



**CRISTIANA VIEIRA**

**IRÈNE NĚMIROVSKY: UMA MEMÓRIA À DERIVA**

**CAMPINAS,  
2013**





**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**CRISTIANA VIEIRA**

**IRÈNE NĚMIROVSKY: UMA MEMÓRIA À DERIVA**

**Orientador: Prof.Dr. Márcio Orlando Seligmann Silva**

**Tese de doutorado apresentada ao  
Instituto de Estudos da Linguagem da  
Universidade Estadual de Campinas para  
obtenção do título de Doutora em Teoria  
e História Literária, na área de: Teoria e  
Crítica Literária.**

**CAMPINAS,  
2013**

V636i

Vieira, Cristiana, 1967-

Irène Némirovsky: uma memória à deriva / Cristiana Vieira. -- Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador : Márcio Orlando Seligmann Silva.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Némirovsky, Irène, 1903-1942. 2. Escrituras. 3. Autobiografia. 4. Manuscrito (Palimpsesto). 5. Psicanálise e literatura. I. Seligmann-Silva, Márcio, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em inglês:** Scientific Journals: production and circulation of the science of language in Brazil.

**Palavras-chave em inglês:**

Irène Némirovsky

Written

Memory

Palimpsest work

Psychoanalysis and literature

**Área de concentração:** Teoria e Crítica Literária.

**Titulação:** Doutora em Teoria e História Literária.

**Banca examinadora:**

Márcio Orlando Seligmann Silva [Orientador]

Cláudia Borges de Faveri

Maria de Fátima do Nascimento

Mário Luiz Frungillo

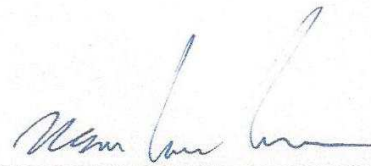
Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

**Data da defesa:** 28-03-2013.

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária.

## BANCA EXAMINADORA:

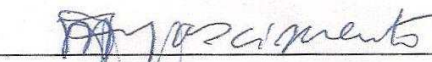
Márcio Orlando Seligmann Silva



Cláudia Borges de Faveri



Maria de Fátima do Nascimento



Mário Luiz Frungillo



Eduardo Sterzi de carvalho Junior



Míriam Viviana Garate

---

Fábio Akcelrud Durão

---

Cláudia Amigo Pino

---



**Agradecimentos:**

**Ao meu orientador, Márcio Seligmann, pelo exemplo, a sabedoria e o carinho que guiaram esta tese;**

**Aos membros da banca, professores Maria de Fátima do Nascimento, Cláudia de Faveri, Mário Luiz Frungillo e Eduardo Sterzi, pela leitura atenta, as correções e sugestões que deram continuidade a este trabalho;**

**Ao professor Philippe Willemart, o primeiro a crer;**

**À Irène Fénoglio por ter me levado até a Némirovsky;**

**Às amigas e professoras Cláudia Amigo Pino e Verônica Galindez, pelas longas conversas, raras mas intensas, e por um dilúvio provençal;**

**À minha mãe, Maria, pelo amor incondicional;**

**Às minhas irmãs e irmãos Aninha, Bica, Nanda, Rodrigo, Jean e João, pelos sorrisos, pelo carinho, por tudo o que é família. Obrigada Rô pelos sanduíches-gourmet das longas madrugadas de escritura;**

**À Marilda e Philippe pela amizade e o apoio nos momentos decisivos, graças aos quais cheguei até aqui;**

**À Cristina e Georges, pela mais maravilhosa mesa do mundo, que nenhuma estrela michelin poderá jamais igualar, pois abundante de amor. Muito obrigada!;**

**À Rosane, Sandra e Adilson, amigos queridos que me fizeram acreditar sempre;**

**À Neide, irmã da vida, e Acioli pelo porto seguro e por tanto carinho nos anos do doutorado. E sempre, sempre;**

**Ao meu marido Hervé, pelo aprendizado e estímulo;**

**Ao Cau Cancellier, por tudo. Este trabalho não existiria sem o teu apoio.**





**Este trabalho é dedicado à memória do meu pai, Luiz Alberto, e a dos meus avós, Rosa e Secundino, Maria Célia e Alvim, pelo amor e as histórias fundadores da minha história;**

**Aos meus filhos Mikhail e Arthur. Vocês são tudo e tudo é por vocês.**

**A você Claudinha, amiga sempre presente, portas sempre abertas.**



## RESUMO

O trabalho aqui apresentado é um estudo da obra da escritora de origem ucraniana, Irène Némirovsky, a partir de três de seus principais textos, *David Golder*, *Vin de Solitude* e *Suíte Francesa*. Este último foi publicado postumamente, graças à dedicação e ao trabalho de reescritura de suas filhas, Denise Epstein e Élisabeth Gille. A escritora nasceu em Kiev, no ano de 1903, quando os *pogrons* assolavam a Rússia e promoviam a migração de quase dois milhões de judeus para outros países. Sua obra foi reconhecida e publicada em sua maioria entre 1925 e 1940, na França, antes da captura e morte da autora em 1942 no campo de concentração de Auschwitz, aos 39 anos. Esses textos ficaram à deriva por mais de 60 anos, sem republicação e relegados ao esquecimento. Com o aparecimento de *Suíte Francesa*, no ano de 2004, toda a obra da autora foi republicada e seus textos traduzidos em mais de trinta países. Os aspectos gerais são a história dos judeus russos no início do século XX, a migração para outros países, sobretudo na Europa e aos Estados Unidos, a situação da França no período entre as duas guerras mundiais e a perseguição aos judeus que culminou com o Holocausto. Nesse cenário vêm inserir-se as questões íntimas, entre as quais a mais relevante é a relação de ódio com a mãe, que dará origem a muitos de seus textos.

**Palavras-chave:** Irène Némirovsky – escritura – autobiografia – palimpsesto – literatura e psicanálise



## ABSTRACT

The project presented here is a study of the work of the Ukrainian writer, Irène Némirovsky, from 3 of her main works, *David Golder*, *Vin de Solitud* and *Suíte Francesa*. This last one was published posthumously, thanks to the dedication and work of the rewriting of her two daughters, Denise Epstein and Élisabeth Gille. The writer was born in Kiev, in the year of 1903, when pogroms ravaged the Jewish population and Russia was promoting the migration of almost two million Jews to other countries.

Her work was recognized and published mostly between 1925 and 1940 in France before the author was captured and killed in 1942 at the Auschwitz Concentration Camp at the age of 39. These works were forgotten and not republished. With the appearance of *Suíte Francesa*, in 2004, all of her works were republished and her works were translated in over 30 countries.

Key words: written – memory - Irène Némirovsky - palimpsest work – Literature and psychoanalysis.



## RÉSUMÉ

Le travail ici présenté est une étude sur l'oeuvre de l'écrivain ukrainienne Irène Némirovsky, à partir de trois de ces textes les plus importants, *David Golder*, *Vin de Solitude* et *Suite Française*. Ce dernier a été publié après sa mort, grâce au dévouement et au travail de réécriture de ses filles, Denise Epstein et Élisabeth Gille. L'écrivain est née à Kiev, en 1903, quand les *pogroms* dévastaient la Russie et promouvaient la migration des milliers de Juifs vers d'autres pays. L'oeuvre de Némirovsky a été reconnue et publiée surtout entre 1925 et 1940, en France, avant son arrestation et sa mort en 1942 à Auschwitz, quand elle avait 39 ans. Ces textes sont restés dans l'oubli pendant plus de 60 ans. La publication de *Suite Française*, en 2004, a fait réapparaître tout son oeuvre et ses textes sont actuellement traduits en plus de trente pays. L'histoire des Juifs russes au début du XX<sup>ème</sup> siècle, les *pogroms*, la migration envers l'Amérique et l'Europe, la situation de la France pendant la période de l'entre-Guerres jusqu'à l'Holocauste, sont les sujets généraux de l'étude, à côté de l'aspect intime, la relation de haine avec sa mère qui est à l'origine de ses plus importants textes.

**Mots clés :** Irène Némirovsky – écriture – mémoire – palimpseste – littérature et psychanalyse.





## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	19
CAPÍTULO I: LETRA DA INFÂNCIA.....	41
1.1. Um desaniversário.....	42
1.2. Ecos do Affaire Dreyfus.....	43
1.3. À sombra dos <i>pogroms</i> .....	47
1.4. A casa perdida.....	51
1.5. David Golder.....	54
CAPÍTULO II: LETRA DA VIDA.....	71
2.1. Primeiros passos .....	72
2.2. Em algum lugar.....	74
2.3. A aliança.....	83
CAPÍTULO III - LETRA DA MEMÓRIA.....	89
3.1. A catástrofe.....	90
3.2. Uma casa na Borgonha.....	97
3.3. Boneca Russa.....	101
3.4. A suíte francesa.....	110
CONCLUSÃO.....	119
REFERÊNCIAS.....	127



## INTRODUÇÃO

No prefácio do *Contre Sainte-Beuve*<sup>1</sup>, ensaio de Marcel Proust, publicado inicialmente como artigo no jornal parisiense *Le Figaro* e dedicado aos escritores que mais apreciava, o escritor francês faz uma bela reflexão sobre a inteligência, a memória e as sensações. A partir da análise do método do crítico de literatura e também escritor Charles-Augustin de Sainte-Beuve, que viveu entre 1804 e 1869, Proust vai analisar sua própria escritura no processo de criação e fundar sua poética.

Sainte-Beuve havia criado um método formal de análise literária que consistia na compreensão e interpretação da obra a partir da compreensão da vida do autor, posto que, finalmente, tudo o que um escritor produzisse não seria mais que o reflexo de sua própria vida. Ora, para Proust, ainda que essa relação existisse, é sempre o texto, a obra que assume o primeiro plano, já que a escritura ultrapassa o desejo consciente e pode tocar a nossa memória involuntária. A escritura tem para o autor de *La Recherche du Temps Perdu* o poder mágico, ou subversivo, de transformar a vida, as impressões, o traço de quem dirige a pena sobre o papel. Só a escritura é reveladora e não está ligada a uma inteligência ou a um *savoir-faire* primeiro. Essa inteligência da qual Proust desconfiava, afirmando que “somente fora dela é que o escritor pode recuperar alguma coisa de nossas impressões, ou seja, alcançar algo dele mesmo e a matéria única da arte”.<sup>2</sup> A matéria, a fonte, a causa da escritura, está na origem do momento privilegiado dessa escritura, quando em nós é um outro que escreve, que emerge, durante o processo de criação.

---

<sup>1</sup> PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris : Ed. Gallimard, 1954, reedição de 1983.

<sup>2</sup> Idem p.53.

Nesse prefácio, que marcará um importante momento de transformação da crítica literária francesa, Proust faz um preâmbulo para finalmente analisar as questões que envolvem a distância – e a proximidade – entre vida e obra, mostrando que o escritor não é o que escreve, ou seja, não faz uma representação direta do vivido através de sua escritura. Mesmo num escrito autoficcional, onde a autobiografia vem temperada de fantasia, é exatamente a forma da ficção a abertura para esse mundo outro, no qual as revelações ultrapassam a simples lembrança ou o relato de um momento vivido. Ainda, o escritor pode se deixar levar pela escritura, por ela ser tocado durante o processo de criação, mimetizando o momento da análise no divã.

O fato de colocar-se frente a frente com a escritura, ensaiando a melhor forma, buscando o melhor sentido, pode levar a revelações escondidas no inconsciente e acessíveis, até então, apenas através dos sonhos ou do trabalho analítico. E esse é o caráter subversivo do processo de criação que escolhe um caminho à guisa do projeto inicial. Essa a maneira como a escritora aqui apresentada, origem desta pesquisa, Irène Némirovsky, trabalhava, esmiuçando no início, planejando, para depois então se deixar levar pela escritura.

Imaginei, no início, que o conceito de autoficção poderia explicar a obra de Irène. No entanto, a multiplicidade de usos desse termo e a falta de um consenso para a definição, impuseram a primeira limitação. Apenas para citar alguns dos principais teóricos dos escritos autofictícios, Jacques Lecarme<sup>3</sup> faz a distinção entre duas maneiras possíveis de utilizar o conceito: “a autoficção no senso restrito do termo, ou seja, os fatos são reais, mas a técnica narrativa

---

<sup>3</sup> LECARME, Jacques. *L'autofiction* : un mauvais genre ?. In : *Autofictions & Cie. Colloque de Nanterre*, 1992, dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, RITM, n°6.

e a história inspiram-se na ficção, e autoficção no sentido geral, ou seja, uma mistura de lembranças e do imaginário.

Vincent Colonna<sup>4</sup> o define como a projeção do eu num universo ficcional no qual poderíamos nos ter encontrado, mas onde não vivemos realmente. Ambos afastam-se do conceito de Serge Dubrovsky<sup>5</sup>, o primeiro a utilizar o termo para definir seu romance *Fils*, quando afirma que uma das principais condições para que a obra seja considerada autoficcional, é que os fatos narrados sejam reais e o nome da personagem principal seja o mesmo, ou identifique, por um apelido, por exemplo, claramente o autor.

Gérard Genette<sup>6</sup> parte do princípio da tríplice identidade, na qual o autor é ao mesmo tempo narrador e protagonista. Para ele a verdadeira autoficção tem um conteúdo narrativo autenticamente ficcional e os textos relatando acontecimentos reais corresponderiam a falsas autoficções, a autobiografias envergonhadas. Teríamos então um mesmo termo definindo narrativas completamente distintas, pois não há consenso na definição do mesmo.

Voltando a Proust, sua reflexão antecipa um dos conceitos de autoficção, dentro da perspectiva de uma projeção do eu a partir, também, da memória, a memória involuntária, ou do inconsciente, nos termos definidos por Freud.<sup>7</sup> Ele passa por toda uma consideração sobre a memória e nossa capacidade de lidar com o mundo simbólico e de trazer de volta o passado iluminando o presente. Um passado guardado em lugares tão insólitos quanto

---

<sup>4</sup> COLONNA, Vincent. *L'Autofiction*. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature, Thèse dirigée par Gérard Genette, EHESS, 1989.

<sup>5</sup> DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris, Galilée, 1977.

<sup>6</sup> GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris, Seuil, 1991.

<sup>7</sup> FREUD, Sigmund. *Cinco lições de psicanálise*. In: Obras psicológicas completas, vol. XI. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 99.

uma xícara de chá e um pedaço de bolo, a famosa *madelena*, ainda uma prosaica torradinha à época do texto aqui citado.

Para Proust, a memória estaria coberta de falhas, lapsos, falsas informações, máscaras para aproximar-se ou afastar-se do momento lembrado e torná-lo mais feliz ou mais suportável. Somente a memória involuntária, acessada por acaso, quase sem querer, pode trazer de volta a força de um momento vivido. Ele tinha uma verdadeira obsessão pela memória e pelo tempo que passa. Tempo que ele desejava paralisar, jamais perder, fixando todos os seus detalhes e sensações como tentou fazer na sua *Busca do tempo perdido*<sup>8</sup>. Somente a mediação da literatura tornaria esse exercício de recuperação da memória possível, na medida em que a criação ultrapassa e transcende a inteligência para revelar o inconsciente e inacessível.

As reflexões de Proust sobre o vivido e a memória, em relação com o processo de criação literária, vêm colar-se neste trabalho aos estudos do Testemunho e da memória traumática. Se quando escrevo é um outro que escreve em mim, se o texto pode impor-se para romper com a simples representação, como esse processo funciona quando o autor quer contar o trauma que viveu através de uma “ficção”, para esquecer, para lembrar sempre ou para recriar a realidade?

Em que momento ele é surpreendido pela escritura, pelo discurso interno e imprevisível que o leva de volta aos lugares mais inacessíveis de sua memória? E ainda, no caso específico do presente trabalho, como o texto pode servir de ligação entre o passado trágico, já pontilhado de lembranças inexatas,

---

<sup>8</sup> PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, romance em sete tomos, publicados entre 1913 e 1927.

e o presente que quer reconstruí-lo em detalhes para dar-lhe uma segunda vida?

Estas questões são o ponto de partida, a base deste trabalho e serão respondidas certamente pela singularidade da obra de Irène Némirovsky. Esta dialoga no tempo com as vozes e escrituras de suas duas filhas, Denise Epstein e Élisabeth Gille, para fundar uma obra supra-autoral, tridimensional. A memória é compartilhada, criando uma escritura em palimpsesto na qual, na atualidade, uma não pode ser analisada sem a outra. O elo entre essas mulheres, recuperado seis décadas depois da morte de Irène, foi reatado com a publicação de seu último texto, *Suíte Francesa*. Aqui situa-se a hipótese desta tese.

Os textos escritos em situações limites ou a partir da lembrança que temos delas, como os períodos de guerra, os pogrons ou os campos de concentração, não podem dar conta de tudo o que o vivido representou. Não vão recuperar cada detalhe, mas podem abrir um espaço para a reflexão sobre esses eventos a partir da perspectiva da escritura e de como a literatura entende o que é a vida, como ela entende ou dramatiza o conflito real. O texto passa a ser o objeto no qual o passado e as sensações estão guardados, não paralisados, mas sim num movimento contínuo e interativo com o momento presente da criação. Quando esse objeto é redescoberto o mundo que ele encerrava emerge, trazendo de volta à vida as sensações, como o

(...) cheiro e o sabor que permanecem ainda por muito tempo, como espíritos, mais frágeis mas mais vigorosos, mais etéreos, mais persistentes, mais fiéis, a lembrar, a esperar, a desejar, sobre a ruína do que restou, a segurar

sem curvar-se, sobre suas pequenas gotas, quase impalpáveis, o edifício imenso da lembrança.<sup>9</sup>

Esse exercício de memória engendrado pelo processo de criação é retomado pela teoria do trauma nos estudos de literatura e tenta dar conta desse mesmo processo enquanto reconstrução da realidade traumática vivida.

No caso da lembrança traumática, o que não é recoberto pelo simbólico constitui ao mesmo tempo uma escritura literal (como o contorno espectral do guerreiro) que passa a organizar a dinâmica psíquica do sobrevivente. O traçamento, retomando então a metáfora de Dibutade, não consegue suprir a carência de representação, ou de apresentação.<sup>10</sup>

No entanto toda lembrança está impregnada, antes de tudo, desse simbólico. A dor, a perda, o luto já estão dentro de uma lógica simbólica carregada de significação própria. A ausência de alguém ou a impossibilidade de recuperar uma presença guardam em si uma dor original, mas estão também carregadas de tudo o que isso significa numa determinada sociedade e num determinado tempo.

O trabalho de tese aqui apresentado analisa a partir dessas reflexões a obra da escritora de origem ucraniana Irène Némirovsky, obra reconhecida e publicada em sua maioria entre 1925 e 1940, na França, da autora que morreu em 1942 no campo de concentração de Auschwitz aos 39 anos. Esses textos

---

<sup>9</sup> PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Editora Gallimard, 1954, p.87.

<sup>10</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006, p.211.



ficaram à deriva por mais de 60 anos, sem republicação e relegados ao esquecimento.

É um estudo desdobrado em dois eixos, sendo o primeiro o da apresentação e análise da obra de Irène, ainda pouco conhecida no Brasil, com algumas traduções, através de dois de seus textos mais representativos, *David Golder* e *Vin de Solitude*, que são a matéria dos capítulos I e II. Um segundo momento mostra a redescoberta e a republicação dessa mesma obra a partir do ano de 2004 graças ao esforço de suas filhas, com a publicação de um texto inédito que a autora escrevia, no momento de sua prisão pelos oficiais franceses, *Suíte Francesa*.

Os três textos dialogam no tempo com *Le Mirador*, escrito por Élisabeth Gille, filha mais nova de Irène e *Vivre ou Survivre*, de Denise Epstein, a filha mais velha. Estudo que se quer preciso a princípio, embora certamente ligado às emoções que emanam de todo o trabalho envolvendo testemunho, sem a intenção de tornar-se ele mesmo um.

No início desse trabalho de pesquisa, a questão era por que essa escolha, por que esse tema? Perguntei-me se a história poderia interessar, a quem poderia interessar, no que resultaria o aprofundamento em torno de um assunto tratando de questões ainda muito presentes e atuais na Europa, mas distantes do cotidiano brasileiro, como a memória ligada à Segunda Guerra Mundial e mais especificamente ao Holocausto.

A angústia da página em branco é nada perto desse questionamento muito anterior que pode tornar impossível a tarefa de completar uma linha, quando nada parece fazer sentido. E essa expressão *dar sentido*, como o ganchinho de um colar bem encaixado no seu fecho, surgiu diante de mim

como uma sutil revelação. A história sobre a qual eu basearia todo o trabalho de pesquisa era uma história de dar sentido. De buscar nas mediações entre a memória, a história e a literatura esse sentido, de falar da aceitação, da superação e da transformação das perdas causadas pelos momentos de guerra e conflitos limite como os pogrons. O sentido de trazer de volta uma obra adormecida por sessenta anos para dar nova vida à sua autora, graças ao esforço de suas filhas de “deixar para trás o fato de que a vida que (lhes) aparece como um presente envenenado e conseguir vê-la de maneira positiva”. Para Denise ainda,

Os filhos, os netos, os amigos, as causas que nos mobilizam, a memória, um raio de sol e enfim, ter a permitido a re-vida de minha mãe, tudo isso ajudou a aliviar a culpa de ter vivido muito além do sursis que me foi atribuído em 1942! Meu percurso se acaba com a publicação de *Suíte Francesa*, e eu estou em paz.<sup>11</sup>

Ao lado do questionamento íntimo impõe-se a fundamentação teórica. O estudo aqui apresentado é um estudo baseado nas atuais teorias do Testemunho, Trauma e Memória, dentro de uma perspectiva da autoficcional. Testemunho de uma escritora, em relação aos pogrons e ao início da Segunda Guerra na França, e testemunho e trauma de suas filhas, órfãs dessa Guerra e confidentes do discurso e da obra da mãe.

A autoficção entra primeiro na maneira escolhida por Irène de criar seus textos (refiro-me especificamente aos dois primeiros textos escolhidos para análise, *David Golder* e *Vin de Solitude*), nos quais, quando se conhece a

---

<sup>11</sup> EPSTEIN, Denise. *Survivre et Vivre*. Paris: Editora Denoël, 2008, p.109. Tradução nossa.

história de sua vida, imediatamente a identificamos enquanto personagem e narrador, numa “mistura de lembranças e ficção”, como já citado em Lecarme. Entra também no diálogo com os textos de Élisabeth e Denise, um ficção a partir de fatos reais e outro, uma entrevista, real, de Denise a uma jornalista, mas que traz fatos da ficção de Irène para a realidade.

Em todas as possibilidades abertas à definição do que hoje chamamos autoficção, o específico de Irène é que os nomes não coincidem e não há, acredito, a intenção de falar de sua própria vida. O “eu” trazido por ela para dentro de suas personagens e para a voz do narrador é construído *au fil de l'écriture*.

O eixo da Memória aparece e é sustentado pelo trabalho das filhas para publicar o último texto escrito por Irène, *Suíte Francesa*, possível provavelmente graças ao chamado “boom de memória” do final do século passado,

(...) reflexo de uma matriz complexa de sofrimento, ativismo político, reivindicações de indenização, pesquisa científica, reflexão filosófica e arte. Muito mais poderia ser dito sobre a interseção dessas grandes mudanças com um grande número de movimentos mais restritos dentro da própria profissão da história. (...) De maior importância é a ressonância do termo “memória” fora da academia e sua capacidade de servir como metáfora para

movimentos mais amplos de incerteza quanto a como enquadrar o passado.<sup>12</sup>

A fundamentação teórica permite a clareza e o peso exigidos pelo trabalho acadêmico, assim como proporciona uma reflexão aprofundada sobre os temas escolhidos. Entretanto um trabalho sobre testemunho e memória não nos deixa passar ilesos pelo envolvimento com a história pessoal, com o trauma, com o drama íntimo.

Certamente, e ainda segundo Winter,

(...) um dos desafios das próximas décadas será para o historiador tentar juntar alguns desses fios de perplexidade, interesse e entusiasmo, através de um conjunto de proposições mais rigorosas e arranjadas de forma coesa, sobre o que exatamente é a memória e o que ela foi no passado. O único ponto fixo neste momento é a quase ubiqüidade do termo.<sup>13</sup>

O distanciamento exigido para alcançar rigor e coesão está na base do estudo acadêmico, mas nem sempre é regra quando se trata, como neste caso, de recolher impressões de um testemunho carregado da dor marcada pela culpa de ter sobrevivido a todos os outros e pela absoluta impotência de transformar essa realidade. O sobrevivente, ainda que nesta pesquisa se trate não de sobreviventes dos campos de concentração, mas órfãos daqueles que ali desapareceram.

---

<sup>12</sup> WINTER, Jay. A geração da memória. Reflexos sobre o "boom da memória" nos estudos contemporâneos de história, p. 87. In: Seligmann-Silva, Márcio (org.). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.

<sup>13</sup> WINTER, Jay. Op. cit, p. 87.

A escolha da memória traumática e do testemunho como temas de análise das hipóteses que serão aqui levantadas pede um esforço a mais de distanciamento. Uma análise clássica do discurso não dá conta desse tipo de estudo, pois existe o peso da experiência individual de cada um dos atores aqui apresentados, um entrecruzamento de discursos. O vivido e a experiência íntima estão o tempo todo presentes, ressurgindo de um passado no qual a crueza e o absurdo dos acontecimentos não permitiram a compreensão dos mesmos, já que não havia palavras capazes de explicá-los. Conforme ressalta Seligmann-Silva,

o testemunho seria a narração não tanto desses fatos violentos, mas da resistência à compreensão dos mesmos. A linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma forma no ato da sua recepção. (...) A incapacidade de simbolizar o choque – o acaso que surge com a face da morte e do inimaginável – determina a repetição e a constante ‘posterioridade’, ou seja, a volta après- coup da cena.<sup>14</sup>

Não é o trabalho sobre o testemunho de um sobrevivente dos campos de concentração, pois Irène morreu poucas semanas após sua prisão na região da Borgonha. Ela sobreviveu sim, anos antes, aos pogrons na Rússia que provocaram a migração de toda a família, primeiro para a Suécia e posteriormente para a França e escreveu sobre essa fuga.

Sua obra, como veremos, é de forte apelo autobiográfico e seus textos permaneceram como o único lugar onde ela revela-se, ainda que sob a

---

<sup>14</sup> SELIGMANN-Silva, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas : Editora Unicamp, 2006; p.49.

máscara de suas personagens. O discurso dos sobreviventes é o discurso de suas filhas, assombradas pelo trauma da fuga na zona ocupada pelos nazistas, em direção à zona livre, testemunhando o cotidiano marcado pela perda e pela falta de tempo e espaço mesmo para viver a dor dessa perda e, anos depois, da impossibilidade de fazer o luto.

A história particular de cada indivíduo é sempre, em maior ou menor grau, a ponta de outra história, de outro indivíduo, de um grupo, de uma nação. Essas histórias às vezes correm em paralelo por longo tempo, às vezes nascem cruzadas ou surgem em lados opostos. No caso dos pogrons e do holocausto, onde a história de cada pessoa se transformou em estatística, nem sempre parece evidente a proposição de fazer o recorte e voltar ao individual.

A memória da Shoah e de todos os grupos, todas as famílias, todas as pessoas aí envolvidas de uma maneira ou de outra, não pode ser encerrada num panteão para tornar-se um símbolo para que sejam lembrados em dias de culto aos mortos. Podemos sempre pensar que muitas histórias são semelhantes e isso é verdade. No entanto cada particularidade de uma história pode ser revelada – e reveladora – porque todas as outras não a apagam, não a invalidam. Uma dá força a outra e uma rede de memória é criada entre a escritura da lembrança e do esquecimento, pois que

(...) a memória só existe ao lado do esquecimento: um complementa e alimenta o outro, um é fundo sobre o qual o outro se inscreve. Esses conceitos não são simplesmente antípodas, existe uma modalidade do

esquecimento – como Nietzsche já o sabia – tão necessária quanto a memória e que é parte desta.<sup>15</sup>

Entendo que o trabalho acadêmico não seja, e nem deva ser, uma bandeira levantada contra as injustiças do mundo, por mais trágicas que sejam. Acredito, no entanto que o trabalho ligado à memória, ao trauma e ao testemunho não esteja, em absoluto, dissociado de uma espécie de litania (ainda que o uso dessa palavra tenha sido criticado no exame de Qualificação; desculpo-me, mas a mantenho), uma litania do não esquecer, posto que esse apelo à lembrança está na base mesmo dessas teorias e que “estar no tempo ‘pós-catástrofe’ significa habitar essas catástrofes. (...) A catástrofe choca-se sempre novamente contra nós: vamos de encontro às catástrofes.”<sup>16</sup>

No final de 2004, convidada a participar da 1ª Escola Temática do IMEC<sup>17</sup> pela professora e pesquisadora do CNRS<sup>18</sup> Irène Fénoglio, esperava encontrar ali um novo tema de pesquisa. Tinha a intenção de trabalhar sobre memória e história utilizando o texto de uma autora que tivesse publicado no período marcado entre as duas Grandes Guerras e cuja obra estivesse esquecida.

O IMEC acabara de deixar a Rue Bleue, em Paris, para ir instalar-se na Abadia d’Ardenne – palco de uma das últimas batalhas da IIª Guerra Mundial em solo francês – situada num vilarejo vizinho à cidade normanda de Caen. Nesse espaço, os manuscritos de muitos dos escritores, filósofos e historiadores do século XX, entre outros, seriam transformados em fundos de

---

<sup>15</sup> SELIGMANN-Silva, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura*. O testemunho na era das catástrofes. Op. cit., p.53

<sup>16</sup> SELIGMANN-Silva, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura*. O testemunho na era das catástrofes. Op. cit., p.63

<sup>17</sup> Instituto de Escrita e Memória Contemporânea, com sede na cidade de Caen, Normandia, França.

<sup>18</sup> Centro Nacional de Pesquisas Científicas da França.

pesquisa. Entre esses documentos encontravam-se os textos da escritora Irène Némirovsky.

Paralelamente ao Encontro proposto pelo IMEC foi montada uma exposição sobre os textos escritos durante a ocupação nazista, intitulada *Les Archives des Années Noires*, um conjunto de manuscritos, diários, fotos e objetos de escritores perseguidos, resistentes, deportados ou mortos nos campos de concentração. São documentos que mostram não somente o engajamento dos artistas resistentes ou a colaboração de outros ao regime nazista, mas também a vida do cotidiano enquanto durou a Guerra.

Foi graças a essa exposição que tive o primeiro contato com a história de Irène. A história de uma mulher, escritora, morta em Auschwitz, no auge da sua produção literária, e de suas duas filhas, guardiãs da memória da mãe. As duas meninas cruzaram a França para chegar à zona livre portando uma pasta de couro com o último manuscrito da mãe.

Numa segunda estada no IMEC, pude encontrar Olivier Philipponnat e Patrick Lienhardt, biógrafos da autora<sup>19</sup>, que terminavam a pesquisa nos mesmos manuscritos para lançar, dois anos mais tarde, *La Vie d'Irène Némirovsky*, numa rara edição compartilhada por duas importantes editoras francesas, Grasset e Denoël.

No caso da história de Irène, como na história de todas as vítimas do Holocausto, sua morte não se materializou. Não havia um corpo, uma parte do corpo, um lugar onde ela pudesse estar enterrada. Havia somente um hiato. Uma despedida e o precipício do nunca mais. Restavam fatos narrados por

---

<sup>19</sup> PHILIPPONNAT, Olivier e LIENHARDT, Patrick . *La Vie d'Irène Némirovsky*. Paris : Grasset-Denoël, 2007.



outras pessoas, alguns documentos, algumas fotos e os registros nem sempre precisos deixados pelos oficiais nazistas. Mas restava mais. Os textos por ela escritos, publicados ou inéditos, e uma valise transportada de esconderijo em esconderijo pela pequena Denise, contendo os manuscritos de *Suite Francesa*.

Esses encontros, a história da vida e da obra da Némirovsky e o primeiro contato com seus manuscritos, deram origem ao trabalho aqui apresentado. Trabalho de tese que divide-se em três capítulos: *Letra da Infância*, representada pela análise do primeiro romance de repercussão da escritora, *David Golder*, de 1929; *Letra da Vida*, a partir da análise de *Vin de Solitude*, de 1935, e *Letra da Memória*, contemplando o estudo do texto inacabado de *Suíte Francesa*, a história de sua publicação e a repercussão que propiciou a reedição de toda a obra de Némirovsky, acrescida de textos inéditos.

A história particular de Irène (da estrangeira, as fugas, as mudanças, a tentativa de naturalização, os anos que antecedem a Segunda Guerra) e de como ela representa essa experiência em texto e inicia sua obra dão impulso ao Capítulo I, *Letra da Infância*. O eixo histórico, desde os primeiros pogrons na Rússia e o *Affaire Dreyfus* na França, passando pela Revolução Bolchevique para chegar ao período entre as duas Grandes Guerras, serve de fundo para a criação de *David Golder*, seu segundo romance publicado – o primeiro foi em 1928, *Le Malentendu* – de grande repercussão, tendo sido adaptado para o teatro e o cinema.

Os pogrons, as revoluções e as fugas constantes e sucessivas estão aí descritos, antecedendo por contraste os primeiros anos felizes em Paris, as primeiras publicações, o nascimento da escritora. Irène mantém em seus textos uma estreita ligação com os acontecimentos da época em que vive. Além da

ascensão bolchevique, a quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929 e a atividade frenética dos comerciantes judeus recém-chegados à França, estão desenhados nas páginas desse seu primeiro romance de sucesso. Mas também uma parte de sua vida, sobretudo no que se refere ao pai, Léon Némirovsky (Arieh, em sua origem hebraica), modelo mesmo de David Golder.

Esse romance tem por cenário a França dos anos 1920, retratando a vida da alta burguesia judeo-russa recém-chegada ao país, mas rapidamente adaptada. Embora Irène fizesse parte dessa mesma burguesia, ela pôde mostrar com grande sutileza o destino dos judeus comerciantes, operários, que não tiveram as mesmas oportunidades que seu pai, um dos principais banqueiros da Rússia czarista.

Mas seus textos falam de dentro, mesmo que essa intimidade, misturada a um necessário distanciamento, chegue a render-lhe o rótulo de antissemita. Alguns críticos da época consideravam um insulto a maneira como a autora representava a imagem do Judeu em seus livros. No prefácio de *Le Maître des âmes*, entretanto, Olivier Philipponnat e Patrick Lienhardt afirmam, numa distante resposta, que “Os Judeus, nos romances de Némirovsky, não são um instrumento panfletário; eles são sua madalena, formidáveis portadores do imaginário”.<sup>20</sup>

Ela conhece a sua cultura, a sua origem, a sua terra. Ao expor os detalhes desse mundo em seu romance, ela choca alguns membros da comunidade judaica de Paris que, menos ingênuos, sentem a ameaça iminente da reação tardia de *anti-dreyfusards* e simpatizantes que está na base do antissemitismo francês. Esta questão vai se transformar pouco depois no

---

<sup>20</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *Le Maître des Âmes*. Paris: Denoël, 2005, p.7. Apresentação Olivier Philipponnat e Patrick Lienhardt.

calcanhar de Aquiles da Resistência Francesa e expor o colaboracionismo que boa parte dos franceses gostaria de apagar da história. A polêmica em torno de David Golder ressurgiu quando da republicação de seus romances, nos primeiros anos deste século, assunto que será retomado em detalhes no primeiro capítulo.

Os estágios na França permitiram não somente essa aproximação de Denise e as entrevistas com seus biógrafos, bem como a pesquisa nos documentos originais. Reitero a necessidade de falar sobre a história da obra e de como ela foi recuperada, juntamente com uma passagem pela história da Europa e mais especificamente da França, no que se refere à migração dos judeus nas primeiras décadas do século XX, para uma melhor compreensão dos textos da autora.

O segundo capítulo analisa o texto de 1935, *Vin de Solitude*. Assim como *Jézabel* e *Le Bal*, esse romance expõe a relação extremamente conflituosa de Irène, filha única, com sua mãe, Fanny, (Faïga em sua origem hebraica). Essa relação deu origem aos seus textos mais impiedosos, onde ela, num determinado momento compara a mãe à figura mitológica da Medusa, uma das três irmãs Górgonas e a única que pode matar.

Freud retoma esse mito para escrever o breve texto *A Cabeça da Medusa*, cujos manuscritos datam de 1922, mas publicado postumamente em 1940, o associando ao processo de castração ligado justamente à descoberta do sexo da mãe. No pequeno excerto ele lembrava que “Esse símbolo de horror é usado sobre as vestes da deusa virgem Atena e, com razão, porque assim ela se torna uma mulher inabordável e repele todos os desejos sexuais

(..) <sup>21</sup>. Essa seria, talvez, a representação de um desejo íntimo de Irène em relação à mãe, quase um voto, para que essa perdesse a capacidade de seduzir e, conseqüentemente, sua força vital. É um desejo de morte.

*Vin de Solitude* foi escrito para Fanny. Em muitas passagens não é mais possível diferenciar a ficção da realidade, tudo se mistura. Tudo o que não foi dito, o que foi proibido e recalcado, emerge sem censura. Irène dá o passo seguinte, diz, escreve, revela (talvez mesmo para ela) o que estava represado desde a infância. É nesses três livros principalmente que Irène exhibe sem disfarces a triste relação com a mãe.

Ainda que crie personagens e os coloque em um cenário, a marca autobiográfica é indelével. Com o passar dos anos, e principalmente depois da morte do pai, o abismo entre mãe e filha torna-se mais profundo até ficar intransponível. No fim da Guerra, Fanny vai mesmo recusar-se a receber as duas netas pedindo que as mesmas sejam levadas a um orfanato, como relata Denise:

“Nós batemos na porta e uma voz rouca, com um sotaque russo muito acentuado, perguntou, sem abrir, com quem desejavam falar. Julie disse que trazia suas netas, cuja mais velha estava doente, e não tinham qualquer recurso. A resposta foi breve: “Existem orfanatos para as crianças pobres.” E a porta continuou fechada.” <sup>22</sup>

Anos mais tarde Élisabeth tenta novo contato com a avó fazendo passar-se por uma jornalista que escrevia sobre a vida de Irène Némirovsky.

---

<sup>21</sup> FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*, vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 289.

<sup>22</sup> EPSTEIN, Denise. *Survivre et vivre*. Entretiens avec Clémence Boulouque. Paris : Denoël, 2008, p. 89.

Do outro lado da linha a resposta seca e rápida antes de cortar a ligação: “Não conheço essa pessoa”.<sup>23</sup>

É a relação doente com a mãe que leva Irène a inventar um outro mundo, a construir outra casa na qual a vida seja menos insuportável e principalmente onde ela tenha o direito de se exprimir. Ela passa boa parte de seu tempo no refúgio em São Petesburgo – quando a família faz a primeira mudança para fugir do *pogrom* na Ucrânia – mergulhada na biblioteca da casa de um amigo do pai, um oficial do exército, onde descobre Huysmans, Maupassant, Oscar Wilde e Platão. Mas foi *O retrato de Dorian Gray*, mais do que qualquer outro livro, que a arrebatou, dando novo contorno ao seu tormento de cativo dourado. A jovem leitora não tarda a compor seus primeiros textos, pequenos poemas adolescentes, alguns ainda em russo.

Irène escreve, de alguma maneira, também para fazer o caminho de volta. Ainda que more e seja conhecida – e reconhecida – em Paris *a cidade mais linda do mundo*, como costumava dizer, sua terra e sua cultura nunca saíram de dentro dela e ela continuou a habitar esses lugares da infância pelos textos que escreveu. Finalmente ela não seria de lugar algum. Se hoje a citamos como escritora francesa, pois publicou sempre em francês e passou pouco mais da metade de sua breve vida na França, onde nasceram suas filhas, deixamos de considerar sua verdadeira nacionalidade, ucraniana. Embora ela jamais tenha retornado ao país de origem.

A estrutura do trabalho acabou então se dividindo em dois temas principais: a história e a intimidade da obra e da vida de Irène e o retorno, seis

---

<sup>23</sup> PHILIPPONNAT, Olivier e LIENHARDT, Patrick . *La Vie d'Irène Némirovsky*. Paris : Grasset-Denoël, 2007, p.282.

décadas mais tarde, dessa obra – e dessa vida. No segundo capítulo ela é a Filha e a Mãe, no terceiro ela é a autora judia do século XX, dos pogrons, das Guerras, do exílio e da Shoah. No terceiro movimento, correspondente a este capítulo, Irène é a mulher, a filha, a mãe, a escritora, mas no espaço da ausência. É sua obra que retorna e que aglutina todos os outros movimentos num só, o da redescoberta. Este é o capítulo dedicado ao derradeiro texto da autora, transcrito e publicado por suas filhas.

Retomo neste último capítulo – para reatar as pontas da memória – os detalhes da republicação da obra, dessa obra à deriva, a partir do desejo de Denise e Élisabeth de fazer renascer a obra para erigir um túmulo à Irène. O retorno dos textos trazia a promessa de uma segunda chance, uma nova vida e, depois dessa ressurreição, a evidência da morte, o túmulo simbólico e o luto.

Tento mostrar o quanto o fato de ter sobrevivido pode transformar-se num fardo, uma culpa a ser carregada por toda a vida. Para Denise, por exemplo, esse peso só foi aliviado quando ela pôde velar por Élisabeth, nos derradeiros momentos do câncer que a matou, quando constata como

(...) era importante ter a realidade da morte de frente :  
minha irmã estava lá, eu via a luz se apagar mas eu segurava a sua mão. Ela não partia só e ela não me deixava só, havia um contato físico. Foram momentos muito fortes; velando por ela eu preenchia o vazio de não ter podido estar perto dos meus até o último minuto.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> EPSTEIN, Denise. *Survivre et Vivre*. Op. cit., p.146.

A obra de Irène Némirovsky, de grande sucesso nas décadas de 20 e 30 do século passado – período entre as duas grandes guerras –, ficou anos adormecida, como se nunca tivesse existido, antes de retornar a público. Muitos textos assim se perdem para sempre, numa gaveta do esquecimento, num parapeito da ignorância. Suas filhas transportaram durante a fuga através da França ocupada a maleta a elas confiada pelo pai, Michel Epstein, morto também em Auschwitz três meses depois de Irène. Ambas imaginavam tratar-se de um diário íntimo, que deveria ser aberto somente pela mãe, quando ela voltasse. Foi na década de 70, quando os documentos registrando o óbito chegaram às suas mãos, que a pasta foi aberta, revelando os manuscritos do livro que Irène escrevia no momento de sua captura. Este livro, *Suíte Francesa*, deu origem ao renascimento de Irène Némirovsky e salvou essa memória à deriva.

O encontro de Denise Epstein com a jornalista e escritora Miryam Anissimov está na origem da publicação de *Suíte Francesa* e de tudo o que vem depois. Ainda agora pequenos textos e artigos inéditos são encontrados, duas grandes exposições sobre Irène tiveram lugar no *Museum of Jewish Heritage* de Nova Iorque e no *Mémorial de la Shoah*, em Paris e sua obra foi traduzida em mais de trinta idiomas.





*“ – As alegrias que encontro em escrever são superiores às que poderia encontrar em viver. De resto, uma não exclui a outra. [...] – Sabe o que me desagrada na escritura? São as correções, as rasuras, os retoques que nela fazemos. – Não acredita, então, que alguma coisa se possa corrigir na vida? – [...] corrigir, na vida, significa melhorar; não se pode corrigir o que está feito. É esse direito ao retoque que faz da arte de escrever uma coisa tão sombria, tão... [...] Sim, é isso o que me parece tão belo na vida; é preciso pintar a fresco. Nela a rasura é proibida.”*

*Os subterrâneos do Vaticano - André Gide*

## Capítulo I

### Letra da Infância

### 1.1. Um *desaniversário*

Irina Némirovsky, Irène, nasceu em Kiev, no ano de 1903, quando os pogrons assolavam a Rússia e promoviam a migração de quase dois milhões de judeus para outros países. Este ano é lembrado como o ano do primeiro *pogrom* de Kishinev. A cidade, capital da atual República da Moldávia, conheceu três dias de pilhagem, destruição e assassinatos, a partir do seis de fevereiro – um dia após a Páscoa – sem que a polícia local movesse um único soldado para socorrer os quase 50 judeus mortos e os outros 500 feridos, crianças, homens e mulheres. Sabe-se que boa parte dos massacres na Rússia foi organizada ou apoiada pela Okhrana, a polícia secreta do país.

A vida de Irène seria marcada por decisões políticas e fatos históricos decisivos, mesmo em tempos de paz, como foi o caso do seu *desaniversário* em fevereiro de 1918, quando ela completou 15 anos no mesmo momento em que o calendário russo perdia 13 dias para ficar de acordo com o gregoriano do ocidente. “O 11, data do meu aniversário, desapareceu nas lixeiras, cada vez mais cheias, da história.”<sup>25</sup> Ela passa então a comemorar seu aniversário no dia 24.

Entre esses momentos históricos, dois movimentos estariam na base dos acontecimentos que transformariam a vida de Irène: os pogrons, anunciando a Revolução Bolchevique – que provocará a fuga dos Némirovsky em direção ao norte da Europa e que os levará mais tarde a Paris – e o chamado Caso Dreyfus, que instaura a onda de antissemitismo do entre-Guerras e dá início, indireta e tardiamente, às medidas contra os judeus na

---

<sup>25</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *Notas de Suíte Francesa*. Op. cit.

França, os famosos Estatutos. Esse estado de coisas anuncia a Segunda Guerra Mundial e, no caso particular da escritora, a força uma nova fuga, agora já com sua pequena família, o marido e as duas filhas, para a região da Borgonha, de onde partirá, detida, para Auschwitz.

## **1.2. Ecos do Affaire Dreyfus**

No final do século XIX a França passava por uma crise política e social de difícil solução. Após o assassinato do Presidente Sadi Carnot o país vê desfilar quatro presidentes até se estabilizar, dois anos depois, com a nomeação do moderado Jules Méline ainda sob o governo de Félix Faure. É nesse momento que explode no país o Caso Dreyfus.

Alfred Dreyfus, capitão do Exército Francês e judeu, é acusado em 1894 de ter entregado aos alemães documentos secretos, estratégicos para a segurança da França. O capitão é condenado à prisão perpétua, tendo sido deportado à Ilha do Diabo. A família e os amigos do capitão, indignados com o julgamento sumário, vão tentar de todas as formas provar sua inocência.

Em 1896 o Coronel Georges Picquart, chefe da contraespionagem, descobre que o verdadeiro traidor tinha sido o Tenente Coronel Ferdinand Walsin Esterhazy, antigo membro da mesma contraespionagem. Esterhazy, homem de caráter duvidoso, pouco apreciado entre seus pares e atolado em dívidas, seria capaz de tudo por uma recompensa em dinheiro. Como se tratava da mais alta esfera do Exército, o Estado Maior recusa os resultados da enquête apresentada por Picquart e tenta mais uma vez abafar o caso, tratando os casos Dreyfus e Esterházy separadamente, como histórias

independentes. Num período delicado como foi o do final do século XIX na França, o Exército não podia voltar atrás nessa decisão.

A família de Dreyfus decide continuar a empreitada e mostrar que não há prova suficiente para condená-lo e entra em contato com o presidente do Senado, Auguste Scheurer-Kestner. Este, três meses depois, ganha o apoio de Georges Clemenceau e declara seu apoio à Dreyfus, dizendo estar certo de sua inocência. Ao mesmo tempo o irmão de Dreyfus abre um processo junto ao Ministério da Guerra contra Walsin-Esterházy.

Enquanto o círculo de apoio à Dreyfus cresce, dois acontecimentos quase simultâneos dão ao caso uma dimensão nacional. Esterházy é inocentado sob a aclamação de conservadores nacionalistas e Emile Zola publica o famoso *Eu Acuso* com o apoio de grandes intelectuais da época. Esta publicação valeu um processo difamatório ao escritor e obrigou-o a exilar-se na Inglaterra. A França então se divide, num primeiro momento em *dreyfusards*, *dreyfusiens* e *dreyfusistes*, títulos para especificar as diversas posições dos franceses diante do caso que tomava uma proporção inesperada. Aqueles que, como Zola, apoiaram o esforço da família do capitão desde o início foram denominados *dreyfusards*.

Os *dreyfusistes* acreditavam ser o momento de implementar mudanças radicais na política interna do país e viam no caso a boa oportunidade para iniciar uma ampla discussão nacional a respeito do futuro do regime republicano parlamentar. É preciso entender que a França vivia ainda sob a sombra da monarquia que, uma vez reinstaurada em 1814, durou até 1870, entre o retorno de três reis e a imposição de dois imperadores, herdeiros de Napoleão Bonaparte. Na verdade, desde a Revolução Francesa em 1789, o

país viveu entre guerras e revoluções até o final da Segunda Guerra. É somente em 1958 que a Quinta República se instala trazendo finalmente a estabilidade até os dias atuais.

Os *dreyfusiens*, mais moderados, tentavam mediar a situação, para que tudo voltasse à normalidade o mais rapidamente possível. Esse grupo queria salvar o governo a todo preço e via no *Affaire* uma ameaça iminente a já fragilizada III República. Era igualmente favorável ao retorno da nação laica, proclamada pelos revolucionários de 1789, para impedir que um conflito aparentemente político, mas de evidente fundo religioso e racista, colocasse por terra os ideais republicanos.

Entretanto a discussão inflama a França, em pouco tempo repartida em *dreyfusards* e *não-dreyfusards*, o que provoca inúmeras manifestações antissemitas em todo o país. A República Francesa se vê ameaçada, a revolta dura até o final do século e a necessidade de controlar o conflito torna-se eminente.

O verdadeiro culpado da traição é descoberto depois de uma acareação, e o tenente-coronel Georges Picquart exige receber diretamente os documentos roubados da Embaixada da Alemanha, sem intermediários. “Entre esses papéis ele descobre um telegrama intitulado o *pequeno azul* escrito por Schwartzkoppen e interceptado pela Embaixada da Alemanha em março de 1896. Ele estava endereçado a um oficial francês, justamente o comandante Esterházy.”<sup>26</sup> Outra carta escrita a mão pelo mesmo Schwartzkoppen confirma as atividades de espionagem de Esterházy. Diante das evidências Picquart dará todo apoio à família do capitão Dreyfus até que um novo julgamento seja

---

<sup>26</sup> BREDIN, Jean-Denis. *L’Affaire*. Paris: Ed. Fayard, 1987, p.36 (tradução nossa).

pronunciado. No entanto, para a surpresa de todos, Dreyfus é novamente condenado, dessa vez a dez anos de trabalhos forçados.

Entre tantos que o apoiaram uma voz importante se cala. O escritor Émile Zola é encontrado morto em casa, em setembro de 1902, devido um problema de intoxicação. Aparentemente a combustão lenta da lareira teria impedido a renovação de ar dentro do seu quarto. Um processo foi aberto, já que grande parte de seus pares não acreditava numa morte acidental. Como o período fosse conflituoso e o ódio devastasse a República, o processo foi arquivado. Dreyfus só terá sua inocência reconhecida em 1906 e será promovido a comandante. Ele participa ainda ativamente da I Guerra e morrerá no ano de 1935.

Às vésperas da II Guerra a situação não era diferente na França. A animosidade era crescente contra os judeus e os herdeiros dos *não-dreyfusards* vinham exigir a retratação.

Os antissemitas julgavam indispensável não somente fechar as fronteiras como também expatriar os judeus que já viviam em território francês. Desse mesmo movimento nascem as medidas legais e um estatuto jurídico, um corpo de leis que visava reduzir ao máximo os direitos públicos e a liberdade dos judeus na França. Mesmo a nacionalidade francesa para os que já a tinham adquirido, cidadãos franceses nascidos em solo francês, foi colocada em xeque, e entre os recém-chegados e os israelitas (que viviam no país há décadas e que estavam totalmente integrados à vida francesa) não haveria mais diferença.

Tais proposições visavam a proibir organizações judias como a *Aliança Israelita Universal* ou a *Liga Internacional Contra o Racismo e o*

*Antissemitismo*. Os mais extremistas pretendiam proibir igualmente o trabalho aos judeus para fazê-los partir mais rapidamente e, pouco a pouco, boa parte das atividades como a indústria, o sistema financeiro, e o comércio, além das profissões liberais, estavam interdidadas aos judeus.

Criava-se um selo, uma marca, a ser apostado sobre cada membro da comunidade judaica do país, sem distinção, sem exceções, como se todos fizessem parte de um povo maldito, doente, que precisava ser banido. A materialização dessa marca apareceu, pouco tempo depois, sob a forma de uma estrela amarela.

### **1.3. À sombra dos pogrons**

O termo *pogrom*, do russo *porpom*, como já foi aqui colocado, é frequentemente associado ao massacre dos judeus na Rússia czarista para identificar uma ação violenta, perpetrada pela autoridade pública com o apoio velado da população. Deixando normalmente em seu rastro um número significativo de mortos, os *pogrons* ganharam grandes proporções nos anos que antecederam a Revolução de Outubro.

Entre 1881 e 1884 o termo passa a ser conhecido, ainda que bem antes, desde 1819, se tenha notícias de ataques violentos contra judeus, sobretudo na cidade de Odessa, que concentrava boa parte da população judaica. Os judeus de Odessa, quase um terço da população da cidade, viviam em grande parte no bairro fechado de Moldavanka. Eles falavam russo e a taxa de escolarização de suas crianças era cinco vezes mais elevada que em Kiev. No entanto essa situação degradou-se com o desenvolvimento da estrada de ferro,

que vem competir com a importante atividade portuária de Odessa. Pouco a pouco muitos dos comerciantes antes prósperos, se veem obrigados a refugiar-se nos guetos da periferia. Crescia dia-a-dia a influência de comerciantes e banqueiros judeus, o que criava uma reação ao povo e a seus ritos religiosos.

Mas onde estava realmente o problema?

O que censurar justamente aos Judeus? As queixas eram de ordens diversas, antigas ou modernas, e vinham sobretudo, abstração feita à Igreja, do campo eslavo ou ex-eslavo. Nomearemos os irmãos Aksakov: o mais velho, Constantin, (...) atribuía à Rússia uma missão quase divina, enquanto que o mais jovem, Ivan, tomava o comando da campanha antissemita. (...) Algum tempo depois seguida, um Judeu convertido convenceu Ivan Aksakov de que a Aliança Israelita universal dirigia de Paris o complô mundial judeu. Eis aqui o antissemitismo moderno acompanhado de sua demonologia laica.<sup>27</sup>

Entre 1903 e 1906 uma nova onda de *pogrons* se instala, cujo mais marcante será o de Kichinev, de 6 de abril de 1903. Um jovem cristão é assassinado e os judeus são acusados de crime ritual. Nesse caso o governo proíbe a intervenção da polícia e os judeus enfrentam três dias de perseguição e assassinatos. Comitês de autodefesa, em sua maioria dirigidos por jovens são criados, o que não impede novas revoltas no mês de outubro. Os jovens estudantes que, sobretudo a partir de 1874, deixavam os grandes centros urbanos para tomar o rumo dos vilarejos campestres

---

<sup>27</sup> POLIAKOV, Léon. *La Causalité Diabolique*. Paris : Calmann-Lévy/Mémorial de la Shoah, 2006, p.155.



(...) a pé ou aproveitando a charrete de um camponês simpatizante, o coração cheio de esperança e de alegria, aguardavam um milagre: eles partiam para pregar o evangelho do Socialismo e da Justiça a esses camponeses que há muito esperavam por tal mensagem; os muros da tirania só poderiam desmoronar.<sup>28</sup>

Em meio à situação cada vez mais ameaçadora, o banqueiro e comerciante Léon Némirovsky, após uma breve estada em São Petersburgo, decide enviar a mulher e a única filha à Suécia e depois à Finlândia onde, apesar dos conflitos armados, ambas estariam seguras por algum tempo. A família Némirovsky estará no olho do furacão dos *pogrons* que inauguram o século XX na Rússia revolucionária.

A carnificina havia redobrado após o assassinato de Alexandre II, no dia 1º de março de 1881, pelas balas de um revolucionário. À guisa de expiação, as ‘juiveries’<sup>29</sup> – como se dizia então – de Élisabethgrado, Odessa, Kichinev e de cento e sessenta outras localidades, foram passadas à ferro e fogo. Os ataques não eram espontâneos: na maioria das vezes os ‘revoltosos’ eram guiados por emissários do governador, assim como os bombeiros permaneciam nas casernas durante as ‘desordens’(...). Os pogrons eram, em suma, um método

---

<sup>28</sup> Idem, p. 142.

<sup>29</sup> Preferi guardar o termo em francês que se aproximaria, em português, de ‘judeusices’, o que não me parece dar conta do sentido da palavra, que representa tudo o que se referia à comunidade judaica, tomando por base os bairros nos quais essa comunidade habitava.

governamental calcado no absurdo, a expressão última de um Estado retrógrado.<sup>30</sup>

A Rússia czarista do final do século XIX, ao mesmo tempo em que passava por uma reestruturação política e social interna que se mostraria radical no início do século seguinte, acertava o passo com outros países da Europa que, aterrorizados pelo movimento ao qual denominaram *judeização* crescente, precipitavam-se na perseguição ao povo judaico.

Esse fenômeno da *judeização* é descrito como uma ascendência incontrollável de judeus a posições de destaque em setores considerados estratégicos, como o grande comércio, a indústria e as finanças. Eles estariam concentrando riquezas e conseqüentemente poder, o que, para a maior parte das outras nações, representava uma grande ameaça. Em boa parte do continente e em toda a Rússia, crescia dia-a-dia a influência de comerciantes e banqueiros judeus, o que criava uma reação ao povo e a seus ritos religiosos.

As perseguições aos judeus continuam mesmo depois de 1917, sendo que eles agora são acusados de colaborar com os bolcheviques. Condenados a estar sempre do lado oposto, por facções opostas, o caminho da migração, do novo êxodo, criando a diáspora, torna-se a única opção possível. Em 1919, com o aumento da violência contra os judeus na Rússia, milhares migram para a Europa e os Estados Unidos.

Tanto os *pogrons* quanto o período entre as duas grandes guerras e, sobretudo, os anos da ascensão de Hitler ao poder, que ao mesmo tempo preparam a Segunda Guerra e difundem na Europa a nova ordem da intolerância, estão retratados nos romances de Irène Némirovsky. Sua vida e

---

<sup>30</sup> PHILIPPONNAT e LIENHARDT. Op. cit., p. 43

sua experiência misturam-se à vida das personagens que cria para dizer não apenas da sua condição de judia e da perseguição aos judeus nas primeiras décadas do século XX, mas da sua condição também de estrangeira. A perseguição a esses *étranhos* que culminaria com o Holocausto.

#### 1.4. A casa perdida

Em 1912 Léon Némirovsky decide deixar Kiev e mudar-se com a família para São Petersburgo. Eles ocuparão uma casa na parte alta da cidade onde

(...) sobre as colinas coroadas de tílias, podia-se encontrar, entre as casas dos altos funcionários russos e aquelas dos senhores poloneses, belas mansões que pertenciam a ricos Israelitas. Eles haviam escolhido esse bairro por conta do ar puro que ali se respirava, mas sobretudo porque, na Rússia, no início desse século (XX), sob o reinado de Nicolas II, os Judeus só eram tolerados em algumas partes das cidades, em alguns distritos, em determinadas ruas e, mesmo, de um só lado de uma rua, pois que o outro lhe era proibido.<sup>31</sup>

Esse lugar que ficará marcado na lembrança da menina de quase dez anos e se tornará, anos mais tarde, o cenário de abertura de *Les chiens et les loups*. Foi lá que Irène presenciou de muito perto as primeiras cenas da barbárie na Rússia pré-revolucionária.

---

<sup>31</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *Les chiens et les loups*. Paris : Ed. Albin Michel, 1940, reedição de 2004, p. 31.

A Revolução de Outubro se aproxima e Léon, como muitos outros homens de negócios, passa a ser perseguido e decide mudar de endereço, instalando-se com a família na casa de um oficial da Guarda Imperial. É nesse lugar, sempre isolada na grande biblioteca, onde Irène descobre as obras dos escritores que a acompanharão por toda a vida.

Nesse período igualmente, o suicídio de sua dama de companhia, Marie (a quem ela chamava Zezelle), a leva a escrever os primeiros poemas. Zezelle, atordoada pelos conflitos desse país tão rústico, distante da sua casa francesa, atira-se nas águas do Moïka (rio que atravessa São Petersburgo). Em *Les mouches d'Automne*, ela ganha o papel principal sob os traços de Tatiana Ivanovna, mas o episódio desse afogamento seguido de uma perda tão dolorosa para ela, ficará marcado ao longo de sua obra. Em inúmeros outros textos ele transforma-se, por exemplo, em

Gabri se jogando pela janela em *L'Ennemie...* David Golder agonizando numa água negra e lamacenta... Tatiana Ivanovna escorregando distraída para dentro do Sena malcheiroso... Eliane sonhando em jogar-se na água em *Film Parlé...* A lagoa de Berche, onde desaparece a amante de Henri em *Comédie bourgeoise...* Os sombrios redemoinhos onde irá jogar-se Ginette em *Les rivages heureux...* O medo da água confessado por Colette e o rio profundo onde desaparece Jean Dorin em *Calor do Sangue...* (...). As pessoas suicidam-se e afogam-se de maneira recorrente na obra de Irène Némirovsky, numa água cada vez mais fria, mais escura e

mais fétida: essa, jamais incomparável, de São Petersburgo, cujo odor envenenado tornou-se para ela o hálito mesmo da cidade.<sup>32</sup>

A pequena Irène, que foi asmática até o fim da vida, acompanha por detrás dos vidros da casa espaçosa e confortável, as primeiras cenas da Revolução Bolchevique, que ela reproduzirá em detalhes na maior parte de seus textos. Ela não vai contar o que viveu, não é uma descrição linear, tampouco uma transposição direta da realidade vivida para a escritura. Como num processo analítico, ela desloca as cenas e as emoções, as transforma, as deforma, insiste e passa ao texto seguinte. É a esse processo que Proust fazia referência, talvez mesmo sem conhecê-lo, quando contestou o método de Sainte-Beuve e já quando escreveu o primeiro livro, *Jean Santeuil*, que não quis, de sua vontade, publicar.

A história que volta depois, enquadrada em cenas de momentos vividos e em pessoas que fizeram parte desses momentos, não retraça nem explica a vida do seu escritor e tampouco pode definir sua personalidade e sua obra. A literatura vem subverter essa memória, trabalhar e partilhar

(...) esse espaço raro da linguagem, do qual está ausente toda 'cena' (...), toda logomaquia. O texto não é nunca diálogo: não há nenhum risco de fingimento, de agressão, de chantagem, nenhuma rivalidade de idioletos; ele institui no seio da relação humana – corrente – uma espécie de

---

<sup>32</sup> PHILIPPONNAT e LIENHARDT. Op. cit., p. 72.

ilhota (...) deixa entrever a verdade escandalosa da fruição (...).<sup>33</sup>

Jean Santeuil, o jovem que busca desvendar os mistérios da escritura colocando-se como grande questão o que é ser um escritor – e se ele mesmo pode ser um –, em suas divagações já se aproxima das bases do processo analítico e sua semelhança com o processo criativo, sendo que Proust apresenta seu texto com uma interrogação: “Eu posso chamar a esse livro de romance?”, para responder em seguida: “É menos talvez e muito mais, a essência mesma da minha vida compilada, sem em nada a ela misturar-se, nessas horas de desespero nas quais ela flui. Este livro jamais foi feito, ele foi ceifado.”<sup>34</sup>

Quando em seus livros Irène traz as memórias da infância, da relação fria e dolorosa com a mãe, do amor marcado de ausências pelo pai, do trauma dos massacres e das fugas, ela recria cenários nos quais pode se reconhecer e expõe ao mesmo tempo conflitos íntimos através de suas personagens para, num processo inconsciente, encontrar uma maneira de a eles fazer face. Mas também – e é aqui que seus escritos tocam o testemunho – para falar da catástrofe que provocou a morte e a migração de milhões de Judeus para a Europa e o continente Americano.

### 1.5. David Golder

---

<sup>33</sup> BARTHES, Roland. *O Prazer do texto*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996, p.24.

<sup>34</sup> PROUST, Marcel. *Jean Santeuil*. Paris: Ed. Gallimard, 4. ed., 1952, p. 31.

Publicado no final de 1929, *David Golder*<sup>35</sup> torna-se o primeiro grande sucesso da jovem escritora Irène Némirovsky. Ela havia enviado o manuscrito à editora Bernard Grasset apenas com o sobrenome do marido, Epstein, e sem endereço. Após a leitura e a decisão de publicá-lo o editor não sabia como entrar em contato com o autor do romance, o que demorou mais do que o previsto, já que Irène preparava-se para dar a luz à sua primeira filha, Denise.

Esse livro foi escrito entre 1926 e 1929, quando Irène dava os últimos passos na vida mundana francesa, recém-casada com Michel Epstein. Foi o fim período das festas de sociedade, do álcool, da embriaguez dos flertes e dos jogos de azar nos cassinos da Côte d'Azur, para inaugurar uma vida em família e a entrada definitiva na literatura, elegendo por tema

(...) o declínio moral, presente em cada um de seus livros, materializado na metáfora do espelho revelador, que encontra aí sua primeira declinação, ligado diretamente ao Retrato de Dorian Gray: 'Sua alma, naquela manhã, estava tão parecida à das manhãs radiantes de sua infância que sua imagem refletida no espelho lhe causou uma impressão de surpresa terrível'.<sup>36</sup>

David Golder simboliza o judeu destinado a ganhar todo o dinheiro do mundo, vendendo todo o tipo de mercadoria e negociando na bolsa de valores, para sustentar o luxo e os caprichos daqueles a quem ligado.

Tudo o que custava essa vida idiota... Sua mulher, sua filha, a casa de Biarritz, a casa de Paris... Só em Paris ele

---

<sup>35</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *David Golder* (1929). Paris : Éditions Bernard Grasset. Edição de bolso, 2008 ; Le Lire de Poche, Librairie Générale Française, 2008.

<sup>36</sup> PHILIPPONNAT e LIENHARDT. Op. cit., p. 141

pagava uma fortuna de aluguel, os impostos. A mobília tinha custado mais de um milhão à época. Para quem? Ninguém vivia ali. As persianas fechadas, a poeira. Ele olhava com uma espécie de ódio alguns objetos que detestava mais do que outros: quatro deusas de mármore negro e bronze sustentando o lustre, um tinteiro vazio, quadrado, enorme, ornado de abelhas de ouro. Era preciso pagar por tudo isso, e o dinheiro?<sup>37</sup>

Homem afogado pelo dinheiro, David Golder é, como Léon Némirovsky, um rico banqueiro russo, com negócios entre a Rússia e a França e ações em todas as bolsas do mundo.

A história se passa em Biarritz, onde os Golder possuem uma mansão “construída em pedras talhadas, pesadas e brancas como o mármore. Uma bela, uma grande casa... Quando ela apareceu sob o céu, com suas sacadas, seus jardins (...) imponente e magnífica (...) ‘Dinheiro bem empregado.’<sup>38</sup> Essa região do sudoeste francês é a mesma onde Irène passará os poucos verões em família com suas duas filhas e o marido, na cidade balneária de Saint Jean de Luz, antes que a tormenta dos recenseamentos e dos Estatutos contra os judeus se instaure.

A escolha dos nomes em toda a obra de Irène é sempre reveladora. Eleger David, nome do Rei de Israel e cuja raiz hebraica significa *amado*, aliando-o a Golder, o ouro (*gold*) mais a terminação *-er*, que nos nomes de origem Asquenaze significa o *lugar de*, evidencia desde o primeiro contato sua decisão. Ela poderia ter optado por Goldman, por exemplo, o que daria à

<sup>37</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *David Golder*. Op. cit., p. 13

<sup>38</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *David Golder*. Op. cit., p. 39.



Golder uma esperança de humanidade. Mas ele era o lugar do ouro, da fortuna, a fonte que não podia secar e querido por ser esse lugar. Ele não era o homem, era a referência do poder material, a carteira cheia de dinheiro à qual mulher e filha acorriam para garantir mais uma joia, mais um belo vestido. David seria amado enquanto continuasse a ser Golder, tornando-se o rei de uma ilusão, pois nada, nem mesmo a filha, ele possuía realmente.

Irène queria escrever sobre toda uma comunidade que conheceu pelas entranhas, escolhendo seu melhor representante, utilizando para isso o modelo do pai, seu

(...) infeliz papai... (...) Seus cabelos de prata, cujo reflexo era um pouco esverdeado, como um raio de lua, a face escura, mesmo na juventude um pouco enrugada, já vincada pelo esforço, a reflexão, os olhos profundamente encovados (...) não se pode definir essa clareza, esse fogo de inteligência e de paixão.<sup>39</sup>

David Golder era sim um rei. Homem extremamente poderoso que dava sempre a última palavra, com um talento inigualável para erguer fortuna, mas assombrado por uma espécie de condenação que o fazia ceder diante da mulher, Gloria. A cena inaugural do romance é o momento no qual ele conta a ela do suicídio de seu sócio. Toda a ação partirá daí, com a culpa que ele vai carregar – sempre a negando, evidentemente – por ter negado, o Não! que abre o texto, “‘ Não’, diz Golder”. A negação que, repetida cinco páginas depois, causará a falência de Marcus, o sócio, e sua morte. A falência vem, quase sempre, acompanhada do suicídio nos textos de Irène. A culpa vem ao

---

<sup>39</sup> PHILIPPONNAT e LIENHARDT. Op. cit. P. 185.

lado do desprezo que sente por esse amigo que decide “se matar, na sua idade, como uma modista, murmurou com uma espécie de nojo, por dinheiro... Quantas vezes ele já tinha perdido tudo, e ele fazia como os outros, ele recomeçava... é a vida.”<sup>40</sup>

O diálogo com Gloria anuncia essa vida solitária e superficial, que ele vê, compreende, não suporta, mas aceita resignadamente, esperando um momento trágico ou limite para transformar.

Oh! murmurou ela com uma expressão suave, piedosa e como que espantada. Será possível? Como? Ele não era velho. Do que ele morreu?

– Ele se matou. Estava arruinado.

– Que covardia, você não acha? Exclamou Gloria com veemência; e a mulher dele? ... Como é agradável para ela! Você a viu?

– Sim, zombou Golder, ela tinha no pescoço pérolas grandes como nozes.<sup>41</sup>

Certamente aqui lembrando da viúva enquanto essa “colocava sob o vestido um colar de pérolas imensas, enrolado três vezes em torno do pescoço enrugado que ela agitava como uma velha ave de rapina”.<sup>42</sup>

E continua:

– E o que você queria, hein? questionou amargamente Gloria, que ela lhe dê tudo, como uma idiota, que ele perca novamente tudo na Bolsa ou em outro lugar, e que

---

<sup>40</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *David Golder*. Op. cit., p. 21

<sup>41</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *David Golder*. Op. cit., p. 57

<sup>42</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *David Golder*. Op. cit., p. 21

ele se mate dois anos mais tarde, mas dessa vez deixando-a sem um centavo? O egoísmo dos homens!... Era isso que você queria, não era?

– Eu não quero nada, eu não quero saber, resmungou Golder. Simplesmente quando penso que nos matamos de trabalhar por vocês...’Ele se cala com um estranho olhar de ódio.”

‘Mas, meu caro, homens como você e Marcus, não é por suas mulheres que eles trabalham, vai, é por eles mesmos... Mas sim, mas sim, insistiu, os negócios, no fundo, são uma espécie de vício, como a morfina. Se você não tivesse os negócios você seria o mais infeliz dos homens, meu querido...’

‘Ah, você arranja isso muito bem, minha mulher’.<sup>43</sup>

Essa passagem anuncia o mote, o tema do romance. O homem de negócios, os ricos judeus que ganham a França no início do século XX, “essas caras ferozes, esses velhos judeus que esfregam as mãos, zombando... (...) Os cachorros, os cachorros... os patifes!”<sup>44</sup> que estão como que condenados a fazer fortuna para que suas mulheres vivam em todo o esplendor a mundanidade dos salões, dos grandes jantares, das festas. Sempre ornadas de joias cujo tamanho revela a fortuna ao mesmo tempo em que atrai os amantes. “E os outros... Sua mulher... Sua filha... Sim, ela também, ela sabia. Uma máquina de fazer dinheiro... Ele só prestava para isso... Paga, paga, e

<sup>43</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *David Golder*. Op. cit., p. 57

<sup>44</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *David Golder*. Op. cit., p. 33

depois, vai, morre...”<sup>45</sup>. Irène parte do geral para mostrar o drama íntimo que corrói – e mata – esses homens, ligados de alguma maneira fortemente à família enquanto instituição e lugar também de poder, mas cuja única e rara verdadeira alegria são as noitadas intermináveis em torno das mesas de pôquer ou de roleta dos grandes cassinos.

Nada fica para eles, a não ser a opção do suicídio, tema recorrente nos romances de Irène e o que dá início à trama em *David Golder*. É ele que vai provocar esse suicídio, negando uma transação que pode salvar a fortuna do amigo. No entanto ele opta por preservar e aumentar a sua. E para quê? A cena aqui citada mostra bem essa realidade. As palavras escolhidas pela escritora para descrever os sentimentos de Golder em relação à sua mulher, que são seus sentimentos em relação à vida. Ele “zomba, resmunga, com um estranho olhar de ódio”. Enquanto Gloria responde o acusando de covardia, com grande amargura, dizendo que ele, como seus pares, são viciados em trabalho, a sua “morfina”. Essa morfina que é um lenitivo, mas que é igualmente mortal. Eles estão condenados a morrer de trabalhar para glorificar suas fúteis esposas, mulheres e mães.

A cena evidencia igualmente o sentimento de Irène em relação à sua própria infância, à sua visão de família até então. Ela tentará fundar com seu futuro marido um modelo totalmente oposto daquele no qual viveu. A publicação de *David Golder* marca em sua vida esse ponto de virada quando coincide com o nascimento de sua primeira filha, Denise.

Já em *David Golder* ela anunciava a disputa de uma vida, de ódio entre ela e a mãe, detalhada em *Vin de Solitude* e *Jèzabel*, mas já bem presente

---

<sup>45</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *David Golder*. Op. cit., p. 33

neste primeiro romance. Essa disputa constante pelo olhar do pai e depois pela atenção e olhares de todos os outros homens, o que veremos na análise de *Vin de Solitude*.

Joyce confessava seu amor pelo dinheiro, como dizia languidamente,

(...) o dinheiro... O dinheiro também naturalmente, ou senão os mais belos vestidos, as joias!... Tudo, eu te digo meu pobre Dad! ... Eu amo loucamente tudo isso! Eu desejo de uma tal maneira ser feliz, se você soubesse! Do contrário eu preferiria morrer, juro! Mas estou bem tranquila! Eu sempre tive tudo o que quis no mundo!...<sup>46</sup>

Esse uso recorrente de reticências é também uma marca nos textos de Irène, mas em *David Golder* torna-se exacerbado, como se a autora desejasse, no final de cada frase, deixar um espaço para a reflexão, antecipando o fim trágico, mostrando aonde o exercício frenético de Golder – e aí evidentemente também do pai – , como uma formiga que trabalha até o último instante para o conforto da cigarra, pode levar. Reticências reveladoras dessa comparação marcada entre vida e ficção, nesse texto que antecipa e adivinha o desaparecimento, poucos anos mais tarde, de Léonid. Só, doente e derrotado. Fanny Némirovsky, a mãe, deseritaria Irène logo após essa morte.

E Gloria, a mãe de Joyce, via com uma ponta de ciúme e muito rancor essa relação edipiana entre a filha e o pai. Ela revelará o ódio contido a Hoyos, o amante, dizendo-lhe que

(...) tudo é culpa de David!... Ele mima essa menina como um louco, como um imbecil!... Ele nem mesmo a ama!...

---

<sup>46</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *David Golder*. Op. cit., p. 91.

Ela adula sua vaidade grosseira de arrivista!... Ele tem realmente do que se orgulhar! Ela se comporta como uma prostituta! Você tem ideia de quanto dinheiro ele deu a ela na noite em caiu doente no cassino? (...) As pessoas me descreveram o quadro. Essa menina, nessa casa de jogo, que caminhava meio sonolenta, com maços e maços de dinheiro entre os dedos, como uma jovem que tivesse acabado de roubar um velho! ...<sup>47</sup> .

Mas o lado fraco de David, cedia pela única alegria que tinha no mundo, a filha Joyce, a sua alegria, em francês *joie*.

Ele parecia apenas observá-la, mas seus olhos penetrantes descobriam a mínima modificação dos seus traços, cada linha, cada movimento do rosto. Como ela tinha crescido... Em quatro meses ela se tinha tornado ainda mais bela, mais mulher... Ele olhava achando engraçado como ela aparecia cada vez mais maquiada. Deus sabe portanto que ela não tinha necessidade disso, com dezoito anos, uma loura admirável, os lábios desenhados delicadamente como uma flor, e que ela pintava de um vermelho escuro de sangue. Que pena...<sup>48</sup>

O poderoso Golder, o semideus, o homem que decidia tudo, contemplava com admiração e pesar sua obra, linda, perfeita e efêmera, fugidia. Ali no seu colo, tão perto, e ele adivinhava a distância que viria, tão logo lhe tivesse dado um novo presente ou um maço de dinheiro. Tudo era

---

<sup>47</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *David Golder*. Op. cit., p. 105.

<sup>48</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *David Golder*. Op. cit., p. 48.

falso e corria como o tempo que iria a tudo destruir. Ainda em francês, a língua original do romance, pode-se encontrar *juissance*, que significa usufruir e que está na mesma raiz de *juir*, gozar e também *jouisseur/jouisseuse*, aquele ou aquela que goza, que aproveita. Ele era um rei figurativo, simbólico, cujo poder apoiava-se na força de trabalho que criava o dinheiro, como uma máquina. Ele não podia parar, pois só assim podia ser amado.

Amar? Você? David Golder? Mas será que alguém ama você? Você quer dar o seu dinheiro à Joyce porque acredita que, por acaso, ela lhe ame? Mas ela também, é só o seu dinheiro que ela ama, velho imbecil! ... Ela foi embora, hein, a sua Joyce?... Ela lhe deixou, velho, doente, só. ...Tua Joyce!... Mas quando você estava doente, morrendo, ela dançava aquela noite... Eu, ao menos, eu fiquei, por pudor... Ela? ela dançará no dia do seu enterro, imbecil! Ah! sim, ela te ama, ela! ...<sup>49</sup>

Ele faria tudo por essa Joyce que o chamava *dad*, *darling*, *daddy*, sempre que esperava algo em troca. Como ele também esperou dela tantas vezes, quando voltava de suas viagens, na estação do trem, “ele a procurava mesmo sem querer, no meio da multidão. Mas ela nunca veio... No entanto ele não deixava de esperá-la com a mesma humilde esperança, tenaz e em vão.”

<sup>50</sup> E a cada vez pensava em dizer-lhe, em acabar com a farsa.

Dessa vez eu direi a ela, pensou amargamente, essa vez eu direi... quando você precisa de dinheiro, então é Dad querido, meu Daddy, darling, mas para um pequeno gesto

<sup>49</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *David Golder*. Op. cit., p. 119.

<sup>50</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *David Golder*. Op. cit., p. 37.

de afeição, de ... Ele interrompeu-se, fez um gesto perdido com a mão. Ele sabia bem que não diria nada.  
(...) Ela tinha apenas dezoito anos.<sup>51</sup>

Golder precisava garantir a *juissance* mas também a *gloire*, representada sem disfarces nem meias palavras por sua mulher Gloria. Gloria que, na origem dos tempos era Havké, nome gritado por Golder a cada disputa, a cada desilusão. O que para ela era uma ofensa, algo a esconder e que jamais podia ser dito em voz alta, muito menos aos gritos, era o único alento que restava ao rei. Gritar e lembrar de sua Eva pobre, “uma menina miserável (...) que corria na neve com seus sapatos furados através dos quais os pés ficavam expostos, as mãos vermelhas, inchadas do frio”<sup>52</sup>. Hoje transformada em Gloria, a soberba, coberta de ouro “com os vestidos, as joias, as casas, os carros que eu paguei, eu, eu, com minha saúde e com minha vida!”, gritava com mais força Golder.

Ele, “um homem de mais de sessenta anos, enorme, os membros gordos e moles, os olhos cor de água, vivos e pálidos; o espesso cabelo branco emoldurava seu rosto devastado, duro, como que moldado por uma mão rude e pesada.”<sup>53</sup>

Como se Irène olhasse seu pai, Léonid, com esses olhos de criança que o veem tão grande mas mole, com um rosto duro mas devastado. Contrastes que definem esse homem que representava para ela ao mesmo tempo o poder e a total impotência. “O único de quem sinto ter saído, meu

---

<sup>51</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *David Golder*. Op. cit., p. 38.

<sup>52</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *David Golder*. Op. cit., p. 115

<sup>53</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *David Golder*. Op. cit., p. 25



sangue, minha alma inquieta, minha força e minha fraqueza”<sup>54</sup>, como escreveu ela numa de suas cartas. O homem capaz de erguer um império e que estava abandonado a si mesmo, indigno de amor e de afeto. Moldado por uma mão rude e pesada, a mão do deus impiedoso que selou o destino dele e de tantos outros como ele que nasceram com o mesmo destino. Esses homens que ela via desfilar nos salões da casa e nos cassinos, ao redor das mesmas mesas.

Joyce esperou uma noite inteiro dentro de um desses cassinos, para conseguir dinheiro para o carro novo.

Amanhecia. Ela virou o rosto sonolentemente para o sol, continuou a dormir. Já era manhã alta quando sentiu alguém lhe sacudir; ela despertou, estendeu as mãos, tornou a fechá-las pegando as notas dobradas, amassadas, que seu pai, de pé diante dela, lhe colocava entre os dedos. ‘Oh! Dad! murmurou alegre, é verdade! Você ganhou?’<sup>55</sup>

E ele, mais uma vez acabado, exausto e só,

(...) virou-se, caminhou dificilmente até a porta. Ela, ainda mal acordada, o seguia, arrastando o grande casaco de veludo branco pelo chão, as mãos cheias de notas que transbordavam entre os dedos, caíam. De repente pareceu-lhe ver Golder parar, cambalear. Estou sonhando... será que ele bebeu? Pensou. E, no mesmo instante, o grande corpo balançou de uma maneira estranha e assustadora; ele levantou os dois braços para

---

<sup>54</sup> PHILIPPONNAT e LIENHARDT. Op. cit., p. 50

<sup>55</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *David Golder*. Op. cit., p. 68

o ar, desenhou o vazio, depois desmoronou, com esse barulho surdo e profundo, como um gemido que parece subir pelas raízes ainda vivas de uma árvore tombada, até o seu coração.<sup>56</sup>

A decadência que Irène deixava adivinhar, aliada à dúvida de ser ou não filha do seu pai, marcam a passagem para a segunda parte do romance, na qual David Golder vai buscar a morte diante das revelações de Gloria, quando ela, em competição com a filha, mostra seu descontentamento em ser deixada sempre em segundo plano, dizendo o quanto Joyce tem mais direitos ao dinheiro do que ela. Golder responde que esse é o seu destino, “fazer dinheiro para os outros e depois perecer, é para isso que eu estou nessa terra maldita... Joy é uma aproveitadora como você, eu sei muito bem, mas ela não pode me fazer mal... É um pedaço de mim, é minha filha, tudo o que eu tenho no mundo...”<sup>57</sup>

Ele busca o momento da revelação, que vem numa resposta imediata:

Tua filha? Você tem certeza? Você não sabe disso, você que sabe tanta coisa!... E bom, ela não é de você, você entende? sua filha não é sua... É filha de Hoyos (o amante)... imbecil! Mas você nunca percebeu como ela se parece com ele, como o ama... Porque ela adivinhou há muito tempo, eu juro... Você nunca viu como rimos de você a cada vez que você abraça Joyce, tua filha!...<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *David Golder*. Op. cit., p. 69

<sup>57</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *David Golder*. Op. cit., p. 119

<sup>58</sup> *Ibidem*.

É nesse momento que o romance encontra o ponto de virada. Quando Golder abandona tudo, vende tudo, para voltar ao apartamento que detestava, livrando-se de toda a mobília que lhe causava nojo, dormindo num canto da sala, como quando começou a vida. A Medusa o transformou em pedra, paralisando-o ao mesmo tempo em que a doença avançava e levava todo o ar dos seus pulmões.

Golder começou a morrer. Ele não tinha descendência, não tinha coisa alguma. O homem rico e poderoso possuía nada. Irène levanta aí, pela primeira vez, a dúvida que talvez explicasse a relação de ódio com a mãe, que tinha igualmente um amante a frequentar o tempo todo a casa. A autora evocará essa presença em outros romances, mas em *David Golder* ela exprime pela primeira vez essa dor da traição. O herói da sua história é um homem grande e poderoso. Todos os temem, ele decide, ele manda. Mas não pode ter o que sempre procurou: amor.

Como ele a tinha amado, como ele tinha orgulho dela, como eles riram bem da sua cara, todos... Um filho dele, pobre imbecil, ele podia realmente acreditar que possuía alguma coisa sobre a terra... Seu destino... Trabalhar a vida inteira para terminar, só e nu, com as mãos vazias... Uma criança! Mas com quarenta anos ele já estava velho e gelado como um morto! Era culpa de Gloria, ela sempre o detestou, desprezou, repulsou... o sorriso dela... porque ele era feio, gordo, desajeitado... E no início eles eram pobres, o medo, o terror que ela tivesse um filho...<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *David Golder*. Op. cit., p. 121

Irène une as lembranças da história íntima com a vida social que cercava os Némirovsky, compreendendo amantes, da mãe e do pai, homens ávidos pela fortuna, pelo ouro, dos quais Golder é a caricatura. Ela repete, como no divã, o que vem a tornar-se um mantra de David, “paga, paga e depois morre”. Essa ideia assombra toda a sua infância solitária, mas é uma revelação – a mãe não é mãe – que transforma a história. O pai decide empobrecer, guardar somente o essencial, mas vai partir numa derradeira viagem para refazer a fortuna da filha, Joyce. Então nesse instante Irène, vê recuperado o amor do homem que mais amava e se sente definitivamente aceita. Mas para isso tem de matá-lo, a ele que “no fundo do leito, até o último suspiro (...) parecia tocar seus cabelos, a carne de Joyce. Depois ela afastou-se dele, enquanto ele mergulhava cada vez mais na sombra, ela o abandonou. Uma última vez lhe pareceu escutar o riso dela, doce e leve, como uma distante e pequena campana.”<sup>60</sup>

O conflito íntimo só encontrará solução muito mais tarde, quando Élisabeth, a filha mais nova de Irène, decide dar uma segunda chance à mãe, falando no seu lugar, sonhando com o momento de paz que nunca existiu.

Nós passeamos demoradamente, meu pai e eu, na beira do mar. Ele me contou que Anton Tchekhov, ao descobrir em si os primeiros sintomas da tuberculose, que já havia levado seu irmão querido, Nicolas, correu o mundo até se estabelecer, depois de uma grave crise de hemopitíase, na Criméia. Vera Kommissarievskaja veio lhe ver. Era a

---

<sup>60</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *David Golder*. Op. cit., p. 191

mais célebre atriz russa da época. (...) Ao crepúsculo, o doente de barba pálida, monóculo pousado sobre o nariz, e a mulher de grandes olhos trágicos passearam por essa mesma praia como nós nesse momento, envoltos no perfume das rosas e na melodia aérea das ondas.<sup>61</sup>

Assim Irène compreende o mundo que a cerca e David Golder é, acima de tudo, um pedido de socorro e um desejo de deformar a realidade, colocar em palavra o que estava até então represado. Havia ainda uma forte negação, o medo de expor essa realidade entranhada nos labirintos da memória e que só poderia vir à tona com a ajuda da escritura, num exemplo similar ao dos textos de testemunho, como no caso dos eventos traumáticos. Ela hesitou até o último instante, mas o sucesso do romance, rapidamente adaptado para o teatro e em seguida para o cinema, abriu as portas e deixou o caminho aberto para dar continuidade à obra marcante dessa estrangeira fora do lugar.

Muito distante da pecha injuriosa de antissemita, ela pousa, antes, um olhar piedoso e cheio de generosidade sobre esse judeu que representa toda uma horda de homens que elegeu a fortuna como meio de vida, aliando-se a mulheres ávidas dessa fortuna e criando um mundo banhado em ouro e pedras preciosas que, finalmente, não têm valor algum. E eles são conscientes disso e vão, sem freios, em direção ao abismo. Porque essa é a Lei.

---

<sup>61</sup> GILLE, Élisabeth. *Le Mirador*. Paris, 1992, p.126.



***“Eles fugiram. Lamentaram-se. Até que a dor se tenha transformado em pedra, ela também, e eles voltaram. Horrorizados pela amplitude da destruição, eles contemplaram o solo inchado sob o qual o seu universo jazia, enterrado. A cinza sob os seus pés não queimava mais a sola dos sapatos. Ela continuava a esfriar. As hesitações desapareceram. [...] Uma maneira de olhar a catástrofe. Aconteceu. Quem poderia esperar por isso. Jamais. Ninguém. Jamais. Foi a pior. Pior, logo única. O que significa que ela não pode se repetir. Deixemos para trás. Não sejamos os tristes profetas do infortúnio.”***

*O Amante do Vulcão – Susan Sontag*

## Capítulo II

### Letra da Vida

## 2.1. Primeiros passos

Foram as páginas dos livros – que leu e que escreveu – o *lugar* encontrado por Irène. No olhar tanto da leitora quanto da escritora Irène Némirovsky, esse *lugar* ia sendo construído pela palavra, na escrita. O texto tornou-se mais tarde, para as filhas, o testemunho do mundo no qual viveu com suas contradições, aberrações, desejos e fantasias. Ao mesmo tempo uma identidade e uma expressão, o lugar de onde ela consegue falar da origem judaica e da rejeição imposta pela mãe, da fuga para a Europa Ocidental e da solidão, das tentativas de nacionalizar-se francesa e dos últimos dias de apreensão durante a guerra.

Ela nasceu já fora do lugar, de uma mãe que não queria ter filhos e de um pai submerso pelo mundo dos negócios e pelas longas viagens. Da mãe o afeto jamais poderia ser recuperado, pois que nunca existiu. As lembranças da infância se misturam entre os horrores dos *pogrons*, os passeios com a governanta, a espera pelo retorno de uma viagem do pai e a indiferença e menosprezo da mãe.

Anna Némirovsky, que adotou o nome de Fanny, esperava que essa única filha fosse sua boneca, uma extensão encantadora e fútil de si mesma, sorridente, elegante. Irène jamais conseguiu responder ao olhar da mãe, a seus abraços, como Hélène, observando Bella, quando essa “estirava os braços numa leve e brusca torsão que lembrava (...) o movimento das serpentes fixadas numa cabeça de Medusa que ela copiava para seu professor de desenho”.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *Vin de Solitude*. Paris : Ed. Albin Michel, 1935, p.28.



Essa primeira referência ao mito da Medusa, logo no início de *Vin de Solitude*, funda de alguma maneira o texto de Irène no qual Bella, esposa de Boris Karol e mãe de Hélène, será apresentada como a mulher frívola e leviana, cujo olhar teria o poder de a tudo destruir. Hélène “nutria em seu coração um ódio estranho pela mãe que parecia crescer junto com ela; que, como o amor, havia mil razões e nenhuma e, como o amor, podia dizer: – Porque era ela, porque era eu.”<sup>63</sup>

Bella, a mãe escondida por detrás dos cremes de beleza, da maquiagem pesada, tirando de Boris, cada centavo, cada segundo de atenção, a energia vital, todo o amor. O pai, cujo “gesto ela reconhecia como o seu, de recuar, colar-se à parede, como quisesse ali mesmo esmagar-se e mergulhar na sombra”<sup>64</sup>, o pai que ela amava.

Ao final da longa viagem narrada nesse romance, em direção a Paris, a cidade prometida, passando pela Finlândia, fugindo dos *pogrons* e das revoltas sangrentas que haviam invadido essa parte do mundo, Hélène verá a mãe envelhecida, portando

(...) a marca de todos os cremes que deveriam ter tornado seu rosto mais liso e mais jovem, mas que tinham apenas dele se servido como laboratório, um campo de experiências. E, sobretudo, o que nenhuma maquiagem conseguira esconder, a alma dessa mulher que Hélène conheceu egoísta, dura, imperfeita mas ainda humana, capaz de sentir ternura ao menos por Max, o amante, e

---

<sup>63</sup> Idem, p. 64.

<sup>64</sup> Idem, p. 150.

que a velhice havia petrificado, transformando-a em monstro.<sup>65</sup>

O sortilégio da Medusa volta-se contra ela mesma. Ela está petrificada, paralisada pelo tempo, estátua enrugada e vazia de humanidade, ela está castrada, sem o poder.

## 2.2. Em algum lugar

Irène inicia o romance lançando sua casa à falta de referência de um espaço, para só mais tarde especificá-lo em seus detalhes.

Ela vai incorporar desde o princípio a ideia do abandono, anunciando que “na parte do mundo onde Héléne Karol nasceu, o entardecer se anunciava por uma poeira espessa que voava pelo ar e tombava depois com a noite úmida”.<sup>66</sup> A escolha de apresentar Héléne, a filha, já na primeira linha, situando sua casa numa “parte do mundo” e não em algum lugar determinado como fazia até então em todos os outros textos, dando todas as referências em cada detalhe, revela o desejo de situar Héléne num *não-lugar*, num espaço deslocado dentro do qual ela mesma terá de criar suas próprias referências.

Ainda que, pouco a pouco, os detalhes desse lugar apareçam, não será ele o determinador da vida das personagens. Elas enfrentarão uma longa e penosa viagem de fuga para a França, como a que Irène mesma viveu, mas o centro da ação é a transformação interior, o desejo, o ódio, o amor, a inveja, a disputa crua entre mãe e filha com uma espécie de duro aprendizado desta, apoiado no desprezo daquela.

---

<sup>65</sup> Idem, p. 328

<sup>66</sup> Idem, p. 11.

No centro da disputa o pai,

(...) a única pessoa com a qual Hélène se parecia; ela era sua imagem fiel. Guardava dele o fogo de seus olhos, a grande boca, os cabelos ondulados e a pele morena, biliosa, puxando um pouco para o amarelo assim que ela ficava triste ou quando sofria. Ela o contemplava com ternura.<sup>67</sup>

No entanto esse pai, empregado de uma casa de comércio no início para transformar-se ao longo do texto num rico e bem sucedido homem de negócios, “só tinha olhos e carinhos para sua mulher.”<sup>68</sup> . Esse comportamento abre um abismo entre Bella, a mãe, mulher fútil, frívola, que

(...) quando não lixava suas unhas, quando não suspirava de langor e de tédio, alongada sobre o velho sofá (...), ela se sentava ao piano e cantava fazendo-se acompanhar de vagos acordes tomados por uma mão preguiçosa (...) e ela murmurava ‘amor, amante’.<sup>69</sup>

Esse romance representou, certamente, uma liberação para a escritora. Ela narra um rito de passagem, representado pela viagem de fuga em companhia da mãe e do amante dela, Max, à Finlândia, para chegar a Paris e realizar o sonho recorrente da menina que desejava

(...) chamar-se Jeanne Fournier ou Loulou Massard, ou Henriette Durand, um nome fácil de entender, fácil de gravar... (...) Às vezes ela tinha a impressão que duas

---

<sup>67</sup> Ibidem, p.14.

<sup>68</sup> Ibidem..

<sup>69</sup> Idem, p. 23.

almas habitavam o seu corpo, independentes uma da outra, justapostas mas sem confundirem-se...<sup>70</sup>, mostrando o período que vai da infância de Hélène até o início da juventude quando, logo após a morte do pai, ela deixa a casa e liberta-se definitivamente da mãe. Hélène desejava chegar a um outro lugar, nesse caso Paris, onde havia a promessa de uma outra vida e partir de uma vez por todas da Rússia.

Não ser obrigada a passar cinco dias num vagão para voltar a um país bárbaro onde ela não se sentia totalmente em casa, porque falava francês melhor que o russo, porque seus cabelos eram penteados em cachos e não em pequenas tranças lisas, porque seus vestidos eram talhados de acordo com os modelos de Paris... A rigor, ser a filha de um dono de boutique perto da Estação de Lyon, usar um avental preto, ter as bochechas rosadas como pequenos rabanetes, poder pedir à sua mãe (uma outra mãe...): – Mamãe, onde estão aqueles cadernos quadriculados baratinhos?<sup>71</sup>

Aqui Irène passa da terceira pessoa ao discurso direto, na linha do pensamento. Utiliza “ela” até a metade do parágrafo para, pouco antes de referir-se à mãe e colocar entre parênteses – em destaque – “uma outra mãe”, evidenciar o desejo dessa ruptura. A menina simula oniricamente o futuro da jovem Hélène onde ela alcançaria a paz. Mais uma vez Irène mata a personagem que representa o pai porque ele é ao mesmo tempo o elo e o

---

<sup>70</sup> Idem p. 91.

<sup>71</sup> Ibidem.

principal ponto da guerra surda entre a mãe e a filha. Sem ele, e somente sem ele, ela acredita poder livrar-se de qualquer laço com a mãe.

A autora escolhe o nome de Héléne para a personagem que coloca em seu lugar, de onde sairão palavras e atos que ela mesma nunca pode ousar. Héléne vem do grego *helene*, que significa tocha, luz, luminoso, e ela vem de fato dar luz e forma a um dos momentos mais importantes da vida de Irène, retratar, de alguma maneira, esse caminho que foi o caminho para a nova vida, a vida parisiense, a liberdade e o renascimento.

Paris era essa promessa e, de onde Irène escrevia, no ano de 1935, já mãe da pequena Denise, a promessa tinha sido cumprida. No entanto a morte do pai em 1932, três anos antes da publicação desse romance, desencadeou sua escritura. *Vin de Solitude* foi uma vingança, a palavra de dor levada ao extremo para dizer à mãe – que a deserdou imediatamente após a morte de Léon – ‘basta!’.

Quando, nas últimas páginas do livro, Irène utiliza mais uma vez o discurso direto para que Héléne se exprima, ela rompe com essa parte do passado que a atormentava, como num sopro longo e sofrido, para libertar-se do medo. Esse medo primitivo que a acompanhou a vida inteira. E é a perda do pai que, ainda na dor, a libera.

Eu jamais teria abandonado meu pai, pensava Héléne.  
Mas ele está morto, ele está tranquilo agora, e eu, eu  
estou livre, livre, liberada de minha casa, de minha  
infância, de minha mãe, de tudo o que eu odiava, de tudo

que me pesava no coração. Eu rejeitei a isso tudo, eu estou livre. (...) Eu não tenho medo da vida.<sup>72</sup>

E esse desabafo era ainda cercado por um “céu chuvoso e essas árvores pesadas, verdes, com a folhagem toda molhada e esse raio de sol que aparecia entre duas nuvens”.<sup>73</sup> Algo ainda estava nebuloso na memória, ela pensava no enterro do pai, acabara de abandonar a casa e a mãe, e o passado lhe pesava como o céu nublado de Paris. Mas ela caminha, reflete, um vento muito forte sopra – e essa é mais uma imagem recorrente na escritura de Irène; o vento liberador que passa levando tudo o que encontra em seu caminho – seca as lágrimas de Hélène, traz o sol e ela vira a página, encarando o passado.

Eu não tenho medo da vida. Foram apenas anos de aprendizado. Eles foram excepcionalmente duros, mas moldaram minha coragem e meu orgulho. E isso é para mim, minha riqueza inalienável. Eu estou só, mas minha solidão é severa e inebriante.<sup>74</sup>

Ela então se levanta e “nesse momento as nuvens desaparecem; entre os pilares do Arco do Triunfo o céu azul aparece e ilumina o seu caminho”.<sup>75</sup>

*Vin de Solitude* representa a passagem para a vida adulta e a descoberta da sexualidade, e Hélène observa, pelo buraco da fechadura, o comportamento da mãe em relação a seus amantes e ao sexo, tornando-se ao mesmo tempo modelo e o oposto disso, evocando na filha desejo e aversão.

---

<sup>72</sup> Idem, p.335.

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> Idem, p.336.

<sup>75</sup> Idem,p. 337

Hélène sentia-se atraída pelos cuidados que a mãe portava sobre ela mesma, seus vestidos, sua maquiagem, suas joias, seu perfume.

Mas tudo isso também a repugnava, como se a mulher latente na menina de dez anos quisesse romper com o modelo presente para estar segura de que nada guardaria dessa imagem da mãe,

(...) da camisa rasgada encontrada no fundo de uma cômoda; uma mão, pesada e forte sem dúvida, havia puxado a ombreira de renda e a fita agora presa apenas por um fio de seda. Dela exalava um odor estranho no qual se misturavam o perfume odiado de sua mãe, um vestígio de tabaco e um cheiro mais rico, mais quente, que Hélène não podia nem adivinhar nem reconhecer, mas que ela respirava, abalada, com certo mal-estar e uma espécie de pudor selvagem.<sup>76</sup>

Hélène odiava a mãe e tudo o que vinha dela, mas foi procurar em seu quarto, em suas gavetas – o símbolo da intimidade, do que está guardado – esse cheiro odioso mas quente, que ela sentia com mal-estar, mas com um pudor *selvagem*. *Selvagem* faz clara alusão ao desejo sexual. Ela luta para afastar-se dessa mulher que volta sempre como seu espelho, lança a camisa contra a parede, pisa nela, “mas o perfume fica colado em suas mãos, no seu vestido. Ela o leva para seu sono onde ele se mistura aos seus sonhos de criança, como um chamado distante, como uma nota de música, como o grito rouco e agonizante dos pombos, na primavera.”<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Idem, p. 64

<sup>77</sup> Idem, p. 65.

Hélène é impotente face a um ódio admirativo que a coloca como duplo da mãe, seu coração está sempre atormentado por “uma dor complicada, estranha e incompreensível.”<sup>78</sup> Ela odeia o amante de Fanny, Max, mas vai seduzi-lo e acabará por conquistá-lo, num movimento que Irène cria como independente da vontade de sua personagem, um desejo recalcado e coberto de culpa, mas sempre um desejo. “Max é apenas um homem... se eu quisesse... Oh! meu Deus, afasta de mim essa tentação. E no entanto... Ela bem mereceria.”<sup>79</sup> Hélène deixará Fanny sem o homem que mais amava na vida e o abandonará transtornado, derrotado, apaixonado pela filha e sem esperança. Ela diz fazer isso pela morte de Mademoiselle Rose, por tudo o que a mãe impõe a ela e ao pai,

(...) mas em nome de quê? Sim *eu*<sup>80</sup> sei bem. Deus disse: “Eu reservo a mim a vingança”... Ah, pouco importa, eu não sou uma santa, eu não posso perdoá-la! Espere, espere um pouco e você verá! Eu farei você chorar como você me fez chorar! Você nunca me ensinou a bondade, o perdão! É simples: a única coisa que você me ensinou na vida foi temer você (...).<sup>81</sup>

Irène sai do discurso indireto na pergunta e responde com o eu, se coloca diretamente para responsabilizar Belle/Fanny por seus atos, seus desejos sombrios, carregados de ódio. Quando Hélène pensa em fazer algo terrível – e que representará a virada no texto, a passagem da adolescência para a juventude; a transformação em mulher – culpa a mãe por esse

---

<sup>78</sup> Idem, p.75.

<sup>79</sup> Idem, p.216.

<sup>80</sup> Grifo nosso

<sup>81</sup> Idem, p.216.



sentimento. Ele carrega o mau germe, a má semente. O que existe nela de ruim de abominável é herança da mãe. Então Bella será vítima de si mesma, segundo Hélène, pois nunca deixou no coração da filha o sopro do amor.

Hélène, a partir desse momento, descobre-se como mulher, como dona do seu desejo, do seu erotismo e decide matar na mãe esse mesmo desejo. Bella, ainda que continuando viva, terá perdido a força que a anima, sua alma, e estará morta.

É o reinado do *trompe-l'oeil*, pensava Hélène; papai joga com papéis e pensa que é dinheiro... Recebemos todos os rastaqueras de Paris e chamamos isso o mundo... Não me deixam cortar os cabelos e eu os trago amarrados, atrás da cabeça, e ela pensa que isso basta, que eu terei eternamente doze anos e que Max jamais se dará conta de que sou uma mulher... <sup>82</sup>

Ela terá o amor de Max, o amor desesperado, e o deixará partir a Londres para nunca mais vê-lo. Bella carregará uma dor atroz, mas encontrará um outro amante e Hélène

(...) na madrugada, quando a maquiagem já escorreu, revelando os rostos envelhecidos e quando pisamos, dançando, sobre os restos de serpentinas (...) olhava seu pai, sua mãe, a multidão insensata e enlouquecida que os cercava, e ela pensava no tempo passado quando havia possuído, apesar de tudo, alguma coisa parecida com

---

<sup>82</sup> Idem, p. 260.

uma casa, com uma família. Ela olhava seu pai com um desespero lúcido.<sup>83</sup>

O contraponto dessa relação com a mãe, a ausência de erotismo e a representação da mulher mãe que tem por fonte vital manter a família, é a avó, mãe de Fanny,

(...) nascida velha, inquieta, cansada, enquanto os que a cercavam transbordavam de vitalidade e de ávidos desejos. Mas ela parecia, sobretudo, à caça de uma tristeza profética; parecia chorar menos o passado do que temer o futuro. (...) suas palavras imprudentes davam vida a todos os terrores que Hélène conhecia, que ela sentia viver no fundo de seu coração, que pareciam fazer parte de uma obscura herança. Terror da solidão, da morte, da noite (...) A vida era movediça, instável, insegura. Nada durava.<sup>84</sup>

A avó representa a casa, a família perdida. É uma figura decadente, mas acolhedora e afetuosa. Demais talvez para a menina endurecida pela vida e que não se considerava merecedora de afeto. Por isso Irène, no seu texto, afasta a avó para uma cidadezinha distante quando trás os Karol para Paris.

Tudo o que representava a casa, o afeto, a família, fica para trás. Hélène amadurece na vingança e na solidão e Irène rompe com o passado para poder fundar uma nova família, uma outra casa, na tentativa de recuperar um pouco desse afeto e de amor, para ela, Michel, Denise e Élisabeth.

---

<sup>83</sup> Idem, p. 307.

<sup>84</sup> Idem, p. 60.

### 2.3. A aliança

Irène se dirige à mãe através das linhas que escreve assim como os textos de suas filhas, Denise e Élisabeth, surgem dos seus. Há ainda todo o trabalho de reedição da sua obra e publicação de textos inéditos.

O lugar construído por Irène acolhe o discurso indireto da mãe, Fanny – Irène fala por ela –, e deixa espaço para o discurso das filhas. *Le Mirador* e *Vivre et Survivre* são ao mesmo tempo as vozes de Denise, Élisabeth, Fanny e Irène.

A autora, a não ser em suas correspondências, nunca escreveu um livro no qual contasse como ela, Irène, viveu, primeiro, o abandono pela mãe – que lhe impôs mesmo a negação da língua materna, a ela dirigindo-se sempre em francês e não em russo –, depois a ameaça do *pogrom*, as sucessivas fugas, a vida de exilada na França, a perseguição e finalmente a captura pelos nazistas.

No entanto Ada, personagem de *Les Chiens et Les Loups*,

(...) que tinha oito anos, jamais os tinha visto, mas, como se sabe que existe a morte, ela sabia que havia dois perigos que não ameaçavam o resto da humanidade, mas que estavam dirigidos especialmente contra os habitantes esta cidade, deste bairro; ambos podiam cair sobre ela a qualquer momento, mas eles também poderiam poupá-la : esta margem de incerteza era

suficiente para tranqüilizá-la. Esses perigos eram o pogrom e o cólera.<sup>85</sup>

Nesse romance de 1938, Némirovsky conta a história de Ada e Harry, duplo de uma mesma pessoa, espelho da autora. Enquanto Ada representava a arte, a sensibilidade, Harry era a figura do imigrante Judeu russo, filho de banqueiro (como o era Irène), a consciência do estrangeiro, a imagem da resignação para a adaptar-se à terra nova. O encontro entre os dois lados se dá por um quadro pintado por Ada que mostra o enterro de um homem Judeu num vilarejo ucraniano. Harry fica encantado pelo desenho, que naquele momento só ele, como ela, poderia compreender. Ambos estavam ligados pela mesma condição, pelo mesmo céu cinzento da cidade onde nasceram. Ora por Ada, ora por Harry, Irène revive sua própria história e a de milhares de famílias judias que deixaram a Rússia entre o final do século XIX e os primeiros anos do século XX

Enquanto escrevia a história de Ada e Harry, Irène trocava correspondências com sua melhor amiga à época, Madeleine.

Ela me convenceu definitivamente que a França era o país que me convinha, o país do equilíbrio e da liberdade, da generosidade também e que ela me tinha definitivamente adotado, como eu a ela. Vendo ao meu lado, no seu berço, o rostinho louro de minha filha (...) eu me alegrava de não ter escutado a sugestão de meu pai que, em 1926, ficou tentado pela América e teria gostado de nos convencer a nos instalarmos com ele

nesse país. Eu sei que fiz a boa escolha: a da segurança, da paz e da moderação. Nem nós nem minha filha não corremos risco algum aqui.”<sup>86</sup>

Longe ainda da ameaça da Segunda Guerra, vivendo com sua pequena família, Irène teve alguns anos de paz, alternando os verões no País Basco francês, passagens pelos Alpes e a atividade profissional em Paris. Nesse período ela começa a esboçar o texto *Le Bal*, incubadora de um de seus mais importantes romances, *Le Vin de Solitude*, que marca o rito de passagem para a idade adulta de ao mesmo tempo em que o distanciamento entre ela e Fanny torna-se cada vez mais acentuado. O pai, doente há alguns anos, sente a morte aproximar-se, o que enche Irène de revolta e tristeza. “Francamente, há momentos nos quais somos tentados a dizer que lá em cima alguém exagera, alguém zomba cruelmente de nós”<sup>87</sup>.

Gravemente atacado pela hemoptise, sem esperança de cura, Léon dilapidava a fortuna que ainda possuía – pois havia passado boa parte para o nome de Fanny – nos cassinos e nas casas noturnas, deixando de lado os negócios. Quanto à mãe, “com quase sessenta anos, de relações cortadas com a ternura e a sedução, está transformada num monstro. O dinheiro agora é seu cosmético e ela possui todo um estoque para fazer frente às rugas. Nada mais no mundo pode enternecê-la.”<sup>88</sup> Léon morre em setembro de 1932 e Irène reproduziria o ódio e a dor que sentiu em seu funeral numa das cenas de *Vin de Solitude*.

---

<sup>86</sup> Cartas de Irène reproduzidas em *Le Mirador*, Op. cit, p. 177.

<sup>87</sup> PHILIPPONNAT, p. 219.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

De maio a novembro de 1934, Irène publica mais de cinco novelas, algumas tão longas como romances. *Les fumées du vin* ganha forma definitiva em fevereiro e é publicado em junho do mesmo ano. Essa novela é, na verdade, um concentrado do que seria, três anos depois, *Vin de solitude*. Ela retrata a vida de um escritor que relembra um episódio do passado, quando deu à sua mãe uma borboleta morta sem que ela esboçasse qualquer reação. “Acredito que este pequeno incidente insignificante esteja na origem de toda a minha vida sentimental, de minha obra na qual os homens caminham ao lado de seus semelhantes sem serem compreendidos, cada um fechado em sua própria prisão”.<sup>89</sup> É um período no qual ela reflete sobre o relacionamento entre pais e filhos, fazendo a si mesma a crítica de não dar suficientemente atenção à Denise. “É verdade que não nos interessamos muito às crianças enquanto somos jovens. Não os amamos com constância, da mesma maneira todos os dias e não mais que outros amores humanos. O que se pede e o que se dá jamais coincide.”<sup>90</sup>

Irène passa o verão inteiro em Hendaye, no país basco francês, escrevendo *Vin de Solitude*. Nas primeiras provas do romance os Karol são ainda Koïre e ela anuncia que este será o seu romance mais íntimo, no qual “precisou lutar contra todas as suas lembranças e disciplinar-lhes para colocá-las todas no ritmo de uma sinfonia”.<sup>91</sup> E continua, explicando a seus leitores que

(...) este romance é um daqueles que se escreve na cabeça e no coração, muito antes de escrevê-lo no papel,

---

<sup>89</sup> Idem, p. 257

<sup>90</sup> Idem, p. 258.

<sup>91</sup> Idem, p. 259.

que não surgem assim já bem formados na imaginação, com começo, fim e forma definitiva, mas que hesitam, tateando e, finalmente, jamais são concluídos, pois cada minuto de devaneio acrescentam a ele um novo episódio possível.<sup>92</sup>

Os devaneios não seriam somente seus e isso Irène não podia adivinhar. As páginas de *Vin de Solitude* permitiram o diálogo distante com Denise e Élisabeth, criando muitos outros capítulos. Ao contrário de Bella, Irène dedicou todo o amor que pôde às filhas, reuniu todo o dinheiro possível para colocá-las em segurança e salvar-lhes a vida. Sem querer cair no lugar-comum da ação e reação, a verdade é que ela colheu o que plantou. O maniqueísmo anunciado por Hélène, respondendo com ódio ao ódio, foi transformado pelo tempo e pela relação entre Irène e suas filhas. Ele deu afeto e recebeu afeto, ela deu amor e recebeu amor, ela deu a vida e recebeu, *in memoriam*, uma nova vida. Fanny, velha e só, rejeitou as netas e qualquer ligação com a filha. Denise teve três filhos, mas uma só menina, e deu a ela o nome de Irène.

---

<sup>92</sup> Idem, p. 258





***“Mas eu fiquei sonhando, a pluma suspensa. Minha leitura de ontem ainda me transtorna, mesmo que a raiva tenha passado. Eu penso nas minhas filhas. Se as coisas acabarem mal, realmente mal, que imagem elas guardarão de mim? Que reprovações elas poderão legitimamente me dirigir, em dez anos, em vinte anos quando elas mesmas tiverem se tornado mulher? Pois que essa cegueira que me parecia ontem imperdoável da parte de uma menina frívola, cuja desculpa era a de ter tocado a morte muito jovem (...) não teria se tornado hoje uma espécie de crime da parte de um adulto feliz e realizado, dispondo de todos os meios de informação(...)?”***

*Notas sobre as possibilidades de fuga. Diário de Suíte Francesa*

*Irène Némirovsky*

### CAPÍTULO III

Letra da Memória

### 3.1. A catástrofe

*Ainda!* Assim a historiadora Annette Wieviorka apresenta seu livro *Auschwitz, 60 ans après*, para mostrar o quanto pode ser difícil e mesmo penoso o trabalho de manter ou de recuperar – ou tentar recuperar – uma história, um testemunho, a memória.

“Ainda !

Memória saturada, fascinação perversa pelo horror, gosto mortífero do passado instrumentalização política das vítimas...

Sair finalmente de Auschwitz...

Esquecer que existiu. Ou então falar, com a condição de inscrever os mortos de Auschwitz na litania dos assassinatos em massa, índios americanos, mortos da Primeira Guerra mundial, Armenianos, camponeses ucranianos, Tutsi, cambodjanos, até que todos se dissolvam.”<sup>93</sup>

No entanto, continua Wieviorka “o verdadeiro problema de Auschwitz é que ele existiu e, com a pior ou a melhor boa vontade do mundo, nós nada daí podemos mudar.”<sup>94</sup>

Numa entrevista durante sua visita a Auschwitz, a teórica política alemã Hanna Arendt quando perguntada sobre os números do Holocausto, responde

---

<sup>93</sup> WIEVIORKA, Annette. *Auschwitz, 60 ans après*. Paris, Editions Robert Laffont, 2005. p. 9.(Tradução nossa).

<sup>94</sup> Idem, p. 7

que nesse caso jamais se pode pensar em termos de quantidade, pois esse tipo de crime é simplesmente inaceitável. Ainda que tivesse havido um só morto, o fato de aceitar que um homem possa torturar e matar outro homem pelo simples fato de querer exterminar um povo, uma cultura, uma crença, por não suportar o diferente, já traz consigo o signo da barbárie.

O Holocausto foi único em muitos sentidos. Não que se possa ignorar ou apagar outros crimes de guerra e genocídios da história, mas nenhum outro massacre teve os mesmos princípios, embora os estudos sobre o Holocausto venham não raro acompanhados de referências ao genocídio armênio, por exemplo. Havia uma guerra, é certo. Mas esta guerra não era contra o povo judeu, tampouco havia uma disputa por territórios ou pela hegemonia étnica. Simplesmente o Holocausto abriu espaço em meio a um conflito mundial, pela vontade de um homem que contava “purificar a raça humana” – por razões que muito mais Freud do que qualquer historiador, cientista político ou especialista desse período pode explicar – e que fez dessa purificação seu estandarte. Buscar qualquer outra justificativa para esse massacre soaria semelhante ao “silêncio sorridente de São Paulo diante da chacina”<sup>95</sup>.

Em 1929, dez anos antes de sua morte, Freud, o fundador da psicanálise temia pelo destino do homem e encerrava assim o *Mal-Estar na Civilização*:

A questão fatídica para a espécie humana parece-me ser saber se, e até que ponto, seu desenvolvimento cultural conseguirá dominar a perturbação de sua vida comunal causada pelo instinto humano de agressão e

---

<sup>95</sup> VELOSO e GIL, Caetano e Gilberto. Extrato da canção ‘*Haiti*’, registrada em 1993. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=fvnANdUyexs>>. Acesso em: 16 nov.2013.

autodestruição. Talvez precisamente com relação a isso, a época atual mereça um interesse especial. Os homens adquiriram sobre as forças da natureza um tal controle que, com sua ajuda, não teriam dificuldades em se exterminarem uns aos outros, até o último homem. Sabem disso, e é daí que provém grande parte de sua atual inquietação, de sua infelicidade e de sua ansiedade.<sup>96</sup>

Suas palavras hoje ganham contornos premonitórios.

Os que viveram esse período da história, que sobreviveram aos campos de concentração, que neles perderam pais, irmãos, amigos, a esperança, ainda que tenham escapado da tatuagem que lhes daria um número por identidade, ou que a tenham apagado para nunca mais lembrar, estão irresistivelmente marcados. Marcados como Anna Traube, 16 anos em 1942, viva e lúcida, que repetia, elevando a voz durante mesa redonda que a emissora France 2 levou ao ar na véspera da *première* do filme *La Rafle*<sup>97</sup>, da diretora Rose Bosch, que a única maneira de sobreviver foi não obedecer, não confiar, resistir sempre.

O filme conta a história de Joseph, um menino de onze anos que, como toda sua família, foi obrigado a portar a estrela amarela. Nos dias 16 e 17 de julho de 1942 mais de 13 mil Judeus foram presos em suas casas, na capital francesa, pela polícia francesa e encaminhados ao então Velódromo de Inverno de Paris. No dia seguinte a essa detenção em massa eles são

---

<sup>96</sup> FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Tradução de José Octávio Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1997.

<sup>97</sup> Filme lançado em Paris no dia 10 de março de 2010.

deportados para Beaune-La-Rolande antes de serem enviados a Auschwitz. Poucos retornarão.

Rose Bosch não fez um documentário, mas escolheu uma história verdadeira, a de Shmuel Weisman e sua família, num dos momentos mais críticos da Ocupação. O Velódromo transformou-se num *depósito de gente*, em pleno verão europeu, onde não havia água nem comida. O calor era infernal, o lugar estava com mais de três vezes o número de pessoas que podia comportar, e hoje os historiadores retratam esse momento como uma sala de espera dos campos de concentração.

Poucos filmes retrataram o drama do chamado *Vel d'hiv* e essa montagem de Bosch teve o mérito de expor a colaboração de mais de cinco mil funcionários do governo de Vichy, todos da polícia francesa, com o comando nazista. Ela recupera ainda em suas cenas a reação de amigos e vizinhos, sempre se baseando em entrevistas e documentos autênticos da época, como cartas e diários recolhidos durante a captura. O país ainda estava claramente dividido entre os pró e os contra Dreyfus.

A leste do mesmo continente outro sobrevivente, Danny Chanoch, refaz a viagem entre a Lituânia e a Polônia, passando pelos campos de Auschwitz, Mathausen e Dachau, com seus dois filhos, Miri e Shagi, nascidos em Israel. Eles cresceram escutando o pai contar as histórias de sua prisão e dos anos que passou em Auschwitz, na hora de dormir. Seu objetivo era plasmar na vida dos filhos o que foi sua própria experiência, e isso com um prazer tão assustador que parece beirar a perversidade. Chanoch tornou-se dependente do trauma e vive através dele, experimentado um prazer evidente em difundi-lo, mesmo que às custas da tortura de seus filhos. Ele é um sobrevivente e é tudo.

“As histórias de crueldades e opressão, uma vez recontadas, constituem atos de desafio; através do narrador, as vozes dos mortos e dos mutilados podem ainda ser ouvidas”.<sup>98</sup> No entanto essa vitória frente à catástrofe o condenou a paralisar sua vida no dia de sua liberação, ao final da Guerra.

Após horas de viagem fazendo o caminho de volta – da casa em direção à Auschwitz – Chanoch espera obter a autorização para dormir num dos alojamentos do que foi o campo principal de Auschwitz-Birkenau com seus acompanhantes. Ele se vale da tatuagem marcada no dia de sua chegada ao campo e não hesita em mostrá-la, como um salvo-conduto inquestionável e soberano, enquanto exige de uma das secretárias da administração do Campo a autorização imediata para seu projeto.

Acompanhados por uma equipe de filmagem, a expedição termina com uma crise nervosa de Miri, a filha. No momento em que eles chegam ao alojamento no qual Chanoch viveu e pedem então uma pizza para comer alguma coisa, Miri começa a gritar que nunca, jamais poderá reviver o que o pai viveu e que tudo aquilo faz a ela um mal insuportável. Ela não quer reviver a catástrofe, quer esquecer tudo.

A experiência tem como resultado o documentário *Pizza em Auschwitz*, lançado em 2009, do realizador Moshe Zimerman, ele mesmo um sobrevivente.

Poliakov, em suas “*Memórias*”, definiu ironicamente a dificuldade de todos os que tentaram e tentam contar, explicar, lançar luz sobre os conflitos nos quais a barbárie tornou-se a ordem do dia, dizendo que “ignorava que não

---

<sup>98</sup> WINTER, Jay. A geração da memória. Reflexos sobre o “boom da memória” nos estudos contemporâneos de história. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006, p.72.

se exorciza um mal milenar com o aparato de uma argumentação racional”.<sup>99</sup> Num longo estudo a propósito das causas das perseguições aos Judeus que abrange quase sete séculos, *La Causalité Diabolique*, o historiador mostra que se criou um mito na Alemanha pós Primeira Guerra, de que foram os Judeus os responsáveis pela derrota do até então invencível exército alemão. “A onda antissemita que explodiu na Alemanha depois da guerra foi assim tão longa e violenta, simplesmente porque, após uma guerra perdida, era necessário encontrar um bode expiatório”.<sup>100</sup>

Poliakov não busca justificativas para o mais horripilante crime contra a humanidade no qual se tornou o Holocausto, mas sim uma tentativa racional de mostrar até que ponto questões e diferenças que, normalmente, são consideradas pertinentes, compreensíveis e, em certa medida, solucionáveis, podem ser geradoras de uma aberração como o foi a Shoah.

Voltando à França, Denise Epstein e Élisabeth Gille, que tinham respectivamente 13 e 5 anos em 1942, quando Irène foi presa, têm igualmente atitudes diversas diante dessa memória. Denise viveu por ela e Élisabeth tentou sempre fugir, ambas guardando o mesmo sentimento de culpa, como se o fato terem sobrevivido enquanto todos os outros sucumbiram, guardasse em si mesmo o germe de um crime.

Três anos de fuga, de um mesmo caminho, de um cotidiano compartilhado no limite da dor e a ruptura lenta iniciada no final da Guerra, depois de reiteradas idas à estação do Leste e ao Hotel Lutetia, cartaz erguido bem alto, onde as duas meninas esperavam reencontrar a família.

---

99 POLIAKOV, Léon. *L'Auberge des Musiciens*. Mémoires. Paris : Ed. Mazarine, 1981, p.185.

100 POLIAKOV, Léon. *La Causalité Diabolique*. Paris: Ed. Calmann-Lévy, Mémorial de la Shoah, 2006.

Elas balançam seus cartazes brancos nos quais estão cuidadosamente caligrafados os nomes de seus pais. Quando a fumaça da locomotiva começa a se dissipar, suas fagulhas deixam aparecer, boiando sobre as macas, braços arranhados e mãos magras que repousam sobre cobertas marrons e cabeças de morte idênticas a do esqueleto que a professora utilizava para a aula de ciências em Issy-l'Évêque. Esses crâneos têm, em suas órbitas profundas, olhos, grandes olhos sem um olhar.<sup>101</sup>

Ninguém retorna. Os tios e primos tinham sido vítimas do *sequestro*<sup>102</sup> do Velódromo de Inverno. Do comboio número 6 que partiu do campo francês de Pithiviers no dia 17 de julho daquele ano, levando Irène ao lado de outras cento e dezenove mulheres e oitocentos e nove homens, em direção a Auschwitz, dezoito pessoas sobreviveram. Michel Epstein, o pai, é embarcado para o mesmo destino poucos meses depois, no dia 6 de novembro,

(...) com o comboio 42, que contava quatrocentos e setenta e oito homens, quinhentas e quatro mulheres e dezesseis “indefinidos”. Junto a eles, duzentos e vinte e um menores de 18 anos, dos quais cento e treze crianças com menos de 12 anos. Quatro eram os sobreviventes em 1945.<sup>103</sup>

Denise e Élisabeth estão sós.

---

<sup>101</sup> EPSTEIN. *Survivre et Vivre*. Paris : Denoël, 2008, p. 157.

<sup>102</sup> A palavra utilizada no original francês é “rafle”.

<sup>103</sup> GILLE, Élisabeth. *Le Mirador*. Paris : Presses de la Renaissance, 1992, p.265.



### 3.2. Uma casa na Borgonha

Em 1941, depois de estipulada a lei sobre os residentes estrangeiros de origem judaica e o primeiro estatuto dos Judeus na França, Irène com o marido, Michel Epstein, e as duas filhas, Denise e Élisabeth, deixam Paris e vão habitar Issy-l'Évêque, na Borgonha, passando, todos, a portar a estrela amarela. A partir daí o cotidiano da família será pontuado pelo medo e pela preocupação constante de conseguir dinheiro para garantir o futuro – e uma nova fuga – das duas filhas. Irène pressentia que não conseguiria escapar, sentia a ameaça de perto e não podia contar no início com a ajuda do marido que se recuperava de uma septicemia que quase lhe custou a vida.

O cotidiano na Borgonha torna-se cada vez mais difícil e penoso. Irène não recebe seu salário da editora – sob a interdição de publicar autores judeus – e está proibida de entrar em Paris. Inúmeras correspondências são enviadas a seus editores, mas as respostas demoram a chegar. O clima é de apreensão.

Tal apreensão a fez confiar o futuro das duas filhas à Julie Dumot.

Essa pessoa, que iria desempenhar um papel fundamental durante nossa fuga, havia sido dama de companhia na casa de meus avós Némirovsky e conhecia a família há muito tempo. À medida que tudo ia ficando mais nebuloso, meus pais perceberam que poderíamos talvez ser separados e procuravam entre seus conhecidos

uma pessoa perfeitamente ariana, católica e francesa há muitas gerações e disposta a ocupar-se de nós.<sup>104</sup>

Dumot poderia garantir a segurança delas no momento da fuga, pois respondia a todos os requisitos. E foi assim que Denise e Élisabeth puderam chegar até a região de Bordeaux, primeiro escondidas pelos vizinhos e depois com o auxílio de Julie, até a liberação. No entanto a tutora legal das meninas não tardou a passar sua responsabilidade a um conselho liderado pelos membros da editora de Irène, partindo aos Estados Unidos em seguida.

Para mim é muito difícil falar de Julie. Ela nos salvou a vida mas eu paguei muito caro por isso! Aos poucos ela percebeu que, talvez, meus pais não voltariam jamais e seu comportamento mudou. [...] Com o tempo eu compreendi melhor as coisas e aprendi sobretudo que uma ação heroica não está obrigatoriamente isenta de maus sentimentos!<sup>105</sup>

Quando Irène é capturada acreditava ainda na neutralidade do governo de Vichy. Em 1942, então com 13 anos, Denise, acompanhada por Julie Dumot quem Irène havia encarregado de garantir a segurança das filhas, vê-se obrigada a fugir com sua irmã de cinco anos, Élisabeth, após a captura de sua mãe e, dois meses depois, de seu pai, Michel Epstein, pelos oficiais franceses. Seguem-se anos de esconderijos em pensionatos e colégios católicos, durante os quais as duas meninas são constantemente obrigadas a trocar de nome.

---

<sup>104</sup> EPSTEIN, Denise. *Vivre et Survivre*. Op. cit.,

<sup>105</sup> Idem, p.65.

Quase todos os objetos que Denise possuía foram ficando para trás, salvo a pasta em couro a ela confiada por seu pai, que continha o último romance escrito por Irène, *Suíte Francesa*. Denise pensava tratar-se de um diário da mãe e, depois do fim da Guerra, acreditando sempre no seu retorno, nunca ousou abri-lo. No entanto, no início dos anos 1970, já sem esperança, ela e sua irmã decidem finalmente abrir a pasta e conhecer seu conteúdo. “Nós decidimos também tirar da valise o manuscrito, inacabado, pois havia somente duas partes entre as cinco previstas inicialmente.”<sup>106</sup>

Ao mesmo tempo em que toma conhecimento do manuscrito, Denise começa sua transcrição e guarda mais essa cara lembrança da mãe. Mais tarde, após a publicação do romance inacabado, ela afirmaria: “uma vez retranscrito, eu reatei o fio com o passado, *Suíte Francesa* ganhou forma, minha mãe voltou a viver e retomou seu lugar na literatura e no coração dos leitores (...)”.<sup>107</sup>

Denise vive o seu trauma e o de Irène. É ela que desaparece e morre no campo de concentração e se transforma, intimamente, num avatar da mãe. Quando declara que sua vida termina com a publicação de *Suíte Francesa*, nada pode ser mais claro para explicar essa transposição. Irène volta à vida, ou a um lugar à luz, e Denise pode então morrer, pois que até ali não viveu senão por uma extensão de tudo o que Irène foi e principalmente de tudo o que escreveu.

Esta bela aventura termina agora e ela permitiu à minha mãe de retomar seu lugar na literatura, ao meu pai de também não ser esquecido, aos meus filhos de talvez

---

<sup>106</sup> Idem, p164.

<sup>107</sup> Idem, p. 164.

melhor compreenderem a avó e, nesses tempos difíceis, de lembrar sempre que a Memória é essencial e é universal. Ninguém é seu proprietário e eu prefiro que se tire daí a força, uma alma de resistência, um espírito de tolerância que explorá-la para fins políticos.<sup>108</sup>

Não se pode perder de vista que ela tinha 13 anos quando a mãe foi capturada e deportada. Tudo o que puderam, ela e Élisabeth, viver até ali, até onde a memória poderia alcançar, não daria conta de tantos detalhes sobre os quais Denise se debruça quando fala da infância. Esses detalhes estão, alguns, nas suas lembranças e muitos nas páginas deixadas por Irène. Ela mesma, nas conversas informais em seu apartamento de Toulouse, revela que já não sabe diferenciar entre a “verdadeira” lembrança e o mundo que criou a partir da leitura das páginas de Irène.

Vejo Denise sentada em frente à TV, olhando para a pedra que está sobre a mesma estante e que foi apanhada pela irmã sob os trilhos que passam no campo de Pithiviers. Ela acompanha o resultado das eleições regionais na França, nas quais o Partido Socialista obterá a maioria dos votos, mas também a Frente Nacional, partido da extrema direita, terá uma votação expressiva, ficando em terceiro lugar na maioria das regiões. Em Lyon, a chapa encabeçada por Bruno Gollnisch – o mesmo que declarou dias antes diante das câmeras que a ideia do Holocausto foi uma farsa, algo que nunca existiu – conseguiu, nessa região central e importante da França, 14% dos votos. Ainda!

---

<sup>108</sup> Idem, p.160.

### 3.3. Boneca Russa

A imagem da Matrioshka vai se delineando. Neste jogo, o jogo da boneca russa, normalmente em madeira colorida, onde se tem oito ou mais bonecas que saem umas de dentro das outras, a criança aprende lições lúdicas sobre a passagem do tempo e das gerações. A última e menor boneca, maciça, é o presente, o que ainda não pode ser dividido. É também a promessa, a nova geração, a reunião pelas tradições, pela lembrança, pela memória.

No trabalho com os manuscritos do autor – o simulacro do limite entre ficção e realidade – a repetição ou a hesitação representam bem o limite entre os dois mundos. Ele está criando um novo mundo pelo seu cenário, outras pessoas através das personagens, outro sentido pelo estilo da escritura. Quando percebemos a sombra da autobiografia e do testemunho – penso na obra de Irène especificamente – sem que o texto seja apresentado como tal, a realidade e a ficção surgem amalgamadas. “A verdade é que esse limite entre a ficção e a ‘realidade’ não pode ser delimitado. O testemunho justamente quer resgatar o que existe de mais terrível no ‘real’ para apresentá-lo. Mesmo que para isso ele precise da literatura.”<sup>109</sup>

No espaço da sua obra Irène acaba construindo uma casa, e essa casa fica com a porta aberta. Foi por essa porta que a memória pôde reaparecer e sair da deriva. Graças a essa abertura um diálogo improvável estabeleceu-se trazendo de volta a obra que garantiu a recuperação da memória. Esse diálogo é absolutamente labiríntico. Recuperar as pontas desse novelo é impossível,

---

<sup>109</sup> SELIGMANN-Silva, Márcio (org.). *História, memória, literatura*. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p.375.

no entanto em alguns momentos se pode identificar e dissociar uma voz da outra, num trabalho de arqueologia literária. Esses discursos antes soterrados vêm à tona quase que todos de uma só vez.

A obra de Némirovsky é também um jogo labiríntico com a memória, com mundos e personalidades se deslocando o tempo todo. Ora as lembranças de Kiev e de São Petersburgo explodiam, ora os segredos, o medo. Mas havia também os momentos de calma e felicidade ao lado do pai. A ele a quem ela votaria todo o seu amor, sorveria cada instante mágico dos passeios fugazes em sua companhia, esperaria seu retorno sempre prorrogado, de quem guardaria os pequenos gestos, os olhares furtivos e cúmplices durante o curto espaço de uma refeição em família.

Esse desejo de ter uma vida, de se sentir em casa, atravessou a guerra e o trauma para sussurrar ao ouvido da pequena *Babet* – como era chamada carinhosamente a filha mais nova de Irène. E ela responderia debruçada sobre um *Mirador*, desenhando uma outra vida para a mãe através da memória, dela e de Denise, e dos textos de Irène.

O jogo da *Matrioshka* representa ainda a fertilidade e pode ser interpretado como a história das gerações, dos segredos que passam de mãe para filha, das receitas, dos conselhos, das fórmulas mágicas. Mas é também a memória das dores, das separações e do trauma. Como as camadas da escritura nas quais confundem-se os relatos da memória, as lembranças mais vivas e também o esquecimento.

As três gerações de mulheres e seus discursos alternam-se o tempo todo, entrando e saindo uns de dentro dos outros. Irène, no entanto, guarda sempre o lugar da menor boneca maciça, na qual tudo se concentra e da qual

tudo emana, o discurso nuclear. Élisabeth só pode escrever porque conta com o que Irène deixou escrito, do qual uma parte ínfima é composta de cartas e anotações pessoais. Todo o resto é obra de ficção, com forte teor autobiográfico, sem dúvida, mas ficção.

A pequena boneca guarda todos os segredos mas dá, entre uma frase e outra, as pistas para decifrá-los. Então não somente os textos da própria Irène encaixam-se uns nos outros, dando forma e abrigo a um mundo fragmentado no qual a tônica é a ruptura, como também lançam ecos a partir de um silêncio de seis décadas que vem ganhar voz com o trabalho de escritura e pesquisa de Denise e Élisabeth.

A história de *Le Mirador*, publicado em 1991 em Paris, ecoa da obra de Irène Némirovsky e dá início a um importante trabalho de pesquisa que vai reunir ainda textos inéditos e manuscritos, como o de *Suíte Francesa*, seu último livro, inacabado. Ele fala da realidade e do cotidiano da escritora, Irène, em Issy-l'Évêque, enquanto escreve seus derradeiros capítulos, *Dolce* e *Tempête en Juin*, deixando um título ao terceiro, apenas esboçado, *Captivité*, e do desejo de Irène de resistir a esse exílio.

No dia seguinte o tempo estava tranquilo. Nós seguimos o estuário do Sena até Rouen através de um campo adormecido sob um céu de porcelana no qual vagavam pequenas nuvens brancas (...) Esse espetáculo aprazível me petrificou e em seguida despertou dentro de mim uma mistura de alívio e amargura. (...) Eu me perguntava se essa paz que parecia ao alcance de nossas mãos poderia realmente revelar-se concreta e durável, se ela não nos

seria, mais uma vez, um dia, arrancada. Eu jurava a mim mesma, não importa o que acontecesse, de jamais me conformar com o exílio.<sup>110</sup>

Mas fala também do olhar das filhas, deslocado de mais de cinco décadas, sobre o evento traumático da separação. O sobrevivente, Élisabeth, toma o lugar do desaparecido para devolver-lhe “a vida ensolarada, antes que a sombra a alcance” e erigir-lhe, finalmente, o túmulo. Ao lado da irmã Denise, Élisabeth tenta recuperar o que foi sua própria história, lançando um derradeiro olhar sobre o passado de fuga, esconderijos, medo e solidão dos anos de Guerra, mas também um passado feliz em família, no qual a pequena Babet ocupava um doce espaço privilegiado. Élisabeth Gille faleceu em 1996.

A história da criação de *Le Mirador*, segue o fio da memória de Irène. A filha mais nova escolhe, num determinado momento, romper com o passado traumático que tanto pesava sobre a menina que voltava da fuga para encontrar outras meninas do internato católico, com quem poderia, finalmente, partilhar uma vida normal. No entanto, ao deparar-se com mais um evento limite, ela se volta, olha para trás e decide estender a mão para buscar a da mãe, num dia ensolarado de verão em Saint-Jean-de-Luz.

A memória latente é irresistível. No final dos anos 80, ao descobrir-se vítima de uma grave enfermidade, Élisabeth deseja rever seu passado e trazer de volta os anos que formavam um vácuo na sua própria história. Ela vai se reaproximar de Denise e ambas trarão à luz o que chamaram de biografia sonhada da mãe, a partir de uma narrativa na qual é impossível distinguir onde a realidade cede para dar espaço à ficção.

---

<sup>110</sup> GILLE, Élisabeth. *Le Mirador*. Op. cit, p. 149.



Mirador, posto de observação e vigilância, torre de observação, tem o mesmo radical de mirar, olhar, fitar, mas também olhar-se. Élisabeth nesse texto observa a mãe de um lugar distante, muitos anos depois da separação, no entanto a observa igualmente de um ponto próximo, quase íntimo, os manuscritos de Némirovsky. Ainda, pode observar através de um outro olhar, um entreolhar, o de Denise, que vai buscar menos na Biblioteca Nacional da França do que na própria memória, a história das suas vidas contada nas linhas escritas pela mãe.

É difícil falar de uma irmã da qual eu fui separada pela vida durante muito tempo. Nossas trajetórias não se cruzaram. Nossas dores que se confrontavam e não conseguiam atravessar o muro do passado. Foi pela escritura que nós nos reencontramos e nos tornamos verdadeiras irmãs, fazendo reviver nossos pais. Além disso escrever não era o projeto de vida de Élisabeth e isso ela repetiu em muitas ocasiões. Seu magnífico *Le Mirador* nasceu de um acidente. Nós estimamos que cabia às duas filhas contar a história da mãe e eu sabia que era uma necessidade vital para Élisabeth ir à procura dessa mãe da qual ela não se lembrava mais. Foi difícil e formidável associar-se na escritura, pois chegado o momento de compartilhar o passado, eu reencontrava uma irmã.<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> EPSTEIN, Denise. *Survivre et Vivre*. Op. cit., p.96.

Élisabeth, do alto do seu *Mirador*, toma o lugar de Némirovsky para trazê-la de volta à vida e o faz atenuando as passagens mais duras de textos como *Vin de Solitude* e *Jezabel*. É como se ela quisesse apagar todo o sofrimento imposto à mãe ou, pelo menos, o que ela imagina. Cada capítulo do livro é introduzido por uma passagem da vida da própria Élisabeth, mas quando o texto tem início é Irène quem toma a pluma e reconta sua vida desde a infância até o exílio em Issy-l'Évêque.

As duas filhas, que escaparam do mesmo destino dos pais graças ao grande esforço que Irène fez em vida para garantir seu sustento e proteção durante o tempo que imaginava poder durar a guerra, deram novamente luz à história e à obra da mãe, num exercício raro de recuperação da Memória. Elas fizeram o que Irène esperava. Não calaram, não aderiram nem à paralisia do silêncio nem ao redemoinho da tristeza que faz ressoar o tempo todo a história das tragédias sem solução. Optaram por falar, escrever, contar a história, dizer. Optaram por seguir, por trazer de volta a história que não podia ser esquecida, ainda que não soubessem desde o início que o conteúdo da pasta de couro, guardada com tanta atenção durante os difíceis anos de fuga.

Denise mergulhou desde o princípio num exercício cotidiano de *não esquecer de lembrar* e dedicou cada dia de sua vida à recuperação da memória da mãe e a uma luta engajada pela tolerância, afiliando-se a inúmeras associações ligadas à garantia do respeito aos direitos humanos. Élisabeth foi adotada aos 10 anos por uma família amiga e durante sua infância preferiu *lembrar de esquecer* e fugiu de tudo o que pudesse trazer-lhe à lembrança os anos da primeira infância. Seu desejo era apagar completamente o momento

da separação e tudo o que ele deixou em seu rastro e do qual apenas Denise conseguiu falar:

Os semblantes de meus pais congelaram quando a frase fatídica e agora bem conhecida soou como uma badalada. Eu poderia quase pronunciá-la quando eles se dirigiram à mamãe ordenando-a a preparar uma mala para ir com eles. Lembro sobretudo do silêncio denso, pesado como o céu de tempestade que instalou-se naquele momento.<sup>112</sup>

No entanto, mais tarde, o passado lhe fez falta e ela precisava voltar atrás e falar. Escrevendo *Le Mirador*, a biografia sonhada de Irène, ela tenta recuperar o que teria sido a história da família utilizando passagens dos textos ficcionais da mãe como referência para recriar momentos vividos no cotidiano e dos quais ela não poderia lembrar, como o seu nascimento, que abre o primeiro capítulo.

Fruto da memória da memória, mas também da necessidade de fazer o luto, *Le Mirador* é o ponto de partida para o fenômeno que será, doze anos mais tarde, então pelas mãos de Denise, a redescoberta da obra de Irène Némirovsky, com a publicação do último texto escrito por ela, com seus dois capítulos, *Suíte Francesa*.

Sessenta e dois anos depois da captura e morte de Irène e Michel, durante uma conversa informal com a crítica literária Myriam Anissimov, ela menciona o manuscrito que interessa imediatamente. Neste mesmo ano *Suíte Francesa* é publicada e ganha na França um dos mais importantes prêmios da

---

<sup>112</sup> Idem, p. 92.

literatura, o *Renaudot*, nunca antes conferido postumamente. A partir daí segue-se a republicação de toda a obra de Irène com grande sucesso.

Denise dá um túmulo à mãe e pode, finalmente, fazer seu luto.

Aprendemos a saborear os momentos de felicidade. Um dia eu realizei que tinha idade para ser a mãe de minha mãe e os papéis se inverteram. Agora sou eu que me ocupo dela e ela tornou-se muito exigente!<sup>113</sup>

Tudo o que puderam viver até ali, até onde a memória poderia alcançar, não daria conta de tantos detalhes sobre os quais Denise se debruça quando fala da infância. Esses detalhes estão, alguns, nas suas lembranças e muitos nas páginas deixadas por Irène.

Ela publica em 2008 *Sobreviver e Viver*, uma série de entrevistas através das quais conta sua história e de sua irmã, Élisabeth Gille, orfãs da II Guerra, dos anos felizes em família e do trabalho de retomada dos escritos de Irène Némirovsky. Numa passagem do *Mirador*, Élisabeth faz referência à visita ao lugar de onde saiu o comboio levando a mãe, quando procura

(...) em torno dela alguma coisa que pudesse levar consigo e que guardasse um pouco da essência de sua mãe: seria uma pedra sob os trilhos sobre a qual, talvez, no momento de subir no trem, ela tivesse apoiado o pé.<sup>114</sup>

Denise guardou consigo duas pedras do que foi o solo do campo de Pithiviers, pousando a terceira sobre o túmulo de Élisabeth, a quem dedicou o livro que transcreveu:

---

<sup>113</sup> Idem, p.48

<sup>114</sup> GILLE, Élisabeth. *Le Mirador*. Op. cit.,p.245.

No rastro de minha mãe e de meu pai, para minha irmã Élisabeth Gille, para meus filhos e netos, esta Memória a transmitir, e para todos os que conheceram e ainda hoje conhecem o drama da intolerância.<sup>115</sup>

Fruto de um trabalho comum e que reaproximou Denise e Élisabeth, *Suíte Francesa* seria ainda alvo de ataques vindos, dessa vez da comunidade judaica que ainda não havia digerido o fato de Irène ter publicado, durante a Guerra, em jornais de orientação antissemite. Ela desabafa em *Survivre e Vivre*:

Cada vez que penso em meu estado de espírito ao ler alguns exemplares dessa imprensa antissemite na qual minha mãe fez publicar um bom número de seus textos, compreendo melhor os ataques surgidos depois do sucesso de *Suíte Francesa*. O tempo me deu a distância necessária para compreender que eu lia *David Golder* com um olhar pós Shoah e sem me recolocar num contexto histórico. Essa campanha me esgotou, foi muitas vezes insultante e era difícil para uma filha confrontar-se com sua mãe se não analisarmos o fato de que seus romances eram sobretudo a crítica social de um meio que conheceu e detestou e nunca antisemitismo. (...) Conhecendo a maneira como fui criada, no respeito dos

---

<sup>115</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *Suíte Francesa*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

outros, nunca tive dúvidas da postura de minha mãe. Mas como lutar contra a má fé?<sup>116</sup>

### 3.4. A suíte francesa

O nome do livro faz pensar num cômodo da casa, um quarto com anexo, mas o significado mesmo da palavra quer dizer seguinte: a *suíte* é o que virá, é a sequência, como utilizado na linguagem jornalística, “suitar uma matéria”, ou seja, dar prosseguimento ao assunto na edição seguinte. Certamente Irène pensava no fim da guerra, de como poderia retomar sua vida após tantas mudanças no país que lhe era cada vez mais hostil. Ela não poderia supor que essa seria de fato uma *suíte*, uma continuação do que foi sua obra e uma sequência de publicações de textos inéditos que, de certa forma, representou também uma nova vida.

Pode-se pensar ainda em termos musicais, quando um instrumento é eleito para unificar a peça musical, que será executada em torno dele. Talvez Irène pensasse realmente numa unidade em torno da qual suas personagens seriam organizadas. *Suíte Francesa* faz de fato pensar nesse movimento, já que as personagens marcham em direção à zona livre – ainda que nem todos soubessem bem onde encontrá-la – fugindo da invasão alemã. Os movimentos organizam-se em torno do medo, todos decidem deixar suas casas e tentam carregar o máximo que podem, sem ter certeza do que os espera daquele outro lado. Muitos ficam pelo caminho, instrumentos dissonantes no concerto do absurdo.

---

<sup>116</sup> EPSTEIN, Denise. *Survivre et Vivre*. Op. cit., p. 138.

Os que dormiam sonhavam com o mar que empurra para a frente suas ondas e seus seixos, com a tempestade que sacode a floresta em março, com a manada de bois que correm pesados, estremecendo a terra com seus cascos, até que finalmente o sono cedesse e o homem murmurasse, mal abrindo os olhos. – É o alerta?<sup>117</sup>

O alerta dos bombardeios sobre Paris, num momento em que a França perdia as esperanças e se deixava reger pela batuta do governo colaboracionista de Vichy<sup>118</sup>.

Vemos a família Péricand,

(...) gente conservadora, suas tradições, sua mentalidade, as raízes burguesa e católica, os laços com a Igreja (...), tudo os levava a considerar com desconfiança o governo da República. Por outro lado, a situação do senhor Péricand, diretor de um dos museus nacionais, ligava-os a um regime que fazia todos os rapapés para os que o servissem.<sup>119</sup>

Irène começava a compreender aonde a confiança no governo francês os levava, a ela e a sua família. Eles sempre responderam imediatamente aos recenseamentos e obedeceram sem resistência às ordens impostas por esse mesmo governo. Na abertura ainda dessa suíte, ela salta para um outro espaço, o da reflexão íntima de quem perdeu a oportunidade de ter fugido para a Suíça e ser salvo, olhando ao redor famílias como os Péricand, que se

---

<sup>117</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *Suíte Francesa*. Op. cit., p. 34.

<sup>118</sup> Referência ao governo provisório francês na Segunda Guerra, entre 1940 e 1944.

<sup>119</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *Suíte Francesa*. Op. cit., p. 35.

aproveitavam da situação, mesmo que reticentes, através da descrição de “um gato circunspecto (que) segurava entre os dentes afiados um naco de peixe crivado de espinhas: engoli-lo dava medo, cuspi-lo o deixaria arrependido.”<sup>120</sup>

Essa atitude dúbia diante do governo misto que apoiava abertamente os alemães, esperando as benesses de um país, um novo país?, que para alguns ia se delineando, levou milhares de famílias aos campos de concentração.

O escritor Gabriel Corte e sua companheira Florence, os Michaud, Charles Langelet organizarem-se em torno de uma ideia única: deixar Paris para fugir da Guerra, mas sem ter de deixar tudo para trás. O ponto de união é a invasão alemã da capital francesa que obriga as famílias a abandonarem suas casas para tentar encontrar um refúgio na zona livre.

Ela descreve essa debandada em desespero, na qual os

(...) fugitivos iam aos grupinhos. Não se sabia exatamente qual acaso havia colocado um perto do outro nas portas de Paris, mas agora não se largavam mais, embora ninguém soubesse nem mesmo o nome do vizinho. Junto com os Michaud ia uma mulher alta e magra, vestindo um pobre mantô puído e enfeitada de joias de fantasia. (...) Depois vinha uma zeladora com a filha, a mãe pequena e pálida, a filha pesada e forte, as duas vestidas de preto e arrastando na bagagem o retrato de um homem gordo de longos bigodes pretos. (...) Eles ainda não tinham sido

---

<sup>120</sup> Ibidem.



metralhados. Quando isso aconteceu, de início não entenderam nada.<sup>121</sup>

Ainda escondida em Issy-l'Évêque, escrevendo o projeto de *Suíte Francesa*, Irène faz uma reflexão que vai no mesmo sentido daquela do bode expiatório de Poliakov, e que mostra o sentimento do homem que se vê usado e totalmente apartado de todos os seus direitos como ser humano. Durante a perseguição nazista, em 1941, ela encontrava-se, com o marido e as duas filhas, como num cativeiro, proibida de sair, de ter uma conta no banco, de publicar e receber o salário que a editora deveria lhe pagar todos os meses. Ela registrou em seu caderno de notas para *Suíte Francesa*:

Querem nos fazer crer que estamos numa era comunitária, em que o indivíduo deve morrer para que a sociedade viva, e não queremos ver que é a sociedade que morre para que os tiranos vivam. [...] Não me importo de morrer, mas (...) pretendo compreender por que eu morro, e eu, Jean-Marie Michaud, morro por Philippe Henriot e Pierre Laval e por outros senhores, como um frango que é degolado para ser servido à mesa desses traidores. E insisto que o frango vale mais do que aqueles que o comerão.<sup>122</sup>

Irène coloca no mesmo espaço Jean-Marie Michaud, personagem de seu romance e Philippe Henriot e Pierre Laval, personagens da história verídica da Segunda Guerra, respectivamente o deputado da Gironda e eficaz

---

<sup>121</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *Suíte Francesa*. Op. cit., p. 99.

<sup>122</sup> NÉMIROVSKY, Irène. *Suíte Francesa*. Op. cit., 480.

propagandista do regime de Vichy, e Laval, o presidente desse governo em 1944.

Ela esteve sempre, de certa maneira, em *outro lugar*, ou *fora de lugar*. O olhar do outro sobre ela e sua história a colocava no lugar do estranho, daquele que não está encaixado. No olhar do outro que a vê como estrangeira, o estranho é onde ele a situa e faz habitar essa diferença, ou como escreveu Primo Levi,

O sentimento da nossa existência depende em boa parte do olhar que os outros lançam sobre nós: também podemos qualificar de não-humana a experiência de quem viveu dias nos quais o homem tornou-se um objeto aos olhos do homem.<sup>123</sup>

Foi de dentro dessa sensação de estranhamento que Irène escreveu *Suíte Francesa*. Seria uma história para as gerações futuras, sobre a humanidade, a Guerra, a intolerância e o cativeiro. Ela acreditava poder voltar e terminar, talvez, o romance que havia começado. Imaginava os campos de trabalhos forçados, mas não os de extermínio em massa.

Essas páginas estiveram em todos os cativeiros por onde suas duas filhas passaram, carregando a pequena mala na qual ia o tesouro confiado à

---

123 LEVI, Primo. *Si c'est un homme*. Paris : Minuit, 1970, p. 140.

Denise pelo pai, Michel Epstein. Denise não poderia abandonar nem o caderno envolto numa capa de couro, nem a irmã, então com cinco anos.

Nessa valise encontram-se os dois capítulos prontos que serão publicados em 2004, com a dedicatória escrita por Denise que, durante anos, transcreveu as páginas deixadas pela mãe. Ela ficaria responsável por essas duas vidas e a sua própria vida ficaria marcada por essa tarefa carregada de culpa. Ela era uma menina de 13 anos, uma menina que, apesar de tudo o que se passava ao seu redor, jamais poderia suspeitar o que o destino lhe preparava.

Ao mesmo tempo em que deu nova vida à obra da mãe, Denise proclamou sua ressurreição. Esta nova vida permitiu finalmente que ela, Denise, fizesse o luto e começasse um caminho para a superação do trauma. Para ela era preciso dizer. Era preciso materializar essa memória, criar um símbolo, o túmulo. E o aparecimento de *Suíte Francesa* foi esse túmulo.

Em resposta à indagação de que no seu caminho não havia lugar nem para alegria nem para lágrimas e que, finalmente, ela teria se tornado exterior a ela mesma, Denise diz que sim,

(...) mas é prático, senão impomos aos outros uma dor permanente que, felizmente, fica adormecida no fundo de nós mesmos. Ela pode despertar a todo instante, mas ela sabe também retirar-se para que possamos saborear pequenos e grandes momentos de felicidade. Ter colocado meus filhos no mundo é fortemente representativo dessa mistura agri-doce de dor e felicidade, o que quer que isso signifique! Segurar um filho nos

braços, que alegria, mas o véu do passado recobre ao mesmo tempo esse momento. Onde desapareceram as raízes dessas crianças ? O que a vida lhes reserva ? (...) O restante é o *sursis* do qual eu falava. Agora eu encaro as últimas curvas do caminho muito serena. Minha vida terá sido completa, em grande parte dedicada a meus filhos, à Memória e à luta.<sup>124</sup>

Essa aventura da memória nasce antes da necessidade de um acerto de contas com a história do que propriamente do desejo de voltar à infância. É necessário registrar, criar, inventar mesmo – como foi o caso – para poder receber de volta a justa compensação, pois “a memória não são apenas os fatos, as coisas vistas e seu encaixotamento, é também o calor de uma emoção. A memória é, sem dúvida alguma, a essência da criação”.<sup>125</sup>

No entanto essa compensação jamais virá, pois que é impossível. A perda, a ausência e, sobretudo, a imposição da impossibilidade de fazer o luto não podem ser medidos. Qual seria a pena para tal crime? A morte por senilidade de Marechal Pétain após anos de exílio? O fuzilamento de Pierre Laval? O Processo de Nuremberg? E para esse sentimento íntimo, como se a obrigação fosse a de ter seguido os seus para com eles enfrentar a mesma sorte? Quando tudo desaparece, quando não há mais ponto de partida, a quem responsabilizar, a quem pedir contas?

Nada pode aplacar uma tal dor, a não ser repetir essa história, abrir cada vez mais essa ferida, falar, gritar até que, espera-se, o mundo inteiro escute. E

---

<sup>124</sup> .EPSTEIN, Op. cit, p. 110.

<sup>125</sup> APPELFELD, Aharon. *L'héritage nu*. Paris: Éditions de l'Olivier, Seuil, 2006, p. 14. Tradução nossa.

foi isso que as duas meninas, ainda marcadas pelos nomes falsos no momento da fuga, pelas perdas, pelo medo e pela solidão fizeram. Buscaram registrar, escrever, imprimir fundo no papel o que só elas conheciam. E escolheram a Literatura, para avançar ao invés de lastimar, para poder colocar um pedaço de sonho e de uma fugaz alegria onde antes só existia a desolação.

O trabalho das filhas traz o discurso de Irène como se estivesse viva. O trauma, nesse caso, levou a uma multiplicação de vozes, três vozes, de três mulheres – pois é preciso considerar a voz de Fanny nos textos de Irène – e a uma potencialização da memória ao infinito, já que não é mais possível tocar a linha entre a realidade e a ficção-imaginação.

Uma memória à deriva e, também, um discurso labiríntico traumático. A memória de uma obra que ecoa da solidão, do abandono, da incerteza, de discursos múltiplos e de mais de sessenta anos de espera.

No dia 13 de julho de 1942, Irène é presa e deportada, primeiro para o campo de Pithiviers e posteriormente para Auschwitz-Birkenau. Tudo foi muito rápido,

(...) nós descemos para nos despedir de mamãe que partia em viagem. Nós nos demos as mão para respeitar esse antigo costume russo de observar um minuto de silêncio quando um membro da família parte só, deixando os outros... Não houve lágrimas...apenas algumas

palavras nos pedindo para sermos bem comportadas. Eu não sabia que seria uma viagem sem retorno.<sup>126</sup>

Algumas fontes dão conta de Irène já estava muito doente na transferência entre Pithiviers e Auschwitz (ela era asmática) e que teria sido aí assassinada em 17 de agosto, aos 39 anos.

---

<sup>126</sup> EPSTEIN, Denise. *Survivre et Vivre*. Entretien avec Clémence Boulouque. Paris : Denoël, 2008, p..67.

## CONCLUSÃO

Quando comecei a estudar a história de Irène, da obra, do sucesso, mas também do exílio, do desaparecimento, das separações, da sua condição de estrangeira, minhas lembranças mais remotas da infância teimavam em ressurgir. O cheiro da comida simples da ilha de Florianópolis, a tainha escalada secando no sol, minha avó enxugando as mãos no avental sujo, seus braços magros arcados sobre o panelão no fogo. Queria voltar lá e era impossível. Só a viagem no tempo da minha saudade e da minha lembrança me permitia ficar um pouquinho nesse lugar mais uma vez. Mas não podia tocar, não podia esticar o pescoço para lambar o molho que escorria da colher de pau, nem podia gravar a voz que repetia: “só mais um pouquinho. O almoço já tá pronto; assim vais perder a fome”, com todos os ‘x’ bem pronunciados do plural do *manezinho* que hoje quase não se vê mais. Passou, o tempo passou. Hoje o que existe no seu lugar é a morte – e a memória.

Lembrar é enganar o tempo, esquecer a morte. Criar uma presença, não falsa – pois a lembrança pode ser mais intensa que o instante real – mas simulada, onde todos os sentidos são apenas internos e resistentes para dar força às sensações.

A memória brinca com a morte, na medida em que tem o poder de amenizar essa perda para a qual não existe reparação. O fim absoluto, a impossibilidade de recuperar, de dar uma nova vida, é um sentimento insuportável porque revelador de nossa impotência. Não há engano, não há mais ou menos.

No caso da história de Irène sua morte não se materializou. Não havia um corpo, uma parte do corpo, um lugar onde ela pudesse estar enterrada. Havia somente um hiato. Uma despedida e o precipício do nunca mais. Restavam fatos narrados por outras pessoas, alguns documentos, algumas fotos e os registros nem sempre precisos deixados pelos oficiais nazistas.

Podemos sempre pensar que muitas histórias são semelhantes e isso é verdade. No entanto cada particularidade de uma história pode ser revelada – e tem de ser revelada – porque todas as outras não a apagam, não a invalidam. Uma dá força a outra e uma rede de memória é criada para não dar espaço ao esquecimento.

Dizer *nunca mais* está distante de nunca mais fazer. Enquanto fala-se e escreve-se indefinidamente na tentativa de recuperar mais histórias íntimas, coloca-se em evidência a necessidade dessa memória para que, de fato, nunca mais tragédias assim se repitam. É uma litania.

Quando vi Denise pela primeira vez, tive algumas respostas para minhas indagações. O trabalho de tese é um trabalho de resistência. Resistência ao tempo e a um momento da humanidade no qual tudo é, ou deve ser, de rápido consumo para fazer sentido. E é também um trabalho de resistência da memória.

Denise Epstein, a filha mais velha da escritora, que tinha 13 anos quando a mãe foi capturada, dedicou toda a sua vida, sessenta anos dela, à memória de Irène. Era, seguramente, a sua própria história que ela buscava igualmente resgatar e, recuperando-a, ela falava por todos os outros milhões de mortos, por todas as outras crianças órfãs, por todos os que enlouqueceram por não poder ou não conseguir falar. Durante todo esse tempo ela preparou o



caminho, como na história tornada famosa através do texto adaptado para o cinema, *Sob o sol da Toscana*<sup>127</sup>, na cena que fala da construção da estrada de ferro entre Viena e Veneza, atravessando os Alpes, para a qual ainda não havia um trem. O caminho ficou aberto, os trilhos pousados na terra, firmes, esperando que o trem, um dia, passasse.

O exemplo é absolutamente sem pretensão, mas a imagem é pertinente. Abrir o caminho e confiar, esperar talvez toda uma vida para passar por ali ou nada esperar e simplesmente acreditar que é possível. Foi o que fizeram Denise e Élisabeth Gille – esta a filha mais nova, com cinco anos quando do desaparecimento da mãe – transcrevendo os manuscritos, recuperando textos inéditos, escrevendo suas histórias a partir de algumas lembranças e do que puderam ler nos textos de Irène. Elas criaram a ponte, abriram um caminho e esperaram. Foi uma longa espera, uma espera de mais de seis décadas até que, um dia, o trem atravessasse o alto da montanha. Apenas Denise pôde vê-lo passar.

Talvez porque existam memórias e manifestações das memórias e tão diversas que seja impossível imaginar uma classificação ou um ponto de partida para dizer que funciona dessa ou daquela maneira, para catalogar ou colar a um exemplo; o exemplo pertinente a este estudo. Certamente porque a cada vez que encontro Denise Epstein me venha sempre a pergunta “Que memória é essa?” e o imediato paradoxo entre mil respostas possíveis e o silêncio.

Sim é memória. Memória do vivido, tão modificada pelo vivido, pelo sentido, pelo simbólico. Essa memória que quase não conhece mais datas,

---

<sup>127</sup> *Under the Tuscan Sun*, filme de Audrey Wells baseado no romance de Frances Mayes. EUA, 2003.

dentro da qual o tempo deixou de ser uma referência. Para a filha de Irène Némirovsky há uma só marca temporal e a vida se divide entre antes e depois do desaparecimento da mãe. Então em nome dessa memória, que é lembrança mas também necessidade e apego ao tempo do antes e recalque e negação do tempo do depois, Denise estrutura sua vida vivendo por ela e por Irène. A dor do dia da separação, recorrente em sua fala sempre pausada, a voz muito rouca, entrecortada por longas gargalhadas, é uma cicatriz que ela escolheu guardar bem exposta, quite a abri-la sempre um pouco mais a cada vez que ela estivesse menos visível.

O engajamento político, a vida em família, a religião, cada entrevista, cada linha, cada passo, tudo era duplo, dela e de uma sombra, a sombra da memória de Irène. Em todas as fotografias e textos guardados no seu apartamento em Toulouse estão registrados os momentos vividos pela mãe e sobretudo os que ela transformou para que Irène continuasse viva em algum lugar. Os verões idílicos no país basco multiplicaram-se em tantos outros e a menina de chapéu branco está para sempre sorrindo nos braços da mãe, ao lado da pequena Babet e do pai, Michel. Talvez nem mais um grão da areia dessa praia seja o mesmo, mas na memória construída por Denise tudo está intacto. A cada vez que ela se refere a um momento do antes sua expressão se transforma e ela passa a viver naquele tempo, o tempo da felicidade, da promessa de felicidade. O que vem depois da separação, depois da captura é como o relato de uma outra vida, uma vida dentro da morte, que vive somente pelo texto, com a republicação dos textos de Irène. Perec escreveu, em relação à memória que morre com a escritura:

Mesmo que eu tenha apenas o socorro de fotos amareladas, de raros testemunhos e de documentos derrisórios para sustentar minhas improváveis lembranças, eu não tenho outra escolha senão evocar o que durante muito tempo eu chamei de irrevogável: o que foi, o que parou, o que foi encerrado: o que foi sem dúvida para hoje não mais ser, mas o que foi também para que eu seja ainda. (...) A lembrança deles morre com a escritura; a escritura é a lembrança das suas mortes e a afirmação de minha vida.<sup>128</sup>

Penso na boneca russa, no discurso nuclear que guarda os outros discursos e irradia novos, justamente a partir da escritura. Definir a obra de Irène a partir de um estilo, escola ou teoria é impossível. Não há como enquadrá-la num modelo rígido, pois é múltipla e multiplicadora.

Acredito que o conceito de autoficção seja o mais próximo da realidade da obra némirovskyana, talvez exatamente por ser ainda ambíguo e deixar espaço para novas interpretações e ajustes. Hoje não se pode estudar seus escritos sem considerar *Le Mirador* e *Survivre et Vivre*, que reforçam o tema da autoficção. Esses textos são complementares à sua história e a seus romances.

Da mesma maneira, a história da publicação de *Suíte Française* foi um divisor de águas nos estudos dessa obra. O olhar sobre os escritos de Irène é totalmente outro que o do período da publicação de *David Golder* ou *Vin de Solitude*. Essa republicação traz, em primeiro plano, a marca da obra

---

<sup>128</sup> PEREC, Georges. *W ou le Souvenir d'enfance*. Paris: Denoël, 1975.

inacabada pela morte. Ela narra uma fuga durante a Guerra da qual ela mesma será uma vítima. Estuda as famílias, as pessoas e suas personalidades dando importância ora para um vaso, ora para uma toalha de mesa bordada e choca o leitor com a explosão de uma bomba que dilacera o corpo de uma criança. Ela queria entender o que realmente era importante num momento assim.

Suíte Francesa representa a incompreensão, a angústia, o absurdo da Guerra, quando o estado de exceção instala-se e o homem vira o carrasco do homem. Esse texto é o seu *por quê?* de tanta tragédia, da intolerância, o questionamento que perdurou até sua captura e, provavelmente, até alguns minutos antes de sua morte. Ainda mais perplexa.

Esse estudo foge, talvez, do discurso tradicional acadêmico. O envolvimento com o tema e sua riqueza de ligações numa trama que puxa, de um lado, o fio da realidade para, logo em seguida, ligá-lo ao da criação ficcional, dificulta – dificultou, no meu caso – o distanciamento necessário para um texto puramente científico.

Creio, no entanto, na contribuição do presente trabalho para os que reconhecem o papel também social da literatura e sua não neutralidade. Da mesma maneira aos que veem nos estudos psicanalíticos uma das vias de interpretação para o processo de escritura, o processo de criação literária, a *mimesis*, como anteriormente citado, da análise no *divã*.

Espero que essas linhas possam servir para a melhor compreensão da obra de Irène Némirovsky e incite a tradução de *Le Mirador* e de *Survivre et Vivre*. Espero também que faça lembrar a cada leitor, que por ventura venha a consultá-las numa biblioteca, da igualdade entre os homens, da tolerância, da aceitação do diferente e sobretudo das vítimas das catástrofes. Catástrofes das

Guerras e catástrofes do nosso cotidiano contemporâneo, do racismo, do fundamentalismo religioso, da homofobia. Que façamos o possível ao nosso alcance, seja através da literatura, de seu estudo ou de qualquer gesto simples, para que a discriminação e a opressão do *outro* faça, definitivamente, parte da história do passado, da nossa memória mais distante.



## REFERÊNCIAS

### 1. Textos de Irène Némirovsky :

*David Golder*. Paris: Grasset, 1929.

*Dimanche et autres nouvelles*. Paris:Éditions Stock, 2000.

*Jézabel*. Paris : Albin Michel, 1936.

*La Proie*. Paris : Albin Michel, 1938.

*Le Bal*. Paris : Grasset, 1930.

*Le Vin de solitude*. Paris : Albin Michel, 1935.

*Les Chiens et les Loups*. Paris : Albin Michel, 1940.

*Les Mouches d'automne*. Paris : Grasset, 1931.

*Suite Française*. Paris: Denöel, 2004.

*Suíte Francesa*. São Paulo : Cia. das Letras, 2008.

### 2. Outras obras:

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*. O poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. *L'État d'Exception*, traduzido por Joël Gayraud. Paris: Seuil, 2003.

\_\_\_\_\_. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris : Payot & Rivages, 1999.

ANISSIMOV Myriam. Les filles d'Irène Némirovski. Paris : *Les Nouveaux Cahiers*, n° 108, printemps 1992.

- ANISSIMOV, Myriam. *Primo Levi ou la tragédie d'un optimiste*. Paris: Jean-Claude Lattès, 1996.
- APPELFELD, Aharon. *L'héritage nu*. Paris, Éditions de l'Olivier, Seuil, 2006.
- ARENDT, Hanna. *Condition de l'homme moderne*. Paris: Calmann-Lévy, 1983.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BENOIT-MESCHIN Jacques. *L'Ukraine*. Des origines à Staline. Paris : Albin Michel, 1941.
- BERBEROVA, Nina. *C'est moi qui souligne*. Traduzido do russo por Anne e René Misslin. Paris : Actes Sud, 1989 ; J'ai Lu, 1992.
- BOURGET PAILLERON, Robert. *Cœur de Russie*. Paris : Gallimard, 1935.
- COQUIO, Catherine. *L'Histoire Trouée*. Paris: L'Harmatan, 2004.
- COTTA Michèle, *La Collaboration 1940-1944*, Paris, Armand Colin, Kiosque, 1964.
- DELAGE, Jean. *La Russie en exil*. Paris : Librairie Delagrave, 1930.
- DELBO, Charlotte. *Aucun de nous ne reviendra*. Paris : Éd. de Minuit, 1970.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003.
- EPSTEIN, Denise. *Survivre et vivre. Entretiens avec Clémence Boulouque*. Paris : Denoël, 2008.
- FREUD, Sigmund. *A cabeça de Medusa*. In: Obras psicológicas completas, vol. XVIII, Imago, Rio de Janeiro, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Cinco lições de psicanálise*. In: Obras psicológicas completas, vol. XI, Imago, Rio de Janeiro, 2006.



- \_\_\_\_\_. *O mal-estar na civilização*. In: Obras psicológicas completas, vol. XXI Tradução de José Octávio Aguiar Abreu, Editora Imago, Rio de Janeiro, 1997.
- GARBARZ, Moshè et Élie. *Un survivant. Auschwitz-Birkenau-Buchenwald 1942-1945*. Paris : Ramsay, 2006.
- GILLE, Élisabeth. *Le mirador : mémoires rêvés*, Paris : Presses de la Renaissance, 1992.
- JOLY, Laurent. *Vichy dans la « Solution finale »*. Histoire du Commissariat général aux questions juives 1941-1944. Paris : Grasset, 2006.
- JOSY, Eisenberg. *Une Histoire des Juifs*. Paris : Culture, Art, Loisirs, 1970 ; Le Livre de poche, 1976.
- KAPLAN, Alice. *Intelligence avec l'ennemi*. Le procès Brasillach, traduit de l'anglais par Bruno Poncharal. Paris : Gallimard, 2001.
- KASPI, André. *Les Juifs pendant l'Occupation*, Seuil
- KESSEL, Joseph, *Ami entends-tu...*, propos recueillis par Jean-Marie Baron, lettre-préface de Maurice Druon. Paris : La Table Ronde, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Nuits de princes*. Paris : Éditions de France, 1927.
- KLARSFELD, Serge. *La Shoah en France*, vol. 2, *Le Calendrier de la persécution des Juifs de France 1940-1944*. I. 1<sup>er</sup> juillet 1940-31 août 1942. Paris : Éditions Fayard 2001.
- LANDAU, Lazare. *De l'aversion à l'estime*. Juifs et catholiques en France de 1919 à 1939. Préface de Jacques Madaule. Paris : Le Centurion, 1980.
- LECACHE, Bernard. *Quand Israël meurt... Au pays des pogromes*. Paris : Éditions du "Progrès civique", 1927.

LESSING, Theodor. *La Haine de soi*. Le refus d'être juif. Traduzido do alemão e apresentado por Maurice-Ruben Hayoun. Paris : Berg International éditeurs, « Faits et Représentations », 1990.

LÉVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. Traduzido sob a coordenação de Pergentino Pivatto. Petrópolis: Vozes, 1993.

LONDRES, Albert. *Le Juif errant est arrivé*. Paris : Albin Michel, 1930.

MILLMAN, Richard. « Les Croix-de-Feu et l'antisémitisme ». *Vingtième Siècle*, vol. 38, n° 38, 1993.

MIRIBEL, Élisabeth de. *La Mémoire des silences*. Vladimir Ghika 1873-1954. Paris : Éditions Fayard, 1987.

NEHER-BERNHEIM, Renée. *Histoire juive, faits et documents de la Renaissance à nos jours*. Tome. III, 20<sup>e</sup> siècle, 2 vol. Paris : Editions Klincksieck, 1973-1974.

PEREC, Georges. *W ou le Souvenir d'enfance*. Paris: Denoël, 1975.

PESCHANSKI, Denis. *La France des camps*. L'internement 1938-1946. Paris : Gallimard, 2002.

PHILIPPONNAT, Olivier e LIENHARDT, Patrick . *La Vie d'Irène Némirovsky*. Paris : Grasset-Denoël, 2007.

POLIAKOV, Léon. *L'Auberge des Musiciens*. Mémoires. Paris : Ed. Mazarine, 1981.

\_\_\_\_\_. *La Causalité diabolique*. I. Essai sur l'origine des persécutions, suivi de II. Du joug mongol à la victoire de Lénine 1250-1920. Prefácio de Pierre-André Taguieff. Paris : Calmann-Lévy/Mémorial de la Shoah, 2006.

POUIVET, Roger. *Le Réalisme Esthétique*. Paris: PUF, 2006.

\_\_\_\_\_. *Le Réalisme Esthétique*. Paris: PUF, 2006.

PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris : Ed. Gallimard, 1954, reedição de 1983.

\_\_\_\_\_. *Jean Santeuil*. Paris: Ed. Gallimard, 4. ed., 1952.

SCHORR, Ralph. *L'Antisémitisme en France dans l'entre-deux-guerres*. Complexe, 1992 ; 2005.

SCHWOB, René. *Itinéraire d'un Juif vers l'Église*. Paris : Éditions Spes, 1940.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *História, memória, literatura*. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. *O local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. *Palavra e imagem, memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.

THARAUD, Jérôme et Jean. *Quand Israël n'est plus roi*. Paris : Plon, 1933.

WARDI, Charlotte. *Le Juif dans le roman français*. 1933-1948. Paris : Éditions A.-G. Nizet, 1973.

WIEVIORKA, Annette. *Auschwitz, 60 ans après*. Paris : Robert Laffont, 2005.

\_\_\_\_\_. *Déportation et Génocide*. Entre la mémoire et l'oubli. Paris : Plon, 1992.

VELOSO e GIL, Caetano e Gilberto. Extrato da canção '*Haiti*', registrada em 1993. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=fvnANdUyexs>>. Acesso em: 16 nov.2011.