

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO

FABIANA GAMPEL GRINBERG

And now I can say it too: identidade judaica em Michael Rosen

São Paulo
2023

FABIANA GAMPEL GRINBERG

And now I can say it too: identidade judaica em Michael Rosen

Versão Original

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras Estrangeiras e Tradução.

Área de Concentração: Estudos Literários e Culturais.

Orientadora: Profa. Dra. Nancy Rozenchan

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

G866a Gampel Grinberg, Fabiana
And now I can say it too: identidade judaica em
Michael Rosen / Fabiana Gampel Grinberg; orientadora
Nancy Rozenchan - São Paulo, 2023.
77 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos Literários e Culturais.

1. Judeus Asquenazi. 2. Infância . 3. Identidade
Cultural. 4. Memória Autobiográfica. 5. Poesia. I.
Rozenchan, Nancy, orient. II. Título.

Nome: GRINBERG, Fabiana Gampel.

Título: *And now I can say it too*: identidade judaica em Michael Rosen

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras Estrangeiras e Tradução.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.

Instituição

Julgamento

Prof. Dr.

Instituição

Julgamento

Prof. Dr.

Instituição

Julgamento

Sumário

Sumário	4
Resumo	5
Abstract	6
Introdução.....	7
1 O Ídiche como Língua de Herança.....	17
1.1. Análise do poema “Michael’s BIG BOOK OF BAD THINGS PART 2”	18
1.2. Línguas de Herança	24
1.3 A língua ídiche.....	27
1.4 Análise do poema “Chazze bupke”	30
1.5. Análise do poema “Don’t tell your mother”	33
2 Família, comida e humor.....	38
2.1 Análise do poema “Bubbe and zeyde”	38
2.2 Análise do poema “Bagel”	43
2.3 Análise do poema “Going through the old photos”	48
3 Entre a memória individual e a coletiva.....	56
3.1 Análise do poema “Leosia”	57
3.2 Análise do poema “Where do we come from?”	66
Considerações finais.....	73
Referências	75

Resumo

Esta dissertação investiga o processo de construção da identidade judaica na obra do poeta britânico Michael Rosen através da análise de oito poemas narrativos de caráter autobiográfico. Rosen é um dos autores de maior destaque em seu país na atualidade, sendo reconhecido por seu ativismo político e por seus livros destinados ao público infantil. A partir dos textos selecionados, este estudo explora a noção de infância e suas relações com a memória, levando em conta como elas influenciam o processo de elaboração de uma identidade judaica diaspórica desde a segunda metade do século XX, da maneira que encontramos na poesia de Rosen. Esta pesquisa acerca da identidade judaica do autor concentra-se em três aspectos principais: a língua ídiche, a herança cultural asquenaze nas configurações pós-guerra e a influência da memória coletiva no âmbito individual, conforme elaboradas nas narrativas Rosen.

Palavras-chave: identidade judaica; infância; ídiche; literatura judaica; literatura inglesa.

Abstract

This dissertation investigates the process of the construction of a Jewish identity in the poetry of British author Michael Rosen through the analysis of eight autobiographical narrative poems. Rosen is one of the most prominent authors in his country today, recognized for his political activism and his books for children. Using specific texts, this study explores the notion of childhood and its associations with memory, taking into account how they influence the development of a diasporic Jewish identity since the second half of the 20th century, as found in Rosen's poetry. This research on the author's Jewish identity focuses on three main aspects: the Yiddish language, the Ashkenazi cultural heritage in post-war conditions, and the influence of collective memory on the individual level, as elaborated in Rosen's narratives.

Keywords: Jewish identity; childhood; Yiddish; Jewish literature; English literature.

Introdução

Muitas são as facetas da obra de Michael Rosen. Poeta, roteirista, performer, professor universitário, apresentador de rádio e ativista político, o escritor britânico tem grande visibilidade na área da literatura infantil. Rosen carrega o título de Children's Laureate - prêmio da instituição Booktrust, o maior para autores de literatura infantil no Reino Unido. E é nesse âmbito que encontramos sua maior variedade de composições poéticas elaboradas sobre um retrato bem humorado de si mesmo enquanto criança e de suas relações com a família, a sociedade, os valores morais, a religião, a educação e a política.

Michael Wayne Rosen nasceu na Inglaterra em 1946. Seus pais eram Connie Isakofsky e Harold Rosen. Harold era um imigrante Estadunidense, filho de imigrantes judeus do Leste Europeu, e Connie, filha de imigrantes judeus, também do Leste da Europa. Connie e Harold se conheceram na Liga da Juventude do Partido Comunista da Grã-Bretanha¹, ambos se tornaram professores e ativistas educacionais, e foram reconhecidos por sua militância política. Portanto, Rosen cresceu às sombras das novas configurações da Europa Ocidental no período pós-guerra, cujos aspectos sociais exerceram grande influência em seu ambiente familiar.

Há algo comum a todos os imigrantes que são as manifestações do que constitui uma identificação com sua origem e como tais manifestações se ligam ao entorno do local de acolhimento. Há o ato de se sustentar um elo com sua origem e mantê-lo adiante, desenvolvendo o processo de identificação que se renova a cada geração subsequente. Esse processo se dá por meio da transmissão significativa de hábitos, línguas e lembranças do círculo familiar, aspectos que não seriam claros por si só no presente a não ser que fossem ressignificados de tempos em tempos, para revelar no fio da teia a história de cada descendente. Como elucidou Maurice Halbwachs (1900), a história pessoal de cada um só se torna possível quando há acesso às memórias dos antepassados através de “pontos de referência que existem fora de si”; a memória por si só não existe sem tais ferramentas, que são tomadas do arredor. Esses “pontos de referência” transparecem frequentemente no trabalho de

¹ Young Communist League – YCL

Rosen em sua poesia, inspirada pela memória histórica e mesclada à memória familiar, como demonstra seu poema “Newcomers²”:

My father came to England,
from another country
My father’s mother came to England
from another country
but my father’s father
stayed behind.

So my dad had no dad here
and I never saw him at all.

One day in spring
some things arrived:
a few old papers,
a few old photos
and - oh yes -
a hulky bulky thick checked jacket
that belonged to the man
I would have called ‘Grandad’.
The Man Who Stayed Behind.

But I kept that jacket
and I wore it
and I wore it
and I wore it
till it wore right through
at the back.

Apesar do reconhecimento como escritor, Michael Rosen iniciou seus estudos universitários cursando medicina. Ele conta que apesar de ter tido vontade de tornar-

² Recém-chegados, em tradução livre

se médico, parecia mais que estava à procura de realizar um desejo dos pais de inserção na sociedade inglesa, como relatou abaixo:

Mum felt that school and Englishness had emancipated her. For Harold, it was more complicated (...) But if Judaism and the social life around a synagogue was not for them, what was the alternative? You became as English as you could and hoped that people would accept you (...) The way this interacted with me being a doctor was, I think, that they perceived it as the best way to be accepted. (ROSEN, 2018, p. 261)

O autor ainda conta que enxergava na medicina uma atividade desprovida de sentido cultural. Assim, após consolidar tal constatação consigo próprio, antes de concluir os estudos abandonou a medicina pelo curso de Letras na Universidade de Oxford e logo começou a trabalhar como jornalista para a BBC. Em 1974, teve publicado pela editora Andre Deutsch seu primeiro livro *Mind your own business*³, sua primeira coletânea de poemas sobre os registros de suas memórias da infância e da família, ilustrado por Quentin Blake. Blake também trabalhou com Rosen em mais obras, Foi a partir da publicação de *Mind your own business* que Rosen tornou-se um dos mais profícuos escritores e uma das figuras mais proeminentes no universo da literatura infantil em língua inglesa, tendo publicado mais de cento e quarenta livros e traduzido em diversos países, inclusive no Brasil: dentre as produções que se ocupam dessa parcela de sua obra, *Totó* foi publicado pela editora Martins Fontes, em 2003 e *Dorminhoco* pela editora Brinque-book, em 2012.

Rosen construiu uma obra ampla e diversa, abrigando prosa, poesia, ficção, não-ficção e autoficção, tendo se estabelecido como escritor pela relevância de sua atuação junto ao público infantil. Há ângulos importantes que transpassam seus escritos desde a primeira publicação, nos anos 1970, principalmente as considerações na formulação das situações que vivenciam as personagens ou na engenhosa figura do poeta-narrador em seus poemas autobiográficos, passando por investigações de conteúdos filosóficos, psicológicos, sociais, políticos, culturais e históricos. Tais investigações acabaram culminando na publicação de sua autobiografia propriamente, *So they call you pisher!*⁴ (2018), na qual descreve, em pormenores, as situações por detrás das personagens de seus poemas.

³ Não é da sua conta, em tradução livre

⁴ O título *So they call you pisher!* é em inglês e ídiche. *Pisher* é um termo que poderia ser traduzido pelo termo “mijão”. Rosen utiliza a expressão como um exemplo quando diz que o pior que pode acontecer ao se arriscar em uma situação é que “vão te chamar de mijão”.

É possível compreender que os elementos autobiográficos que permeiam seus escritos são fatores que constituem seu trabalho no gênero da autoficção. Leyla Perrone-Moisés, em seu livro *Mutações da literatura no século XXI*, dedica um capítulo ao gênero. A autora inicia seu comentário abordando o surgimento e a definição do mesmo:

O termo autoficção foi criado por Serge Doubrovsky em 1977, na quarta capa de seu livro *Le fils* [O filho]. Nos anos 1980, a França foi inundada de livros cujo assunto era o próprio autor, suas experiências, pensamentos e sentimentos. Não eram diários, porque não registravam os acontecimentos dia a dia, em ordem cronológica. Não eram autobiografias, porque não narravam a vida inteira do autor, mas apenas alguns momentos desta. Não eram confissões, porque não tinham nenhum objetivo de autojustificação e nenhum caráter purgativo. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 204)

Ela conta que a tradição da autoficção é longa e respeitável, portanto, apesar de somente ter ganhado uma definição no século XX, a autoficção não é uma novidade. A autora sugere um debate acerca do gênero citando Philippe Gasparini (2008), autor de *Autofiction: Une aventure du langage*⁵, que elenca algumas características próprias do gênero. São elas: identidade explícita do nome do autor com o nome da personagem-narrador; uma escrita visando à verbalização imediata; a reconfiguração do tempo linear, por seleção, fragmentação, inversão cronológica, mistura de épocas; objetivo expresso, pelo narrador, de narrar fatos reais e de revelar sua verdade interior⁶. Tendo em vista as características listadas, encontramos na obra de Rosen uma intenção expressa em revelar na própria arte experiências pessoais, demarcando tempo e espaço através do tema da infância e reconstruindo o discurso infantil em primeira pessoa.

Ainda que Rosen seja um autor celebrado e tenha tantos livros publicados, pode surpreender a muitos, no entanto, a pouca quantidade de referências acadêmicas a seu trabalho. Ao considerarmos os estudos dedicados a analisar obras de sua autoria, proporcionalmente em relação a suas publicações, o que encontramos são apenas casos esparsos de menções a essas narrativas. Essa espécie de descaso acadêmico pode estar ligado a diversos fatores. Uma hipótese seria a de que o campo

⁵ Autoficção: uma aventura de linguagem, em tradução livre

⁶ Cf. PERRONE-MOISÉS, Leyla. Obra citada, p.207

dedicado ao estudo da literatura infantil é um tema à margem dos estudos acadêmicos.

No Brasil, a professora Nelly Novaes Coelho conta que foi no ano de 1979 que ela e outros colegas propuseram a criação da disciplina Literatura Infantil/Juvenil na área de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. A partir do ano seguinte, “a disciplina passou a integrar o elenco dos cursos de Letras em nível de graduação e, a partir de 1990, em nível de pós-graduação” (COELHO, 2000). Ela explica que até pouco tempo atrás, a literatura infantil era tida pela crítica “como um gênero secundário”, e pela sociedade em geral “como algo pueril (nivelada ao brinquedo) ou útil (nivelada à aprendizagem ou meio para manter a criança entretida e quieta)”. Soma-se a isso o fato de seu público alvo ser percebido como “inexperiente e imaturo”, conforme pontuou Peter Hunt (2010), que começou a pesquisar a área na década de 1980, na Inglaterra.

O trabalho realizado por Hunt chamou a atenção para essa literatura quase esquecida e constituiu uma espécie de porta de entrada para que outros pesquisadores pudessem voltar-se a esse ramo pouco explorado nas universidades. No contexto da produção acadêmica, observa-se, nos últimos anos, um aumento no número de trabalhos – entre dissertações, teses, artigos e comunicações orais – que abordam as produções da literatura infantil, e, conforme nota Hunt (2010), é um fenômeno curioso que a maior parte destes estudos que tratam de uma literatura “simples, efêmera, acessível” aconteçam atualmente na pós-graduação. Outro dado importante a ser mencionado é que seu baixo status gera desprestígio não somente no âmbito acadêmico, mas também na produção literária em si, levando-a para outros caminhos, como quando é colocada em uma posição de ser bastante explorada por propostas comerciais e por interesses puramente mercantilistas de editoras e livrarias.

Ademais, tal desinteresse pode estar relacionado de alguma forma ao fato de que ela se destina a uma cultura menor. Hunt (2010) desenhou a premissa de que, como consequência de seu destinatário, a literatura infantil se confundiria facilmente com os critérios de uma literatura sem parâmetros. Ele afirma o seguinte:

A suposição de que a literatura infantil seja necessariamente inferior a outras literaturas - para não falar que é uma contradição conceitual - é, tanto em termos linguísticos como filosóficos, insustentável. (...) Supor que a literatura infantil seja de algum modo homogênea é subestimar sua diversidade e vitalidade. (HUNT, 2010, p.48)

Partindo da constatação de que são vários os motivos que visam deslegitimar a literatura infantil, classificando-a como assunto anti-intelectualizado, a premissa de Hunt extrapola o fator da simplicidade do campo linguístico nas produções literárias, salientando a noção moral que persiste em muitos lugares e em muitas culturas de perceberem crianças como seres inferiores intelectualmente, o que desqualificaria, portanto, os temas infantis diante da consideração adulta (HUNT, 2010). Apesar disso, cremos que ainda há muito a se explorar nessa fatia do gênero que é a produção de Rosen. Algo que, de alguma forma, possa nos dizer um pouco mais a respeito do poético olhar sobre a infância desse escritor irônico, sagaz, crítico, mas, também, nostálgico e melancólico. Assim, a pesquisa que ora propomos se volta para a análise de oito poemas e a relação dos mesmos com a narrativa autobiográfica que esculpe grande parte de sua obra, suas peculiaridades e as questões que são capazes de suscitar a respeito da obra do escritor como um todo. Mais precisamente, procuramos observar como Rosen ao mesmo tempo em que relata sua história de vida com pitadas de ironia, amplifica e problematiza o alcance das questões levantadas por esse tipo de narrativa.

No âmbito desta pesquisa, concentramos nossas análises nos seguintes poemas: “Michael's BIG BOOK OF BAD THINGS PART 2”; “Chazze Bupke”; “Don't tell your mother”; “Bubbe and Zeyde”; “Bagel”; “Going through the old photos”; “Where do we come from?” e “Leosia”. A escolha dos mesmos se justifica pelo fato de evidenciarem experiências que tratam de temas identitários, dos impactos de movimentos migratórios e, principalmente, de memórias, tudo sob o ângulo da infância. Os poemas que estudamos são protagonizados pela voz-poética do próprio Rosen: uma criança nascida logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, em uma família de estrangeiros, judeus oriundos do Leste Europeu, falantes de ídiche e estabelecidos em Londres como parcela integrante da classe trabalhadora. Além disso, utilizamos sua autobiografia *So they call you pisher!* como referência para as análises.

Neste estudo sobre a obra de Rosen buscamos compreender o exercício da identidade judaica na construção poética do autor, investigando aquilo que diz respeito às memórias que tecem os relatos biográficos concernentes ao tema da infância. Agamben (2005) propõe a leitura da infância não como um período cronológico, mas um marco de origem do ser humano, atestando que “Aquilo que tem na infância a sua

pátria originária, rumo à infância e através da infância, deve manter-se em viagem” (AGAMBEN, 2005, p.58). De um ponto de vista parecido, Premat (2014) ressaltou que toda origem somente se faz vista no depois, e, portanto – no que tange aos relatos biográficos – a criança é uma ficção do adulto, que finge que sua infância acabou. Desse modo, podemos dizer que lançar o olhar sobre o que acontece na infância é lançar o olhar para o tempo presente.

A identidade judaica que Rosen exerce no seio de uma diáspora pode também engendrar uma reflexão acerca de uma espécie de deslocamento na literatura infantil: se ela é também o lugar da resistência da cultura judaica. Ao construir em suas narrativas outras histórias de vidas, Rosen abre espaço para questionamentos que não se limitam a seus escritos, mas se refletem por outros prismas, seja de sua obra, da literatura de maneira geral ou da vida em sociedade. Os poemas ora selecionados se encarregam de fornecer informações sobre como se manifesta o encontro das culturas judaica e britânica, e, através destas manifestações, buscamos nas peculiaridades da escrita de Rosen esclarecimentos sobre o que diz respeito ao entendimento da cultura judaica diaspórica dos dias atuais, de modo que assim se ilumine também outros aspectos.

Por exemplo, detrás do conteúdo de experiências triviais, observamos uma espécie de prosperidade do ídiche nos poemas – escritos pelo autor britânico no fim do século XX – e analisamos por meio das escolhas linguísticas e suas funções nos textos selecionados como se constitui a ligação com o ídiche enquanto a língua de herança da família. Contudo, a fim de examinar o caráter do emprego do idioma, bem como possíveis reflexões em uma esfera mais geral da obra de Rosen, é necessário, inicialmente, especificar alguns traços acerca da situação da língua ídiche.

O ídiche é uma das diversas línguas faladas pelas populações judaicas na diáspora e teve sua origem com as populações asquenazes. Com exceção do hebraico, é o idioma judaico que obteve a maior produção intelectual, atingido um pico no final do século XIX e início do século XX, graças ao movimento da Haskalá e escritores que marcaram a literatura da época, como Sholem Aleichem ou I.L. Peretz (Encyclopaedia Judaica, p. 780, 1972). O emprego do ídiche na imprensa local, no teatro, na literatura, e nas escolas não-religiosas da Europa Oriental foi tão vasto que expandiu o idioma notadamente, levando-o a ter status de língua oficial na União Soviética (Idem).

A *Holocaust Encyclopaedia* nos fornece o dado de que anteriormente à Segunda Guerra Mundial havia cerca de 9,5 milhões de falantes de ídiche, número drasticamente reduzido após a Shoá. No cenário pós-guerra, o ídiche sobreviveu como uma segunda língua entre os judeus plurilíngues. Embora seu emprego como vernáculo tenha declinado, o uso do ídiche hoje em dia ainda há de ser classificado em sua importância no lugar que ocupa na sociedade e nas comunidades judaicas. Guinsburg (1996) discorre sobre sua capacidade de resistência, defendendo que esta é uma característica muito particular e difícil de encontrar em outras línguas. No entanto, o autor questiona tal longevidade, pontuando que “Ainda assim ele tem conseguido subsistir. (...) Até quando?” (GUINSBURG, 1996, p. 472).

Rosen é um falante de herança do ídiche, a terceira geração a conviver com o idioma nas dinâmicas familiares, e sua obra é amplamente baseada em suas próprias experiências da família na infância, as quais revelam muito, seja pelos hábitos de seus pais e avós, seja pelas histórias que escuta sobre parentes desconhecidos por ele, sobre fatos que não presenciou, mas que de alguma forma estão presentes em sua trajetória e compõem o mosaico de sua identidade. O ídiche tem na história relevante destaque como língua diaspórica que venceu seus limites restritos para penetrar não só na comunicação complexa, mas também literária. No caso dos poemas selecionados nesta dissertação, a língua aparece mesclada ao inglês, idioma oficial do país de acolhimento dos avós do autor, transparecendo a expressão de um falante de herança. Em seu site ele explica o caráter biográfico de seus textos e a relevância do ídiche da seguinte forma:

I was brought up by my mum and dad. When I was born, my dad was in the American Army in Germany but when he came home, he became an English teacher in secondary schools. In 1948, when I was two, my mum trained to be a primary school teacher (...) Some of their parents and grandparents were immigrants from Poland, Russia and Romania and these people spoke a language that some Jewish people speak, Yiddish. My parents sometimes spoke bits of Yiddish too, though after English, my father's best language was French (...). A good deal of my poems are about my life between the ages of about 2 and 12, so I won't say much more about that now. (ROSEN, 2023)

Levando em conta a afirmação de Rosen, podemos entender que os elementos autobiográficos que permeiam seus escritos são os fatores que constituem as marcas de um percurso coletivo em sua existência. Consideramos que o autor, sua

personagem (e seu leitor) já não é o imigrante, falante nativo de ídiche, mas sim seus filhos, netos, bisnetos, para os quais usufruir desta herança de uma forma frutífera, reivindicá-la e cultivá-la, consiste em passar por um imprescindível processo de transformação.

Como ponto de partida para a execução da dissertação de mestrado aqui proposta, traçamos no primeiro capítulo uma breve consideração acerca da noção de identidade atrelada ao conceito de Língua de Herança e como o emprego do ídiche na obra de Michael Rosen se configura como LH. Começamos recorrendo a Bauman (2005) e procedemos para a análise do poema “Michael’s BIG BOOK OF BAD THINGS PART 2”. Depois, a fim de analisar como os poemas comunicam a expressão e a manutenção da identidade asquenaze no poema, nos voltamos a Saul Bellow (1963) e ao conto de Cynthia Ozick (1969) “Envy; or, Yiddish in America”⁷. Após a análise do texto, realizamos uma breve conceituação teórica sobre as escolhas linguísticas de Rossen e suas funções. Para tanto, nos valem do estudo de livre-docência da Professora Dra. Fernanda Ortale (2016) e da tese de doutorado de Vinicio Corrias (2019), além de considerações relativas a aspectos comunicativos e sociais conforme pontuadas por Hassoun (1996) e Haddad (2004). Então, exploramos as observações históricas executadas por Guinsburg (1996) para compreendermos mais profundamente a relevância do idioma ídiche. Ainda no primeiro capítulo, partimos para a análise de mais dois poemas: “Chazze bupke” e “Don’t tell your mother”, em que damos continuidade à observação do ídiche como LH e nos debruçamos sobre a subjetividade de uma identidade judaica presente, em especial, neste último, a partir do estudo de Travis (2013).

No segundo capítulo voltamos o olhar para a expressão da identidade judaica nas relações com a família. Iniciamos com a análise do poema “Bubbe and zeyde” e exploramos a noção de identidade e suas conexões com hábitos alimentares, tendo por base a obra de Montanari (2009). A seguir, analisamos o poema “Bagel” e ponderamos acerca do recurso do humor em Rosen, focando na expressão do humor judaico. Para esclarecer o tema, lançamos mão da pontuação realizada por Finkin (2011) e do trabalho de Balinska (2009). Também contamos com observações sobre a literatura infantil com base em Hunt (2010) e Rudd (2004). Para finalizar o segundo capítulo, analisamos o poema “Going through the old photos”, no qual nos deslocamos

⁷ Inveja; ou, Ídiche nos Estados Unidos, em tradução livre

do humor como foco central e investigamos suas possíveis associações com duas obras, *A câmara clara*, de Roland Barthes e *Letargo*, de Perla Suez. A fim de complementar a discussão, recorreremos ao artigo “Álbum de família”, de Leonor Arfuch (2008).

Em seguida, abrimos o terceiro capítulo levando em conta o cenário do antissemitismo na Europa no século XX, nos apoiando em Poliakov (1988). Analisamos o poema “Leosia” e a conduta de sua personagem, que luta pela sobrevivência em meio ao caos da guerra, a partir dos trabalhos de Hasselbach (2016), Restany (2002) e Oz (2019). Além disso, contamos com a contribuição de conceitos advindos das ciências sociais para debater o trauma cultural presente na narrativa nos apoiando em Alexander (2004) e Halbwachs (1990). Por último, analisamos o poema “Where do we come from?” e, por meio dele, formulamos um panorama da obra de Rosen. Então, abordamos tópicos relacionados à memória e identidade, primeiramente através da menção ao documentário *The vanishing street*⁸, de Robert Vas (1961) e, posteriormente, com o trabalho de Lammers (2005), Bento (2022) e Didi-Huberman (2017), outros autores que nos auxiliaram a observar ligações sociais e políticas com o poema.

Procuramos ressaltar nesses oito poemas não só a observância aos conceitos já mencionados e que conduzem as narrativas, como também, a maneira pela qual Rosen faz emergir essas ideias por meio da experiência da leitura de um conteúdo que trata de coisas de ordem corriqueira. No decorrer da dissertação, desenvolvemos um estudo das relações com origens étnicas e sociais - no círculo familiar e com a sociedade em geral - por meio da literatura de Rosen, viabilizando o surgimento de uma memória voltada às questões da subjetividade, da percepção das próprias origens, das crises que levam à migração, do florescimento da identidade e da sua forma de expressão.

⁸ A rua desaparecida, em tradução livre

1 O Ídiche como Língua de Herança

As narrativas autobiográficas que permeiam a obra de Michael Rosen representam a fundação de sua construção poética. Sempre conectadas às memórias que tecem os relatos concernentes ao período da infância, Rosen baseia-se amplamente em suas próprias experiências em família ou em sua vida escolar enquanto criança. À sombra das novas configurações da Europa Ocidental no período pós-guerra e sob influência de seus consequentes aspectos sócio-políticos, sua família encontrou asilo na Inglaterra, enfrentando os apuros da condição de serem imigrantes e judeus, como a pobreza e o antissemitismo.

Sob essa perspectiva, Rosen compila as lembranças de seu passado contemplando as imagens do acolhimento em um país estrangeiro, o país da assimilação e também do desaparecimento de parte de seus parentes, em um contexto de refúgio e multiculturalismo. É lançando mão desses fragmentos de sua história e dos processos de integração de sua família à cultura britânica que Rosen constrói seu espaço autobiográfico articulado em torno da memória de si na infância. O autor põe em cena uma constante busca por identidade através de informações que são, muitas vezes, impalpáveis, de acordo com o que explica no registro da seguinte passagem, extraída de sua autobiografia *So they call you pisher!*:

Our parents' grandparents all came from places we never saw, never visited. These were mostly called Poland, though sometimes exactly the same places could be called Russia. 'Poland was kind of in Russian then,' they would say, not that that explained anything. But Mum's mother came from a place she couldn't remember but sounded, she said, like 'Bill, come in.' Mum said it was Romania. One time Harold called it Austria. I've combed old maps. I think it may have been Bukovina. Bill, come in? Bukovina? Maybe. All I know is that we didn't ever go to a place that sounded anything like 'Bill, come in,' any more than we went to Poland, Russia, or even Whitechapel and Bethnal Green. (ROSEN, 2018, p. 6)

No trecho acima nos deparamos com um jovem Rosen, inconformado com o fato de sua avó materna desconhecer as próprias origens e, por isto, decidido a querer investigá-las. Ele então combina mapas de regiões diferentes, na tentativa de obter alguma concretude com essas informações e, assim, chega a formular uma hipótese em sua investigação: o modo como soa a frase “Bill come in” talvez pudesse referir-se à região da Bucovina, dividida atualmente entre a Ucrânia e a Romênia. Esse tipo

de processo de construção e busca por uma identidade foi comentada pelo sociólogo Zygmunt Bauman no livro *Identidade*:

a 'identidade' só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; alvo de um esforço, "um objetivo"; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por elas e protegê-la lutando ainda mais – mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa, a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente oculta. (BAUMAN, 2005, p. 22)

Em sua produção textual, Rosen tece a (re)invenção de sua identidade de forma semelhante à colocação de Bauman. Tanto seus avós como seus pais, e ele próprio, precisaram criar seu espaço pessoal ao se estabelecerem em uma cidade como Londres. Por serem judeus, estrangeiros, ateus, comunistas e de classe média baixa, a família se percebeu vulnerável, mesmo em uma capital de porte tão majestoso. É a partir de um esforço para preencher lacunas com o passado que Rosen traça seu autorretrato, sobrepondo afetos, histórias de migrações e adaptações. Tendo em vista esse cenário, analisaremos o primeiro poema deste estudo a seguir.

1.1. Análise do poema "Michael's BIG BOOK OF BAD THINGS PART 2"

Michael's BIG BOOK OF BAD THINGS PART 2

My dad had a favourite page
in
Michael's BIG BOOK of BAD THINGS.
Page one.
On page one, it said:
'Oh yes,
like the time you threw your mother's best ring
out of the window.
It was her grandmother's!
I know that sounds bad,
but I was only two.

It was page one
in
Michael's BIG BOOK of BAD THINGS.
I must have been sitting on the floor,
seen the ring
and
fweeeeeeeeeteeeeeeeeee
out of the window.
And it was worse than that.
We lived in a flat over a shop,
so, when it went flying out of the window,
it landed in the ...
street.
WHERE IT WAS NEVER FOUND AGAIN.
And it was worse than that.
My mother and father could speak another language
that some Jewish people can speak:
Yiddish.
Perhaps your mother or father or grandparents
speak another language
And when they speak English,
every now and then a word from the other language
pops into what they're saying.
That's how it was with my dad.
He didn't say the word 'grandmother',
He used the Yiddish word
And it made it sound all ancient.
This is how it went:
'Oh yes,
like the time you threw your mother's best ring
out of the window.
It was her ... BUBBE'S!
YAAAAAAAAAAAAAGH!
It felt like the room filled up with

old BUBBES!

And they were all standing round me saying

'You threw your mother's best ring out of the window?

And it was her ... BUBBE'S?

Oy yoy yoy yoy yoy.'

So what happens next time

I do a

BAD THING?

O poema "Michael's BIG BOOK OF BAD THINGS PART 2" consiste em uma única e longa estrofe, na qual Rosen narra um episódio de sua infância em que perdeu o anel de sua avó e conta como esse feito parece ter sido registrado em um livro, no qual constam as coisas ruins que ele fez. O autor lança mão de interjeições que enfatizam a voz poética de um eu-lírico criança contra as colocações da personagem do pai, o adulto que empresta aos versos tons irônicos e dramáticos. No desenrolar da conversa narrada, encontramos outra característica que chama a atenção para a voz do adulto que é o emprego do idioma ídiche.

A partir da linha 26, o eu-lírico demonstra a noção de que perder o anel de sua avó foi uma coisa pior do que se pode imaginar porque seus pais sabiam falar ídiche e, portanto, não diziam que Rosen perdera o anel da avó (*grandmother*); ele havia perdido o anel da *bubbe*. Entre as linhas 36 e 38 observamos que a escolha linguística de falar "avó" em ídiche causa uma reação na personagem do menino, como lemos neste trecho: *That's how it was with my dad./He didn't say the word 'grandmother',/ He used the Yiddish word/And it made it sound all ancient.*

O eu-lírico narra a percepção de que o *code-switching* entre o inglês e o ídiche reforça a conotação da palavra BUBBE, a qual tem sua representação gráfica em caixa alta ao lado dos outros termos: BIG BOOK of BAD THINGS e WHERE IT WAS NEVER FOUND AGAIN, sugerindo nuances de severidade e seus grandes impactos no poema. Ademais, o poema é parte da série BIG BOOK of BAD THINGS, poemas na obra de Rosen que tratam justamente de situações percebidas como severas e impactantes do ponto de vista infantil, geralmente demonstradas por meio de repreensões da parte dos pais em situações específicas. Tais situações são lembradas como uma ocasião solene, como se estivessem escritas em uma espécie de ata imaginária na qual constam as falhas do eu-lírico e servem como prova para

confirmar suas travessuras. Na última parte desta série, “Michael’s BIG BOOK OF BAD THINGS PART 4” há uma referência ao poema “Michael’s BIG BOOK OF BAD THINGS PART 2”, que lemos a seguir:

(...)

And he smacks his forehead
and says, ‘Crazy. The boy is crazy!’
except,
he says it in Yiddish:

‘The boy’s meshuggener!’

And it reminds him of something:

PAGE ONE

In

MICHAEL’S BIG BOOK

Of

BAD THINGS.

And he’s saying,

‘Oh yes,

like the time you threw your mother’s best ring
out of the window.

It was her...BUBBE’S.’

YAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAHHHHH.

The room filled up with Bubbles.

There were Bubbles flying all around the room
and they were saying,

‘First, you throw your mother’s best ring out of the window?

And then you stick the top off the toothpaste
in your father’s shaving soap?

Oy yoy yoy yoy yoy yoy yoy.’

No fragmento acima observamos novamente o *code-switching* entre inglês e ídiche em uma situação de tensão entre pai e filho. Na ocasião, o ídiche surge ao mesmo tempo que a repreensão parental e transforma a atmosfera no momento em

que a personagem do filho escuta a palavra BUBBE. O texto descreve como esse ato do pai é capaz de aprofundar a gravidade da situação e como o eu-lírico se coloca imerso nesse cenário conforme lemos nas duas linhas seguintes. A primeira é a interjeição: YAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAHHHHH; a segunda é o começo da próxima estrofe: *The room filled up with Bubbles*. Por meio da troca de idiomas e da escolha de se falar em ídiche, o poema ganha novas dimensões ao narrar um fato corriqueiro qualquer, como se o *code-switching* fosse capaz de abrir um portal para o passado familiar que remonta a uma lembrança antiga.

É parte do estilo de Rosen revelar, na maneira como é elaborado o discurso da poética e construído um jogo de palavras que converge ao fim de seus versos, um efeito humorístico. Assim como verificamos acima no poema e no trecho escolhidos que ao se pronunciar bubble ao invés de grandmother intensifica-se a experiência do eu-lírico, demonstrando a expressão de uma vigorosa força entre conexões familiares que são sustentadas por esse laço linguístico, há, também, a utilização de outra estratégia igualmente dramática, mas pela sonoridade, que toma forma com a presença da interjeição ídiche oy e compõe o estribilho *Oy yoy yoy yoy yoy*.

Oy é uma expressão amplamente utilizada pelos falantes de ídiche, a qual equivale ao “ai” em português. O dicionário Cambridge traz sua definição como uma exclamação em ídiche utilizada para exprimir tristeza, preocupação ou choque. Sua origem é milenar, uma vez que podemos encontrá-la em textos bíblicos, vinculada a situações trágicas, como verificamos nos trechos a seguir:

Ai de nós!⁹ Quem nos livrará da mão desses grandiosos deuses? Estes são os deuses que feriram aos egípcios com todas as pragas junto ao deserto.

1 Samuel 4:8

E eu disse: ‘Ai de mim¹⁰, estou perdido; pois sendo eu um homem de lábios impuros, contemplaram meus olhos o Rei Eterno, o Senhor dos Exércitos.’

Isaías 6:5

⁹ Em hebraico “oy lanu”

¹⁰ Em hebraico “oy li”

Não obstante o tom pessimista e suas origens hebraicas, a expressão foi amplamente empregada no ídiche até os dias atuais, geralmente, acompanhada de ironia. Tal qual a ironia é um recurso que lança mão de aspectos trágicos e humorísticos, a literatura judaica se caracteriza pela presença do que é ao mesmo tempo comovente e cômico, de acordo com Saul Bellow (1963). O autor definiu como um aspecto da literatura judaica a relação intrínseca entre o que chamou de *laughter and trembling*. Segundo ele, “Jewish humor is mysterious and eludes our efforts – even, in my opinion, the efforts of Sigmund Freud – to analyze it”.

Mais precisamente, o humor sagaz é observado como um componente da literatura ídiche. A contista estadunidense Cynthia Ozick (1969) levanta em sua obra “Envy; or, Yiddish in America” aspectos da literatura ídiche enfatizados, especialmente, sob a ótica dos escritores migrantes restabelecidos nos Estados Unidos em meados do século XX. Inspirada pelos trabalhos de autores como Isaac Bashevis-Singer e Jacob Glatstein, judeus que imigraram por força das demonstrações antissemitas no leste europeu, Ozick narra um embate entre seus personagens, pontuando críticas à migração, também, da língua ídiche (GARRETT, 2005).

No conto, um dos escritores despreza o trabalho do outro: um autor ídiche, Ostrover, é celebrado no país estrangeiro, pois suas obras foram traduzidas e, então, aclamadas. Já o protagonista, Edelshtein, não possui tradutor, não é reconhecido e passa o tempo a julgar o trabalho de Ostrover como imoral e cúmplice no desaparecimento da cultura ídiche, conforme observamos no trecho que abre o texto de Ozick:

Edelshtein, an American for forty years, was a ravenous reader of novels by writers “of”— he said this with a snarl—“Jewish extraction.” He found them puerile, vicious, pitiable, ignorant, contemptible, above all stupid. In judging them he dug for his deepest vituperation — they were, he said, “Amerikaner-geboren.” Spawned in America, pogroms a rumor, mameloschen a stranger, history a vacuum. (OZICK, 1969)

A autora prossegue em tom debochado, porém denunciando os obstáculos que o idioma asquenaze enfrentou em uma época pós Shoá. Embora Rosen seja mais discreto que os demais escritores citados acima, seu estribilho ídiche ainda acrescenta uma parcela de humor e temeridade aos poemas. Afinal, o repetido *Oy yoy yoy yoy yoy* é o bordão que acusa o julgamento da *bubbe*. O uso do recurso

consiste, justamente, em expor um gesto do qual o eu-lírico lança mão para endossar parte de sua identidade, recorrendo, a seu modo, às paisagens do passado familiar asquenaze e demarcando sua posição de estrangeiro.

Ao final do poema “Michael’s BIG BOOK OF BAD THINGS PART 2” nos deparamos com um questionamento pessoal, motivado pela ansiedade advinda da confusão por ser repreendido em ídiche: “What happens next time I do a bad thing?”. De maneira geral, os questionamentos íntimos na literatura de Rosen implicam em trazer uma noção de percepção marcada por limitações da experiência pessoal. Portanto, está em evidência a capacidade humana em discernir aquilo que se lê como uma espécie de devaneio interno. Entretanto, as experiências contadas por Rosen nunca são transmitidas como algo banal. A maneira como começam muitos dos poemas selecionados nesta dissertação esclarecem isto: um eu-lírico anuncia a um leitor, geralmente considerado leigo no que diz respeito ao ídiche (e judaísmo), que vai contar uma situação extraordinária que lhe aconteceu e que o afetou profundamente justamente porque houve presença do idioma ídiche. Nesse sentido, observamos que os poemas de Rosen apresentam, despretensiosamente, uma dinâmica comum às famílias de imigrantes, que é o emprego das línguas de herança. Podemos perceber a maneira que Rosen elucida o emprego do ídiche como sua língua de herança na seguinte passagem do poema analisado:

Perhaps your mother or father or grandparents
 speak another language
 And when they speak English,
 every now and then a word from the other language
 pops into what they’re saying.

1.2. Línguas de Herança

Língua de Herança é um termo que somente pode ser concebido em um contexto de imigração, no qual vigora um laço linguístico com a origem e a nova configuração geográfica e cultural. A classificação de uma língua como herança constitui-se no percurso de como mudanças atuam no estabelecimento de novas configurações. O termo designa uma língua falada geralmente dentro de casa, em um país no qual essa língua não é considerada oficial. O termo Língua de Herança foi

utilizado pela primeira vez no Canadá em 1977, com o surgimento dos Programas de Língua de Herança em Ontário, visando a preservação dos idiomas falados por comunidades que imigraram em diferentes épocas para o país. No fim da década de 1990 o termo começou a ser usado nos Estados Unidos, ganhando maior relevância à medida que os estudos sobre políticas linguísticas se expandiram (CORRIAS, 2019, p. 22).

Há diferentes interpretações para se definir o conceito de Língua de Herança, uma vez que fatores de trato político, social e geográfico interferem nesta compreensão. No presente trabalho, será chamada de Língua de Herança a língua falada na comunidade de origem de quem emigrou para um país onde esta não é a língua materna e que é utilizada em determinadas situações ou com pessoas específicas, sendo uma prática que se aplica aos descendentes de imigrantes. Outros nomes que existem para classificar a mesma ideia são os seguintes: língua de imigração, língua autóctone, língua de origem, língua do lar, língua étnica, *the languages of First Nations*, *international languages*, *community languages*, *langue seconde*¹¹ (Idem).

Do mesmo modo que a própria definição de Língua de Herança, a de quem pode ser considerado seu falante também varia. Em uma definição proposta por Valdés, por exemplo, classifica-se como um falante de herança somente quem convive no lar com uma língua que não é a dominante do país, desde que fale ou pelo menos tenha compreensão da mesma. (VALDÉS apud ORTALE, 2016, p. 24) Essa definição limita o falante de herança a ser quem desde a infância teve contato com a língua e conseguiu compreendê-la. No entanto, há definições menos excludentes, como, por exemplo, a definição de Fishman, para quem a Língua de Herança é aquela de relevância para toda a família, podendo ou não ser falada em casa ou pela comunidade, afirmando assim que o critério definitivo do falante de herança é a ancestralidade e não a proficiência linguística (ORTALE, 2016, p. 24). Uma outra definição, proposta no trabalho de Kondo-Brown, endossa a de Fishman ao reconhecer que a proficiência linguística não é o fator mais importante para caracterizar o aprendiz de Língua de Herança, mas sim o “interesse pela língua e pela cultura ancestrais por razões étnicas e religiosas depois de gerações sem ligações familiares com a língua e com a cultura-alvo” (KONDO-BROWN apud ORTALE, 2016,

¹¹ Línguas indígenas, línguas internacionais, línguas comunitárias, segunda língua

p. 25). Ainda que as atribuições de nomenclaturas e delimitações para o conceito de Línguas de Herança sejam muitas, sua característica essencial é que ela nasce em um contexto de um movimento migratório carregado de laços sentimentais. Os falantes de Língua de Herança têm, naturalmente, um conhecimento que pode ser linguístico ou cultural, pode ser recente ou antigo, pode ser dado pela ancestralidade ou, ainda, por afiliação, sempre oriundos de contextos complexos, trazendo elementos particulares e acrescentando mais sentidos à noção de Língua de Herança (CORRIAS, 2019, p.18-21). Dessa maneira, compreendemos o contexto como o elemento que dá sentido ao conceito de Língua de Herança. Para o presente trabalho Michael Rosen será considerado um falante de herança do ídiche e sua percepção sentimental é o critério que será levado em conta para tratar de sua relação com o idioma na análise dos poemas. Em sua obra, notamos uma forte referência a seus antepassados, suas relações familiares. Rosen demonstra não ser proficiente em ídiche e clama por seu legado ao empregar o ídiche de maneira fragmentada em sua expressão.

A respeito da evocação de laços que remetem à comunicação entre os familiares antepassados, Hassoun (1996) escreve sobre o que chamou de línguas de contrabando discorrendo sobre o tema com os seguintes questionamentos:

¿En qué lengua puede evocar su pasado, su presente? ¿La lengua del país de sus padres? ¿La del país de adopción? Y por sobre todo, ¿cómo hacer para que esta palabra inaugure un campo de inscripción y no un ruido sobreimpreso en un pesado silencio, que no deja de reforzarlo? (HASSOUN, 1996, p. 59)

Considerando o pensamento de Hassoun, podemos observar como Rosen utiliza o ídiche, que escuta através de ouvidos de criança, como ferramenta para evocar seu próprio passado no tempo presente. Afinal, parte significativa da poesia de Rosen é baseada em sua própria vida entre os dois e os doze anos de idade, fazendo do recorte mnemônico de infância o tema fundamental de sua obra. É nesse terreno que edifica-se sua relação com o ídiche. Em vista disso, elencamos ao menos duas características específicas que conferem aos poemas selecionados para este capítulo uma importância e um interesse especiais.

Em primeiro lugar, é essencial lembrar que a comunicação verbal que remete à memória, em que acrescenta-se palavras do idioma ancestral, – ídiche – ao idioma

local – inglês – está ligado ao alvorecer de uma consciência identitária. Com a crise mundial da migração, a vida cotidiana que se tece em outros novos territórios, a partir de gerações subsequentes, remete intimamente ao anseio pela liberdade de expressão, em um elogio à autonomia em poder ser quem se é. Assim, poderíamos nomear esta atitude como a constituição de um elo de transmissão.

Em segundo lugar, precisamos entender como se constitui o elo que corresponde à recepção dessa transmissão. O poema de Rosen trata desta receptividade, que é tida com o espanto causado pela escuta do ídiche. Além disso, conforme pontua Hassoun (1996), há uma espécie de contradição do emprego da língua, que, embora seja tão vivaz na importância das origens, surge pouco vigorosa no cotidiano. Ele discorre escrevendo que

Debilitadas, relegadas al rango de antigüedades o de objetos en desuso, se suele decir de esas lenguas que están muertas; en rigor podríamos denominarlas 'lenguas prolongadas'. Preguntémonos durante unos breves instantes acerca de su destino. Algunas de esas lenguas no son sino un recuerdo. (HASSOUN, 1996, p. 60)

A partir da constatação de Hassoun, abrimos a janela para algumas reflexões. Se a língua ídiche é uma recordação, o que então é lembrado em Rosen quando ela é falada? Há algo a se resgatar através da escolha de se falar em ídiche?

1.3 A língua ídiche

O ídiche tem na história uma importância relevante como língua diaspórica que venceu suas origens restritas para penetrar não só na comunicação complexa, mas também literária. Guinsburg em *Aventuras de uma língua errante*, obra dedicada ao estudo da trajetória do ídiche, escreve que a língua surgiu quando “judeus vindos principalmente da Itália e de outros países românicos adotaram o idioma local, ou seja, o alto-alemão em sua passagem do período antigo para o médio” (GUINSBURG, 1996, p. 25). Passando a ser escrita, misturou-se com o alfabeto hebraico, com a terminologia litúrgica, a língua sagrada – em hebraico: *laschon hakodesh*, em ídiche: *loischn koidesh* – com palavras da língua hebraica “ligadas à atividade diária e eufemismos destinados a ocultar ao não-judeu o significado dos termos, começaram a desenvolver o jüdisch-deutsch, isto é, o ‘judeu-alemão’, nome que se alterou para

ídisch-taitsch, de onde derivou o vocábulo ídiche” (GUINSBURG, 1996, p. 27). Ou seja, um idioma mundano, desenvolvido por um grupo étnico, social e político, que se moldou conforme o tempo e espaço, cuja escrita se dá pelos caracteres da chamada língua sagrada. Sua habilidade moldável resultou na expansão e consolidação do ídiche dentre os círculos mencionados, e vice-versa:

Em virtude das perseguições sofridas no curso do Medievo, sucessivas ondas de judeus aschkenazim (do hebr. Aschkenaz, ‘Alemanha’ e regiões adjacentes) emigraram em massa para o leste da Europa, a começar pela Polônia, e também para outras áreas, (...) levando seu dialeto como meio de comunicação intragrupal, portanto já de uso generalizado para ‘todos’ os fins da vida coletiva (GUINSBURG, 1996, p. 27).

O ídiche adaptou-se a novos contextos e assimilou “numerosos étimos e padrões linguísticos eslavos, foi cristalizando estruturas ainda mais inusitadas e próprias, que o conduziram ao estágio do Ídiche Moderno (de 1750 em diante) e definiram sua feição de idioma autônomo, distinto de tudo o que lhe deu origem” (Idem). Assim, garantiu sua presença e manutenção em uma diáspora, onde há influência judaica asquenaze.

Nos poemas de Rosen, notamos que a língua ídiche aparece mesclada ao inglês, idioma oficial do país de acolhimento da família do autor, transparecendo a expressão cabal de um falante de herança. O ídiche como lemos nos textos do autor é absolutamente limitado ao contexto familiar, conectado às reminiscências das vivências de seus familiares mais velhos, perdendo toda a característica da escrita original por ser transliterado para o alfabeto latino, isto é, parte de sua essência já passou por uma transformação, uma vez que o que está escrito é como soam as palavras, e não as palavras propriamente ditas.

Os termos em ídiche que encontramos nos poemas, e que surgem transliterados, de certa forma representam um grande percurso migratório - um despreendimento de suas características originárias, uma mutação na qual se aninha a (falta de) adequação que permite sua sobrevivência. Podemos dizer que é através de um processo de “transformação do mesmo em outro” que Rosen reivindica a si próprio, constatando as marcações de um trajeto múltiplo. O ídiche de Rosen é uma travessia da esfera familiar para a pública, do ambiente de fuga ao abrigo e, também, é uma espécie de triunfo. Guinsburg explica que “Até a segunda metade do século

XIX, entretanto, o *mameloschn*, a língua da mamãe ou materna, na dupla implicação do termo, era visto como um 'jargão', mesmo por aqueles que o empregavam não apenas para a comunicação diária" (GUINSBURG, 1996, p. 27). O *mameloschn* era uma linguagem oral, sem disciplina gramatical, de ampla capacidade criativa, facilmente influenciável de acordo com a região em que se pusera em prática. Somente a partir do século XIX, com o aumento da produção literária, é que foram consolidados processos de normatização linguísticos, desenvolvimento que durou até a Segunda Guerra Mundial, "quando foram arrancadas do solo europeu as raízes mais fundas do ídiche" (Idem). No entanto, a herança do idioma persiste e a obra de Rosen, originada na Inglaterra em meados da década de 1970, é uma evidência disto. Podemos dizer que é, a seu modo, um pequeno ato de homenagem literária ao movimento que ocorria no período anterior à Segunda Guerra Mundial.

Podemos afirmar que expressar-se em ídiche "em meio de tantos outros" ainda é a atualização experiência da reivindicação identitária judaica na diáspora, manutenção do elo com a origem, a mãe, *mameloschn*. Não seria possível conceber a obra de Rosen como herança se dela fosse retirada sua identidade judaica. No entanto, embora a menção às raízes étnicas seja um pronunciamento forte em seus textos, não configura um impedimento para sua compreensão, pois Rosen traz em seus poemas experiências que são triviais e comuns aos seres humanos: o olhar infantil no círculo familiar, com a singularidade que lhe diz respeito.

Os estudos dedicados às Línguas de Herança concordam em assumir que há algum caráter subversivo nesse tipo de comunicação, em especial pelo dom que tais línguas têm de expor, ainda que deslocados, certos tabus, ao serem empregadas para tratar de fenômenos inusitados, cravando no âmago do cotidiano episódios que provocam estranheza. Apontam também, a sua liberdade comunicativa, uma vez que a LH funciona como via para burlar possíveis restrições impostas pela linguagem, ao conceber a verbalização de palavras inexistentes, ao menos na língua do país. Como já mencionado anteriormente neste estudo, a utilização da LH se dá, geralmente, quando não se quer ou não se sabe dizer algo na língua do país, gerando comunicações em situações em que muitas vezes existem paradoxos e contradições, que poderiam ser considerados, em alguma medida, limitações à elocução. Entendemos aqui que os textos de Rosen possibilitam vislumbrar, por meio de relatos de leves conflitos naturais da vivência familiar, algumas dessas contradições comunicativas, em situações nas quais se diz aquilo que não se sabe dizer,

demonstrando, ainda, um viés de autorreflexão, que, ao se desenvolver no âmbito da poesia infantil, contribui para ampliar os horizontes dos estudos acerca do gênero.

Tendo como cenário a utilização da LH em situações de paradoxos, lemos dois poemas a seguir que tratam de termos em ídiche como enigmas, como se aquilo que se quisesse dizer fosse um fenômeno que não pode ser imediatamente explicado e se aproximando - à maneira de Rosen - a um tabu. Os poemas, especificamente, dizem respeito a situações que remetem a experiências que envolvem o ritual da alimentação e a culinária asquenaze. Montanari (2009) compara a linguagem com a culinária tradicional ao afirmar que assim como a linguagem, a culinária expressa a cultura de quem a pratica, tornando-se, portanto, um veículo de autorrepresentação e de comunicação. Haddad (2004) nos lembra que o emprego da língua nos posiciona em nosso próprio mundo ao afirmar que

A linguagem chega a um sujeito dada pelo grupo em que ele nasce, sob a particularidade de uma língua, dita materna. Eilo por aí mesmo preso numa articulação com um grupo cultural em que ele encontra, com a particularidade de sua linguagem, sua inserção no mundo e em suas categorias de pensamento, nó definitivo que só a morte vai desfazer (HADDAD, p. 12, 2004)

Desse modo, ponderando acerca das potencialidades em combinar-se linguagem e comida, notamos nos exemplos fornecidos pelos dois próximos poemas a junção de ambas como forças indissociáveis.

1.4 Análise do poema “Chazze bupke”

Chazze bupke

My mum and dad can speak a language

I don't really understand.

I know some of the words

but not all of them.

So my dad plays games with the words,

like this.

He's cooking some beans in some kind of mix

in a frying pan.

‘What’s that?’ I say.
 ‘Chazze bupke’, he says.
 ‘What’s chazze bupke?’ I say.
 ‘Tigers’ eggs’, he says.
 ‘What are tigers’ eggs?’ I say.
 ‘Chazze bupke’, he says.

Os primeiros versos que iniciam o poema “Chazze Bupke” chamam a atenção para a necessidade de compreendermos a posição ocupada pelo eu-lírico. O eu-lírico criança tem sua demarcação hierárquica na dinâmica familiar limitada por sua exclusão do diálogo dos pais.

Notamos, então, que seus pais falantes de ídiche, comunicam-se entre si com fluência e, assim, estabelecem a configuração familiar: os adultos sabem, a criança sabe menos. À criança, a língua é inacessível e, por vezes, indecifrável, como o eu-lírico admite no que se confirma nos versos das linhas 3 e 4: *I know some of the words/but not all of them*.

Portanto, a personagem da criança aparenta encontrar-se solitária e vulnerável em sua falta de compreensão. Nas linhas seguintes, o eu-lírico informa ao leitor que a personagem de seu pai costuma brincar com as palavras em ídiche. Em um curto diálogo, seu pai brinca com o termo que dá título ao poema, sugerindo que explicará ao filho qual o seu significado. Porém, apenas realiza uma equivalência tradutória, que, intencionalmente, é igualmente ininteligível para a personagem representada por Rosen.

A expressão ídiche *chazze bupke* é uma expressão sem sentido lógico e é transmitida pelo pai como o também *nonsense* na língua inglesa, *tiger’s eggs*. Entretanto, a maneira como o significado é explicado nas últimas linhas do poema, demonstra o repertório paterno se sobrepondo ao do filho, o que, neste âmbito, ocorre não apenas pela maneira como é traçado o percurso natural entre as crianças e os adultos em uma hierarquia de conhecimentos universais, mas em uma espécie de deboche bem delimitado sobre uma suposta falta de habilidade.

Dependente da personagem de seu pai para participar da interação, o eu-lírico fica submisso a algum grau de cumplicidade parental para que ele também usufrua da brincadeira proposta. No entanto, cumpre notar que a personagem de Rosen não encontra reciprocidade nessa relação. Então, ao observamos as ações das

personagens considerando os aspectos que levam ao emprego do ídiche como língua de herança, podemos avaliar ao menos duas possibilidades de interpretação para as mesmas:

a) A LH como uma experiência na terceira geração e a apresentação de duas características: o enfraquecimento do vínculo com a língua da família e o estabelecimento de um vínculo próprio a partir daí, mais cultural do que linguístico;

b) Um tipo de relação de disputa entre pai e filho, marcado pela linguagem.

A respeito da primeira hipótese levantada, voltamos ao conto de Cynthia Ozick “Envy; or, Yiddish in America”, mencionado anteriormente. Um trecho é capaz de ilustrar as características citadas:

But then it became plain that they could not imagine the lives of their children. Nor could the children imagine their lives. The parents were too helpless to explain, the sons were too impatient to explain. So they had given each other up to a common muteness. In that apartment Josh and Mickey had grown up answering in English the Yiddish of their parents. Mutes. Mutations. (OZICK, 1969)

Em contraste com o poema de Rosen, o trecho acima é narrado por uma terceira pessoa, um observador externo da configuração familiar. No texto, a personagem de Edelshtein, o escritor ídiche frustrado, visita a casa de Baumzweig, com quem o único interesse compartilhado é o desprezo pelo trabalho de Ostrower, o bem-sucedido e traduzido idichista. Na sala de estar, ao passar os olhos pelos objetos, Edelshtein vê a foto do neto de Baumzweig e divaga sobre os modos da segunda geração, nascida em solo ocidental e perfeitamente capaz de compreender o ídiche, mas incapaz de reproduzir a língua. Edelshtein se lembra de ouvir Baumzweig conversar em ídiche com seus meninos, Josh e Mickey, os quais respondiam em inglês sem pudores nem culpa.

Os meninos de Baumzweig, assim como Rosen, não são exemplares proficientes no idioma ídiche. Ambos demonstram certo estranhamento e desconforto quando confrontados com a língua, algo que Ozick pode ter tentado explicar como um embate de gerações. A autora pontua na fala de Edelshtein que pais e filhos não são capazes de se explicar um para o outro e, assim, acabam se encontrando por meio

do silêncio ou do mutismo. Em seguida, a autora sugere que o mutismo entre as gerações seria uma mutação.

Apesar do tom depreciativo de Ozick para o que a autora classificou como mutação, podemos averiguar neste mesmo trecho, sob uma perspectiva linguística, a demonstração de uma manifestação das Línguas de Herança. Desde esta perspectiva, podemos perceber esta mutação como uma manifestação linguística natural e até esperada. De acordo com as teorias sobre LH desenvolvidas por Kondo-Brown e Fishman, o domínio total por parte de gerações subsequentes de falantes é um fator que não tem grande importância. Segundo estas teorias, a LH pode se apresentar por meio de outros vínculos estabelecidos pelo sujeito em posição de “aprendiz” da LH. Nesse sentido, o silêncio não significa a “morte” da LH, mas exatamente o contrário. É a sua perpetuação através do estabelecimento de vínculos não verbais, portanto, menos óbvios.

Já no que se refere à disputa entre pai e filho, é perceptível no poema como o vínculo língua-comida se apresenta de maneira mais sólida ao pai do que o menino atarantado. Enquanto o garoto sem demora percebe que na panela há simplesmente grãos de feijão, o pai utiliza o tal vínculo língua-comida como ferramenta de domínio, selando a posição de cada membro nesse jogo linguístico e na constituição da família. O eu-lírico sutilha o teor do “mal-entendido” ao concluir com perplexidade, causando assim um breve efeito humorístico, que é baseado na dificuldade de comunicação, e, portanto, simbolizando um ciclo de diferenças entre aquilo que os pais afirmam e aquilo que não pode ser, ao menos imediatamente, captado pelo filho. Quem se diverte com o jogo é apenas o pai.

A seguir, analisaremos um poema no qual encontramos um jogo da mesma natureza, envolvendo os mesmos elementos: ídiche, culinária asquenaze e cumplicidade afetiva.

1.5. Análise do poema “Don’t tell your mother”

Don't tell your mother

When my mum goes to evening classes,
my dad says,
'Don't tell you mother - let's have matzo bray.

She always says:

“Don't give the boys that greasy stuff.

It's bad for them.”

So don't tell her, all right?’

So he breaks up the matzos

puts them into water to soften them up.

Then he fries them

till they're glazed and crisp.

‘It tastes best like this

fried in hinner shmaltz,

skimmed off the top of the chicken soup,’

he says,

‘but olive oil will do.’

Then he beats up three eggs

and pours it on over the frying matzos

till it's all cooked.

It tastes brilliant.

We love it.

Then we wash everything up,

absolutely everything,

and we go to bed.

Next day,

Mum says to us,

‘What did your father cook you last night?’

Silence.

‘What did your father cook you last night?’

‘Oh you know.... stuff...

...egg on toast, I think.’

O poema “Don’t tell your mother” é composto por seis estrofes desenvolvidas entre narrações e diálogos. De maneira divertida, o poema retrata as divergências entre pai e mãe, ao mesmo tempo em que relata uma situação de cumplicidade entre pai e filhos. Logo na primeira linha notamos um recorte de ausência da mãe. Assim, logo fica claro no decorrer da estrofe como então ganham destaque não só a presença, mas as ações do pai. Este anuncia que o que acontecerá deve ser um segredo, pois está em desacordo com a aprovação da mãe.

Entre a segunda e a quarta estrofes, enquanto as personagens se encontram na cozinha, os filhos observam o pai se esforçar para a preparação do jantar, o que o leitor acompanha através do relato do eu-lírico com a descrição deste preparo. Enfim, o pai serve um prato tipicamente asquenaze, *matzo bray*. Depois, na quinta estrofe, o poema narra tanto a degustação do prato com deleite, quanto os esforços com a limpeza, para que não fique nenhum rastro da janta “proibida”.

Por um lado, é interessante notar que, ao fim da primeira estrofe, a personagem da mãe julga que este alimento específico seja ruim e nem chama-o pelo nome, apenas refere-se a ele como “that greasy stuff”, sugerindo um tom depreciativo e afirmando que tal alimento é gorduroso e que é ruim para seus filhos. Por outro lado, já na terceira estrofe, nos deparamos com a personagem do pai exaltando a parte que leva gordura à receita, quando ele afirma às crianças que a maneira mais saborosa de preparar *matzo bray* inclui *hinner shmaltz*, gordura de galinha, preferencialmente a que foi recolhida do topo de uma canja. Porém, ele segue executando a receita com óleo de oliva, afirmando que deste modo também é possível cozinhar.

Nesse sentido, o *matzo bray* da infância de Rosen, conforme nos é apresentado pelo poema, serve de metáfora para a cultura judaica do leste europeu vivida para além de suas linhas originárias, nos remetendo às adaptações necessárias para sua sobrevivência. Afinal, embora a receita não possa ser seguida à risca, não deixa de ser feita. No entanto, o ato de cozinhar um alimento às escondidas ou de não conseguir chamá-lo pelo nome correto, expõe determinada inadequação. Esta ambivalência também está presente na última estrofe. Com o retorno da mãe, a figura paterna se ausenta e o eu lírico-cúmplice – ou seja, as crianças – não transpassa a linha da autoridade de nenhum dos pais. Assim, ninguém é capaz de dizer o nome ídiche do prato que jantaram, como se por tal ato fosse possível de descaracterizá-lo e, portanto, absolver as personagens de qualquer falcatrua. Contudo, a tensão da inadequação não se dissipa ao evitar seu nome.

Madelyn J. Travis analisou este poema em seu livro *Jews and Jewishness in British Children's Literature*¹² (2013), obra em que apresenta suas análises sobre aspectos relacionados à construção de personagens judias e à utilização de noções da cultura judaica em textos selecionados de autores britânicos. Travis explica que “Don’t tell your mother” é essencialmente a descrição de uma receita de *matzo bray*, uma mistura frita de matsá e ovos, na qual o ídiche é entendido pelo contexto. Sob a consideração da autora, ainda ponderamos a respeito do rótulo que a personagem da mãe associa ao *matzo bray*: se são feitos dos mesmos ingredientes, por que um é frisado como pior do que um suposto ovo frito com torrada? Assim, questionamos qual o peso da cultura de herança no cotidiano. A mãe que sai de casa se desprende de sua origem e não perpetua seus costumes nas noites de estudo, mas há em contrapartida um movimento de resistência que remete ao caráter subversivo da LH, de ser cativado pelo familiar. Conforme Travis pontua:

The mother’s cultural ambivalence is apparent in her distaste for ‘that greasy stuff’ coupled with her lack of objection to its English cousin, the [fried?] ‘egg on toast’ that the boys tell her they were given. Thus, a few Yiddish words and some Jewish food become potent cultural symbols: ‘Perhaps my father, with his acute sense of class and solidarity, relished the heimish quality of the dish and its humble origins’ (Rosen, ‘Materialist’, 204). His mother’s escape from the ‘greasy stuff’ reflects ‘her emancipation from a predetermined sex role as a Jewish housewife, and part of what she saw as her emancipation from the obscurantist aspects of Judaism’ (204). Embedded in this simple poem are issues of history, geography, culture, class and gender that are particular to Rosen’s family’s experience of being Jewish and British. (TRAVIS, 2013, p. 79)

Travis menciona a estratégia da construção de uma subjetividade judaica nos poemas de Rosen a partir do movimento de privilegiar o que ela classificou como o lado minoritário de uma díade maioria-minoria. Em vista disso, os textos de Rosen exaltam características que se fundem em conceitos universais, como história, geografia e diferenças de classes e gênero. A abordagem desses conceitos são o fio condutor da forma como o poeta nos revela sua identidade judaica e que também denunciam o ativismo político e os esforços por uma educação multicultural por parte do escritor.

¹² Judeus e judeidade na literatura infantil britânica, em tradução livre

No próximo capítulo analisaremos mais profundamente alguns dos conceitos mencionados acima em três poemas selecionados que dialogam com a vivência multicultural da família de Rosen.

2 Família, comida e humor

2.1 Análise do poema “Bubbe and zeyde”

BUBBE AND ZEYDE,
my mum's mother and father.

We sometimes see them on Sunday.
They live in a dark room at the end of a dark corridor,
and Bubbe kisses us all when we arrive.

She looks like my mum, but very silver and bent at the middle,
which we'll all look like one day, says Mum's father.
Dad always looks fed up because he doesn't want to come,
but Mum talks to them properly.
Zeyde looks tired,
and pretends that the half crown he's going to give me disappears into the ceiling,
along with my nose if I'm not careful.

“Snap!”
And there's his thumb, in his fist,
and he beats me, at drafts, dominoes, snap, hare-and-hounds,
and even dice.
And he's got a bottle with a boat in it.

And we go for walks on Hackney Downs,
which he calls “Ackney Dans”.
And all the old men there say, “Hello, Frank.”
And while we're walking along, he says
“What's to become of us, Mickey? What's to become of us?”
And I don't know what to answer.

And he shows me to Uncle Heimey,
who looked out of the window and said

“Is that big boy your grandson, Frank?”

Even though he knows my name,
because that’s the way they talk.

And when we get back, we eat chopped herring,
or chopped liver, which is my favorite.

And Bubbe tells stories that go on for hours,
about people she knows who were ill, or people who’ve had to pay too much money,
and at the end of the story, it always seems as if she’s being cheated.

And once she took a whole afternoon to tell Mum how to make pickled cucumbers.

And she kept saying,

“Just add a little salt to taste, a little salt to taste.

Just taste it and see if there’s enough salt.

To make sure if there’s enough salt, just taste and see.”

And she calls me,

'Tateleh'.

And rubs my hair and bites her lips as if I’m going to run away.

And so she shakes her head and says,

“Oy-oy-oy-oy-oy...”,

but Zeyde goes to sleep in the old brown armchair,

with his hands on the pockets of his flappy blue trousers.

And when we go,

Mum frowns.

Zeyde holds my hand in his puffy old hand,

and keeps ducking his head in little jerks,

and says to us all,

“Come again soon.”

But I’d be afraid to go all the way on my own.

It’s very dark,

and the lavatory is outside,

which is sometimes cold.
 She doesn't like it when we go,
 and she kisses us all over again.

And Dad walks up and down like he does at the station.
 And Mum keeps pushing me and poking me.
 And they both wave all the time we go into the distance,
 and I always wave back, because I think they like it.
 But Mum and Dad sit absolutely quiet,
 and nobody speaks for ages.

Mum says,
 "Zeyde shouldn't give me the money."

Rosen abre o poema com o subtítulo que elucida como chama seus avós maternos, remetendo a uma ideia carinhosa em sua fala ao empregar os termos ídiche. Os avós paternos não estiveram presentes durante o tempo de sua criação, devido a uma configuração familiar inusitada. Na obra *So they call you pisher!* Rosen descreve o momento em que soube da morte do avô paterno como indiferente, uma vez que seu pai, Harold, não tinha qualquer contato com ele há mais de 30 anos, e mesmo na infância, quando Harold era questionado sobre seu pai, respondia que ele estava morto. O autor conta que Harold chegou em Londres aos três anos, em 1922, vindo dos Estados Unidos, acompanhado de sua mãe, Rose, uma irmã mais velha e um irmão mais novo – que não sobreviveu à jornada. O pai ficou no continente americano com os dois filhos mais velhos do casal. De acordo com o relato de Rosen, sua avó Rose pegou os filhos e foi embora do país sem ao menos se despedir. O poeta escreve que ao ouvirem a resposta de Harold sobre seu próprio pai, as *alte bubbes* expressavam seu sentimento de pena comentando: *Nabech!*¹³, e desejavam que ele não precisasse ir para Norwood¹⁴, referindo-se a um orfanato judaico ao sul de Londres.

¹³ “Que pena”, em ídiche

¹⁴ Inicialmente criado como um fundo de apoio para a comunidade asquenaze de Londres em 1795, Norwood passou a atuar como orfanato a partir de 1831, sendo nos dias de hoje uma das lideranças no serviço comunitário judaico local

O poema “Bubbe and Zeyde” traz na primeira estrofe a descrição da rotina de visitas à família materna. Em sua biografia, Rosen conta que apesar de cultivar um fervoroso imaginário sobre o bairro e as condições de moradia em que sua mãe e seu pai cresceram, somente na vida adulta é que chegou a visitar esses locais. Durante a infância, seus pensamentos sobre a vida dos pais eram povoados pelos relatos de apartamentos pequenos demais, habitados por pessoas demais e de necessidades emocionais negligenciadas, como a vez em que Harold revela que mesmo com raiva de seu tio, era obrigado a partilhar a cama com ele. Já na infância de Rosen, tais locais de moradia não faziam mais parte da realidade da família: sua avó Rose tinha ido morar com a família da filha mais velha; os pais de sua mãe mudaram-se para o norte de Londres com o filho mais novo, e Rosen os visitava de tempos em tempos, enquanto os avós também os visitavam, com menor frequência. O eu-lírico retrata a dinâmica dessas visitas, a disposição dos avós em recebê-lo e o mal-estar do pai em participar do evento. Desde o fim da segunda estrofe até a quinta, destaca-se a relação de amizade arquitetada entre avô e neto, permeada por brincadeiras, jogos e conversas com sotaque asquenaze enquanto passeiam pela vizinhança. Já entre a sexta e a sétima estrofe, o que se faz evidente é a relação da avó com a mãe: elas conversam, não apenas sobre amenidades como o avô e o neto, mas também sobre assuntos calamitosos, seja da própria avó, seja de outras pessoas.

Adentrando a cena pelas lateralidades, a comida judaica define contornos em “Bubbe and Zeyde”. Em meio aos tons dramáticos que tecem a comunicação entre os membros da família, enquanto a rotina da visita se desenrola, surge o alimento: arenque, fígado e pepino em conserva, pratos representativos da culinária asquenaze. É nesse âmbito que se destaca a narração de quando a mãe de Rosen aprendeu a preparar um desses pratos, em uma visita de domingo aos avós:

And once she took a whole afternoon to tell Mum how to make pickled cucumbers.
 And she kept saying,
 “Just add a little salt to taste, a little salt to taste.
 Just taste it and see if there’s enough salt.
 To make sure if there’s enough salt, just taste and see.”

A estrofe acima ilustra a relação entre mãe e filha por meio da importância da culinária na construção da identidade. No trecho, a avó de Rosen reserva uma tarde

inteira para ensinar sua própria filha a preparar pepinos em conserva. Enquanto repassa o que sabe, o poema demonstra um atrito entre as duas personagens ao lançar mão do recurso da repetição das falas da avó. Ela impele a filha diversas vezes a provar o sal, implicando, então, que o modo como a filha prepara sua receita - a original - não é o adequado, e sugerindo, portanto, que a personagem da mãe de Rosen não se apega às instruções (tradições) para seguir à risca a receita.

Montanari defende a noção de que, assim como a linguagem, a cozinha contém e expressa a cultura de quem a pratica, tornando-se depositária das tradições de determinado grupo identitário (MONTANARI, 2008, p.183). O autor reitera que tanto tradições quanto identidades se afirmam e desenvolvem-se longe de seus locais originários, surgindo, portanto, como a manifestação de uma herança cultural. Ele afirma que a herança de uma tradição culinária fornece contribuições aos modelos gastronômicos dos locais de acolhimento, de maneira que o individual e o coletivo se fundem, em um sistema em que um é influenciado e influencia:

Numa tal perspectiva, que de bom grado se mescla à desconfiança pelo que é diferente, ao medo da contaminação, a formas mais (ou menos) exasperadas de isolamento e de intolerância, em geral a história é invocada como local de produção das origens, das "raízes" mais ou menos míticas que servem de referência para a conservação da própria identidade. Porém, na maioria das vezes, este apelo vicário à história é uma mistificação, pois a história nos mostra exatamente o contrário: que as identidades culturais não estão inscritas no patrimônio genético de uma sociedade, mas incessantemente se modificam e são redefinidas, adaptando-se a situações sempre novas, determinadas pelo contato com culturas e identidades diversas. O confronto com o outro permite não apenas avaliar, mas criar a própria diversidade. (MONTANARI, 2009, p.12)

Do mesmo modo que as metáforas analisadas anteriormente no primeiro poema deste capítulo sugerem adaptações que tornaram possível a sobrevivência da cultura judaica na diáspora através dos séculos, podemos, a partir da citação acima, compreender a leitura de "Bubbe and zeyde" como uma troca entre gerações que se manifesta em forma de confronto e que, assim, permite criar diversidade sem se desligar de suas origens. Conforme Montanari postula, "a identidade não existe no início, mas no fim do percurso" (MONTANARI, 2008, p.190). O autor ainda ilustra este pensamento com a metáfora de uma planta, que se abre à medida que suas raízes se aprofundam na terra: "o produto está na superfície, visível, claro, definido: somos nós.

As raízes estão abaixo, amplas, numerosas, difusas: é a história que nos construiu” (Idem).

Em seguida, daremos continuidade às análises sobre as trocas entre as gerações e culinária de herança com o poema “Bagel”, que trata de um alimento típico da tradição judaica asquenaze.

2.2 Análise do poema “Bagel”

Bagel

On Sunday we go over to see Bubbe and Zeyde.

Bubbe takes me to the bagel shop to buy bagels.

There are hundreds of them.

Then we take them home.

We sit down to eat the bagel,

And Zeyde says:

‘Save the hole for me.’

So I eat a bit of the bagel.

Then I say,

‘Do you want the hole now, Zeyde?’

And he says, “No, there’s too much bagel round the hole.

I just want the hole.’

So I eat some more bagel.

And I say,

‘Do you want the hole now, Zeyde?’

And he says, ‘No, there’s too much bagel.

I just want the hole.’

So I eat some more

Until all that’s left is a tiny, tiny little ring of bagel
round the hole.

And I say, ‘Do you want the hole now, Zeyde?’

And he says, "No, I can still see some bagel round the hole.'

So then I eat the tiny, tiny ring of bagel round the hole
and there is no bagel left.

And Zeyde looks at me and says,
'So? You couldn't save me the hole?'

O poema "Bagel" consiste em sete estrofes que descrevem um diálogo entre o eu-lírico e a personagem de seu avô. O cenário estabelecido é, outra vez, o das visitas aos avós nos dias de domingo, agora em um recorte que evidencia o relacionamento entre avô e neto, logo após este último e a avó trazerem para a casa bêtigels, uma rosca típica da culinária judaica asquenaze.

Em contraste com a densidade dos assuntos tratados em família, como a conversa que se dá entre mãe e filha anteriormente em "Bubbe and Zeyde", lemos em "Bagel" as personagens compartilhando de uma experiência terna principalmente através da brincadeira que se desenrola no diálogo. Título do poema, o bêtigel é uma rosca redonda e vazada como um anel, e seu formato é o que permite avô e neto estenderem a conversa ao longo das estrofes. O eu-lírico alterna as falas com seu avô: *Zeyde says (...)* *And I say (...)* *Then he says...* Desta maneira, o diálogo transforma as falas em um jogo de disputa entre a massa do bêtigel e o buraco de seu centro; o avô insiste que o neto deixe apenas restar o buraco para que ele, então, coma; o neto pergunta em diversos momentos se o avô já quer comer a parte que é o buraco da rosca, e assim sucessivamente até o neto acabar de comer por inteiro. Rosen utiliza essa alternância para construir o tom humorístico do poema.

O humor é uma linguagem presente não somente nos poemas de Rosen, mas na cultura judaica asquenaze, de forma ampla. Assim como o autor emprega termos específicos da língua ídiche em seus textos, o modo como explicita uma situação bem humorada também é uma marca cultural. Em *Jewish Jokes, Yiddish Storytelling, and Sholem Aleichem: A Discursive Approach*, Finkin destaca esta marca como parte da identidade asquenaze, conforme podemos averiguar a seguir:

However, although cultures do have humor, and although humor is not exclusive to the Jews, within the Jewish cultural system, and specifically within the Ashkenazi Jewish cultural

polysystem, humor is Jewish. One important incarnation of this humor is the joke (FINKIN, 2011, p.83).

Ele ainda explica que um aspecto das piadas é que elas se desenrolam com base nas expectativas de quem a escuta, de maneira a envolver o ouvinte até que o contador da piada frustra tais expectativas. Nesse sentido, a competição argumentativa que se apresenta no poema “Bagel” pode ser lida como uma piada.

De um outro ponto de vista, conforme já mencionado na análise do poema “Don’t tell your mother”, encontramos na obra de Rosen uma tensão permanente, embora sutil, entre o mundo dos adultos e o mundo da criança, representado pelo eu-lírico. Em ambos “Don’t tell your mother” e “Bagel”, há a presença de um adulto que executa uma função paternalista e, também, controladora, respectivamente o pai e o avô materno, em contraste com as figuras maternas — a mãe e a avó, que não se sobressaem do pano de fundo. Estas figuras desempenham papéis determinantes na estrutura familiar, criando um sentido que orienta seus comportamentos. Nos poemas, as figuras maternas estão ligadas a um aspecto mais conectado à segurança, representada pela garantia da alimentação, como a mãe que se certifica do preparo do jantar e a avó que sai de casa para comprar a rosca. Em “Don’t tell your mother”, os homens manipulam tal senso ao agir de forma a subverter essa estabilidade; já em “Bagel”, eles protagonizam uma grande brincadeira, na qual vemos a personagem do avô instando o neto a comer tudo.

No decorrer dos versos, acompanhamos o inquérito da criança sobre o momento oportuno para fazer sua oferta do pedaço da rosca ao avô, que, por sua vez, apenas estimula que o neto coma todo o bêiguel através da brincadeira de guardar o buraco do alimento para o final. Contudo, é na última estrofe que o autor lança mão da provocação que indica uma suposta incompletude da ação da criança:

And Zeyde looks at me and says,
‘So? You couldn’t save me the hole?’

Com essa pergunta, Rosen conclui o poema evocando a brincadeira do adulto contra a percepção da criança. Apesar de soar em um tom despretensioso, como é o tom da poesia de Rosen, este último verso pode levar o leitor a perceber que há alguma diminuição da presença infantil, mitigando os esforços que deram voz à criança através do diálogo que estrutura o poema. No entanto, é preciso ressaltar o

pensamento asquenaze na elaboração do poema para que uma relação de disputa de poder entre adulto e criança não se sobressaia.

Por um lado, podemos perceber a posição do eu-lírico nas entrelinhas da última estrofe a partir da pergunta do verso final – e sua ausência de resposta –, e, deste modo, questionamos se a criança seria capaz de compreender a perspectiva adulta. Ao delinear a hierarquia familiar nos versos, podemos observar como a personagem do avô de Rosen representa certo caráter sobre a infância que pode se relacionar com o que Rudd escreveu sobre a legitimação da voz infantil na literatura. Segundo Rudd (2004), a literatura infantil é uma instituição que pertence ao adulto e dentro da qual a criança é silenciada. Para o autor, as crianças, ao contrário das mulheres e outros grupos minoritários, ainda não têm voz, mesmo na literatura destinada a elas, principalmente porque esta literatura não é criada por crianças, como também pontuou Hunt (2010).

Por outro lado, há de se levar em conta o papel cultural nesta análise. O folclore asquenaze é permeado por narrativas de fator humorístico, como já mencionamos anteriormente. Inclusive há nele inúmeras citações sobre o bêiguel. De acordo com Maria Balinska (2009), autora da obra *The Bagel: The Surprising History of a Modest Bread*¹⁵, a melhor das histórias folclóricas sobre o bêiguel é, provavelmente, a dos Tolos de Chelm. Chelm é uma cidade real na Polônia, porém é tida nesta cultura como a cidade dos bobos, servindo de cenário para narrativas ridículas. Balinska conta que ao descobrir que os bêiguels estavam em falta em Chelm, uma delegação de sábios da cidade decidiu agir para descobrir por que razão os bêiguels da cidade vizinha pareciam mais apetitosos. Ao questionarem o padeiro da cidade vizinha, o mesmo responde que o segredo está no buraco do bêiguel. A delegação de sábios, então, solicita alguns buracos de bêiguels, para que possam experimentar e o padeiro entrega uma dúzia de buracos, que são cuidadosamente guardados pelo membro da delegação em seus bolsos. Na volta para Chelm, eles de repente se descuidam no meio do caminho, caem do topo de uma colina e rolam abaixo, assim como os buracos dos bêiguels que também caem de seus bolsos. Após o tropeço, a delegação procura pelos buracos, mas não encontram-nos. Entristecidos, retornam à Chelm de mãos vazias e incapazes de mudar a situação dos bêiguels na cidade.

¹⁵ O bagel: a surpreendente história de um pão modesto, em tradução livre

Tendo em vista o poema e a narrativa mencionada acima, compreendemos que sob a ótica do humor judaico, o bêtiguel tem a função de ser um instrumento para uma piada. Ele é empregado com esta função desde a narrativa folclórica sobre Chelm, passando pelo poema de Rosen e chegando até mesmo à cultura norte-americana do momento presente, na qual o bêtiguel frequentemente aparece como recurso humorístico em produções midiáticas, por exemplo. Além disso, existem muitas publicações na língua inglesa dedicadas ao humor construído a partir de trocadilhos com a palavra bêtiguel, mas que se perdem no processo de tradução. Um exemplo deste tipo de trocadilho diz o seguinte: *My doctor said I need to eat more hole foods. So, I only eat bagels now.* O trocadilho em inglês entre “whole”, integral, e “hole”, buraco, consiste em uma perda tradutória irreparável neste caso. Portanto, notamos que o humor judaico, assim como o idioma ídiche e os hábitos alimentares, é também um fator de herança cultural que transcendeu as fronteiras da Europa Oriental e se renova onde há a presença de seu legado diaspórico.

Conforme pontuou Travis (2013), a obra de Rosen prioriza a cultura judaica ao categorizá-la em meio ao que se liga à cultura maior da sociedade. Em “Bagel” esse movimento se dá pelo encontro familiar e pelo compartilhamento do alimento, porém, se caracteriza a identidade judaica com o emprego do ídiche ao chamar os avós de *bubbe* e *zeyde*, e a rosca de bêtiguel. Ademais, destaca-se o formato específico da rosca como uma característica o que o diferencia, além de demonstrar com isso um elemento da cultura asquenaze, a piada, que é construída na forma do próprio poema. E nesta mesma construção temos clara a qualidade universal dos temas abordados por Rosen.

O poema “Bagel” apresenta uma relação de grande afeto entre um adulto e uma criança, e é permeado de humor. Já no próximo poema analisado, embora haja afeto, encontramos uma situação trágica entre adultos e crianças. Apesar de Rosen ser um autor adulto, se colocar-se como protagonista desde o ponto de vista de si próprio criança dissipa em certa medida a imposição da postura adulta que comumente encontramos nas narrações dos livros infantis. No entanto, não a afasta por completo, servindo também como um testemunho da infância e da visão adulta sobre esta fase quando Rosen reconta em poesia momentos de sua vida. Hunt afirma que “talvez seja inevitável o fato de que a literatura infantil seja classificada como inferior; mas isso depende, em grande parte, do modo como a sociedade encara as crianças e a infância” (HUNT, 2010, p.90). Ou seja, na literatura infantil no geral e até

mesmo na literatura de Rosen, assim como nas práticas sociais, a criança está sujeita à postura do adulto à sua volta.

O episódio narrado por Rosen no próximo poema é mencionado em sua autobiografia. Antes de ter nascido, seus pais já haviam tido dois filhos. Porém, Rosen, que conheceu apenas um deles — seu irmão mais velho Brian — não sabia da morte de seu irmão do meio até ele próprio encontrar uma fotografia da criança. Na coletânea *Quick let 's get out of here!*¹⁶ Rosen publicou o poema “Going through old photos”, em que narra o momento da descoberta sobre a existência de seu irmão, Alan. Lemos o poema abaixo.

2.3 Análise do poema “Going through the old photos”

Going through the old photos

Me, my dad
and my brother
we were looking through the old photos.
Pictures of my dad with a broken leg
and my mum with big flappy shorts on
and me on a tricycle
when we got to one of my mum
with a baby on her knee,
and I go,
'Is that me or Brian?'
and my dad says,
'Let's have a look.
It isn't you or Brian', he says.
'It's Alan.
He died.
He would have been
two years younger than Brian

¹⁶ Depressa, vamos sair daqui – em tradução livre

and two years older than you.
He was a lovely baby’.

‘How did he die?’
‘Whooping cough.
I was away at the time.
He coughed himself to death in Connie’s arms.
The terrible thing is,
it wouldn’t happen today,
but it was during the war, you see,
and they didn’t have the medicines.
That must be the only photo
of him we’ve got’.

Me and Brian
looked at the photo.
We couldn’t say anything.
It was the first time we had ever heard about Alan.
For a moment I felt ashamed
like as if I had done something wrong.
I looked at the baby trying to work out
who he looked like.
I wanted to know what another brother
would have been like.
No way of saying.
And Mum looked so happy.
Of course she didn’t know
when they took the photo
that he would die, did she?

Funny thing is,
though my father mentioned it every now and then
over the years,
Mum – never.

And he never said anything in front of her
about it
and we never let on that we knew.
What I've never figured out
was whether
her silence was because
she was more upset about it
than my dad –
or less.

“Going through the old photos” é um poema de quatro estrofes no qual Rosen narra o momento em que faz a descoberta de ter um outro irmão e sua reação ao fato. Na primeira parte, lemos que o pai e os dois filhos vasculham uma caixa com fotos antigas, enquanto o eu-lírico demonstra interesse nos registros até que esse interesse se transforma em curiosidade sobre o próprio passado. Ao deparar-se com o retrato de sua mãe carregando um bebê desconhecido, o eu-lírico questiona e, então, escuta seu pai revelar a identidade daquela criança: seu segundo filho.

Na segunda estrofe, a personagem do pai explica sobre a trágica morte daquele bebê, que faleceu pela escassez de remédios durante a guerra; compreendemos que sua esposa estava sozinha com as crianças enquanto ele servia ao exército dos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, como Rosen afirma em *So they call you pisher!*, por volta do ano de 1944 – uma vez que Rosen nasceu em 1946.

O protagonismo masculino presente em todo o poema reafirma o domínio da figura paterna na obra de Rosen. No texto, o pai se apodera de uma ação em detrimento da figura materna que mantém-se em silêncio, como lemos nas duas últimas estrofes e também em outros dos poemas analisados até agora. Não só a mãe se cala, como também é colocada à parte nesse contexto, sendo observada à distância pelo marido e os filhos, que não ousam compartilhar que sabem de seu segredo, seu filho morto. Observamos que este segredo evoca no eu-lírico sentimentos de vergonha e culpa, em uma atmosfera na qual imperam tensões geradas por algo que não é e nem pode ser dito; pelo que permanece sem uma explicação esclarecedora para a perpetuação desta conduta. Assim, tais tensões se acumulam de modo que terminam por expressar a dúvida do eu-lírico nas últimas linhas do poema, quando ele se pergunta se o silêncio da mãe é por se incomodar

mais ou menos do que seu pai, o qual ousava mencionar o assunto algumas vezes, desde que longe dela.

Roland Barthes (1984), em sua obra *A câmara clara*, criou conceitos baseados em elementos que identificou na Fotografia. Com os conceitos de *studium* e de *punctum*, Barthes definiu ideias suplementares do que evoca a imagem fotográfica: o *studium* é um conceito amplo, referente ao que desperta um interesse generalizado sobre determinado registro, uma percepção que vem do saber individual que adquirimos, da cultura que cultivamos; já o *punctum* é um aspecto pontual e pungente, provocador de feridas. Através do *punctum* que uma imagem é capaz de despertar em nós, transcendemos a vastidão inexata do *studium* para libertar uma emoção, sucumbir a uma entrega. Barthes também elaborou os conceitos de *Operator*, de *Spectator* e de *Spectrum*, estabelecendo entre eles uma correlação de práticas. O *Operator* é quem está por trás do registro do instante sob uma ótica específica, quem aperta o botão da câmera; o *Spectator* é o observador da foto em si; e o *Spectrum* é o alvo fotografado, o que foi registrado no instante já morto.

Então, relemos as duas primeiras estrofes, agora sob o prisma barthesiano, e identificamos nela a presença do *studium*, quando o eu-lírico tem em mãos o retrato de sua mãe com aquela criança, que até então só poderia ser ele ou seu irmão mais velho, e há curiosidade em descobrir qual dos dois estaria no retrato. O *Operator*, inferimos que é o pai, responsável pela captura do documento e que, a partir da segunda estrofe, performa a posição de *Spectator* ao lado dos filhos, os outros homens da família, que desbravam unidos um passado quase sigiloso, do qual o eu-lírico é uma espécie de detetive, postulando suas dúvidas sobre o *Spectrum*; o *Spectrum*, portanto, é o que se vê registrado, a mãe sorridente naquele momento, uma mãe que o eu-lírico vê de maneira inédita levando nos braços seu filho-irmão falecido, apagado da história, senão por aquele único pedaço de papel fotográfico.

Em "Going through the old photos", Rosen lida com o assombro de um passado novo e que, por isto, ainda não era lembrança. E isto se torna evidente na terceira estrofe, ao reconhecermos a presença do *punctum* por meio da elaboração de um luto tão repentino quanto desamparado com o reconhecimento da identidade da criança fotografada. Luto esse que o eu-lírico levanta com observações sobre o horror da finitude, o desconsolo insanável de uma morte tão próxima, da qual ele ou o irmão mais velho poderiam ter sido vítimas. E, ao mesmo tempo, tão desconhecida e prematuramente sepultada pelo silêncio – quase – total.

Pode-se ainda associar ao poema “Going through the old photos” a obra *Letargo* da autora argentina Perla Suez (2006), a qual levanta temas que dialogam com a obra de Rosen – não apenas com o poema da presente análise, mas também como um todo. *Letargo* (em português, “letargia”) é o primeiro romance de Suez, uma obra que carrega elementos do gênero do diário e traz coincidências autobiográficas entre a protagonista e a autora. Ora em primeira pessoa, ora em terceira pessoa, *Letargo* tem em Déborah a protagonista-narradora, uma mulher de origem judaica que, já adulta, relata uma passagem de sua infância: o período em que ganha um irmão, morto subitamente poucos dias depois de nascer.

A partir da configuração familiar que toma forma após a fatalidade, Déborah investiga a si própria observando o distanciamento da mãe, que enlouquece após o ocorrido, a avó assumindo um papel ativo em sua criação, e o afastamento do pai e envolvimento dele com a política, buscando constituir, então, uma percepção completa de quem ela é e foi. Por todos os fragmentos dos sete cadernos que compõem *Letargo*, encontramos os traçados de imagens mentais como se fossem fotografias que o leitor contempla junto à protagonista, os quais Déborah descreve como imagens intactas de uma foto jamais tirada.

Entretanto, cumpre notar que a fotografia tem forte presença em *Letargo* e aparece, a princípio, como uma atividade que está ligada às figuras masculinas. O interesse romântico de Déborah na infância — León, que se torna seu marido — , ganha de presente uma câmera; seu pai surge em uma cena na qual transforma a garagem em um quarto escuro para revelar fotos dos companheiros do Partido Comunista. Embora a personagem da avó o diminua por isto, Déborah sabe que seu avô, o qual conhece somente por um retrato, também revelava fotos. A linguagem da memória de Déborah é fotográfica: os fragmentos nos cadernos que compõem *Letargo* são traçados de imagens mentais, recortes enquadrados pela visão de uma menina, que abrigam seu *Spectrum*, como definido por Barthes. “Vi a mamá, a papá y a la bobé que estaban quietos, como en una foto en blanco y negro”, Déborah lembra e visualiza tais instantes, que, mesmo mortos ou intactos no tempo, retornam vivos e a assombram. Pensando nessa linguagem figurativa, é possível dizer que Déborah enquanto criança é o que Barthes chamou de *Operator*, vivendo quase em modo automático, técnico e maquinal, e na vida adulta transforma-se em *Spectator*, aprofundando o sentimento por suas memórias, tomando a formação dessas imagens

antigas pelo aspecto da ferida, pavimentando assim um caminho para as emoções até seu âmago.

Quanto ao poema de Rosen, já na quarta e última estrofe, notamos que há um novo arranjo na dinâmica entre as personagens. Ainda de acordo com o pensamento Barthesiano, o *studium* é moldado pela pura observação da mãe no poema e a decorrente compreensão de que não se toca no assunto do irmão falecido. Desta maneira, o *Operator* deste rearranjo passa a ser o eu-lírico, narrador de suas considerações sobre aquela com quem compartilha um segredo sem que esta se dê conta; o *Spectator* agora é o pai, conhecedor da extensão de todo o cenário e que tem o poder se manifestar sobre o indizível; a mãe permanece o *Spectrum*, centralizada pelo olhar dos homens. Por conseguinte, o *punctum* surge como a dúvida posta pelo autor nas linhas finais, corroborando com a impossibilidade de compreensão sobre o que nunca se fala. Contudo, há na presença do *punctum* a confirmação da ferida pelo eu-lírico, trazendo à luz a percepção da mesma.

Nota-se que tanto para Déborah quanto para Rosen, a morte do filho-irmão cria abismos na comunicação entre crianças e seus cuidadores, principalmente por causa do silêncio que cresce em volta do luto das mães. No entanto, os cuidadores, que corroboram com tal silêncio, se comportam como perpetradores de angústias nestas crianças ao sustentar o não-dito. No caso de Lete, a mãe fictícia em *Letargo*, a personagem termina por não suportar sua tragédia pessoal, enlouquecendo e padecendo aos poucos até, por fim, cometer suicídio. Por outra perspectiva, Connie, personagem e também a mãe real do poeta, segue viva, porém rígida, inapta a se abrir e reconhecer sua dor perante à esfera íntima. Considerando o conceito de Barthes, é possível afirmar que ambas são dominadas pelos olhares do *Spectator*, incapazes de transpor-se para fora do *Spectrum* capturado pelo luto. Entretanto, a conduta de Lete sugere que a personagem tenha concebido a própria movência entre *Spectrum* e *Operator*, e que, por consequência, não suportou encarar o *punctum* – o que, segundo o pensamento de Barthes, é a janela para a emoção.

Como na poesia de Rosen, em *Letargo*, a herança cultural da família de origem asquenaze se tece nos pormenores do dia a dia, com o uso da língua ídiche, culinária e rituais da tradição judaica. As personagens adultas excluem o entorno com o emprego do ídiche, o que acaba deixando lacunas inexplicáveis na infância da protagonista, já que a ela não é ensinado o idioma. Portanto, o que os familiares julgam que Déborah não deve saber dá o tom da vida familiar: há muito que não é

dito. Ninguém explica à menina o que tem a mãe, ninguém explica à menina o que acontece com o pai. É preciso que a Déborah adulta encare a Déborah criança para repassar sua história e fazer as pazes com esses espaços em branco, conforme a personagem vislumbra na seguinte passagem: “afuera está oscuro y hasta que aclare será esa niña que camina en la niebla” (SUEZ, 2006, p.27).

Sem o peso do drama de Suez, a poesia de Rosen se encontra com a da argentina ao nos provocar com a escrita de um adulto que se encarna criança, repassando episódios de sua história com um posicionamento que é simultaneamente contemplativo e saudosista, mas também questionador sobre família, identidade e política. Rosen publicou diversas antologias poéticas com as memórias de sua infância, revelando em sua escrita aspectos mais ou menos pungentes de seu passado e dos que o rodeavam, sempre em primeira pessoa, sempre se colocando como o eu-lírico protagonista de seus poemas narrativos, ou seja, o autor se olha no passado, mas não toma distância de si. Rosen se propõe a elaborar tais questionamentos. Porém, em ambos os casos, as imagens mentais das lembranças de cada um se iluminam através da percepção de uma ferida.

Nos poemas de Rosen notamos que o britânico compõe sua obra por meio da narração de momentos que desenham memórias, em ordem anacrônica, como ideias soltas, tal qual fotografias que preenchem as páginas de um álbum de família. Sob essa ótica, podemos afirmar que os autores abrem seus álbuns de família, que se constituem a partir de um ângulo individual, mas que se estendem aos judeus imigrantes da Inglaterra, e também aos que se cruzam nesse tempo-espaço.

Em seu artigo *Álbum de familia*, Arfuch (2008) questiona a relação entre o espaço biográfico individual e social. Segundo ela, a criação literária e artística proporciona uma ampliação desse espaço, por meio da exploração da memória de um relato íntimo em uma representação midiática que procura reconstruir dimensões da história e da memória compartilhada. No artigo, Arfuch comenta uma obra do artista plástico Christian Boltanski, chamada *Álbum da familia D.*, que consiste em um painel de 150 fotografias em preto e branco, emolduradas, lado a lado, formando um largo retângulo. Trata-se de registros dos pormenores do dia a dia familiar: encontros entre amigos, passeios, crianças brincando. A autora contextualiza a obra com a época em que escreve: a poucos dias de se completarem 20 anos do golpe militar na Argentina, o mural de Boltanski faz uma invocação do passado compartilhado, no âmbito da

ancestralidade e do político. Nesse sentido, há muitas cicatrizes na história coletiva; há tragédias pessoais, mas também sociais.

Rosen, em seus poemas e em outras obras literárias, aborda a questão da imigração judaica a partir da contemplação pessoal de suas personagens, com seus flagelos, conflitos de gerações e crises de identidade, elaborando narrativas que apresentam recursos para mesclar violências compartilhadas com a dor íntima, dado que os processos migratórios se ligam a tramas complexas e traumáticas também do ponto de vista cultural, como averiguamos no capítulo seguinte.

3 Entre a memória individual e a coletiva

Neste início de século XXI, a memória tem voltado ao debate público por meio de tentativas de restaurar sua condição. Para expressar os efeitos traumáticos vividos, manifestações culturais e artísticas, bem como atos públicos de comemoração e luta política foram e ainda são instaurados. No ano de 2005, por exemplo, a ONU estabeleceu o dia 27 de janeiro como o Dia Internacional em Memória das Vítimas do Holocausto. Extensos relatos de sobreviventes da Shoá foram publicados e são continuamente adaptados para o teatro e cinema, mesmo décadas após a derrota nazista. Elie Wiesel, Primo Levi e Viktor Frankl são exemplos de sobreviventes renomados que publicaram relatos de suas experiências nos campos de concentração em obras que fundamentam a memória do período, expondo e muitas vezes dissecando discussões públicas sobre o tema. *O diário de Anne Frank*, publicado postumamente, tornou-se uma leitura popular entre jovens das gerações nascidas após 1945. Tais relatos estimularam o debate em torno da memória e, por consequência, engendraram a análise histórica do período da Shoá na configuração do século XX. Com seus testemunhos, esses autores não só denunciaram os crimes durante o período do governo nazista, e não só relataram suas experiências pessoais como vítimas, mas também elaboraram a construção de suas identidades judaicas.

Essa etapa de construção revela-se absolutamente necessária, uma vez que, por meio da veiculação de propaganda nazista na Alemanha e na Europa ocidental, buscou-se estabelecer uma homogeneidade definitiva e coletiva para os judeus, com o objetivo de deturpá-los. Mesmo anteriormente à ascensão do governo nazista, por mais de um milênio e em diversos momentos, judeus foram desmembrados da sociedade maior, com a imposição de estereótipos e estigmas, de acordo com o historiador Leon Poliakov:

Instaurou-se a tradição anti-semita: especialmente no Ocidente cristão, a partir das Cruzadas é que fervilharam as lendas que atribuíam aos judeus complôs maléficos, no intuito de cominar o universo; a última versão, no começo do século XX, chamava-se os *Protocolos dos Sábios de Sião*, de sinistra memória. Os judeus polemizaram e protestavam contra a falsificação; segundo Hitler, os desmentidos eram a melhor prova da realidade de um complô ao qual somente o genocídio poderia pôr um fim definitivo. (POLIAKOV, 1988. p. 86-87)

Rosen escreveu suas memórias em uma conjuntura temporal, social e política que diferencia esse processo de construção em seus poemas dos relatos de sobreviventes da Shoá. A parte da identidade de Rosen que foi tolhida pelo nazismo é confrontada em um movimento investigativo de recuperação, revelando-se em múltiplas camadas e surgindo como o tema principal dos poemas que analisaremos a seguir.

3.1 Análise do poema “Leosia”

Leosia

I went to see my father’s cousin Michael.
He was born in Poland.

When the Nazis came in the west
His parents put him on a train
going east
and he never saw them again.
They died in a Nazi death camp.

When the Russians came in the east
he was arrested, put on a train
and sent to one of the Russian camps.
But he lived.

When I went to see him
he wouldn’t tell me any of this.
When he went out of the room
his wife said he can’t bear to talk about it.
When he came back into the room
he said, “Tell him the story about my cousin Leosia.”

So they told me the story about cousin Leosia.

'When the Nazis came in the west
Leosia pretended to be a Christian.
She put a crucifix round her neck
and then she fetched her grandmother's brooch
and took the diamonds off it.
She took the soles off the heels of her shoes
put the diamonds inside the heels
and put the soles back on.
She thought if there were going to be any problems
she would be able to sell them.
Then she went west
into Germany.

In Germany she worked in a factory.
No one ever found out that she was Jewish.

At the end of the war
she couldn't face going back to Poland.
Her parents, all her friends and all her relations
had been taken away to the camps and killed.

She went to Israel to find her brother Naftali.

She told him how she had lived
right through the war
with diamonds in the heels of her shoes.

'I always knew if ever I got into difficulty
I could've sold them
and maybe paid someone to help me.
And here they are,' she said,
'the very diamonds themselves.'

And Naftali said, 'Where did you get the diamonds from, Leosia?'

And Leosia said, 'From our grandmother's brooch.'

So Naftali said, 'Listen carefully, Leosia.

Many years ago, our grandmother wrote to me.

She said that grandfather's business wasn't doing too well

and so to help out

she had taken the diamonds off her brooch

put in glass ones instead

and sold off the diamonds.

She didn't tell anyone about it

but she wrote to me to get it off her chest.

You went through the whole war

with nothing more than

bits of glass in the heels of your shoes'.

A primeira informação que o leitor obtém acerca de “Leosia” é a relação entre o eu-lírico e os demais personagens, declarada na abertura do poema. A partir disso, entendemos que um movimento de imigração é o pano de fundo para o desenvolvimento do poema e que o “primo Michael” é um estrangeiro. Como, na obra de Rosen, a persona poética é ele mesmo, é importante notar que o autor e o “primo Michael” são homônimos, sustentando, assim, o argumento de que ambos enfrentam uma busca pessoal por questões de identidade e revisitam a história com seus traumas individuais e coletivos, como é possível identificar nas próximas estrofes.

Nota-se na segunda e na terceira estrofes o estabelecimento de situações traumáticas durante o período da Shoá. O poema narra como, ainda muito jovem – uma vez que são os pais que tomam a decisão de mandá-lo embora –, o primo Michael foi separado de sua família no início da Segunda Guerra Mundial, logo quando os nazistas tomaram o poder sobre sua cidade natal e seus parentes foram assassinados. Por esse motivo, toda uma nova existência precisou ser criada pelo primo Michael, pois ele foi forçado a enfrentar de forma repentina e brutal um novo país, um novo idioma e o desconhecido. Mesmo assim, ele sofre com uma espécie de repetição do evento traumático ao final da guerra, quando é enviado para um

acampamento russo e novamente é forçado a viver em um lugar novo, a encontrar outro idioma e o desconhecido.

Apesar disso, a última linha da terceira estrofe revela que o primo de Rosen resistiu às adversidades e sobreviveu ao Holocausto. No entanto, a personagem do primo é incapaz de relatar sua experiência individual; ele permanece inexpressivo em relação ao trauma, e é descrito pela esposa como alguém que não suporta falar sobre o que aconteceu. Em contraponto, a personagem da esposa funciona como porta-voz. É na quarta estrofe que o primo Michael pede à mulher que conte um relato da Shoá, o de sua prima Leosia.

A narrativa de Leosia ecoa a experiência do primo durante a guerra. Ambos são judeus e sofreram com mudanças bruscas no início da Segunda Guerra Mundial. Com isso, Rosen lança mão de uma catáfora ao iniciar a história de Leosia com a mesma frase que usou para a do primo Michael: “Quando os nazistas chegaram ao oeste”. Porém, Michael é um menino judeu enviado de trem em direção ao incógnito, ao passo que Leosia é uma jovem judia que migra para a Alemanha de Hitler encenando uma identidade diferente. Ela se vê sem escolha a não ser assumir um disfarce, o que ela faz exibindo um símbolo cristão no pescoço: um pingente de crucifixo com o suposto poder de mudar sua etnia.

Imbuída da perspectiva de uma outra Leosia, trabalhadora cristã sob o governo nazista, ela guarda em segredo a herança familiar, materializada em um broche de diamantes que pertencia à sua avó. Leosia remove os diamantes do broche e esconde-os nos saltos dos sapatos, zelando por eles como talismãs, pois acredita que esses diamantes lhe preservariam caso ocorresse algum inesperado. Ao final da guerra, Leosia é uma sobrevivente que, assim como o primo Michael, não tem condições de enfrentar o que passou: não suportou voltar para a Polônia, pois toda a vida em seu país foi extinguida pelo regime nazista. Contudo, ela conseguiu se conectar com seu irmão e contar a ele o que havia passado.

Ascendendo à crise, interposta pela guerra e suas consequências, a personagem de Leosia realiza o improvável ao reencontrar seu irmão em Israel – um país recente, institucionalmente judaico e pequeno, criado em 1948 após o fim da Segunda Guerra Mundial. Como faz parte do estilo poético de Rosen incutir humor em situações que poderiam ser vistas como eventos trágicos, em “Leosia” o leitor identifica o recurso da ironia com a reviravolta chocante nas duas estrofes finais. Nessas linhas descobrimos que o talismã de Leosia, a garantia ancestral de sua

proteção, nunca existiu realmente, pois era mera atribuição de sua imaginação. A vida e a sobrevivência de Leosia se baseiam em duas mentiras: a cruz e os diamantes.

Durante os anos de governo nazista, a população judaica da Europa foi destacada com distintivos identitários. Desde o início da guerra, era imperativo que os judeus na Polônia ocupada usassem de maneira visível em suas roupas uma estrela de Davi. À medida que a ocupação territorial avançava, os nazistas levaram para outros países a rotulagem obrigatória (HASSELBACH, 2016). De acordo com o decreto oficial, todos os cidadãos judeus nos termos das Leis de Nuremberg, a partir de 6 anos de idade, estavam proibidos de *se mostrar em público sem a estrela judaica*. Quem tentasse esconder a *Judenstern* sob uma pasta, a lapela do casaco ou um cachecol, por exemplo, estava sujeito a punições severas por parte da Gestapo, que monitorava rigorosamente o uso visível do estigma (idem). Ainda era proibido também que judeus exibissem outros tipos de distintivos.

Entretanto, o leitor testemunha a luta pela vida de Leosia justamente por meio da manipulação de tais distintivos. Em contraposição à população judaica, Leosia carrega literalmente uma cruz. Se vestisse uma estrela, seu destino seria outro. Assim, a personagem sustenta ao mesmo tempo as suas chances de sobrevivência e a máscara de uma suposta conexão identitária, existente apenas nos olhos de quem a via. Restany comentou como o uso de distintivos sinalizam reconhecimento a determinados grupos étnicos. O autor escreve que

Uma associação, um grupo, um partido, um grupo étnico, uma nação reconhecem-se em determinados sinais identificativos, a começar pelas suas bandeiras. Os sinais identificativos de uma nação encarnam a soma e a síntese de todas as identidades individuais dos cidadãos que a compõem. Os cidadãos reconhecem-se nesses sinais que são o testemunho da sua pertença à nação. A bandeira atua como segunda pele da nação. (RESTANY, p. 39, 2002)

Embora vestisse a cruz como distintivo contra sua verdadeira identidade, Leosia permanecia judia debaixo da roupagem e não sustenta a farsa quando termina a guerra. Apesar disso, carrega consigo a falsa ideia de que os pedaços de vidro do broche de sua avó são, na verdade, diamantes. É interessante notar que ambas as farsas cumprem o propósito a que se destinam, afinal, ao momento em que a personagem descobre a mentira da avó, sua vida não depende mais disso. No entanto, a própria Leosia é vítima desta mentira até então. O leitor do poema pode se

questionar sobre o caráter de tais mentiras, de modo que é possível elaborarmos perguntas sobre seus desdobramentos e até mesmo seus princípios éticos: Leosia foi uma traidora de seu povo quando se disfarçou? A avó de Leosia traiu a neta quando não lhe contou sobre os diamantes? Ou ainda, por que pode nos parecer menos prejudicial enganar os nazistas do que enganar alguém em um sentido mais amplo?

Em comparação com a personagem de Leosia, o texto da bíblia hebraica também nos fornece na narrativa de Ester uma personagem feminina que disfarça a própria identidade, não se revelando judia, como lemos nos trechos abaixo:

Mordechai criara Hadassá – que é Ester – filha de seu tio, a qual não tinha nem pai nem mãe

Ester 2:7

Ester não havia declarado o seu povo nem a sua linhagem, pois Mordechai lhe ordenara que não o declarasse.

Ester 2:10

Ester não havia declarado ainda sua linhagem e o seu povo, como lhe ordenara Mordechai, porque Ester cumpria o mandado de Mordechai como quando a criava.

Ester 2:20

Nas passagens acima verificamos que a personagem bíblica de Ester também se disfarça como uma não-judia para perseverar em meio à sociedade do Império Persa, onde vive. Ela se apresenta com outro nome que não é o seu de nascença e mantém-se atenta para que ninguém saiba de sua origem judaica. Assim como Leosia mentiu para os nazistas, Ester também ilude a corte persa. Algumas das perguntas anteriores também podem ressoar sobre o texto de Ester: Podemos dizer que assim como Leosia, Ester traiu suas origens ao se disfarçar? E até que ponto podemos afirmar o caráter ético de que tais mentiras são apenas por preservação e sobrevivência?

Ainda sobre a noção de enganar, mentir e trair, em sua obra *Pantera no porão*, o israelense Amós Oz discorre sobre o que seria uma traição. Ele sugere uma reflexão sobre o tema ao comparar os termos traidor e roupa na língua hebraica, como lemos abaixo:

Sentei-me na cadeira de meu pai. Acendi a lâmpada da escrivaninha. Tirei da pilha uma ficha retangular. Escrevi algo assim: “checar se existe relação entre a palavra boguêd, ‘traidor’, e a palavra bégued, ‘roupa’. Cf. ‘lobo vestido em pele de cordeiro’”. Talvez porque o traidor encubra as coisas, assim como fazem as roupas. Ou porque as roupas sempre rasgam de surpresa, quando a gente menos espera. (OZ, 2019, p. 32)

Oz relaciona a palavra roupa com a palavra traidor por compartilharem a mesma raiz etimológica na língua hebraica e sugere que a vestimenta tem o poder de enganar, como no exemplo em que menciona a expressão “lobo vestido em pele de cordeiro”. No entanto, em contraste com o que Restany observou sobre o uso de sinais que atrelam pertencimento a determinada categoria, o trecho acima nos permite pensar além da utilização de símbolos identitários, mas também em maneiras de encobri-los. Nesse sentido, tanto a narrativa de Ester quanto o poema de Leosia talvez sejam menos sobre contar mentiras e mais sobre desbravar maneiras de prosperar em meio às situações de preconceito e às ameaças de violência.

Cumpramos notar que, em “Leosia”, a persona poética é locutora das personagens de Michael e de Leosia, que não contam sua história diretamente. Rosen não viveu pessoalmente o Holocausto, mas o trauma também é seu para reivindicar, já que ele passou a mediar as interlocuções entre seus familiares, transformando suas buscas pessoais em conquistas (até mesmo profissionais) ao publicar e performar seus poemas. Rosen reúne um cenário intrincado de lacunas em relação à origem, linguagem, religião, etnia e padrões políticos em que o trauma cultural surge como resquício de uma tênue conexão com o passado. No primeiro capítulo de suas memórias, Rosen conta sobre aqueles que estão desaparecidos no quadro familiar por causa da guerra; ele situa sua família e a si mesmo no pós-Holocausto e relembra seu primo Michael da seguinte maneira:

And because my parents were Jews, at the very moment of my arrival into the world in 1946 they were carrying with them the discovery that their uncles, aunts and cousins had disappeared. In our family, accounts of these disappearances came from France, Poland and Russia. There were also other unexpected stories. Just about the time I was born, a man in his twenties arrived on my father's sister's doorstep, scarcely able to speak English. “Lady Sylvia?” he asked. He was their cousin, Michael Rechnik. (...) Just as I came into the world he got himself out of a camp where the Americans and the British had put him for fighting for them, and came to England. He carried the addresses of the French, British and American

uncles and aunts, and was heading for the relatives in the US via London. Sylvia gave him a bed, so he stayed in London. He learned how to drive a taxi and never left. He never saw his parents again. How, where and when they disappeared wasn't known to anyone in the family. I'm not even sure that they dared to think about it. Certainly, they didn't ever talk about it. (ROSEN, 2018. p. 7-8)

Na citação, percebemos a identidade fragmentada de Michael, que transparece pelo emprego da língua que ele não domina e pelo encontro com parentes desconhecidos, pela família desfeita. As ações que fragmentaram a identidade de Michael eram um tabu absoluto. Rosen, então, trabalha nos vestígios de um trauma, rastreando o silêncio e lutando, assim, contra a anulação da memória coletiva. Jeffrey C. Alexander abre seu conhecido artigo *Toward a Theory of Cultural Trauma*¹⁷ com a afirmação de que trauma cultural é o que “ocorre quando membros de uma coletividade sentem que foram submetidos a um evento horrendo que deixa marcas indelévels em sua consciência de grupo, marcando suas memórias para sempre e mudando sua identidade futura de maneiras fundamentais e irrevogáveis” (ALEXANDER, 2004, p. 1).

Alexander postula que trauma não é algo que existe naturalmente, mas sim uma construção da sociedade (ALEXANDER, 2004, p. 2). Para ele, o trauma está de fato tão profundamente enraizado na sociedade que se tornou um desafio superar concepções intuitivas a seu respeito. Alexander aponta a compreensão cotidiana do trauma como uma espécie de “teoria leiga do trauma”. Ao explicar a “teoria leiga”, ele a divide em duas versões: o pensamento “iluminista” e o pensamento “psicanalítico”. De acordo com o pensamento iluminista, o trauma é visto como uma resposta racional à mudança repentina, e as “respostas a tais traumas serão esforços para alterar as circunstâncias que os causaram” (ALEXANDER, 2004, p. 3), de forma que a experiência seja percebida como um passo rumo ao progresso. Enquanto o pensamento psicanalítico ainda está presente na compreensão do senso comum cotidiano, ele também permeia o pensamento acadêmico. De acordo com essa abordagem, os afetados pelo trauma só podem acessá-lo por meio do inconsciente e, portanto, o trauma pode não ser expresso; em vez de ativar o pensamento racional, a resposta ao trauma é uma distorção da imaginação e da memória; assim, “sentimentos e percepções traumáticas, então, vêm não apenas do evento originário, mas da

¹⁷ Rumo a uma teoria do trauma cultural, em tradução livre

ansiedade de mantê-lo reprimido” (ALEXANDER, 2004, p. 5). Para restaurar os aspectos psicológicos e perceber os fatos de maneira veraz, o inconsciente deve ser levado ao consciente.

No que diz respeito à representação do trauma cultural nas obras literárias, suas manifestações funcionam como uma exposição de processos que muitas vezes são inconscientes e irracionais, portanto, não são suficientes para compreender a raiz daquilo que provocou o trauma. Contudo, essas manifestações anunciam as consequências de situações traumáticas e podem auxiliar na tentativa de atribuir responsabilidade a tais eventos.

Alexander menciona os escritos do historiador Saul Friedlander como um exemplo de trabalho em torno da ideia de trazer o trauma para um nível consciente e provocar debate. Ao evocar suas primeiras lembranças da perseguição na Europa nazista em sua obra *When memory comes*¹⁸, Friedlander foca na memória coletiva e em seu papel no trabalho com a memória individual por meio dos “resíduos simbólicos” deixados por eventos traumáticos. A respeito desse processo, Alexander afirma que, da mesma maneira como resíduos de memória surgem por associação livre na prática de processos terapêuticos de tratamento psicanalítico, eles também aparecem na vida pública, porém, transparecem na criação literária.

It should not be surprising, then, that literary interpretation, with its hermeneutic approach to symbolic patterns, has been offered as a kind of academic counterpart to the psychoanalytic intervention. In fact, the major theoretical and empirical statements of the psychoanalytic version of lay trauma theory have been produced by scholars in the various disciplines of the humanities. (ALEXANDER, 2004, p. 6)

No escopo dos escritos de Rosen encontramos um exemplo da criação literária que Alexander cita. Em sua obra há um trabalho de busca e rememoração do passado coletivo que se conecta às impressões e sentimentos em relação a si mesmo, “pois a memória não é apenas social e fluida, mas profundamente conectada ao sentido contemporâneo do eu. As identidades são continuamente construídas e asseguradas não apenas pelo enfrentamento do presente e do futuro, mas também pela reconstrução da vida anterior da coletividade” (ALEXANDER, 2004, p. 22). Nesse sentido, Rosen vasculha histórias de família com avidez, esforçando-se para compreender suas origens e o seu presente político, filosófico e existencial. Seu

¹⁸ Quando a memória vem, em tradução livre

poema “Leosia” demonstra a reconstrução de um contexto de crise – e do trauma como consequência –, incluindo a maneira como isso impacta os dias atuais.

Paralelamente à ligação formada pela junção do fato ocorrido no passado e o impacto que surge dele atualmente, é possível encontrar semelhanças com essa relação no que Halbwachs postulou sobre a ligação formada pela memória coletiva e a individual. Ele afirma que um indivíduo pode simultaneamente ter parte em duas espécies de memórias, conforme explica:

De um lado, é no quadro de sua personalidade, ou de sua vida pessoal, que viriam tomar lugar suas lembranças: aquelas que lhe são comuns com outras não seriam consideradas por ele a não ser sob o aspecto que lhe interessa, na medida em que ele se distingue delas. De outra parte, ele seria capaz, em alguns momentos, de se comportar simplesmente como membro de um grupo que contribui para evocar e manter as lembranças impessoais, na medida em que estas interessam ao grupo. (HALBWACHS, 1990, p.55)

Halbwachs argumenta que ambas as memórias conseguem se mesclar e que, desta maneira, uma memória poderia confirmar e servir de suporte uma para a outra sem se desfazer nessa combinação, uma vez que cada espécie de memória tem sua própria evolução. Apesar disso, ele afirma que a memória individual não pode ser completamente isolada da coletiva, afinal “um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças que são dos outros” (idem, p.53). Sistemicamente atrelado ao pensamento de Halbwachs, encontraremos no próximo – e último – poema desta dissertação uma espécie de linha do tempo de si, em que Rosen elabora um compêndio da identidade de um judeu contemporâneo.

3.2 Análise do poema “Where do we come from?”

Where do we come from?

I come from when houses were ruined,
 the skies had stopped exploding,
 my father in Germany meeting
 the skeleton of a dinosaur in the snow
 in the wrecked Berlin Natural History Museum,
 my mother holding on to my brother,

having lost a living, walking, just-talking toddler
to a never-ending cough,
my parents who grew up when you could buy
a live chicken in Hessel street,
my father sharing his bedroom with his Uncle Sam
but never talking to him because one day
Sam had grabbed the cap my father had bought
down Petticoat Lane, and turned it inside out.
'Who switched the light off, Father?'
'Neither of us. We didn't have lights.
We had a candle'.
My mother having to bring flowers to school
for Harvest Festival but she had no garden,
so she walked down Globe Road
looking for a flower to pick
but there were none,
and there were Mosley's Men out there too,
looking for Jews like them to give a beating to
for being Jews,
and the uncles who never came back
from camps in Poland, just vanished, gone,
but I was here, made from this, all this,
it goes on, it hadn't stopped,
there was my father saying in Yiddish:
'Chaliera zolste nehmen.'
And now I can say it too.
And now I can say it too.

O poema "Where do we come from?" é composto por uma única e longa estrofe, em uma toada quase sem fôlego. Nele, Rosen oferece ao leitor um apanhado dos temas principais que aborda em suas obras sobre a própria família, ao mesmo tempo em que resume nos versos a história de sua vida. O autor começa por mencionar a influência da Segunda Guerra Mundial no período que antecede seu nascimento, aludindo à destruição remanescente não apenas na Europa, mas também a causada

pelos bombardeios da *Blitz* em Londres, campanha nazista executada pela *Luftwaffe* que devastou a cidade com seus ataques aéreos por aproximadamente um ano.

Logo depois, Rosen conta da participação de seu pai na guerra. Conforme analisamos anteriormente, sabemos que o pai do autor é cidadão estadunidense, portanto, ainda que bem estabelecido em Londres desde criança, foi recrutado pelo exército de seu país para enfrentar a Alemanha. O poeta evoca a imagem do pai em meio ao caos dos escombros, imagem esta da ordem do impensável, como sugerem as linhas em que ele se depara com o esqueleto de um dinossauro, deslocado do museu onde deveria estar preservado.

Nas próximas linhas, o autor enfatiza a personagem de sua mãe por meio do apego a seu irmão, ao mesmo tempo em que afasta o irmão falecido, como podemos perceber pela escolha do vocabulário. Afinal, enquanto Rosen denomina a personagem de seu irmão exatamente como *brother*, o irmão falecido é definido como um outro filho de sua mãe, apresentado no texto como *a living, walking, just-talking toddler*. Além disso, esta escolha é também um recurso para enfatizar como seu irmão era apenas pequeno demais para uma situação tão terrível e absurda, na qual até uma criança que nem consegue andar ainda é perseguida.

A seguir, Rosen retoma a infância e a juventude de seus pais, situadas no início do século XX no East End¹⁹ de Londres, uma região empobrecida, violenta e povoada por imigrantes, como permanece até os dias de hoje. Naquele tempo, a população advinda da imigração judaica se desenvolvia na região, e a *Hessel Street* era um posto movimentado de comerciantes judeus. A metonímia do poema “Where do we come from?” sobre a atividade na *Hessel Street* destaca a comercialização de galinhas vivas, inferindo que este seria um costume perdido no tempo ou um tipo de produto ultrapassado.

No documentário *The vanishing street* (1961), o diretor Robert Vas mostra como se dava a dinâmica do comércio de rua com a população – e, também, com a especulação imobiliária, que deu fim a muitos prédios antigos e contribuiu para a saída majoritária da população judaica do local. Vas compila diferentes aspectos cotidianos

¹⁹ A região do East End é marcada pela presença de grupos de imigrantes e notória por episódios de violência e criminalidade mesclados à pobreza que assola a área, em comparação com outras zonas da cidade. O *The Jewish Chronicle* definiu a região como um reduto para o qual se escapa e do qual se escapa, inferindo a perpetuação de um ciclo constituído por consequências da migração e do desenvolvimento econômico das populações migrantes: “The East End was somewhere to flee to and somewhere to escape from, as it has been down the centuries. In Hessel Street, and everywhere around, Jewish life has been replaced by Bangladeshi life. The kosher poulterer has been replaced by the Halal poulterer (eg Muslim Halal Live Chicken and Poultry, 14 Hessel Street), our market stalls by their market stalls, selling very similar things. Jewish poverty by their poverty and Jewish striving by their striving”.

da *Hessel Street*, como o trabalho das mulheres com máquinas de costura em uma fábrica de roupas, o atendimento em uma barbearia, o serviço de rezas em uma sinagoga, onde vemos homens reunidos utilizando objetos religiosos, o encontro entre conhecidos que passam pela rua, dentre outros elementos; inclusive, revela o ciclo do abate das galinhas. A câmera filma as aves vivas sendo levadas até o abatedouro, onde são manejadas pelo *shochet*.²⁰ Ele mata uma a uma e deposita-as no local adequado. A cena seguinte mostra as galinhas já abatidas, depenadas e expostas como em uma vitrine, penduradas e prontas para a venda e aptas ao consumo.

Já entre as linhas 11 e 22, o poema desvela os desconfortos oriundos da pobreza vivida tanto pela mãe quanto pelo pai durante a infância. A partir da linha 11, inferimos a realidade social da situação de moradia no *East End*, que sofre com sua infraestrutura precária e superlotação. Com o avanço da imigração judaica, o problema foi intensificado: no início do século XX o número de moradores de uma mesma casa havia passado de nove para quatorze pessoas.²¹ Rosen conta que seu pai cresceu em uma pequena casa no bairro de *Whitechapel*, na qual viviam ao todo 11 pessoas; o verso seguinte, na linha 12, ressalta, no contexto da pobreza, a necessidade se sobrepondo às vontades, pois seu pai não gostava de ter que dormir no mesmo quarto que o irmão, conforme o poema expõe na captura de uma briga entre os dois. O motivo da briga é um boné comprado no mercado *Petticoat Lane*, um grande mercado popular de rua localizado no *East End*. Depois, lemos um diálogo entre pai e filho em que o eu-lírico demonstra a curiosidade infantil sobre a vida de seu cuidador, provavelmente projetando a sua própria como referência ao questionar quem apagava a luz do quarto de dormir. A personagem do pai responde que não havia luz elétrica para apagar, expondo o contraste entre as gerações e a mudança de contexto social entre a vida daquele momento e a que se deu no *East End* há décadas²².

A partir da linha 18, Rosen traz à tona a figura de sua mãe, ainda menina. Connie Rosen, na realidade, nasceu em *Bethnal Green*, um bairro especialmente complicado no *East End*, e por lá frequentou a escola. Os versos sobre ela relatam a

²⁰ Abatedor ritual de animais

²¹ De acordo com o *The Jewish Chronicle* “In 1871, before Jewish immigration, the average occupancy of Whitechapel houses was just over nine people per house, in 1901 it was close to 14”.

²² Rosen relata um diálogo de sua infância com o pai sobre a falta de infraestrutura em casa da seguinte maneira: “Why did you go to the public baths? “Because we didn’t have a bath at home”. “Why not?” “Because the landlord hadn’t put one in. Or electricity. We didn’t have electricity in the house”

angústia de não poder cumprir um pedido da escola, o de levar flores para o dia da festa da colheita. Em meio à escassez, não havia flores disponíveis. Não havia jardins, e a região do *East End* simplesmente não era florida. Por isso, podemos entender que Rosen fornece uma crítica sutil aos responsáveis pelo pedido, professores que trabalhavam em *Bethnal Green*, mas que decididamente não se importavam em conhecer seus alunos nem suas condições de vida. Além da falta de eletricidade nos lares, como vimos anteriormente, no *East End* os banhos públicos eram comuns, justamente porque ninguém morava em uma casa com banheiro. Quem poderia cultivar flores em tais condições? Como uma criança poderia arranjá-las?

Rosen, então, desloca os próximos dois versos para o ano de 1936, com o episódio que ficou conhecido por *Battle of Cable Street*. Isso é notável na linha 23, em que o poeta menciona Oswald Mosley e seus seguidores, que perseguiram judeus para espancá-los. Mosley era o líder-fundador da *British Union of Fascists* (BUF) e agendou uma marcha com membros da União no *East End*. De acordo com Lammers (2005), embora constituíssem a classe trabalhadora e fossem vizinhos, judeus e não judeus, que conviviam sem atritos na maior parte do tempo na região, não compartilhavam do mesmo estilo de vida. A maioria da população judaica, independentemente de uma afiliação religiosa, se atinha à *kashrut*; a sinagoga era onde os homens preferiam se reunir, enquanto o *pub* era mais frequentado pelos não judeus; os não judeus frequentavam mais as apresentações musicais, ao passo que, entre os judeus, o teatro ídiche era mais popular. Entretanto, o ativismo político era um ponto de encontro para ambos, onde o contato interpessoal se intensificava – e com alguma frequência. Por isso, quando Mosley organizou sua marcha fascista e antissemítica, os próprios *East Enders* o interromperam, como esclarece o trecho:

On October 4 a scheduled march by the British Union of Fascists through the East End was blocked by a group of protestors and was unable to proceed. What has always been seen as the most significant element of the Battle of Cable Street was the diverse nature of the crowd that prevented the march. According to one East Ender present at Cable Street, "we saw Jews, orthodox Jews with long silk coats and soft felt hats and the sidepieces standing shoulder to shoulder with Irish Catholics...and Somali seamen." It is this diversity that needs to be explained. The B.U.F.'s campaign in East London centered on anti-Semitism, and thus it could be argued that non-Jewish East Enders had little at stake at Cable Street. Their participation in the Battle of Cable Street, however, illustrates the degree to which they now accepted Jews as part

of the extended neighborhood of the East End. (LAMMERS, 2005)

Contudo, apesar do triunfo dos cidadãos sobre Mosley e a BUF, nos versos que seguem, Rosen reforça os estragos causados pelo antissemitismo nas linhas 25 e 26, ao mencionar o desaparecimento de membros da família e referir-se aos campos de concentração e de extermínio erguidos pelos nazistas em território polonês. É aí que, finalmente, a partir da linha 27, o eu lírico direciona a informação para si. Em contraste com aqueles que estavam na Europa e desapareceram, ele se nota presente e formado pela narrativa dos versos anteriores: *made from this, all this*. A sequência ininterrupta apresentada em “Where do we come from?” é lapidada tanto pela utilização das vírgulas em vez dos pontos finais quanto pelo emprego do sufixo *-ing*, um recurso do qual o autor lança mão mesmo que em diferentes tempos verbais ou em diferentes funções gramaticais no decorrer de toda a longa estrofe. Por exemplo, na linha 2 lemos que “*the skies had stopped exploding*”, na qual encontramos o *past perfect continuous*, assim como na linha 7 o leitor se depara com o sufixo na forma de verbos adverbiados como “*just-talking*” ou “*never-ending*”. Entretanto, sua forma mais recorrente é a do gerúndio, intensificando a ideia de constância e regularidade dos fatos elencados pelo poeta, bem como a sua perpetuação, já que a lembrança os mantém e a própria vida do eu-lírico também, pois ele se reconhece como parte ativa desse emaranhado. Assim, o autor lança mão da repetição destes sons como um recurso para demonstrar o eco dessas situações no momento presente.

Isso pode ser comprovado pelas linhas 29, 30 e 31, nas quais Rosen descreve um diálogo entre seus pais no qual escuta seu pai falar uma frase em ídiche, mais precisamente um insulto, “*chaliara zolste nemen*”, que pode ser traduzido por “que uma praga te atinja”. O poema é um vai-e-vem entre os movimentos que ocorreram exterior e anteriormente e os movimentos que acontecem internamente e no momento presente, que se misturam, levando o que está de fora para dentro até que o eu-lírico possa movimentar o que está dentro para o lado de fora. “Where do we come from?” edifica um contínuo que completa seu ciclo com a repetição do eu-lírico nas duas últimas linhas, nas quais constata que, no presente, ele também pode dizer o que foi dito por seus antepassados, ou que por causa de seus antepassados pode dizer isso.

Tendo em vista o compilado de memórias que constitui o último poema analisado no presente trabalho, recorreremos ao pensamento de Cida Bento acerca da importância de se trabalhar a memória. A escritora afirma que “Trabalhar o território

da memória é reafirmar que não se trata apenas de recordação ou interpretação. Memória também é construção simbólica, por um coletivo que revela e atribui valores à experiência passada e reforça os vínculos da comunidade”. (BENTO, 2022, p. 39) Pode-se associar a essa discussão ainda o que Didi-Huberman evoca ao levantar a importância de visitar o passado. Ao mencionar que as tropas da *Schutzstaffel* (SS) tentaram apagar os feitos do nazismo na Europa até ao final da Segunda Guerra, ele aponta que

nearly everything has been destroyed — notably the crematoriums, dynamited by the SS between the 20th and the 22nd of January 1945, just before the arrival of the first soldiers of the Red Army on the 27th — the horizon of Birkenau is more firmly situated between the wooden barracks still there, the bristling stakes of the enclosure, and the vestiges of all that has been demolished. This is why the ground assumes such importance for a visitor to this place. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 54.)

Sob essa perspectiva, Didi-Huberman implica que, ao contemplarmos cuidadosamente os vestígios de uma situação, é possível rastrear a totalidade do que já existiu. Quando a SS tentou eliminar pistas do nazismo, agiu em uma tentativa de fazer prosperar o irracional, de forma a se isentar da responsabilidade por suas imposições a determinados grupos da sociedade. Portanto, pode-se compreender que, quando a irracionalidade e a falta de consciência prosperam, não há mais nada sobre o que refletir.

Contudo, embora o trabalho de rememorar e materializar vestígios da lembrança em obras, testemunhos e em diferentes mídias exerça papel indiscutível por sua relevância na superação de processos traumáticos coletivos, não é o suficiente para evitar novos ciclos de traumas culturais na sociedade. Afinal, mesmo que a literatura, por exemplo, seja capaz de desencadear debates pertinentes, ela, por si só, não tem o poder de mudar sistemas políticos.

Considerações finais

Nos poemas de Rosen o leitor se depara com a essência de uma identidade judaica baseada em memórias de ordem coletiva tanto quanto na esfera individual. Rosen nasceu em uma família judaica secular e desconectada da religião, mas se identifica culturalmente como judeu. Suas narrativas são uma ferramenta para a construção de sua relação com o judaísmo, forjada por suas interações em família e também por experiências traumáticas decorrentes do antissemitismo.

No decorrer de nossas análises, observamos que a identidade judaica de Rosen depende primeiramente de sua ligação com o Leste Europeu, a região onde a tradição asquenaze se desenvolveu. Lá, o ídiche despontou como língua materna, e, também, sofreu seu maior golpe. Rosen testemunhou o destino do idioma ao mesmo tempo que buscou ter com ele uma forte conexão, como analisamos nos poemas do primeiro capítulo desta dissertação, nos quais palavras em ídiche ganham atenção especial, fomentada pela curiosidade.

Percebemos que a geografia e a língua, apesar de fundamentais para unir os fragmentos da cultura judaica em Rosen, se complementam por outros fatores culturais, conforme ressaltamos no segundo capítulo deste estudo. A culinária asquenaze apresentada pela família já estabelecida no país de acolhimento nos fornece uma noção de prosperidade desta cultura, que tem a chance de florescer novamente, ainda que com determinadas restrições. É possível afirmar que o mesmo é verdade para o aspecto do humor judaico, uma maneira de pensamento que foi capaz de atravessar as fronteiras do Leste Europeu.

Por causa de sua história, de suas conexões familiares e de sua relação com os outros ao redor, Rosen percebe diversas maneiras para exercer esta identidade e é capaz de colocá-la em paralelo com as maneiras exercidas por seus antepassados. Devemos levar em conta que com as enormes demonstrações de antissemitismo que assolaram a Europa Oriental, como os pogroms e a Shoá, os judeus asquenazes encontram parte de sua identidade coletiva associada ao ato da sobrevivência. No terceiro, e último capítulo da presente dissertação, notamos em ambos os poemas analisados como a posição de vítima afetou a população judaica. Para o primo perseguido de Rosen, ter passado pelo trauma gerou uma impossibilidade de expressão. Já para ele próprio, sua família ter sido vitimada funcionou um impulso vital

para dar voz ao sofrimento gerado por esse tipo de injustiça, como o autor demonstra nas últimas linhas do poema “Where do we come from?”:

but I was here, made from this, all this,
it goes on, it hadn't stopped,
there was my father saying in Yiddish:
'Chaliera zolste nehmen'.
And now I can say it too.
And now I can say it too.

Ao respaldar-se em uma memória enraizada na experiência coletiva, Rosen deu forma ao seu próprio parâmetro individual de judeu que, por sua vez, está profundamente enraizado no próprio passado do autor. Como observou Agamben, a infância não é uma fase da vida, mas sim o marco de nossa origem. Rosen mantém em movimento sua “pátria originária”, que se apresenta como sua identidade judaica, mas que é, na realidade, o que constitui sua infância. A partir da esfera da experiência coletiva, ele explora os impactos das migrações movidas pela intolerância e, por meio de uma ferramenta narrativa, provê sentido único e pessoal para sua herança cultural.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2005.
- ALEXANDER, Jeffrey C. *Cultural trauma and collective identity*. Berkley e Los Angeles: University of California Press, 2004.
- ARFUCH, Leonor. *Album de familia*. Crítica Cultural entre política y poética. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- BALINSKA, Maria. *What's so funny about bagels?*. Jewcy, 4 fev. 2009. Arts and culture. Disponível em: <https://www.jewcy.com/arts-and-culture/whats_so_funny_about_bagels>. Acesso em 23 mar. 2023.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BELLOW, Saul. *Great Jewish short stories*. New York: Dell Paperback, 1963.
- BENTO, Cida. *O Pacto da Branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CABLESTREET.UK. The Battle of Cable Street. Disponível em: <<https://www.cablestreet.uk>>. Acesso em 2 mar. 2020.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.
- CORRIAS, Vinício. *Abrindo caminhos para o italiano língua de herança no Brasil: a formação de professores na perspectiva pós-método*. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Bark*. Cambridge: MIT Press, 2017.
- ENCYCLOPAEDIA JUDAICA. Jerusalem: Keter, 1972.
- FINKIN, Jordan. *Jewish Jokes, Yiddish Storytelling, and Sholem Aleichem: A Discursive Approach*. West Lafayette: Purdue University Press, 2011.
- GARRETT, LEAH. “Cynthia Ozick’s ‘Envy’: A Reconsideration.” *Studies in American Jewish Literature* (1981-), vol. 24, 2005, pp. 60–81.
- GUINSBURG, Jacó. *Aventuras de uma língua errante*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- HADDAD, Gerard. *Comer o livro: ritos alimentares e função paterna*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HASSELBACH, Christoph. “Estrela de judeu”, símbolo de discriminação e morte. Deutsche Welle, 1 set. 2016. História. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/estrela-de-judeu-simbolo-de-discriminacao-e-morte/a-19518174>>. Acesso em 23 mar. 2023.

HASSOUN, Jacques. *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1996.

HESSEL STREET: Street: Images from a vanished past. The Jewish Chronicle, 3 set. 2015. Life and Culture. Disponível em: <<https://www.thejc.com/lifestyle/features/hessel-street-images-from-a-vanished-past-1.57511>>. Acesso em 2 mar. 2023.

HUNT, Peter. *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

LAMMERS, Benjamin J. “The Birth of the East Ender: Neighborhood and Local Identity in Interwar East London”. *Journal of Social History*, v. 39, n. 2 (2005): pp. 331-44.

MONTANARI, Massimo. *Comida como cultura*. Senac São Paulo: São Paulo, 2008.

MONTANARI, Massimo (Org.). *O mundo na cozinha: história, identidade, trocas*. São Paulo: Senac Estação Liberdade, 2009.

ONU. International Day of Commemoration in memory of the victims of the Holocaust. Disponível em: <<https://www.un.org/en/holocaustremembrance/observance>>. Acesso em 23 mar. 2023.

ORTALE, F. L. *A formação de uma professora de italiano como língua herança: o pós-método como caminho para uma prática docente de autoria*. Tese de Livre-Docência – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 162 f., 2016.

OY. In: Cambridge Dictionary. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/oy>>. Acesso em: 23 mar. 2023.

OZ, Amós. *Pantera no Porão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019

OZICK, Cynthia. *Envy; or, Yiddish in America*. Nova York: Commentary, 1969. Disponível em: <<https://www.commentary.org/articles/cynthia-ozick/envy-or-yiddish-in-america-a-novella>>. Acesso em: 23 mar. 2023.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da Literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

POLIAKOV, Leon. *Do Anti-semitismo ao Anti-sionismo*. São Paulo: Perspectiva: 1988.

PREMAT, Julio. *Pasados, presentes, futuros de la infancia*. Cuadernos Líricos, n.11, 2014. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/lirico/1736>> . Acesso em: 2 mar. 2023.

RESTANY, Pierre. *Hundertwasser, o pintor-rei das cinco peles*. Colônia: Taschen, 2002.

REMAINING JEWISH POPULATION OF EUROPE IN 1945. Holocaust Encyclopedia.

Disponível em:

<<https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/remaining-jewish-population-of-europe-in-1945>>. Acesso em 19 jun. 2023.

ROSEN, Michael. About Michael Rosen. Disponível em:

<<https://www.michaelrosen.co.uk/about>>. Acesso em: 2 mar. 2023.

_____. *Big Book of Bad Things*. Londres: Puffin Books, 2010.

_____. *Quick, let's get out of here*. Londres: Verso, 2015.

_____. *Selected Poems*. Londres: Penguin Books, 2007.

_____. *So They Call You Pisher!*: a memoir. Londres: Verso, 2018.

_____. *You wait till I'm older than you*. Londres: Puffin Books, 2016.

RUDD, David. "Theorising and Theories: The Conditions of Possibility of Children's Literature" in *The International Companion Encyclopedia of Children's Literature Second Edition*, Peter Hunt (ed.). Londres: Routledge, 2004.

SUEZ, Perla. *Trilogía de Entre Ríos*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006.

TANACH COMPLETO. São Paulo: Sefer, 2018.

TRAVIS, Madelyn J. *Jews and Jewishness in British Children's Literature*. Londres: Routledge, 2013.