

Reflejos

Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos

Facultad de Humanidades, Universidad Hebrea de Jerusalén

Número 10, 2001-2002

Gestos de linguagem em jogos da memória: A ficção de Jacó Guinsburg

Enrique Mandelbaum

pp. 50-60

Gestos de linguagem em jogos da memória: A ficção de Jacó Guinsburg

Enrique Mandelbaum

O que aconteceu, aconteceu. Jacó Guinsburg, ao optar por integrar seu conjunto de relatos no interior desse título – um dito quase proverbial, por guardar um caráter prático e ser de uso coletivo em nosso país –, oferece ao conjunto uma perspectiva memorialista. O autor opera com conhecimentos passados, disso não há dúvidas. Com elementos que, como ele mesmo diz em seu curto prólogo-dedicatória, estão ligados a “um percurso pessoal”.

Em nossa literatura, podemos afirmar que a modernidade penetrou na escritura e configurou uma possibilidade de registro capaz de expressar as principais questões de nosso tempo através da moldura memorialista. Assim, grande parte dos textos que João Alexandre Barbosa (1983) traz à cena para mapear o ingresso da modernidade no romance brasileiro estruturam-se sobre um suporte memorialista. Memorialistas são **Memórias póstumas de Brás Cubas**, de Machado de Assis e **Memórias sentimentais de João Miramar**, de Oswald de Andrade. E mesmo **Macunaíma**, de Mário de Andrade, faz do romance de formação a moldura para um exercício de memória. Memorialistas também são **São Bernardo** e **Angústia**, de Graciliano Ramos. É que faz parte da modernidade a problematização da articulação entre literatura e realidade. Como diz João

Alexandre Barbosa no mesmo texto, o moderno “põe em xeque não a realidade como matéria da literatura, mas a maneira de articulá-las no espaço da linguagem que é o espaço/tempo do texto” (Barbosa 1983: 23). O moderno faz da crise da representação o terreno de confronto com a realidade e do surgimento de propostas expressivas que apontem, através de novas articulações – já em si manifestações da crise da representação –, para uma *mimesis* que, ao problematizar a realidade, mobilize no leitor uma intenção de transformação.

Ao lidar com o passado, o memorialista consegue o afastamento necessário para deixar surgir uma representação mais adequada para a expressão do desconcerto existente entre a literatura e a realidade, desconcerto este que é também uma manifestação dos desconcertos sociais, plasmados ao nível da linguagem. Ao se haver com memórias, o autor pode criar uma literatura de vestígios, uma literatura que é, ao mesmo tempo, materialização dos rastros culturais e sociais e indício de transformação. Operando com o que já foi, cria situações verbais que, na linguagem, ao mesmo tempo resgatam, problematizam e transformam uma realidade que, no caso da literatura, é sempre linguagem. O memorialista moderno olha para o passado para problematizar a linguagem do presente e apontar para o desdobrar de uma lingua-

Doutor em Literatura e Cultura Judaica pelo Centro de Estudos Judaicos do Departamento de Línguas Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com a tese “Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível” (2001).

gem em construção, da qual se põe a serviço, como um construtor.

No caso brasileiro, a problematização da linguagem significa também, desde o movimento antropofágico, a problematização da “relação entre localismo e cosmopolitismo” (Barbosa 1983: 28). Ao nosso ver, não se trata apenas de afirmar na linguagem um *ethos* particular brasileiro que pudesse soerguer-se de um caldo de influências externas, mas também a escolha de uma opção quase única para a dinamização transformadora da linguagem, dadas as peculiaridades da formação de nossa cultura. Carecemos de estruturas mito-poéticas mais fortes e, então, a linguagem com que o autor deve operar é aquela que advém do registro da história sócio-cultural. Aliás, talvez esteja na criação do “herói sem nenhum caráter”, de Mário de Andrade, a tentativa de constituição de uma estrutura mito-poética mais forte e seja esta criação uma das principais intenções da ação modernista em nosso país, intenção esta que vislumbramos mais plenamente na obra de Guimarães Rosa, que desemboca numa terceira margem – a partir das margens do modernismo e do regionalismo –, na qual as linguagens de ruptura e de crítica social confluem para a contextualização de um espaço textual brasileiro capaz de acomodar com novidade a interminável luta entre o bem e o mal, em torno da qual dá-se a constituição do homem.

O texto de Jacó Guinsburg opera com a memória sem ambicionar nada mais do que o próprio exercício do qual sua escrita é o resultado. Diz ele, ainda no breve prólogo-dedicatória, que o conjunto de relatos “ou se justifica por si próprio, ou não se justifica de maneira alguma”. Como se tratasse de um jogo, de uma atividade que se exerce em vista de si mesma somente e não pela finalidade à qual tende ou pelo resultado que produz. Daí, ser impossível exigir de nosso autor o registro de lembranças fatuais mais precisas. Os fatos passados, aconteça o que acontecer, são como as águas passadas, incapazes de mover moinhos atuais. Já lembrar da linguagem passada, são outros quinhentos. E se a vida passa como as águas, ela passa sempre nas águas da linguagem. Então, o resgate da linguagem do que aconteceu outorga à nossa vida a possibilidade de passar por águas passadas, deixando emergir dessa travessia algo próximo da matéria de que é feita a experiência.

Mas, devagar com o andor que o santo é de barro. Se o conjunto de relatos é um jogo com os vestígios do tempo feito ao nível da linguagem, é porque pretende-se criar um espaço textual que, em si, não seja responsável – não se lhe peça – por ser o cronista do acontecido, nem tampouco o porta-voz das preocupações em relação ao que irá acontecer. Apesar do narrador de nosso livro – ou devemos falar de narradores se, afinal, o jogo é, antes de mais nada, a arti-

culação de vozes que narram? – parecer ser portador, tal como a personagem Sruklik, de um rico tesouro de bons conselhos e expressar-se utilizando sentenças que fazem parte da linguagem diária de um coletivo, as quais cita “a três por quatro, com muita verve e tempero” (Guinsburg 2000: 14), ele não tem nenhuma pretensão de construir uma literatura sapiencial. Ao contrário, em seu jogo, diverte-se com a sapiência e tem todo o direito de fazê-lo, já que, do que aconteceu, carrega um bom tesouro. E, então, com todo o seu excesso de experiência, por que não jogar? Samuel Beckett fez o mesmo em *Malone morre*, se bem que com razões, intenções e visão do acontecido bem diferentes. Diz o seu narrador, na abertura desse livro (e permita-nos citar por inteiro, porque achamos que pode nos servir para melhor caracterizar a natureza do jogo de *O que aconteceu, aconteceu*):

Desta vez, eu sei para onde estou indo, não é mais a antiga noite, a noite recente. Agora, é um jogo que eu vou jogar. Nunca soube jogar, até agora. Bem que eu queria, mas era impossível. Mas tentar, tentei. Acendia todas as luzes, olhava bem em volta, começava a brincar com o que via. Brincar é o que as pessoas e as coisas mais adoram fazer, certos animais também. A princípio, todas vieram de bom grado, vieram todos até mim, felizes que alguém quisesse brincar com elas. Se eu dizia, “agora eu quero um corcunda”, imediatamente um corcunda vinha correndo, todo prosa da bela bossa com que ia representar. Não lhe ocorria que eu poderia pedir que ele tirasse a roupa. Mas logo eu estava sozinho, no escuro. Foi por isso que desisti de brincar e fiz meus para sempre o informe e o inarticulado, as hipóteses incuriosas, a treva, o longo caminhar com os braços estendidos, o me esconder. Essa é a seriedade da qual, quase um século agora, não consegui nunca me desvencilhar. De agora em diante, vai ser diferente. De agora em diante, vou só brincar. Não, não devo começar com um exagero. Mas vou brincar boa parte do tempo, de agora em diante, a maior parte do tempo, se puder. Talvez não consiga melhores resultados do que antes. Quem sabe como antes vou me sentir abandonado, no escuro, sem ter com que brincar. Então vou brincar comigo mesmo. Ter sido capaz de conceber um plano desses é encorajador... (Beckett 1986: 7).

Beckett põe em cena um narrador terminal que, como resposta ao saldo do que é a experiência da vida, resolve narrar na forma de um jogo. Em Beckett, não é bem o desprezo pelo homem o responsável pelo fluxo narrativo, mas uma certa ansiedade advinda da desconfiança pela fragilidade da estrutura humana diante de sua imperiosidade desejante, tão temerosa e volúvel quanto infantil. O espaço textual ganha a condição de jogo dada a fragilidade do gesto humano diante da incomensurabilidade da vida. O excesso de história, da história humana, traz consigo uma incredulidade que corrói não apenas o século que o narrador viveu, mas todo o projeto humano, desde o seu alvorecer até as intermináveis noites que

ainda estão por acontecer. As noites antigas, a noite recente, não merecem ser revistas porque não há o que pedir a elas, porque, seja o que for dito, as noites que se seguirão continuarão sendo o cenário da mesma luta humana, com suas incertezas e enganos, com suas violências e carências. O desconcerto é inerente ao homem e, então, o homem experiente, se aprendeu algo, sabe que o melhor que tem a fazer com a linguagem é jogar e, através de seu jogo, expor a incomunicabilidade inerente ao interjogo humano.

A opção pelo jogo já é, em si, uma expressão da incomunicabilidade: se o narrador não vai ser compreendido, por que então não jogar um jogo particu-

pre vinculada. O jogo de Beckett, se encoraja o seu narrador, é porque a história humana desencoraja qualquer narrativa.

Não é assim com Jacó Guinsburg. A experiência vivida encoraja a escrita. Através da escrita, homenageia-se aqueles junto aos quais se teve a oportunidade de experimentar a vida como uma construção e cuja presença não se faz mais visível na superfície onde se desenvolve o gesto humano. Dois dos relatos de **O que aconteceu, aconteceu** iniciam-se com dedicatórias a companheiros já falecidos, José Terepins e Marcos Faerman. Mas a escrita não é apenas uma maneira de trazer para o presente os que já se



lar? Na verdade, a ficção é sempre um jogo. Conclama-se uma personagem e ela acode tal como o corcunda, “todo prosa da bela bossa”, e isto apesar do que o narrador irá fazer com ela, das humilhações a que a pode deixar exposta - “não lhe ocorria que eu poderia pedir que ela tirasse a roupa”. Mas, no fim, é sempre o narrador que está a sós no interior de sua narrativa, porque o que ele fizer com as suas personagens é sempre um fazer com ele mesmo. Expor a fragilidade da personagem, ressaltando o que de violento nela há, de obtuso e sujeito ao engano, é deixar surgir uma narrativa que, ao final das contas, é violenta, obtusa e enganosa. Esta é a maldição do narrador. O que a narrativa aponta recai sobre si. O narrador de Beckett opta pelo jogo para incluir-se na narrativa e falar sobre si porque, afinal de contas, é só sobre si que uma narrativa versa. E o jogo auxilia a romper os laços com qualquer sistema referencial ao qual, de uma ou outra maneira, a ficção está sem-

foram, como também é de falar sobre e homenagear os que ainda fazem parte de nosso convívio (um texto é dedicado “ao Chico, vulgo Oscar”).

A escrita como homenagem, e não só sobre e para essas pessoas, presenças reais na vida do autor. Mas, através de todas as personagens – Sruлик, Brodski, Schloime, Dona Maria, Joel, Míriam, Raquel, a outra Míriam, a outra Raquel, Davi, Urias, Cecília, Isaque, Saul, Jonatan, Fábio (confundido com Jacó pelo delegado de plantão), Sr. Theodor, Manoel, Dona Anunziata, Scholem, Sara-iente, Abu-aba –, uma afirmação, se não de crença, de respeito pelo gesto humano. Aliás, em todas as narrativas de **O que aconteceu, aconteceu**, de um coletivo sempre emerge um, tornando o livro algo assim como uma galeria na qual nos é possível encontrar retratos esboçados das mais diferentes formas, retratos através de cujos esboços salta um gesto que, como uma pequena chama, dá-se a ver. Se Beckett diz que “não

há quatrocentos tipos diferentes de passageiros” e se ele acha que, no gênero humano, as diferenças são tão pequenas que é possível iniciar chamando uma personagem por um nome e, à continuação, chamá-la por outro por não ter a menor importância se o nome é A ou B, para Jacó Guinsburg, o mundo parece ser povoado de uma infinidade de singularidades e todas, desde a mais anônima – Maria –, capazes de ganhar dignidade pelo gesto que realizam ou realizaram, ao tentar acompanhar as metamorfoses do céu e da terra. Se, em Beckett, a justificativa para o jogo do narrador parece emergir de uma situação em que, como ele diz, “o essencial tornou-se tão mínimo que o fortuito parece sem limites” (1986: 76), em Jacó Guinsburg, a justificativa do jogo parece estar na busca desse essencial, que o autor não se propõe a resgatar do fortuito, mas talvez a encontrá-lo justamente aí e, dada a opção pelo jogo, de forma fortuita. Porque é disso que se trata. Se dizemos que Guinsburg parece buscar o essencial, ele não o faz com a sisudez de quem opta pela tentativa de erguer a trilha reta, mas de quem escolhe o jogo como estratégia, pondo em destaque toda a ressonância do lúdico que a palavra jogo carrega, e se deixando fortuitamente passear, incursionando pelo terreno ficcional.

O essencial do humano emerge, então, como uma breve faísca, ancorado em gestos e linguagem. É um jogo atrás do gesto e da linguagem, dos atos nos quais o homem se desdobra em homem. Embora os acontecimentos importem, é atrás dos gestos e da linguagem dos implicados que a narrativa se lança. “Sr. Theodor”, uma das narrativas, traz à cena uma personagem sem nome que, em primeira pessoa, narra impactada o anúncio de morte do Sr. Theodor. Se a morte é a fiel companheira do homem, aquela que, com certeza, na hora derradeira nunca irá faltar, nesse pequeno texto de pouco mais de uma página, a morte é também a sombra da narrativa. Nós, leitores, não conhecemos nem jamais conheceremos o velho Theodor. E, da personagem que nos narra, só saberemos do ódio incontido que a presença da morte traz à tona, do gesto impotente que se expressa na frase “Enfiei as mãos no bolso do capote e comecei a andar” (p. 111) e da possibilidade de trânsito direto entre “o cinzento da noite nevoenta” e o coração humano. “O friozinho úmido e cortante atravessou o capote, toda a minha roupa, entrou pela pele e começou a vagar por meu coração” (pp. 111, 112). Diante da morte, como diz o narrador, “vultos sem rosto, de quando em quando, rápidos, encolhidos, emergiam do infinito esbranquiçado e logo nele imergiam”. Se a história é um suceder de gerações, é também uma reiteração da morte. Diante dela, o homem cede de má vontade. O gesto que o autor resgata é o do homem diante da inesperada presença da morte, um gesto que se ergue com raiva e má vontade, à

maneira, utilizando a bela imagem do autor, de “alguém que é obrigado a ceder o seu quarto a algum hóspede inesperado” (p. 112).

Assim, Guinsburg constrói sua crônica da morte anunciada. Um salmo de David, o de no. 90, apresenta uma oração atribuída a Moisés (“o homem de D’us”). Nela, a Referência a quem a oração é dirigida é capaz de observar todo o passar da história como sendo apenas um passado recente, “milhares de anos em Teus olhos são apenas o ontem passado e como uma vigília na noite”. O que é o homem diante de todo esse acontecer? “Pela manhã, floresce e logo seca; à tarde, ela é cortada e quebrada”. “Sol de verão”, outra curta narrativa, parece espelhar esse salmo, ao apresentar uma personagem novamente sem nome que, agonizando, jaz no leito com os olhos muito abertos. Aqui, a morte dardeja a própria personagem para torná-la, como diz o narrador, um nome sem corpo. Inconformada, tudo o que a personagem quer é um espelho. No sol do meio-dia, no sol de verão, só um espelho resgataria, mesmo que por um instante, “aquelas feições que haviam desenhado seu desejo e sua recusa em tantos sorrisos convidativos e tantos esgares de reprovação” (p. 106). Novamente, o que o autor expõe é um gesto diante da morte, neste caso um gesto à procura dos próprios gestos, em luta contra um limite intransponível. Mas, como diz o autor, não transformemos apuros em tragédias. Se a resposta humana diante da presença da morte é um gesto no qual o essencial do humano se encontra, algo que faz parte desse mesmo essencial transborda para as situações de andança do homem que, em sua essência, é um ser para a morte. Ou seja, enquanto se é, antes que a noite caia, ou mesmo quando a noite cai, mas o fim não chega, dá-se um tempo para o jogo da vida, um jogo marcado pelo desdobrar de outros gestos. “Davi parou debaixo da árvore. Depôs o pacote de cortes de tecido que carregava sobre o ombro. Enxugou o rosto com o lenço: ‘Maldita América!’, pensou. ‘Isto é vida? Mas lá não dava mais prá ficar’” (p. 83). Que a vida é dura e pesada como os fardos que Davi carrega, numa nova ambientação e sob um sol que brilha a milhas de distância do lugar de sua origem e do outro lado do oceano, porque “lá não dava mais prá ficar”, não há dúvidas.

Na verdade, o jogo de Guinsburg em nenhum momento nos deixa esquecer o peso que cada homem carrega sobre o ombro durante o frágil transcorrer de sua existência. Por isso, ri-se com dignidade. Judicamente, o maior motivo para o riso é a fragilidade humana. O riso serve tanto para denunciar a fragilidade quanto incrementar as forças para superá-la. Não se ri para desfazer, muito menos para promover a chacota. O riso é assunto só para realistas. “-Vamos! – disse para si mesmo, reerguendo o fardo” (p.

83). Esse é o resultado que toda peça do bom humor judaico pretende alcançar. Mas, não queremos ainda tratar da linguagem – porque o humor é um gesto específico na linguagem –, o outro elemento, como dissemos, onde o essencial do humano se manifesta e do qual o autor trata. Fiquemos ainda com os gestos das relações humanas. “Míriam debruça-se sobre o ombro da mãe” (p. 67). Assim se inicia o relato “Míriam”. Ela parece ser filha de pais que, tal como Davi, tiveram que atravessar o oceano e tinham materializado o peso da vida que se carrega no pacote de cortes de tecido que se levava sobre os ombros. O empenho desses homens e mulheres resultou, para alguns, em conforto. O conforto pode oferecer um ambiente de amparo e segurança, mas pode também multiplicar a avidez. O desejo ardente que Míriam manifesta pela jóia da mãe, o gesto de cobiça que o narrador ressalta, põe em manifesto a diferença de visão de mundo entre a geração dos pais de Míriam e a sua geração.

Diz o narrador: “aquela adoração denunciava algo diferente, estranho... um outro mundo, um mundo diverso do seu” (p. 70). Novamente, de forma minimalista, resgata-se numa cena um gesto que denuncia o essencial – neste caso, o essencial da diferença de visão de mundo e de homem entre duas gerações. A cobiça de Míriam pela jóia da mãe, uma cobiça que chega a se constituir num culto ao ouro, aos bens, à posse, denuncia o que poderíamos entender como sendo uma perversão do conforto. Mas, nem todos os filhos desses imigrantes vindos de terras distantes passaram a cultivar o ouro. Alguns tomaram para si fazer deste canto da América, do novo continente, o lugar para a luta pela realização dos ideais messiânicos de um mundo melhor, em que cada homem pudesse viver com plena dignidade o fato de ter sido feito à imagem e semelhança do Criador. “Camaradas” traz à cena um Saul, militante convicto e disciplinado, engajado na luta por promover a revolução que derrubaria tudo aquilo que oprime os homens e estabelece injustas diferenças. Enquanto um comício acontece, ele é o responsável por dar cobertura à emissão de rádio clandestina que deveria espalhar, pelos quatro cantos do país, as boas novas da revolução e predispor todos os cidadãos a se engajarem na luta derradeira entre o bem e o mal.

Enquanto entoam a *Internacional*, um bando de arruaceiros irrompe, disparam-se tiros, Saul é atingido... a história avança, o tempo passa, a matéria de que somos feitos transforma-se, os contextos mudam, o que éramos nos assombra enquanto somos o que amanhã será transformado. De algum modo Guinsburg, nesse conjunto de relatos, conta o que seriam as aventuras de imigrantes judeus em terras brasileiras: suas chegadas, suas entradas e saídas, o acontecer de andanças judaicas no Brasil. Repercuta no in-

terior desse agrupamento judaico vozes e situações da história de nosso país. Os primeiros são bandeirantes, aos quais podemos dizer que se seguem as capitânias hereditárias e até o sistema de regências. Porém, o autor não se quer cronista de um coletivo. Parece que sua opção é muito mais por acompanhar o que cada um faz de si enquanto o tempo passa. Como se fora um bom judeu da tradição mística, ele emparelha o acontecer coletivo ao desdobrar individual e, se ao coletivo cabe saber responder ao momento histórico, ao indivíduo cabe dar conta de si, de uma complexidade que quase sempre escapa a qualquer tentativa de síntese e, portanto, a qualquer estratégia de controle pessoal. Mais somos feitos do que fazemos. Em “O mandamento”, Davi deve dar conta dos seus desejos pela mulher de Urias, seu sócio. Em “Maria”, a personagem deve dar conta das demandas dos patrões, da doença do pai, de seu desejo sexual, do preconceito racista e de seu alcoolismo. “Camaradas” finaliza-se com um parágrafo que funciona à maneira de um epílogo: “o tempo se passou desde aquela rajada de tiros e o narrador visita seu amigo no hospital. Não é o tiro que inquieta agora mas, sim, uma operação de próstata. Conversa vai, conversa vem, o tempo passou” (p. 101). O tempo passou tanto entre eles, na hora da visita, quanto entre o acontecido, as tardes revolucionárias, e o agora da narrativa. O que fazer com essas tardes tão energeticamente batalhadas e agora tão distantes? Bem, o narrador as escreve, recria o gesto, desta vez na forma da escrita – um gesto ficcional que, ao passear por entre palavras, passeia também por aquelas tardes e suas manhãs. Tardes de ontem que, para poder continuar indo e vindo neste mundo, precisam ser revisitadas. O que parece importar ao narrador são os atos. É através deles que alguém pode ser minimamente senhor de seus movimentos. “Joel penetrou na sala fartamente iluminada...” (p. 55). Em “Conhecendo a família”, Joel se apresenta à família da noiva, Míriam. Estão todos lá: o tio Samuel, a prima Sônia, o primo Carlos e o caçula Jaime. A dinâmica toda própria dessa família transforma Joel num estranho de quem se pode dizer tudo, menos que é senhor de seus movimentos. Este é o gesto que se resgata, o de ser um estranho mesmo na casa da família da noiva.

Se um agrupamento humano atravessa o continente, rodeado de incertezas, para tentar dar continuidade à sua odisséia coletiva, sem saber direito o que será do amanhã, a cada indivíduo em particular não é dado terminar algo por completo. Todos e cada um fazem parte de uma construção que escapa aos limites de que somos feitos. Dois companheiros, o narrador e Zé, em “Todo de branco”, organizam-se para a tarefa que o partido designou. Devem pegar um avião. À grande velocidade, a narrativa vai saltando em direção ao presente, bifurcando o que era

um destino comum em realidades diferentes. Laços de afeto amarram histórias distintas. É que uns precisam dos outros como as crianças precisam das histórias da Dona Anunziata que, debruçada sobre a sua máquina de costura em “Noturno da imigração”, interrompe a história de seu avô, o conde: “Não adianta. Hoje, não conto” (p. 135). Se a narrativa, seja ela oral ou escrita, pára, se o jogo se interrompe, o que resta? Mesmo que, de um Faustino, se faça um Fausto, vale a pena o jogo. Em “Fausto Faustino”, a personagem Faustino desespera. Deixou-se fazer parte da narrativa de um narrador e, perdido na existência do texto, desconhece-se. “Era como se, no jogo em que entrara, estivesse sendo descaracterizado e, despersonalizando-se, houvesse perdido a sua identidade, o seu eu, a sua própria alma” (p. 122).

Talvez o mesmo se dê com o acontecido na ficção de Guinsburg. É que, se sua narrativa estabelece cortes e experimenta diversas formas de narrar, assim o faz porque a intenção do jogo, se é que o jogo tem alguma intenção, não é com certeza a de ir à procura da lembrança dos antigos bons dias. Parece mais tratar-se de uma andança em torno da humanidade, que se deixa entrever, como dizíamos, na exposição de um movimento sempre singular da alma humana, em gesto e linguagem. Cada conto traz à cena um narrador e uma forma de narrar específica. E o conjunto compõe uma constelação que não é tanto um rastro apontando para o passado, mas uma manifestação da liberdade de existir nos signos da escritura, ou seja, de uma liberdade que se manifesta essencialmente na linguagem. Porque é aí que se dá a tendência humana para um coletivo que ajunta, que congrega. A história propriamente dita, mais do que um pano de fundo para o desenvolver da ficção, constitui-se num terreno no qual, através da linguagem, pode ir se construindo um caminho para a expressão do humano.

As personagens de Jacó Guinsburg não sabem muito bem onde se encontram, apesar de alguns contos trazerem à cena uma plena implicação da personagem com a história. “Convescote no piquenique” é um bom exemplo do que estamos tentando dizer. O conto traz à cena a tentativa de organização desse contingente de trabalhadores novos imigrantes, chegados de terras distantes, que, na condição de vendedores ambulantes, viviam à margem do mercado formal de trabalho em constituição numa sociedade em transição abrupta ao mundo industrial.

Se, na realidade dos anos 20 e 30, a melhoria das condições de vida dos trabalhadores, bem como o modo como deveria se realizar a organização destes para efetivar tais melhorias, faziam parte prioritária da pauta político-social, no conto essa convicção, a da necessidade de se assumir uma consciência de classe e atuar organizadamente, é alocada para o in-

terior da vida desses “*klienteltchiks*” (vendedores ambulantes, em ídiche). Brodski, a personagem que tenta organizar algo assim como um sindicato de ambulantes, pretende realizar um piquenique ao qual todos os ambulantes precisariam acudir. “Uma lasca de lenha sozinha não é nada, um feixe faz uma fogueira. Precisamos juntar esta lenha, e já. Vamos, pois, à Vila Galvão com o nosso piquenique, formar uma união que represente a nós e nossos interesses. Porque só assim nós, que trabalhamos debaixo de sol e de chuva, vendendo à prestação sem saber quando Dona Maria vai nos pagar, poderemos falar de igual para igual com aqueles ricos exploradores!” (p. 37) (Os ricos exploradores, no caso, eram os atacadistas). É claro que, em todo esse conto, há uma ressonância de um momento histórico, da entrada em cena da classe trabalhadora no contexto da industrialização e de sua tentativa de participação político-sindical.

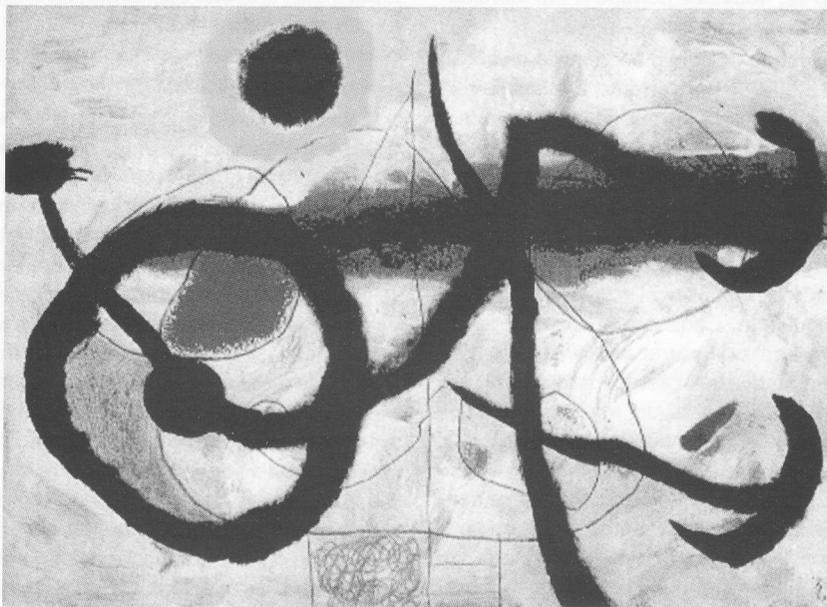
São as lutas do sindicalismo e as aspirações da classe trabalhadora presentes no contexto mais amplo dos anos 30 que são introduzidas na ambientação desse círculo de recém imigrados de um modo próximo ao da paródia, porque o que a personagem Brodski procura realizar entre os seus na narrativa é quase um arremedo, uma imitação, com tintas judaicas, da luta dos operários por reformas e transformações sociais, num meio violentamente discriminador e destruidor de direitos de uma parcela gigantesca da população. Uma luta social que é, também, uma luta pela liberdade de expressão e de organização. Só que o nosso Brodski que, tal como no contexto mais amplo, tem que se haver com as questões do nível de representatividade que uma liderança tem entre os seus, não convoca, utilizando o cargo de mando obtido por aplauso e aclamação, para uma greve geral, mas para um piquenique, a fim de obter as verbas para o erguimento da sede da associação que se pretende criar. Porque “ninguém casa sem casa” (p. 36). Sruklik, o amigo de Brodski, cujas andanças por terras brasileiras são essencialmente o ingresso na língua portuguesa, tal como operada no Brasil, é erguido à condição de escritor do importante convite que devia ser distribuído entre todos os “*klienteltchiks*”. Sruklik discorda do termo *piquenique*, acha que essa palavra é alheia ao bom português. Suas andanças, como um bandeirante no interior da língua falada e escrita nestas regiões tropicais, deram com a palavra *convescote*. Está então montado o conflito do conto, dado que agora se polemiza se o convite é para um piquenique ou para um convescote.

O jogo aqui é bem sério, porque o que nós estamos vendo na forma ficcionalizada é toda essa questão à qual nos referíamos no início deste trabalho, entre localismo e cosmopolitismo, questão central da modernidade em nosso país, e que o autor insere no interior de um punhado de novos imigrantes batal-

hando por integrar-se à nova paisagem social da qual passaram a fazer parte. Srulik quer ser mais realista do que o rei e argumenta em favor do uso da palavra *convalesce* para evitar que estrangeirismos corrompam, de algum modo, a pureza da língua. Justo ele, um estrangeiro, alguém cuja estrutura carregada de implicações verbais e históricas provenientes da singular intimidade com as palavras e letras do Velho Testamento e recém chegado a toda essa nova paisagem lingüística, que toma para si a luta pela expressividade na língua portuguesa operada no Brasil.

E, por que não? No conto anterior, “As andanças de Srulik”, ficamos sabendo que ele é versado no

trutura ídiche ou se foram ditados e refrães ídiche transcritos para a nossa língua. “Não tem onde cair morto, nem vivo”, por exemplo, é ídiche ou português? “Atirou no que não viu, acertou no que devia” com certeza é português. Mas, na fluência da língua com que Srulik e os seus se expressam, até “não perdeu a esportiva” lhes é tão natural quanto a expressão – esta sim, uma construção à maneira de funcionar da língua ídiche – “com o sol, não há preto que não fique ruço”. Até as expressões “um negócio da China” ou “uma proposta de pai para filho” parecem estar tão integradas ao fazer e falar desses negociantes em novas terras que o que parece estar sendo



trabalho com textos, que aprendera o valor das palavras. “Da longa e severa educação tradicional, além de profundos conhecimentos dos livros e dos preceitos sagrados com o recheio de histórias e de máximas que citava a três por quatro com muita verve e tempero, trouxera um rico repertório de anedotas talmúdicas e profanas, muitas das quais particularmente apimentadas” (pp. 13, 14). Mário de Andrade, num texto de sua coluna jornalística “Taxi”, publicado no **Diário Nacional** no dia 8 de agosto de 1930, diz: “Uma das coisas muito comoventes prá mim é descobrir que uma coisa que parece bem nossa, bem brasileira, vem de longe, doutras terras” (1976: 231). Esse fenômeno nós também podemos descobrir na fala que o autor coloca na boca dessas personagens recém chegadas ao Brasil. Nelas, está presente uma oralidade advinda do ídiche, mas expressa num português tão “coisa nossa” que não sabemos se foram ditados e refrães brasileiros transcritos para uma es-

narrado é essa integração de línguas distintas que outorga à nova situação existencial dessas personagens, a todos esses imigrantes, não tanto uma condição de ruptura, mas uma transformação capaz de acolher o novo no interior da estrutura de sentenças própria da língua ídiche, que abre agora espaço, naturaliza, por assim dizer, sentenças tão brasileiras como “no seu terreno, só ele cantava de galo”. No livro de Jacó Guinsburg, um punhado de imigrantes judeus passa a integrar a nação brasileira do mesmo modo como a palavra piquenique adentrou a língua portuguesa. Todas essas personagens são tão plenamente judias quanto brasileiras e renovam-se renovando a língua. Uma renovação que é também distanciamento de um passado que já foi presente, mas que ainda teima em se atualizar através da canção trauteada à meia voz, em “Fantasma da noite”.

Se o moderno, na literatura, manifesta-se na problematização da articulação da realidade no espaço

da linguagem, ou seja, se o moderno é, de alguma forma, uma permanente recriação da linguagem, então a entrada em cenas brasileiras desses imigrantes judeus constitui-se numa ambientação propícia para a realização dessa mesma proposta que se quer formuladora de um experimento expressivo. Porque o que Jacó Guinsburg apresenta é, antes de mais nada, a realização de uma nova linguagem, nesse caso proveniente da entrada em cena da experiência judaica no interior da experiência brasileira. Uma experiência que ele tenta resgatar na linguagem. Nesse intento, ele se alinha a, por exemplo, Alcântara Machado, que Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, apresenta como “o prosador do modernismo paulista” (1975: 420) e que, no conjunto de contos que compõem sua obra *Brás, Bexiga e Barra Funda*, publicado em 1927, traz à cena a linguagem do imigrante, para poder obter um vértice de escritura, a partir do novo, sobre o que já está estabelecido. O imigrante que chega é esse novo que põe em questão a tradicional organização social da cidade de São Paulo. Ao nível da linguagem, o alinhamento de Alcântara Machado – um autor oriundo de uma tradicional família paulista – tem por intuito a criação de um espaço textual com linguagem renovada. O imigrante, ou melhor, a linguagem do imigrante, propicia ao autor a criação de um novo modo de apresentar as histórias curtas em nossa literatura. A entrada em cena desses novos imigrantes propicia uma renovação na fala, em específico, e na linguagem, em geral. Jacó Guinsburg dá continuidade a essa linha de experimentação, só que o faz desde dentro. Porque ele, apesar de ter um convívio muito íntimo no campo intelectual de nossa cidade, é um tradicional filho de imigrantes, não italianos, mas judeus do leste europeu. Ele é do Bom Retiro, do “bairro da imigração que nasceu ao pé da Estação da Luz” (p. 145). Aliás, é com um texto que leva esse nome, “Bom Retiro”, que se encerra a quarta parte do livro.

Nesse texto, mais do que uma homenagem ao bairro, resgata-se a entrada do novo que, plasmado na geografia da cidade, em vias urbanas que carregam o nome de Rua dos Imigrantes ou Rua dos Italianos e reconhecido pelos transeuntes como o “bairro dos judeus”, ofereceu-se como o “Bom Retiro de homens e mulheres acossados pela fome, pelas injustiças e pelas guerras” (p. 145). No último parágrafo, o autor territorializa a integração desse novo elemento, desses novos imigrantes, dessa língua estranha que, aos poucos, foi aprendendo a se expressar em português, contribuindo assim para a renovação de nossa língua. “E nos campinhos de futebol, nas troças, nas histórias contadas à luz dos lampiões a gás, na melodia dolente das sanfonas, na venda de seu Joaquim e na quitanda de seu Beppe, fundiam-se hábitos, chocavam-se tradições, desgastavam-se arestas, nas-

cia um novo mundo”... “...Ali, estabeleciam-se laços, caldeavam-se culturas e cimentavam-se os fundamentos de um Eldorado de concreto e aço...” (p. 146). É esse sincretismo, essa reunião de experiências expressivas diversas, de elementos culturais diferentes que geram uma totalidade complexa – manifestações de um fenômeno social concreto – que o nosso autor, à maneira de nossos modernistas, aborda ao nível da linguagem.

Alcântara Machado é, por assim dizer, alguém que, na geografia da cidade, sai do centro para ir à periferia, à procura desses novos bairros que os imigrantes foram consolidando em nossa cidade, transformando-a. Jacó Guinsburg implanta-se nessa geografia desde a periferia para o centro. Não que ele almeje as arcadas de onde provém Alcântara Machado. Mas, observa-as com familiaridade, sem abrir mão desse olhar periférico que lhe é natural. As arcadas, aqui, claro que não são apenas aquelas pertencentes à Faculdade de Direito, mas o essencial da produção cultural brasileira – principalmente, em nosso país, aquela produzida a partir dos anos 20 e, em especial, o regionalismo de Graciliano Ramos.

O nosso autor é, antes de mais nada, um leitor, e observa a realidade com o auxílio das letras escritas, às quais a sua leitura atenta outorga a dimensão de obra, deixando transbordar a força expressiva dos textos lidos para além dos limites dos livros, que passam a ocupar a função de um par de óculos através dos quais lê-se o mundo. Em “Manoel da Paixão”, é exatamente esse modo de sobrepor ao mundo o esboço proveniente da leitura de uma escola literária – no caso, o regionalismo, acrescido dos traços através dos quais o muralista Diego Rivera retratou gestos revolucionários de massas de homens e mulheres subjugados da América Latina – que a personagem Manoel, um companheiro seu em revisões de textos ficcionais oriundo do interior de Pernambuco, põe em xeque. Nosso narrador é um conhecedor dessas obras e, a partir da leitura delas, parece ter emergido para ele um rosto específico através do qual identifica os homens e mulheres oprimidos de nossa América Latina. Junto com Manoel, revisa um texto de caráter regionalista, que traz à cena “a história de um cabra, fiel serviçal de seu coronel, de cujos desmandos era um instrumento cego” (p. 115). A reserva de Manoel, tudo o que ele tem de particular, de estranho e inacessível, toda essa distância pretende ser vencida pelo narrador através da projeção desse rosto peculiar, construído nas leituras desses livros, sobre a concretude da vida de Manoel. A obra regionalista, para o nosso narrador, transborda os livros e aloca-se sobre a estranheza do companheiro de trabalho que está ao lado, passando assim a auxiliar a identificar o estranho que é tão próximo, a, de algum modo, familiarizá-lo através do repertório cultural que a lei-

tura das formas expressivas lhe outorga. Mas, Manoel da Paixão resiste. No dia seguinte ao do trabalho de revisão, pergunta ao narrador:

“Pelo visto, o senhor lê muita ficção regionalista do Nordeste, não é?” (p. 116).

O narrador responde que sim e continua:

“Mas, a propósito do que está me perguntando?”.

E Manoel responde:

“Porque ontem o senhor se envolveu tanto na história de nosso contista, que por sinal é excelente, e fez uma transferência de tal ordem que acabou sublimando em mim tudo quanto estava sentindo na personagem do cabra...” (p. 117).

A distância entre o real e a representação emerge com força nesse pequeno relato. Os livros, parece querer dizer Manoel, produzem falsas aproximações ao integrar o outro no interior de nossas produções culturais. Mas o outro, parece querer dizer Manoel, é sempre um outro para além da representação. E esta questão, a dos limites da *mimesis*, que o autor aqui ficcionaliza, é central na ficção moderna. A singularidade aqui está em que o autor alinha-se a Manoel para trazer à tona aquele elemento do humano que escapa à representação e que é responsável, em grande parte, pela sua essência. Ou seja, a literatura não consegue por inteiro vencer a distância entre o homem e o seu semelhante.

O livro não ocupa mais esse lugar de confluência entre os homens. Ele, por assim dizer, anda em paralelo ao acontecer humano, e algo desse acontecer não é mais abarcado no interior da soma das páginas escritas. Este é o estado de coisas a partir da crise das representações. Porém, uma maldição maior desse contexto todo é o que o autor problematiza na narrativa “Imagens”. Ali, a personagem, um ator, vê-se reduzido à encenação de um único papel, na cristalização de uma imagem que, justamente por ter se coagulado, impede a fruição expressiva. O autor coloca a personagem contemplando seu desempenho num programa de televisão. Talvez o meio interfira porque, apesar do longo treino, tudo se reduzira a algo próximo a um *clichê*, um mero estereótipo cuja utilidade única era a de servir para o reconhecimento das grandes massas. São os limites da representação para um ator que ingressa no mercado cultural que o texto traz à cena. Aqui, as coisas se dão às avessas de “Manoel da Paixão”. Lá, algo do humano escapa à possibilidade de representação. Aqui, o humano está de tal maneira aprisionado nas malhas da representação que a possibilidade de atuação restringe-se a pôr em cena algo menor do que um papel: um estereótipo.

Em “Manoel da Paixão”, o mundo resiste à soma de leituras acumuladas. Em “Imagens”, a *performance* do ator não dá vazão à soma de compreensões

acumuladas por ele, que deveriam auxiliá-lo a renovar a apresentação da personagem. São os limites da hermenêutica nos dias de hoje que, de algum modo, são aqui figurados em breves textos ficcionais. Entre os textos e a realidade, as coisas se dão de um modo tal que os caminhos parecem se bifurcar, encerrando textos no interior de textos e a realidade entregue a si própria. Nem sempre foi assim. Nem sempre o canal que vincula o texto à realidade permaneceu obturado.

Na tradição judaica, por exemplo, o Livro tem lugar central. Para dar conta da realidade, meditava-se noite e dia sobre o Livro. O estudo do Livro permitia a leitura do real. As letras do Livro, por assim dizer, articulavam o real. O Livro, aqui, é o conjunto de palavras divinas reveladas nos cinco livros de Moisés que, por muito tempo constituíram-se, como diz o autor em “Da mulher na Bíblia”, em espelho capaz de refletir o homem. Mais do que ser lido, o Livro lia o homem. E a soma de leituras feitas por gerações de leitores constituiu o que o autor denomina, no mesmo texto, de um “auto-retrato espiritual ... da criação do homem a caminho de sua condição” (p. 172).

Os capítulos 5 e 6 estão reservados a alocar no campo judaico o jogo que o autor realiza. Ele se permitiu adentrar esse terreno dotado da mesma intencionalidade lúdica com que operou nos capítulos anteriores. A escrita, para ganhar a condição de jogo, não deve limitar-se e tem que correr o risco de abarcar a vida por inteiro. E, da vida desse autor, o campo judaico faz parte. O que aconteceu, aconteceu multidimensionalmente. Trouxe imigrantes para terras brasileiras, que aqui deitaram raízes e se transformaram enquanto o Brasil se transformava. E, paralelamente, enquanto o Brasil se transformava, o mundo inteiro se transformava. O judaísmo também se transformou. Do período que as memórias do livro abarcam aos dias de hoje, tanta coisa aconteceu no campo judaico! Da matança nazista ao milagre da fundação do Estado de Israel aos dias de hoje, os acontecimentos foram se desdobrando num suceder vertiginoso, através do qual a situação do judaísmo no mundo contemporâneo ainda está longe de obter a estabilidade que, por exemplo, o sionismo almejava para a questão judaica. Os graves impasses atuais no entendimento árabe-israelense são abordados por nosso autor na narrativa “O processo de paz”. Diante da realidade, um relato que faz troça pode ser o relato ideal. O espaço ficcional oferece-se ao autor como um espaço para brincar com a realidade. Insistimos, como já o fizemos antes, que o jogo não visa afastar a realidade, nem reduzi-la ou ludibriá-la. Da postura do autor, a partir de sua criação textual, somos levados a considerar que a realidade, quando operada ao nível da ficção, precisa ser surpreendida para ser captu-

rada desprevenida e, desta forma, ver-se obrigada a abrir seu jogo.

O deboche do texto “O processo de paz” permite que a realidade do impasse atual no Oriente Médio se ruborize diante do relato. Aliás, esse é um dos efeitos do humor judaico. Se Scholem Burd, a personagem religiosa judia e Abu-Aba, a personagem muçulmana, tornam-se sócios do próspero negócio *Flag & Flags*, fornecendo bandeiras às massas de descontentes para serem queimadas nas manifestações que realizam para a nossa sociedade do espetáculo, e se esse enredo parece-nos ridículo, é porque, diante do material que a realidade coloca à disposição, a chacota é uma resposta propícia para a manifestação do drama. No humor judaico, ri-se do que nos ameaça, não para domesticar a ameaça, nem para afastá-la propriamente, mas para, de algum modo, permitir a travessia por ela. Diante do abismo que se escancara nas relações árabe-israelenses, galhofar e divertir-se ruidosamente significa expor, através da ironia, a liberdade do reconhecimento, o direito, para não dizer o privilégio, de manter certa distância que induz a possibilidade de um relativo consentimento e de uma meia-admiração, ao lado do escárnio e das risadas. Porque o sarcasmo é tudo, menos distanciamento. O narrador não é um espectador indiferente aos acontecimentos. É isso o que estamos querendo pôr em destaque ao falar de consentimento e meia admiração.

Em “Israel em três tempos”, o Estado de Israel serve de cenário para focar três tempos de uma amizade na qual intercambiam-se pontos de vista sobre o mundo, acompanhados de uma ação prática. O narrador, com a ajuda da velocidade do avião, visita seu amigo, um dos construtores que tornaram possível realizar o milenar sonho do retorno à terra de Israel. Israel, uma utopia judaica, uma meta que, de algum modo, serviu de referência a uma interminável peregrinação. E, nos dias de hoje, quando se chega a Israel, aonde se está chegando?

À estranheza de visitar o que, durante milênios, constituiu-se em meta é, no mínimo, inquietante. Enquanto meta a ser almejada, Israel sempre foi tudo, menos realidade: o lugar da utopia. Enquanto realidade, Israel é tudo, menos utopia. Esgotou-se a utopia? Para o amigo do narrador, que entregou sua vida à construção da realidade de Israel, é isso o que parece ter ocorrido. Para o narrador, essas curtas estadias são as idas e vindas na tentativa de melhor compreender a nova realidade que a construção do Estado de Israel forjou. Para ambos, Israel é a tentativa de articular os três tempos da história do povo judeu e da própria humanidade: o passado do legado cultural, o presente da realidade a que estamos expostos e um futuro em que se teima, a fim de apresentá-lo como o espaço privilegiado não apenas para a im-

plantação da incógnita sobre o destino dos homens, mas também da esperança em relação a esse destino. Se a materialidade da realidade de Israel nos dias de hoje é algo assim como a contração, num ponto infinitesimal, da milenar utopia judaica e, neste sentido, uma redução incrível da esperança milenar, por outro lado, a construção dessa infinitésima esperança, a materialidade dessa utopia, significa também, para o narrador, o reconhecimento de uma incrível transformação. Quem fez essa realidade? “O filho do *Melamed* de Helm?” (p. 166). Bem, Helm é um daqueles múltiplos vilarejos da Europa do Leste onde a vida judaica transcorria até os anos 30 do século passado e dos quais não sobrou nada agora, a não ser em textos e memória. *Melamed* era o título outorgado em ídiche àquele responsável pela instrução das crianças. E o filho, bem, o filho saiu de lá, andou um bocado e mudou muito. Mudou a si e as suas circunstâncias. Mudou porque operou, como diz o narrador, “o espírito de uma intenção na matéria de uma realidade” (p. 167). E isso não é pouco. O narrador não fica indiferente à energia humana depositada nessa construção, que talvez reduza utopias, mas opera na realidade. E ele, narrador, o visitante dessa construção? Será que é mais privilegiado por querer continuar “querendo fazer ficção” (p. 168), como diz o seu amigo na frase final? Por poder operar num para além e para aquém da realidade, à procura do ideal?

Em todas as narrativas desse capítulo, acompanha-se o acontecer judaico desde dentro. Em “Entre o ser e o nada: o zeide”, o narrador é convidado a participar de um encontro de escritores em Buenos Aires sobre “a experiência pessoal com a Bíblia” (p. 191). O que nesse relato se descreve não é apenas uma crítica sobre o modo como se dão as trocas entre intelectuais ao que tudo indica de ascendência judaica, mas a própria Babel interna entre cujos labirintos anda-se perdido, recolhendo pedaços de trechos de Freud, Lacan, Kristeva e Barthes, entre outros, para realizar a leitura da Bíblia. A leitura da Bíblia é também a tentativa de significar a judaicidade de cada judeu. O que é isso? “O prazer do texto, o gozo do significado, o intratexto no intertexto, o poetar-se da poesia, Isaías no Boulevard Saint Germain, Jonas visitado pela baleia, Daniel na cova leonina das “circunstâncias”, *my God*, Deus meu, que salsa!” (p. 193). Entre tantos vértices de leitura, um enfrentando o outro, um relativizando o outro, um desdobrando o outro, um significando o outro, um reduzindo o outro, enfim, entre tantos vértices de leitura, acaba-se por ficar “entre a agonia do poeta bíblico e a angústia do filósofo existencial” (p. 195).

Todas as ferramentas da modernidade não bastam para que esse punhado de intelectuais possa dar conta desse estranho amálgama identitário, um condensado de história e texto no qual encontra-se en-

redado de forma difusa “o santo e piedoso judeu, de barba venerável e prosápia não menos respeitável que desce da escada de Jacó” (p. 196). Que mistério é esse que cada judeu carrega dentro de si, que se comporta como uma esfinge particular que, ao invés de lançar o enigma “Decifra-me ou te devoro”, parece lançar o enigma “Decifra-me ou te vomito”? O narrador, ironicamente mas com propriedade, anuncia ao final da narrativa: “o mistério é simples, o mistério é o *zeide*, o avô nosso de cada dia!” (p. 197). Ou seja, todo esse enigma, para cujo deciframento recorre-se a um arsenal teórico gigantesco, nada mais é do que a familiar, ainda que misteriosa, figura do avô pessoal de cada um de nós. Nessa narrativa, o sarcasmo também está presente, mas o jogo, insistimos, nunca é distanciamento. Em “O processo da paz”, a personagem Scholem Burd “morava, naturalmente, na Santa Jerusalém, no piedoso coração do santo bairro, onde a conspurcação não chegava ou sequer ousava aproximar-se, nem no *shabat*, nem nos prosaicos dias da semana e, muito menos, nas grandes festas. Ali, o respeito à Lei e a veneração aos seus preceitos emanava de cada pedra das ruas, de cada janela das casas e, às vezes, de todas as painelas nas inebriantes fragrâncias do *tscholent* e do *guefilte fisch*. Como se vê, para Scholem, tudo estava no devido lugar e na paz do Altíssimo” (p. 150). No jogo do narrador, não se procura um gesto conciliatório e, sob todos os aspectos, defende-se certa dureza. Mas, nunca, uma indiferença.

O último trecho que citamos, ainda que pareça ser uma paródia, não é plenamente burlesca. Não se trata meramente de uma imitação cômica realizada sobre a visão de mundo e as concepções dos judeus guardiões do *shabat*. O narrador opera desde dentro, conhece o estado das coisas no interior desse círculo e trabalha com o material que ali se encontra, construindo as frases em consonância com o fraseado específico da operação textual desse círculo. Este modo de operar pode ser mais claramente detectado na narrativa “Da mulher na Bíblia”, cujo equilíbrio de frases ressoa próximo ao do relato bíblico, como que querendo deixar dar vazão a uma construção que seria mais um desenvolvimento do próprio relato. Por isto, trata-se de um comentário que guarda um certo caráter herético. Porque arrasta a ação no texto fun-

dante para terrenos imprevisíveis. O que é esse texto? Um comentário sobre o papel da mulher na Bíblia? Uma ficção operada sobre as narrativas bíblicas, à maneira como Thomas Mann construiu o seu relato **José e seus irmãos**? Difícil estabelecer sua pertinência. Um híbrido faz parte dele. Começa com seriedade e os seus comentários sobre a Bíblia emergem com autoridade, incursionando não apenas por entre os intervalos do texto bíblico, mas fazendo uso também do resíduo da rede de leituras realizadas pelos comentadores do círculo judaico. Mas, quem conhece os caminhos do criador?

Todo esse percurso por entre livros e leituras, essa porção de mulheres bíblicas abordadas e repentinamente interrompidas, a serviço do que estão? O relato guarda as feições de uma armadilha, algo de estranho se aninha no interior desse comentário/ficção que pretende abordar o papel da mulher no relato bíblico. Recorre-se até a princípios da tradição mística – “precisamente no descer estava por certo o subir, o caminho da ascensão passava pelo deprimido vale da desgraça” (p. 178) – para justapor, entre um versículo bíblico e outro, um híbrido de comentários e ficções. Tudo para demonstrar que o feminino seria “a mediadora eleita entre o homem e o homem” (p. 176). Para quê Eva? Para ajudar Adão. “Mas no que ia ela ajudar? Ao que tudo leva a crer, em despertar o seu companheiro. Em tirá-lo do estado contemplativo e em passá-lo ao ativo. Em desencadear o seu potencial humano. Em convertê-lo, de projeto de homem, em homem de projeto. Em realizar o homem, de modo que ele, com os seus próprios olhos, pudesse medir a glória da Criação” (pp. 175, 176). Eva, o motivo da queda do homem a fim de que ele ganhasse impulso, no seu processo de desdobramento em direção à elevação. Ora, nada nos impede de aproximar a ficção a esse elemento feminino, senão toda a ficção, ao menos a ficção de Guinsburg contida nesse livro. Para quê essa ficção toda? No que ela nos ajuda? Talvez, para mobilizar o que nos acontece e auxiliar na emergência de um desdobramento que possibilite transformação. Ou, talvez, para destacar as razões suficientes para arranhar a nítida indiferença em que, feitos Adão, dormimos no aqui-e-agora. Mas, agora basta. Vamos adiante! O que aconteceu, aconteceu.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Andrade, Mário (1976). *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades.
- Barbosa, J. A. (1983). “A Modernidade no Romance” em: Proença Fo., D. (org.), *O Livro do Seminário*. São Paulo: L.R. Editores.
- Beckett, Samuel (1986). *Malone morre*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- Bosi, Alfredo (1975). *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.
- Guinsburg, Jacó (2000). *O que aconteceu, aconteceu*. São Paulo: Ateliê Editorial; 2a. edição, 2001.
- Machado, Antônio de Alcântara (1994). *Brás, Bexiga e Barra Funda – Notícias de São Paulo*. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas.