (Huston, 2007, p. 167). [Trad. Ilana Heineberg]

Life and he says, glancing at the jars on the table: 'I used to love peanut butter and jelly too, when I was a kid'¹²⁰ (Huston, 2007, p. 199).

O modo como a avó expulsa Jasper da casa contradiz a suposição de Sadie de que talvez ele seja um paciente, e o assunto que conversam leva a crer que o estranho possa ser Mort, pai de Sadie. O nome do pai carrega o radical latino *-mort* que significa morte. A ausência de Mortimer ganha um novo sentido na narrativa. A primeira vez que Sadie menciona Mortimer, a sua ausência está ligada ao fato de ele ser *beatnik*; informação fornecida pela avó. Jasper, pedra que simboliza o parto, significa fecundidade e vida; um pai vivo e que se deseja presente:

[...] Gran comes rushing up the back steps from the garden with a pair of shears in her hands which she brandishes at him screaming 'Get out! Get out! You leave my house this instant or I'll call the police!' and straightening up, Jasper gives me the saddest little smile. 'Nice talkin' to you, Sadie', he murmurs, and the Event comes to an end before it could even get started¹²¹ (Huston, 2007, p. 199).

Nenhum desses eventos dura tempo suficiente para romperem com a dor; o real acontecimento da vida de Sadie é a mudança para Nova York e o casamento de Kristina com Peter, pois vem acompanhado da promessa de uma família feliz:

Nothing can faze me now. Miss Kelly can bash me over the head with her *Complete Piano Works of Ludwig von Beethoven*, the girls at school can form a circle around me and snigger and point to their hearts' content, my ballet teacher can make me stand in the corner because I flubbed my tiptoe-twirl for the seventh

¹²⁰ "Um dia, quando estava prestes a devorar cheia de culpa essa deliciosa mistura de doce com salgado, um homem entra na cozinha com um passo ágil e silencioso de gato. Ele tem sobrancelhas espessas e os olhos verdes dourados e logo adivinho que é um dos loucos do vovô: ou ele se perdeu procurando a saída ou então pôs na cabeça que ia explorar a casa do seu psiquiatra. Quando me refaço do susto, digo:

- Oi!

E ele me responde:

- Oi! Isso está com uma cara boa!

- Você quer? – digo, oferecendo o sanduíche intacto no prato.

- Não, não, mas muito obrigado. O meu nome é Jasper e o seu?

-Sadie – digo.

- Posso me sentar? – ele pergunta.

- Por favor – respondo, com um pequeno calafrio agradável no estômago, afinal isso é um Acontecimento na minha vida tão assustadoramente pobre em acontecimentos, e ele diz olhando para os vidros sobre a mesa:

- Eu também adorava essa mistura quando era garoto" (Huston, 2007, p. 180-1). [Trad. Ilana Heineberg]

¹²¹ "[...] a vovó sobre os degraus de quatro em quatro atrás da casa e se precipita na cozinha levantando as tesouras de jardinagem.

- Saia daqui! – ela grita. – Rápido senão eu chamo a policia!

O Jasper se apruma com um sorriso melancólico e me diz baixinho:

- Foi um prazer conhecê-la, Sadie – e o Acontecimento terminou antes mesmo de ter começado" (Huston, 2007, p. 181). [Trad. Ilana Heineberg]

time in a row – it doesn't matter – I'm not part of this world anymore – I'm going to New York¹²² (Huston, 2007, p. 204).

A ruptura da rotina “é que vai criar um sentimento de acontecimento, e é a emoção que permitirá colocar na lembrança” esse dia específico (Cyrulnik, 2005, p. 45). A aliança entre a vida e a melancolia chega ao fim e os avós começam a se tornar um eco do passado. A experiência em família assume um novo cotidiano, sem os hábitos tediosos da vida canadense: “[...] the summer turns into a sort of endless paradise with as much reading and sleeping and eating as I like and no particular rules from the outside world”¹²³ (Huston, 2007, p. 213). O *Fiend* permanece em sua companhia, porém, discretamente: “[...] my Fiend still critically observes my every gesture but he seems to be keeping a low profile, he hasn't screamed at me or forced me to hurt myself since we moved to New York”¹²⁴ (Huston, 2007, p. 213).

Em Nova York, Sadie descobre os prazeres da infância com Peter e Kristina. Os pais, ao contrário dos avós, demonstram emoções e sentimentos a todo o momento; a morte de Marilyn Monroe, por exemplo, a leva a comparar os pais com os avós:

A few days later there's a big uproar because Marilyn Monroe committed suicide, whereas just a few months ago she was dealing with the problem of her dress being too tight. I watch Mommy and Daddy's faces watching the news about it and the shock on their faces makes a deep impression on me, Gran and Granddad would never look shocked no matter what happened, they would merely look disapproving and shake their heads¹²⁵ (Huston, 2007, p. 215).

Com Peter, Sadie vive um momento fundador: a crença que o amor e a felicidade podem fazer parte de sua vida. O padrasto reconstrói a autoestima de Sadie e confere um novo significado ao seu nome: “ ‘Sadie is a nice Jewish name anyway. In Hebrew it means “princess”.’ [...] all

¹²² “Nada mais pode me atingir. A Srta. Kelly pode esmagar a minha cabeça com *As obras completas para piano de Ludwig van Beethoven*, na escola as meninas podem fazer uma roda em torno de mim, me apontar com o dedo e rir até cansar, a minha professora de dança pode me mandar para o cantinho porque errei a pirueta pela sétima vez seguida, nada me incomoda: não faço mais parte deste mundo, vou a Nova York!” (Huston, 2007, p. 185). [Trad. Ilana Heineberg]

¹²³ “[...] e o verão se torna uma espécie de paraíso sem fim onde posso comer e ler e dormir até cansar e onde praticamente não existem regras externas” (Huston, 2007, p. 192). [Trad. Ilana Heineberg]

¹²⁴ “[...] o Inimigo continua vigiando tudo o que faço e todos os meus gestos com um olhar crítico, parece que ele decidiu ser discreto; não tem gritado comigo, nem me forçado a me machucar, desde a mudança” (Huston, 2007, p. 192). [Trad. Ilana Heineberg]

¹²⁵ “Alguns dias mais tarde, ficamos sabendo que a Marilyn Monroe se suicidou, o que é realmente inacreditável; há poucos meses, ela teve problemas por causa de um vestido apertado demais! Vejo a mamãe e o papai acompanhando a história pela televisão, estão chocados, o que me parece extraordinário, a vovó e o vovô nunca pareceriam chocados mesmo se uma bomba atômica caísse na cidade de Toronto, eles se contentariam em balançar a cabeça com um ar reprovador” (Huston, 2007, p. 194). [Trad. Ilana Heineberg]

of a sudden I like the name Sadie for the first time in my life because it reminds me of something besides *sad* and *sadist*. *Princess!*”¹²⁶ (Huston, 2007, p. 211). No bairro judaico, onde vive, Sadie aprende a história dos judeus com Peter durante o café da manhã dominical:

It becomes a Sunday morning custom between the two of us, going down to Houston and Ludlow and having breakfast at Katz’s. Daddy let’s me taste anything I like and I like everything I taste. [...] ‘Ye gods, Peter, you’ll spoil her silly!’ Mommy says when I tell her what I had for breakfast but Daddy says ‘She deserves to be spoiled a bit, after the Spartan upbringing she had back in the Cold Country’, and even though I’m not sure what Spartan means I totally agree¹²⁷ (Huston, 2007, p. 217).

O verão se despede e as aulas iniciam. O *Fiend*, ameaçador, reaparece para assustar Sadie no primeiro dia na nova escola, mas a protagonista não se deixa intimidar:

Are you ready, Sadie? mutters my Fiend in a threatening tone of voice. *Ready for Second Grade?* but I tell myself it can’t possibly be as bad as First Grade was, because I’ll be attending a P.S. (which means public school) along with all the children in the neighbourhood, instead of a snooty snobby private girls’ school where everyone came by car and wore a uniform, including on their soul¹²⁸ (Huston, 2007, p. 217).

Sadie sente-se muito confiante para enfrentar a segunda série; Kristina havia conversado com ela sobre as dificuldades de ser aceita entre as demais crianças e sobre todas as angústias da infância; Sadie está: “really happy to finally have someone who will listen to me and take my problems seriously instead of just telling me to make my bed and clear the table all the time”¹²⁹ (Huston, 2007, p. 218).

¹²⁶ “Sadie é um nome bem judaico, quer dizer ‘princesa’ em hebraico. [...] pela primeira vez na minha vida, o nome Sadie me agrada, pois fala de uma outra coisa que não seja tristeza e sadismo. *Princesa!*” (Huston, 2007, p. 191). [Trad. Ilana Heineberg]

¹²⁷ “Acaba se tornando uma tradição entre a gente descer até a esquina da Houston e da Ludlow no domingo de manhã para tomar café-da-manhã no Katz’s. O papai me deixa experimentar tudo o que eu quero; [...] -Meu Deus, Peter, como você está mimando essa garota! – a mamãe exclama quando eu conto o que eu acabei de comer, mas o papai responde:

- Ela merece ser mimada de vez em quando, depois de todos esses anos de educação espartana no Pólo Norte. E embora eu desconheça a palavra *espartana*, concordo totalmente com ele” (Huston, 2007, p. 196). [Trad. Ilana Heineberg]

¹²⁸ “O paraíso do verão está chegando ao fim; e, de repente, a volta às aulas já é amanhã. *Você está pronta, Sadie*, sussurra o Inimigo com um tom ameaçador. *Você acha que está realmente pronta para ir para a segunda série?* Mas penso comigo que vai ser necessariamente melhor do que a primeira série, porque irei a uma escola municipal com as outras crianças do bairro, em vez de ir a uma escola privada chique e cara em que os alunos vêm de carro e usam um uniforme até na alma” (Huston, 2007, p. 196). [Trad. Ilana Heineberg]

¹²⁹ “[...] feliz em viver enfim com alguém que me ouve e me leva a sério, em vez de me mandar o tempo todo fazer a minha cama ou tirar a mesa” (Huston, 2007, p. 197). [Trad. Ilana Heineberg]

Se a melhor característica de ser judeu é, segundo Peter, a culinária judaica, a mais desagradável, Sadie aprende na escola, com uma brincadeira entre os colegas: “At recess sometimes the boys run after the girls with their arms stretched out saying ‘Jew! Jew!’ and the girls act as if they’re scared, running away from the boys and saying ‘Nazi! Nazi!’ which is a new word to me”¹³⁰ (Huston, 2007, p. 220). Ao indagar Peter sobre o assunto, ele pede que Sadie não participe mais do jogo, pois o Nazismo foi um episódio doloroso na história judaica: “ ‘The Nazis were Germans who wanted to wipe the Jews off the face of the earth.’ ”¹³¹ (Huston, 2007, p. 220). A cada dia que passa, Sadie sente-se mais próxima de Peter. A felicidade em família chega ao fim quando Peter faz uma viagem à Califórnia para agendar alguns concertos de Kristina, e um estranho bate à porta do apartamento:

So I go open the door and a strange man is standing there on the landing who doesn’t look anything like Mommy and Daddy’s usual friends. He’s blond and thin and gaunt and somehow strained, with hollowed cheeks and clenched jaws you can see moving under the skin of his cheeks. He scares me a little. I’m about to tell him he must have gotten the wrong apartment when he says in a strong yet uncertain voice: ‘Erra is here?’¹³² (Huston, 2007, p. 224).

Kristina é avisada da chegada desse estrangeiro chamado Lute. Imediatamente, Sadie é “mandada” para o quarto. Ela os espia pela fechadura enquanto falam alemão e mantém relações sexuais. No dia seguinte ao inesperado e surpreendente fato, a áurea de beleza e perfeição que envolvia a mãe é quebrada: “trata-se de um esfriamento do mundo, de uma extinção lenta, de um apagamento discreto e contínuo das figuras de apego” (Cyrulnik, 2005, p. 48). O afastamento da mãe é tão insuportável quanto sua ausência; perdê-la para Lute significa conviver com a dor novamente:

Não é uma dor física, nem uma humilhação, nem mesmo uma perda dilacerante. É uma desafeição lenta e insidiosa, mais destrutiva ainda pelo fato de não ser verdadeiramente consciente. Um tapa, uma violação, uma guerra, um apego rompido permitem datar e dar forma à agressão (Cyrulnik, 2006, p. 47-8).

¹³⁰ “Às vezes, no recreio, os meninos perseguem as meninas com os braços estendidos dizendo ‘judia, judia!’. E as meninas fingem ter medo, berram, fogem gritando ‘Nazista, nazista!’, que, para mim, é uma palavra nova” (Huston, 2007, p. 198). [Trad. Ilana Heineberg]

¹³¹ “- Os nazistas – explica – eram alemães que queriam que os judeus desaparecessem da face da Terra” (Huston, 2007, p. 198). [Trad. Ilana Heineberg]

¹³² “A campainha toca pela segunda vez, então vou até a sala e me dou conta de que a mamãe não tem como ouvir, pois está enchendo a banheira e as torneiras estão abertas no máximo. Então vou ver quem está batendo, e é um senhor que não se parece com os amigos habituais dos meus pais, ele é loiro e pálido, muito magro e parece tenso, tem as faces encovadas e as mandíbulas contraídas. Ele me causa um certo medo. Estou prestes a lhe dizer que se enganou de endereço quando ele diz, com uma voz muito alta, mas ao mesmo tempo insegura: - A Erra está?” (Huston, 2007, p. 201). [Trad. Ilana Heineberg]

Kristina confessa à Sadie sua herança alemã, o que a deixa ainda mais triste, pois se identificava com a história judaica, e na ligação com Peter através dela: “I don’t know what to do with this information, I don’t want to ask anymore questions, I just want the day to be over I wish it had never begun I wish I hadn’t answered the doorbell, I wish Peter hadn’t gone to California, I wish the whole thing were a bad dream”¹³³ (Huston, 2007, p. 229). O paraíso e a infância conhecem o fim com a chegada de Janek, o golpe fatal que permite com que o *Fiend* retorne triunfante, agora, para sempre: “I’m half German at least – *Now you know where the evil comes from, says my Fiend, you’ve been living a lie since the day you were born*”¹³⁴ (Huston, 2007, p. 229).

A mudança para Nova York é a esperança de mudar de vida, o acontecimento necessário ao início do processo resiliente de Sadie. A resiliência é uma característica inerente da construção humana que permite a continuação do desenvolvimento do sujeito a despeito de um traumatismo. Boris Cyrulnik aponta que a resiliência não é uma “receita de felicidade”, pois não podemos apagar o sofrimento passado; antes, o psicólogo aposta em “uma estratégia contra a infelicidade que permite obter prazer em viver, apesar do murmúrio dos fantasmas no fundo da memória” (2005, p. 6). Em *Os patinhos feios* (2004), Cyrulnik afirma que o abandono e a solidão são passos para a morte simbólica do sujeito. Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2007) a morte enquanto símbolo representa “o aspecto perecível e destrutível da existência; [...] revelação e introdução” (p. 621). A morte simbólica não representa o fim, aquele que morre acessa a vida verdadeira: “a Morte nos lembra que é preciso ir ainda mais longe e que ela é a própria condição para o progresso e para a vida” (p. 623). A resiliência também representa um renascimento, o ânimo da vida. Os resilientes são marcados pela travessia de um mundo ao outro; no outro mundo está a nova vida que espera.

Zygmunt Bauman aproxima as imagens do amor e da morte em *Amor líquido* (2004): “o amor pode ser, e frequentemente é, tão atemorizante quanto a morte” (p. 23). Se a morte contém o cerne da vida, conforme demonstra a simbologia, o amor guarda a incerteza de sua continuidade: “o amor é uma hipoteca baseada num futuro incerto e inescrutável” (p. 23). Sadie não cogita a possibilidade da nova vida falhar; ela entrega-se ao novo com a convicção

¹³³ “Não sei o que fazer com essa informação, não quero mais fazer perguntas, quero apenas que esse dia termine, aliás que ele nunca tivesse começado, que o Peter não tivesse ido para a Califórnia, que tudo isso fosse um pesadelo” (Huston, 2007, p. 206). [Trad. Ilana Heineberg]

¹³⁴ “[...] isso quer dizer que eu sou metade alemã também. – *Agora você sabe de onde vem o mal – diz o Inimigo – você vive uma mentira desde o dia do nascimento [...]*” (Huston, 2007, p. 206). [Trad. Ilana Heineberg]

do recomeço, desfaz as defesas íntimas, desvencilha-se dos avós e do *Fiend*. O ato da mãe é imprevisível e, por isso, agressivo, pois rompe com o processo de resiliência de Sadie: “Enquanto vive, o amor paira a beira do malogro. Dissolve seu passado à medida que prossegue. Não deixa trincheiras onde possa buscar abrigo e caso de emergência. E não sabe o que está pela frente e o que o futuro pode trazer” (p. 23). Em face da reviravolta da vida nova-iorquina, Sadie não pode voltar para o Canadá, desfrutar da companhia de Peter, muito menos, recuperar a confiança na mãe.

O retorno à vida depende dos tutores da resiliência, que devem fornecer amor e ambiente cultural para que a criança se recupere dos traumas, pois “um único acontecimento pode provocar a morte, basta pouco” (Cyrulnik, 2003, p. 14). Com os avós, Sadie tem tudo o que precisa para suprir suas necessidades físicas, mas isso não desencadeia os processos de resiliência. De acordo com Boris Cyrulnik, o afastamento precoce dos pais antes da idade da fala pode causar estragos duradouros na criança e a única forma de recuperar a mente infantil está nas mãos dos tutores. Com Peter, Sadie tece os primeiros processos de sua resiliência; com o padrasto, ela recebe um passado cultural judaico e amor.

Na narrativa de Randall (filho de Sadie) em 1982, o leitor tem acesso ao desfecho da história da infância de Sadie. Kristina separa-se de Peter e vive com Lute. Quando Sadie completa dez anos, Lute comete suicídio:

For a while she had a stepdad she really liked named Peter who used to take her to Katz’s every Sunday which was right around the corner from where they lived, but then this guy name Janek came along and Grandma Erra decided to live with him instead so she threw Peter out on his ear and Mom was crestfallen. She couldn’t *stand* her new stepfather Janek because he never paid attention to her and spoke almost no English and also he chewed his nails and gritted his teeth and sometimes locked himself away in silence for days on end, drinking gin and staring at the wall. Finally he ended up committing suicide right in their very kitchen¹³⁵ (Huston, 2007, p. 92).

¹³⁵ “Durante algum tempo, ela teve um padrasto chamado Peter que ela adorava e que levava ela todos os domingos ao Katz, que ficava bem pertinho da casa deles, mas depois um certo Janek apareceu e a vovó Erra decidiu ir morar com ele, então mandou o Peter embora de casa e a mamãe ficou inconsolável. Não suportava esse novo padrasto porque ele não dava a menor atenção para ela e porque roía as unhas e rangia os dentes e ficava em silêncio dias a fio, sentado na cama, bebendo gim e olhando para a parede. Para terminar, ele se suicidou na cozinha [...]” (Huston, 2007, p. 89-90). [Trad. Ilana Heineberg]

O tenebroso *Fiend* não abandona a menina. Na fase adulta, o Inimigo está presente na vida de Sadie por intermédio de uma segunda voz que assusta Randall: “It’s a little bit upsetting to hear your mother talking to herself in two different voices like that”¹³⁶ (Huston, 2007, p. 103).

“Assim como a família pode modificar o sofrimento de um de seus membros, a cultura também pode lhe dar significados muito diferentes” (Cyrulnik, 2006, p. 115). A cultura pode participar da superação do trauma acolhendo a criança ferida, mas em *Fault Lines*, a criança ferida continua com a dor, pois os ambientes culturais nos quais transita são indiferentes ao seu sofrimento. A civilização e seus movimentos culturais, sejam eles subversivos ou conservadores, são fluídos e, assim, velozes; modificam-se constantemente para manterem-se em vigor; ignoram a infância por representar uma fase da vida do indivíduo; todos serão, inevitavelmente, adultos: “Hoje, os que sabem comandar as máquinas comandam o mundo, e essa vitória tem como efeito criar uma humanidade virtual com um mundo afetivo extremamente diluído” (2006, p. 116).

Na primeira parte da narrativa, Sadie é infeliz com o mundo a sua volta. A sociedade macartista, na qual estava inserida, leva a crer que um lar organizado não garante a formação de uma infância feliz. Na segunda metade da história, o destino parece mudar o rumo da vida de Sadie para o caminho da alegria. No ambiente contracultural de Kristina e Peter está a família com que ela sempre sonhou. Porém, a chegada de Lute marca o fim do paraíso familiar, demonstrando que tanto os contraculturalistas quanto os macartistas mostraram-se desinteressados pela infância. As culturas modernas não são afetivas “uma vez que cada um precisa menos do outro para sobreviver e se desenvolver” (Cyrulnik, 2006, p. 117). Ambos os movimentos buscavam demonstrar uma felicidade mascarada e vazia, escondendo suas contradições e individualidades:

Em nosso mundo de furiosa “individualização”, os relacionamentos são bênçãos ambíguas. Oscilam entre o sonho e o pesadelo, não há como determinar quando um se transforma no outro. Na maior parte do tempo, esses dois avatares coabitam – embora em diferentes níveis de consciência. No líquido cenário da vida moderna, os relacionamentos talvez sejam os representantes mais comuns, agudos, perturbadores e profundamente sentidos da ambivalência (Bauman, 2004, p. 8).

Nesses ambientes, Sadie sente-se dividida entre o bem e mal, o direito e o esquerdo, pois “somos moldados pelo real que nos cerca, mas não temos consciência disso” (Cyrulnik, 2005,

¹³⁶ “[...] é bastante perturbador ouvir a sua própria mãe falando com duas vozes diferentes” (Huston, 2007, p. 99). [Trad. Ilana Heineberg]

p.14). Vítima dos paradoxos inerentes dos grupos culturais, a menina se deixa dominar pelo *Fiend*; a ficção que, ao contrário dos familiares, nunca a abandonou.

Os traumatizados apresentam dois traços característicos que lhes permite controlar a própria dor e dar início ao processo de sua resiliência: a culpa e a hipermemória. A culpa socializa; o ferido se torna hipersensível e engajado em combates sociais. No futuro, Sadie converte-se ao judaísmo após casar com Aron e dedica-se a estudar a história nazista e judaica. A hipermemória é uma característica dos sujeitos prisioneiros do passado; na tentativa de descobrir a ferida materna, ela deve enfrentar o passado da mãe para confrontar e aceitar as próprias lembranças. Os traumas pertencem apenas aos traumatizados, mas os traumatismos podem atravessar o tempo e encontrar abrigo na geração seguinte. Sadie adulta engaja-se em construir uma herança que “faça sentido” e, a partir daí, ingressar no mundo novamente, pertencer a ele e concluir sua resiliência.

5. Kristina 1944-45

A última narrativa de *Fault Lines* (2007) marca o início da saga da família de protagonistas e esclarece ao leitor as desavenças, as rejeições e a aproximação entre personagens ao longo da trama. Na Alemanha Nazista de 1944, a vida é tranquila para Kristina. Apesar da guerra que ocorre no país, razão pela qual o pai (Dieter) e o irmão (Lothar) partiram, e da dificuldade financeira que a família enfrenta, a menina de seis anos é feliz. A cultura, a música e a literatura alemãs, principalmente os cantos e as fábulas, são apresentadas à Kristina pelo seu avô, Kurt. Ela canta, ouve os contos, decora as músicas e adora tudo que possibilite o aprendizado de novas histórias. Embora apresente algumas discórdias com a irmã mais velha, Greta, ela ama sua família: “My favourite place in the world to be is on Mama’s lap with my left thumb in my mouth, my right thumb stroking my birthmark and Grandpa telling the whole family a fairy tale”¹³⁷ (Huston, 2007, p. 237).

A felicidade familiar chega ao fim quando, após uma discussão entre irmãs, Greta conta à Kristina a história de sua adoção. A partir dessa traumática revelação, Kristina passa a questionar a relação com a família que a cerca e a própria identidade. A cor dos cabelos e dos olhos, a maneira de cantar e a afinação quase perfeita destoavam dos familiares, além de sua singular marca de nascença. Greta desmente a história e as dúvidas de Kristina começam a desaparecer.

A chegada do menino Johann, de dez anos, abala as crenças de Kristina e a dúvida ressurgue dentro da protagonista. No primeiro momento, Johann nega-se a falar com todos na casa e na escola, vive em silêncio absoluto. Kristina decide confrontá-lo e confessa a ele que também é adotada. A revelação da pequena atrai a atenção de Johann e ele começa a contar

¹³⁷ “A coisa que eu mais gosto no mundo é ficar enrolada nos joelhos da minha mãe com o polegar esquerdo na boca, o direito esfregando o meu sinal e ouvindo o meu vô contar uma história para toda a família” (Huston, 2007, p. 212). [Trad. Ilana Heineberg]

sua história para Kristina. Roubado de sua família polonesa pelos alemães para integrar o programa de Heinrich Himmler, a *Lebensborn* (fontes da vida), Johann foi levado a um centro de germanização onde foi medido e testado por cientistas nazistas para provar seu potencial de “raça pura”. Como se negava a aprender a língua alemã, o menino apenas falava polonês, a escolha lhe rendia muitas pancadas na cabeça. Torturado, com a identidade obliterada, nome, idade e nacionalidade modificados (Janek, polonês de doze anos é transformado em Johann, alemão de dez anos), Johann é adotado pela família de Kristina, mas os odeia por cooperarem com o nazismo e, principalmente, por serem alemães.

Kristina e Johann desenvolvem fortes laços afetuosos, o garoto suspeita que a menina tenha sido vítima da *Lebensborn*, assim como ele e, talvez, seja da mesma nacionalidade. Começa a ensinar a língua polonesa, a ter longas e secretas conversas com Kristina, trocando seu nome para o equivalente em polonês: Krystka. Com a nova identidade, Kristina sente-se forte e confiante para enfrentar os ataques de Greta, que se tornam cada vez mais frequentes desde a chegada de Johann. Afastando-se gradualmente dos familiares e aproximando-se cada vez mais um do outro, Kristina e Johann planejam fugir de casa ao encontro de suas famílias biológicas.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, diversos programas de assistência social entram em ação para restituir as crianças raptadas durante o governo totalitarista da Alemanha às suas famílias de origem. Kristina é identificada pela marca de nascença que tem no braço e recebe uma nova identidade: Klaryssa, húngara. Como não pode voltar ao seu país devido à ocupação soviética que ameaçava aquela região, é novamente adotada, agora por um casal canadense. A garota começa a aprender a língua inglesa e a cultura da nova nação. Para encontrarem-se no futuro, Johann e Kristina selam um acordo: ele passará a se chamar Lute e ela atenderá pelo nome de Erra; o menino promete seguir Kristina pelo seu canto e a menina unir o talento dela e o silêncio de Johann em sua música.

Fault Lines de Nancy Huston apresenta a história particular de Kristina e seus familiares perpassada pela história do horror nazista. A visão da autora mostra o funcionamento da sociedade alemã naquela época, forma antagônica aos inúmeros romances, biografias e diários escritos sobre e pelas vítimas do Holocausto. Ao longo de seu capítulo, Kristina veste-se com quatro identidades nacionais: alemã, polonesa, húngara e canadense, cada uma rendendo-lhe um nome e um destino diferenciados. Da placidez da vida em família na Alemanha à incerteza de uma nova trajetória além mar, ela percorre um longo caminho

identitário em curto tempo (dos cinco aos sete anos), fator que marca a sua vida e a de seus descendentes.

5.1 As faces do horror

Quem teria tirado bebês ou crianças em tenra idade de suas mães? Como isso tinha sido feito? Como alguém, mesmo um fanático insano, tinha podido acreditar que eles conseguiam identificar o “valor racial” das crianças, principalmente daquelas em seus primeiros anos de vida e, portanto, não desenvolvidas ainda?
(Gitta Sereny em *O trauma alemão*, 2007, p. 61).

A narrativa de Kristina recai sobre outra face do projeto de pureza racial, a *Lebensborn*, e aponta uma nova visão do horror nazista; visão essa exclusiva dos campos de concentração. As secretas casas *Lebensborn* foram criadas por Heinrich Himmler (1900-1945) com o objetivo de raptar crianças “racialmente superiores” nos países de ocupação do Terceiro Reich¹³⁸ e integrá-las às famílias alemãs inscritas nos programas de adoção. Juntamente com o Holocausto e com o programa de eutanásia, o que promovia a “esterilização” de alemães deficientes físicos e mentais, a *Lebensborn* pronunciava o nascimento da elite racial ariana que passaria a povoar e a fortalecer uma Alemanha totalitária. A fim de interpretar a trajetória identitária de Kristina é necessário direcionar o olhar para fora do texto literário, revisitar a história da Alemanha e o cuidadoso projeto de eugenia que lançou mão de genocídios e raptos para concretizar as obscuras ideologias do nazismo.

A condição da Europa Ocidental após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) aponta para uma mudança radical na forma de governo do continente, proporcionando o crescimento das ideologias do fascismo, bolchevismo e nazismo. O governo totalitário encontrou na Alemanha do pós-guerra o cenário ideal para instaurar-se, porém, as razões dessa aceitação percorrem um caminho mais longo do que o término da guerra e remontam a datas e eventos ainda mais distantes, a sentimentos mais profundos do que a humilhação da derrota. Hannah Arendt em *As origens do totalitarismo* (1989) enfatiza o “caráter evidentemente criminoso” desse tipo de governo e o seu sucesso na Alemanha; a população não foi submetida a qualquer tipo de lavagem cerebral; os alemães estavam notadamente informados “sobre o que acontecia com os judeus ou sobre a preparação do ataque contra a Rússia, sem que com isso se

¹³⁸ Sucessor do Império Medieval dos *Hohenstaufens* (Primeiro Reich) e do Império *Hohenzollern* (Segundo Reich) dos *Kaisers*. Cf. McNall, 2005, p. 109.

reduzisse o apoio dado ao regime” (p. 339). Segundo a autora, o “apoio perturbador” ao governo totalitário é reflexo da organização dos Estados-nações na Europa e da sua divisão de classes que resultou na exclusão de dois grupos a elite intelectual e a ralé, subproduto da burguesia formando a base para a ascensão da política totalitarista.

O século XIX marca o ápice do desenvolvimento dos Estados-nações na Europa. Com a finalidade de equilibrar o poder das nações no continente e criar, assim, a estrutura modelo da civilização moderna, os estadistas nacionais inspiraram-se na inclinação do espírito romântico ao egocentrismo no desenvolvimento da atmosfera ufanista necessária a homogeneização da população. Os cidadãos nacionais gozavam de toda proteção das instituições legais e para que os estrangeiros desfrutassem dos mesmos direitos, o processo de assimilação – o total divórcio da cultura, língua e crenças de origem – era requisito básico. Entretanto, mesmo na “sociedade exemplar”, as contradições coexistiam e enquanto a política promovia a igualdade de direitos, o sistema de classes dividia os habitantes em grupos desiguais. A burguesia, classe dominante devido ao poder capital, repousava sobre uma duplicidade social, na qual as virtudes pregadas em público não incorporavam nem a vida privada muito menos a vida comercial. Os privilégios usufruídos pelos burgueses, inclusive no controle do domínio político, desmentiam o aparelho igualitário do Estado-nação; era um modo de vida falso, criado para garantir o triunfo e a prosperidade apenas dessa classe. Para Hannah Arendt, o comportamento da burguesia entra em conflito com o funcionamento estadista, pois,

[...] o Estado-nação não pode existir quando o princípio de igualdade perante a lei é quebrado. Sem essa igualdade legal, que originalmente se destinava a substituir as leis e ordens mais antigas da sociedade feudal, a nação se dissolve numa massa anárquica de indivíduos super e subprivilegiados, o que contradiz a própria natureza do Estado-nação (1989, p. 324).

A deflagração da Primeira Guerra Mundial desmascarou a dupla face da sociedade burguesa e, conseqüentemente, anunciou o fim dos Estados-nações, já que esses não conseguiam mais solucionar os novos e constantes problemas que afetavam a economia, a política e a organização social de diversos países. Inflação, desemprego e guerras civis evidenciaram a fragilidade dos estados e a desintegração da “paz” e da “solidariedade” no continente. Na Alemanha, a assinatura do Tratado de Versalhes (1919) acusou perdas territoriais para nações da Europa Ocidental, destituição de armamentos naval e aéreo, redução do número de soldados do exército e a cláusula referente às “reparações”: o

pagamento de uma dívida que corresponde aos danos causados em território alheio. A responsabilidade pelos estragos e o cumprimento das sentenças do acordo fragilizaram a economia alemã e o desemprego crescente desestruturou a organização social resultando na queda da República de Weimar, democrática e montada as pressas para cumprir o tratado. O aumento da crise garantia novos aliados ao Partido Nacional Socialista do Terceiro Reich (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei - NSDAP), e o nazismo apresentava-se como a única forma de a “fênix alemã” retornar das cinzas.

Os estrangeiros, antes protegidos pelos princípios estatais, foram prejudicados pelo desmoronamento dessa sociedade. Os “povos sem estado” perderam o direito às leis que os representavam e protegiam. A relação estreita entre direitos humanos e direitos nacionais criou a “desnacionalização”, a “poderosa arma da política totalitária”. Os assimilados perderam seus direitos e se transformaram no grupo dos “indesejáveis”, composto principalmente por minorias étnicas e refugiados das revoluções. Enquanto os Tratados de Paz tentavam regularizar a situação desses grupos, os estadistas lançaram mão do último grito de sobrevivência do Estado-nação: a autodeterminação. Com essa nova forma de organização, cada estado ditava suas regras para lidar com a situação dos apátridas. A minoria alemã espalhada pela Europa passa a simpatizar com o nazismo e adota o antissemitismo como ideologia para receber o auxílio que apenas os nacionais tinham direito. Na Europa Oriental, os “povos coloniais”, ainda não emancipados eram governados pelas maiorias, os “povos estatais”; a não-emancipação permitiu a ascensão do Terceiro Reich e a ocupação de alguns desses territórios pelos totalitaristas alemães, corrompendo explicitamente o preceito no qual se apoiavam os primeiros estadistas nacionais: a igualdade.

A propaganda nazista, baseada no ideal da “comunidade de destino”, era mais forte que o espírito especificamente nacional dos Estados-nações. Embora o sentimento nacionalista tenha sobrevivido ao pós-guerra, suas filiações com o egocentrismo ficaram no passado e a força coletiva sobrepujou a força individual. O clima de união trazido pelo movimento totalitário atraiu a elite intelectual através da destruição das funções pré-estabelecidas e banais da sociedade burguesa, expondo o cinismo e a falsa placidez de seu modo de vida; era contra essa vida, cultura e segurança falsas que o nazismo lutava. O governo totalitário pregava a unificação étnica do território que controlava e, devido às suas proporções de domínio global, passa a desejar essa uniformidade para toda a Europa. O interesse demonstrado pelos nazistas em relação à dispersão dos judeus era uma tática para

facilmente convencer os demais países do incômodo provocado pelo caráter errante do povo judaico e dar início aos extermínios em massa.

Os movimentos totalitários foram liderados pela “geração de vanguarda” que desfrutava da situação respeitável do país antes da guerra. Hannah Arendt define como “impressionante” o modo como a elite intelectual sente-se atraída por esses movimentos. A “atração”, “denota a atmosfera específica, o clima geral que propicia o surgimento do totalitarismo” (1989, p. 376). O movimento totalitário ganha força na Alemanha não apenas com o apoio da elite, mas com a sua união com a ralé – o subproduto da burguesia. Compartilhando interesses comuns e pequenas diferenças, esse grupo de pessoas prepara o território alemão para o governo totalitário. Adolf Hitler (1889-1945) apelou para o sentimento de exclusão e o desejo de subversão dos padrões morais da burguesia para conquistar os dois grupos; a união da elite e da ralé apoiava o movimento para fortalecer a unificação social até a fortificação da massa, pois ela é a condição básica para a instauração do totalitarismo. O “homem da massa” desfruta do anonimato e do fato de ser um número, um a mais, uma engrenagem na máquina do progresso; ele não pertence a nenhuma classe e por isso, o único que pode apagar a falsa identificação com a falsa sociedade dos burgueses.

A diferença entre a ralé e a elite na atmosfera pré-totalitária reside na característica que a primeira mantinha em comum com a burguesia: o acesso à história. A aversão dos intelectuais à historiografia era um modo de destruir a civilização criada sob o espírito burguês. Para tanto, a mentira dos ditadores transformava os absurdos em verdades incontestes, “que o homem pudesse ter a liberdade de mudar à vontade o seu passado, e de que a diferença entre a verdade e a mentira pudesse deixar de ser objetiva e passasse a ser apenas uma questão de poder e de esperteza, de pressão e de repetição infinita” (Arendt, 1989, p. 383). O espírito do tempo passa a ser o “espírito de massa”. A abolição da linha de separação entre o público e o privado nada tinha a ver com a vida pessoal dos indivíduos, mas com o término da moral duplicada da burguesia, e sua política incoerente, uma vez que subordinava o setor político e econômico aos seus interesses privados. A aliança “perturbadora” entre a ralé e a elite é utilizada apenas para a promoção do movimento, mas tem de ser descartada com a posse do poder totalitarista, pois ela passa a ser uma ameaça aos objetivos do governo; é o que explica Hannah Arendt:

O domínio total não permite a livre iniciativa em qualquer campo de ação, nem qualquer atividade que não seja inteiramente previsível. O totalitarismo no poder

invariavelmente substitui todo talento quaisquer que sejam as suas simpatias, pelos loucos e insensatos cuja falta de inteligência e criatividade é ainda a melhor garantia de lealdade (1989, p. 389).

Enquanto Hannah Arendt constrói a atmosfera histórica do surgimento do Terceiro Reich, Zygmunt Bauman liga o projeto de eugenia à origem da modernidade. Para Bauman, a engenharia social do nazismo não foi a explosão de um barbarismo ou uma invenção dos alemães como se costuma pensar, foi antes “o produto legítimo do espírito moderno”. O plano de “melhoramento racial” valeu-se dos avanços tecnológicos e científicos que surgem com o advento da era moderna para construir os campos de concentração e justificar o extermínio de grupos étnicos. O autor foca, ao mesmo tempo, o modo como a sociedade alemã passa a aceitar a desumanização do “outro” para reerguer sua nação. Perseguir e matar judeus, homossexuais, deficientes físicos e mentais, e qualquer pessoa não-ariana parecia a única maneira de reerguer uma nação mais forte e invencível.

Ao situar o início da “civilização moderna” na Europa Ocidental do século XVII, Zygmunt Bauman define a modernidade como um conjunto de transformações profundas nas estruturas sociais e intelectuais. A era moderna atinge a maturidade primeiramente como projeto da cultura, com o avanço do Iluminismo, e, depois, na modificação da vida social com o progresso industrial. Segundo o sociólogo, o termo “civilização moderna” é um pleonismo, pois somente essa sociedade se pensou como atividade da “cultura” ou da “civilização”. Assim, ao conceber civilização como forma de ordenar a humanidade naturalmente desordenada, o autor confere sentido ao “espírito moderno”.

A modernidade, com a característica de organizar a humanidade desordenada, sustenta-se em três pilares para colocar em prática as mudanças sócio-estruturais: a harmonia das formas (busca constante pela beleza), a limpeza (a sujeira é incompatível com a civilização) e a ordem (compulsão a repetição): “Os seres humanos precisam ser obrigados a respeitar e apreciar a harmonia, a limpeza e a ordem” e para que isso ocorra, a liberdade e os impulsos devem ser contidos. “A coerção é dolorosa” e paradoxal, pois “a defesa contra o sofrimento gera seus próprios sofrimentos” (1998, p. 8), afirma Bauman em “*O mal-estar da pós-modernidade*”. O esforço da tríade moderna em operar a sociedade de forma coerente, motiva o surgimento das “ambivalências”; os estadistas nacionais atuavam sobre um aparelho social de via dupla, no qual igualdades e desigualdades coexistiam. A ambivalência da

organização nacional reside no fato que a razão de seu surgimento, desenvolvimento e colapso habitavam essa mesma sociedade: a classe burguesa.

Na luta contra as ambivalências, a ordem lança mão da linguagem para classificar, determinar, nomear e agrupar os elementos da natureza. Dessa forma, a língua assume uma função dialética, na qual definir um elemento automaticamente define outro. Para exemplificar o processo linguístico e o modo como infere na sociedade moderna, a diferença entre amigos e inimigos é esclarecedora. Os amigos estão localizados dentro do mundo ordenado, correspondem às suas crenças e a sustentam, enquanto os inimigos se encontram no lado exterior, não compartilham os objetivos dessa comunidade e não desejam seu progresso. Mesmo assim, a oposição torna previsível a relação entre humanos, na medida em que ao grupo dos inimigos é conferido um lugar de “não pertencimento”, que facilita o controle e reforça a organização da ordem; como afirma Bauman em *“Modernidade e ambivalência”* (1999): “Classificar, em outras palavras, é dar ao mundo uma “estrutura”: manipular suas probabilidades, tornar alguns eventos mais prováveis que outros, comportar-se como se os eventos não fossem casuais ou limitar ou eliminar sua casualidade” (p. 9).

O “casual” é a ambivalência inerente da modernidade. Para que a existência moderna seja possível, é indispensável que o jogo espelhar entre ordem e caos não feneça. Daí, a aproximação da era moderna ao mito de Jano. Deus das transições e das passagens, Jano é marcado pela ambivalência de dois rostos contrapostos, como o verso e reverso de uma moeda; sua dupla face denota a vigilância constante dos opostos. Os “janos modernos” convivem com o caos como condição de existência da ordem e vice-versa; quanto mais organizadas as sociedades, mais casualidades elas sofrem e a necessidade de novas nomenclaturas se renova. A artificialidade do ato de ordenar cria a própria contingência, pois categorizar é uma atividade realizada através da linguagem e essa é, por vezes, ambígua. A ambivalência garante a possibilidade de conferir a um objeto ou evento mais de uma categoria, fator que evidencia o caos dentro da ordem:

O caos, o *outro da ordem*, é pura negatividade. É a negação de tudo o que a ordem se empenha em ser. É contra essa negatividade que a positividade da ordem se constitui. Mas a negatividade do caos é um produto da autoconstituição da ordem, seu efeito colateral, seu resíduo e, no entanto, condição *sine qua non* da sua possibilidade (reflexa). Sem a negatividade do caos, não há positividade da ordem; sem o caos, não há ordem (Bauman, 1999, p. 15, grifos no original).

Ordenações e casualidades são “faces da mesma moeda”. Embora vítima das ambigüidades da linguagem, é nela que a ordem se apóia para organizar o mundo, já que a natureza constitui-se de silêncio. Nancy Huston em *Instruments of darkness* exemplifica através da personagem Nadia, a consciência da natureza vista como o silêncio livre de nomeações e a categorização vista como característica inerente da atividade humana:

I've never wanted to know the name of plants and flowers and trees, this is a game, a silly game, we make up names for them and then we test each other's knowledge of these names, they have no names so why do we pretend?
Nature is silent.
I am the namer¹³⁹. (Huston, 1997, p. 12).

Posto que os “janos modernos” são os guardiões das ambigüidades e das ordenações, há um grupo que não faz parte nem do “nós” e nem do “eles”, são os “indefiníveis”, concebidos como “indesejáveis” por Hannah Arendt. Mais ligados ao universo casual, eles expõem a fragilidade da ordem; nem amigos, nem inimigos, eles são os “estranhos”. Os “estranhos” não apresentam a mesma condição dos estrangeiros; esses também são vistos como um movimento caótico dentro de uma comunidade ordenada, contudo, representam uma oscilação, um evento passageiro e são passíveis de assimilação; enquanto os primeiros tendem a apresentar uma situação permanente e prolongar a estadia numa ordem que não lhes pertence. A situação dos grupos étnicos à época do colapso dos estados-nações ilustra a transição de estrangeiros para “estranhos” ou “indesejáveis”. O conjunto de “monstros” ameaça o mundo e sua presença deve ser contida, como aponta Zygmunt Bauman:

Alguns estanhos não são, porém, os *ainda não definidos*; são, em princípio os *indefiníveis*. São a premonição daquele “terceiro elemento” que não deveria ser. Esses são os verdadeiros híbridos, os monstros – não apenas *não classificados*, mas *inclassificáveis*. Eles não questionam apenas uma oposição aqui e ali: questionam a oposição como tal, o próprio princípio da oposição, a plausibilidade da dicotomia que ela sugere e a factibilidade da separação que exige. Desmascaram a frágil artificialidade da divisão. Eles destroem o mundo. Estendem a temporária inconveniência de “não saber como prosseguir” a uma paralisia terminal. Devem ser transformados em tabu, desarmados, suprimidos, física ou mentalmente exilados – ou o mundo pode perecer (1999, p. 68).

Solidificar a ordem e eliminar as casualidades é o objetivo máximo da modernidade e, também, do governo totalitário do Terceiro Reich para a criação de um “estado-jardineiro”,

¹³⁹ Eu nunca quis saber o nome das plantas e das flores e das árvores, isso é um jogo, um jogo bobo, nós inventamos os nomes para elas e depois testamos nossa sabedoria desses nomes, elas não têm nomes, então porque fingimos? A Natureza é silenciosa. Eu sou aquela que nomeia. [minha tradução]

livre de qualquer “erva daninha” que possa comprometer a beleza, a limpeza e a organização da paisagem. Bauman em “*Modernidade e Holocausto*” (1998) aproxima a visão dos nazistas à visão de um jardineiro

[...] projetada em tela de tamanho planetário. Os pensamentos, sentimentos, sonhos e impulsos dos projetistas desse mundo perfeito são conhecidos de todo o jardineiro digno desse nome, embora talvez em escala menor. Alguns jardineiros odeiam as ervas daninhas que estragam seus projetos – uma feiúra no meio da beleza, desordem na serena ordenação. Outros não são nada emocionais: trata-se apenas de um problema a ser resolvido, uma tarefa a mais. O que não faz diferença para as ervas: ambos os jardineiros as exterminam. Se indagados e com tempo para refletir, os dois concordariam que as ervas devem morrer não tanto pelo que são, mas pelo que deve ser o belo e organizado jardim (1998, p. 115).

O “estado-jardineiro” dos nazistas aprendeu com os erros dos antepassados estadistas nacionais que a coexistência de opostos deve ser contida a qualquer custo e o sucesso de um governo está ligado à rejeição às falsidades. Ainda que o nazismo sustentasse em segredo projetos como as casas *Lebensborn*, o objetivo de melhoria racial não consistia em nenhuma novidade para os alemães; Adolf Hitler, em seu livro de memórias e ideologias, *Mein Kampf* (*Minha Luta*), publicado antes de sua ascensão como ditador, apresenta entre assuntos políticos, econômicos e religiosos, os “perigos” da miscigenação; apoiado na lógica darwiniana da ciência natural evolutiva, o ditador acreditava que a mistura de raças compromete a superioridade ariana: *In short, the results of miscegenation are always the following: (a) The level of the superior race becomes lowered; (b) physical and mental degeneration sets in, thus leading slowly but steadily towards a progressive drying up of the vital sap*¹⁴⁰ (1939, p. 224). Os judeus e os demais “estranhos” não foram banidos da Alemanha pela sua condição religiosa e/ou étnica, isso seria afirmar uma humanidade que eles não desfrutavam, mas pelo fato que não faziam parte do plano organizado do “estado-jardim”. A deportação dos “indesejáveis” foi a primeira iniciativa do governo alemão para conter a miscigenação, porém, foi descartada antes de seu início. O plano global do totalitarismo não admitia os “monstros” em território europeu e os assassinatos foram a solução para extinguir o “mal pela raiz”.

Entre as décadas de 1960 e 1970, dezenas de nazistas alemães ocidentais que trabalharam para a *Schultzstaffeln* (SS), Gestapo ou em campos de concentração foram

¹⁴⁰ Resumindo, os resultados da miscigenação são sempre os seguintes: a) o nível de superioridade da raça diminui; b) a degeneração física e mental toma lugar, liderando lenta, mas firmemente um progressivo enfraquecimento da força vital. [minha tradução].

julgados pela justiça da Alemanha. Muitos dos julgamentos acabaram sem conclusão e os assassinos livres da condenação, pois, a matança diária e sistemática não deixava outro registro além dos corpos nus de milhares de pessoas. Nenhuma delas era cadastrada ao chegar ao campo e, por isso, tornavam-se fantasmas sem nome e sem passado. Gitta Sereny em *O trauma alemão* (2007) afirma que “as provas de atos de assassinato individuais cometidos pelo acusado, que a legislação alemã estipulou como condição para as condenações, eram muito difíceis de obter, e muitos escaparam da condenação, embora fossem indubitavelmente culpados” (p. 117). Esse não foi o caso de Franz Stangl, comandante do campo de extermínio em Treblinka, na Polônia, condenado a cumprir prisão perpétua pela co-responsabilidade no assassinato de aproximadamente 900.000 homens, mulheres e crianças; o número é, ainda hoje, inexato devido a ausência de registro das vítimas. Ao contrário de Höss, comandante em Auschwitz, que foi executado pelos poloneses ao término da guerra, Stangl fugiu com sua família e viveu mais de quinze anos no Brasil com a mesma identidade e sequer preocupou-se em modificar feições fisionômicas fator que, ironicamente, dificultou sua busca. Simon Wiesenthal, denominado por Sereny como o “caçador de nazistas”, o achou por acaso em São Paulo quando procurou registros do acusado pelo nome real.

Após a condenação, Franz Stangl concedeu a Gitta Sereny a primeira e última entrevista de sua vida. Os encontros entre a jornalista e o prisioneiro duraram cerca de vinte dias; a morte de Stangl pôs fim à reportagem. A razão dos assassinatos em massa já estava clara e não constituía mais segredo; assim, a entrevista girou em torno de outra problemática, também expressa por Zygmunt Bauman no seguinte questionamento: “E, então, como foram esses alemães comuns transformados nos perpetradores do extermínio em massa?” (1998, p. 40). Antes da incorporação à Gestapo, Stangl era oficial de polícia na Áustria e residia no país com a esposa e duas filhas. Inicialmente, foi recrutado para fazer parte do programa de eutanásia: as “matanças piedosas” de pessoas “que fossem doentes mentais incuráveis ou monstruosamente deformadas” (Sereny, 2007, p. 134). O programa declarava que a “esterilização” de deficientes físicos e mentais era indolor e “piedosa”, pois libertava o paciente de uma vida insuportável. As mortes eram autorizadas pelos familiares, que inscreviam os parentes, fossem eles crianças ou adultos, em hospitais e conventos. Indagado por Sereny sobre sua função no processo, Stangl respondeu que seu papel era providenciar o andamento do programa: “eu mesmo não teria nada a ver com a execução da operação; ela era realizada inteiramente por médicos e enfermeiras. Eu só seria responsável pelo cumprimento da lei e pela ordem” (2007, p. 135).

Franz Stangl passaria a exercer função semelhante no campo de Treblinka. Mesmo encerrado entre as quatro paredes do escritório, o oficial autorizava a morte de milhares de pessoas que chegavam diariamente no local. Stangl confessa à Gitta Sereny que se tornara um *Schreibtischtäter* (assassino burocrático) que tornava a extinção de vidas possível com apenas uma assinatura no documento de ordem de execução. Para a surpresa da repórter, Stangl não sentia culpa pelos assassinatos que cometia todos os dias. O sentimento de responsabilidade pelos milhares de mortos veio anos depois com a condenação. Até então, com a família sob a mira dos nazistas, caso alguma ordem não fosse executada, o comandante não teria outra escolha senão aderir ao sistema e a eliminar diversos indivíduos: “Eu mesmo jamais feri alguém intencionalmente [...] Mas eu estava lá” (2007, p. 165). Segundo Gitta Sereny,

Treblinka existiu durante exatamente um ano e uma semana; 700.000 pessoas passaram por lá. Elas chegavam, entregavam seus pertences, tinham a cabeça totalmente raspada, entravam na fila para aguardar a vez e depois eram levadas pelos funcionários. O comandante do campo, Franz Stangl, disse-me que, em duas ou três horas, 5.000 pessoas eram submetidas aos processos do campo. Ninguém permanecia lá além de um tempo mínimo, que ia das primeiras horas da manhã até o meio-dia. Nunca havia necessidade de alojamento nem alimentação (2007, p. 106).

Administrar a ordem e resistir às casualidades cria o ambiente adequado para a atuação da burocracia. Na organização do “estado-jardim”, o sistema burocrático moderno foi de extrema utilidade ao Holocausto, pois ninguém, na realidade, cometia um assassinato. O mandante de uma ação não era seu executor e as atividades de genocídio passavam de mãos em mãos até serem levadas a cabo. Mesmo o indivíduo que segurava uma arma e atirava não sentia culpa; a multiplicidade de funções; sua distribuição em setores mecanizavam e banalizavam os genocídios. A “livre e espontânea vontade” era suprimida pelo sistema burocrático. De acordo ainda com Gitta Sereny, os campos de concentração, que serviam para organizar os extermínios, eram instalações industriais para “a eficiente matança de homens, mulheres e crianças, para a apuração e a remessa de seus pertences, e a destruição de seus corpos” (2007, p. 106).

O “moderno Estado ‘jardineiro’, que vê a sociedade sob seu comando como objeto de planejamento, cultivo e extirpação de ervas daninhas” (1998, p. 31, grifo no original) liderou o olhar dos alemães e transformou os condenados ao extermínio em algo diferente de seres humanos. Destituindo os “indesejáveis” de sua humanidade, os nazistas tornaram os

assassinos e os assassinatos concretos. O Holocausto, conclui Bauman, ocorreu “num veículo de produção industrial, empunhando armas que só a ciência mais avançada poderia fornecer e seguindo um itinerário traçado por uma organização cientificamente administrada” (1998, p. 32). O mundo racional moderno tornou viável os programas de melhoria racial. Franz Stangl e muitos alemães foram sitiados por uma situação na qual matar era a condição obrigatória para estar vivo; milhares de pais de família e seus filhos alemães, representados em *Fault Lines* nas figuras de Dieter (pai de Kristina) e Lothar (irmão), uniram-se ao exército para defender os territórios do Terceiro Reich e trabalharam nos campos de concentração, guiando as vítimas às câmaras de gás e, em seguida, os corpos aos fornos crematórios ou às valetas. A falta de resistência da população alemã às ordens do governo totalitarista reside no fato de que ninguém, na realidade, pensava que estava fazendo algo errado; pelo contrário, a função das tropas era garantir o progresso do “estado-jardim”, exatamente o que foi feito.

O fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) colocou o ponto final no “efeito hipnótico” das ideologias nazistas. O mundo e a própria Alemanha perceberam o terror dos genocídios. Esse “acordar para o horror” causou a rejeição desesperada da história e o inevitável nascimento das “gerações sem passado”: grupos de jovens alemães que, protegidos pelos veteranos da guerra, não deveriam conhecer o passado do país e, assim, não passariam a memória da monstruosidade adiante. Gitta Sereny afirma que a resistência intensificou-se novamente na década de 1960, “quando os tribunais alemães iniciaram os julgamentos dos nazistas, que se prolongariam por mais de duas décadas, muitos dos quais, divulgados detalhadamente pela mídia, duraram muitos meses e até anos” (2007, p. 85-6). Com as fotos das vítimas estampadas em jornais, revistas e livros e os campos reabertos para a visita, esconder a história e obliterar a memória da geração de jovens já não era mais possível.

Nessa mesma época os alemães abriram espaço a uma nova forma de processamento da memória histórica: o movimento revisionista. Com a finalidade de “cauterizar a ferida” deixada em uma das regiões mais civilizadas do mundo, os historiadores revisionistas negam o Holocausto e colocam em xeque o número de mortos durante o governo totalitarista de Hitler. Paul Rassinier, considerado o pai do negacionismo, foi capturado e preso no campo de concentração em *Buchenwald* na Alemanha por fazer parte da resistência francesa e auxiliar refugiados alemães a deixarem o país. *Buchenwald* não era um campo de extermínio como os demais, mas sim, um local de trabalhos forçados sem câmaras de gás e fornos crematórios; os prisioneiros não eram assassinados, morriam pelo excesso de esforços e falta de saneamento.

Rassinier, como muitos sobreviventes do Holocausto, publicou as memórias do cárcere em 1964, “O drama dos judeus Europeus”, e negou qualquer forma de extermínio por parte dos oficiais nazistas. A corrente iniciada pelo prisioneiro francês, transformou o Holocausto em um mito aos olhares de historiadores, entre eles estadunidenses David Hogan e Harry E. Barnes. Ambos acreditam que a arquitetura dos campos não comportaria o número “excessivo” de mortos.

Zygmunt Bauman denomina de “autocura” o esquecimento que se processa na consciência da sociedade moderna, que considera “por isso mais do que uma indiferença ofensiva às vítimas do genocídio. É também um sinal de perigosa cegueira, potencialmente suicida” (1998, p. 12). Segundo o sociólogo, o esquecimento do horror cria a atmosfera necessária para o retorno desse tipo de acontecimento; referir-se ao Holocausto como uma obsessão de Hitler, de seus fiéis seguidores, e enterrá-lo com o ditador oblitera qualquer possibilidade de aprofundamento no assunto. A corrente revisionista pode não ter obtido o sucesso que desejava na negação do Holocausto, mas auxiliou no esquecimento de muitas crueldades realizadas pelos nazistas, entre elas, o projeto *Lebensborn*.

Aniquilar as “ervas daninhas” não era a única forma de conservar o “jardim”. O cultivo das “plantas” exigia mais do que os programas de esterilização e o fim da miscigenação. O projeto *Lebensborn* de Heinrich Himmler, comandante da *Schutzstaffeln* (SS), em 1935, tinha o propósito inicial de ser um programa de encontros entre jovens alemães solteiras e membros da SS. Desses encontros nasciam crianças que se tornavam propriedade da polícia nazista. Durante a gestação, a mãe poderia morar no orfanato, onde recebia toda a assistência médica que necessitasse além do auxílio das enfermeiras “Irmãs de Marrom”. Após o nascimento, a criança era encaminhada para adoção. Com o avanço da guerra e a baixa demasiada de soldados alemães, as uniões entre jovens passaram a ser menos frequentes, até se extinguirem por completo em 1939.

O projeto racial de Himmler passa por transformações ao decorrer do governo nazista e a *Lebensborn* é transformada em uma rede de raptos de crianças, “racialmente puras”, nos países da Europa Oriental com o “duplo fim de reduzir a população dos países que a Alemanha estava conquistando e enriquecer seu próprio povo com crianças *racialmente valiosas*” (Sereny, 2007, p. 60-1, grifos no original). Os sequestros iniciam na Polônia e as “Irmãs de Marrom” selecionam crianças com aparência nórdica, entre dois e seis anos de idade, em parques, escolas, ruas e orfanatos. Com a permissão da SS, ofereciam chocolates e

balas aos escolhidos e os atraíam aos trens com destino a Kalisz, local onde os “pseudocientistas” nazistas realizavam exames físicos e testes de QI. A personagem Janek descreve à Kristina a experiência traumática do rapto realizado pelas “Irmãs de Marrom”. Os olhos que narram exprimem o horror até então desconhecido do objetivo dos “orfanatos nazistas” que visavam o bem-estar e a conservação do “estado-jardim”:

And he describes the flock of evil crows that materialized one day in the streets of Szczecin. Dressed in straight brown dresses with stiff white collars and white cuffs – nightmare Annabellas- they stood aside his school and watched the children pouring out at noon. Studied them. Approached the chosen ones with sweets in their hands and smiles on their faces. [...] They chose us because we looked like Germans. Because our hair was blond, our eyes blue, our skin perfectly white. [...] The Brown Sisters took the chosen children by train to a place called Kalisz, where they handed us over to men in white coats, maybe doctors maybe not. Boys and girls were separated...¹⁴¹ (Huston, 2007, p. 272).

Nos centros de análise racial em Kalisz, os jovens eram submetidos a uma bateria de exames físicos, com testes de medições de mais de sessenta partes do corpo, e psicológicos, com avaliações comportamentais; aqueles que passassem pelas provas estavam aptos ao processo de “germanização” e eram enviados para uma das casas *Lebensborn* na Alemanha. A “germanização” consistia no total desligamento das origens nacionais e biológicas e no aprendizado da língua, da história e da cultura alemães para, após, serem encaminhados para adoção. As crianças que não correspondiam às expectativas de superioridade eram tidas como “sem valia” e voltavam para casa ou começavam a trabalhar nas fábricas alemãs de armamento e munição. No diálogo com Kristina, Janek narra o tratamento recebido na instituição *Lebensborn* e os cientistas que manipulavam as crianças como produtos em uma indústria a serem medidos e verificados, para, em seguida, serem classificados como superiores ou inferiores:

And then what?
Then we were measured.
To see how tall you were?

¹⁴¹ “E ele me descreve as gralha terríveis que apareceram um dia nas ruas de Szczecin. Usando vestidos retos marrons com mangas brancas eolas brancas – Annabellas de pesadelo -, elas esperavam em frente das escolas quando hordas de crianças saíam no horário do almoço. Observam-nas. Abordavam as crianças escolhidas, com balas nas mãos e sorrisos nos rostos. [...] Elas *nos* escolheram porque parecemos alemães. Porque os nossos cabelos são loiros, os nossos olhos, azuis, a nossa pele, perfeitamente branca. [...] As freiras de marrom levam as crianças escolhidas de trem para um lugar que se chama Kalisz, e lá elas nos entregam a homens de avental branco, talvez médicos, talvez não. Eles separam os meninos das meninas...” (Huston, 2007, p. 242-3). [Trad. Ilana Heineberg]

No. Yes. Everything. They made us take our clothes off and they measured every part of our body. Our heads, our ears, our noses. Our legs, our arms, our shoulders. Our fingers. Our toes. Our foreheads. Our penises, our testicles. The angle between our chins and our jaws. The distance between our eyebrows. Those whose eyebrows grew too close together were sent away So were those who had birthmarks...big noses...little testicles...those whose feet turned in or out...Then they measured our health, our endurance, our coordination, our intelligence. Test after test. Those who got low marks were sent away¹⁴² (Huston, 2007, p. 274-5).

As “Irmãs de Marrom” encarregavam-se da emissão de certidões de nascimento, com nomes, datas de nascimento e nacionalidades falsos. As crianças que já estavam na *Lebensborn* ganhavam identidade germânica e tinham seu nome modificado por um correspondente em Alemão. No processo de aprendizagem, a língua materna não poderia ser utilizada, caso fosse, renderia muitas punições. Janek ganha nova identidade nacional e com ela uma nova língua e cultura, além de outro nome: Johann:

Sent away...?

Sshh Krystka, let me tell you...They gave us new names and told us we were Germans from way back, we had German blood in our veins, our Polish identity was a mistake but it wasn't too late to correct it. Our fathers were traitors and had been shot. Our mothers were whores who didn't deserve to raise us. We would be given a German upbringing from now on. If we spoke together in Polish we would be punished. We spoke together in Polish. We were punished¹⁴³ (Huston, 2007, p. 275).

Gitta Sereny em *O trauma alemão* relata o seu trabalho na ANURS, órgão responsável, entre outras funções, pela restituição das vítimas da *Lebensborn* no pós-guerra às suas famílias de origem. De acordo com a jornalista, o processo do retorno foi tão traumático quanto o rapto; as crianças eram retiradas dos pais que pensavam ser verdadeiros. Na

¹⁴² “- E depois?

- Depois medem a gente.

- A altura?

- Não. Sim. Tudo. Devemos ficar nus e eles medem todas as partes do nosso corpo. A cabeça, as orelhas, o nariz. As pernas, os braços, os ombros. Os dedos da mão. Os dedos do pé. A testa. As... coisas entre as pernas. O ângulo, esse aqui, entre o nariz e a testa. E esse aqui, entre o queixo e a mandíbula. A distância entre as sobancelhas. As crianças que têm uma marca de nascença... Um nariz muito grande... As coisas muito pequenas... Os pés virados assim ou assado. Depois, eles avaliam a nossa saúde, o nosso saber, a nossa inteligência. Um teste depois do outro. Os que não têm um bom resultado são expulsos” (Huston, 2007, p. 243-4). [Trad. Ilana Heineberg]

¹⁴³ “- Psiu, Krystka, deixe eu falar... Eles nos dão nomes novos. Dizem para a gente: Há muito tempo vocês eram alemães, vocês têm o sangue alemão nas veias, a nacionalidade polonesa de vocês é um erro, mas podemos corrigi-lo, ainda não é tarde demais. Os pais de vocês são traidores, precisam ser mortos. As mães de vocês são putas, não merecem criá-los. A partir de agora vamos dar a vocês uma educação alemã. Se falarem entre si em polonês, serão punidos. Nós falamos entre nós em polonês. Fomos punidos” (Huston, 2007, p. 244). [Trad. Ilana Heineberg]

realidade, os programas de restituição representavam uma segunda *Lebensborn*: a maioria das crianças não sabia das adoções e para elas era essa a primeira vez que se afastariam de casa. A consciência foi acompanhada do sofrimento e o que parecia ser o retorno se transformou em sequestro. As famílias adotivas que participaram dos programas de adoção amavam seus filhos ilegítimos e o momento da partida era doloroso para ambos, pois não sabiam da crueldade dos raptos, apenas eram informadas que as crianças que acolhiam haviam sido abandonadas.

Agências de investigação espalharam por toda Alemanha notificações para as famílias que adotaram crianças durante o período da Segunda Guerra. Os pais que não estivessem dispostos a entregar seus filhos adotivos para as agências, seriam penalizados pela lei. Gitta Sereny expõe o caso dos irmãos Marie e Johann, procurados pela família biológica, que entrou em contato com a ANUSR. Tidos como gêmeos, embora o menino aparentasse mais idade, viviam em uma fazenda na Bavária. Os pais que os adotaram ainda sofriam com a perda de seus dois filhos legítimos e decidiram criar o casal de irmãos para amenizar a dor e a solidão. Sereny visita a família com um propósito: verificar se Marie possui a mesma marca de nascença no braço que a criança que ela procura. Comprovada a semelhança com a foto mandada pela mãe biológica na Polônia, os irmãos são retirados do lar adotivo para retornar aos pais que eles, de fato, não lembravam. Marie não reagiu bem ao “segundo rapto”; “urinava na cama e se alimentava somente com mamadeira, não falava e tinha retornado psicologicamente à condição de bebê” (2007, p. 75), posto que Johann tornara-se agressivo, principalmente em relação aos funcionários da ANUSR, recebendo-os com socos e pontapés.

Enquanto Gitta Sereny e seus colegas questionavam-se sobre qual seria o destino certo para aquelas crianças (devolvê-las aos pais legítimos ou deixá-las com sua família alemã), o principal financiador da ANUSR, os Estados Unidos, proibiu o retorno de crianças raptadas aos países bálticos e à Ucrânia, pois esses países eram parte da União Soviética, inimiga do país americano. Os descendentes dessas nações não poderiam retornar às suas famílias biológicas e seriam enviados para adoção na América do Norte. Como uma segunda *Lebensborn*, a ANUSR passou a “americanizar” diversas crianças, que eram felizes com seus pais ilegítimos e não desejavam deixá-los, e encaminhá-las para uma nova adoção. Marie e Kristina, Johann e Janek, real e ficcional, e essa parece ser a única diferença entre eles, compartilham muitas semelhanças, além da marca de nascença, a mesma história e o mesmo destino incerto.

Forçados a deixar o lar adotivo no fim da guerra, Kristina e Janek são levados ao centro infantil da ANUSR. Enquanto Janek espera o contato de seus pais biológicos, Kristina passa pelo processo de “americanização”, já que não pode voltar para sua terra natal, a Ucrânia, ocupada por soviéticos. A assimilação da cultura canadense não é prazerosa; na “germanização”, o amor pela família e a inconsciência do rapto não causaram nenhum trauma. A aprendizagem da língua inglesa e da cultura canadense inscrevem um novo destino à personagem, tão criminoso quanto o primeiro. O papel que a *Lebensborn* “exerceu no rapto e na germanização de possivelmente um quarto de milhão de crianças da Europa Oriental, em sua maioria, é abominável” (Sereny, 2007, p. 66). Não há dúvidas, mas o trabalho da ANUSR também foi abominável, pois colocou os preceitos políticos acima do sentimento da infância.

5.2 Kristina, Krystka, Klarysa e Erra: identidades em movimento

Movimentar-se é transcender o espaço, o tempo e a matéria na fenomenologia de Gaston Bachelard. Ultrapassar a realidade, libertar-se dentro de si, suspender a história, os conflitos e voar além da cosmologia são algumas ações do ser que se move para a conquista do mundo íntimo. Entretanto, para superar o real é preciso enfrentá-lo, adverte o teórico. Ficar face a face com a história e a mercê do terror do tempo, que se modifica independente da vontade dos sujeitos, é um modo de confrontar-se com a realidade para libertar-se dela. Na música, os movimentos marcam os momentos de grandes contrastes e mudanças na trajetória sonora para criar o efeito de sentido de uma composição musical. A música resiste ao tempo, à história e à dor e é nela que Kristina apóia-se para encontrar a si mesma e superar a realidade. Passagem e transformação, inerentes aos movimentos musicais e fenomenológicos, acompanham o caminho da protagonista em seus movimentos identitários.

Kristina, aos seis anos de idade, traça, com seu olhar direcionado ao mundo, a batalha para vencer o tempo e a história que conduzem sua vida para rumos indeterminados. Dessa forma, a narrativa da menina pode ser dividida em quatro movimentos: a confissão de Greta, a chegada de Johann, o fim da Segunda Grande Guerra (1939-1945) e a incerteza futura. Cada um desses eventos influencia no modo de pensar e agir da personagem; além de modificar seu nome, nacionalidade e destino. À medida que a protagonista perde suas raízes, o relacionamento com a música se torna o único elo da infância com o mundo; do desejo de tornar-se a mulher gorda do circo à sua transformação em cantora errante, a menina passa por

uma série de acontecimentos que rendem reflexões variadas sobre o modo de ver e ser no mundo.

A maneira das sonatas, a vida de Kristina é repleta de movimentos, modificando o tom narrativo a cada acontecimento. As mutações da pequena narradora não estão presentes apenas em seu capítulo; desde o início do romance, a protagonista aparece nas narrativas e na voz de seus descendentes com nomes e descrições diferenciados: em Sol, ela é a bisavó G.G. que fuma e briga com a irmã por uma boneca; com Randall, Erra vive com a namorada Mercedes e é adorada pelo menino; em Sadie, ela é a mãe que abandonou a filha e adotou um estilo de vida alheio aos valores conservadores da época. É na narrativa da infância que a personagem assume um significado diferenciado desses olhares. Os movimentos de Kristina marcam mudanças e contrastes no decorrer de sua trajetória e, também, na percepção do leitor que tece variadas emoções em relação à personagem ao longo do romance.

5.3 *Music is movement invisible* – Kristina

A reflexão acerca do movimento como animação inaugura a narração de Kristina. Os movimentos da bailarina do porta-joias, do relógio da avenida, das estátuas de Dresden, do carrossel e da música estão presentes no cotidiano infantil e estimulam a imaginação da menina. O porta-joias da avó com os brincos, colares, anéis e tiaras se tornam lúdicos no seu universo: “Sometimes she lets me put on her diamond tiara and look at myself in the mirror, I blur my vision by lowering my eyelashes and for a moment I look as beautiful as a princess”¹⁴⁴ (Huston, 2007, p. 234). A bailarina de porcelana dentro da caixa de adereços se move, mas não está viva, assim observa Kristina: “[...] an exquisite gold and white ballerina twirls round and round in front of a tiny mirror, one arm raised in a curve and the other held out in a curve in front of her. The ballerina isn’t alive but she moves”¹⁴⁵ (Huston, 2007, p. 233); os bonecos do relógio da rua central igualmente movimentam-se, porém, carecem de vida:

¹⁴⁴ “Às vezes ela me deixa experimentar o diadema dela, me olho no espelho baixando os cílios para que a imagem fique borrada e, em poucos instantes, estou bela como uma princesa” (Huston, 2007, p. 209). [Trad. Ilana Heineberg]

¹⁴⁵ “[...] uma bailarina de dourado e branco começa a girar diante de um espelhinho minúsculo, com um braço levantado em curva acima de cabeça e o outro estendido em curva diante dela. A bailarina não está viva, mas ele se mexe mesmo assim” (Huston, 2007, p. 209). [Trad. Ilana Heineberg]

There's a clock tower next to the town hall and sometimes if we're out shopping for vegetables and it gets to be twelve o'clock Mama takes me there especially, because when the clock strikes noon a set of doors opens in the tower and a dozen painted wooden figures come sliding out, bowing and nodding, raising and lowering their arms and legs, their movements are human movements only jerkier and the expression on their faces is unchanging. They're not alive¹⁴⁶ (Huston, 2007, p. 235).

As estátuas de Dresden, local onde o avô Kurt nasceu, dão forma aos movimentos humanos e, mesmo assim, não são animadas; dessa forma, a menina difere estar vivo de movimentar-se na naturalidade do olhar infantil: “None of this is moving but the idea of movement has been caught in stone, the wind raises stone rills in the horses’ manes and the mermaids seem to rise up, their naked breasts streaming with stone water”¹⁴⁷ (Huston, 2007, p. 241).

O carrossel grande e luminoso era o único divertimento que a cidade oferecia para as crianças durante a guerra. O alto custo do brinquedo impedia com que Kristina e sua irmã, Greta, brincassem o tempo inteiro. Novamente, a idéia do movimento adere à descrição da menina, porém, os cavalos que se movimentam ao sabor da música do carrossel também movimentam Kristina. Há uma fusão entre a criança, o brinquedo e sua música:

Greta and I beg Mamma to let us ride on the carousel in the park, pleading cajoling and insisting until she relents although we can't afford it she says. I'm on a black horse. Greta's on a white one in front of me, my thighs squeeze the horse's huge hard body and my hands squeeze the pommel, the horse isn't alive and I am but it is making me move, up and down slowly, round and round as the platform revolves, it's dark out, the carousel is lit up, the loud piping music fills me to overflowing, we're moving with no effort and I can feel myself beginning to mingle with the high notes and the blinking lights and I wish it would never stop¹⁴⁸ (Huston, 2007, p. 235-6).

¹⁴⁶ “Perto da prefeitura, tem um sino com um relógio e, às vezes, quando saímos no final da manhã para comprar legumes, a mãe me leva lá de propósito pois, quando o relógio toca ao meio-dia, as portas dele se abrem e uma dúzia de personagens de madeira saem lá de dentro. Eles balançam a cabeça e fazem reverências, levantam e baixam os braços e as pernas, os movimentos deles são humanos, mas mais entrecortados, e a expressão deles nunca muda. Eles não estão vivos” (Huston, 2007, p. 210). [Trad. Ilana Heineberg]

¹⁴⁷ “Nada disso tudo se mexe, mas a idéia do movimento foi transmitida na pedra, o vento levanta ondinhas feitas de pedra na crina do cavalo e as sereias parecem surgir da pedra, com os seus seios nus gotejantes” (Huston, 2007, p. 215). [Trad. Ilana Heineberg]

¹⁴⁸ “A Greta e eu suplicamos à mãe que nos deixe dar uma voltinha no carrossel da praça, insistimos tanto que ela acaba cedendo, embora diga que a gente não tem dinheiro suficiente. Eu monto no cavalo preto, a Greta, na minha frente, no branco, as minhas coxas apertam o corpo enorme e duro do animal e as minhas mãos apertam as rédeas, o cavalo não está vivo, eu estou, no entanto é ele quem faz eu me mexer, lentamente de cima para baixo, em círculos com a rotação do brinquedo, já está escuro, o carrossel está iluminado, a música alta e aflautada toma conta de mim, a gente está se mexendo sem fazer esforço, deixo-me embebedar nas notas alegres, as luzes piscam e eu gostaria que isso nunca terminasse” (Huston, 2007, p. 211). [Trad. Ilana Heineberg]

O brinquedo afirma-se como um “diálogo mudo” entre a criança e o mundo adulto, formula Walter Benjamin em *História cultural do brinquedo* (1996). É através da brincadeira que a criança exercita a imaginação criativa e percebe que a realidade é passível de mudanças, transformações e movimentos. Entregar-se à brincadeira é conquistar a liberdade; o mundo da imaginação é maior do que qualquer outro mundo, ele funda reinos, montanhas, ergue cidades e cria pessoas e vozes e, assim, a infância “está na origem das maiores paisagens” (2006, p. 97) de acordo com Gaston Bachelard em *Poética do devaneio*. Não são os brinquedos que desencadeiam as reflexões de Kristina, embora eles sejam uma “interpretação da sensibilidade infantil” (1996, p. 247), segundo Benjamin; o carrossel é um brinquedo, mas mesmo assim, ele é dependente da vontade da menina para se “movimentar”. A música é invisível, seu movimento não pode ser visto, apenas ouvido e sentido: “Music is movement invisible”¹⁴⁹ (Huston, 2007, p. 236). A imaginação lúdica da menina é que tem o poder de transformar uma caixa de joias, um relógio e estátuas em brincadeira e desencadear, por intermédio deles, suas visões do mundo.

O pensamento filosófico na infância manifesta-se no diálogo que a criança estabelece com seu contexto e é um modo de construir-se no mundo. Fica evidente na visão de Kristina que movimento e vida possuem relação íntima. A vida não é condição para o movimento, como os exemplos anteriormente apontados demonstraram, mas estar vivo é determinante para desencadear as mudanças inerentes do movimento. Marx Wartofsky afirma que “a criança é um agente na sua própria construção e na construção do mundo, mas um agente cuja ação desenvolve-se no contexto de uma práxis inelutavelmente social e histórica, que inclui tanto sujeições e potencialidades da natureza como as ações de outros agentes” (1999, p. 89). A construção do pensamento de Kristina é possível na medida em que a família possibilita a liberdade de descoberta dentro das limitações financeiras próprias do período de guerra.

“No entanto a criança é ativa – é, na verdade, atividade propriamente dita! – e portanto não pode desenvolver-se sem engajamento, sem ação externa, sem liberdade para descobrir o alcance e os limites de sua ação num mundo de coisas, pessoas, fatos, eventos” (Wartofsky, 1999, p. 90). Ela precisa movimentar-se para descobrir o mundo e a palavra movimento assume, nessa perspectiva, significação mais intensa. Exercitar a visão e a imaginação, (de)formar imagens e símbolos que a cercam, apreender os acontecimentos ao seu entorno e exercer controle do próprio destino. Os primeiros contatos com o conhecimento se dão por

¹⁴⁹ “A música é o movimento invisível” (Huston, 2007, p. 211). [Trad. Ilana Heineberg]

intermédio da literatura, da música e da história. O avô, Kurt, narra os contos do folclore alemão, toca piano e ensina a menina sobre a história do país: “Grandpa has two fingers missing on his left hand from when he was in a different war when he was young but that doesn’t stop him from playing the piano”¹⁵⁰ (Huston, 2007, p. 237). Em meio a essas restrições, a vida em família é confortável e feliz. Não há violência no seio familiar e a ausência do pai, Dieter, e do irmão, Lothar, não é lembrada com tristeza pela menina, já que não se recorda deles: “Papa comes home on leave and I feel shy because I can hardly recognise him it’s been so long”¹⁵¹ (Huston, 2007, p. 241).

A rotina da casa se modifica com a morte de Lothar. No dia do aniversário de Kristina, a notícia chega para pôr um fim à celebração dos seus seis anos: “[...] I think everybody is going to forget about my birthday because it’s Lothar’s deathday and for the rest of my life my birthday will be a sad occasion for the whole family [...]”¹⁵² (Huston, 2007, p. 247-8). A tristeza e o luto começam a fazer parte do cotidiano familiar e as brincadeiras cessam: “Can I play with your jewellery box, Grandma? ‘Leave me, Kristina, leave me’ ”¹⁵³ (Huston, 2007, p. 248). A noite de natal se torna mais sóbria do que os natais anteriores. A escassez dos alimentos, a ausência do pai e o luto garantem um natal silencioso e com uma comemoração contida:

*Deep within your hearts beats the heart of a new world – and as I sing these words I look up to Mama and shine my eyes at her so she won’t be sad about Lothar being dead and Papa not being with us, she pats me in the head and I can tell she’s proud of me, I want her to be proud to bursting*¹⁵⁴ (Huston, 2007, p. 249).

As dificuldades enfrentadas no natal não impedem Kristina e Greta de ganharem presentes. O urso amarelo segurando címbalos entristece a menina; a boneca de Greta é muito mais atraente e bonita do que o urso. O brinquedo só se transforma em brinquedo graças à

¹⁵⁰ “O vô perdeu dois dedos na mão esquerda em outra guerra na sua juventude, mas isso não impede ele de tocar piano” (Huston, 2007, p. 212). [trad. Ilana Heineberg]

¹⁵¹ “O pai vem para casa de licença e me sinto intimidada porque fazia tanto tempo que a gente não se via que mal o reconheci” (Huston, 2007, p. 215). [Trad. Ilana Heineberg]

¹⁵² “[...] e fico pensando que o mundo vai esquecer do meu aniversário porque se tornou o dia da morte do Lothar, durante toda a minha vida o meu aniversário será uma ocasião triste para a família, [...]” (Huston, 2007, p. 221). [Trad. Ilana heineberg]

¹⁵³ “- Posso brincar com sua caixinha de jóias, vô? - me deixe em paz, Kristina, me deixe” (Huston, 2007, p. 221). [Trad. Ilana Heineberg]

¹⁵⁴ “*Lá n fundo do coração das mães/ bate o coração de um mundo novo*, cantando essas palavras eu levanto para a mamãe meus olhos brilhantes para que ela não fique triste por causa da morte do Lothar e da ausência do papai, ela dá batidinhas na minha cabeça e vejo que ela está orgulhosa de mim, gostaria que ela explodisse de orgulho” (Huston, 2007, p. 222). [Trad. Ilana Heineberg]

ação imaginante da criança e o urso corresponde a uma ruptura com esse ato. Se brincar é um modo de suspender o tempo, o urso representa essa época própria que liga a idade de Kristina ao brinquedo que ela deveria ter, mas o desejo não obedece ao tempo e não ganhar a boneca se torna um verdadeiro pesadelo para a protagonista:

What can I say? There's been a mistake. Mama got the presents mixed up, the doll was meant for me and the – the, whatever it is – stuffed animal for Greta, why doesn't she say so right this minute, why doesn't she say Oh my goodness how silly of me, Greta! That's Kristina's doll and the teddy bear is for you, my darling. The doll is mine and I know it¹⁵⁵ (Huston, 2007, p. 252).

Annabella cria um abismo entre as irmãs, embora a rivalidade entre as duas esteja aparente desde o início da narração: “Greta is prettier than I am but she's not as interesting and I think Grandpa likes me better because Greta sings off-key. Her skin is all white all over, she doesn't have a birthmark on her left arm [...]”¹⁵⁶ (Huston, 2007, p. 240). Kristina deseja a boneca, ao mesmo tempo, Greta não permite que a irmã brinque com ela. Diariamente, a protagonista pega a boneca escondida, brinca e a põe de volta a seu lugar. Quando a avó queima as mãos durante a preparação do almoço, a menina corre para ajudá-la e esquece-se de devolver Annabella à cama de Greta:

I feel desperate. I betrayed Annabella by leaving her on my bed; she must have tried with all her might to climb up over my bedstead and slide down to Greta's but she just couldn't make it. And now the secret has been revealed. Now Greta knows I love her doll and that knowledge gives her power over me and I feel desperate¹⁵⁷ (Huston, 2007, p. 255).

A rivalidade entre as irmãs cresce e Greta revela à Kristina a história de sua adoção:

'Anyway, you're not my sister' [...] 'Mama and Papa aren't your grandparents. None of us are any relation to you. You didn't come out of Mama's tummy the way Lothar and I did, you've got another mother somewhere but she didn't want you.

¹⁵⁵ “O que posso dizer? Tem alguma coisa errada. A mãe se enganou, a boneca era para mim e... essa coisa aqui... a pelúcia, para Greta – porque ela não diz logo, porque ela não exclama *Oh, meu Deus, com sou burra, desculpe Greta, essa aí é a boneca da Kristina, e o ursinho é para você, minha querida!*” (Huston, 2007, p. 224). [Trad. Ilana Heineberg]

¹⁵⁶ “A Greta é mais bonita do que eu, mas ela é menos interessante e acho que o meu vô gosta mais de mim porque ela desafina. Ela tem a pele toda branca, ela na tem sinal no braço esquerdo [...]” (Huston, 2007, p. 214). [Trad. Ilana Heineberg]

¹⁵⁷ “Estou desesperada. Traí a Annabella deixando-a em cima da minha cama, ela deve ter tentando escalar pelas guardas para depois descer pela cama da Greta, mas não consegui, e agora o nosso segredo foi descoberto. A Greta sabe que eu adoro a boneca dela, esse saber lhe dá poderes sobre mim, e estou desesperada” (Huston, 2007, p. 227). [Trad. Ilana Heineberg]

You're *adopted*. I remember when they first brought you here. I was four years old and you were one and a half. It's a secret, I wasn't ever supposed to tell you, but you've been so hateful to me that I've got no choice. I'm not your sister. I have nothing to do with you. I wish you'd go back where you came from and I'd never have to see you again'¹⁵⁸ (Huston, 2007, p. 255-6).

Permeada pela dúvida, Kristina faz o possível para confirmar a veracidade da história, mesmo quando Greta desmente a confissão e sela um pacto com a menina: ensinar a ela tudo o que aprende na escola: “Greta keeps her promise. As soon as the twelve days of Christmas are over and school starts up again she shares her homework with me, guides my hand to help it form cursive letters, instructs me in the heroic deeds of our Teutonic past, drills me in fractions and percentages”¹⁵⁹ (Huston, 2007, p. 258). Ao perguntar para a Helga sobre sua adoção, a protagonista recebe uma resposta negativa sobre o fato, mas nota no nervosismo da empregada a verdade disfarçada:

'*Adopted?*' she repeats, to gain time. 'A little foundling, you mean? Ha ha ha! You've been listening to too many of your grandpa's fairy tales, my little one!' She sets her rocking chair rocking and adds, 'Now run along and give your Mama a hand with dinner'. I turn along, not to the kitchen but to the toilet, I have my answer [...]'¹⁶⁰ (Huston, 2007, p. 261).

Kristina começa a comparar a cor de seus olhos, cabelos, marca de nascença, pele, a voz e demais feições físicas com as características de seus familiares:

Looking at them, however, I gradually begin to *look* at them. And at Mama. And at Greta. I scrutinise their features one by one. After dinner I lock myself in the bathroom and confront the mirror. *Kristina*... how can I tell? My hair is blond, Mama's is light brown and so is Greta's but that proves nothing, Lothar was blond. Papa's is dark blond, his eyes are green and mine are blue but so are Grandma's.

¹⁵⁸ “- De todo o jeito, você não é minha irmã. [...] A mãe e o pai não são os seus pais. A vó e o vô não são os seus avós. Não somos a sua família de verdade. Você não saiu a barriga da sua mãe como o Lothar e eu, você tem uma mãe em algum lugar, mas ela nunca quis você. Você é *adotada*. Eu lembro muito bem do dia que trouxeram você para cá. Eu tinha quatro anos e você só tinha um ano e meio. É um segredo, eu havia prometido nunca contá-lo, mas você foi tão detestável comigo que não tive escolha. Não sou sua irmã. Não tenho nada a ver com você. Queria que você voltasse para o lugar de onde veio para eu nunca mais vê-la” (Huston, 2007, p. 228).

[Trad. Ilana Heineberg]

¹⁵⁹ “A Greta mantém a promessa. Até que a escola recomeça depois dos doze dias de férias de Natal, ela divide os deveres comigo, me ajudando a desenhar as letras da escrita cursiva, me iniciando nos grandes feitos heróicos do nosso glorioso passado teutão, testando os meus conhecimentos de frações e porcentagens” (Huston, 2007, p. 229-30). [Trad. Ilana Heineberg].

¹⁶⁰ “- *Adotada?* – ela repete, para ganhar tempo. – E por que você não diz de uma vez uma criança encontrada na rua? O seu avô lhe contou histórias demais minha querida!

Helga pega impulso na cadeira de balanço e acrescenta:

-Vá, corra lá para ajudar a sua mãe a preparar a comida.

Eu corro não para a cozinha, mas para o banheiro, obtive a minha resposta” (Huston, 2007, p. 232). [Trad. Ilana Heineberg]

Forget about eyes and hair. Why I am the only one in the family with a snub nose? Why is Greta's forehead higher than mine? I go on like this for hours¹⁶¹ (Huston, 2007, p. 258-9).

Após a revelação de Greta, Kristina passa a sonhar com as casas *lebensborn*; tais sonhos podem ter sido desencadeados pela confissão da irmã que rompe com a rotina e cria um novo leque de emoções até então não lembradas ou vivenciadas pela protagonista. “Ao contrário do que se pensa, as crianças bem pequenas têm lembranças precisas de suas experiências. Mas, como não é impossível lembrar-se de tudo, elas só colocam em imagens aquilo que as impressionou” (2005, p. 45), garante Boris Cyrulnik em *O murmúrio dos fantasmas*:

I start having bad dreams at night. In one of my dreams I'm sitting on the potty and a woman in white shoes and a white skirt walks past me and hits me so hard that I fall off, the potty gets knocked over, I fall into the pee, a boy points at me and screams with laughter as I sit there in the middle of the yellow puddle, other children mill about with no clothes on, whining and bawling, their noses running, dragging their blankets through the pee on the floor. In another dream I climb up on a chair and look outside and see a trembling whimpering blue-skinned baby lying naked in the snow, left there to die¹⁶² (Huston, 2007, p. 259).

Bastou uma frase para acordar os fantasmas adormecidos na memória de Kristina: “Anyway, you're not my sister”. A sensação de abandono e não pertencimento que essa frase carrega está expressa no seu sonho. Todo acontecimento carregado de emoção se torna importante e memorável com precisão na mente infantil. A memória da criança é estimulada por emoções e sensações e a elas são associadas imagens, o que a torna mais confiável do que memória dos adultos. A descrição dos sonhos pode trazer a memória da personagem, ou do leitor que conhece a história, a casa *lebensborn*. A mulher vestida de branco e a multidão de crianças presentes no primeiro sonho constroem esse ambiente. O bebê deixado na neve para morrer alude aos inúmeros assassinatos de crianças racialmente inferiores. Esses sonhos

¹⁶¹ “Mas de tanto olhar para eles, começo pouco a pouco a enxergá-los: e isso acontece não apenas com o vô e a vô, mas com a mãe e a Greta também. Exploro os traços deles, um por um. Depois do jantar, me tranco no banheiro e me contemplo no espelho. *Kristina...* como saber? Os meus cabelos são loiros, os da mãe são castanho-claros e os da Greta também, mas isso não prova nada, o Lothar era loiro. O papai era loiro escuro, os olhos dele são verdes e os meus são azuis, mas os da vovó também são. Deixemos de lado os olhos e os cabelos. Por que sou a única da família a ter o nariz arrebitado? Por que a testa da Greta é maior do que a minha? Posso continuar assim por horas e horas” (Huston, 2007, p. 230). [Trad. Ilana Heineberg]

¹⁶² “Tenho pesadelos. Estou sentada no penico e uma senhora que usa saia e sapatos brancos passa perto de mim e bate na minha cabeça tão forte que caio por cima do pipi, que derramou do penico. Ao me ver sentada na poça amarela, um menininho cai na risada e me aponta, outras crianças giram em torno de mim arrastando cobertas, estão nuas e com o nariz escorrendo, choram e berram, os cobertores delas estão molhados de pipi. Num outro sonho, subo numa cadeira para olhar pela janela e vejo um bebê que está tremendo e choramingando na neve, está azul, deixaram-no ali para morrer” (Huston, 2007, p. 230). [Trad. Ilana Heineberg]

podem ser causados pela reviravolta de emoções que a protagonista vive. Desse modo, o sentimento desperta a lembrança, como expõe Cyrulnik.

Por outro lado, a par do significado histórico, o conjunto simbólico apresentado nos sonhos pode revelar como Kristina se sente em relação a si própria. Os dejetos que saem do ser humano representam, ao contrário de sua aparência desvalorizada, “uma parte importante da força vital” (Chevalier, 2007, p. 412). O adubo natural fertiliza e possibilita o nascimento e o crescimento de outros seres vivos. Relacionada à personagem, a urina parece representar a nova vida que emerge da descoberta da adoção. Assim como o cenário do sonho demonstra, esse estado de dúvida, o saber e não saber das origens, é desagradável. O segundo sonho pode ter no bebê e na neve a projeção da inocência perdida. O bebê representando a primitividade do ser e a ignorância de todas as coisas (Kristina antes de saber a “verdade”); largado na neve, a personificação do inferno gelado na *Divina Comédia* de Dante Alighieri. Inocência e treva demonstram que na neve nada cresce e nem a infância sobrevive. Kristina no sonho assiste a própria infância morrer.

5.4 *Who gave me my birthmark? Who gave me my voice?* – Krystka

Os laços de família se tornam mais frágeis; a disputa por Annabella acentua a rivalidade entre Kristina e Greta e coloca um fim na debilitada relação entre irmãs, a marca de nascença no braço e o talento musical da protagonista, antes decisivo para obter a preferência do avô, são as principais razões do afastamento familiar. A experiência de ser “outra” surge no momento em que Greta traz à tona a história da adoção. Sentir-se “outra” significa, na sociologia de Zygmunt Bauman, não desfrutar das afinidades do grupo maior que não dá importância “à diferença” aceitando-a como “inevitável e permanente”; a diferença é banalizada para que seja possível a formação de uma família ou de uma nação (2005, p. 82). As similaridades físicas, lingüísticas e históricas são exaltadas. Percebe-se na narrativa de Kristina a preocupação do avô em passar adiante o legado cultural da família alemã. Contudo, a própria família transforma-se em berço de estranhos e por ser a maioria, acentua a terrível sensação de ser diferente; ser “outra” implica na perda de identificação com a família. A transição entre o eu e o outro não está ligada à análise psicanalítica, não há desconstrução do ser; Kristina não perde a vontade de cantar, aprender e brincar inerentes de sua personalidade. No sentido sociológico de Bauman, a “ausência de identidade” resulta na exclusão do espaço

social, nesse caso, familiar. A identidade, quando passa a ser questionada, garante ao indivíduo que a questiona a sensação de não pertencimento: “*Who gave me my birthmark? Who gave me my voice?*”.

As dúvidas de Kristina e o constante questionamento acerca de suas origens perdem a força. Os dias se passam e nenhuma confirmação é obtida; Greta continua a cumprir o prometido e não fala mais em adoção. O anúncio da mãe durante o café reaviva as suspeitas da protagonista: “Well... Greta... Kristina... This afternoon, some men will... This afternoon, our family will...have a new member. A young boy named Johann” (Huston, 2007, p. 263). A chegada de Johann, o olhar de Greta, o silêncio da mãe após a declaração a fazem pensar: “It lasts only a second but the message comes through clear as a bell: *You see? It’s happening for the second time. You were the first*”¹⁶³ (Huston, 2007, p. 263). O sentimento de não pertencimento retorna, porém, com uma expectativa diferente. O terror da ignorância é substituído pela curiosidade e pelo desejo de não estar sozinha: “Kristina, come and meet your brother!”¹⁶⁴ (Huston, 2007, p. 264).

Johann nega-se a falar com todos e revolta-se ao obedecer a ordens. Kristina tenta, de variadas maneiras, falar com o novo irmão, mas ele se nega a responder suas perguntas. O silêncio do menino incorpora, pouco a pouco, o cotidiano familiar: “Johann has brought silence into our household, his silence radiates outward, penetrating each of us by turn and striking us dumb. We’re ill at ease, our conversation is stilted, what do we usually talk about? We can’t remember”¹⁶⁵ (Huston, 2007, p. 265). As tentativas da protagonista de impressionar e aproximar-se de Johann encontram no silêncio do irmão seu fracasso; assim, decide dividir com ele o segredo da adoção. “[...] I really am your sister because I was adopted too”¹⁶⁶(Huston, 2007, p. 267). A voz de Johann não é a maior surpresa de Kristina e sim a descoberta do rapto, dos maus tratos sofridos pelo irmão nas casas *lebenborn*, a gradual perda da cultura, história e língua maternas e o doloroso processo de germanização sofridos pelo

¹⁶³ “Isso não dura mais do que um segundo, mas a sua mensagem me atinge como um raio: Você está vendo? É a segunda vez? A primeira foi você” (Huston, 2007, p. 234). [Trad. Ilana Heineberg]

¹⁶⁴ “Kristina, venha conhecer o seu irmão” (Huston, 2007, p. 235). [Trad. Ilana Heineberg]

¹⁶⁵ “O Johann trouxe o mal-estar para o nosso lar, o silêncio que emana dele nos domina uns após outros e acaba nos deixando mudos. A gente se atrapalha, a conversa fica travada, sobre o que mesmo é que a gente costuma falar? É impossível se lembrar” (Huston, 2007, p. 236). [Trad. Ilana Heineberg]

¹⁶⁶ “[...] sou realmente sua irmã porque... eu também sou adotada” (Huston, 2007, p. 237). [Trad. Ilana Heineberg]

menino: “Not Johann: Janek. Not German: Polish. Not adopted: Stolen. [...] And so, little phoney-Kristina, are you”¹⁶⁷ (Huston, 2007, p. 270).

A adoção transforma-se em uma história de rapto e violência e a “outra” ganha um novo nome, nacionalidade e língua: “He says my real name is spelled with y’s instead of i’s, Krystyna or maybe Krystka [...]”¹⁶⁸ (Huston, 2007, p. 271). Dentro do armário, Johann e Kristina passam a ser Janek e Krystka e traçam um plano para fugir juntos ao encontro de suas famílias de origem. As conversas secretas, o aprendizado do polonês, a nova identidade e o novo irmão tornam a protagonista mais forte para enfrentar os ataques de Greta: “What were you two doing in there? she hisses at me. I’ll tell on you!’ ‘Greta’, I say – strengthened by new language, my new brother, my new nationality – ‘there’s nothing to tell’ ”¹⁶⁹ (Huston, 2007, p. 273). O paraíso dos segredos e das aventuras planejadas com Johann/Janek chega ao fim juntamente com o término da guerra. A morte de Hitler é anunciada no rádio e a Alemanha começa a ser dividida pelos países vencedores: “[...] Germany has been divided like a cake into four and each of the victors have been given a piece and our piece belongs to America”¹⁷⁰ (Huston, 2007, p. 289).

A família de Kristina começa a passar fome, o avô é levado pelos oficiais alemães e não retorna, o paradeiro de Dieter ainda é desconhecido e os dias se convertem em longas esperas. A mãe pede para que Johann roube alimentos já que tudo de valor na casa havia sido vendido. O mundo de Kristina desmorona: “[...] I miss Grandpa terribly and the more I cry the more I miss him [...] I miss Papa I miss Lothar I want the family to be reunited I want Mama to be happy again”¹⁷¹ (Huston, 2007, p. 291). Johann mantém sua vontade de fugir e convida Kristina, que se sente dividida entre o apreço pela família e o amor pelo irmão: “ ‘Janek! We can’t leave *now*... and abandon the family’ ... [...] I throw myself against Johann who has

¹⁶⁷ “Não Johann: Janek. Não alemão: polonês. Não adotado: roubado. Os meus pais estão vivos, moram em Szczecin. Sou *roubado*, minha cara Falsa-Kristina. E você também é” (Huston, 2007, p. 240). [Trad. Ilana Heineberg]

¹⁶⁸ “O Johann me ensina que o meu verdadeiro nome se escreve com y e não com i: Krystyna ou talvez Krystka[...]” (Huston, 2007, p. 241). [Trad. Ilana Heineberg]

¹⁶⁹ “- Conte-me o que vocês dois estavam fazendo ali dentro – ela assobia -, senão vou contar para a mãe! -Greta – eu digo (tendo me tornado forte pela minha nova língua, pelo meu novo irmão, pela minha nova nacionalidade) -, não tenho nada para contar” (Huston, 2007, p. 243). [Trad. Ilana Heineberg]

¹⁷⁰ “[...] a Alemanha foi dividida em quatro como um bolo e cada um dos vencedores recebeu uma parte e a nossa parte ficou com os americanos” (Huston, 2007, p. 256). [Trad. Ilana Heineberg]

¹⁷¹ “[...] sinto muita saudades do vô e, quanto mais eu choro, mais saudades sinto. [...] o pai me faz falta o Lothar me faz falta eu gostaria que toda família estivesse reunida e que a mãe ficasse feliz outra vez” (Huston, 2007, p. 257). [Trad. Ilana Heineberg]

suddenly become all the men in the world to me and sob against his chest and he puts an arm around me and pats me awkwardly on the head [...]”¹⁷² (Huston, 2007, p. 290-1).

5.5 *Tomorrow never comes but the next day comes* – Klarysa, Kriswaty

O fim da era Hitler na Alemanha revelou ao mundo uma nação obscura de planos e crenças racistas. Os campos de extermínio chegam ao conhecimento mundial em forma de fotos, filmagens e relatos dos sobreviventes sobre o horror do regime. O esquecimento, “potencialmente suicida” como infere Zygmunt Bauman, burlou a história e a memória e escondeu sob a imagem de Auschwitz outra perversidade do sistema de purificação racial Nazista: as casas *lebensborn*. O rapto de crianças e as germanizações mudaram o destino de milhões de crianças afastadas de seus pais. Com Kristina e Johann não foi diferente. Embora não desfrute da lembrança do rapto como seu irmão, vivencia a experiência de voltar para casa, deixar a família alemã, adentrar uma nova nação e ganhar outra identidade.

A chegada de Ms. Mulik na residência da família alemã surpreende a todos. A jovem deseja resgatar as crianças e devolvê-las aos seus pais verdadeiros. A marca de nascença no braço esquerdo de Kristina denuncia sua origem, a agente americana revela os novos nome e nacionalidade da personagem: Klarysa, ucraniana:

I walk slowly across the kitchen and take Miss Mulyk’s hand and say solemnly, in Polish: ‘I am Polish, too’. The lady raises her eyebrows. ‘No my dear, I don’t think so’, she says – and, so saying, she releases my right hand and takes my left hand and gently turns it over and before I know it she’s studying the inside of my left arm. It’s a hot day, I’m wearing a sleeveless top so it’s easy for her to see my birthmark and, having seen it, she adds, ‘In fact I’m quite certain that you’re Ukrainian... and that your real name is Klarysa’¹⁷³ (Huston, 2007, p. 294).

¹⁷² “Janek! A gente não pode ir embora *agora...* e abandonar a família... a... [...] Jogando-me nos braços do Johann como se ele fosse todos os homens do universo, solução no peito dele e ele coloca um braço em torno de mim e dá umas batidinhas desajeitadas na minha cabeça [...]” (Huston, 2007, p. 257). [Ilana Heineberg]

¹⁷³ “Atravesso lentamente a cozinha e, dando a mão à srta. Mulik, digo-lhe solenemente em polonês:

- Eu também sou polonesa.

Ela levanta as sobrancelhas.

- Não, minha querida, não creio – ela responde. Depois, largando a minha mão direita, ela pega a minha mão esquerda e a vira suavemente. Pega desprevenida, eu noto que ela está inspecionando o lado de dentro do meu braço esquerdo. Está calor, estou usando uma blusa sem mangas então ela logo enxerga o meu sinal e, depois de tê-lo visto, acrescenta:

- Inclusive, tenho certeza de que você é ucraniana e o que o seu nome de verdade é Klarysa” (Huston, 2007, p. 259). [Trad. Ilana Heineberg]

Klarysa e Janek são levados por Mulyk no dia seguinte a sua visita. Greta promete deixar a irmã levar Annabella para lembrar-se da família, a mãe adotiva fica inconsolável e tenta impedir a sua; os esforços são inúteis e em algumas horas as crianças chegam ao centro e aguardam um novo rumo para seus destinos. As meninas ficam na ala direita e os meninos na ala esquerda; Kristina e Johann poderão conversar apenas nas horas das refeições. Kristina chega em seu novo quarto, dividido com uma dúzia de meninas de todas as idades; desfaz a mala e não encontra Annabella. A tristeza de Kristina mistura-se com a raiva de ver sua história apagada:

Annabella is nowhere to be seen. I rummage through all my clothes, she isn't there. I scrunch my whole body up into a ball and crush my fists into my eyes thinking *Now* what is left? The only person left in the world is Janek and they're going to take him away from me, too¹⁷⁴ (Huston, 2007, p. 298).

As aulas de Língua Inglesa iniciam, pois Kristina não pode retornar a Ucrânia, ocupada pelos soviéticos. O novo destino é o Canadá para um casal de descendência ucraniana e sem filhos: “I’ll be with my own people in a nice rich country and my name will be Kriswaty”¹⁷⁵ (Huston, 2007, p. 303). A morte dos pais de Janek é comprovada e o menino retorna a Polônia para ficar em um internato: “My parents are dead, my brother is dead, my whole family, they are certain of it now... I have no one left to go back to...”¹⁷⁶ (Huston, 2007, p. 301).

5.6 *We are the orphans. I am song and he is silence* – Erra

Separados pela história, Kristina e Johann decidem selar um pacto para reencontrarem-se no futuro: ela passaria a se chamar Erra e ele Lute, como o instrumento musical que o pai costumava vender em Szczecin:

¹⁷⁴ “Nenhum sinal da Annabella. Por mais que eu vire e remexa todas as minhas coisas, ela não está ali. Enroscando o meu corpo até formar uma bolota sem apertada, afundo os punhos nos olhos e me pergunto com os dentes serrados: o que vai ser de mim? Só tenho o Janek no mundo e até ele vão tirar de mim” (Huston, 2007, p. 263). [Trad. Ilana Heineberg]

¹⁷⁵ “Assim, ela disse, eu viveria com pessoas do meu povo, num país rico, e o meu nome será Kriswaty” (Huston, 2007, p. 267). [Trad. Ilana Heineberg]

¹⁷⁶ “Os meus pais estão mortos, o meu irmão está morto, toda a minha família está morta, agora eles sabem com certeza que não há mais ninguém na minha casa...[...]” (Huston, 2007, p. 266). [Trad. Ilana Heineberg]

‘I’ll be with you – *here*,’ he says. ‘My real name will be Lute because my father had a shop for stringed instruments in Szczecin. It doesn’t matter what language, my name will be this instrument in every language. All you need to do is touch this spot or even think of it and I’ll be there, vibrating inside you like the strings of a lute to accompany your singing. Lute, Lute, Lute. Say it.’ [...] ‘Now choose your name.’ It drops into my mind out of nowhere and I say it: ‘Erra.’ [...] ‘I’ll find you by your singing.’¹⁷⁷ (Huston, 2007, p. 304).

De origem islâmica, Lute (alaúde) significa madeira. A simbologia da madeira, ligada então a Lute, apresenta uma relação íntima com a personagem. A madeira é o material da cruz carregada por Cristo e significa morte nesse caso; além disso, inscrições ou marcas feitas na madeira não desaparecem nunca mais. Ela é o símbolo da memória viva, presente, constante. Johann não consegue esquecer o passado, traz consigo a lembrança do rapto e comete suicídio quando adulto.

Erra pode aludir ao épico “Poema de Erra” (aprox. 1000 AC) da literatura religiosa da mesopotâmia. Deus das pragas e das revoltas políticas, Erra é convocado por *Išum* e *Sibitt*, filhos do céu e da terra, para impedir a invasão estrangeira na Babilônia. Os visitantes são dizimados nos portões da cidade e Erra assume o trono babilônico. Com a forma do leão, o deus Erra é ambíguo; é poderoso e sábio, mas “cego pela própria luz, se torna um tirano, crendo-se protetor” (Chevalier & Gheerbrant, 2007, p. 538). Kristina ao se desfazer do passado e livrar-se da memória cria as linhas de falha que ultrapassam as narrativas de seus descendentes; pensando em proteger a família, Erra apaga sua história e dificulta a descoberta das origens aos seus familiares, em especial, para sua filha Sadie que, por isso, se torna historiadora:

E há momentos assim na vida, provavelmente na vida de todos, nos quais fazer uma pessoa feliz é exatamente a mesma coisa que fazer uma outra pessoa muito, muito infeliz. Nada poderia ser mais importante para Kristina do que encontrar outra vez Johann/Janek, o colega com quem passou a infância. E ao mesmo tempo nada poderia ser mais catastrófico para sua filha, que vê ruir aquele mundo que ela estava construindo com a mãe. É assim que a vida machuca as pessoas, não? (Huston, 2008, p.12)

¹⁷⁷ “- Estou com você... *aqui* – ele diz. – o meu nome de verdade é Lude, pois o meu pai fazia alaúdes em Szczecin. O meu nome é a palavra para esse instrumento em todas as línguas. Se você se tocar aqui, ou mesmo se você pensar em mim, estarei aí, estarei vibrando em você, como as cordas de um alaúde, toco com você quando você canta. Lude, lude, lude. Repete. [...] Agora você, escolha o seu nome.

- O nome se precipita sobre mim, como um pássaro caindo do céu, e eu lhe digo baixinho:

- Erra.

-[...] vou encontrá-la através do seu canto” (Huston, 2007, p. 268). [Trad. Ilana Heineberg]

Os movimentos da vida de Kristina evidenciam a sua capacidade de libertar-se dos sofrimentos. Em um primeiro momento, a morte de Lothar parece marcar a data do seu aniversário para sempre, mas “I think no, it’s not his deathday, he must have died a few days ago, it takes time for news to travel”¹⁷⁸ (Huston, 2007, p. 248). Não ganhar a boneca Annabella é outro trauma. Mesmo assim, ela consegue encontrar um meio para brincar com ela sem que a irmã saiba: “[...] every time she goes out to play with her friends I touch it and more than touch it, I talk and sing to it, pouring my heart into its heart”¹⁷⁹ (Huston, 2007, p. 253). A história da adoção e angústia de não saber sobre suas origens encontram na presença de Johann um irmão para dividir os medos e as dúvidas.

A resiliência, como aponta Boris Cyrulnik em *Os patinhos feios* (2004), não é uma receita para a felicidade, antes, os resilientes são pessoas que decidem confrontar-se com a dor que os cerca; nas situações cotidianas, Kristina consegue driblar tudo aquilo que poderia permear sua memória com lembranças de sofrimento e humilhação. Trocar o nome para Erra e destituir-se de qualquer língua e nacionalidade para cantar demonstram que a arte como mecanismo da resiliência tem o poder de expressar o “indizível” e livrar o indivíduo das “emoções insuportáveis” que viveu. A protagonista distancia-se do passado do horror para inaugurar uma nova história em que ela assume o controle do tempo e do próprio destino. O distanciamento emocional do sofrimento garante sua resiliência. Já que ela não pode apagá-lo, decide metamorfoseá-lo, como explica Cyrulnik: “Fazer um projeto para distanciar o passado, metamorfosear a dor do momento para torná-la uma lembrança gloriosa ou divertida, certamente explica o trabalho de resiliência” (2004, p. 11).

Erra, segundo Nancy Huston, “foi a que sofreu o trauma mais forte na infância, e se torna a mais feliz e a mais forte da família. Ela é provavelmente a mais resiliente, se posso usar essa palavra. Ela é muito determinada, tem muita força e muita capacidade para a felicidade [...]” (Huston, 2008, p. 12). Permanecendo um mistério até o momento de sua narrativa, a pequena Kristina com seu caminho incerto está presente em cada personagem não somente na linhagem das marcas de nascença, mas também por tornar as linhas de falha uma herança.

¹⁷⁸ “[...] depois me digo que não, não deve ser hoje o dia da morte dele, deve ter morrido ontem ou anteontem, as notícias levam um tempo para chegar” (Huston, 2007, p. 221). [Ilana Heineberg]

¹⁷⁹ “[...] cada vez que ela sai para brincar com as amigas, faço mais do que tocar, falo, canto, derramo o meu coração no dela [...]” (Huston, 2007, p. 227). [Trad. Ilana Heineberg]

6. REFLEXÕES FINAIS

Contar histórias é uma maneira de dar significado ao mundo. Criar imagens, satisfazer a curiosidade, aventurar-se em espaços passados, presentes e futuros ou em lugares onde o tempo é suspenso ou irrelevante, experimentar medos e alegrias; “graças à arte, o ser humano pode atingir o absoluto” (Todorov, 2009, p. 52). A literatura oferece comunicação inesgotável com o mundo, torna nosso olhar mais complexo a cada leitura e conduz-nos à sabedoria e à liberdade (se assim permitirmos). Nancy Huston acredita que a diferença entre os humanos e qualquer outra espécie animal está em nossa capacidade de “fabular”. A humanidade se construiu por intermédio de contos, epopeias e mitos que narravam a história de nossos antepassados e se tornaram herança mundial entre homens, mulheres e crianças. Mágicas e poderosas, essas narrativas consagraram a importância da ficção na formação das ideias, das culturas e dos povos.

Em *L'espèce fabulatrice* (2008), Huston reflete sobre a importância do romance para a vida humana; não desenvolver o hábito de leitura pode conduzir o indivíduo à ignorância e à dominação. Ao envolver-se com personagens e enredos, o leitor pode reconhecer a si mesmo naquele universo de palavras que enriquece sua realidade sem, jamais, tentar superá-la: “De façon générale, le but de l’art romanesque n’est pas de faire plus fort que la réalité, de la battre au jeu de l’incroyable¹⁸⁰” (p. 185). Antes, a realidade humana é insuperável, porém, a arte romanesca pode: “[...] en revanche, c’est nous donner *un autre point de vue* sur ces réalités. Nous aider à les mettre à distance, à les décortiquer, à en voir les ficelles, à en critiquer les fictions sous-jacentes¹⁸¹” (p. 185, grifos no original).

¹⁸⁰ Geralmente, o objetivo da arte romanesca não é de fazer mais forte do que a realidade, de vencê-la com o jogo do inacreditável. [minha tradução]

¹⁸¹ O que a arte romanesca pode fazer, em revanche, é nos dar outro ponto de vista sobre essas realidades. Ajudar-nos a colocá-las à distância, a descascá-las, nelas ver os pedaços e nelas criticar as ficções subjacentes. [minha tradução]

Sol, Randall, Sadie e Kristina oferecem a nós, leitores, seus olhares para que possamos re-visitar um passado “aparentemente” conhecido. As problemáticas da atualidade até os planos raciais nazistas, a Guerra Fria e os conflitos entre Israel e Líbano ilustram o cenário das narrativas e influem no destino dos pequenos protagonistas. O modo como a história maior pode mudar o curso de uma pequena vida faz com que a infância sensibilize nosso olhar cansado dessa “velha história”. Os conflitos do Oriente Médio traduzem as milenares lutas dos judeus por um espaço nacional, inúmeras pessoas morrem ou ficam feridas, perdem seus familiares e casas, são deportadas e humilhadas, triste afirmar, mas não nos comovemos mais com a violência. As fotos do massacre de *Sabra e Chatila* causam menos vertigem hoje do que na época em que foram lançadas ao mundo pela primeira vez. A modernidade dos meios de comunicação tornou o horror acessível aos nossos olhos e, assim, o banalizou. Difícil tarefa teve Huston em provocar o leitor. Ao colocar a infância em perigo, ela toca fundo na alma e não poupa as crianças do sofrimento. Elas precisam ter o coração partido, serem desprezadas, abandonadas e sufocadas para que possamos, aqui do lado de fora, re-educar nossas emoções.

A literatura construiu fronteiras com o mundo aponta Tzvetan Todorov em *A literatura em perigo* (2009). No período clássico, a arte como imitação mostrava-se profundamente ligada ao social. Instruir e revelar a verdade e a moral aos homens era o objetivo máximo da arte poética. Todorov afirma [ainda] que com o advento da modernidade, a estética literária rompeu com sua filiação clássica; agora, a produção do belo não se ligava mais a imitação. O belo “se caracteriza pelo fato de não conduzir a nada que esteja além de si mesmo” (p. 44). Dessa forma, o artista é comparado ao deus criador de um universo que serve para ser contemplado em sua autonomia. Ergue-se uma barreira entre a literatura e o mundo; o que está do “lado de fora” perde o espaço no universo das letras. O mundo além das páginas de um romance é o que o mantém vivo; o leitor garante a sobrevivência da literatura. O universo autônomo do texto literário não se sustenta ao fechar-se em si mesmo. Não que a contemplação puramente estética de uma obra não seja possível, mas ela necessita dos recursos aqui de fora para existir. Mesmo que o romance seja introspectivo, ele está situado em um determinado tempo histórico e é escrito por alguém que vive nessa época e, nessa medida, toda arte é histórica.

Mircea Eliade atenta para a necessidade humana de ler histórias. Para o estudioso, na mesma medida em que a literatura não pode livrar-se do mundo, o mundo não consegue

livrar-se da literatura. Nos períodos conflituosos da história da humanidade, a nação que tenta impor-se sobre a outra esforça-se em enfraquecer e condenar os mitos e símbolos da cultura local para impor o seu emblema; mas “graças sobretudo à literatura” (2002, p. 7) essas imagens conseguiram sobreviver à tirania dos povos dominantes. Eliade observa também que a Segunda Guerra Mundial provou que o poder da literatura resiste a qualquer “situação histórica mais desesperada (nas trincheiras de Stalingrado, nos campos de concentração nazistas e soviéticos), homens e mulheres cantaram romanças, escutaram histórias (a ponto de sacrificar uma parte de suas magras rações para obtê-las)” (2002, p. 15). Kurt, avô de Kristina, mantém vivo o folclore alemão através da música e da literatura.

A história oferece suas características à literatura em *Fault Lines*. Paul Ricoeur afirmou em *Tempo e Narrativa* (1996) que a ficção empresta sua forma narrativa à história, que por sua vez, cede ao artista às experiências humanas no tempo. As personagens irreais vivem em períodos históricos reais, os conflitos que ilustram os panos de fundo de cada narrativa invadem seus cotidianos e mudam suas vidas sem que nada possam fazer. Além disso, a história pessoal de uma criança influencia na história pessoal de outra e as linhas de falha formam-se e materializam-se nas marcas de nascença que cada personagem carrega.

A grande história e a micro-história, narrativas que inferem olhares sobre o tempo, influem na narrativa do romance. Mesmo com as inversões temporais, *Fault Lines* mantém-se fiel aos acontecimentos e a linearidade do passado; as figuras históricas passeiam no romance sem nenhuma alteração, as guerras acontecem, os ditadores não tem seus nomes alterados. O que muda no romance é a maneira de olhar e experimentar o tempo pretérito. Quem imaginaria que em meio aos conflitos entre judeus e árabes, o coração de um menino de seis anos poderia estar sendo partido? As sutilezas da vida que a história varre para debaixo do tapete ganham maior espaço na narrativa literária. O papel da micro-história em focar o cotidiano, o comum, o personagem desconhecido conflui com o enredo da obra. Sob o signo do “verme”, Carlo Ginzburg dá voz ao desconhecido, ao estranho. Nancy Huston também o faz, porém em uma escala mais avançada. No compromisso com o estético, a autora dá voz às crianças e às suas visões de mundo.

Caminhamos rumo ao passado quando lemos o romance; o leitor deve se permitir aos acasos e surpresas de cada narrativa e as diferentes emoções que suscitam. Sol, na visão arrogante do mundo, deixa-nos incrédulos com os comentários e observações. Suas atitudes e ações suscitam o questionamento sobre uma criança que tem apenas seis anos e excita-se com

as imagens dos prisioneiros de *Abu Ghraib*. A inocência é queimada à luz do “Sol”, que não nega sua correspondência com a simbologia do astro. A dica está nas primeiras palavras do protagonista: “I’m like sunlight, all-powerful, instantaneous and invisible, flowing effortlessly into the darkest corners of the universe [...]” (Huston, 2007, p. 3). Ele vai iluminar a própria narrativa e não vai medir palavras para ser o mais “claro” possível. Sol fala a verdade do que sente e essa verdade pode ferir apenas quem lê; os leitores são os únicos a ter acesso aos seus pensamentos, para os pais ele é uma criança mimada que come e fala pouco.

Randall luta a todo o momento para impedir que sua infância encontre o fim. Ele se entrega ao universo infantil das mais variadas formas possíveis, nos exercícios da imaginação com Erra e Mercedes, aos acampamentos e mergulhos na piscina com o pai. A mãe, por outro lado, é a única personagem que não faz parte desse idílio. Autocentrada e obcecada em descobrir as origens da família, Sadie não releva os anseios e desejos do filho. A mudança para Haifa, no primeiro momento, é um trauma para Randall, mas o amor por Nouzha torna o indesejável algo extremamente prazeroso. Ele judeu e ela muçulmana tornam-se amigos e o menino faz de tudo para não deixar as diferenças abalarem seu relacionamento. A força histórica é esmagadora Randall conhece o fim da infância quando os familiares da menina são assassinados nos massacres em *Sabra e Shatila*. Nouzha deixar de amar Randall, jurar nunca mais vê-lo e lançar a maldição do mau-olhado são episódios que nos fazem perceber que um evento histórico pode mudar o curso de uma pequena vida em dimensões ainda não pensadas.

O mundo de Sadie é sóbrio e triste. Dividida entre a saudade que sente da mãe, a rotina de atividades cansativas e as exigências da avó materna, a menina luta contra si mesma para corresponder as expectativas das aulas de balé, boas notas na escola, lições de piano, encontro do grupo de bandeirantes devem ser executados à risca para que o *Fiend* não a repreenda. Kristina decide levar a filha para Nova York e começa uma nova vida com ela, e Sadie reconquista sua infância. O padrasto, Peter, ensina à menina a história judaica, o que a ajuda a criar raízes. Todas essas experiências encontram o fim quando a mãe decide separar-se de Peter e a faz conviver com um estranho.

Kristina liberta-se na arte. As histórias e as músicas ensinadas pelo avô enchem o cotidiano da menina de imaginação. Ao saber sobre sua adoção, ela cria meios de manter sua felicidade intacta e encontra em Johann a fraternidade e todo o amor que precisa para seguir em frente. Separada da família após o fim do regime nazista, Kristina funda uma nova identidade para si e origina as linhas de falha que permeiam as demais narrativas do romance.

Re-pensar a história maior, o tempo e suas linhas de falha foi o objetivo dessa leitura. Kristina, Sadie, Randall e Sol modificaram com seus olhares infantis a percepção de uma história até então apenas contada por adultos.

7. NANCY HUSTON: CRIATIVIDADE, ARTE E RESILIÊNCIA

Canadá, Estados Unidos e França foram os principais cenários da infância e da adolescência de Nancy Huston. Nascida em Calgary, Allberta, Huston, aos seis anos de idade foi abandonada pela mãe. Na adolescência, mudou-se para New Hampshire, mas não conseguiu apagar a raiva e as tendências suicidas que surgiram após a separação à materna. Contudo, foram as experiências em Paris que tornaram Nancy Huston a famosa escritora e ensaísta que conhecemos hoje. A graduação na capital francesa rendeu-lhe um mestrado orientado por Roland Barthes. Com dezenas de romances e ensaios publicados, não são apenas os escritos que a artista coleciona: as premiações denunciam a maestria na arte de contar histórias e teorizar acerca das vivências femininas no tempo.

Em *Slow emergencies* (1994), a protagonista Lin vive dividida entre a maternidade e a paixão pela dança. Quando decide abandonar a família para seguir a carreira artística, a narrativa converte-se na angustiante espera da família pelo seu retorno. *The Mark of the Angel* (1998) apresenta Saffie, fria e triste, não consegue livrar-se das lembranças do passado Nazista, até conhecer um judeu que compartilha memórias semelhantes às dela. Ao revisitarem seus passados, os dois percebem, juntos, a morte de suas inocências ainda na infância. A pequena Maya de *Prodigy* (1999) ajuda a mãe a lembrar que em meio as dificuldades do cotidiano, o amor e a música podem transformar a vida em uma bela sinfonia. A famosa escritora nova-iorquina Nadia divide seu romance entre a história da própria vida e a trajetória da jovem Barbe Durand, uma ama francesa do século XVIII. O diálogo entre as duas narrativas torna o romance *Instruments of Darkness* (1996) surpreendente. Nadia salva, através do poder da escrita, a vida de Barbe, condenada a morte por bruxaria e assassinato.

Em todos esses romances, reconhecemos as experiências de ser abandonada, guardar um passado doloroso e libertar-se através da arte da música e da escrita. Essas vidas fictícias

criadas por Huston carregam em suas existências de papel as experiências de sua criadora. *Fault Lines* (2007) igualmente partilha semelhanças com a biografia da autora: a idade dos narradores é a mesma idade de Nancy quando foi desamparada pela mãe, seis anos de idade. Embora a correspondência seja evidente, o romance deve ganhar vida independente a da artista e ser lido e interpretado de todas as formas possíveis em diversas culturas e línguas para que possa ser considerado literatura. O número seis interpretado como “linha de falha” da própria escritora pode limitar a leitura dessas histórias contadas; mas o número seis revisitado em seu significado simbólico traz outros textos para dentro da narrativa e amplia o universo interpretativo.

Nancy Huston, assim como suas personagens, é uma resiliente. A criatividade em imaginar enredos e vidas, dar voz aos seres de papel que povoam seus romances com certeza a auxiliou no processo de cura do passado. Escrevendo a primeira versão dos romances em Língua Francesa e depois traduzindo para a Língua Inglesa, a autora demonstra a dupla identidade lingüística, do passado na América e da nova vida européia.

*

A recepção crítico-literária da obra de Nancy Huston no Brasil não é extensa, porém, demasiado significativa para uma autora que está começando a ter suas obras traduzidas para a Língua Portuguesa. Nubia Hanciau em sua tese premiada *A feiticeira no imaginário ficcional das Américas* (2004) dedica o último capítulo de sua tese a análise de *Instruments of darkness*. A figura da feiticeira encontra-se dividida entre as personagens que a tornam criativa e viva e a própria autora como manipuladora da realidade histórica para salvar da fogueira inquisitória suas protagonistas. A mestre Vanessa Massoni da Rocha com a dissertação intitulada *A reinvenção da memória em Cantique des plaines de Nancy Huston* (2009) e a tese de doutoramento de Claudia Maria Pereira de Almeida *O túmulo aberto: Nancy Huston relendo Roman Gary* (2004) teorizam sobre romances ainda não traduzidos para nossa língua.

No plano “menos teórico”, a crônica da gaúcha Martha Medeiros *Lá na infância* (2008) divulga e populariza a tradução de *Fault Lines*, “Marcas de Nascimento” esgotando a primeira edição em alguns meses após sua publicação.

8. REFERÊNCIAS

Obras da autora:

- HUSTON, Nancy. *Instruments of darkness*. Toronto: Little, Brown and Company, 1997.
- _____. *The Mark of the Angel*. New York: Vintage international, 1999.
- _____. *Prodigy: a novella*. Toronto: McArthur, 2000.
- _____. *Slow emergencies*. 3ª ed. New York: Vintagebooks, 2000.
- _____. *Sweet agony*. New York: Vintage international, 2002.
- _____. *Fault Lines*. Toronto: McArthur & Company, 2007.
- _____. *Marcas de nascença*. Trad. Ilana Heineberg. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007.¹⁸²
- _____. *L'espèce fabulatrice*. Paris: Actes Sud, 2008.¹⁸³

Bibliografia:

- ARAGÃO, Maria José. *Israel x Palestina: origens, história e atualidade do conflito*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.
- ALI, Tariq. *Bush na babilônia*. Trad. Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. História e literatura. In: MAZINA, Lea e APPEL, Mirna

¹⁸² A tradução de Ilana Heineberg não é fiel ao texto em alguns momentos, porém, mantenho conforme versão original.

¹⁸³ As traduções desta obra apresentada na dissertação são minha colaboração para *Os Cadernos de Tradução* da FURG que apresentarão excertos de *L'espèce fabulatrice* em Língua Portuguesa com lançamento previsto para 2010.

- (orgs.). *A geração de 30 no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2000, 257-261.
- BARTHES, Roland. O discurso da história. In: _____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, s.d., p. 121-130.
- BACHELARD, Gaston. Imaginação e mobilidade. In: _____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 1-18.
- _____. Os devaneios voltados para a infância. In: _____. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 93-137.
- BOSI, Alfredo. A fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e holocausto*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed; 1998.
- _____. *Modernidade e ambivalência*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed; 1999.
- _____. *O mal estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Claudia Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- _____. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- _____. *Comunidade*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- _____. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchio*. Trad. Carlos A. Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- _____. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- _____. *Vidas desperdiçadas*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____. *Tempos líquidos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- _____. *Vida líquida*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- _____. *Medo líquido*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. Instituto Bíblico. São Paulo: Stampely publicações, 1976.
- BENJAMIN, Walter. A história cultural do brinquedo. In: _____. *Obras escolhidas*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BURNS, Edward McNall [et al.]. *História da civilização ocidental: do homem das cavernas às naves espaciais*. V. 2. Trad. Donaldson Garshagen. 43ª ed. São Paulo:
- CHEVALIER, Jean [et al.]. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. 21ª ed. Rio de Janeiro: José

Olympio, 2007.

COHN-SHERBOK, Dan & EL-ALAMI, Dawoud. *O conflito Israel-Palestina: para começar a entender*. Trad. Claudio de Blanc Moraes. São Paulo: Palíndromo, 2005.

CYRULNIK, Boris. *Resiliência: essa inaudita capacidade de construção humana*. Trad. Ana Rabaça. Lisboa: Editora Piaget, 2003.

_____. *Os patinhos feios*. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *O murmúrio dos fantasmas*. Trad. Sônia Sampaio. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Falar de amor à beira do abismo*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Os alimentos afetivos: o amor que nos cura*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DIWAN, Pietra. Eugenia: a biologia como farsa. In. Revista História Viva. Ano V, Nº. 49. ISSN: 1679-656-x.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FREITAS, Marcos Cezar de. *Da micro-história à história das idéias*. São Paulo: Cortez, 1999.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Trad. Rosa d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOFFMAN, Ken & JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Trad. Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

HANCIAU, Núbia. *A feiticeira no imaginário ficcional das Américas*. Rio grande: Ed. da Furg, 2004.

HITLER, Adolf. *Mein Kampf*. Londres: Hurst and Blackett Ltda, 1939.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In. _____ et al. *A literatura e o leitor*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979, p. 67-84.

LILIENTHAL, Georg. *Der Lebensborn e. V.: Ein instrument nationalsozialistischer rassenspolitik*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 2003.

LIMA, Henrique Espada. *A micro-história italiana: escalas, indícios e singularidades*. Rio de

Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LIMA, Luiz Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LUKÁCS, Georg. La forma clásica de la novela histórica. In: _____. *La novel histórica*. México: Ediciones Era, 1966, p. 15-102.

MACHINIST, Peter & Sasson, J.M. Rest and violence in the poem of Erra. *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 103, No. 1, Studies in Literature from the Ancient Near East, by Members of the American Oriental Society, p. 221-226. MEDEIROS, Martha. Lá na infância. *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre, 27/01/2008, p. 18. Donna ZH.

MOREIRA, André. Infâncias indefesas. *Jornal Zero Hora*. Porto Alegre, 02/02/2008, p. 12-13. Donna ZH.

PECEQUILO, Cristina. *A política externa dos Estados Unidos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Esta história que chamam micro. In. GUAZZELLI, Cesar Augusto (org) et all. *Questões de teoria e metodologia da história*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2000, p. 209-232.

PURDY, Sean. O século americano. In. KARNAL, Leandro [et al.]. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007, p. 173-275.

RICH, Adrienne. *Of woman born: motherhood as experience and institution*. New York: Norton & Company, 1995.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*: Tomo III. Trad. Robert Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

SARLO, Beatriz. *O tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SERENY, Gitta. *O trauma alemão: experiências e reflexões, 1938-2000*. Trad. Milton

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

WARTOFSKY, Marx. A construção do mundo da criança e a construção da criança do mundo. In: KOHAN, Walter Omar e KENNEDY, David (orgs). *Filosofia e Infância: possibilidades de um encontro*. Petrópolis: Vozes, 1999.