6 Cíntia Moscovich

6.1 Descascar ou devorar cebolas

No início da pesquisa, Samuel Rawet e Moacyr Scliar estavam em relação de oposição. Cíntia Moscovich representava a oportunidade de escapar da comparação opositiva binária. Espero, agora, fazer jus à autora que elegi como o neutro, o elemento capaz de desestruturar o embate entre duas forças – neutro que, ao contrário das definições desanimadoras dos dicionários, é aqui usado como significando qualidade superlativa, força diferencial. Sendo assim, vamos buscar as imagens de escritora e de judia que as obras de Cíntia Moscovich nos transmitem e que a colocam como a possibilidade de se escapar, no tratamento da herança, da agressividade de Samuel Rawet e da aparente tranqüilidade de Moacyr Scliar.

Ao contrário de Rawet, cujo falecimento circunscreveu uma obra já finita, e de Scliar, cuja obra ainda não se fechou, mas já tomou uma forma definida, a carreira literária de autora é jovem e ainda produzirá outros caminhos, possivelmente novos. Dessa forma, tudo o que afirmarei tem como prazo de validade o ano de 2008 – o que o futuro reserva é um mistério.

O primeiro aspecto da obra de Cíntia Moscovich que chama a atenção é sua escrita rica e trabalhada. Não estamos em frente nem a textos herméticos e rebuscados, nem a textos de linguagem mais direta e coloquial. Os textos da autora são acessíveis sem abrir mão de um trabalho mais atento e especial com a língua. A impressão que temos é que essa é uma escritora cuidadosa, que reescreve seus textos em busca da expressão final, uma perfeccionista com as palavras, que está atenta a *como* irá narrar suas histórias.

As histórias, evidentemente, assim como no caso de Rawet e Scliar, não são exclusivamente de temática judaica. A temática da mulher, das relações familiares e amorosas (heterossexuais e homossexuais) é constante na obra da autora gaúcha. No entanto, como no caso dos dois autores, o enfoque será na parte da obra da autora que lida com o judaísmo e com a escrita.

Estou ciente de que, nos tempos pós-modernos, é um contra-senso não tratar da temática feminina/feminista em uma autora que oferece uma obra produtiva nesse sentido. Acredito, contanto, que, ao tratar de judaísmo e de escrita, acabarei por tangenciar o tema da mulher. A figura feminina possui um papel ambíguo na cultura judaica tradicional, que oscila entre a fragilidade e a força. Se, por um lado, ela é submissa, responsável pelo lar e pela educação dos filhos, restrita ao âmbito doméstico, por outro lado ela possui o poder de determinar a linhagem. É judeu, de acordo com preceitos tradicionais, quem nasce de ventre judeu. A figura folclórica da *yiddishe mame*, com seu amor violento e dominador pelos filhos, representa, também, a força do feminino nos bastidores. Essas temáticas aparecerão na literatura de autora gaúcha sob um olhar que conjuga o crítico e o poético e observa a tradição com um espírito traidor – ou tradutor.

É importante lembrar que o reverso da visão tradicional sempre correu em paralelo aos mandamentos consagrados. Gilda Salem Szklo nota que *o pensamento judeu, sobretudo em certos apócrifos, e paralelamente no pensamento helenístico, procuravam na mulher um traço esotérico que servisse de princípio de mediação entre o ser supremo e o gênero humano*¹. A heroína sarcástica scliriana que escreveu a bíblia parece ecoar nessas palavras, assim como as mulheres da cultura celta, as mães-terra, senhoras da fertilidade do ventre e do solo, deusas no chão. Que junção de idéias. Já penso em um recorte que trate da questão do gênero. Já penso em rever os capítulos de Rawet e Scliar. Repensar a figura da mulher. Do homossexual. Do próprio homem – pressionado para ser a figura forte e dominadora. Afinal, *gênero* não é apenas feminino. Como pude não tratar disso?

“Os papéis sexuais no judaísmo”.

“A figura feminina em Rawet, Scliar e Cíntia Moscovich”.

“O amor entre iguais: traição da tradição na sexualidade”.

“A *yiddishe mame*: poder matriarcal *versus* poder patriarcal”.

“Queimando cebolas no incêndio: a desconstrução em ação”.

“Invertendo as cores do arco-íris”.

“Por que sou mulher, mamãe?: Eva não nasceu da costela de Adão”.

E tantos outros...Sou admiradora confessa de títulos esdrúxulos.

¹ SZKLO, 1990, p. 116.

Alguns títulos são bons, outros apelativos. Talvez pudessem nomear algum sub-capítulo – ou outra tese.

Assim, embora a literatura de autora seja realmente um prato cheio para tratarmos da visão feminina, da condição de submissão da mulher frente à cultura patriarcal ocidental e do seu apagamento das narrativas, o reverso da tradição pelo viés feminino não é meu foco. A temática da mulher, ao aparecer, receberá um tratamento razoavelmente leigo no que toca aos Estudos de Gênero/Crítica feminina/Crítica feminista.

À obra de Cíntia Moscovich.

A primeira publicação solo da autora gaúcha data de 1996: *O reino das cebolas*, pequeno e precioso livro de contos. A ele se seguiram o romance *Dois iguais: manual de amores e equívocos assemelhados* (1998), os livros de contos *Anotações durante o incêndio* (2000) e *Arquitetura do arco-íris* (2004), e a narrativa autoficcional *Por que sou gorda, mamãe?* (2006)². Os títulos das obras surpreendem pela poesia inusitada, sedutora, algo misteriosa, que parece guardar promessas de uma escrita mais detalhista, rica no fraseado e no vocabulário, sem que para isso haja um ruído na comunicação.

O reino das cebolas é um pequeno livro de contos que se firma pelo cuidado com a escrita e pela recusa aos *sedutores lugares-comuns*, como coloca, no prefácio, Assis Brasil³. O livro é dedicado à memória de Elias Moscovich, pai da escritora. Após o prefácio e a dedicatória, leremos duas epígrafes, citações que, curiosamente, não são literárias, como comumente acontece: as duas advêm de livros de culinária. Ambas trazem conselhos para evitar as conseqüências desagradáveis da cebola: como eliminar do hálito o cheiro das cebolas e como evitar as costumeiras lágrimas ao cortá-las. Estamos na cozinha, um terreno tradicionalmente feminino, um reino definido pelo mais cruel legume – ele dá sabor à comida, mas causa ardência aos olhos, faz chorar. Logo, o reino das cebolas é um lugar ambivalente: repleto de sabor, mas carregado de lágrimas e sofrimento. Gerar o prazer requer uma dose de sacrifício. Aqui, o sabor produzido não funciona de acordo com o jogo

² Os anos citados são os da primeira edição que cada obra, que não correspondem aos das edições citadas nas Referências.

³ BRASIL, Luiz Antonio de Assis. Apresentação à primeira edição (1996). In: MOSCOVICH, 2002, p. 6.

barthesiano de sabor/saber⁴. Parece haver, implicitamente, a constatação de que apenas como o fim do sabor das cebolas se pode alcançar o saber – as cebolas talvez façam parte do processo de sabedoria, mas não coexistem com ela.

O livro é dividido em três seções: “Algumas histórias”, “A história”, no qual está o conto-título, que parece esclarecer e sintetizar simbolicamente os outros, e “O outro lado de todas as histórias”, que é composto por quatro delicadas histórias de amor entre mulheres, sendo que a primeira mantém o gênero de uma das metades do par indefinido. O amor entre mulheres ganhará expressão mais desenvolvida no romance *Duas iguais*, que tratará da história de uma judia e de uma não-judia.

A primeira seção traz três contos que nos revelam uma visão autofágica do judaísmo um tanto singular.

O conto de três páginas “Tradição, tradição” nos traz uma narradora em primeira pessoa que conta a história enquanto os fatos se desenrolam *in loco*, como em um jogo de futebol. A repetição no título de uma palavra central para esta tese parece apontar para uma constatação e um enfado – a tradição é isso mesmo, o que se há de fazer? Estamos no fim do dia de Yom Kipur e a narradora é alguém que faz parte de uma família judia. Ela abraça o irmão, que pergunta se ela jejuou, como é a lei de Yom Kipur. *Não, não jejuei, ele não lembra que não jejuo?*⁵ Ponto para a judia cultural, autofágica, que não segue os preceitos, mas os trai e os adapta ao seu modo. Nossa narradora, no entanto, não é a figura da judia cultural de mente aberta que impera. Há nela ironia e irritação. A noiva do irmão, provavelmente não-judia, lhe causa aversão: *muito perfume e muito adocicado. Meu Deus, será que meu irmão não reparou na catástrofe que é o cabelo desta moça? Noiva. Noivinha, isso sim. Bom, certo, é Yom Kipur, mal não falo, mal não deveria pensar. Ao menos hoje*⁶. Nos comentários da narradora transpiram o antagonismo comum ao diferente que surge e a futilidade de quem julga pela aparência – falha consciente, que leva a voz irritadiça a se censurar por seus pensamentos mesquinhos no dia em que se pede perdão pelos erros cometidos. Ao que parece, contudo, esses pensamentos são constantes – ninguém escapa. A família está atrasada. A narradora fuma e tem fome – além de um nariz sensível. Sente o cheiro de *iuch*⁷ que vem da cozinha. Sente o cheiro almiscarado do outro irmão, as notas fruto-

⁴ BARTHES, 2002, p. 47.

⁵ MOSCOVICH, 2002, p. 21.

⁶ Idem.

⁷ Uma sopa de galinha, semelhante à canja.

florais da cunhada. Não suporta a correria dos sobrinhos. Delicia-se em pensar que a noivinha não saberá o que fazer com os talheres de peixe: *du-vi-dê-o-dó que ela saiba*⁸. Delicia-se com o *iuch* e os outros pratos preparados pela mãe: *guefiltefish, chrein, beigale*. Trata-se de um senhor banquete que a noivinha não aprecia, trocando-o por coca dietética. Desprezo: *o que meu irmão viu nela? Amor de pica fica*⁹. A noiva se levanta da mesa subitamente, o irmão vai atrás furioso, com cara de quem quer cometer um homicídio. Segue-se uma discussão na sala contígua. *Que mulher horrível. Um baque surdo. Acho que acabou. Sempre a mesma coisa. Sempre conheço a cara de meu irmão quando quer cometer um homicídio*¹⁰. Fim do conto.

O final do conto, tão sucinto quanto o seu desenvolvimento, parece inicialmente apontar para o assassinato da noiva, uma opção por demais dramática e deslocada. O mais provável é se tratar de uma típica noite de Yom Kipur, com a família reunida com seus conflitos não declarados, que geram situações que se repetem sem resolução. Há insensibilidade no tratamento com a família, assim como o desprezo por quem não é do grupo. A narradora, apesar de não ser a judia tradicional, não chega a ser tolerante com a diferença. Ela se assemelha a uma judia imaginária elevada ao cubo: não jejua conforme a tradição, mas, em atitude hipócrita, usa esta para justificar a rejeição que sente pela noiva do irmão. O conto parece nos dizer que mais importante do que manter a tradição em um aspecto superficial é ser capaz de traçar um caminho mais tolerante. Dessa forma, não jejuar não significa realizar uma traição positiva, visto que esta não é acompanhada de um trabalho de herança consciente, capaz de gerar valorização do que se escolhe e maior abertura para a diferença. Ou seja, nem sempre a transgressão – a falta de jejum ou o consumo de carne de porco do judeu não-judeu – indica a autofagia de que trato. Não seguir rituais tradicionais não equivale a atingir um pensamento independente, capaz de construir versões inéditas, traduções relevantes.

O conto “Sheine meidale” apresenta uma visão inovadora sobre a questão da tradição e da traição principalmente em sua recusa ao drama. Os movimentos traidores e tradutores não são colocados de maneira grave, assemelhando-se mais a uma revolta juvenil e inseqüente do que a uma quebra consciente das leis – as judaicas e as sociais. A heroína judia, se assim a podemos chamar, não

⁸ Idem.

⁹ Ibidem, p. 23.

¹⁰ Idem.

está fundando um movimento autofágico, questionador das normas – está apenas reagindo espontaneamente ao que a vida cotidiana lhe traz.

A história é contada em retrospectiva, num movimento proustiano. A narradora, judia, relembra o final dos anos sessenta, quando era uma pré-adolescente, a *sheine meidale*¹¹ do título, como o pai a chamava. A menina, uma precoce tradução da figura clássica feminina, prefere as brincadeiras típicas dos meninos, como o futebol; devido a ser a dona da bola, consegue o posto de capitã do time, *direito adquirido na marra*¹². Na equipe, além dos irmãos, está Luiz, não-judeu, o filho do zelador do prédio.

Em pouco tempo, *sheine meidale* e Luiz começam a namorar. O namoro é marcado não tanto por juras de amor romântico, mas pela descoberta do corpo e do sexo. A linguagem utilizada é franca, impudica, cheia de gírias adolescentes, visto ser a narrativa em primeira pessoa. Escutamos a própria menina – segundo o pai, cada vez mais mocinha – falando sobre as suas impressões sobre o seu corpo e o do namorado – embora ela admita que *gostar, gostar mesmo, eu gostava do Márcio, colega de aula, que nunca tinha me dado muita bola. Mas, se Luiz queria, por que não ser sua namorada?*¹³. É interessante perceber que ela consegue diferenciar sentimentos amorosos da atração física. Para ela, não há contradição em gostar de um menino, mas se relacionar fisicamente com outro – essa é a oportunidade que se oferece, por que não experimentar? Assim, *meidale* não faz o papel da sofredora romântica – nem em relação a Márcio, que não a quer, nem em relação a Luiz, por este não ser judeu.

O namoro dos dois começa quando Luiz mostra seu órgão sexual à menina. Ao ver o órgão não circuncidado, a menina recorda do *brit milá* de seu irmão mais novo, cerimônia na qual este é circuncidado e recebe seu *shibboleth*. A lembrança serve para marcar que Luiz não é judeu, não fez a *aliança primária* ou, como ela comicamente chama, *o divórcio entre o prepúcio e a glande*¹⁴. Vemos, desde o início, que ela tem uma visão distanciada e bem-humorada da sua condição de judia, isenta da célebre culpa judaica. Ao ver o órgão de Luiz, é movida por uma curiosidade direta, sem culpa, que de tão pura chega a ser pornográfica: *Se eu não tinha vontade de pegar a piroca dele? Tinha, claro que sim. Peguei e ela foi aumentando, dilatando, inchando entre meus dedos. Senti um calorão gostoso vindo do meio das pernas*¹⁵. Luiz pede que ela beije seu

¹¹ Do iídiche: menina bonita.

¹² MOSCOVICH, 2002, p. 49.

¹³ Ibidem, p. 54.

¹⁴ Ibidem, p. 53.

¹⁵ Ibidem, p. 54.

órgão, que ele diz *não ser piroca, mas pau. Quem te piroca é criança*¹⁶. Ela pondera a consideração de Luiz: *podia ser, certo, a piroca dele era um pau. Pediu que eu mostrasse a minha xexeca. Não, só a calcinha, a mãe havia me dito que não se devia mostrara a xexeca para ninguém, só no dia do casamento. Ele entendeu e começou o canto da corte: quer ser minha namorada?*¹⁷.

A narradora recorda sem pudores esse primeiro contato sexual guiado mais pela curiosidade do que pela paixão. Luiz não se coloca como uma figura romântica por quem ela se apaixona – ela gosta de Márcio – mas como um corpo de homem, novo, estranho. É interessante notar que, quando mais velha, já voz da enunciação, ela vê o pedido de namoro como um canto de corte, motivado pelo interesse de Luiz, que percebe que, para ter um contato mais íntimo, deve propor uma ligação mais séria. Após aceitar a corte, ela fica levemente triste: *é que eu tinha certeza de que meu pai me mataria se eu namorasse um góí. Como eu poderia casar com Luiz?*¹⁸. Ela está ciente das limitações do namoro, mas segue em frente em suas descobertas sexuais com Luiz, às escondidas, sem maiores melodramas. Quando finalmente fica menstruada, ou “mocinha”, descobre que o namorado não sabe de onde vêm os bebês. Ela, *escolada no assunto*, explica tudo e o deixa perdido *entre vaginas, óvulos, ejaculações e espermatozóides. Guri bocó*¹⁹.

A partir disso, *meidale* passa a se sentir levemente superior. Na escola, Márcio a convida para ir ao cinema. Ela fica feliz e já pensa na possibilidade de namorá-lo. Começa a olhar de maneira crítica para Luiz, não entende o que viu nele, *mirrado, esquelético, era góí e se eu resolvesse casar com ele o mundo pararia de girar. Mas por que me casaria com Luiz? Me senti muito responsável, eu não gostava dele, portanto não deveria alimentar falsas ilusões, meu destino era o Márcio, tive certeza*²⁰. É interessante perceber o que *não* ocorre: *meidale* não escolhe viver uma história de amor proibida com um góí, o que seria bem mais melodramático e uma traição à tradição – afinal, já havia admitido não gostar dele, mas de Márcio, e novamente confirma seu gosto primeiro – e, ao desistir de Luiz, não o faz devido a ele ser um góí, mas sim porque realmente não gosta dele. Ou seja, os dois caminhos possíveis para uma tensão – seguir o namoro com um não-judeu ou encerrá-lo justamente por ser um não judeu – não

¹⁶ Idem.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Ibidem, p. 55.

¹⁹ Ibidem, p. 61.

²⁰ Ibidem, p. 63.

se concretizam. Qualquer expectativa por um desenlace grave é esvaziada pela leveza com que a narradora conta a história.

Sentimos pena de Luiz, que fica magoado, mas percebemos que não há um grande amor em jogo. Por um lado, a narrativa acaba de maneira convencional, dentro da lei, já que *meidale* começa a namorar um judeu, filho de médico e conhecido da família, inclusive, e não um góí. Porém, no caso, a transgressão está na maneira direta, sincera e sem pudores com que a história é contada. Não se cria um drama nos moldes *Romeu e Julieta* com Luiz, nem uma história de negação do amor verdadeiro pela escolha da lei e de Márcio – a escolha por Márcio é feita por vontade própria, com naturalidade, coincidindo com a lei de maneira espontânea. *Meidale*, evidentemente, sabe que a família não aceitaria Luiz. Contudo, a narrativa não está focada em denunciar as leis já introjetadas na menina, que a fariam agir de maneira pré-determinada, optando por Márcio em detrimento de Luiz. Não, *meidale* não quer Luiz – ele é mais um brinquedo, um jogo diferente do futebol, do que uma paixão.

Como já discutido no capítulo intermediário, podemos enxergar em Rawet, Scliar e Cíntia Moscovich três gerações de autores judeus no Brasil: há a literatura dos imigrantes, que não nasceram no idioma e priorizavam sua sobrevivência no novo país; há a segunda geração, que já domina o idioma e vive o conflito dentro/fora, entre a casa/comunidade e a vida na rua e no colégio; e, por último, as gerações mais adaptadas, que escrevem não para resolver o conflito de identidade, mas por outras razões ²¹. Essas etapas não são estanques, e pode haver o ressurgimento de etapas anteriores em alguns escritores. No caso de Cíntia Moscovich, ela se situaria na terceira etapa, em que o conflito de identidade já estaria mais atenuado ²². Para firmar a identidade, não é necessário casar com um judeu, assim como não é necessário casar com um não-judeu para transgredir. Essa é uma transgressão já absorvida. A traição não chega a ser a iniciação sexual com um não-judeu, mas sim a maneira de encarar tal experiência; sem culpas, sem idealizações, separando o amor do sexo. Se *meidale* amasse Luiz, talvez lutasse para ficar ao seu lado; contudo, sem sentimentos mais aprofundados, a menina judia de boa família também é capaz de ter prazer sem que haja uma contradição. O não-judeu não é uma ameaça – é apenas uma opção entre outras, a ser considerada em prol da felicidade, e não em prol de uma revolução da tradição.

²¹ SCLIAR apud ROZENCHAN, 2005, p. 152.

²² ROZENCHAN, 2005, p. 152.

Essa postura fica ainda mais clara no conto “O homem que voltou ao frio”, do livro *Anotações durante o incêndio*. A narrativa é em primeira pessoa. Ethel, nova *meidale*, após voltar de Israel, recebe um telegrama: um finlandês que havia se apaixonado por ela em um kibutz decide procurá-la no Brasil. Ethel havia tido aventuras com três rapazes em Israel, contrariando as ordens do pai, mas o finlandês não a atraía. A perplexidade da família não é maior do que a da própria Ethel: ela não o deseja, mas frente à intensidade do que ele sente por ela, sente-se quase que culpada por não poder corresponder: *comecei a aprender a ser benquista, suportando o sacrifício de não merecer*²³. Ela não sente atração, muito pelo contrário: sente um misto de compaixão e repulsa pelo estrangeiro branco, feio, desengonçado, que não conseguiu se converter ao judaísmo em Israel, mas tem a esperança de casar com Ethel e ter filhos judeus. *Pensei que não tinha obrigação de querê-lo, que nada fizera, que não mexera a mais remota palha para atraí-lo e para enredá-lo*²⁴. Ethel não ama Edward – se o amasse, haveria um elemento desencadeador da traição da tradição. Ela é mais uma *meidale* que não quer viver uma história de *Romeu e Julieta* com um góí – não por medo de não seguir a lei, mas por simples desinteresse na figura que a ama. Nancy Rozenchan²⁵ enxerga o tom mais *light* que Cíntia Moscovich confere à temática do casamento misto: se, na geração de imigrantes, esse era um tema pesado, a abordagem muda de maneira a substituir a catástrofe por um simples incômodo. Há uma revisão paródica da temática trágica e proibida do casamento entre judeus e não-judeus.

Dessa maneira, o que antes seria uma clássica história de amor proibida é parodiado por meio de uma quebra nas expectativas: gostaríamos de ver Ethel apaixonada por Edward, enfrentando os pais, para nos emocionarmos, para torcermos pelo casal, para chorarmos pelo amor proibido e confirmarmos um trabalho de herança e transformação das leis; no entanto, o sentimento máximo que ela nutre pelo finlandês é compaixão. Ethel acaba por casar-se com Benami, judeu, de acordo com as expectativas de sua família e de sua comunidade; é feliz, sendo que o único sofrimento que sente ao ler cartas posteriores de Edward é de fundo humanitário e não amoroso. Revolta-se com o pai e o marido, que desdenham o rapaz, como a pedir respeito e humanidade para a frágil figura. Ethel intui a sensibilidade especial de Edward, admira-a e rejeita-a ao mesmo tempo. Se o amasse, talvez tivesse força para desafiar a família e a

²³ MOSCOVICH, 2001, p. 35.

²⁴ *Ibidem*, p. 36.

²⁵ ROZENCHAN, 2005, p. 153.

comunidade. No entanto, não está munida do sentimento mágico para salvá-lo das chacotas – apenas protesta e registra sua discordância com o tratamento que ele recebe. De fato, a narradora realiza, ao longo do conto, várias analogias entre o tratamento que Edward e ela, por tabela, recebem e o tratamento dos campos de concentração nazistas.

Assim sendo, quando o pai acompanha Ethel ao aeroporto, este recebe Edward *feito o comandante de um campo de extermínio*²⁶ e o leva a um hotel. Ethel se sente *debaixo de um chuveiro que, ao invés de liberar água, ameaçava me sufocar com um gás letal*²⁷. Ela segue para casa em seu Chevette, e o pai leva Edward no Ford Galaxie, *um Auschwitz particular*²⁸. Edward, no jantar em família, olha Ethel em súplica muda, e ela se sentia má *porque fizera com que ele caísse numa emboscada: saía gás do chuveiro*²⁹. O pai de Ethel acaba por intimidar Edward a partir, e ela se sente *a maldita que havia encaminhado um homem a um campo de concentração*³⁰. O uso desse tipo de analogia quebra o tabu de não se comparar judeus aos nazistas, seja em que instância for. A autora ignora tal censura tácita a favor da força de expressão que as comparações produzem: além do efeito estético, há a crítica embutida de que judeus também podem agir de maneira desumana, ainda que em outro contexto. Se a história de Edward ainda não adquirira a gravidade necessária, o peso do extermínio auxilia a história a atingir um tom intenso.

O espião que saiu do frio, obra de John Lê Carré, trata de um espião posto de lado. Edward, o homem que voltou ao frio, volta à Finlândia, escreve inúmeras cartas a Ethel e acaba por chegar ao frio supremo, a morte. Ao receber carta de caligrafia diferente, Ethel é informada, pela irmã de Edward, que este falecera de ataque cardíaco. Seguindo a tradição judaica de dar o nome dos mortos aos vivos, uma tradição que Edward apreciava, Ethel dá o nome de Ian, bisavô de seu marido, ao filho. Chega a cogitar outro nome, mas sabe que o marido não apreciaria a proposta. Resignada, afirma que *afinal, teria sido inútil tornar sagrado o que já era precioso*³¹.

As personagens femininas da autora não têm os problemas da Raquel de *Os deuses de Raquel*, novela de Scliar, ao desejar casar com um góí. Raquel sofre com a rigidez da tradição dos pais; *meidale* e Ethel, no entanto, parecem

²⁶ MOSCOVICH, 2001, p. 32.

²⁷ Idem.

²⁸ Ibidem, p. 33.

²⁹ Idem.

³⁰ Ibidem, p. 38.

³¹ Ibidem, p. 43.

carecer de maiores conflitos, como se não houvesse mais traições a serem feitas. Elas são personagens de um momento em que a transgressão já está ultrapassada. Desejam liberdade, mas essa não equivale necessariamente a amar um góí.

O conto “Os ímpios e os justos” narra o momento após o enterro do pai da narradora. A dor da perda é tamanha. A saída do cemitério, após lavar as mãos no *kyior*³², e a chegada a casa são carregadas de tristeza. O escritório do pai é, agora, habitado pelos óculos abertos sobre a escrivaninha, o paletó cinzento pendurado na cadeira. A narradora coloca o casaco sobre os ombros: *não seria essa a última carícia que me estava reservada?*³³. É nesse momento grave que o irmão caçula do pai, tio Isac, invade a atmosfera de sofrimento com o que a narradora considera frivolidade e insensibilidade: *alguma notícia do testamento?*³⁴. O tio tece considerações mesquinhas e insensíveis sobre a herança – em dinheiro – que a tornará rica. O único legado que a interessa, no entanto, é a marca da existência do pai, a sabedoria, a capacidade de responder a perguntas com perguntas, a preocupação em fazer com que os filhos construíssem suas próprias crenças – algo do qual o tio, visto como uma sombra do pai, *um arco-íris em preto-e-branco*³⁵, não percebe o valor. A narradora segue comparando o pai e o tio, lembrando da inconveniência do último, sempre presente nas refeições do *Shabat*, elogiando a comida, em uma atitude disfarçada de flerte com a esposa do irmão. Ao final, necessita-se do décimo homem para integrar o *minyam*³⁶ que entoará o *kadish*³⁷. O tio sai do escritório, para alívio da narradora, que nota, com desagrado, que as unhas do tio são iguais às do pai, *iguais às que eu herdara*³⁸. O tio se posiciona ao lado do irmão da narradora. *Uma náusea me transbordou ao perceber a estranha semelhança entre eles dois*³⁹. O conto termina com a narradora desejando que *jamais a mácula dos vivos recaísse sobre os mortos*⁴⁰.

O conto, além de revelar a visão desencantada que aparece em “Tradição, tradição”, parece conter, simbolicamente, temas caro a esta tese. Novamente temos uma família com conflitos tácitos, mas a questão da herança é mais explícita. O luto da narradora parece corresponder ao trabalho de herança – seu

³² *Kyior*: bacia para se lavar as mãos antes e depois de determinadas rezas.

³³ MOSCOVICH, 2002, p. 78.

³⁴ *Idem*.

³⁵ *Ibidem*, p. 79.

³⁶ *Minyam*: quorum de dez homens necessário para as rezas.

³⁷ *Kadish*: orações em homenagem aos mortos.

³⁸ MOSCOVICH, 2002, p. 82.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ *Idem*.

pai morreu, ela está de luto, e se prepara para escolher o que deseja herdar do legado. A herança desejada é imaterial, composta, inclusive, de elementos autofágicos, no que a narradora nos revela que o pai ensinou os filhos a desenvolver as próprias crenças. O tio, em contraste, não é capaz de realizar esse trabalho de herança particular: ele precisa de um testamento – e o testamento só existe para heranças materiais. O elo familiar, feito de genética e de coexistência, pode restar como um fardo quando os trabalhos de herança são díspares – e, nesse ponto, o mundo pode ser dividido entre os ímpios, que não têm sensibilidade, e os justos, que agem guiados por sentimentos nobres; ou pelos herdeiros passivos e os herdeiros ativos.

“O reino das cebolas”, conto-título, traz a necessária catarse esperada. A *senhora talvez saiba*⁴¹ – a narradora se dirige a Dona Eugênia, esposa, mãe e avó exemplar, entregue ao ritual cotidiano de cortar cebolas e cozinhar. O cotidiano da senhora é contado, e a ele se equivalem os cotidianos de outras mulheres, até mesmo o da judia do lado, que tem duas empregadas – cortar cebolas, ao que parece, não é determinado pelo poder aquisitivo, mas é um gesto quase ancestral, a que as mulheres estão condicionadas. O exercício de cortar cebola ganha destaque, em um misto de lágrimas e alegria por alimentar a família. O cheiro das cebolas é persistente e contamina o corpo; nem o sabonete, o xampu e o creme são capazes de eliminá-lo. Mas eis que haverá um corte nessa rotina: *amanhã, as coisas serão diferentes*⁴². A nora trará o neto, ainda bebê, para Dona Eugênia cuidar. E, quando esta estiver *com tudo pronto para começar a tarefa universal e perpetuadora, ali as cebolas, a tábua e a faca, o netinho vai lhe puxar pela barra da saia. (...) E então a senhora vai ver*⁴³. A avó irá brincar com o neto, ficará feliz, abandonará o reino das cebolas, de modo que a família, ao chegar, não encontrará a refeição pronta. Isso porque ela *vai descobrir a única companhia possível, o único ser que não esqueceu o primário essencial, o único dos seus que valeu as lágrimas de cebola que a senhora chorou. E, então, a senhora vai saber*⁴⁴.

O conto, simples, coroa os outros com um sentido de renovação, de necessária depuração do arquivo. O verbo *saber* é usado de maneira intransitiva, sem objeto direto, como a significar a descoberta do que é indizível. O sabor da cebola é substituído pelo saber que estava escondido e sufocado pelo cheiro ácido e cortante. A criança, ainda sem consciência e cheia de

⁴¹ MOSCOVICH, 2002, p. 85.

⁴² Ibidem, p. 86.

⁴³ Idem.

⁴⁴ Ibidem, p. 87.

vontades que não são práticas e racionais, muda a ordem, revira a lei, foge à mesmice. Com uma idéia de redenção não exatamente nova, mas com o elemento cebola como diferencial, o conto fala de um rompimento com o papel tradicional. A cebola, essa tradição em camadas às vezes ácidas, pode ser picada, devorada, e ainda assim sobreviver e causar a angústia da imobilidade— ou pode ser simplesmente abandonada, em prol de uma nova escolha. A temática que se sobressai nesse conto é a feminina – a senhora judia citada não torna o conto de conteúdo judaico. Porém, penso que a tradição, seja a do papel da mulher ou a do judaísmo, está posta em xeque. A metamorfose é o desejado. A satisfação, principalmente a que advém do abandono de antigos paradigmas.

O judaísmo que vimos até aqui representado nas narrativas não é dramático – a luta, seja pela tradição ou pela traição, parece já ter acontecido em algum momento anterior, perdendo sua força. A autofagia é ambígua, pois parece desnecessária, como se já fosse ultrapassada, fora de época. Ao mesmo tempo, fica sinalizado que o processo de tradução pode ser constantemente necessário.

6.2

Riscando o fósforo...para queimar ou cozinhar

Anotações durante o incêndio é um belo título, que sugere a urgência dos momentos intensos e cruciais. A escrita acontece durante o crepitar das chamas, sendo uma espécie de sobrevivente de uma situação adversa e limite. Não é possível esperar o incêndio passar, visto que ele é a força motriz da escrita. O incêndio funciona, também, como um símbolo de destruição e, portanto, de renovação. É como se lêssemos palavras oriundas diretamente do processo autofágico em andamento. Anotar durante o incêndio é, por outro lado, escrever para preservar, para salvar, para não deixar que as labaredas reinem por completo.

Os contos do livro estão divididos em partes intituladas “A fumaça” e “O fogo”, e ainda podem nos oferecer outras reflexões. “O homem que voltou ao frio” pertence à fumaça. No fogo, temos três contos que nos esclarecem alguns novos pontos sobre a escritora e a judia que os textos nos entregam.

“Capitão Birobidjan” é um conto que resgata o personagem principal de *O exército de um homem só*, de Moacyr Scliar. Ao fazer a homenagem a Scliar, a escritora marca uma camaradagem e uma filiação literária. Não é o caso de afirmar que sua influência literária principal é Scliar, mas me parece assumido pelo conto e por prefácios e orelhas de livros que o autor fez à autora que ela é uma herdeira de Scliar, uma escritora que se alinha a uma vertente gaúcha e judaica da literatura brasileira, ainda que ambos não se limitem a essa. Tal aproximação é interessante ao revelar que o escritor – e o artista, de maneira geral – precisa não apenas de isolamento e suposta independência, mas de união, da formação de grupos, em tempos em que não há movimentos artísticos, como aconteceu até o Concretismo e, talvez, na chamada poesia marginal. Cíntia Moscovich é a demonstração de que Scliar criou uma linhagem, uma direção própria na nossa literatura.

“A fome e a vontade de comer”, dedicado a Geni Moscovich, mãe da autora, traz uma narrativa de cunho fantástico e gastronômico. Somos novamente tentados pelos quitutes da culinária judaica. Assim como o jovem Meyer de Scliar, o futuro capitão Birobidjan, Ana é uma menina magrinha que não come nada e não responde aos esforços da mãe na cozinha – *cozinheira de mão-cheia, gastava horas na cozinha: kneidlech, guefiltefish, varenikes, as mais trabalhosas iguarias que só uma ídiche mame em seu desvelo é capaz de elaborar. Um desgosto, ainda mais que comida era coisa sagrada. E cara: o dinheiro da família era sempre bem escasso devido aos minguados vencimentos do pai*⁴⁵.

Essa menina magrinha, que não gosta de cozinhar nem de comer, vai crescendo, e começa a sonhar com comida: uma noite prepara uma farta feijoada, com direito a paíes e lingüiças; outra noite, uma macarronada – e devora tudo. Acorda se sentindo indisposta, como se tivesse se empanturrado. Começa a engordar. Teme dormir e faz de tudo para evitar o sonho, mas adormece e novas iguarias surgem: *quiches, panquecas, tortas, rocamboles, suflês. Um horror, oito horas exatas de inferno gastronômico, e sem um tostão a mais no bolso*⁴⁶. A mãe fica feliz com a engorda da filha, ainda que de maneira estranha. Ana procura um rabino, que inicialmente fica perplexo com a história fantástica. Ele relembra a história bíblica de José, que sabia interpretar os pensamentos que o sonho trazia. É ele que desvenda o sonho do faraó sobre

⁴⁵ MOSCOVICH, 2001, p. 81.

⁴⁶ Ibidem, p. 85.

vacas gordas e vacas magras: as gordas simbolizavam sete anos de prosperidade para o Egito; as magras; os anos de miséria que se seguiriam.

Nos sonhos de Ana, no entanto, *vacas só apareciam em bistecas e costelas*⁴⁷. Ana conta à família a visita ao rabino e a história das vacas, na qual a mãe vislumbra uma idéia: os sonhos mostrariam a solução para a pobreza da família! E, a partir de então, nasce um novo restaurante no Bom Fim, que prospera rapidamente. *Estão ganhando rios de dinheiro. Rios. Mas economizam centavo por centavo. Aquela coisa de vacas gordas e de vacas magras. Sabe-se lá*⁴⁸.

O conto confere feições novas à questão da comida e do dinheiro: a antiga equação pregava que o dinheiro proporcionava a comida; agora, é a comida que produz o dinheiro. O cuidado judaico com os negócios e com as economias também é ironizado de maneira delicada. Assim, apesar de tratar de aspectos batidos do judaísmo, como a mãe judia, a comida, o dinheiro e a preocupação em poupar, o conto os utiliza de maneira fresca e bem-humorada. Vale dizer ainda que esse conto, diferentemente dos outros tratados até aqui, é da lavra de uma contadora de histórias – e aqui novamente há o elo com o Scliar inventor das narrativas. Cíntia Moscovich produz narrativas mais densas e helicoidais, mas também é capaz de contar uma história ligada ao prazer mais leve, sem chegar ao gozo do enfado de que fala Barthes⁴⁹.

Na interseção dessas duas habilidades está “Aquilo que não principia nem acaba”, um conto misterioso e insólito, que tem a base e trechos inteiros do conto “O livro de areia” de Jorge Luis Borges. É do conto do autor argentino a citação que abre a história: *afirmar que é verídico é, agora, uma convenção de todo relato fantástico; o meu, no entanto, é verídico*⁵⁰. A narrativa inicia-se em uma manhã de Purim⁵¹. A sinagoga está cheia e as crianças agitam freneticamente as *graguers*⁵² quando o nome de Haman é pronunciado. Um menino dorme no colo da mãe. A festa é interrompida; saberemos que estamos na Europa, provavelmente, em algum momento da Segunda Guerra Mundial: *os demônios atearam fogo ao gueto*⁵³. O menino, arrastado pela mãe, vê e pega, do chão, uma graguer. O cenário é de destruição e desespero. No meio da

⁴⁷ Ibidem, p. 87.

⁴⁸ Ibidem, p. 88.

⁴⁹ Cf. BARTHES, 2006.

⁵⁰ In: MOSCOVICH, 2001, p. 101.

⁵¹ Purim é a festa em que se comemora a salvação dos judeus da Pérsia pela rainha Ester, que impede os planos de extermínio de Haman, primeiro-ministro do rei Assuero. Sempre que o nome de Haman é pronunciado durante a cerimônia de Purim é costume fazer um intenso barulho.

⁵² *Graguer*: instrumento musical semelhante à matraca.

⁵³ MOSCOVICH, 2001, p. 102.

grande confusão, o menino avista um homem tranqüilo, com *um par de brandos olhos azuis* ⁵⁴. Este sorri àquele, que agita a matraca em sinal de adeus. *Despedia-se da única pessoa que podia sorrir naquele momento* ⁵⁵.

A figura do homem misterioso fica em aberto. Há um corte e inicia-se nova parte do conto: *chamavam-no Shmil. Poderia, naquela cidade, ser Samuel. Poderia, mas nunca o desejou. Morava ali fazia nãoos, muitos, o bastante para que as lembranças, baralhadas, não o atucanassem mais como nos primeiros tempos* ⁵⁶. Ao que parece, Shmil é o menino da graguer. Tornou-se alguém sozinho, com rotina melancólica e monótona, dono de um antiquário. A antiga matraca é o único objeto que merecia *deferência extasiada* ⁵⁷, dona que é de lembranças risonhas e tristes, única herança preservada de tempos melhores.

Certo dia, em sua loja, surge um desconhecido, também estrangeiro, que vendia bíblias, mas também outro livro sagrado: um livro sem princípio nem fim, em que não se conseguia encontrar nem a primeira nem a última folha, e nunca a mesma página já vista. *É o Livro de Areia. Ele é infinito. Nem o livro nem a areia têm princípio nem fim* ⁵⁸. O homem continua: *troco o livro pela matraca que está ali dentro – e apontou para a gaveta da caixa* ⁵⁹. Shmil, duplamente assombrado, pelo livro e pelo conhecimento do estranho sobre a graguer, observa que os olhos azuis do estrangeiro lhe são familiares. Indagamos: será o misterioso homem do início do conto? Um anjo, um demônio? Um mensageiro, o próprio Deus na terra, o autor supremo, o único autor possível do livro de areia?

Shmil, após relutar, aceita a troca. Na mesma noite, não consegue dormir, e folheia o incrível livro, cujas páginas oferecem as mais diversas surpresas: partes do livro de Ester, imagens de Haman enforcado, trechos do Kadish, textos em línguas estranhas. Os dias passam e cresce a angústia de Shmil. *Deu-se conta de que o volume era uma coisa obscena que infamava e corrompia a realidade. Tinha ciência que não voltaria a ver o que já havia visto e pensou em queimar o livro, mas temeu que a combustão fosse também infinita e sufocasse o planeta de fumaça* ⁶⁰. Enfim, avistou, em uma página, a figura de uma graguer idêntica à sua. Arrancou a folha, e páginas e páginas brotaram no lugar. Dobrou-a e guardou-a onde costumava guardar a graguer. Observando que a carroça do lixeiro se aproximava, pegou o livro e jogou-o no lixo do

⁵⁴ Ibidem, p. 103.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ Ibidem, p. 104.

⁵⁸ Ibidem, p. 106.

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Ibidem, p. 108.

vizinho. O conto termina com Shmil realizando sua refeição de hábito no café em frente ao antiquário, enquanto observa um cliente que entrava na loja.

O conto é tingido de mistério. Uma história que aponta para a vertente da fantasia que também compõe as raízes do judaísmo. Somos transportados para uma espécie de universo paralelo, em que a solidão e a dor da perda geram uma narrativa absorvente, que fascina e convida a um desvendamento, decodificação. Parece que a história pede um *shibboleth* que desconhecemos, o que nos impede a entrada plena. A autora trabalha de maneira articulada com dois arquivos, o judaico e o borgeano, e aponta a literatura – o livro de areia infinito – como um depositário fascinante e perturbador. Ao possuir Borges, a Cíntia Moscovich coloca a escrita como depositária da memória – a graguer guarda as recordações, mas o livro guarda a própria graguer. O livro, com suas infinitas páginas, é uma metáfora que parece se referir a tudo: a vida, a literatura, a sabedoria, a tradição. O livro de areia, ao não ter início nem término, se coloca como a escrita infinita, que não chega a uma versão final, assim como a tradição não é um livro já fechado, mas aberto a novas páginas, adições e traduções infindas – assim como as subtrações traidoras. Contudo, não se trai completamente – o livro queimado pode produzir uma fumaça infinita. Também não precisamos jogar o livro na carroça do lixeiro. Podemos aceitá-lo em sua incontrolável e indômita abertura, multiplicação e renovação.

6.3

A mulher que se escreveu e preparou outras iguarias

Arquitetura do arco-íris é uma coletânea de contos que carrega novo título poético e instigante: afinal, como é possível que o arco-íris tenha uma arquitetura não sendo ele sólido, mas intangível, um produto espontâneo da luz e da água? O arco-íris, com sua beleza não arquitetada, parece indicar o impalpável, o que não se planeja – a busca por algo que não é possível alcançar. A coletânea de título paradoxal guarda os dois contos seguintes.

Conto dedicado às avós da autora, “O telhado e o violinista” carrega, em seu título, uma referência clara a *Um violinista no telhado* (Fiddler on the Roof), filme norte-americano de 1971 que é baseado nas histórias de Scholem Aleichem sobre Tevye, o leiteiro. Pobre e judeu, Tevye e sua família lutam para sobreviver na Rússia czarista, lugar em que suas vidas assumem o delicado

equilíbrio entre a poesia e o perigo, tal qual o violinista em um telhado. Aqui não há como não evocar as imagens de Chagall, com seus violinistas flutuantes, imagens caras à obra de Scliar.

O conto de Cíntia Moscovich, no entanto, se passa na época atual. A narradora é, como em outros contos, uma judia que conta a história em perspectiva. O conto começa com ela ainda menina, aos nove anos, sendo acusada pela vizinha infante Paula de judia suja. Tal ofensa, como no caso de Alain Finkielkraut, é um ato de batismo⁶¹. A menina, ao contrário dos judeus do passado, da distante Rússia, reage: *e você é uma bocó. E uma burra*⁶². As duas, de acordo com a narradora, obedecem a antigas tradições de inimizade. Contudo, a jovem judia enfrenta a ameaça anti-semita infantil de maneira determinada. A sua diferença, revelada na ofensa, coloca-a em um espaço inédito: *a fúria com que a insultei inaugurava em mim um novo sentido para a verdade, aquela da qual, enfim, eu também podia ser autora. (...) Suja era ela. E toda a família dela. E os filhos, netos e bisnetos que ela ia ter*⁶³.

Após o confronto, a menina volta para a casa e para a avó, a figura da imigrante que sofrera na própria pele tais ofensas em tempos nos quais a reação não era uma opção tão simples. *Você é a menina mais limpa do planeta. Ela que é uma mischigne. Entendeu?*⁶⁴. Cria-se uma analogia entre gerações: *odiava tanto Paula quanto ela [a avó] odiava os cossacos*⁶⁵. Há uma tradução do embate histórico para os tempos atuais, como uma nova chance de vitória e de dignidade.

Nesse ponto, às vésperas de Yom Kipur, a avó se prepara para matar uma galinha para, como dita a tradição, garantir proteção e purificação. A menina reflete sobre sua costumeira participação *recitando alguma benção esquisita*⁶⁶. Um trabalho de herança infante acontece no que ela, que *teria feito parte de mais um estranho ritual antepassado*⁶⁷, decide salvar a galinha do seu destino ritualístico, nomeando-a Hortênsia. Salvar a galinha significa trair a tradição a favor de uma escolha própria, que enxerga o consagrado como absurdo, o que torna legítimo um desvio de conduta.

Esse episódio evoca, de maneira clara, o conto “A galinha”, de Clarice Lispector. No conto dessa, uma galinha, em fuga pelo telhado, escapa de virar

⁶¹ FINKIELKRAUT, 1994, p.5. Cf. o verbete *Judeu imaginário* do Glossário.

⁶² MOSCOVICH, 2004, p. 16.

⁶³ Idem.

⁶⁴ Ibidem, p. 18.

⁶⁵ Ibidem, p. 19.

⁶⁶ Ibidem, p. 22.

⁶⁷ Idem.

refeição ao colocar um ovo e passar a ser venerada pela família. A mais recorrente interpretação da história considera a galinha como símbolo da figura feminina, perseguida e poupada apenas na maternidade, em seu papel de perpetuadora da espécie, para depois voltar a uma condição subserviente.

No conto de autora gaúcha, basta a galinha ser adotada e nomeada pela menina para ser o novo membro da família. A humanização da galinha é semelhante nos dois contos: Hortênsia em seguida também bota um ovo, e a família ganha um novo integrante: Fúlvio.

A família segue feliz, até o dia em que a vizinha Paula aparece, aparentemente arrependida, para ver o pintinho. Enquanto nossa narradora considera se deve ou não perdoar a cossaca mirim, e leva a complexa questão ao pai, Paula aproveita a porta entreaberta e pega Fúlvio. Segue-se uma pequena batalha em que o pintinho acaba por morrer esmagado pelas mãos da menina malvada – *Paula tinha virado um cossaco*⁶⁸. A jovem narradora não entende o porquê do trágico desfecho, ao que o pai responde que às vezes *não existe por quê*⁶⁹.

O tempo passa e Hortênsia continua a viver com a família por muitos anos, até morrer de causas naturais. Em sua homenagem, a carne de ave é banida da mesa da família. Quanto à narradora, acaba por casar com um músico judeu de sobrenome Stern, como o famoso violinista. O casal tem uma única filha, Flávia. A menina um dia volta do colégio com um pintinho, o que desperta recordações na narradora, que acolhe o pinto na mesa de jantar e conta à filha e ao marido que também tivera um pintinho quando criança, mas que *uma menina muito má*⁷⁰ o matara. A filha fica apavorada e indaga a mesma dúvida já feita por sua mãe: por quê? A narradora, sem saber o que responder, pensa em *falar algo sobre pogroms, holocaustos e pescoços quebrados*⁷¹, como a vislumbrar um padrão histórico de luta, mas um longo piar do pinto encerra a difícil questão de teor praticamente existencial.

É curioso que o *telhado* do título “O telhado e o violinista” parece remeter à idéia do perigo e da fuga, tal qual na história de Scholem Aleichem e no conto de Clarice Lispector, enquanto que o violinista entra como elemento, à primeira vista, puramente intertextual. Ao surgir, ao final, o marido violinista, representando um casamento e a geração de uma nova vida que ultrapassa a perda – e *Flávia* assemelha-se foneticamente a *Fúlvio* –, o conto indica um

⁶⁸ Ibidem, 33.

⁶⁹ Ibidem, p. 35.

⁷⁰ Idem.

⁷¹ Ibidem, p. 36.

caminho de superação e releitura em vários níveis. Primeiramente, Scholem Aleichem e Clarice Lispector, dois autores judeus que ocupam papel diferente na carpintaria literária judaica, e Marc Chagall, criador de um imaginário judaico mágico, são possuídos e reciclados por Cíntia Moscovich, que utiliza símbolos como *violinista*, *telhado* e *galinha* em outro plano, ressignificando-os em novo contexto. Isso nos revela que as tradições podem ser modificadas: o violinista não precisa se equilibrar no telhado, assim como a galinha não precisa fugir pelo telhado ou ser sacrificada segundo tradições religiosas. A história de sofrimento judaico não precisa atravessar gerações e terminar continuamente de maneira trágica, mas pode se transformar em vitória. O passado ensina, mas não deve retornar a todo instante, repetidamente. O pintinho, *resplandecente em sua sabedoria amarela*⁷², carrega em si a renovação e a impossibilidade de respostas finitas.

Nos contos lidos até aqui foi possível perceber que a tradição do judaísmo está em fricção com os movimentos autofágicos de questionamento. Neles, as referências familiares são fortes, e o uso da primeira pessoa é constante, mas o pacto firmado ainda parece ser ficcional.

Sigo agora para o momento que antecede o ato final de firmar o pacto autoficcional. “Bonita como a lua” é o conto-chave na obra de Moscovich para a minha investigação da personagem que a autora cria de si própria. A narrativa em primeira pessoa traz informações que coincidem em demasia com a trajetória pessoal da escritora, o que nos leva à sensação de espiar pelo buraco da fechadura. Nessa mistura entre real e ficcional, escutamos a narradora, filha única de um casal de filhos de imigrantes judeus, contar um pouco de sua infância e de seus sonhos, em retrospectiva. Considerada gênio pelo pai, mimada e amada, ela é a *shein vi di levune*, a bonita como a lua do título. Os momentos de sabatina *Os Lusíadas* ou sobre os sons dos animais – *como é que faz o gatinho? Eu: miau*⁷³ – no banheiro, enquanto o pai se barbeia, são fortes lembranças da infância, *coisa boa da vida*⁷⁴.

Menina cultivada, que tem aulas de piano, balé, inglês, francês, a narradora não nos conta sobre rodas de histórias na infância, mas nos revela o ambiente familiar comprometido com a educação e com a cultura. É na escolha da profissão que uma imagem vai se formar: *Quando eu crescer, quero ser*

⁷² Idem.

⁷³ Ibidem, p. 52.

⁷⁴ Ibidem, p. 153.

escritora e atriz⁷⁵. A narradora acredita que nasceu com o talento. *E quem sabe se eu fosse que nem Scholem Aleichem, de quem ele gostava tanto? Como Érico Veríssimo? E se eu fosse uma Bibi Ferreira ou uma Julie Andrews?*⁷⁶ Tais planos são mal recebidos pelo pai, que não enxerga futuro garantido em tais carreiras. *Tudo muito bonito, mas não crio filha para ser atriz, dessas que bebem e fumam e fazem outras coisas que nem é bom falar. (...) Além do mais, você não nasceu para ser escritora, ao menos até que me prove ao contrário*⁷⁷. O pai lembra um velho ditado iídiche, *um perdedor nato é uma pessoa que, mesmo caindo de costas, consegue sempre quebrar o nariz*⁷⁸. Quebrar o nariz, no caso, é não seguir o caminho já trilhado e seguro.

É interessante perceber que ser escritora não é uma consequência natural do ambiente judaico de histórias, como em Scliar, mas o oposto: é um desafio, uma escolha independente e uma traição às expectativas. A escrita não brota devido ao terreno fértil e acolhedor, mas sim como um desafio, um desvio à norma.

O conto segue com bem-humoradas descrições das aulas de piano e balé, que torturam a narradora, mas enchem o pai de orgulho. As observações sobre o balé revelam a crença de que, definitivamente, a narradora não nasceu para ser uma bailarina, mas sim uma escritora, inclusive pelo fato de ser judia: *reconhece-se uma judia asquenazi – da Europa Central e oriental – pelo traseiro, que acumula gordura suficiente para enfrentar invernos sibéricos. Por uma questão anatômica, portanto, duvido que na escalção do Bolshoi ou do Kirov haja uma só bailarina judia*⁷⁹.

A leitura de *O pequeno príncipe* fornecerá idéias à narradora para uma redação no colégio, a qual conquista admiração a ponto da diretora chamar os pais para comunicar a criatividade da filha e tecer considerações sobre o futuro: *pelo que ela tem demonstrado nos trabalhos anteriores e principalmente nesse, acho que tem vocação para escritora*⁸⁰. O pai fica exultante, e a filha de nariz quebrada volta a ser a *shein vi di levune* com um futuro pela frente.

Esse pequeno conto de formação terminará com a narradora recordando a morte do pai, já adulta – o que nos recorda o conto “Os ímpios e os justos”, como a lembrar que o real é matéria de ficção, mas não existe íntegro na escrita.

⁷⁵ Ibidem, p. 155.

⁷⁶ Ibidem, p. 156.

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ Ibidem, p. 157.

⁷⁹ Ibidem, p. 163.

⁸⁰ Ibidem, p. 169.

Há um balanço sobre a herança impalpável que guarda do pai, como os discos de ópera e as estrofes d'Os *Lusíadas* e de outros épicos na ponta da língua, e sobre as escolhas que fez. Tentou, em vão, seguir Medicina e Direito; domina inglês, francês e espanhol, tal qual a Cíntia Moscovich tradutora; desistiu de ser atriz devido à péssima dicção; casou-se com um góí – *um não-judeu que me faz os mimos e as vontades. Isso certamente teria feito a amargura do pai. Mas sei que poderíamos ter negociado para chegar a um bom termo*⁸¹. Fica marcado que a negociação é o caminho para lidar com o já estabelecido – ser judia exige uma traição saudável, assim como ser escritora também advém de uma transgressão positiva.

Ao final, fica a bela declaração da autora sobre o ofício de escrever e a relação desse com a vida, a família e o judaísmo:

Mais do que tudo, escrever foi o que me atrapalhou sempre a vida, uma maldição que é igual a ter repouso na tristeza. É algo que eu sei, é só o que eu sei, de um saber sem esforço, embora me custe me custe me custe – nenhum saber é tranqüilo.

Então é isso: escrevo porque é o que me foi dado fazer no mundo, porque acho que nasci com isso. A bonita-como-a-lua do pai é escritora.

O que me torna, dentro de alguns pontos de vista, uma pessoa que, mesmo caindo de costas, consegue sempre quebrar o nariz. Mas nem me importo: escrever é voltar a ouvir o Shein vi di levune na boca do meu pai.

*Coisa boa da vida*⁸².

Há vários pontos significativos nas palavras acima. A imagem que construímos de Cíntia Moscovich é a de quem se impôs para ser escritora e seguir seus próprios caminhos. Ao mesmo tempo, isso não significa um combate a ferro e fogo. A escrita, em uma perspectiva inclusive romântica, é vista como sina e maldição, mas é paradoxalmente um repouso, um espaço de contato com a memória do pai e da tradição, os quais, ao mesmo tempo em que poderiam ser obstáculos, são forças propulsoras. Escrever está ligado às origens, à família, ao pai, ainda que esses mesmos elementos não tenham se configurado como apoio irrestrito para Moscovich ser escritora e judia autofágica. *A coisa boa da vida* não é só feita de prazer, mas de dor. A escrita tem o poder de resgatar a memória, e a memória contém movimentos tanto de aceitação quanto de rebeldia.

Dessa forma, a imagem de Cíntia Moscovich parece se desenhar como a da autora que não percebe sua escrita como gerada por suas origens judaicas. A escrita é o espaço do desafio às leis, do judaísmo e de outras tradições,

⁸¹ Ibidem, p. 170.

⁸² Ibidem, p. 170-171.

embora o questionamento nunca atinja as raias do radicalismo. Há nuances difíceis de fixar. Entre o escritor Moacyr Scliar em sua relação aparentemente pacífica e confortável com a escrita e o judaísmo – relação que, como vimos, é mais complexa do que parece ser à primeira vista – e o escritor Samuel Rawet, em constante combate com a escrita e com o judaísmo, Cíntia Moscovich parece ocupar uma posição intermediária. Ela não se coloca como depositária da tradição, mas não trava um combate violento contra esta. Ser escritora não está ligado a ser porta-voz de um grupo, mas constitui-se uma realização pessoal.

E, por último, seja como jornalista, tradutora ou escritora, Cíntia Moscovich vive das palavras. Esse foi o futuro – de nariz quebrado – que ela escolheu. Seu blog⁸³ é uma prova de que não há conflito entre produzir arte e se comunicar com o público, produzir arte e ganhar o sustento com ela. A escrita também pode pagar o pão – as palavras servem para alimentar simbolicamente e concretamente. *Você tem sede de quê? Você tem fome de quê? A gente não quer só comida, a gente quer comida, diversão, balé...* já cantava uma banda nacional. Moscovich não quer balé, disso tenho certeza. Mas quer a arte da palavra.

Embora todos queiram a comida, e alguns não só a comida, essa é um elemento central na obra da autora, espécie de *leitmotiv*, símbolo obsessivo. É possível perceber que a comida é uma questão que atravessa seus livros. As cebolas e seu reino. As refeições em família. Os sonhos com comida. Os negócios da comida. A comida, afinal, é um tema caro ao judaísmo e à família, como já vimos em *A guerra no Bom Fim* e *Exército de um homem só* de Scliar. A comida é a sobrevivência; a comida judaica, especificamente, é também a sobrevivência dos hábitos do grupo. Comer possui uma carga afetiva e familiar que é tão importante na alimentação quanto a taxa de nutrientes absorvida.

Pois a comida se tornará um aspecto praticamente existencial em *Por que sou gorda, mamãe?*, de 2006, talvez a obra máxima de Moscovich e encruzilhada de várias questões de seus trabalhos. A impressão é que o conto “Bonita como a lua” recebeu um desenvolvimento maior e mais ambicioso, trazendo a comida como a grande metáfora para se falar de família, judaísmo, tradição, traição. A analogia barthesiana entre saber e sabor se mostra, dessa vez, extremamente pertinente. Ou, talvez, possamos reconsiderar e refletir que, se *nenhum saber é tranqüilo*, o sabor das cebolas, ao mesmo tempo em que

⁸³ www.cintiamoscovich.com. A partir de agosto de 2008 o blog se encontrava desativado.

impede certo saber, também representa um tipo de saber primeiro, que antecede e prepara revelações.

Em *Por que sou gorda, mamãe?*, a escritora percebe a força da escrita que a voz narrativa ambígua pode proporcionar, assumindo o risco da porosidade entre as esferas íntima e literária para indagar o judaísmo e a escrita. Ou, simplesmente, a comida. Curiosamente, talvez seja preciso reconhecer que a comida, na obra da autora, é um outro símbolo para o arquivo do judaísmo, tão ou mais forte que a escrita. À força da palavra se junta a força da comida. A escrita e a comida estão em relação de simbiose, com possibilidades altamente metafóricas. Cozinhar é uma espécie de escrita. Saber é, definitivamente, sabor. Contudo, o saber ainda guarda sua nota aflita, assim como o sabor também pode ter a acidez da cebola – a acidez que, se bem trabalhada, produz maravilhoso tempero. O arquivo judaico é, também uma mesa infinita de pratos dos mais diversos tipos: não acessamos toda a papelada nem provamos de todas as iguarias – corremos o risco de ficar cegos de tanto ler ou...gordos de tanto comer.

Entre ser cega e ser gorda...opto pela gordura.

Sentemos em volta da mesa e empunhemos os talheres.

Por que sou gorda, mamãe?

Prezada Cíntia,

Você pergunta isso a sua mãe? Você, Cíntia Moscovich, você, ou uma narradora ficcional? Não quero parecer mal-educada, mas sei que você não é uma sílfide – e eu também não, eu sei. Podemos ainda nos perguntar essas questões, ou nós, estudiosos da literatura, não devemos mais cometer a ingenuidade de confundir autor e narrador? Dar-me-ei o luxo de praticar essa suposta ingenuidade, base da minha tese. Não fique chateada comigo, mas acho que esse *eu* que fala com *mamãe* é *você* como obra de si própria. E tenho dito.

O título *Por que sou gorda, mamãe?* possui dois referenciais muito claros e concretos, a neurose do peso e a figura materna, o que já causa uma risada e aponta o caminho do humor para a resposta a essa pergunta. O título, talvez o menos poético e mais referencial das obras da autora, guarda páginas de

reflexões múltiplas: a escrita, o judaísmo, a família, a comida, as possibilidades da vida e a perplexidade com a falta de controle sobre a vida.

O livro é dedicado, como outras obras, a Elias Moscovich, *pai amado e saudoso, que não queria que eu comesse muito*⁸⁴. Dessa vez, contudo, a autora também estende a dedicação à mãe, às avós e aos familiares, o que nos situa em um espaço de aconchego, de sangue, talvez íntimo demais.

Em seguida, duas citações. A segunda, mais simples, é um ditado anônimo que fala do dinheiro e da comida, bases da imagética judaica: *o dinheiro fala muito alto. Mas o chocolate canta maravilhosamente bem*⁸⁵. A comida pode ser mais sedutora que a riqueza – esta fala alto, mas aquela é capaz de cantar – e o canto, afinal, é uma arte. A primeira citação, mais complexa, é de Amós Oz: *e a verdade é que essa estranha vontade que eu tinha quando era pequeno – a de dar uma segunda chance ao que não tem nem vai ter segunda chance – é uma das coisas que impelem minha mão também agora – toda vez que eu sento para escrever uma história*⁸⁶. Tais palavras colocam a escrita como um espaço de reinvenção, de reconstrução do que ficou em escombros – a escrita, tal qual a idéia de Benjamin sobre tradução, é a possibilidade de sobrevivida: conferir ao que permaneceria imóvel e frio uma chance de voltar a ter uma fagulha⁸⁷. Escrever é captar o devir, é acessar o que não se conheceu de todo – e, nesse caso, vida e arte passam a ser, tal qual o original e a tradução, expressões possíveis para o que não se sabe. A escrita é um espaço para conjurar o espectro e dar a ele um rumo sadio.

O prólogo do livro se inicia:

*Este é o começo doloroso e persistente da nova etapa de minha vida. Que se inicia ali, um pouco adiante, no ponto final deste prólogo. Depois, trato de purificar a memória em invenção. Mas só depois daquele ponto final. Porque meu ofício é exclusivamente escrever – o que significa erro em cima de erro –, há um livro a ser escrito. Usar-me como matéria de ficção: aí está a única forma de saber o que foi, porque preciso saber o que foi para o novo começo*⁸⁸.

A autora estabelece um pacto com seu leitor e o convida a acompanhar a nova etapa de sua vida: a escritura do livro e os intermináveis regimes. Escrever e emagrecer, apesar de atos de valores diferentes, coincidem como uma transformação, uma tradução, uma segunda chance. A escrita adquire um tom

⁸⁴ MOSCOVICH, 2006, p. 7.

⁸⁵ Ibidem, p. 11.

⁸⁶ Ibidem, p. 9.

⁸⁷ Cf. verbete *Tradução*.

⁸⁸ MOSCOVICH, 2006, p. 13.

semelhante a Jabès – o livro como a morada fundamental, a metáfora das andanças tortuosas da vida. *Purificar a memória em invenção*, ela diz. *Usar-me como matéria de ficção*. Cíntia Moscovich lida com o seu arquivo, assumindo a vida real como caminho para a criação literária. Que certas informações da narradora e da autora coincidam não importa: a partir de fatos reais não tão alterados assim, escrevê-los, pura e simplesmente, já os torna outra matéria, diferente da vida. É interessante como a discussão mais abstrata do prólogo passa rapidamente para a questão da perda de 22 quilos – *foi o médico que disse, já que eu subi de costas na balança*⁸⁹. Construir a escrita é construir o corpo, ou desconstruir, no caso. Diz a narradora: *quero voltar a ter um corpo. Há um livro a ser escrito*⁹⁰. O corpo é um espaço de escritura – a narradora deve escrever seu corpo, recriá-lo, redimensioná-lo, desvendá-lo.

Entre a ficção e a realidade, acompanhamos a trajetória da narradora, que nos conta, ou conta à mãe, em tom de diário, o esforço para emagrecer os 22 quilos, ou *cento e dez tabletes de manteiga, ou quarenta e quatro espetos de picanha*⁹¹. Para isso, é preciso *contar garfadas. Como num campo de concentração*⁹². É possível notar que os contos ecoam nesse relato da escritora. É uma espécie de saga autoficcional, lúdica e muito séria, que de um motivo aparentemente banal – a preocupação com o peso – se transmuta em um belo relato da própria busca de identidade, seja em almoços familiares espetaculares ou em dietas e exercícios desgastantes. Emagrecer não deixa de ser uma metáfora para o desvio, o desafio à tradição. Emagrecer é trair, de certa forma. Contudo, emagrecer é aceitar outras regras, as leis estéticas da sociedade. Rua sem saída.

Cíntia Moscovich tem um longo percurso pela frente: o trabalho de resgatar e investigar a memória e dar a ela um sentido que impulse essa jornada. Ela admite que *a memória é traição: tanto subtrai quanto acrescenta, tanto rasga quanto emenda*⁹³. A memória é, então, autofágica, logo é tanto devoradora quanto criadora. Sendo criadora, a memória é também ficcional, e *talvez por isso me tenha dedicado à ficção, que é a última possibilidade de juntar um fato a outro e tornar íntegro o partido e o faltante. A ficção é cimento de unir partes. De casar o avulso e o desconexo. Cinza e poeira, a ficção talvez as transforme no*

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ Ibidem, p. 19.

⁹¹ Ibidem, p. 14.

⁹² Ibidem, p. 231.

⁹³ Ibidem, p. 18.

*sólido da pedra*⁹⁴. A autora assume o ficcional como o terreno possível da *segunda chance* – a oportunidade de dar sentido ao que ficou incompleto.

Assim, revisitando o passado com a consciência de que a memória se concretiza como discurso ficcional que une minúcias e as transforma em criação, a escritora parte em busca de uma resposta mais satisfatória do que a que encontra inicialmente: *sou gorda porque como e porque minha conformação genética quer assim*⁹⁵.

Se come e se possui tal conformação genética, é porque o judaísmo assim a produziu. Ou a mãe, que, afinal de contas, é na tradição judaica quem define se a criança é ou não judia – nascido de ventre judeu, judeu é. É a mãe, afinal, que prepara os almoços generosos para as crianças em fase de crescimento, pois *numa mesa feliz não se contam os bifés*⁹⁶. A escritora carrega no seu DNA séculos de perseguição e fome nos miseráveis *shtetls* europeus, os pequenos e isolados vilarejos judaicos que desapareceram do mapa com a Segunda Guerra. A associação entre comida e bem-estar, na cultura judaica, passa a ser obrigatória – por que passar mais fome do que já se passou? Como não se alimentar da mesa farta se seu antepassado comia sopa rala num campo de concentração? É um pecado.

A escritora é, por vezes, irônica para diminuir um pouco tamanha dramaticidade: *verdade seja dita: o Povo Escolhido padece da vaidade do sofrimento*⁹⁷. Porém, a crítica nunca é destituída de carinho. A acidez de um comentário é sempre alternada com uma encantadora lembrança; a escritora assume a sua mitologia familiar e milenar como base de sua identidade, fazendo da vivência do judaísmo – e da comida abundante – a sua área de busca.

Assim, no fundo, a pergunta *por que sou gorda, mamãe?* acaba por ser *quem sou eu, mamãe?* A genética da gordura e do judaísmo – e os dois estão irremediavelmente misturados – tinge as páginas do livro de um colorido às vezes alegre, às vezes triste. Apesar do título aparentemente cômico, o que lemos não é uma obra irresponsavelmente engraçada: o humor é usado como uma maneira de suavizar a dor e a melancolia do excesso de peso, das culpas, das angústias afetivas, das perdas familiares irreparáveis.

A mãe é a interlocutora silenciosa – segundo Freud, a suposta culpada de todos os males da humanidade. Longe de eleger a mãe como grande responsável por todos os problemas, a escritora parece querer passar a vida a

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ Ibidem, p. 16.

⁹⁶ Ibidem, p. 24.

⁹⁷ Ibidem, p. 147.

limpo, em um acerto de contas consigo mesma e suas indagações para poder seguir adiante. A mãe não oferece a resposta, mas a acompanha como uma sombra, como a ouvinte íntima que desperta sentimentos contraditórios, de amor, de mágoa, de pena. Até esse livro, a figura do pai fora marcadamente o espectro conjurado nas obras da escritora. Agora, a mãe é a nova figura de referência, a figura que não foi perdida para a morte, mas que se encontra perdida de alguma forma em vida devido a um relacionamento que carrega atritos e incompreensão. Cobranças e frustrações se misturam e geram uma convivência difícil. A filha não seguiu a vida sonhada pela mãe: não virou médica ou advogada, casou com um góí, não teve filhos e não consegue suprir a grande carência materna. As avós revelam a lacuna entre o lado materno e paterno – são opostas no aspecto, e semelhantes no nome – *Rivke*, transformado em Rosa no Brasil –, no afeto e na fome e produção de guloseimas. O pai, fonte de saudade, ao morrer, *não teve tempo para ser um incômodo aos seus, e a morte piedosa o absolveu de todas as faltas*⁹⁸. A mãe, ao continuar viva, teve tempo para se tornar uma angústia e uma interrogação. Logo, embora o pai e as avós sejam personagens marcantes, a figura esbelta e magoada da mãe se sobressai – a mãe é como um legado magoado, um arquivo entristecido por ser deixado, em parte, de lado.

O monólogo com a mãe se alterna com histórias do presente, marcado pela dieta, e por histórias familiares do passado. A delicadeza com que a autora vai tecendo sua tapeçaria se revela no tom sempre poético que acompanha as histórias, que funcionam como um retrato do imaginário de um povo inteiro. A autora mastiga o passado para digeri-lo, e somos nós que nos fartamos e engordamos com a generosidade de sua prosa; tocantes sem pieguice, as narrativas resgatadas do fundo do baú são sempre deliciosas e revelam sua faceta contadora de histórias: as peripécias do bisavô Yossef, que se recusou a servir na guarda do czar e fugiu para o Brasil; a paixão frustrada de juventude de sua Vovó Magra – pois havia a Vovó Gorda – pelo tocador de rabeca Boris Zimbalist, depois violinista de fama internacional, que à beira da morte pede ao filho que procure a moça judia para quem compôs a partitura *Blue eyes in the sky*; o contrabando de *beigalech*, *strudel* e outras delícias da culinária judaica pela mesma Vovó, chocada com o regime da neta – uma blasfêmia para uma imigrante que já passou fome; a destruição do Ford Farlaine, carro que era o orgulho do pai, na tentativa de transportar as fartíssimas tias, que ainda por cima

⁹⁸ Ibidem, p. 31.

carregavam fedorentos arenques defumados; a vizinha sobrevivente do Holocausto, traumatizada, que vivia num *bunker* doméstico, com as janelas fechadas por tijolos e o maior estoque de alimentos da vizinhança; a revolta e a ira contra Deus de Vovó Gorda ao enterrar o filho, pai da escritora.

As histórias ficam sempre entre a realidade e a fantasia, entre a tristeza e o riso, como exemplos do aspecto tragicômico da vida, principalmente da condição diaspórica dos judeus – é desses que a autora fala, talvez para esses – pequena escorregadela etnocêntrica de minha parte, difícil de não ocorrer frente a palavras como *gosto dos ditados judaicos, mamãe. As máximas de nossa gente são páginas de sarcasmo escritas com a pena áspera da lucidez*⁹⁹. A escritora se debruça sobre sua herança familiar e judaica e tenta descobrir a parte que lhe cabe, o que a formou, a parte que deseja manter e perpetuar. Da avó magra, herda o apetite ancestral, mas não a cintura fina; do pai, o sinal na orelha esquerda; da mãe, a hipocondria. A herança é, também, formada por uma constelação de pequenos objetos a serem preservados do tempo devorador¹⁰⁰: *Agora, enquanto escrevo, tenho a meu lado arranjadas as coisas: os óculos de papai, a caixa de bolachas com a partitura de Blues eyes in the sky, a estrela-de-david que Vovó Gorda arrancou no enterro do filho*¹⁰¹. O legado particular é feito de pequenos elementos e muitas lembranças e histórias. Se a gordura ancestral, produzida pelo organismo que pensava ainda viver nas estepes da Rússia, deve diminuir, a autofagia parece ser uma solução, inclusive para além do plano metafórico: células de gordura que devoram a si próprias – milagre que a ciência ainda não tornou realidade. Interrogar a mãe sobre a gordura é interrogar a herança – a do corpo e a do espírito. *O que fazer com a gordura?* equivale a *o que fazer com a herança?*

É pela palavra que se chega próximo à resposta desejada, pela escrita da literatura, uma tentativa de tocar *no imundo subterrâneo da existência*¹⁰², embora *literatura seja só literatura, essa coisa que deve parecer verdadeira, mesmo que seja fruto de ilusionismo e prestidigitação*¹⁰³. Ser escritora foi a escolha que não nasceu do seio familiar judaico. Ser escritora é a traição, mas também a possibilidade de salvação do legado. Ao recordar as aulas de hebraico do colégio israelita e das tardes em que tia Fânia a ajudava a guardas as letras, consoantes, e as vogais, pontos e traços que acompanhavam as letras, a

⁹⁹ Ibidem, p. 56.

¹⁰⁰ Cf. verbete *Constelação*.

¹⁰¹ Ibidem, p. 249-250.

¹⁰² Ibidem, p. 244.

¹⁰³ Ibidem, p. 244-245.

narradora recorda da dimensão quase metafísica do *ivrit*, que lhe rendeu material para a futura produção literária:

A palavra “eu”, “ani”, pode, num vôo das vogais, significar “ain”, “não há”, ou, em leitura mais dramática, “nada”. Como se fosse pouco, o som “ani” também significa “pobre” ou “oprimido”. De repente, está lá escrito, com toda a força da Palavra, que se é pó e que, daqui a pouco, ao pó se voltará. Um indivíduo, no meio dessa barafunda, pode, por um nada, ser igual ao vazio. Ou sofrer de neurastenia, loucura de atar em poste ou sucumbir de prostração numa cama. Ou, mais fácil, atacar sorvete na geladeira ¹⁰⁴.

O hebraico lhe revela as oscilações e contradições da vida – e a vida não tem sido um lugar seguro ¹⁰⁵. A escritora verifica a força da Palavra, com *p* maiúsculo, como análoga à força da própria vida – sem lógica, sem ordem, desobediente às normas. Nesse ponto, o judaísmo parece auxiliá-la a se conscientizar do poder da escrita e desenvolver a força da sua palavra, das suas próprias escrituras, traduções do legado absorvido e digerido. Voltando ao símbolo da gordura, esta é também o excesso de legado, a herança transbordante que precisa de um reajuste.

O pai, em vida, não apoiava o ofício de escritora para a filha. Aqui novamente ecoa “Bonita como a lua”. Ainda assim, a narradora, ao encontrar o Doutor Rosenblat, grande amigo de seu pai e um dos que mais sofreram com sua morte, decide tirar a dúvida: *Me ocorreu perguntar o que papai pensaria de ter uma filha escritora. Doutor Rosenblat foi bem sincero: ele toleraria* ¹⁰⁶. A tolerância, o caminho para a aceitação da diferença, embora não o mais romântico ou ideal, é a possibilidade que aparece na obra de Moacyr Scliar, e é a esperança para a resolução dos conflitos entre os sonhos contrastantes das gerações.

Quanto à mãe, essa não lhe reservou nenhuma palavra de incentivo para tal carreira, visto que essa não produziria uma única gota de suor. Nem a tolerância foi alcançada. Mas a mágoa da narradora se mistura à ternura e à compreensão das razões e neuroses maternas. Há o perdão e a serenidade da constatação de que todos sempre possuem a necessidade de perdoar e ser perdoados – e o placar zera. Não é apenas de embates que se produz algo novo, mas também de conciliações.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 146.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 120.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 236.

Cíntia Moscovich, ao se escrever, revela que o judaísmo é parte dessa escrita provisória, sempre pronta a engordar e emagrecer. Família, comida e escrita se unem como estrelas na constelação particular da autora – que ousa em sua intervenção no arquivo judaico assim como em sua outra intervenção, a no arquivo literário. Leis existem, mas burlá-las é, de alguma maneira, a forma de mantê-las vivas. A burla – ou a tradução, a traição, a autofagia – acaba, de forma paradoxal, por fortalecer a tradição – esse grande espectro que julgamos maciço e do qual precisamos para nossa segurança e nossa aventura. Se podemos trair, é porque há algo para se trair. Ao recordar Vovó Magra e suas várias histórias, a narradora declara: *sou órfã de antepassados. Um broto arrancado à planta. Recordo, porque a memória é a melhor parte desse espólio desconjuntado. E cada lembrança de vovó é, de repente, uma novidade, longe do frio cinzento que estica as garras e rouba*¹⁰⁷. O espólio nunca é herdado na íntegra, mas de maneira *desconjuntada*, com uma articulação particular. Porém, ainda que rearranjado, ele precisa de certa dose de proteção. Às vezes é preciso trair; outras, impedir o roubo.

Qual é, então, a resposta final? *Por que sou gorda, mamãe?*

Bem, se a mãe fosse eu, eu diria: para poder escrever esse belo livro, minha filha. Ou, como você mesmo disse, *os livros estão todos inacabados, porque lhes falta resposta*¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 55.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 245.