



"Quase árvore"

Uma fenda para o inusitado: a literatura de Isaac Bashevis Singer

*Para Jacó Guinsburg, estudioso e divulgador
da literatura ídiche no Brasil.*

Enrique Mandelbaum

Doutor em Literatura Judaica pela Universidade de São Paulo.

Resumo

O texto levanta as estratégias narrativas utilizadas por Isaac Bashevis Singer para oferecer à sua obra, tão intimamente relacionada à vida judaica nas pequenas aldeias do leste europeu até o advento da Segunda Guerra Mundial, a possibilidade de realizar uma forma literária capaz de nomear a modernidade numa língua fragilizada e terminal como o ídiche. Para isto, entrelaçamos a vida de Singer e o estado da cultura ídiche do início do século XX até o período em que ele passa a escrever os contos curtos que o consagraram, a partir de 1943.

Palavras-chaves

Isaac Bashevis Singer - Literatura ídiche - Judeus na América - O diabo na literatura.

Abstract

The paper raises the narrative strategies employed by Isaac Bashevis Singer in order to give to his work - so intimately related to the Jewish life in the East European villages until the arrival of the Second World War - the possibility of constructing a literary form that is able to nominate modernity in a fragile and terminal language such as Yiddish. Thus, we interweave Singer's life and the state of the Yiddish culture from the beginning of the 20th Century until the period, from 1943 onwards, when he begins to write the short narratives that made him renowned.

Keywords

Isaac Bashevis Singer - Yiddish literature - Jews in America - The devil in literature.

Das aventuras literárias na contemporaneidade, uma das mais interessantes de acompanhar é o esforço desbravado por autores marginais ao círculo cultural ocidental, com o intuito de inscrever a sua obra no interior desse círculo. O movimento deles esboça, através do esforço, os grandes traços da literatura na contemporaneidade. O autor marginal revoluciona a tradição literária a que pertence e o público de leitores a que se dirige e, neste sentido, torna-se precursor de uma literatura que implica um deslocamento essencial que, a partir da marginalidade e dotado desta condição marginal, re-significa a sua literatura local e a literatura consagrada, re-dinamizando-as numa perspectiva cosmopolita e superando barreiras nacionais e históricas. O instigante neste processo é que tal esforço, nos melhores casos, supera o viés teórico e materializa-se na própria forma literária desenvolvida pelos autores. Este é o caso de Borges, que desde o sul argentino e a partir de uma literatura gauchesca que parecia destinada a ficar encerrada nos distantes pampas argentinos, realiza um desvio ao encontro da eternidade da literatura universal. E de Isaac Bashevis Singer, escritor de uma literatura restringida, o ídiche, destinada ao desaparecimento pelas monstruosidades que a história sabe construir e que, assim como Borges, soube suscitar o deslocamento necessário para que a velha, agonizante e distante cultura ídiche da Europa do leste, tal como o *gaucho* de Borges, se atualizasse na literatura universal.

A influência de Singer é poderosa nos Estados Unidos, desde que, em 1953, o relato “Gimpel, o tolo”, ganhou a tradução de Saul Bellow. A partir de então seus relatos, além de alcançarem um elevado número de livros publicados, passaram a fazer parte das revistas culturais e magazines de maior circulação no país. Desta forma, textos ambientados em pequenos vilarejos da Europa do leste, nos quais circulam personagens tão estrangeiras à vida moderna quanto Rebe Sheftel, um miserável ajudante de sinagoga, Mendel, um carregador de água, Yakel, o estudioso da *Torá* que passa o dia encerrado em letras hebraicas, Yoineh Meir, o açougueiro – todos de longas barbas -, e Hodle, a moça que vive solitária e abandonada à margem da aldeia, Roise Temerel, prometida a um matrimônio arranjado pelos pais, Taibele, que, viúva, recolhe-se à intimidade de sua rotina, Henne, que não poupa ninguém da aldeia de impropérios e maldições, e também as velas de Shabat, a escassez de uma vida inundada pela falta de bens materiais, enfim, todo um universo esquisito e extravagante passou a fazer parte de páginas cosmopolitas de circulação popular como a *Squire*, a *Harper's*, a *Vogue*, a *Playboy* e a *New Yorker*. E mesmo quando as personagens vivem em Nova Iorque, algo dessa estranheza sobrevive nelas: Esther, a moça que conheceu o campo de concentração e agora, em Nova Iorque, vê Hitler à noite, no café, onde de dia um círculo de escritores e intelectuais judeus se reúnem; a Sra. Kopitzky, que numa sala em Central Park West invoca espíritos sob a inspiração de Bhaghavar Krishna, um sábio hindu que teria vivido no séc. IV; ou Joel Yablone, o velho escritor ídiche especializado em Cabalá e

aprisionado em seus dilemas - nenhuma dessas personagens pode propriamente ser considerada representante da modernidade. No entanto, Bashevis Singer tornou-se parte da cultura americana, e muitos críticos tensionam a discussão sobre qual seria a sua verdadeira pertinência cultural. Acaso não seria ele, com toda a legitimidade, um autor americano, tal como Faulkner, por exemplo? O certo é que a cultura americana o absorveu plenamente, ainda mais depois de 1978, ano em que ele é consagrado com o Prêmio Nobel de Literatura, após o que tem sua coleção de contos curtos reunidos numa publicação em três volumes da *Library of America* (1982), uma série exclusiva de autores americanos consagrados.

Mas Singer é um autor difícil de fixar com simplicidade no interior da cultura americana. Ele não é daqueles escritores que lidam com as questões da etnicidade a partir de um conflito de culturas, cujo resultado seria algo assim como uma constante metamorfose identitária – tema revisitado com obstinação por escritores americanos de origem judaica como Bernard Malamud, Saul Bellow e Philip Roth. Verdade que ele aventurou-se na língua inglesa. Mas quase toda a sua produção literária foi escrita em ídiche, e isto não apenas nos anos iniciais de sua vida nos Estados Unidos, mas ao longo de todos os seus anos ali, até a morte. Ele é dos poucos autores que conseguiu suscitar o movimento extremamente paradoxal de, por um lado, visar a um cosmopolitismo e, por outro, manter-se isolado em relação à via principal da cena literária americana. Optar por escrever em ídiche é o traço que o caracteriza. E o empenho que ele realizou para que essa língua tão estranha ao contexto americano e à moderna sociedade de massas fosse capaz de nomear e significar esse contexto e essa sociedade é talvez o gesto maior desse autor. Não que Singer estivesse especialmente interessado nessas metas. Ele, na verdade, parece estar preocupado com outros tempos e outros lugares, e fala pouco sobre alienação ou da busca de uma identidade. Uma boa parcela dos seus relatos tem como cenários aquelas pequenas aldeias do leste europeu que, desde o século XVI até 1939, constituíam o centro da vida judaica, com uma população grande e densa¹. Sua obra publicada em inglês assume uma estranha condição: o autor é, ao mesmo tempo, o tradutor de muitos de seus textos. E não só isto. Suas traduções publicadas superam em muito as edições dos originais produzidos. Bashevis Singer escrevia em ídiche, pensando em publicar em inglês. Ele é um autor que se localiza essencialmente na tradução. Em ídiche, sua obra publicada não chega sequer a 30% do total das obras publicadas em inglês. E quando seus textos passaram a ser editados em outras línguas, como por exemplo aqui no Brasil, onde temos um bom número de seus livros publicados², o livro que serve de base é o texto em inglês, e não o original em ídiche. O mais estranho de todo esse processo é que o próprio autor sempre se mostrou um entusiasmado defensor dessa mecânica de irradiação de sua obra³. Mesmo em Israel, grande parte de seus textos é vertida ao hebraico, a partir das traduções em inglês. Esta mediação surpreende, principalmente se levarmos em consideração que Bashevis Singer domina

o ídiche com uma maestria ímpar, conhecendo como poucos os diversos estratos dessa língua que adentram até o séc. X na Europa, mas cuja base é alimentada por uma raiz fortemente implantada na literatura rabínica hebraica – tanto aquela produzida em aramaico quanto na língua hebraica – e nos textos bíblicos hebraicos. E não só domina o ídiche como põe em seus textos todos esses estratos em atividade, produzindo algo assim como um diálogo interno de diversos níveis históricos que problematizam o texto, suscitando a incrível inquietação que é talvez um dos traços mais peculiares de sua escrita. E mais, ainda: também o contato com o leitor cosmopolita é mediado pelo seu contato com o restrito público de leitores da língua ídiche. Desde a sua chegada nos Estados Unidos, em 1935, Singer passa a fazer parte do corpo de redatores do jornal ídiche **Forverts**, em inglês *Forward*, algo assim como *Adiante*, na época o principal jornal ídiche da cidade de Nova Iorque, de cunho socialista, e que, sob a batuta de Abraham Cahan, personagem de extrema importância na vida cultural judaica americana, desde o final do séc. XIX até meados do séc. XX e que muito auxiliou Singer em seus primeiros anos nos Estados Unidos, transformou-se no mais popular jornal ídiche, atingindo uma circulação de aproximadamente 250.000 exemplares diários em seu pico, durante os anos 20. Aliás, o jornal foi, desde o início das maciças migrações de judeus aos Estados Unidos, no final do séc. XIX, o meio privilegiado para o diálogo comunitário, da mesma maneira como ocorre em outras comunidades diaspóricas. O singular aqui é o elevado número de títulos, cada um representando uma tendência ideológica diferente, a ponto de, parafraseando a velha piada judaica sobre o judeu que, numa ilha deserta, constrói duas sinagogas, uma onde assistir aos serviços e a outra para não pôr os pés, costuma-se dizer: “onde há três judeus do East Side, há quatro opiniões e provavelmente cinco jornais” (cf. HOWE e LIBO, 1979). Apenas para dar uma ideia sobre essa gigantesca polifonia jornalística, em 1917 existiam 11 jornais diários em ídiche na cidade de Nova Iorque, com um total de 650.000 exemplares diários. Isto sem dizer das centenas de semanários e publicações diversas que também eram editadas. Abraham Cahan, além de exímio editor e jornalista, publicou livros em ídiche e em inglês que inauguraram o gênero posteriormente conhecido como literatura de imigrantes. Mas sua grande popularidade entre o público judaico era devida principalmente à sua coluna diária *Bintel Brief*, para a qual leitores recém-imigrados mandavam cartas, com a expectativa de ganharem uma orientação no novo mundo que se abria para eles. Vista em retrospecto, essa seção transforma-se num ponto de observação dos dilemas e tensões culturais que sacudiam violentamente esse conjunto de imigrantes. Veja-se, por exemplo, uma carta que Howe recolhe:

Sou um revolucionário russo e um livre-pensador. Aqui na América, tornei-me noivo de uma moça que também é livre-pensadora. Decidimos nos casar, mas o problema é que ela vem de uma família ortodoxa e, se nós nos recusarmos a celebrar uma cerimônia religiosa, eles romperão conosco para sempre. Eu não sei o que

fazer. Por isto, peça-lhe o seu conselho sobre como agir (HOWE e LIBO, 1979, p. 88).

Assim, o editor servia como uma espécie de rabino laico, de conselheiro num mundo onde tudo era abertura e novidade. E Abraham Cahan não era figura única. Grande parte da *intelligenza* da cultura ídiche cumpria essa função de sinalização em direção à integração na cultura americana, participando de um projeto que não se restringe aos Estados Unidos e que se integra plenamente ao iluminismo judaico nascido no séc. XVIII na Europa, visando a integração da população judaica na sociedade europeia. Zygmunt Bauman nomeia à perfeição a função desses intelectuais judeus, quando fala do papel dos intelectuais franceses como educadores do povo no período que se segue à Revolução Francesa. Diz ele:

Após ter sido despojado das vestimentas da tradição, o povo teria ficado reduzido ao puro e originário estado do ‘homem como tal’, exemplar da espécie humana. Seus membros passam a compartilhar então um só atributo: a capacidade infinita de serem influenciados, modelados, aperfeiçoados. Após terem tirado a velha e gasta roupa, estarão prontos para voltar a vestir-se. Desta vez, o vestuário será cuidadosamente escolhido, meticulosamente desenhado e cortado à medida do interesse comum, segundo a prescrição da razão. Somente esta limitará a vontade dos modelistas. Aqueles que finalmente terão que utilizar a roupa não são capazes de tomar a decisão correta, e tampouco é provável que estejam dispostos a fazê-lo. A espécie humana não conhece limites para a sua capacidade de aperfeiçoar-se. No entanto, esta característica da espécie não se traslada aos traços de seus membros individuais. Estes – os indivíduos –, ao contrário, carecem dos recursos necessários para se transformarem em membros da orgulhosa espécie. A transformação deve estar a cargo de quem dialoga com a razão e sabe, por isto, o que exige o interesse comum. O enorme potencial da humanidade não pode realizar-se sem a ajuda dos mediadores, que interpretam os preceitos da razão e atuam de acordo com eles, fixando as condições que farão com que os indivíduos estejam dispostos ou obrigados a seguir sua vocação humana (BAUMAN, 2005, pp. 101-102).

Diz Bauman que “esta era a visão compartilhada pelas elites dos começos da idade moderna... na nova situação criada pela destruição da cultura popular” (pp. 101-102). É este também o entendimento de grande parte dos iluministas judeus, que se viam como herdeiros tardios da escola iluminista francesa. A singularidade do caso judaico talvez radique na condição de que, por razões históricas e culturais, esses intelectuais mantêm com o povo uma vinculação mais orgânica, a ponto de todos se saberem parte desse povo. E se utilizamos a palavra ‘povo’, não é apenas para expressar uma abstrata categoria englobadora, mas uma situação histórico-existencial. Cada um desses intelectuais tem uma biografia que implica a muda da vestimenta pessoal. Cada um desses emancipadores teve que passar por um processo de emancipação, e fazer dessa metamorfose

peçoal uma sublimação na tentativa de forjar uma ferramenta cultural e/ou política que promovesse uma transformação coletiva. Essa intensa organicidade emotiva outorgou ao iluminismo judaico um acentuado traço populista e romântico que, no caso da literatura – uma das vias principais da luta emancipatória –, suscita uma voz híbrida de intenso amor e comprometimento para com os elementos marcantes da tradição e, ao mesmo tempo, a expectativa de dissolução desses traços tradicionais, para dar vazão à emergência de uma nova realidade e um novo homem. Foi esta visceral organicidade talvez a responsável pelo surgimento, nessa literatura, de uma galeria de personagens tão marcantes, que podem ser englobadas na categoria dos *kleine menschele*, os pequenos homens. Claro que, como bem mostram estudiosos da literatura ídiche, essas personagens são nutridas também por uma situação em que a cultura se desenvolve à margem do poder, e sentindo profundamente o impacto de um poder arbitrário. Essas personagens foram modeladas nas páginas dos clássicos da literatura ídiche, principalmente nas de Scholem Aleichem e I. L. Peretz. Elas sofrem as mazelas do dia-a-dia, e sua sabedoria reside não tanto em saber como superá-las, mas em como interpretá-las. E os autores, parecendo compreender que o recurso da interpretação não basta para a superação desse estado de coisas, outorgam aos textos uma amarga ironia e uma triste paciência que se fundem ao amor por esses homens simples que fazem da sua crença a vestimenta contra as forças opressoras do poder. Esta sutil palheta afetiva resultou, na literatura ídiche, numa voz que é quase comum a todos os autores, cuja especificidade reside principalmente na modulação dessa voz, que acentua ora mais a exaltação desse heroísmo anti-heroico do homem simples da aldeia, ora o desespero por um estado de coisas tão anacrônico em relação ao desenrolar da história. É importante salientar também a extrema politização de toda essa literatura que imiscui profundamente povo e livro e na qual o autor é um comentador da situação do coletivo e um apresentador de propostas que colocam “nada mais, nada menos que a decisão sobre a vida e a morte de todos”, no dizer de Kafka nas páginas de seu diário de 25 de dezembro de 1911. A geração de escritores idichistas que se segue à de Scholem Aleichem e Peretz é profundamente motivada, em seus textos, por implicações políticas sobre o destino do seu coletivo, que passavam ora pelo sionismo, ora por um entusiasmo assimilacionista e ora pela luta por uma autonomia idichista. Isto tudo criou uma situação muito singular: vistos numa dimensão coletiva, todos esses autores criaram uma cultura cuja meta era a sua própria superação. No caso americano, Irving Howe refere-se ao “englobante paradoxo da cultura ídiche na América: o de que, quanto mais rápido essa cultura começasse a realizar seus objetivos, mais rápido esses objetivos iriam destruí-la”, apontando assim para a mecânica assimilacionista dessa cultura que transformava o ídiche, de língua originária e natural para os seus falantes, em língua de trânsito em direção ao horizonte da língua inglesa no

novo território americano. Esse território linguístico de trânsito, com seus hibridismos ídiche-americanizados e sua redução à condição de um jargão desprezado, de uma língua da qual era necessário desfazer-se para assumir uma nova identidade libertadora, repetia numa nova dinâmica, e de forma aparentemente menos violenta, os mesmos processos promovidos por políticas oficiais na Europa central no séc. XIX e no mesmo período do séc. XX de que estamos tratando. A diferença é que, no caso americano, o livre-arbítrio de cada um parecia conduzir o processo todo, numa atmosfera de liberdade. Mas, em todo caso, este hibridismo e a redução de valor da língua é uma manifestação dos profundos conflitos que quebravam uma identidade e a disponibilizavam para uma metamorfose em aberto – conflitos esses que eram vividos em cada cena familiar e nos gestos diários desse conjunto de imigrantes. E se Bauman relaciona essa abertura para o novo a uma situação de destruição da cultura popular, no caso do coletivo judaico a destruição dessa cultura significou essencialmente a destruição da língua ídiche.

Num texto que sai publicado no jornal *Svive* No. 2, em março-abril de 1943, “Problem fun der Yidisher Proze in Amerike” (Problemas da prosa ídiche na América)⁴, Singer salienta que as palavras, como as pessoas, às vezes sofrem de severa desorientação quando migram. Nesse texto, ele também afirma que “quando uma certa comunidade começa a utilizar para alguns propósitos uma outra língua que não a sua, muitas palavras que possuíam uma denotação mais precisa perdem sua precisão e adquirem um valor pomposo⁵. Outras palavras são completamente esquecidas, enquanto novas palavras já não são mais nem criadas”. Por isto, diz ele, “você dificilmente encontrará um judeu que consiga expressar em ídiche tudo o que vê e pensa ... Idichistas fiéis são compelidos a empregar muitas palavras e expressões em inglês na sua fala diária”. Isto significa que o ídiche estava no processo de se tornar uma língua artificial. E o reflexo desse drama na literatura é poderoso. Diz Singer, no mesmo texto: “Uma arma exposta num museu não pode ser utilizada na batalha”. O escritor passa a contar com uma língua estéril e incapaz de tocar e verter em palavras a realidade que o cerca. “Jovens judeus americanos estão automaticamente excluídos como protagonistas da novela ídiche. Você não consegue registrar suas falas, seus pensamentos, com palavras que eram faladas e pensadas por outras pessoas, em outros tempos”. Esse texto é seguido de um outro, publicado no jornal *Di Tsukunft* em agosto de 1943, que enfoca os problemas da língua ídiche no campo literário, na Polônia – “Arun der Yidisher Literatur in Polan”. De acordo com Singer, enquanto era fácil para os escritores ídiches clássicos – Linetsky, Mêndele, Scholem Aleichem – satirizar o vasto território de pequenas aldeias de quase mendigos da Rússia imperial, tornava-se difícil para os seus “netos literários” fazer contato com a vida contemporânea, e isto por duas razões: em primeiro lugar, o escritor ídiche tinha pouca experiência da vida secular. Ele se mantinha confinado às instituições culturais e à rua judaica, enquanto grande

parcela do povo há muito tinha saído desse círculo. O escritor era incapaz de descrever “fazendeiros, caçadores, pescadores, mineiros, esportistas, maquinistas de trem, mecânicos, policiais, soldados, navios, corridas de cavalo, universidades, salões da sociedade e mil e um outros objetos e pessoas que constituem a vida na sociedade secular”. Em segundo lugar, o escritor ídiche não tinha palavras na sua própria língua para todos esses objetos e sujeitos associados aos vários aspectos da vida - “ele não podia sequer nomear todas as flores que via em seu caminho”. Num livro de memórias, **Um jovem à procura de amor** (1978)⁶, Singer retoma esse tema e o amplia, dizendo que “a literatura ídiche e o hebraico evitam a grande aventura inerente à história judaica – os falsos Messias, as expulsões, as conversões forçadas, a emancipação e assimilação, que criaram as condições nas quais os judeus se tornaram ministros na Inglaterra, Itália e América, professores em grandes universidades, milionários, líderes de partidos, editores de jornais. A literatura ídiche ignora também o submundo judaico, as dezenas de milhares de ladrões, cafetões, as prostitutas escravas brancas em Buenos Aires, Rio de Janeiro e mesmo em Varsóvia. A literatura ídiche me lembra a sala do tribunal de meu pai, onde quase tudo era proibido” (p. 87). Não é o caso aqui de relativizar as colocações de Singer em relação à rica literatura ídiche. Claro que ela não se reduzia às dimensões da sala do tribunal do pai dele. Os autores souberam, sim, utilizando esse material tão delicado que era a língua ídiche nesse contexto histórico-cultural, construir estratégias narrativas através das quais podia-se recolher e re-criar os multivariados fragmentos da realidade em aberto que envolvia o coletivo judaico nessa espécie de ‘diáspora da diáspora’ que a alma judaica *ashkenazi* atravessava. O ídiche é inerentemente uma língua de trânsito. Harshav (1994) a denomina de ‘língua esponja’, capaz de se fazer recolhendo traços da experiência histórica na forma de expressões que combinam e integram raízes linguísticas tão diversas quanto o hebraico, o alemão, as línguas eslavas e o francês. O novo apontado por Singer talvez esteja ancorado em dois motivos: o primeiro, que este processo de acolhimento deixa de ser algo latente para tornar-se manifesto e, então, a porosidade da língua toma a cena e os vazios dos poros, por assim dizer, passam a desempenhar a figura central. Em segundo lugar, o ídiche era para ser deixado de lado. Cada vez mais, ele fazia parte do entulho cultural, do qual o novo homem deveria se livrar para ingressar com sucesso no novo mundo da modernidade. Singer sempre foi um polêmico agressivo em relação ao estado de coisas da literatura ídiche. Já o primeiro livro que ele publica na Polônia, antes de migrar para os Estados Unidos, **Satã em Gorai**⁷, vai na contramão da vanguarda idichista do momento, ao escolher como cenário da novela uma pobre aldeia, Gorai, no séc. XVII, num período que se segue aos cruéis *pogroms* de Chmielnick, sob o impacto das boas novas do Messias Sabatai Tzvi. Esse texto chama a atenção pela profunda riqueza idiomática, pelo modo original como surge uma voz narrativa dotada de uma poderosa autoridade como

cronista de um acontecimento que, apesar de ser completamente enlouquecedor, é apresentado com a objetividade e o realismo de um fato histórico – e isto pelo modo como entrelaça o material judaico tradicional numa perspectiva completamente nova. E ele pode ser lido, na sua inteireza, como uma denúncia aos falsos Messias, como uma espécie de *midrash*, de comentário fabulado, sobre o estado de coisas no interior da língua ídiche, causado pela ação de todos esses escritores iluministas, cada um portador de uma boa nova para o coletivo judaico, a *la Sabatai Tzvi*. Assim como Satã toma conta de Gorai enquanto esta sonha com a sua redenção, talvez Singer apontasse para o fato de o diabo tomar conta do ídiche, enquanto seus escritores propunham alternativas redentoras para o coletivo judaico. Diz Singer: “Eu estava sempre cercado por todos os lados de crentes que acreditavam em algo: ortodoxos, sionistas, *chassidim*, socialistas, os escritores de editoriais, os anti-semitas” (1985, p. 97). Singer é um severo crítico da politização da literatura, um processo cuja fundação simbólica pode ser localizada na conferência realizada em 30 de agosto de 1908, na pequena cidade de Czernovitch, localizada na região da Bukovina, atual Ucrânia, na época parte do Império Austro-Húngaro. Esta conferência, que visava antes de mais nada a fortalecer o *status* cultural do ídiche, imediatamente torna-se palco de profunda discussão política entre os partidários da corrente sionista socialista, dos sionistas liberais⁸, dos partidários favoráveis ao estabelecimento de uma região autônoma de língua ídiche na Europa (*bund*) e os socialistas não sionistas, dentre os mais importantes. Uma outra corrente, que deixou um traço marcante em todo esse processo, foi a dos assimilacionistas, que pregavam a plena integração dos judeus ao campo cultural e linguístico ocidental. Essa profunda polémica política, que não é mais apenas concernente aos destinos da língua ídiche, mas aos destinos do coletivo judaico dessa região, penetra em todos os níveis da vida judaica e transforma a literatura num de seus campos principais de batalha, suscitando um processo complexo de irradiação de uma fértil produção, mas ao mesmo tempo de potencialização da quebra final de todo esse mundo ídiche que já se encontrava em crise. Na verdade, toda a fertilidade da literatura que emerge com Mendele Mokher Sforim, Scholem Aleichem e Peretz, no fim do séc. XIX e início do séc. XX, já é uma manifestação dessa crise, na qual a literatura, transformada numa espécie de lanterna, busca iluminar as saídas possíveis para todo o coletivo judaico dessas pequenas aldeias que, mergulhadas numa situação anacrônica em relação aos processos históricos nacionais na Europa – fim dos grandes impérios, maciça urbanização, estabelecimento de identidades nacionais -, sentiam-se sufocadas pela pobreza e o chão se abrindo sob os seus pés.

Singer não é o único a estar descontente com o estado de alta politização da literatura ídiche. Em 1928, ano em que ele, com 20 anos, era um jovem e promissor escritor, o próprio Natan Birnbaum, organizador central da conferência de Czernovitch, escreve, respondendo a um pedido do Instituto Científico da Língua Ídiche de Viena,

sobre a sua re-avaliação da conferência 20 anos depois:

Estou preocupado de que aqueles trabalhadores tenham aberto um caminho equivocado. Na época da conferência, eu não pude ver isto. Mas hoje – uma vez que retornei à *Torá* judaica⁹ e àqueles que não a abandonam – eu vejo isto e estou preocupado. Os partidos radicais têm virtualmente monopolizado a língua ídiche e, ao fazê-lo, tornaram-na algo suspeita entre as massas dos judeus fiéis, os primeiros e verdadeiros criadores do ídiche. Eles [os trabalhadores] também colocaram o ídiche em perigo de perder sua independência linguística, sua verdadeira judaicidade, suas fortes cores, e tornar-se uma cinza sombra de si próprio, uma espécie de cultura seca ou simplesmente uma outra língua europeia.

Será que esse perigo pode ser superado, e o ídiche permanecer como um tesouro judaico, por cujo propósito a chamada da conferência se legitimava? (GOLDSMITH, 2000).

A biografia intelectual de Singer vai no sentido oposto à de Natan Birnbaum, um judeu vienense emancipado que, enquanto se aprofunda na luta pela língua e cultura ídiche, aproxima-se cada vez mais da tradição religiosa judaica. Já Singer, filho e neto de rabinos por parte de pai e mãe, profundamente familiarizado com as leituras da *Torá*, dos comentários *midráshicos*, com a literatura talmúdica e seus desdobramentos, a *Cabalá* e a literatura *hassídica*, e seguindo o caminho de seu irmão Israel Singer, na época um já consagrado autor da literatura ídiche, e também de sua irmã, Esther Singer Kreitman, mais uma genial narradora do clã Singer, incursiona na trilha herética, abrindo-se para a filosofia e a literatura universal. Nos primeiros anos de sua vida de escritor, além de passar dias inteiros folheando livros e aprendendo alemão por meio da leitura, dedica-se a traduzir para o ídiche – trabalhando na cozinha da literatura, dizia ele – autores como Knut Hamsun, Stefan Zweig, Erikh Marie Remark e Thomas Mann. No entanto, como ele deixa claro em sua trilogia de memórias que é também uma espécie de retrato do artista quando jovem, bem como a elaboração de uma biografia intelectual pessoal, ele e seu irmão nunca se identificaram propriamente com os “escritores comunistas” que dominavam a “Varsóvia literária”:

Numa ordem comunista, não haveria judeus nem gentios, apenas uma só humanidade unida. Religião e superstição se tornariam coisa do passado. Nem meu irmão, muito menos eu, nos adaptávamos a essa espécie de ideologia. Muitas vezes eu falava contra D’us com grande furor, mas nunca deixara de acreditar na Sua existência. Escrevia sobre espíritos, demônios, cabalistas, *dibuks*. Muitos escritores e leitores ídiches tinham se soltado de suas raízes judaicas e das seivas que os tinham alimentado. Ansiavam por se libertarem definitivamente do gueto e de sua cultura – alguns como sionistas, outros como radicais. As duas facções pregavam mundanidade. Mas eu continuava com profundas raízes espirituais na Idade Média (ou era o que me diziam). Em minha obra, evocava lembranças e emoções que o leitor mundano tentava esquecer e realmente esquecer. De outro lado, para os judeus piedosos, eu era

um herege e blasfemo. Para o meu espanto, vi que não pertencia nem ao meu próprio povo, nem a nenhum povo (SINGER, 1985, pp. 55-6).

Com exceção do irmão, se há autores desse círculo de escritores idichistas de Varsóvia – em relação ao qual Singer é tão crítico – nos quais ele reconhece uma influência forte, esses são o pai e o filho Zeitlin, Hillel e Aron, “dois gigantes”; o primeiro, o pai, que argumentava contra Bialik, o escritor hebraísta, e Peretz, o escritor idichista, afirmando que “judaísmo sem religião – judaísmo baseado numa língua ou até numa nação – não tinha força para manter os judeus unidos. E o que é mais, tais judeus nem seriam judeus, mas gentios que por acaso falavam ídiche ou hebraico... Hillel Zeitlin estudara filosofia e publicara um livro em ídiche, **Os problemas do bem e do mal**. Encontrei mais filosofia nesse livro do que em todos os outros livros desse tipo reunidos” (pp. 66-7). Já do segundo, Aron Zeitlin, amigo de Singer pela vida toda, diz ele: “Aron Zeitlin era um grande poeta religioso, na minha opinião um dos maiores da literatura mundial... Eu via seus defeitos claramente, como ele via os meus. Eu gostava de mulheres; desde o começo escrevi sobre sexo de modo a chocar os críticos judeus, e muitas vezes até os leitores; ele era decididamente monogâmico e romântico. Livros eram apenas parte da minha vida, mas para Zeitlin um livro era virtualmente a própria vida” (p. 67-68).

Singer lança-se à procura dos elementos fundantes da cultura ídiche, o que neste caso quer dizer todo um substrato literário anterior ao período da literatura ídiche moderna, e que é composto basicamente de escritos morais, transformações sobre o material das narrativas fabulares – os *midrachim* tanto talmúdicos quanto os feitos sobre versículos bíblicos –, a obra de pregadores, de glossários bíblicos feitos em ídiche, a literatura folclórica presente em antologias como o *Tzeénah Ure’nah* (Saia e Veja), de 1600, e o *Maisse-Bukh* (Livro de Histórias), também editado nesse período¹⁰. Enfim, de todo esse repertório de narrativas que ficam entre o oral e o escrito, que costumam sempre surgir a partir das fórmulas “Amol iz geven” (Era uma vez) ou “Siz an emese mayse” (Esta é uma história que aconteceu de verdade), e que originariamente, no fim da Idade Média, eram narradas pelos *badkhonim*, os animadores de festas, Singer se vale para encontrar um elemento judaico vivo que ele põe em atividade em seus escritos, de modo a garantir na língua que ele utiliza, o ídiche, as cores vivas que Birnbaum temia que se apagassem. Em seus artigos de jornais de 1943, de que nós tratamos anteriormente, Singer afirma que, para a literatura ídiche, só restava o caminho de “cavar fundo, voltar o olhar e procurar pela grandeza nas profundezas da judaicidade eterna”. Era necessário voltar-se para trás e descrever esse passado que, ao final das contas, construiu a literatura ídiche, “uma literatura tematicamente limitada, uma literatura que abriga e abre fendas ao inusitado”.

Este resgate do material folclórico não transforma Singer num caso singular. Em 1912, o escritor e folclorista An-ski (pseudônimo de Shloyme Zanve Rappaport) or-

ganiza uma expedição etnográfica que, durante três anos, até a eclosão da Primeira Guerra Mundial, viaja por mais de 66 vilas e cidades, por toda a região da atual Ucrânia, reunindo em torno de 1800 contos e lendas, além de outros materiais folclóricos – narrativas estas que serviram de base também para a escrita da peça **O dibuk**¹¹, que teve um grande impacto em toda a literatura judaica e ganhou repercussão também fora do contexto judaico. A novidade de Singer é que ele não tem uma preocupação de resgate de um material que pudesse se perder nas tempestades da história. Seu interesse por esse material narrativo é propriamente literário. Singer está à procura de uma forma, quer fazer literatura com o material que ele tem, com a língua que lhe é própria, e realizar através dessas ferramentas, que se mostravam tão frágeis, um traço singular no mundo, no qual pudesse palpar organicamente seu modo de ver as coisas. Já em **Satã em Gorai**, vemos o entrelaçamento, de modo original, de um material judaico tradicional e uma atitude moderna. Nesse texto que, apesar de se basear em dados históricos, é pura ficção, Singer parece ter como problema oferecer-lhe a autenticidade necessária, elemento este importante no impacto que provoca no leitor. Arma então um narrador cuja voz realiza uma reportagem. Isto confere ao texto uma objetividade que estremece e problematiza as profundas implicações psicológicas que são levantadas através da ação das personagens. Esta objetividade evita que tudo se reduza à psicologia, criando um efeito na escritura que, apesar de todo o enredo basicamente se suportar nas ações e falas das personagens, faz com que o todo que se ergue da narrativa supere o estado de coisas de cada personagem e capture uma realidade mais ampla, uma situação peculiar da alma judaica. Singer habilidosamente constrói os artifícios literários necessários para fortalecer essa voz narrativa que se organiza como reportagem. Assim, por exemplo, no capítulo 11 da primeira parte do livro, ele cria uma carta remetida de Lublin. Chone Shmeruk (1975) aponta para a brilhante maneira como o texto é construído, operando com um extrato de língua ídiche completamente diferente daquele que o narrador anônimo utiliza, e no qual são acentuadas as particularidades hebraicizantes que conferem à missiva uma legitimidade documental. Este documento forjado ficticiamente transfere também legitimidade à toda a narrativa. Já nos capítulos 13 e 14 da segunda parte, os eventos nos são re-contados como se fizessem parte de um livro hebraico fictício intitulado **Mifalot Haaretz** (As obras da terra). Novamente Chone Shmeruk chama a atenção para a incrível versatilidade de Singer no uso do ídiche, que desta vez opera num estilo que se adequa perfeitamente ao estilo formal da tradicional antologia de relatos contidos no **Maisse-Bukh**¹². Desse modo, Singer desloca a ficção que criou para o interior de uma narrativa moral, rarefazendo as fronteiras entre ficção e literatura consagrada, a partir de onde pode funcionar como um instrumento crítico para despertar o reconhecimento das imperfeições da vida. Singer realiza uma estética da imaginação, esticando-a até adentrar à literatura moral, embaralhando os limites entre o relato fictício e os

livros de moralidade e criando nessa ação uma literatura que problematiza as ilusões que organizavam as pseudo-coerências da rede de ideologias que nesse instante atravessava o coletivo judaico.

Singer é um autor pertencente àquele seletivo grupo de criadores literários, cuja primeira obra já contém a organização formal que singulariza o conjunto de suas obras e cuja produção posterior é um desdobramento dela. Algo semelhante se passa com Kafka quando, em 1912, escreve **O Veredicto**. Em **Satã em Gorai**, uma obra na verdade juvenil, mas portadora de uma voz narrativa contundente, Singer ergue a topografia com a qual irá trabalhar ao longo de toda a sua obra ficcional. Gorai é uma pequena aldeia, e as crueldades que a acometem por fora permitem dizer que está localizada no inferno. Como resposta a essas crueldades, Gorai se refugia no que lhe é mais próprio: seu intrincado corpo de crenças e códigos de conduta e, principalmente, no núcleo que parece lhe oferecer a força necessária para responder a esse estado de coisas – sua fé e esperança redentora. São elas que a crueldade agiliza, ou é nelas que o coletivo, acossado pelo peso do violento poder, encontra refúgio, e desesperadamente as põe em atividade para sobrepor-se ao desastre que o encerra. O que se manifesta então é um salto enlouquecido das paixões humanas que compromete o compasso de todos os eventos na pequena aldeia. É como se a fúria dos cossacos ucranianos, realizando matanças coletivas, raptos e violações, levasse o coletivo judaico a se refugiar no interior da sinagoga e, lá dentro, pondo de lado o bom senso do rabino, todos enlouquecessem cada livro, cada objeto, cada rito, numa heresia que faz irromper a tirania das paixões, a sedução da cobiça e do poder, os pesadelos da angústia e a violenta pulsão sexual. O narrador não participa propriamente de toda essa dança bizarra e grotesca. Mas, por meio dele, desfila toda uma tradição textual interpretada com um desespero diabólico. O mal não domina apenas a história que envolve Gorai, mas está no núcleo de sua própria sinagoga. E mais, ainda: o mal fustiga no interior de cada um dos habitantes de Gorai. Aqui não há onde se refugiar. O diabo mobiliza as maquinarias da história, o diabo mobiliza também as respostas possíveis e o diabo mobiliza as ações de cada um. Por fora, no entorno e dentro de cada um, o diabo fustiga. E assim surge essa personagem tão intimamente singeriana e tão conhecida de cada homem – o diabo.

Diabos há muitos. O romantismo soube dar a essa figura o seu devido lugar no terreno da literatura. Um tema tipicamente romântico é o do pacto do homem com o diabo, tema este que emerge do profundo panteísmo com que a escola romântica passa a cultuar a natureza. Se até a Renascença o homem era visto como o ápice da Criação, erguendo-se acima da natureza, agora ele é visto como um parceiro dela, sendo ambos atravessados pelas mesmas potências que regem os processos da vida e do cosmos. Assim, Goethe cria Mefistófeles, Byron cria Lúcifer e Lermontov cria o diabo. Mefistófeles não é igual a Lúcifer que não é igual ao diabo, mas em todos eles há uma espécie de glorificação da natureza viva ou, como

diz Lernontov, “a celebração da paixão carnal do eterno espírito ateu”. Sem dúvida que o Satã de Singer é um parente do diabo de Lernontov, mas em Singer não há propriamente o grande diabo. Se há algum autor cujas figuras diabólicas são familiares às que Singer põe em cena, estas são as de Gogol, em seus contos curtos. Mas mesmo assim, o diabo de Singer é mais regional, como o é o diabo de Guimarães Rosa, em **Grande sertão: veredas**. No sertão judaico, o diabo há muito que habitava no interior dos velhos textos. Santificar-se e dar conta dos diabos que nos animam é uma velha propedêutica judaica. D’us teria dotado o homem do livre-arbítrio para desenvolver a habilidade de alcançar a perfeição e evitar o mal. Grande parte dos textos rabínicos trata exatamente dessa propedêutica. O diabo não é propriamente uma coisa física. É um fundamento da tradição judaica que tudo neste mundo físico tem uma contraparte de forças transcendentais, e que cada entidade e processo do mundo físico é vinculado a essas forças. São essas forças as raízes de todo o acontecer material, entrelaçando espiritualidade e materialidade como “elos de uma cadeia” (cf. LUZZATTO, 1978)¹³. E assim cada entidade física está sob a ação de algum tipo de anjo, tendo esses anjos a responsabilidade de manter cada uma dessas entidades, bem como de suscitar a mudança de acordo com os desígnios de D’us. Deste modo, todo o universo físico seria uma emanção dessas forças espirituais mais elevadas. Uma vez que a Sabedoria Divina teria decretado que tanto o bem quanto o mal existam neste mundo, estes conceitos devem também ter suas raízes nessas forças fundamentais. Se postas em ação no modo positivo, isto é, para gerar o bem, elas põem em cena um movimento de reparação, de conserto do mundo – em hebraico, *Tikkun*. O movimento oposto, *Kilkul*, é de dano e destruição. A essência do estado de reparação tem a capacidade de permitir a revelação da Luz Divina. O oposto aprofunda o eclipsamento dessa Luz. D’us em si não é o responsável direto pelo mal, mas o cancelamento da Sua presença faz surgir as sombras do mal. O homem teria se criado com uma pulsão boa, *yetzer tov*, uma pulsão má, *yetzer hará*, e o livre-arbítrio. Assim, elementos do bem e do mal existem em cada indivíduo, e cada um tem o desafio de utilizar seu livre-arbítrio para submeter a pulsão má e deste modo fortalecer a corrente de conserto do mundo, que abre espaço, como dissemos, para o resplandecer da Luz Divina. Aqui se estabelece um diálogo complicado entre a Providência Divina e o livre-arbítrio humano. Assim como todo este mundo físico tem uma contraparte espiritual, do mesmo modo o Reino dos Céus se assemelha ao reino terrestre. Lá em cima, como aqui, existiriam cortes de justiça e entidades deliberadoras, com seus procedimentos e regras apropriadas. Seres espirituais julgariam a ação dos homens, levando em consideração seus bons e maus atos. Assim, não é propriamente D’us que julga, mas o sistema que ele põe em ação. Trata-se de uma corte de justiça em que o advogado de acusação é Satã. A função deste é trazer as ações que serão debatidas na corte celestial e D’us, na Sua bondade, coloca limites para o trabalho de Satã. Dependendo de suas ações, o

homem pode tornar-se um vaso receptor da Luz Divina e alcançar a Divina Inspiração (*Ruah HaKodesh*), transcendendo assim sua natureza física, mas ele pode também transcender as leis da natureza trazendo para si um espírito impuro e a escuridão. Esta é a base de práticas corruptas como a feitiçaria e a comunicação com os mortos, que são proibidas pela *Torá*. Tais práticas são as que mais afastam o homem de D’us. O mundo espiritual manifesta-se obedecendo uma regra geral que consiste em não se revelar de modo aberto no mundo físico. Os seres espirituais se dividem em três categorias: as forças transcendentais, os anjos e as almas. As forças transcendentais são as mais próximas da Presença Divina. As almas são entidades espirituais destinadas a se vestirem de corpos e permanecerem vinculadas a eles num laço profundo. Os anjos são servos de D’us e obedecem a Seus mandamentos. Tudo no mundo, seja o bem ou o mal, é realizado através dos anjos. Aqueles apontados para o mal são chamados de anjos da destruição – *Malakhei HaValah* – e injuriadores – *Mazikim*. Existe um outro tipo de entidade intermediária, que compartilha as limitações do mundo físico, mas que, de algum modo, se divorcia dele. Esta categoria é conhecida como *Shedim* (demônios). O que estas entidades mais elevadas realizam com as entidades físicas que estão abaixo delas é chamado de influência (*Hashpa’ah*). As almas, por sua vez, realizam um ciclo que transcende a sua vinculação com o corpo. Existem certos lugares que são preparados para as almas após elas deixarem os corpos. Um lugar é aquele onde a alma pode repousar, se for merecedora, até a ressurreição. O outro é um lugar em que ela é purificada com punições, se carrega pecados que a impedem de usufruir o repouso. O lugar de repouso chama-se *Gan Éden* (paraíso). *Gehenon* (inferno) é o lugar onde as almas são punidas. Elas experimentam dor e sofrimento de acordo com o que é necessário para cada situação particular, e assim como há diferentes níveis de deleite no paraíso, do mesmo modo há diferentes níveis de sofrimento no inferno. Se as almas estão carregadas de pecados muito graves, não lhes é permitido o acesso nem sequer ao *Gehenon*, onde teriam a oportunidade de purificar-se através do sofrimento. Elas então ficam vagando num éter vazio, expostas a um sofrimento terrível. Essas almas errantes são os *dibukim* (plural de *dibuk*).

Claro que este pequeno resumo não dá conta da intrincada trama que ata o mundo material ao espiritual. Nos traços gerais, perdem-se os detalhes, que é onde verdadeiramente emerge a singularidade da tradição religiosa judaica. Assim no geral, vemos que o mapa da divina comédia judaica não difere muito daquele que Dante registrou em sua odisséia poética. Mas achamos importante colocá-lo para entender onde Singer foi achar os seus diabretes. É preciso ainda acrescentar que há um filtro entre essa cosmogonia e Singer, que é o filtro do *hassidismo*. Esse movimento religioso popular, que se desenvolveu fortemente no início do séc. XIX, praticamente não alterou nada desse esquema, mas o dinamizou em profundidade. Pondo em destaque os aspectos panteístas da Criação, centralizou a ideia de que cada alma é um fragmento do Divino e, deste modo, deu relevância

a uma leitura imanente onde todo homem é um microcosmo em cujo interior a luta entre o bem e o mal se desenvolve com a mesma urgência com que se desenvolve a luta entre o bem o mal no macrocosmo. E o conserto de si, o *Tikun*, é uma parte fundamental da reparação cósmica. O conserto de si passa por revelar, por deixar surgir a Luz Divina que se encontra oculta no interior de cada homem. Assim como a Luz Divina vive no exílio da Criação, do mesmo modo a Luz Divina encontra-se exilada no interior de cada alma. A imagem frequentemente usada é a da fruta no interior da casca. As pulsões más seriam as cascas que ocultam o fruto da Luz Divina. As armas para vencer essa batalha, para romper as cascas e dar abertura ao fruto/Luz, consistem não tanto em saber como silenciar ou constranger a pulsão má, mas em aproveitá-la, quando possível, de modo a elevá-la e redimi-la. Gershom Scholem soube mostrar que a novidade *hassídica*, na história das concepções místicas, radica principalmente no fato de ter podido reler todos os textos dando a eles agora uma visada psicológica e suscitando algo assim como uma metapsicologia mística profunda.

A mística *hassídica* muda também o meio de divulgação de seus ensinamentos. Não se restringe mais a tratados complexos e de difícil acesso às massas, mas encontra um modo de popularizar esses ensinamentos e chegar a todos através do conto *hassídico*. Em torno de 1800, Rabi Nakhman de Brezlav produz uma série de relatos fabulares que acabaram por se tornar um dos núcleos centrais da literatura ídiche, e que os principais autores re-visitam vez e outra na construção de seus textos. Bashevis Singer lida com todo esse material. Ele está longe de ser o primeiro autor a colocar o demônio em ação no texto. Muitas das narrativas fabulares do *Maisse-Bukh* já versavam sobre os *shedim* e os *dibukim*. E o próprio Rabi Nakhman coloca o demônio em ação em seus contos. An-ski, como já citamos, trouxe o *dibuk* à cena do palco, e Peretz fez um poema sobre ele, *Momisich*. Os escritores ídiche contemporâneos de Singer aprenderam também a ver no demônio um espelho de si. Todos esses autores eram vistos pelos judeus mais tradicionais como alguns dos instrumentos responsáveis pela heresia que estava desgarrando almas do bom cumprimento das práticas religiosas¹⁴. No círculo ídiche, o escritor passou, com ironia, a aceitar esse papel de demônio e pô-lo em ação como o narrador de muitos relatos. Um delicioso exemplo encontramos em *Der Nister*, pseudônimo de Pinkhas Kahanovitch (1884-1950), num texto seu de 1922 intitulado **Demônios** (*Shedim*)(cf. Neugrorchel, 2000, p. 258). Na moldura introdutória aos relatos que se seguem, lemos:

- Demônio, você é velho.
- Sim, pequeno demônio, verdade.
- O que vai ser de você?
- Minha carne irá se decompor e minha pele será usada para fazer um tambor.
- E até que ela se decomponha?
- Uma bruxa ou algum mago irão me por num canto

atrás de um fogareiro, e jovens diabos, grandes e pequenos, virão me perguntar a respeito da minha época, da minha idade, e me pedirão que lhes conte histórias.

- E você, demônio?

- Bem, eu lhes contarei histórias.

- Então, deixa eu ser o primeiro: me conta uma história.

O velho demônio mostrou-se reticente, hesitando como se não quisesse fazê-lo. Mas o jovem, enfiando seu dedo magro na pele e na costela do velho, cutucou-o: 'E aí, demônio? Não se faça de bobo.' Então o velho demônio começou a contar.¹⁵

Demônios falam a demônios sobre demônios. Assim estavam as coisas. Singer, no entanto, conseguiu ser mais radical em **Satã em Gorai**, não apenas por deixar emergir cenas de intensa sexualidade, mas principalmente porque, na forma trabalhada por ele, o terreno fabular invadia o terreno dos textos sagrados. Como já mostramos, os capítulos finais de **Satã em Gorai** transferem toda a sua ficção para o interior do *Maisse-Bukh*, um texto clássico de narrativas morais. Esta fenda que Singer abre trabalha nos dois sentidos, porque ele também sabe, com uma maestria ímpar, carregar elementos do sagrado para o profano. Esta habilidade é um dos motivos centrais da ampliação de seu repertório de leitores e de seu sucesso com um público mais amplo. Singer soube fabular *hassidicamente* para um público universal, da mesma forma como Martin Buber soube construir um pensamento filosófico humanista com base nas concepções dos sábios *hassídicos*. O que emerge da transferência que Singer realiza é um híbrido nunca plenamente demarcado de espiritualidade e psicopatologia. Todo o enredo de **Satã em Gorai** pode ser justificado pela ação das ideias messiânicas de Sabatai Tzvi, e os ritos postos em prática para mobilizar os demônios que começam a tomar conta da ação e que, finalmente, destroem as personagens. Mas pode também ser lido como a descrição de uma histeria coletiva em que a dinâmica das paixões é apresentada de forma muito minuciosa, sem nunca ser explicada propriamente. A habilidade com que Singer descreve o entorno e as personagens auxilia a acentuar o destaque dado ao intenso jogo emocional que é posto em cena. E então todo o texto pode ser lido como uma brilhante descrição do complicado e conflituoso panorama das manobras do desejo de cada uma das personagens. A decadência de Rehele até a morte é central no texto. Gorai decai junto com ela. E o livro não deixa também de ser uma biografia de Rehele, contando a sua história desde pequena, num relato que potencializa as situações traumáticas. Assim, em Lublin, no dia em que a avó morre, em pleno *Yom Kipur*, depois de todo o rito fúnebre,

a menina adormeceu e nos seus sonhos a avó veio-lhe ao encontro, as roupas em frangalhos, descabelada e caquética. O lenço de sua cabeça estava empapado de sangue. 'Rehele! Rehele!' – gritava ela, e esfregava-lhe o rosto com um punhado de palha.

O corpo inteiro de Rehele estremeceu. Ela acordou, banhada em suor. Seus ouvidos tiniam e ela sentiu uma

dor aguda no peito. Tentou gritar, mas não conseguiu. Pouco a pouco o terror foi cedendo. Ela ouviu passos dentro da casa, frases esparsas. As panelas no forno e nas prateleiras moveram-se e ficaram suspensas no ar. A caixa de velas fez uma volta e dançou uma jiga. Havia um brilho escarlate nas paredes. Tudo chiava, rachava, estalava, como se a casa toda estivesse em chamas... Tarde da noite, quando o tio voltou para casa, encontrou Rehele deitada com os joelhos encolhidos até o peito, os olhos vidrados e os dentes cerrados. Reb Zeidel Ber gritou e gente veio correndo. Abriam à força a boca da menina e verteram-lhe vinagre pela garganta. Uma mulher versada nessas coisas arranhou o rosto de Rehele com as unhas e arrancou tufo de cabelo de sua cabeça. Por fim, Rehele começou a gemer, mas daquela noite em diante nunca mais foi a mesma (SINGER, 1975, p. 48).

Nesta passagem, cujo clima criado pelo narrador é o mesmo que ele sustenta ao longo de todo o livro, um terror interno confunde-se com a descrição de um terror externo. À fragilidade e ao sofrimento psíquico de Rehele agrega-se o terror do maltrato supersticioso com que as pessoas de seu entorno tentam curá-la. O artigo de Freud “O sinistro”, de 1919, dá conta perfeitamente desse texto. A ambiguidade entre o sofrimento psíquico e a ação de forças espirituais do mal ganha a sua plena manifestação ao final do livro. No capítulo 12 da segunda parte, que se intitula “Rehele é fecundada por Satã”, o narrador descreve como Satã visitava Rehele para atormentá-la:

Era preto e alto, de olhos de fogo e rabo comprido; seu corpo era frio, seus lábios escamosos, e tinha hálito de pez. Ele a violava tantas vezes que Rehele não tinha mais forças para mover-se (SINGER, 1975, p. 139).

Já no capítulo 13, que está narrado como sendo a história dentro do livro *As obras da terra*, a história de Rehele é condensada em poucas páginas e, no lugar de Satã, o que surge é um *dibuk*, uma alma errante que toma posse de Rehele: “Venho de Lublin e lá eu fui um daqueles jovens levianos que sorvem cervejas nas tavernas e folgam nos bordéis: e me rebelei contra todos os mandamentos de D’us e incorri na sua ira: no dia santificado do *Shabat*, trabalhei e comi da carne do porco e dos outros alimentos proibidos.” É este *dibuk* que esgota Rehele com toda espécie de tormentos, e é o exorcismo dele, comandado pelo piedoso Rebe Mordechai Iossef e acompanhado por toda a população, que leva Rehele finalmente à morte.

A incrível fusão que o narrador suscita entre o estado psíquico de Rehele e o entorno de Gorai é um dos efeitos mais magistrais de Singer. E faz de Rehele algo assim como um epônimo desse coletivo, sem nunca, no entanto, deixar de apresentá-la em sua singularidade demasiadamente humana. Essa fusão é realizada pelo modo como Singer descreve as situações e os locais. Vejamos, como exemplo disto, a cena que antecede o casamento de Rehele com Gedália, na qual ela vai à casa de banho para fazer o mergulho purificador.

Na casa de banho, Yite, a Servente, encarregou-se de

Rehele; despiu-a e apalpou-lhe os seios e as ancas para verificar se ela não era estéril. Com todo o cuidado, Yite cortou as unhas das mãos e dos pés de Rehele, a fim de que não houvesse nenhum impedimento para o contato da água na imersão de Rehele; penteou-lhe os longos cabelos com um pente de madeira, e examinou todos os recessos ocultos do corpo de Rehele à procura de algum abscesso ou calosidade. Mulheres de cabeças raspadas ou cabelos mal aparados, banhistas veteranas, saracoteavam por ali, muito à vontade, como se estivessem em casa; nuas em pelo, com peitos pendentes como bolos de massa de pão, ancas possantes e ventres flácidos devido à gravidez e partos contínuos. Perambulando pelo recinto, elas chapinhavam os pés nas poças de água do chão de pedra e preocupavam-se diligentemente com a envergonhada Rehele: davam-lhe conselhos sobre como despertar o desejo do marido e ensinavam-lhe que amuletos usar para conceber filhos homens. As mulheres muito jovens, com suas cabeças de carneirinho, brincavam na casa de banhos como crianças tolas, tocando espantadas os longos cabelos não aparados de Rehele, brincando de pegador e comportando-se de um modo geral com muita frivolidade. Num canto da casa de banhos, a curandeira fazia sangrias, punha ventosas, aplicava sanguessugas. O chão estava tão ensangüentado como num matadouro. Uma mulher idosa dirigiu-se a Rehele em termos vulgares e cochichou-lhe ao ouvido coisas que fizeram o sangue subir-lhe ao rosto e ela quase desfaleceu de humilhação (SINGER, 1975, p. 84).

Levinas afirmou que a função elementar da obra de arte consiste em fornecer uma imagem do objeto no lugar do objeto em si (cf. ROBINS, 1999). A imagem da pequena aldeia que Singer exhibe aos seus leitores, ao adentrar na intimidade da casa de banhos e enredar práticas religiosas que eram conhecidas dos leitores com seios, ancas possantes e ventres flácidos, poças de água, amuletos para conceber filhos homens, frivolidades, curandeiras, ventosas e sanguessugas, suscitam um mal estar que vibra, parecendo coincidir com o incômodo que emerge em Rehele com toda essa apalpação intrusiva em seu corpo, que toca algo na sua intimidade que não nos é dito, mas que “fizeram o sangue subir-lhe ao rosto e ela quase desfalecer de humilhação.”

A vida das pequenas aldeias sempre foi o tema preferido da literatura ídiche, e as obras clássicas se encarregaram de fortalecer com dignidade esses frágeis e tão vulneráveis coletivos de vida humana. Singer definitivamente interrompe esse processo. Não apenas deixa de dignificá-lo, nem tampouco apenas mostra toda a fragilidade sobre a qual se assenta, ou ressalta os anacronismos das suas formas de viver em relação aos tempos modernos. Singer faz algo mais profundo: como em Rehele, ele faz o sangue subir ao rosto da pequena aldeia e esta quase desfalecer de humilhação. “Pobre Gorai – todos os azares caíram sobre ela! Apesar do inverno, os incêndios eram frequentes. Casas pareciam pegar fogo espontaneamente, e queimavam até o chão” (p. 138). Antecipando-se à ação dos diabos nazistas, Singer em seus textos faz a pequena aldeia arder. E enquanto a pequena aldeia arde, Singer faz as malas e vai para a América, em 1935. Ninguém do círculo literário ídiche podia negar a grande

habilidade desse jovem escritor. Mas quase ninguém suportava a fomalha que ele avivara em sua literatura. Ele mostrara a terminalidade do *shetel* e o sem saída da situação, de um modo que comprometia fabularmente até as boas intenções do círculo de intelectuais que em **Satã em Gorai** são apresentados como uma espécie de discípulos do falso Messias Sabatai Tzvi, que nada mais fazem do que aticar os instintos de cada um e abrir uma expectativa redentora, numa vida para além das restrições da Lei que aprisiona a pequena aldeia. Tempos mais tarde, ele dirá sobre essa época:

Minha obra literária, meu interesse pela época de Sabatai Tzvi e Jacob Frank, tinham me levado a procurar livros que descrevessem vários milagres e coisas admiráveis da natureza. Meu próprio nervosismo me dava lições sobre o poder da histeria e a força da auto-sugestão ou auto-hipnose. Meu inimigo interior pressionava-me constantemente, e eu tinha de formular sempre novas estratégias para o dominar ou ao menos mantê-lo afastado temporariamente.

Começara a olhar as obras de Freud, Jung, Adler. Se encontrava menos informação nova ali do que outras pessoas, era só porque nossos próprios moralistas e autores de livros *hassídicos* tinham sido estudantes sutis do homem, e revelado em termos simples os mais profundos conflitos da alma humana. Conheciam todos os sintomas da histeria e toda a divisão do espírito. O homem precisava vigiar a si mesmo todo o tempo, pois cada segundo apresentava um perigo. O abismo do crime e da insanidade escancarava-se constantemente abaixo de nós. O Mau Espírito nunca se cansava de nos assaltar com teorias, conjecturas, meias-verdades, medos, fantasias e ilusões de prazeres, com a intenção de erradicar o maior bem que D'us nos dera – o livre arbítrio. Em todos os séculos nos quais os gentios tinham lutado uns contra os outros, o Gueto Judeu guerreara com seu inimigo, aquele poder do Mal que se aloja em todos os cérebros e tenta, sem parar, desviá-los. A emancipação pusera fim parcial (ou gradual) a essa guerra judaica. O judeu esclarecido tornara-se ele próprio um pedaço do Mau Espírito, graças à sua experiência de lutar com ele. Tornara-se mestre de teorias ilusórias, verdades perversas, utopias sedutoras, falsos remédios. Já que o mundo gentio precisava de ídolos, o judeu moderno aparecera para fornecê-los. Ficara tão absorvido nesse ofício de idolatria que ele próprio começara a acreditar, e até se sacrificava a esses ídolos (SINGER, 1985, p. 152-153).

O que era difícil de aceitar para esse círculo de intelectuais não era tanto a descrição de um estado de coisas impossível numa pequena aldeia, nem sequer o enlouquecimento desse coletivo, mas essa observação de Singer, que em **Satã em Gorai** atravessa o texto todo de forma latente, de que “o judeu esclarecido tornara-se ele próprio um pedaço do Mau Espírito”. É que Singer observa a história judaica de um modo muito peculiar, trabalhando com o passado a partir de um referencial moderno, e operando com a modernidade a partir de um julgamento crítico advindo do passado. A Lei judaica, ou seja, todos os procedimentos prescritos pela literatura rabínica que devem ser postos em prática para

santificar a vida e torná-la merecedora da Luz Divina, nunca é plenamente eliminada em Singer. Os homens é que decidiram dar o fora dela, fazendo uso de seu livre-arbítrio e escutando o chamado da modernidade, que no trolpe da agitada vida urbana não tem mais tempo a perder com as minúcias da vida regida pela Lei rabínica. O homem judeu em Singer, na modernidade, tinha decidido tornar-se um sujeito das suas paixões e, segundo ele, “as paixões não têm janelas”. Singer, acompanhando esse processo, tornou-se essencialmente um narrador da paixão humana. E é este ponto de vista que lhe permitiu criar uma literatura de ressonância tão intensa com a modernidade.

Nos Estados Unidos, Singer depara-se com uma nova realidade. As pequenas aldeias ficaram para trás. Descrevendo a viagem de navio, ele dirá:

Minhas duas valises estavam na cabine escura, testemunhas silenciosas de que eu vivera quase 30 anos na Polônia, que naquele dia me parecia mais remota do que hoje, 40 anos depois. Eu era o que a Cabalá chama de alma nua – uma alma que saiu do corpo e aguarda outro” (SINGER, 1985, p. 201).

Se a imagem do *dibuk* já era uma boa metáfora para falar do coletivo dos judeus da Europa do leste quando ainda se estava em casa, isto é, se mesmo no lugar em que por séculos se viveu, a vida assumia a estranheza de deixar tudo em suspenso, em Nova Iorque essas tonalidades se acentuaram. Ali, Singer sentiu-se perdido: “Estou perdido na América, perdido para sempre”. Com estas palavras, que tornam Singer uma personagem kafkiana, ele encerra a terceira parte de suas memórias, que trata justamente de seus primeiros anos na América e que se chama **Perdido na América**. Levará muito tempo para ele resgatar a sua voz ficcional. Até 1943, escreve apenas artigos sobre assuntos variados, mas nenhuma obra de ficção¹⁶.

No verão de 1942, na Europa, tem início o programa de matança sistemática organizada pelos nazistas, que visava ao extermínio de todos os judeus. Uma bem organizada política de deportações deslocava judeus de uma parte para outra, contando com o apoio dos órgãos oficiais de quase todos os países europeus. O que estava por vir não cabia sequer no pesadelo, que já se vivia, das desapropriações, da guetificação, e até dos extermínios em massa. O que a máquina nazista preparou nos primeiros meses de 1943 estava acima do terror e dos assassinatos em massa. A meta nazista era a eliminação total de toda a “raça judaica”, utilizando para esse propósito todas as conquistas tanto tecnológicas quanto administrativas e, pelo modo como as coisas se davam, tudo indicava que os nazistas poderiam ser bem sucedidos. Uma estranha confluência acometia então grande parte dos judeus do leste europeu. Enquanto parcelas significativas deles faziam de tudo para se livrar de sua língua, agora se dava o fato de que um poder violento queria se desfazer dos falantes dessa língua. O mundo de Singer era “uma combinação de matadouro, bordel e asilo de loucos” (**Amor**

e exílio). José Ortega y Gasset dizia que “eu sou eu e minhas circunstâncias”. O que ocorre quando as circunstâncias estão para eliminar o eu? Singer, quando saiu da Europa, já sentia o bafo nazista-stalinista (não precisava ser um grande profeta para isto). Porém, uma coisa é prever um grande desastre, outra é estar envolvido nele. Os acontecimentos se encarregaram de remodelar sua habilidosa voz narrativa. De 1925 a 1937, ele sempre assinava os seus artigos utilizando o nome de Yitzhak Bashevis Singer. O Bashevis já era uma invenção sua. Algumas vezes ele afirmou que a inclusão deste nome devia-se à sua vontade de diferenciar a sua obra da obra de seu irmão, Israel Singer, caso alguém resolvesse citá-lo apenas por I. Singer. Não deixa de chamar a atenção, no entanto, que Bashevis, em ídiche, é o possessivo de *Bat-Sheva*, o nome da mãe dele - algo como “filho de Sheva”. Em 1939, passa a utilizar um novo pseudônimo em seus escritos de jornais, Yitzhak Varshavski. Varshavski pode ser traduzido por “filho de Varsóvia”. E em 1943, para os relatos mais mundanos publicados em jornais, ele cria um terceiro pseudônimo: o enigmático D. Segal. O que está em jogo na utilização de todos esses pseudônimos é uma complexa intenção de integrar vida e ficção. Quando Singer diz que só restava o caminho de “cavar fundo, voltar o olhar e procurar pela grandeza nas profundezas da judaicidade eterna”, não se trata apenas de um resgate bibliográfico, mas também de um exercício da memória. Ao escritor ídiche, dado o estado das coisas, a presença pesada da morte, o volume de cinzas e fumaça em que tantos séculos de história se transformaram, a memória era o instrumento que restava. Língua e memória aqui são sinônimos absolutos. No jantar em sua homenagem quando da entrega do Prêmio Nobel, ele comenta que, quando lhe perguntavam por que ele escrevia numa língua agonizante, ele respondia, parecendo se divertir, que

gosto de escrever histórias de fantasmas, e nada se ajusta melhor com fantasmas do que uma língua que agoniza. Quanto mais morta a língua, mais vivo o fantasma. E os fantasmas amam o ídiche e, pelo que me consta, todos eles o falam. Em segundo lugar, não apenas creio em fantasmas, mas creio também na ressurreição. Estou certo de que milhões de corpos de falantes da língua ídiche irão se erguer de seus túmulos um dia e sua primeira pergunta será: “Tem algum livro novo em ídiche pra ler?”

Singer, que como escritor já tinha dito que não perdia a nenhum povo, sente-se compelido, de algum modo, a alimentar os que já se foram com a expectativa de um novo livro. A história não deixa de ser irônica. Justo ele, um autor tão avesso às ideologias, tão crítico dos processos culturais que arregimentaram os escritores como porta-vozes privilegiados de seus coletivos, foi aos poucos se constituindo na cena americana como a voz privilegiada de um mundo e de uma cultura que não existem mais. No final de sua vida, sua fotografia tornou-se parte da mídia moderna, e a imagem que ele próprio estimulou a construir é a de um avô generoso, carregado de sotaque, com uma disponibilidade infinita para nar-

rar histórias de antigamente. Ele próprio passou cada vez mais a incursionar na literatura infantil. Escreveu 15 livros para crianças, e assim, aos poucos, esse narrador tão cáustico, irônico e zombeteiro foi se erguendo como a voz através da qual toda a humanidade podia observar a cultura ídiche. Nem Scholem Aleichem, um autor tão estreitamente vinculado ao seu público de leitores, conseguiu esse lugar. Singer, no discurso do Prêmio Nobel, mistura fantasmas e ressurreição. Poucos autores souberam tão bem entrelaçar morte e vida como ele. Mas onde a arte narrativa de Singer se realiza plenamente é no entrelaçamento da vida com maravilhas. Os acontecimentos do dia-a-dia servem de suporte para trocadilhos oníricos e para a emergência do sobrenatural, que aqui perde a sua dimensão de além para se tornar parte do natural. E não é apenas o onírico e o espiritual que invadem o dia-a-dia. Este, por assim dizer, é alimentado concretamente do passado. Desse modo, Singer realiza na sua fabulação aquilo para o que a literatura ídiche, segundo ele, estava bem equipada para fazer: abrigar e abrir uma fenda para o inusitado.

A partir de 1943, Singer começa a produção das suas narrativas curtas, gênero no qual mais se destacam as suas habilidades de narrador. Resgatar a Varsóvia judaica que ele viveu e a vida das pequenas aldeias¹⁷ passa a ser uma tarefa para ele. Memorializar o mundo perdido do judaísmo do leste europeu passa a ser algo assim como um imperativo. Afinal, o escritor agora é também um sobrevivente, e Singer sente todo o peso do passado como quem sente um trauma, como um território ao qual se está atrelado e que pede por elaboração ininterrupta. Cada aspecto do aqui-e-agora faz irromper cenas do passado cuja presença ora pode acolher e fortalecer, ora deixa um amargo gosto de culpa, ao ironizar, constringendo, o ridículo de uma situação presente em relação a esse passado que retorna carregado de intensidade épica. Desta forma, nesses textos que têm como ambientação o autor na vida cotidiana, ora em Nova Iorque, ora em Tel Aviv e até no Rio de Janeiro, esse passado, que Singer nunca deixou de apontar como sendo carregado de uma profunda superstição e até de uma fé enlouquecida, torna-se como um elemento que denuncia a presença desses mesmos aspectos, só que agora investidos em manobras pessoais para conseguir uma realização de desejos mais imediatos, ou uma cobiça pessoal. E assim, a modernidade passa a ser apresentada como portadora das mesmas cores passionais da pequena aldeia anacrônica.

Das personagens que Singer soube criar, uma das mais interessantes é a dele próprio escritor, que funciona como um cronista de si e de uma galeria de outros sobreviventes dispersos pelo mundo logo após a grande destruição do judaísmo europeu. Singer, nesses contos em que o narrador é um escritor, é plenamente Isaac Bashevis Singer. Lembremos que o Bashevis é uma invenção sua, assim como é inventado todo esse trabalho de memorar, de trazer à memória, que ele realiza ficcionalmente. Cria-se então um espaço literário que é constituído literalmente entre dois mundos: o da realidade e o da ficção, no qual cabe ele por inteiro, desde suas ar-

dentos histórias de amor e sexo com as mulheres, sua árdua batalha por se tornar um escritor, suas inquietações filosóficas, sua polêmica com D'us sobre o mundo que Ele criou, sua necessidade de re-visitar quase compulsivamente o momento em que teve que decidir por uma vida de escritor, rompendo com o mundo tradicional de seus pais. Enfim, trata-se de um narrador que sabe criar esse espaço essencialmente por algo que podemos denominar de uma sinceridade ficcional, o que não deixa de ser algo bem paradoxal, porque o ficcional é inventivo, e o inventivo não parece estar muito a serviço da sinceridade. Mas no caso de Singer, e principalmente da voz narrativa de que estamos tratando, a sinceridade é o suporte de toda a ficção. Esse narrador não está além de toda a galeria de personagens que ele cria em outros contos, e que tão frequentemente são derrotados por seus diabos pessoais. Nesses contos, Singer transforma-se em ficção para dar protagonismo à ação das paixões na vida humana, no que elas têm de perdição e também, às vezes, de acolhimento e possibilidade de realização. Essa voz narrativa em primeira pessoa torna-se, de alguma maneira, uma herdeira de *Tevie, o leiteiro*, a famosa voz narrativa de Scholem Aleichem, através da qual nos é reportada a vida da ficcional aldeia de Kasrilevke. Claro que Singer opera em outra modulação. E principalmente de um modo que altera substancialmente a matéria que é narrada. Scholem cria uma aldeia fictícia, Kasrilevke, exatamente para salientar alguns traços na vida da aldeia e romantizá-la, de algum modo. Singer sempre trabalha com elementos concretos da realidade. O nome das aldeias, a agitada balbúrdia da rua Krochmalna, em que morou em Varsóvia, e toda a sua variada multidão de personagens, são fatos da realidade em cima dos quais ele trabalha na construção de suas ficções. Singer narra suas histórias principalmente fazendo uso de um olhar aguçado. Este é um dado muito singular de sua escritura. Toda a interioridade da vida humana, que é de fato o território problematizado em seus relatos, é tocada apenas através do registro do que as personagens manifestam e do ambiente em que elas atuam, que passa a ser descrito como uma extensão do modo de ser de cada um. Singer não invade as personagens. Pode às vezes nos contar o que elas sonharam, mas não mais. As personagens em Singer são dotadas de uma intimidade que está para além do narrador. E isto suscita um diálogo sempre complexo entre o ponto de vista do narrador, que é de algum modo uma variação do narrador onisciente, e a personagem sobre a qual ele fala. O leitor tem que se empenhar em compreender a elaboração que a personagem faz, a verdade que parece emergir nela, a partir das experiências que a atravessam, mas que não são propriamente trabalhadas pelo narrador de forma manifesta, dando a entender que o conhecimento que cada um pode adquirir, a partir do seu envolvimento nas situações de vida é um aspecto da formação pessoal quase que intransferível, e que está para além da possibilidade de nomear. Este aspecto de uma vida pessoal que opera no sentido mais pleno e contundente da palavra "intimidade" fica bem demarcado quando o narrador é um diabrete que

está a serviço de alguma força espiritual, com a tarefa de corromper uma personagem. Quem nos conta a história da queda dessa personagem é a pulsão má, o *yetser hará*. Ela é a narradora, portanto engloba toda a narrativa que nos conta. Mas ela é também uma parte da personagem. Como voz narradora, pode manobrar os destinos dessa personagem da mesma maneira como manobra o correr da narrativa. Porém as personagens nunca são algo assim como *Golens* fabricados pelo narrador. As personagens de Singer, mesmo aquelas que caem bem fundo – e Singer é um autor implacável com as suas personagens, sabendo criar para elas situações tão difíceis quanto Kafka –, são dotadas de um elemento vivo que nunca lhes permite ser plenamente algo assim como corpos físicos entregues às leis da natureza. Podemos denominar este elemento vivo de livre-arbítrio. Por isto, as personagens nunca são apenas objetos da tentação, ou meros sujeitos tentados. Há algo nelas capaz de elaborar, mesmo nas situações de perdição nos abismos mais profundos – uma elaboração que não é cognitiva, por isto apresentada de forma mais sutil na narrativa. Faz parte da formação pessoal e tem a ver com o aprendizado moral. Nós, como leitores desses textos, também somos compelidos a um questionamento moral, que irrompe implicando algo para além das palavras, para além das interpretações cognitivas, e que tensiona bem mais toda a nossa estrutura afetiva. Singer, em seus textos, gosta muito de citar Spinoza, e isto talvez por muitas razões. Em primeiro lugar, é um herético em relação à tradição, como ele. Em segundo lugar, é um panteísta como os sábios do *hassidismo* também o são. E, em terceiro lugar, é um crítico das paixões. O conto curto de 1943 "O Spinoza da rua do Mercado" é um exemplo brilhante do modo de Singer operar fabularmente. Nessa narrativa, ele consegue por toda a filosofia de Spinoza em choque, de modo fabular. É um brilhante *midrash* filosófico, armado para pôr em cena os limites da filosofia spinoziana. O texto finaliza com uma lapidar sentença expressa pelo Dr. Naum Fischelson, que conseguiu resistir a tudo que este mundo cruel traz consigo – as doenças, a pobreza, o anonimato, a vaidade, o calor intolerável –, para experimentar o *amor dei intellectualis* que, "segundo o filósofo de Amsterdã, é a máxima perfeição da mente". Completamente fragilizado, a Negra Dobbe, que tinha um comércio de ovos trincados no mercado e uma vida arrasada, passa a cuidar dele, e ele descobre, na experiência desse afeto, um calor que o carrega para o casamento com ela, numa cerimônia plenamente inserida na Lei judaica. Depois de uma noite abraçado a ela, o Dr. Fischelson, renovado, murmura: "Divino Spinoza, perdoe-me. Virei um tolo".

Nesses contos escritos a partir de 1943, mantém-se a chave da agonia, da paixão, da aberração, da crueldade e bestialidade que já estavam em **Satã em Gorai**, mas agora, nos escritos ficcionais bem como em suas memórias¹⁸, surge um dado novo: em paralelo aos textos em que a crueldade do mundo atíça o mais íntimo de cada personagem, seus demônios pessoais, e estes acabam por levar a personagem à perdição completa, surgem textos como "Gimpel, o bobo", "O Spinoza da rua do Merca-

do”, “Taibele e seu demônio”, “Alegria”, “Não confio em ninguém”, nos quais Singer consegue criar uma personagem capaz de resistir à crueldade do mundo. Para encontrar essas personagens, Singer volta-se à literatura ídiche e retoma dela um *kleine mensch*, um pequeno homem que tem muito a ver com aquele que Peretz delinea em “Bontzie, o Silencioso”, mas que está mais perto ainda do original criado por Rebe Nakhman de Bretzlav em seu relato “O simples e o inteligente”. O simples, que é o herói de Rebe Nakhman, transformou-se, na literatura ídiche, numa personagem muito característica e de impossível tradução em outras línguas, o *Schlemiel*. Uma piada pode nos ajudar a entender melhor o que é o *Schlemiel*: Yankele casou com uma moça e, depois de três meses, ela dá a luz. Perplexo, Yankele dirige-se ao rabino para entender melhor os fatos. “Rabino”, diz ele, “não é depois de nove meses que os bebês nascem? Como pode o meu filho ter nascido depois de três meses que estou casado com ela?” O rabino pensa um pouco e lhe diz: “Você disse que está casado com ela há três meses. E há quanto tempo ela está casada com você?” Yankele responde: “Há três meses”. E o rabino retoma, perguntando-lhe novamente: “E vocês dois, há quanto tempo estão casados?” E Yankele novamente volta a afirmar: “Há três meses!” “Então”, concluiu o rabino: “Qual é o espanto? 3 + 3 + 3 não dão 9 meses?”

O *Schlemiel* é o representante da fragilidade do ser judeu no exílio. Ele é vulnerável e inapto. Ruth Wisse mostra de que forma, na literatura ídiche, o *Schlemiel* é censurado por sua frágil tolice, ou exaltado por sua firme força interior. Diz ela:

Para os reformistas, que buscavam os modos de favorecer e aprimorar a vida judaica e as leis, a figura do *Schlemiel* servia para incorporar aquelas qualidades negativas de fragilidade que deveriam ser ridicularizadas para serem superadas. Inversamente, na medida em que os judeus olhavam para as suas inabilidades como sendo o resultado de aflições externas mantidas não por culpa sua, eles utilizavam o *Schlemiel* como um modelo de perseverança, e sua inocência como um escudo contra a corrupção. Sua vulnerabilidade era a única defesa garantida contra a potencial brutalização do poder (WISSE, 1971, p. 5)

O *Schlemiel* seria o resultado de uma leitura irônica da auto-percepção do coletivo judaico como sendo o povo escolhido e preferido de D’us vivendo a iminência da redenção, diante de uma realidade brutal e desesperadora. Irving Howe e Eliezer Greenberg (1958) já afirmaram que os grandes temas da literatura ídiche eram a virtude dos destituídos de poder e a santidade do insultado e do injuriado. Neste sentido Singer, nos textos já mencionados, pode, apesar de toda a sua crítica à tradição idichista¹⁹, ser inserido dentro dessa tradição. O incrível é que ele cria uma espécie de herói sem condescender em nada em sua visão satírica e grotesca do homem e da história. “Gimpel, o bobo”, o conto escrito em 1945 e que, em 1953, na tradução de Saul Bellow, lançou Singer para além do mundo idichista, dá ao bobo a voz autoral. É ele

o narrador de toda a história. E sua inocência é um índice da depravação que ocorre em torno dele. Gimpel é, como na piada que contamos acima, o sujeito reiteradamente enganado pela esposa e o alvo dos maus tratos de todos da aldeia de Franpol. Aqui os malvados não são cossacos, mas os companheiros aldeões. No entanto, Gimpel resiste sofrendo, e essa resistência, que se abre também em esperança, transforma-se em armadura que permite a esse bobo, de algum modo, superar o mal. O mal encontra um limite em Singer, não diante dos inteligentes, nem diante dos sofisticados, nem diante dos astuciosos, mas nos sinceros, nos desventurados e, como em Rebe Nakhman de Bretzlav, nos simples. Deste modo, nessa joia que Singer faz em abril de 1946, “Os pequenos sapateiros”, que não por acaso também se passa em Franpol e que talvez também não por acaso tem um Gimpel como membro desse clã de exímios sapateiros - a mesma profissão do simples na narrativa de Rabi Nakhman-, todo esse mundo tradicional que Singer soube também pôr em questão em **Satã em Gorai** re-emerge como uma possibilidade de indicar, problematizando moralmente através da simplicidade, o ruído enlouquecedor da vida moderna. Se o ídiche é uma exímia ferramenta para, ao mesmo tempo, abrigar e abrir uma fenda para o inusitado, através desse exímio contador de histórias, o menestrel Singer, o *badkhan* da contemporaneidade, que visava, antes de mais nada, através de suas histórias, divertir as almas, o inusitado que ele deixa emergir é que a vida, apesar de tudo, pode ser simples.

Notas

- 1 Esta região incluía grande parte do atual território polonês e ucraniano, parte da Hungria, România, da região da Boêmia e da Rússia. Apenas a título de exemplo dessa alta densidade populacional, o censo de 1931 realizado na Polônia apontava a existência de 3.113.933 judeus (9,8% da população polonesa), dos quais 352.659 viviam em Varsóvia, número que representava 30% da população da cidade, da qual Bashevis Singer migra para os Estados Unidos em 1935. Já o censo de 1897 na Rússia czarista indica 5.215.000 judeus, dos quais 97% se declaram falantes do ídiche (cf. FISHMAN, 2005).
- 2 Bashevis Singer é, de longe, o autor ídiche mais publicado no Brasil. Um conto seu já está incluído na antologia organizada por Jacó Guinsburg, **Jóias do Conto Ídiche** “O Judeu da Babilônia” em 1948 (SP: Editora Rampa). Após o Prêmio Nobel, em 1978, sucederam-se diversas publicações, e grande parte de sua obra ficcional e de memórias encontra-se traduzida para o português. Um setor de sua literatura que infelizmente ainda espera tradução é a que ele dedicou ao público infantil.
- 3 Cabe aqui salientar que o autor deste trabalho não consegue ler o original sem o auxílio da tradução.
- 4 As citações dos artigos de jornais aqui trabalhados foram extraídos do texto de Itamar Even-Zohar e Chone Shmeruk. “Authentic Language and Authentic Reported Speech: Hebrew vs. Yiddish”.
- 5 Bashevis Singer deve estar falando de expressões como, por exemplo, *guefilte fish*, que em ídiche nada mais é do que peixe moído, mas que, a distância, perde seu valor mais preciso, ficando envolvido por uma aura misticadora, como uma espécie de *madeleine* proustiana que remetaria a um tempo perdido.
- 6 Este livro, junto com **Um menino á procura de D’us e Per-**

- didô na América**, compõe a trilogia de memórias traduzida para o português como **Amor e Exílio**, todos pela editora L&PM.
- 7 **Satã em Gorai** é lançado em capítulos no jornal **Globus** em 1933 e re-impresso na forma de livro em 1935. A versão em português com que trabalhamos aqui foi publicada pela Editora Perspectiva em 1975.
 - 8 Ambas correntes, que se mostraram no correr da história as vencedoras, propunham o re-erguimento do hebraico como língua cotidiana do povo judeu e a construção do Estado de Israel.
 - 9 No original em ídiche, Birbaum usa a expressão *ídiche Torá*, querendo destacar a íntima conexão entre o ídiche e a *Torá*, que não é apenas o nome da Bíblia Hebraica, mas o nome no qual se aglutina toda a gigantesca biblioteca produzida pela tradição judaica.
 - 10 Sobre este último, Jacó Guinsburg, em **Aventuras de uma língua errante**, salienta o papel do redator, que oferece à reunião dos textos “um tratamento que, mantendo-se fiel ao propósito essencialmente devocional e edificante, exemplar e didático, do variegado material, não deixa de piscar um olho para o lúdico e o secular, sob a forma da anedota, das tentações e paixões humanas” (p. 46). Guinsburg lê assim o *Maïssse-Bukh*, a la Singer. Como diria Borges, os autores criam os seus precursores.
 - 11 Existe uma versão em português desta peça: An-ski. **O dibuk**, lançada numa 3ª edição ampliada, em 1988, pela editora Perspectiva, de São Paulo.
 - 12 Na versão em português, que com certeza não pode trazer à cena o estilo em ídiche tão habilidosamente usado por Singer, uma vez que, como Shmeruk salienta, nenhuma tradução pode reproduzir esse lapidar detalhe lingüístico, lemos assim o preâmbulo que abre a narrativa do livro *As obras da terra* no livro de Singer: “Uma narrativa maravilhosa tratando de uma mulher que foi possuída por um *dibuk* (D’us nos livre!): tirada do notável livro *As obras da terra* e transposta para o ídiche a fim de que mulheres e crianças e o povo em geral pudessem compreender perfeitamente o prodígio de tudo isso e para que resolvessem de coração retornar aos caminhos de D’us: E para que sejam instruídos sobre como é grande o castigo de quem macula sua alma (D’us nos guarde!): Possa o Todo-Poderoso proteger-nos de todo mal e desviar de nós a Sua ira e expelir Satã e seus iguais pelos séculos dos séculos, Amém”.
 - 13 Em **Derek HaShem**. Baseiam-se neste livro também as considerações que se seguem.
 - 14 Assim, em território judaico, repete-se o que Dante já cantava no Canto V do Segundo Círculo do **Inferno**, onde estão as almas daqueles que pecaram por amor, e onde Francesca justifica ao poeta que o responsável por sua queda numa paixão proibida “foi Galeoto, o livro e o seu autor”. O beijo lido de Lancelot em Ginevra desperta o desejo do beijo proibido de Francesca em seu cunhado Paulo. Aqui Dante já apresenta o autor e a literatura como veículos para o inferno, e daí, talvez, a angustiada resposta do poeta-autor: “E cai como corpo morto cai.” Cai como corpo culpado cai.
 - 15 Tradução livre do autor.
 - 16 No jornal **Forwerts**, Singer escreveu de tudo: inúmeros artigos sobre generalidades, como “A vida do matrimônio moderno” e “Como educar filhos”. Para se ter uma ideia do volume de sua produção jornalística, David Neal, em **Bibliography of Isaac Bashevis Singer 1924-1949**, conseguiu recolher 921 artigos para jornais escritos entre os anos de 1924 e 1949. Singer sempre escreveu em jornais: boa parte de seus romances, impressos em capítulos que avançavam por meses; suas memórias, que saíam duas vezes por semana e que mais tarde foram reunidas no livro **No tribunal de meu pai**; narrativas curtas, entrevistas, críticas literárias, resenhas de livros, histórias populares, ciências, crônicas, retratos de personagens e até pequenas vinhetas jornalísticas. O próprio David Neal conseguiu reunir, apenas entre os anos de 1950 e 1952, 330 artigos de jornais.
 - 17 Singer nasceu na pequena aldeia de Leoncin e aos 6 anos mudou-se com os pais para Varsóvia, mas entre 1917 e 1921 voltou a morar numa pequena aldeia, Bilgoraj.
 - 18 As memórias que mais tarde foram reunidas no livro **No tribunal de meu pai** foram escritas sob o pseudônimo de Yitzhak Varshavski.
 - 19 Numa conversa com Irving Howe, Singer teria afirmado: “A verdade é que os idichistas não me consideram um escritor que escreve na sua tradição. E nem eu me considero um escritor na tradição deles. Eu me considero um escritor inserido na tradição judaica, mas não exatamente na tradição ídiche... A tradição ídiche é, ao meu ver, uma tradição de sentimentalismo e de justiça social. Estes são os dois pilares, por assim dizer, do tipo de sentimento ídiche... e eles são sempre sentimentais. Quando comecei a escrever, eu já sentia que esse tipo de tradição não compartilhava com a minha personalidade. Eu não sou uma pessoa de natureza sentimental. Por sentimental eu quero dizer realmente sentimental... E tampouco é da minha natureza lutar pela justiça social, apesar de eu ser a favor da justiça social. Mas uma vez que eu sou um pessimista e creio que não importa o que as pessoas irão fazer, nós sempre estaremos errados e nunca haverá justiça nesse mundo, eu fiz da minha desistência o meu traço pessoal. E, por causa disto, tive que criar a minha própria forma de tradição.” (FARRELL, 1992).

Referências

- BAUMAN, Z. **Legisladores e interpretes**. BA: Universidad Nacional de Quilmes, 2005.
- EVEN-ZOHAR, I. e SHMERUK, C. “Authentic Language and Authentic Reported Speech: Hebrew vs. Yiddish”. **Poetics Today**, Vol. 11, No. 1, Polysystem Studies (Spring, 1990), pp. 155-163.
- FARRELL, G. (org.) **Conversations**. “Yidish tradition X Jewish tradition, a dialogue. Isaac Bashevis Singer and Irving Howe”. The University Press of Mississippi, 1992.
- FISHMAN, D. E. **The rise of modern yidish culture**. University of Pittsburgh Press, 2005.
- GOLDSMITH, E. S. **Modern jewish culture: the history of yidish language movement**. Fairleigh Dickinson University Press, 2000.
- HARSHAV, B. **O significado do ídiche**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- HOWE, I. e GREENBERG, E. **A treasury of idiche stories**. Introduction. Londres: D.R. Hillman and sons, 1958.
- HOWE, I. e LIBO, K.. **How we lived: a documentary history of immigrant jews in America. 1880-1930**. Nova Iorque: Richard Marek Publishers, 1979.
- LUZZATTO, Moshe Haim. **Derek HaShem**. Jerusalém: Feldheim Publishers, 1978
- NEUGRORCHEL, J. (org.) **The dybbuk and the yidish imagination. A haunted reader**. Syracuse University Press, 2000, p. 258.
- ROBINS, J. **Altered reading: Levinas and literature**. The University of Chicago Press, 1999.
- SHMERUK, C. “The use of monologue as a narrative technique in the stories of Isaac Bashevis Singer”. In: **Der Shpigl un Andere Dertseylungen**. The Hebrew University of Jerusalem – Shamgar Press, 1975.
- SINGER, I. B. **Satã em Gorai**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. **Amor e exílio**. São Paulo: L & PM, 1985.
- WISSE, R. **The Schlemiel as modern hero**. The University of Chicago Press, 1971.