

**ESTUDOS DE
LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA**

Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea

ISSN: 1518-0158

ISSN: 2316-4018

Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea;
Programa de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade de Brasília (UnB)

Alves, Wanderlan

Meshugá, de Jacques Fux: à roda de perguntas sumamente delicadas
Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, núm. 58, e5810, 2019

Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea; Programa
de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB)

DOI: <https://doi.org/10.1590/2316-40185810>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323162264009>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

redalyc.org
UAEM

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto



Meshugá, de Jacques Fux: à roda de perguntas sumamente delicadas

*Meshugá, by Jacques Fux:
around extremely sensitive issues*

*Meshugá, de Jacques Fux:
en torno a cuestiones netamente sensibles*

Wanderlan Alves*

Resumo

Neste artigo, analisamos o romance *Meshugá* (2016), de Jacques Fux, procurando compreender como, em sua textualidade, operam-se três movimentos fundamentais, a saber: a criação de uma *persona* de escritor, o diálogo com as indefinições genéricas típicas da literatura contemporânea, e uma reflexão ética sobre os desafios e as possibilidades atuais para as literaturas ligadas à memória do holocausto e da perseguição aos judeus ao longo da história.

Palavras-chave: Jacques Fux, experimentalismo, figuras de escritor, narrativa contemporânea, antisemitismo.

Abstract

In this article, I analyze the novel *Meshugá*, by Brazilian writer Jacques Fux, looking for understand how are three main movements made in its literary constitution: a creating of an author's mask, a dialogue with nonspecificities of literary genres, typical in contemporary literature, as well as an ethical thinking about the currently challenges and possibilities for the literature associated to memories of Holocaust and the persecutions to Jews throughout the history.

Keywords: Jacques Fux, experimental writing, author's masks, contemporary narrative, Antisemitism.

Resumen

En este artículo se analiza la novela *Meshugá*, del brasileño Jacques Fux, con lo que se busca deslindar los tres principales senderos que se despliegan en la obra: la creación de una figura de escritor, el diálogo con las indefiniciones típicamente contemporáneas de los géneros escriturales, así como la reflexión ética en torno a las literaturas relacionadas con la memoria del holocausto y la historia de persecuciones a los judíos.

Palabras-clave: Jacques Fux, narrativa experimental, figuras de escritor, narrativa contemporânea, antisemitismo.

É preciso aprender a resistir. [...] Resistir: quanto em resistir é aceitar impávido a desgraça, transgredir com a destruição cotidiana, tolerar a ruínas dos próximos? Resistir será aguentar em pé a queda dos outros, e até quando, até que as pernas desabem? Resistir será lutar apesar da óbvia derrota, gritar apesar da rouquidão da voz, agir apesar da rouquidão da vontade? É preciso aprender a resistir, mas resistir nunca será se entregar à sorte lançada, nunca será se curvar a um futuro inevitável. Quanto do aprender a resistir não será aprender a perguntar-se?

Julián Fuks

Pode-se indagar sobre certa presença, na literatura brasileira contemporânea, do que, de modo muito geral, poderíamos designar como sendo temas ligados ao judaísmo, à *Shoah* e

* Doutor em Letras e professor da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Campina Grande, PB, Brasil. orcid.org/0000-0003-4146-2335. E-mail: alveswanderlan@yahoo.com.br

àquilo que talvez sintetize o horror padecido por inúmeros judeus, no século XX: o nazismo. Julián Fuks e Jacques Fux são autores expressivos a esse respeito. Ainda que escritores importantes como Samuel Rawet ou Clarice Lispector tivessem origem judia, não se costuma pensar a literatura brasileira numa vertente judaica ou ligada à esfera que deu visibilidade a tais temas, a partir do pós-Segunda Guerra Mundial, por meio de testemunhos, de estudos e relatos sobre o holocausto etc. No entanto, Susanne Klengel (2017) observa que se pode notar certa tendência à retomada de tais temas na literatura latino-americana contemporânea escrita por aqueles que constituem a terceira geração pós-Auschwitz. Não são, portanto, sobreviventes dos eventos traumáticos associados aos campos de concentração e ao nazismo, e alguns sequer admitem manter uma relação de intimidade com a religião e a cultura judaicas.

A presença na literatura recente dos horrores de que milhões de judeus foram vítimas ao longo da história, especialmente sob o nazismo, na Europa, parece sugerir, por sua vez, que em algum nível esse assunto continua latente, como uma impossibilidade de narrar. Não é possível assumir integralmente o lugar da testemunha. Tal impossibilidade de acesso, paradoxalmente, transforma-se em possibilidade discursiva que, por sua vez, requer não mais o julgamento com vistas a decidir uma disputa (culpados, não culpados etc.) nem a testemunhar um determinado evento – talvez não testemunhável e, por isso, inaceitável por um prisma beletrista, conforme a concepção de Adorno (1995) –, mas, sim, pela via do experimento, das simulações, do *mas... e se*, que promove novas aberturas à reflexão.

Em entrevista sobre um de seus romances, Daniel Link (2004, p. 15) comenta que, no contexto contemporâneo, somos “sujeitos experimentais”, em face do conjunto de transformações técnicas e tecnológicas, dos avanços da ciência e das mudanças nos arranjos do Estado que constituem nossa época e nos envolvem, permanentemente, numa série de ficções da qual nem sempre podemos nos desvencilhar. Ainda que o argentino tenha em mente o universo virtual associado à internet, a hipótese nos interessa aqui, pois sugere que nos restaria, como alternativa de subjetivação, experimentar. Em se tratando da retomada do horror associado ao nazismo e ao holocausto, experimentar (linguagens, formas, discursos, falas, narrativas, especulações) pode constituir-se, também, numa via de resistência, sempre tão necessária frente ao risco de esquecimento que, seja para a *Shoah*, seja para outras formas de autoritarismo, se deve evitar, para que não se repita. Trata-se de um imperativo ético.

No entanto, entre as ambiguidades acerca da noção de resistência, está aquela ligada à sua própria compreensão. Afinal, como responder à pergunta “o que é resistir?” Potencializa-se, no limiar da resistência, uma força que se imprime sobre aquilo ou aquele que resiste, que, como tal, lhe retorna na mesma intensidade e em sentido contrário. Uma consequência é o fato de que, por vezes, resistir é *resistir-se*, processo que beira, também, o de existir. Deste modo, no âmbito da *Shoah* ou das memórias relacionadas a ela, falar em resistência supõe resistir à morte ou à vida? Lembremos o que diz Agamben acerca da figura do muçulmano, assim como sobre as (im)possibilidades do testemunho: “As ‘verdeiras’ testemunhas, as ‘testemunhas integrais’ são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo, são as que ‘tocaram o fundo’ [...]. Os sobreviventes [...] falam em seu lugar, por delegação” (Agamben, 2008, p. 43). Quem pode narrar, por sua vez, não chegou tão fundo.¹

Pautada na contingência, a resistência é, portanto, uma construção inacabada, abertura marcada pela dissonância, por fraturas e indeterminações que fazem daquele que resiste alguém que experimenta (com) a própria vida, de diferentes formas, inclusive através da *não vida*, a partir da fratura entre a língua e os eventos por meio dos quais a enunciação acontece – e o sujeito ocupa um lugar, momentaneamente. Sob essa lógica, resistir supõe um exercício de interrogação permanente, talvez porque se oriente por um desejo, aquilo que se busca, não se alcança e, no entanto, é preciso continuar buscando, como ensinara Lacan (1998).

Meshugá, publicado em 2016 por Jacques Fux, é, nesse sentido, um experimento tanto no que diz respeito à perspectiva individual – há nele uma série de perguntas que impulsionam a busca/o

¹ Tese que, no entanto, o próprio Agamben (2008) parece relativizar, ao final de seu livro, ao registrar fragmentos de testemunhos dos muçulmanos.

desejo do próprio Fux, instância autoral ligada à figura do narrador, mas também ao autor empírico – quanto à sua configuração material enquanto livro e relato. Em certa medida, *Meshugá* estrutura-se em torno de perguntas a respeito da forma narrativa na qual se escreve, das alteridades que em sua textualidade se inscrevem e das singularidades que, situadas num amálgama *bio-gráfico*, transcrevem o próprio desejo enquanto questionamento que move a escritura.

Mas, enfim, como pode a arte (a literatura) resistir a alguma coisa, pergunta-se Rancière (2007, p. 126)? Segundo ele, tal possibilidade está, justamente, numa dupla renúncia: quando não se propõe ser outra coisa, a literatura resiste, em sua imanência, e, desse modo, torna-se literatura, porque abdicou, inclusive, da pretensão de existir, correndo o risco de sequer ser ou tornar-se literatura. Poderíamos aproximar tal concepção da teoria da enunciação de Emile Benveniste (1988). O funcionamento da linguagem se mostra no momento em que dá a ver a língua e o discurso, e apenas enquanto movimento se deixa ver ou rastrear, obrigando-se a renunciar a si mesmo, enquanto instância que pode ser mensurada, para salvar a própria existência – a enunciação existe, porém não se enquadraria em nenhuma categoria analítica da linguística.

Em certo sentido, é a contingência constitutiva tanto do potencial de resistência da literatura quanto da subjetividade inerente à enunciação que nos permite pensar, aqui, na literatura como lugar onde a forma, o sujeito e a língua se encontram – de modo passageiro, por meio de choques, apropriações e rupturas – e convertem a experiência, a simulação e o perigo (todos ligados à mesma raiz, *experiri*) em experimento. Experimento que, no caso de *Meshugá*, assume a estrutura em que se apresenta, isto é, narrativa fragmentada, que flerta com o testemunho (difuso) dos horrores do holocausto e do nazismo, assim como suas consequências, ao mesmo tempo que potencializa fissuras de subjetivação, ao possibilitar que se manifeste na linguagem um sujeito que ambiciona ser autor e escritor.

De fato, como pretendemos mostrar neste artigo, *Meshugá* atende a três imperativos fundamentais: criar a *persona* de um (grande) escritor; encontrar uma forma/fórmula (autoral) de/para fazer literatura; e potencializar uma discussão ética sobre a construção da alteridade judia.

Jacques Fux publicou, até o momento, quatro livros literários, a saber: *Antiterapias* (2013), *Brochadas* (2015), *Meshugá* (2016) e *Nobel* (2018). Em todos eles a ideia de tornar-se escritor é evidente e coloca-se, de fato, como um projeto nos dois primeiros, como uma conquista em *Meshugá* – no qual essa busca é menos enfaticamente posta e, de certo modo, sugere a ocupação de um lugar na literatura – e, finalmente, como reconhecimento, no último livro, ainda que pela via do humor e da paródia, haja vista ser o Nobel a consagração simbólica do escritor. Porém a construção de uma figura de escritor, em *Meshugá*, também se mescla, por vezes, à biografia de suas personagens. Se leremos com certa ironia o fragmento seguinte, sobre Sarah Kofman, notaremos que ele expressa traços importantes da literatura de Fux, ainda que isso não se explique: “Todos os seus livros anteriores, cheios de estudos, filosofias, análises profundas da alma e da obscuridade humana só eram uma preparação ou, talvez, um adiamento da narração e da invenção da própria vida” (Fux, 2016, p. 9).

Nesse sentido, os romances iniciais de Fux apontam para a construção de uma *persona* de escritor, para a qual se vai criando uma série de marcas autorais que fazem da escrita, também, uma revelação de si enquanto artista. O *Fux escritor* é, nesses livros, um judeu cujas relações com o judaísmo oscilam entre a burla e aquilo de que não se pode escapar, vendo-se frequentemente em tensão com sua religião, os costumes, as proibições, na vida, na escola, em casa, com os amigos, nas relações amorosas. Pesa sobre essa figura, ainda, todo o conhecimento acumulado sobre os judeus, ao longo da história, e o conhecimento produzido por judeus: “a dor do conhecimento, que é ainda maior, e muito maior, que a dor da ignorância” (Fux, 2016, p. 10).

É natural que as implicações de uma relação porosa com a herança judaica – que pode (ou não) coincidir com as do autor empírico – se tornassem objeto de pesquisa e criação. Quanto a isso, a *persona* de escritor e o autor talvez se confundam, haja vista ser a *Shoah* uma das especialidades acadêmicas de Fux. Como não imaginar que, então, tendo a oportunidade de estar numa das melhores bibliotecas universitárias do mundo – Fux foi Visiting Scholar na Harvard University (2012-2014) –, ele não se enveredaria por tais temas? De fato, o autor admite que uma de suas práticas como escritor consiste em estudar muito a respeito daquilo que pretende escrever (Santos,

2016). Apesar de o título do capítulo inicial de *Meshugá* (“O judeu louco no jardim das espécies”) fazer referência direta a Michel Foucault, não deixa de remeter, também, ao paraíso da própria biblioteca enquanto mundo aberto à busca, às relações com o tempo, ao inesperado e ao desconhecido – Fux estudou Jorge Luis Borges em seu doutorado, é bom lembrar.

Entre os milhares de textos da imensa biblioteca, Fux vai, então, descobrindo e coletando fragmentos de textos que elaboram toda uma história do judeu louco, ao longo da história. Paralelamente, vai associando essas histórias, por vezes com pretensão científica em sua origem, a uma série de trajetórias individuais – provavelmente algumas já previamente conhecidas, outras recém-descobertas em meio a essa busca –, de modo a construir, então, um mosaico de textos que se relacionam pela temática da excentricidade associada aos judeus, quase sempre tratada da perspectiva do estranhamento de quem não pertence a esse universo e trata do judeu como sendo uma alteridade estranha, degenerada pelo apego ao dinheiro, pela tendência incestuosa e a sexualidade exacerbada que, em alguma medida, estariam na base das “fraquezas judaicas”: tendência à neurastenia, à loucura, à avareza e à autoimposição da condição de povo escolhido etc.

Por meio desse procedimento, a escrita de *Meshugá* aproxima-se da vida e supõe um contato com a experiência, mas Fux “sempre soube que as experiências não poderiam ser comunicáveis” (Fux, 2016, p. 7), lição benjaminiana com que o escritor se debate, pois está ciente de que, por um lado, é impossível distanciar-se de seu objeto e, por outro, que não tem autoridade ou experiência para falar como testemunha – ao menos sob certa acepção do conceito. Disso resulta o fato de que a escrita do livro também se aproxime da filosofia, por meio de uma espécie de paródia séria, para empregarmos um conceito desenvolvido por Hutcheon (1985) ao longo do livro *Uma teoria da paródia*, na medida em que *Meshugá* também expressa uma busca, se não pela Verdade sobre os judeus, pela outra face das “verdades” tradicionalmente catalogadas acerca da alteridade judia: busca, pois, “as verdadeiras palavras” (Fux, 2016, p. 15). Mostra-se, contudo, consciente de que se trata de uma busca do inacabado, “mas continua escrevendo. Compulsivamente” (Fux, 2016, p. 15).

Ainda que trate de tais estereótipos pela via do humor, Fux o faz de modo a apontar para o conjunto de preconceitos que, extraídos do senso comum ou construídos como sendo voz da ciência, criaram uma imagem mais ou menos cristalizada do que é/foi/seria um judeu, nas diversas representações que se fizeram desse povo, ao longo do tempo. Tal imagem é, simultaneamente, econômica (avaro), religiosa (fanático), cultural (tendência à erudição), física (testa avantajada, ombros inclinados, nariz grande, etc.) e psíquica (tarado, incestuoso, louco). Trata-se, pois, em *Meshugá*, de reunir os diversos fragmentos de uma histórica dissecação mitificadora do *corpo judeu*, que agora cabe a Fux reorganizar para, paradoxalmente, descompor uma ordem (de discursos e ideias associados ao judaísmo) e compor uma desordem. Isto é, ao proceder a uma rearticulação do conjunto de discursos científicos e do senso comum, assim como da história, a partir de situações dramáticas emblemáticas do que parece a confirmação do caráter excêntrico dos judeus, Fux acaba por implodir esses mesmos discursos, colocando-os frente a frente com a fatalidade e as agruras da vida, que, se não se situam fora da história, também não cabem numa teleologia político-religiosa nem pseudocientífica.

Afinal, como figuram hoje os eventos ligados ao horror padecido pelos judeus, na imaginação pública? “Nada disso faz mais sentido. Tudo é uma grande ilusão. Uma grande obra de arte completamente fracassada” (Fux, 2016, p. 25). Ou ainda, numa alusão a Susan Sontag: “Para os nascidos após os anos 1940, o fascismo representa o exótico e o desconhecido” (Fux, 2016, p. 117). Entretanto, a retomada desses temas em *Meshugá* não deve ser entendida como sinônimo de falsidade ou mentira, pois aponta para o fato de que esse passado só pode ser acessado através de textos, situação paradoxal, ante a qual é preciso insistir em contar e recontar o horror, desconfiando, entretanto, de que “não há salvação para Auschwitz. Não, não há nada além da maldade humana. Não, não existe espécie alguma de arte ou vida entre nós” (Fux, 2016, p. 24), com o que Fux se aproxima, por vezes, da negatividade adorniana em relação às possibilidades da arte após Auschwitz.

En quanto escritor, Fux desempenha, em *Meshugá*, tanto uma função que pretende ser redentora (ainda que desconfie de seu êxito), atuando como o *trapeiro* que recolhe as ruínas da história, seus restos e resíduos, quanto uma função criadora, na medida em que reorganiza, na

estrutura narrativa, os discursos e as histórias dos judeus, em geral, e de oito judeus, em particular, colocando-os em relação de tensão: todas as narrativas criadas por Fux, no romance, tanto confirmam quanto invalidam as ideias antisemitas culturalmente enraizadas sobre os judeus, que também são apresentadas no livro, nos fragmentos ensaísticos. Como se sabe, a narrativa de *Meshugá* está construída pela recriação parcial de momentos das biografias de Sarah Kofman, Woody Allen, Otto Weininger, Grisha Perelman, Ron Jeremy, Daniel Burros, Bob Fischer e Zabattai Zevi, nos capítulos que constituem a parte propriamente narrativa do livro, às quais se intercalam fragmentos ensaísticos que recriam, sintetizam ou recompilam fragmentos de teorias e discursos que corroboram a ideia de uma alteridade judia, tratada geralmente sob um prisma fechado e acabado, muito próximo da estereotipia.

É muito irônica a seleção dos principais motivos dramáticos para essas narrativas, uma vez que elas permitem o reconhecimento do estereótipo e, imediatamente, o explode, sugerindo seu simplismo e sua insuficiência: a sexualidade exacerbada, problemática ou incestuosa (Ron Jeremy, Otto Weininger e Woody Allen); o pertencimento (Sarah Kofman, Daniel Burros, Bob Fischer, Zabattai Zevi); a relação com o dinheiro (Grisha Perelman); a relação com o conhecimento (Sarah Kofman, Grisha Perelman, Otto Weininger); e a tendência autodestrutiva, que beira a loucura e o desinteresse pela vida (Sarah Kofman, Daniel Burros, Grisha Perelman). Como se nota, boa parte das personagens poderia enquadrar-se, simultaneamente, em vários dos tabus associados aos judeus, na escrita de Fux, que desvela a cristalização de uma ideia: “O judeu, inclusive para seus próprios representantes, era visto como um louco, mas havia diversas explicações para absolvê-los. Endogamia, cobiça, fuga, diáspora, estresse: tudo era responsável pelos problemas mentais do mundo judeu” (Fux, 2016, p. 70).

Ao estruturar *Meshugá*, internamente, como um mosaico constituído de fragmentos, Fux ocupa o lugar de um organizador situado fora do universo narrativo, mas também está dentro dele, como se nota pelo primeiro e o último capítulos, nos quais a tendência autoficcional se intensifica. De certo modo, naturalmente ele é, também, enquanto *persona* autoral, todos e nenhum desses loucos excepcionais de que a narrativa trata. Por um lado, tal postura sugere a complexidade da relação escritural empreendida a partir da condição judaica do autor e, por outro, oferece-lhe importantes elementos para a construção de sua figura de escritor. Como sabemos, a loucura e a genialidade são esferas difíceis de delimitar e, por vezes, mal se separam claramente. Além disso, a literatura ocidental está fortemente marcada por grandes nomes de origem judia, de Kafka a Primo Levi, ou Clarice Lispector, no Brasil, entre tantos outros. Nesse sentido, a suposta loucura judaica, que é objeto da ironia maior do livro, também aponta para uma espécie de desejo ou busca pela própria literatura, a possibilidade de ver o próprio nome inscrito no paradigma desses gênios (ou loucos, como saber?) unidos pelo judaísmo, apesar das diferenças constitutivas de suas obras e biografias.

Contudo, como esse emaranhado de relações com a cultura judaica lhe oferece o material necessário para a construção de sua *persona* de escritor? Ela corresponde, de certo modo, a um processo iniciático – e não sabemos se terá continuidade ou se o autor optará por outros caminhos para sua literatura, nos próximos livros. O procedimento, por hora, consiste na depuração pela via da repetição. Nesse sentido, trata-se de um procedimento experimental (por tentativas), ao mesmo tempo que se configura como algo próximo de uma prática religiosa. A figura mais próxima é, aqui, a do alquimista, cuja busca por elementos maravilhosos ocorre a partir da purificação da matéria. Seja como escritor que pesquisa sobre o que escreverá, ou como escrevinhador que tenta encontrar a forma adequada para o que escreve, essa *persona* autoral “se aproxima do imaginário ascético do alquimista, pesquisador e grande intelectual” (Bourriaud, 2011, p. 42).

Ainda que possa parecer uma sugestão anacrônica, a opção de inscrever-se no universo criativo pela via alquímico-intelectual mostra-se muito atual, visto que supõe um exercício simultâneo de elaboração teórica e de prática experimental que, em certa medida, é coerente com o que Laddaga (2010) chama de escritas de laboratório, que, entre outras características, supõem uma prática criativa na qual a distância em relação ao objeto é precária e implica novas relações com ele (inclusive, afetivas), o que potencializa a obtenção de objetos estéticos que são,

também, políticos, teóricos e, fundamentalmente, narrativos – em sua articulação, eles tendem a contar uma história, independentemente do gênero formal em que se realizam.

Desse modo, em *Meshugá*, a criação ocupa um lugar central – como tema e construção –, ao mesmo tempo que colabora, no que tange à figura do escritor, para a invenção de si, cuja prática centra-se em si mesmo. Quanto a isso, “o objeto não passa de um elemento acessório e transitório diante do dispositivo de vida que a prática artística representa” (Bourriaud, 2011, p. 43). A precariedade da existência dependente da capacidade de narrar, nesse caso, justifica a vida convertida em narrativa.² Mais do que mesclar elementos da própria vida a outros da ficção, o procedimento adotado por Fux consiste em fazer da ficção a vida de sua *persona* de escritor. Isso fica claro se observarmos que a essa vida se vincula a produção de um evento que deve ser continuado – note, quanto a isso, o curto espaço temporal entre uma publicação e outra, para seus primeiros quatro romances, que sugere a vida identificada à criação (das obras e de si). Não é coincidência que o jogo com a referencialidade e a autorreferência constitua-se num dos procedimentos fundamentais da escrita literária de Fux, por meio da qual se aponta para um processo em que a vida oferece insumo para a obra, que, por sua vez, amplia o alcance da vida (de escritor) do autor.

Por essa via, Fux encontra uma alternativa para que a narrativa de *Meshugá* não se limite a ser uma compilação de textos e discursos previamente conhecidos – como também são, de fato, em alguma instância. Ao rearticulá-los em função de um olhar crítico síncrono-diacrônico sobre a construção da alteridade judia, por meio da redisposição e justaposição de temporalidades e histórias resgatadas nos fragmentos, Fux imprime à narrativa sua própria marca, uma maneira de figurar no próprio texto, *in absentia*, que é, aliás, mais consistente do que o simples recurso autoficcional, já convertido em produto mercadológico na literatura contemporânea.

Há que deter o olhar, então, na configuração de *Meshugá*, para que se possa observar como essa “marca Fux” se inscreve na tessitura do livro e lhe confere certa unidade interna, apesar de sua fragmentação constitutiva, ao mesmo tempo que situa a narrativa numa vertente escritural produtiva, na literatura contemporânea.

Parte significativa das escrituras artísticas do presente, em toda a América Latina, vem pondo à prova os limites da autonomia da arte moderna, trilhando, por vezes, caminhos que apontam para uma heteronomia (da forma e do próprio campo literários), razão pela qual se tem falado, com frequência, em pós-autonomia, inespecificidade, ficções em transição, literaturas fronteiriças etc. Em todos os casos, apesar das divergências que não nos interessam discutir aqui – sobre tratar-se de algo comum à arte (moderna) em geral, ou um traço do contemporâneo, sobre ser um *revival* (em espiral) ou uma superação de regimes e culturas artísticos anteriores etc. –, constata-se a proeminência de literaturas que se constroem no limiar do literário e do não literário, ao mesmo tempo em que a escritura se destaca, em detrimento dos pertencimentos a gêneros ou modalidades da literatura claramente reconhecíveis. No entanto, seria insuficiente dizer simplesmente, com isso, que *Meshugá* constitui-se numa narrativa híbrida, ainda que isso também seja correto. Importa, aqui, identificar as diversas

² Por um lado, a questão se mostra atual, na medida em que os limites entre a realidade e a ficção são cada vez mais tênues e incertos, em nossa época, o que, inclusive, leva alguns críticos, como Ludmer (2007; 2010), a se valerem de conceitos operativos, como *realidadeficção*, para sugerir um trânsito, em vez de uma polaridade estanque. Por outro lado, trata-se, ainda, da questão da experiência, da comunicabilidade e da autoridade para narrar. Retomando a asserção de Walter Benjamin em suas *Teses sobre o conceito de história*, para quem, historicamente, o estado de exceção tem sido a regra no Ocidente, há que observar que, como fundamento, tal disjunção entre a experiência e o narrar existe nas produções culturais e jurídicas ocidentais há séculos, mas não está esgotada. No entanto, a “assunção da tese de Benjamin sobre a exceção como sendo a regra [...] aponta para a crise epistemológica da própria condição do narrador (como ideia), cuja autoridade precária, contemporaneamente, o obriga a simular sua própria existência para conferir algum efeito de realidade a ela (internamente ao relato), pois ele só existe como manifestação textual.”// Tal fato, porém, pode ser revificador, pois, na medida em que a possibilidade de transmissão da experiência plena do narrador tradicional se perdeu, o utilitarismo da narrativa passou a ser, também, um meio de coerção (mobilizado, por exemplo, pelos *media* e pelos discursos do poder em geral). No entanto, a desintegração do narrador, não como elemento narrativo, mas como ideia de autoridade sobre a experiência e o narrado, não impede a narrativa de buscar meios de expressão de uma voz crítica. Permanece vigente, na contemporaneidade, um narrador que, mesmo restrito à materialidade do relato, coexistindo apenas internamente a ele e fragilizado enquanto ideia, é, potencialmente, capaz de mobilizar a linguagem como poder de subjetivação que pode desautomatizar a percepção do indivíduo em relação aos mitos ou os atos de violência que dão sustentação à ordem social de barbárie por vezes estabelecida. Desse modo, ele se mostra capaz de apontar para além do texto, para a leitura e a interpretação enquanto práticas sociais constitutivas de significação da própria narrativa da história” (Alves, 2012, p. 177).

expressões literárias mobilizadas na constituição da narrativa, para compreender como elas articulam a busca de um lugar (a marca Fux), a busca de uma forma/fórmula escritural própria e, ainda, atendem a um imperativo ético relacionado aos desafios da convivência.

Apesar de que, inicialmente, esse livro de Fux se apresente como sendo um romance, apenas muito entre aspas tal classificação é aceitável – a menos que se admita que esse conceito seja empregado, atualmente, como uma espécie de coringa extensível a qualquer narrativa mais ou menos longa e estruturalmente híbrida. De fato, muitas narrativas contemporâneas exploram esse caminho e apresentam tal configuração. Há, todavia, traços do romance em *Meshugá*. Em primeiro lugar, porque, no seu conjunto, os fragmentos apontam para uma trajetória individual, que está associada à figura do narrador, o qual procura escrever um romance sobre a loucura judaica. Nesse sentido, pode-se falar numa trajetória de sujeito que, então, porta reminiscências do romance enquanto gênero ligado à viagem e à promoção de um aprendizado, para remeter ao conceito de romance formulado por Lukács (2009; 2000).

O passeio por tempos e histórias, através dos fragmentos que constituem as histórias narradas, corrobora a ideia de que é quando o caminho termina que começa a viagem, tal como entende o crítico húngaro em relação ao romance. Isto é, ao selecionar, organizar e recriar os fragmentos narrativos, alcança-se, em *Meshugá*, uma estrutura que, como tal, termina, e, então, se abre à viagem (imaginativa e crítica) que é núcleo fundador do romance moderno. Não por acaso, Fux explora a biografia, outro gênero importante ao romance como forma. Mas o biográfico, aqui, como já está claro, não é sinônimo de uma narrativa que se constitui em retrato de uma vida, e sim no desenvolvimento fragmentado e parcial das trajetórias individuais das personagens, em meio às quais emerge um espaço biográfico, que é o do próprio autor.

Ainda relacionada ao romanesco, em *Meshugá*, a autoficção constitui-se em recurso importante, especialmente no que se refere ao trabalho com a referência e a autorreferência. Trata-se, aliás, de uma narrativa claramente metaficcional, que se estrutura no jogo e na remissão a uma pluralidade de textos literários, científicos etc. Mas, além disso, Fux também relê a história judia pelo prisma da margem e se aproxima, por vezes, do comentário crítico, imaginativo e irônico (quase como se se tratasse de anotações à margem, exercício e esforço de compreensão). Ao retomar a história a partir de tal lugar, a narrativa se aproxima do que Linda Hutcheon teorizou como sendo a metaficação historiográfica, em *Poética do pós-modernismo* (1991). Por sua vez, a dificuldade de julgar em que medida o exercício de Fux reforça ou limita as possibilidades de uma visão crítica da história e da cultura judaicas reforça esse caráter metaficcional historiográfico, para retomar, brevemente aqui, uma discussão hoje parcialmente datada nos estudos literários – mas amplamente conhecida como sendo uma tensão crítica entre os pensamentos de Hutcheon (1991) e Jameson (1996) acerca da consciência história no âmbito do que se tem chamado, há algumas décadas, de pós-modernidade.

Como já se disse anteriormente, *Meshugá* está constituído por fragmentos ensaísticos, pelo que, obviamente, o ensaio é uma das formas escriturais constitutivas de sua estrutura. Mais do que isso, o ensaio associado à especulação, essa forma de refletir, na/pela escritura a partir de um movimento transitivo entre o real e o ficcional, oferece uma alternativa escritural de base para o conjunto da narrativa, juntamente com o fragmento – outra forma escritural fundamental à literatura desde a arte moderna, ao menos –, e nos permite compreender, inclusive, a articulação de capítulos narrativos a outros claramente ensaísticos.

Além desses, há mais um gênero importante para a constituição de *Meshugá*: o bestiário. Comum na literatura medieval, o bestiário consistia na apresentação narrativa de animais ou seres reais ou fantásticos. Com certa ironia, o que Fux faz é reunir um conjunto de oito personagens excepcionais em suas trajetórias individuais, que, por seu turno, ao serem sobrepostas às teorias e aos discursos acerca da loucura judia, que por vezes colocou o judeu próximo do não humano, formam uma coleção de casos raros ou “anormais”. Com isso, Fux se apropria dos procedimentos de distinção e segregação para, então, sugerir sua arbitrariedade. Pois, ao dialogar com o bestiário enquanto gênero, o que o autor faz é apontar para os princípios classificatórios e seu papel na construção e legitimação do conhecimento – seja ele científico, senso comum ou outro qualquer.

Borges, num conto intitulado “El idioma analítico de John Wilkins”, publicado em *Ficciones*, trata da arbitrariedade da linguagem e de suas implicações para o sistema linguístico e intelectivo humanos. Ao comentar sobre o idioma idealizado por John Wilkins, o qual visa a uma língua universal e objetiva nesse conto, o narrador do relato do escritor argentino desmascara qualquer pretensão de objetividade ou significado autoevidente da língua, concluindo que “não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural” (Borges, 1974, p. 708, tradução nossa), e que a incapacidade humana de desvendar o esquema divino do universo leva o homem a propor seus próprios esquemas e sistemas, sempre incompletos e potencialmente falsos. Esse conto chamou a atenção de Michel Foucault, que o retoma no início de *As palavras e as coisas*, justamente porque força os limites do pensamento. É também o que faz a narrativa de *Meshugá*, na medida em que se vale de diferentes classificações – científicas, especulativas, psíquicas, econômicas, religiosas, ficcionais – para tratar dos processos históricos que fundamentaram e consolidaram as imagens da alteridade judia. *Meshugá* força os limites do pensamento justamente porque, ao incorporar ao relato diferentes tipos e princípios classificatórios, aponta para a arbitrariedade de todos eles, confirmando-os e refutando-os, um a um, para mostrar que, como constata o narrador do relato de Borges, todos eles são provisórios (ainda que uns durem mais do que outros, no plano epistêmico). Fux sugere, com isso, que é preciso transitar nesse/por esse *dentrofora* da alteridade judia para compreender, hoje, a construção do judeu como o outro – e por que não dizer, também, de si como outro.

É como se, ao final do livro, restasse uma pergunta, ainda: é isso um judeu? Ao que se poderia responder “sim” e “não”, ou “não só..., mas também”. Mais do que perguntar pela humanidade, como fizera Primo Levi em *É isto um homem?*, conforme a leitura de Agamben (2008), no entanto, no relato de Fux se interroga sobre a compreensão. É nesse ponto que a narrativa de *Meshugá* retoma o desafio testemunhal, pois escrever sobre a *Shoah* é, também, tentar trazer para o presente o que não pode ser trazido de volta. Ao mesmo tempo, ao fazê-lo hoje, não é possível adotar a posição neutra de quem julga, nem a posição de testemunha, de quem viveu. Há, entretanto, uma certeza a esse respeito: existem lacunas (de memórias, de histórias etc.) que só podem ser preenchidas pela linguagem, ainda que de modo incompleto. Nesse sentido, o esforço criativo suposto em *Meshugá*, enquanto testemunho de eventos e histórias que não desaparecem do horizonte judaico – porque não é possível –, porta uma condição aporética: “é realmente a própria aporia do conhecimento histórico: a não-coincidência entre fatos e verdade, entre a constatação e a compreensão” (Agamben, 2008, p. 20).

Nesse sentido, o anacronismo implicado na escrita de *Meshugá* aponta para uma sobrevivência – pensamos, aqui, em Didi-Huberman (2011) –, assim como para a cesura como sendo um procedimento possível, na linguagem, para se continuar falando do horror do holocausto, do nazismo e da diáspora judaica, hoje: “em vez de recalcar essa existência sem fala e sem norma, sem comunicação e sem sociabilidade, saber acolher essa indigência primeva que habita nossas construções discursivas e políticas, que só podem permanecer incompletas” (Gagnebin, 2008, p. 17). É o próprio Fux que, em coautoria com Cei e Carneiro, reivindica outros testemunhos e testemunhas importantes em relação à *Shoah*, na contemporaneidade, ao comentar que

o paradoxo proposto por Levi, enquanto uma reflexão pessoal, é válido. Já a posição de Agamben, que corrobora a tese de que a literatura de testemunho é paradoxal, é extrema. É necessário e possível testemunhar, e não somente os muçulmanos ou ex-muçulmanos são os únicos a testemunhar. *Sim, eles fazem parte desse conjunto, mas outros também são testemunhas importantes, porém com presença indelével das marcas, das ficções, e dessa impossibilidade possível* (Fux, Cei e Carneiro, 2012, p. 410, grifo nosso).

Ao defender a relevância e a possibilidade de outros (e novos) testemunhos, Fux também reivindica para si o direito de testemunhar a seu modo, de seu lugar e sua condição, sobre a *Shoah* e a cultura judaica. Tal possibilidade já estava sugerida no livro de Agamben (2008), apesar de sua defesa contrária. Ao recolher, ao final de *O que resta de Auschwitz*, fragmentos de relatos testemunhais dos muçulmanos, aqueles que teriam chegado mais ao fundo do horror dos campos de concentração, Agamben deixa sugerido que até mesmo aqueles que padeceram a morte sem morte, que se viram destituídos da própria humanidade, ainda podem testemunhar

algo, mesmo por meio da própria mudez – significativamente, somente algum tempo depois. Em certa medida, a testemunha assume, então, o lugar (real ou não) de quem esteve lá, ou se propõe imaginar essa condição, porque se descobre impelido a isso. Mas como fazê-lo, sendo um escritor brasileiro judeu nascido várias décadas depois do horror do nazismo? E como fazê-lo de modo legítimo? A opção encontrada por Fux é a escritura.

Pode parecer uma contradição com nossa argumentação anterior acerca da criação de uma *persona* de escritor, nos romances iniciais de Fux, mas o caráter de testemunho difuso (anacronismo, sobrevivência) de *Meshugá* se deve a uma estratégia de despersonalização. Isto não constitui uma contradição, como pode parecer, porque corresponde a uma relação com o discurso e com o funcionamento da linguagem.

Por um lado, a despersonalização é um procedimento coerente com a criação de um espaço biográfico, enquanto recurso que permite ao autor valer-se de elementos da própria vida para a criação literária, sem, com isso, estabelecer pontes especulares entre o ficcional e o factual. Como lembra Eliot (2000), esse é um procedimento por meio do qual o escritor moderno situa-se na tradição e marca sua originalidade. Por outro lado, o uso da língua supõe um processo constante de dessubjetivação e subjetivação. Uma vez que as marcas linguísticas mais próximas do que é pessoal (pronomes, advérbios e formas verbais) portam um significado formal que, no entanto, não é semanticamente capaz de apontar para sentidos *a priori*, mas apenas quando e enquanto são empregados no discurso (eu, aqui, agora etc.), ocupar os lugares enunciativos constituí-se, também, num modo de dar um testemunho de si, de uma existência *in absentia* que, na língua e no discurso, não sobrevivem, deixando apenas uma espécie de rastro de sua passagem, de que se esteve ali, na enunciação. A forma material do discurso resta, então, como um testemunho que é, também, identidade imperfeita entre o sujeito e a língua, o sujeito e o discurso, a vida e a não vida, ou mesmo, a vida e a morte.

Ora, do mesmo modo que as testemunhas reais, aquelas que tocaram o fundo do poço, na argumentação de Agamben, não podem testemunhar, porque não sobreviveram (e a morte não é uma experiência comunicável), até mesmo a ruína de seus corpos denuncia (ou testemunha) a vida que esteve ali (neles), uma espécie de vida ausente. Também o muçulmano que sobreviveu cruzou o limiar entre a vida e a não vida, conseguindo, no entanto, muito tempo depois, testemunhar.

Ou seja, apesar da impossibilidade de testemunhar, eles testemunham, de alguma maneira, como o sujeito da enunciação, que não pode tomar-se como objeto e enunciar-se, mas, ainda assim, o faz precariamente, pelos rastros que deixa na língua, e acusa que esteve ali. É nesse sentido que, em *Meshugá*, Fux despersonaliza-se para assumir uma função-autor. Segundo Agamben,

auctor indica a testemunha enquanto seu testemunho pressupõe sempre algo – fato, coisa ou palavra – que lhe preexiste, e cuja realidade e força devem ser convalidadas ou certificadas. [...] O testemunho sempre é, pois, um ato de “autor”, implicando sempre uma dualidade essencial, em que são integradas e passam a valer uma insuficiência ou uma incapacidade (Agamben, 2008, p. 150).

Dessubjetivando-se a tal ponto que, pela via da autoficção, confunde-se com suas personagens, Fux – *persona* de escritor, mas, talvez, também o autor empírico – coloca-se no lugar delas, experimenta na linguagem esse lugar que, no entanto, ele não pode ocupar, porque é impossível. E, então, percebendo-se ante tal impossibilidade, subjetiviza-se. Tanto é assim que revela, ao final da narrativa, suas dúvidas acerca dos limites de si e do outro: “Já não sabe mais de quem fala. Ignora de quem são as dores, as memórias, as tramas, os traumas e as invenções” (Fux, 2016, p. 179). Não pode mais determinar que condição assumir como enunciador: “É difícil ser judeu. Também é difícil deixar de ser” (Fux, 2016, p. 187). Sabe apenas que “precisa testemunhar sua mediocridade” (Fux, 2016, p. 179). Não se trata, com isso, de assumir na escrita uma posição autodepreciativa que corrobore mais um estereótipo associado aos judeus, mas da percepção melancólica de que a testemunha, assim como o testemunho, hoje, “é esse resto” (Agamben, 2016, p. 136), esse limiar entre o humano e o não humano, o dizer e o dito, e sujeito e o objeto. Para driblar a norma (o *nomos*) da impossibilidade do testemunho, Fux vale-se da literatura e de sua anomia constitutiva.

Trata-se, há que dizer, por fim, de seu modo de enfrentar o desafio da convivência, já que essa é a questão que está na base de toda a discussão acerca da alteridade judia, ao longo do tempo, e que é recolocada pelo autor em *Meshugá*. Em face dos extremos que constituem o isolamento – que aqui poderíamos identificar tanto à figura do eremita quanto, mais livremente, da segregação e da diáspora – ou a integração comunitária –, de que o cenobitismo é emblemático, mas que aqui poderíamos estender para uma utopia de convivência harmoniosa entre os judeus e os outros povos, ao longo da história –, a narrativa de Fux não opta por um nem por outro. Talvez porque o autor saiba que qualquer territorialização supõe o aprisionamento e o silenciamento do outro e de suas diferenças. A opção, que não chega a ser encontrada, mas resta como um desejo (que se busca, mas não se alcança), é o ritmo próprio. Barthes (2013) o chama idiorritmia, utopia de linguagem que corresponde ao ritmo livre, flexível e menos regulado do que o mero ritmo. Não é essa a sugestão deixada por Fux, ao recriar a história judia, passando por seus gênios e seus loucos, a partir de uma narrativa cuja fragmentação é um convite à coparticipação do leitor, que deve buscar em *Meshugá* quantos livros sejam possíveis, segundo o rearranjo que se dispuser a fazer de seus fragmentos?

Essa utopia – nas quais ressoam Mallarmé, Cortázar ou mesmo Borges –, por meio da qual se procura expandir a própria textualidade da narrativa, constitui-se também num modo de fundar o ritmo próprio do *Fux escritor*, que, por meio da fusão e da sincronia de tempos, espaços e histórias acerca dos judeus, cria sua própria encyclopédia judaica, que, como em muitas ficções borgeanas, é incompleta, apócrifa, plasmada de citações alteradas e referências inventadas, mas, ao mesmo tempo, fundadora, na medida em que, ao mobilizar um vasto conhecimento sobre o universo judaico, funda sua própria tradição e convida-nos a relê-la e a ressignificá-la. Trata-se, naturalmente, de uma proposta arbitrária, como, de resto, qualquer outra seria. “Como um sujeito pode dar conta de seu próprio desconcerto?”, pergunta-se Agamben (2008, p. 144), em *O que resta de Auschwitz*. A essa pergunta, Fux (sujeito, autor e escritor) dá a sua resposta particular, com *Meshugá*.

Referências

- ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund (1995). *Educação e emancipação*. Tradução de Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- AGAMBEN, Giorgio (2008). *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo.
- ALVES, Wanderlan (2012). Limites e intersecções do estético com o político no filme *Janela indiscreta*, de Alfred Hitchcock, e no conto “Sessão das quatro”, de Roberto Drummond. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 39, p. 151-180. On-line. Disponível em: <https://bit.ly/2KW8G9c>. Acesso em: 9 jun. 2018.
- BARTHES, Roland (2013). *Como viver junto*. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes.
- BENVENISTE, Émile (1995). *Problemas de linguística geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes.
- BORGES, Jorge Luis (1974). *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé.
- BOURRIAUD, Nicolas (2011). *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo en las imágenes*. 3. ed. Tradução de Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ELIOT, Thomas Stearns (2000). La tradición y el talento individual. In: ELIOT, Thomas Stearns. *Ensayos escogidos*. Tradução de Pura López Clomé. México, D. F.: UNAM. p. 17-29.
- FUKS, Julián (2015). *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FUX, Jacques (2016). *Meshugá*. Rio de Janeiro: José Olympio.

- FUX, Jacques; CEI, Vitor; CARNEIRO, Daiane (2012). O real e o paradoxo em Auschwitz. *Revista contexto, Vitória*, n. 22, p. 395-412. On-line. Disponível em: <https://bit.ly/2L8uWM1>. Acesso em: 9 jun. 2018.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie (2008). Apresentação. In: AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo. p. 9-17.
- HUTCHEON, Linda (1985). *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70.
- HUTCHEON, Linda (1991). *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago.
- JAMESON, Fredric (1996). *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática.
- KLENGEL, Susanne (2017). Latinoamérica dejó de ser exótica. *DW, Cultura*, 25 abr. 2017. On-line. Disponível en: <http://www.dw.com/es/literatura-latinoamerica-dejó-de-ser-exótica/a-38588955>. Acesso em: 15 jul. 2017.
- LACAN, Jacques (1998). Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. p. 807-842.
- LADDAGA, Reinaldo (2010). *Estética de laboratorio: estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LINK, Daniel (2004). *La ansiedad: novela trash*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- LUDMER, Josefina (2007). Literaturas posautónomas. *Ciberlettas, Bronx*, n. 17, 2007. On-line. Disponível em: <https://bit.ly/2HG8oSb>. Acesso em: 10 ago. 2010.
- LUDMER, Josefina (2010). Notas para literaturas posautónomas III. *Blog de Josefina Ludmer*. On-line. Disponível em: <https://bit.ly/2ZpTuoR>. Acesso em: 20 ago. 2014.
- LUKÁCS, Georg (2000). *Teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34.
- LUKÁCS, Georg (2009). O romance como epopeia burguesa. In: LUKÁCS, Georg. *Arte e sociedade: escritos estéticos (1932-1967)*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ. p. 193-243.
- RANCIÈRE, Jacques (2007). Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, Daniel. (Org.). *Nietzsche, Deleuze, arte, resistência*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. p. 126-140.
- SANTOS, Vitor Cei (2016). Matemática, autoficção e ficcionalização da história: entrevista com Jacques Fux. *Revista Labirinto*, Porto Velho, v. 25, n. 15, p. 323-329. Disponível em: <https://bit.ly/2ZpZ8eJ>. Acesso em: 9 jun. 2018.