

O fio do mínimo ou “Zapatos: andante con variaciones” de Margo Glantz

Adriana Kanzevolsky
FFLCH-USP

Em 1981, Margo Glantz publica a primeira versão em livro de *Las genealogías*, um texto que no vaivém entre reportagem, relato de viagens, autobiografia, memórias de infância, para mencionar só alguns dos gêneros entre os quais transita, reconstrói suas memórias parentais. Entre a oralidade e a escritura, entre o espanhol mexicano e as línguas européias, entre as lembranças de Jacobo e Luci Glantz e o apelo à literatura da Europa oriental para preencher as lacunas da memória enfraquecida dos pais, mas também para tentar explicar e compreender a realidade européia que desconhece, Margo Glantz relata as biografias desses imigrantes russos no México, enquanto indaga sobre a instabilidade que reconhece como condição própria, já que como assegura no começo do livro: “Y todo es mío y no lo es y parezco judía y no lo parezco y por eso escribo -ésta-mis genealogías”¹(GLANTZ, 1997, 21).

Quase vinte e cinco anos depois, em meados de 2005, a escritora mexicana publica na Espanha *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*, um livro protagonizado por Nora García, personagem que surge em 2001 com a série de relatos que compõe *Zona de derrumbe*² e que reencontramos em 2002 como protagonista de *El rastro*,³ romance experimental e complexo no qual Glantz reelabora ficcionalmente certas problemáticas que abordara em um ensaio sobre os sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz.

Desde “Memoria de las apariencias”, o breve texto que abre *Historia de una mujer...e* que, segundo a autora, é simultaneamente “nota de esclarecimento e início da narração” (MATEOS-VEGA, 2005, 10), Margo Glantz inscreve seu novo texto na lógica da reescrita: “He vuelto a coleccionar aquí varios relatos – señala. Su reescritura responde a una historia dosificada, escrita a cuentagotas y contra el tiempo, demorada año tras año. Reunidos, forman otra historia, o, ¿por qué no?, la misma historia” (GLANTZ, 2005, 9).⁴ E, como já fizera em *Las genealogías*, registra, agora no início e não no final, os locais e as datas relativas ao fazer-se do texto: Coyoacán, Barcelona, Coyoacán, 1992-2004. Desapareceram Odesa, Leningrado e Acapulco, assim como o ano de 1902 acompanhado do sinal de interrogação, data que, intuímos, marcava o nascimento de Jacobo Glantz. É evidente que “Memoria de las apariencias” não alude, ou não de modo explícito, à reescrita de *Las genealogías*, mas sim à reescrita dos relatos de *Zona de derrumbe*. Enquanto a nota de esclarecimento que antecede, sem título, o livro de 2001 informa que os contos foram escritos “a cuentagotas demorada[mente] a lo largo de los años”⁵, “Memoria de las apariencias” permite entrever certa urgência, a de uma escrita também a “conta-gotas”, “dosada”, mas “contra o tempo”. Em todo caso, fica para o leitor a tarefa de decidir se é a mesma ou se é uma nova história; uma nova versão dos episódios autobiográficos de Nora García?

Se a pergunta pela identidade do texto é deixada em aberto (*Historia de una mujer...* é o mesmo livro que *Zona de derrumbe*, porém mais extenso? Uma história reescrita é a mesma história? Estamos diante de uma “versão atualizada” da autobiografia de Nora García?), não cabem dúvidas, em compensação, em relação às modificações produzidas entre a edição de 2001 e a de 2005. Como um paradoxo nessa luta contra o relógio, os contos reescritos dilataram-se, Glantz introduziu um novo – “Una historia de amor” – e quatro pequenos textos que atuam como nexos entre os relatos, conferindo-lhes uma relativa seqüência. Por outro lado, a ordem em que os contos aparecem foi modificada, o que muda substancialmente seu enfoque. O índice da nova coleção é o seguinte: “Memoria de las apariencias”, “Zapatos: andante con variaciones”, “El té con leche”, “Contingencia”, “Animal de dos semblantes”, “He soñado”, “Una historia de amor”, “English love”, “Zona de derrumbe”, “Jarabe de pico”, “Palabras para una fábula”, tais são os textos que integram *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*. Este índice mostra que, enquanto *Zona de derrumbe* tinha início com o desespero de Nora García diante de um possível diagnóstico de câncer de mama, narrado em “Palabras para una fábula”, densidade que se suavizava ao longo da leitura do texto, até terminar na situação grotesca do personagem que não pode controlar o acúmulo de saliva nas comissuras da boca, como conta em “Jarabe de pico”, e no centro da coleção se destacava “Zapatos: andante con variaciones”, em *Historia de una mujer...* a “biografia” de Nora começa pelos pés e termina na aflição diante do provável diagnóstico. Entre os sapatos ou os pés e os seios, o corpo esteve presente em todos os contos, em suas manifestações de dor, de prazer, de identidade étnica e cultural, na saliva que escapa pelos cantos da boca e em uma língua -o inglês- que se saliva porque se sabe mal, porque não se saboreia.

“Histeria dosada”, “escrita a conta-gotas”, dizem Nora García e Margo Glantz no texto inicial que tem “dois semblantes” porque é uma nota de esclarecimento e também o começo do relato; núcleos obsessivos em forma de contos, poderíamos dizer, já que *Historia...* volta em fragmentos que não se fecham sobre algumas das preocupações que permanentemente convocam a escrita de Glantz, tanto com relação aos seus textos de ficção como aos seus ensaios. Com isto não me refiro somente aos temas: o corpo, o lugar da mulher, as viagens, a roupa, a língua, inescusáveis em qualquer leitura de sua textualidade, mas sim persistem aqui também determinadas marcas da sua escrita, como a preocupação pela etimologia, o sistemático dialogar entre seu texto e outro texto, o humor irônico e o gesto constante de fazer do cotidiano a matéria do relato.

Assim como as linhas mencionadas são facilmente reconhecíveis e têm sido apontadas tanto pela crítica quanto pela própria Glantz, também pode-se ler como uma constante, como uma inquietude constante, diria, a interrogação acerca do gênero ao qual *Historia de una mujer...* pertence. Inquietude, esta, que se funda, sobretudo, na pergunta pela identidade de Nora García, ou seja, pela relação do personagem Nora García com a escritora Margo Glantz.⁶ Assim, a pergunta ronda em torno do caráter autobiográfico ou não de um texto cujo personagem principal e voz narrativa declara nas primeiras páginas: “Es hora de confesar que esta historia es autobiográfica y por tanto profundamente sincera”⁷ (GLANTZ, 2005, 13). Talvez esta afirmação impiedosa de Nora García, impossí-

vel em qualquer autobiografia não-fictícia escrita desde meados do século XX, deveria servir como uma advertência de que estamos pura e simplesmente diante de um texto de ficção. Entretanto, a frase não resulta tranquilizadora porque os episódios biográficos que Nora García relata, assim como algumas de suas obsessões, de seus gostos e de suas práticas, são reconhecidamente compartilhados por Margo Glantz. Um universo em comum que está na origem de observações como as de Armando Capalbo, que, no momento da publicação, anota titubeante no jornal *La Nación* que a trama argumentativa “sustenta-se sobre a confissão de Nora García”, “sutil *alter ego* da autora” (2002, 2) (itálicos nossos), e, mais adiante, acrescenta que os contos constituem uma “autobiografia” (aspas do original). Sua argumentação encerra-se com a seguinte observação: “Reescrever em termos distorsivos a memória pessoal parece ser a chave deste romance que se põe a mostrar a incandescência de seu próprio artifício [...]” (2005, 2).

A recorrência a categorias diversas e a indecisão entre as mesmas não é uma marca exclusiva do resenhista, e também não pode ser considerada como uma deficiência, não apenas porque a pergunta sobre os vínculos entre Nora García e Margo Glantz repete-se nas reportagens, e as respostas de Glantz a esse respeito são ambíguas: defende simultaneamente o caráter fictício e autobiográfico do texto; o segundo porque, como diz, somos aquilo que fazemos e aquilo que ela faz tem a ver com a leitura, e o primeiro porque Nora em pouco se assemelha a ela. Ambigüidade constitutiva na qual, para a escritora, *Historia...* encontra precisamente sua razão de ser.⁸

Da minha parte, penso que entre as leituras possíveis de *Historia de una mujer...* seria pertinente propor que esta série de relatos consiste em uma ficcionalização das discussões contemporâneas em torno do estatuto da narração autobiográfica e de seus vínculos com a ficção. Porém, não quero perguntar-me, nem indagar se o conjunto de relatos pode ou não ser considerado uma autobiografia – ou uma autoficção –, desde o horizonte da relação entre a escrita e a memória, ou entre a escrita e os acontecimentos vividos, antes interessa-me comentar a vinculação – as continuidades e os deslocamentos – que os mesmos postulam com certos episódios já narrativizados em *Las genealogías* e com algumas de suas matrizes textuais. Para tanto, parto do pressuposto de que os relatos não ficcionalizam um original, mas sim um original textual – *Las genealogías* –, do qual *Historia de una mujer...* seria uma espécie de tradução. Nesse sentido, *penso em* Nora García, ou *penso* Nora García como uma “tradução imperfeita” – por muito literária ou por muito literal, dado que aquilo que no texto memorialístico apenas é esboçado, no texto ficcional adquire contornos definidos e estridentes – dessa Margo Glantz que foi personagem das memórias parentais e a quem coube a tarefa de narrar e organizar o material do relato.

Enquanto que em *Las genealogías* a tradução é imprescindível para dar conta de algumas vidas que se fizeram em outra língua e em outro território, em *Historia de una mujer...* ela é a um só tempo um efeito de leitura e uma estratégia de escrita que possibilita que Glantz volte a narrar a partir de outro lugar, o lugar da adulta, mas também o do território libertário da ficção, algo do que já havia relatado na “versão original”, ou que permite-lhe repor aquilo que havia deixado fora dessas memórias. Mas o movimento não consiste unicamente em completar o que havia dito antes, ou de dizer o mesmo em outra

língua, mas sim em retomar *distorcendo-os*, traduzindo-os para uma língua e um registro próprios, alguns núcleos textuais que organizavam aquele texto – a estrangeiridade, os vínculos com uma língua alheia, a onipresença do corpo, o judaísmo, etc. –, como também em mudar o estatuto dos mesmos, em tornar central o que era secundário no texto memorialístico.

É no contexto desses deslocamentos e variantes (pequenos ou grandes) que quero deter minha leitura e perguntar-me em que medida, ou até que ponto, *Las genealogías* cumpre em relação a *Historia...* um papel similar ao que cabia à literatura judaico-russa no processo de tornar inteligível o passado europeu de Jacobo e Luci Glantz. Penso que a pergunta é pertinente porque acredito que se Margo Glantz descende do Gênesis¹⁰, como anota no prólogo de suas memórias, Nora García descende de *Las genealogías*.

Vestir os mortos

“Os mortos nos habitam através dos hábitos que nos legam”
Peter Stallybus

“Zapatos: andante con variaciones” é o relato em que Nora García apresenta-se, retrata-se, conta sua história e narra o desejo e a gênese do texto que irá escrever/escreve: um relato sobre sua paixão pelos sapatos de estilista. Falo dos sapatos de Ferragamo – cuja biografia, marcada pelo talento para confeccioná-los e uma obsessão pelos mesmos que compartilha com a narradora, ocupa alguns fragmentos –, imprescindíveis e insubstituíveis para dar curso à história que se propõe a contar, a sua, a de sua paixão por sapatos. Estar bem calçada é a condição de possibilidade da narração, o estado prazeroso que lhe abrirá as portas de sua própria história. Inclusive, é o hábito, no sentido de roupa e de prática, que ao modo de promessa propicia esse “ato heróico”, o mais heróico de sua vida: “escribir la historia de la mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador”¹¹ (GLANTZ, 2005, 46).

Em seus sessenta fragmentos, o conto entrelaça o passado biográfico de Nora, bem como episódios pontuais de sua busca angustiante e desenfreada pelos sapatos de Ferragamo, com uma espécie de micro-relatos vertiginosos, nos quais às vezes especula sobre o lugar que o calçado ocupa na cultura contemporânea – caracterizada pela moda e pelas grandes marcas –, e outras vezes discorre sobre a relação entre o uso dos sapatos de salto e a beleza do corpo feminino, ou que vinculados ao corpo a partir de outro lugar, o da dor, contam visitas a diversas podólogas. Ademais, o relato de sua vida está entrecortado por pequenos fragmentos nos quais o calçado adquire quase o caráter de um personagem autônomo, como quando alude à história da Cinderela, em cujo lugar teria desejado estar alguma vez, ou como quando se centra no sapato que Maria Antonieta deixou cair a caminho da guilhotina, ou, ainda, quando refere-se a Maria de Médicis, de quem se diz foi “la primera mujer que usó zapatos de tacón alto”^{12,13}.

Os sapatos são matéria e condição do relato, literalidade e metáfora, vestimenta sempre presente no imaginário coletivo, objeto indissociável da cultura humana e também acessório privilegiado e singular da própria biografia, tanto no que se refere ao

presente quando vai atrás deles para, finalmente, sentar-se e escrever a história que a/os tem por objeto, como no que concerne ao passado, época em que era empregada de uma sapataria de província ou, ocasionalmente, filha de comerciantes de calçados.

No fragmento 53, a narradora diz: “Mientras piensa en los zapatos, Nora García sabe que escribirá un texto que tiene que parecerse a los libretos de ópera; la ópera detiene la historia y congela los sentimientos”¹⁴ (GLANTZ, 2005, 41). O propósito se cumpre e “Zapatos: andante con variaciones” não se postula como uma biografia montada sobre um eixo temporal linear, mas sim como uma série de fragmentos que em nível formal distinguem-se por um número e um espaço em branco que os distanciam uns dos outros. Nora é a voz narrativa que lhes dá coesão e, em geral, a protagonista destes fragmentos isolados que simultaneamente compõem uma espécie de todo entre si. Melhor dizendo, cada fragmento erige-se sobre algum episódio de sua vida que, em sua insignificância, é contado através de uma lente de aumento. Porém, às vezes, o movimento é levado ao extremo e o relato abandona o devir biográfico para articular-se exclusivamente em torno de certos traços de sua personalidade, ou de algumas de suas obsessões que, como os sapatos, convertem-se em personagens. Por isso, ao contrário do que o título do livro anuncia, seu propósito não é tanto, ou não unicamente, contar a história de Nora; também não é recortar algum acontecimento mais ou menos extraordinário, mas sim apresentar a autobiógrafa. Uma apresentação que, como na ópera, realiza-se mediante a exacerbação dos traços até quase, quase ocultá-los.

Entretanto, apesar do fragmento, da farsa à qual a ópera conduz, do tempo quase congelado de cada episódio, essa miscelânea chamada Nora García carrega uma história à qual “Zapatos: andante con variaciones” volta. E que história é essa? De má-fé poder-se-ia dizer que é a de uma mulher apaixonada por sapatos e que sofre de joanetes. Nessa condição física e nessa paixão, parece esvair a vida de Nora neste primeiro relato. Claro que como todas as vidas, a sua resume-se e não a estas condições, as quais, aliadas a uma série de predicados e ações mínimas, conferem-lhe o tom menor que a define mas que também a torna única e singular.¹⁵

Se em quase todos os contos da coleção Margo Glantz retoma e hiperboliza uma característica, um afeto ou uma anedota que já havia contado em *Las genealogías*, “Zapatos: andante con variaciones” é o relato em que com mais empenho e transparência recupera algumas das linhas mestras de suas memórias parentais, distorcendo-as e deslocando-as, lendo-as a partir de outro lugar, a partir de outra perspectiva, a perspectiva de Nora García, ou seja, desde a perspectiva da ficção. Nesse sentido, a paixão do personagem pelos sapatos de Ferragamo e sua dificuldade para comprar um artigo que tanto deseja, mas que lhe é muito caro, explica-se como uma marca hereditária. Sua mentalidade de mascate, à qual recorrentemente alude,¹⁶ é a causa desta impossibilidade. Um traço que se agora é uma herança, uma marca sobre a pele, em *Las genealogías* tivera o estatuto de relato, já que a venda a domicílio e a prazo é um velho ofício judaico¹⁷ que Jacobo Glantz também praticou. Lembremo-nos, aliás, que no México começa sua vida laboral como vendedor de artigos para a higiene bucal, passa pelo comércio de roupa íntima feminina e adquire clientela fiel quando vende pão a domicílio e a prazo, como ele mesmo conta no capítulo XXX: “Dejaba el pan para que me paguen después”.¹⁸

Desde o início de *Las genealogías*, a narradora deixa claro que a história sobre a qual volta é a de gente menor, seja de sua família, ou dos judeus em geral, essa gente “menor con un sentido del humor mayor”¹⁹. Uma minoridade que se alça sobre o medo da perseguição, a falta de um lugar próprio, a instabilidade lingüística e a aleatoriedade dos ofícios e profissões. A partir disso, quero perguntar-me quais dessas marcas são retomadas no texto ficcional e de que modo são contadas ou recuperadas. Em princípio, creio que vale a pena insistir em que os biografemas retomados não retornam idênticos mas sim “traduzidos”, ou seja, ditos de outra maneira e situados em um contexto diferente. Estamos, portanto, diante de outra minoridade, a de ser mexicana, diante de outro exílio, o de bairro a bairro, diante de outra instabilidade lingüística, agora a de uma relação de insuficiência com o inglês, diante de outra falta de linhagem, aquela que a distancia de Nabokov. Minoridades que dão como resultado a autobiografia de uma mulher que amou em excesso e cuja tragédia consiste na paulatina deformação do pé esquerdo.

Como todo autobiógrafo, Nora García pergunta-se sobre como e sobre o que contar. Ou seja, o que contar sobre uma vida sem acontecimentos extraordinários, como confessa no fragmento 18: “Vuelve a surgirme una duda: ¿podré seguir escribiendo una novela con esta pequeñeces?”²⁰ (GLANTZ, 2005, 21) – pergunta-se ali –. Enquanto os sapatos são o pivô que dá curso a estas memórias, que têm somente a consistência das palavras, são as palavras de outro, neste caso Nabokov, as que lhe conferem o tom. É assim que Nora García concebe sua autobiografia como o reverso das memórias do escritor russo. Isto é, a narradora retoma os traços sobressalentes da autobiografia desse “exiliado de la nobleza de un país que produjo a Gógol, Dostoiévski, Chéjov y, claro, Nabokov” (GLANTZ, 2005, 15)²¹ e constrói uma versão em que os mesmos aparecem “degradados”, retornam em uma escala menos trágica, menos “útil”, menos “profunda”.

Em princípio, então, as memórias de Nabokov, um escritor a quem Jacobo Glantz comparava a um cão, não cumprem uma função idêntica àquela que em *Las genealogías* cabia aos textos de Babel e de Bashevis Singer. Elas não valem como referência literária para compreender e imaginar a vida e as características de membros da família da narradora; também não propiciam uma identificação entre ela e o memorialista russo, coisa que, sim, produzia-se com alguns personagens de Dostoiévski. Ora, resulta significativo que embora sua função limite-se à de um anti-modelo contra o qual Nora erige seu próprio relato, “Zapatos: andante con variaciones” repita uma estratégia de *Las genealogías*. Nesse conto, Glantz não apenas recorre novamente ao texto de outro escritor como uma via régia para dar conta da vida que narra, como também o texto “contra” o que escreve, recorta-se da mesma tradição à qual havia apelado em suas memórias parentais; de outra zona, é verdade, porém da mesma tradição. E digo isso em um sentido amplo, não se limita a um autor que pertence à literatura russa, como Babel ou Dostoiévski, mas sim a alguém no coração de cuja literatura situa-se o problema da tradução, da passagem de uma língua para outra, o que constitui um dos núcleos de *Las genealogías*.²²

No fragmento 5, antes de conhecer o nome do personagem, sabemos de sua origem humilde. Distanciando-se da ascendência bíblica do personagem de *Las genealogías*, também da relatividade da linhagem ou da falta de linhagem, a narradora de “Zapatos: andante con variaciones” afirma sem rodeios que “[Nora García] [n]o había nacido en

sábanas de seda, ni probó sus primeros alimentos en cucharita de plata” (GLANTZ, 2005, 12)²³. Mas será somente nos fragmentos 9 e 10 onde concentra em rápida e constrita síntese os marcos relevantes de sua autobiografia sobre alguns dos quais voltará pontualmente nos fragmentos sucessivos. E é precisamente nos dois fragmentos mencionados onde às memórias de Nabokov cabe o papel de disparador e pretexto para poder dizer, em um discurso precipitado e escrito aos borbotões, a própria minoridade. Uma minoridade que se constrói sobre três condições que se somam e que se mesclam sem solução de continuidade: ser mexicana e não pertencer à nobreza russa, ser judia e não crer em Deus, escrever e falar em castelhano e não em inglês, em consequência, fazer parte da literatura latino-americana e não da literatura européia.

O insignificante preside e rege todos os aspectos da vida de Nora. Seu exílio, diferentemente do de Nabokov, é um exílio menor, pois ela não foi expulsa de uma língua como o escritor russo, nem tampouco de um continente a outro, antes, vagou de bairro proletário a bairro proletário; sua história de amor não termina em suicídio, como a de Ana Karenina, mas sim em um pé malfeito. Se estas razões não fossem suficientes, seus pais que por determinação de Hitler eram “por si só inferiores”, também não resultaram imigrantes *comme il faut*, porque apesar de que em sua vida houve uma grande viagem, não chegaram aos Estados Unidos, a “verdadeira América”, mas sim, tão-somente, ao México. “[S]omos despreciables”²⁴, é a conclusão à qual chega Nora.

Apesar de que as linhas da minoridade se sobrepõem e se somam, incluindo os pais, pode-se dizer que na minoridade de Nora García destaca-se sua condição de americana; é o fato de ser daqui que no momento de comparar suas memórias com as de Nabokov faz com que diga que se sente “inferior”, “como [inferior era] la naturaleza americana para Buffon”²⁵, inferior como pareciam para um Colombo impressionado os cães americanos que não latiam, inferior porque, ao viver na América, nem ela nem sua família sentiram na própria pele a experiência da guerra, uma culpa que Margo Glantz já contara em *Las genealogías*.²⁶

Nessas memórias, a vinculação de Margo Glantz com o judaísmo é definida por uma série de predicados negativos que a situam em um lugar intersticial e a deixam sempre um pouco em falta diante do seu pai. *Historia...* repete a construção de um lugar próprio na falta, na incompletude, na inadequação ao modelo, ou seja, na inadequação a um suposto original, que em “Zapatos: andante con variaciones” estaria representado, em parte por Nabokov e, em parte, por sua condição de mexicana e não européia. Mas se para a construção do lugar/não-lugar próprio recorre à mesma estratégia discursiva presente em *Las genealogías*, de um livro a outro houve um salto e uma modificação de registro. Enquanto no primeiro a filha conta a falta em um tom suave, humorístico e brincalhão, um tom que, de certo modo, liga-se ao humor do pai, agora, Nora García, essa adulta que se aproxima da velhice, opta pela crueza do sarcasmo, pela farsa, pela violência contida na encenação da ópera.

Nas últimas páginas de *Las genealogías* a narradora confessa sua dificuldade em falar da memória judaica sem as vozes de Jacobo e Luci Glantz. Penso que, em parte, aquilo que *Historia...* põe em cena é sua versão dessa memória, uma versão mais crua e menos amorosa, na qual destaca-se a ausência dos corpos e das vozes de seus pais, uma

versão em que voltam algumas questões que nas memórias parentais apresentavam-se como secundárias ou diluídas e que agora tornam-se as linhas essenciais e tensas de uma biografia que se articula sobre a paixão por sapatos e a enfermidade de um pé. Dessa forma, a vinculação com o calçado, que é circunstancial na biografia parental, adquire um caráter central na autobiografia de Nora García, enquanto, ao contrário, a mentalidade de mascate, narrativizada em *Las genealogías*, preserva-se como um traço em “Zapatos...”. Como se no processo de reescrita e tradução tivesse havido não apenas uma mudança de registro, mas também de hierarquias, alcançada mediante a inversão de planos, mediante uma mudança de estatuto que isola sob essa lente de aumento aquilo que em *Las genealogías* diluía-se em uma série. Explico-me: no texto de 1997 as passagens que aludem à venda de calçados inscrevem-se em um *continuum* com os demais fragmentos que se detêm no trabalho paterno.

Por outro lado, nesse jogo de inversão e deslocamento que se dá entre ambos os textos, produz-se um retorno oblíquo da figura materna, que nas memórias parentais aparecia de algum modo ofuscada pela exaltação de Jacobo Glantz.

Em *Las genealogías*, a referência ao ofício de sapateiro é precoce e está associada à linhagem materna com conotações de tabu. Conta a narradora que seu avô não queria que Luci se casasse nem com um alfaiate, nem com um sapateiro, porque acreditava que “ésos trata[ban] mal a la gente”²⁷. Imediatamente, a neta anota: “Siempre hay justicia poética. Durante la revolución el hermano mayor de mamá, Ben Zion, trabajó de zapatero en un pueblecito de Ucrania, hoy desaparecido del mapa”²⁸ (GLANTZ, 1997, 27). Ao longo do texto, as alusões aos sapatos repetem-se como um traço da elegância materna, uma elegância que a distinguia das moças russas comunistas que calçavam botas rústicas.²⁹ Várias vezes a mãe faz referência àquilo que calçava e vestia na Rússia, comentários que, em geral, são retomados por Jacobo Glantz como uma confirmação do caráter burguês de sua esposa. Voltam também como lembrança da infância associada à sapataria de Tacuba – atendida por Luci Glantz –, cujas imitações de famosos modelos fascinavam a narradora quando criança. O fascínio é refletido no presente e a narração se deleita em descrever as cores e formatos desses sapatos para “vamps”, com salto agulha, e de *glacé* preto, para velhinhas. Nos últimos capítulos, a recordação detém-se novamente nos sapatos, mas agora, a sensualidade cede lugar à dor que uma longa caminhada com saltos altos lhe havia produzido durante uma viagem juvenil a Nova York, onde seu pai a havia levado em busca de um pretendente judeu.³⁰

Repitamos a pergunta: o que acontece com esses relatos mínimos na passagem das memórias para a ficção? Diria, uma vez mais, que houve uma mudança de proporção e de estatuto. Aquilo que nas memórias parentais é lembrado como um trabalho circunstancial vinculado à guerra, em “Zapatos: andante con variaciones” retorna como o ponto de ancoragem da obsessão de Nora García pelo calçado e como o ofício que seu tio Iván – o irmão mais velho de sua mãe, cujo nome foi russificado na ficção – abraçou por toda a vida. Retorna também como a profissão de seu tio Aliosha, “mandado por [sus] abuelos a México para proteger a [su] madre de su padre y del exilio”³¹ (GLANTZ, 2005, 17). Neste texto, a biografia de ambos os tios resume-se ao seu vínculo com o calçado, mas o tabu familiar com respeito a esta profissão retorna desfocado. A de sapateiro continua

sendo uma profissão “nefasta, vergonhosa”, mas os motivos são diferentes daqueles que esgrimia o avô materno. É “nefasta e vergonhosa” porque nem os tios, fabricantes de partes de calçado, nem seus pais que os comercializavam nunca poderiam ser comparados “con el gran Ferragamo, que hizo de la confección de zapatos un arte tan grandioso como el que ahora alcanzan con sus diseños Yves Saint Laurent o Armani, Coco Chanel o el gran músico Juan Sebastián Bach con el arte de la fuga”³² (GLANTZ, 2005, 18). Na enumeração delirante da perfeição que vai de Yves Saint Laurent a Bach, o texto insiste, outra vez, na insignificância e na minoridade desses “pequenos sapateiros”, os quais nem ao menos confeccionavam o calçado por inteiro.

Se Nora García é menor (insuficiente?) em relação a Nabokov, seus tios são menores em relação a Ferragamo; seus sapatos nem ao menos podem ser calçados. Neste “Zapatos: andante con variaciones”, então, as especulações em torno dos sapatos participam da construção da minoridade, a inferioridade, que define Nora García e sua família. Porém, se, por um lado, essas circunstâncias familiares são retomadas e retrabalhadas, de modo que contribuem para a configuração dessa condição, por outro, o texto se detém moroso e aprazível na recordação dos sapatos que a mãe vendia durante sua infância em uma sapataria de um bairro poeirento. Essas “copias tal vez inconsciente de los de Ferragamo”³³, aos quais em *Las genealogías* havia se referido com as palavras que os anunciavam como “modelos del centro y precios de Tacuba”³⁴, sapatos que desde a infância moldam e modelam seu gosto.

Não há complacência nessa recordação – de Nora García? De Margo Glantz?. Não há idealização do passado; a descrição desta mercadoria familiar não contém a doçura que tem, em *Las genealogías*, a evocação dos biscoitinhos produzidos pelo tio Guidale na sua padaria. Entretanto, essa imagem irônica e mordaz, intercalada com alusões ao preço do calçado e aos estilistas contemporâneos que teriam se inspirado nos sapatos de sua infância, é o relato da origem de uma paixão, a dos sapatos, sim, mas também, de forma oblíqua e sem mencioná-la, a recordação reivindica a memória materna, enquanto o desejo de vestir sapatos elegantes é um hábito da mãe que a habita e a veste. Porque se a marca que deixam os cotovelos em uma roupa chama-se “memória”, neste texto que reivindica a “vida da matéria” e o insignificante, a memória parece ter se ancorado nos pés e nos sapatos, aquele acessório cuja primeira menção escrita Nora García encontra no *Deuteronomio*.³⁵

Perguntei-me muitas vezes o que de *Las genealogías* é recuperado em “Zapatos: andante con variaciones”, o que do herdado conta-se ali. Diria que neste conto Nora García apropria-se de uma zona da memória de Margo Glantz, aquela que a vincula com sua mãe. Se, como apontei, Jacobo Glantz é a figura central do texto memorialístico, a ficção no primeiro relato de *Historia de una mujer...* reescreve e reenvia à herança materna.

Notas

¹ “E tudo é meu e não o é, e pareço judia e não pareço, e por isso, escrevo -estas- minhas genealogias”

² Glantz, Margo. Zona de derrumbe. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2001.

³ Glantz, Margo. El rastro. Barcelona, Anagrama, 2002.

⁴ “Voltei a reunir aqui vários relatos – aponta. A reescrita desses textos responde a uma histeria dosada, escrita a conta-gotas e contra o tempo, demorada ano após ano. Reunidos, esse relatos formam outra história, ou (por que não?), a mesma história.”

⁵ Transcrevo a nota que abre Zona de derrumbe: “Colecciono aquí varios cuentos. Su escritura responde a una histeria dosificada, escrita a cuentagotas, demorada a lo largo de los años. Reunidos, quizá puedan leerse de manera diferente” (GLANTZ, 2001, 9) (itálicos nossos). (“Reúno aqui vários contos. A escrita desses contos responde a uma histeria dosada, escrita a conta-gotas, demorada ao longo dos anos. Reunidos, quem sabe possam ser lidos de maneira diferente”).

⁶ Tenho presentes os riscos que o uso do termo identidade apresenta, assim como sua carga de ambigüidade. Por um lado, então, utilizo-o no sentido que lhe atribui Leonor Arfuch, quando escreve: “A identidade seria então não um conjunto de qualidades predeterminadas – raça, cor, sexo, classe, cultura, nacionalidade, etc. – mas sim uma construção nunca acabada, aberta à temporalidade, a contingência, uma posicionalidade relacional apenas temporariamente fixada no jogo das diferenças” (ARFUCH, 2002, 21), por outro lado, penso-o em um sentido mais ligado à doxa, isto é, em sua aceção de semelhança ou similitude.

⁷ “É hora de confessar que esta história é autobiográfica e, portanto, profundamente sincera.”

⁸ Cf. Mateos-Vega 2005 e Zalazar s.d.

⁹ Em “¿Qué diferencia es entre fue y era?” Exilio, fotografía y memoria en Las genealogías de Margo Glantz”, María Eugenia Mudrovic aponta: “Las genealogías falam do processo de aculturação como sutil deslocamento que converte toda a experiência transoceânica em um tipo de tradução imperfeita do original” (MANZONI (Comp.), 2003, 167). Embora considere que nas memórias de Glantz não existe um “original”, ou que unicamente pode-se falar de um original textual, pensar em Historia de una mujer... como tradução imperfeita de Las genealogías é um modo de tentar retomar a argumentação de Mudrovic e refutá-la, desviá-la de seu objeto inicial.

¹⁰ Ali escreve: “Todos, seamos nobles o no, tenemos nuestras genealogías. Yo desciendo del Génesis, no por soberbia sino por necesidad” (GLANTZ, 1997, 17). (“Todos, sejamos nobres ou não, temos nossas genealogias. Eu descendo do Gênesis, não por soberba, mas sim por necessidade”).

¹¹ “escrever a história da mulher que caminhou pela vida com sapatos de estilista”

¹² “a primeira mulher que usou sapatos de salto alto”

¹³ É nesses breves fragmentos, ao modo de pequenos quadros, nos quais, a partir do registro da ficção, Margo Glantz volta sobre várias das preocupações pelas quais sistematicamente deambulam seus ensaios: o corpo feminino e sua relação com o prazer e a dor, a ditadura da moda e a violência que esta exerce sobre o corpo da mulher.

¹⁴ “Enquando pensa nos sapatos, Nora García sabe que escreverá um texto que tem que se parecer aos libretos de ópera; a ópera detém a história e congela os sentimentos”

¹⁵ Uma singularidade que começa pelo fato de chamar-se Nora García e ser descendente de imigrantes judeus russos, marca biográfica que compartilha com aquela Margo Glantz protagonista de Las genealogías.

¹⁶ “[E]stá acostumbrada [Nora García] a comprar a plazos: sus padres fueron aboneros” (“[E]stá acostumbrada [Nora García] a comprar a prazo: seus pais foram mascates”), diz no fragmento 31. No 32, anota: “conservo [...] mis viejos hábitos ancestrales, los de los aboneros” (“conservo [...] meus velhos hábitos ancestrais, os dos mascates”). No 36 insiste: “la misma mentalidad de abonero, de la que yo, Nora García, no puedo desprenderme” (“a mesma mentalidade de mascate, da qual eu, Nora García, não posso desprender-me”) e, no final do fragmento: “y tener juanetes calza perfectamente con la mentalidad de abonera y no con los zapatos de diseñador” (“e ter joanetes calça perfeitamente com a mentalidade de mascate e não com sapatos de estilista”).

¹⁷ No começo do capítulo XXIX escreve: “La bonetería es un viejo oficio transitado por todos los judíos, por los que pasaban por los mercados de Vilna o de Minsk, quizás de Lodz o de Kiev. Mi padre también lo intentó: corbatas, pañuelos, calcetines, calzones” (GLANTZ, 1997, 102) (“A venda de artigos de vestuário é um velho ofício percorrido por todos os judeus, por aqueles que passavam pelos mercados de Vilna ou de Minsk, talvez de Lodz ou de Kiev. Meu pai também tentou: gravatas, lenços, meias, calções.”). Trata-se de objetos tradicionalmente vendidos a domicílio e a prazo. No capítulo XXV, ao falar das reuniões culturais noturnas com outros judeus imigrantes no México, Jacobo Glantz conta: “– Pues, vendíamos pan, o quién sabe qué, unos eran peddlers, aboneros, vendían en la calle para su vida diaria, pero en la noche cada quien se reunía para tener

posibilidades culturales” (GLANTZ, 1997, 91). (“– Então, vendíamos pão, ou quem sabe o quê, uns eram peddlers, mascates, vendiam na rua para sua vida diária, mas à noite cada um se reunia para ter possibilidades culturais”).

¹⁸ “Deixava o pão para que me paguem depois”

¹⁹ “menor com um sentido do humor maior”

²⁰ “Volta-me a surgir uma dúvida: poderei continuar escrevendo um romance com estas insignificâncias?”

²¹ “exilado da nobreza de um país que produziu Gógol, Dostoiévski, Chéjov, e, claro, Nabokov”

²² Em *Extraterritorial* George Steiner escreve: “[...] [E]nquanto muitos outros exilados agarraram-se desesperadamente à sua língua materna ou se afundaram no silêncio, Nabokov passou sucessivamente de uma língua para outra como um turista milionário. Desterrado de Fialta, construiu para si uma casa de palavras. Mais precisamente, digamos que a situação multilíngüe, interlíngüística, de Nabokov é tanto o tema como a forma de sua obra [...]” (STEINER, 2000, 22).

²³ “[Nora García] [n]ão havia nascido em lençóis de seda, nem provou seus primeiros alimentos em colherzinha de prata”

²⁴ “[S]omos depreciáveis”

²⁵ “como [inferior era] a natureza americana para Buffon”

²⁶ No início do capítulo XIII, comenta: “A veces se exhibían documentales en el cine Regis y varias muchachas de pelo negro y rizado entraban repetitivamente en un campo de concentración; luego entraban, también con insistencia, en los hornos crematorios. Generalmente se parecían a mí, y de esas visiones me ha quedado adherida a la piel una sensación de culpa cotidiana, la de haber podido escapar al número que se ostenta cerca de la muñeca derecha o a esa marca indeleble, la estrella amarilla, que se cosía al abrigo de los inviernos parisinos, por la época en que desfilaba por ellos Max Jacob, a pesar de haberse convertido al cristianismo” (GLANTZ, 1997, 56) (itálicos nossos). (“Às vezes eram exibidos documentários no cine Regis e várias garotas de cabelo preto e cacheado entravam repetitivamente em um campo de concentração; depois entravam, também com insistência, nos fornos crematórios. Geralmente se pareciam comigo, e dessas visões ficou aderida à minha pele uma sensação de culpa cotidiana, a de ter podido escapar ao número que se ostenta perto do pulso direito ou a essa marca indelével, a estrela amarela, que era costurada no abrigo dos invernos parisienses, pela época em que por eles desfilava Max Jacob, apesar de ter se convertido ao cristianismo”).

²⁷ “esses trata[vam] mal as pessoas”

²⁸ “Sempre há justiça poética. Durante a revolução o irmão mais velho de mamãe, Ben Zion, trabalhou como sapateiro em um pequeno povoado da Ucrânia, hoje desaparecido do mapa”

²⁹ Várias vezes a mãe faz referência àquilo que calçava e vestia na Rússia, comentário que, em geral, são retomados por Jacobo Glantz como uma confirmação do caráter burguês de sua esposa.

Conta Jacobo: “–Las muchachas de mi generación usaban botas, el cabello despeinado y eran fuertes. Tu madre era modosita, usaba guantes, zapatos finos y los amigos me decían que no entendían de dónde la había sacado, que parecía pieza de museo” (GLANTZ, 1997, 77). (“–As moças da minha geração usavam botas, o cabelo despenteado e eram fortes. Sua mãe era moça de bons modos, usava luvas, sapatos finos e os amigos me diziam que não entendiam de onde eu a havia tirado, que parecia peça de museu”).

No capítulo XXVI, a mãe conta: “[...] poco a poco querían forzarme a que yo entrara a esa organización de juventudes comunistas. No sé por qué no me atraía, las muchachas se veían tan raras, tan toscas, en aquel entonces, ¿quién usaba botas o pantalones? Botas no elegantes, esas toscas, y hasta un rifle tenía que usar y sentía que me estaban rechazando: o entraba al konsomol o ya no existía. Me pusieron como gente burguesa [...]” (GLANTZ, 1997, 93). (“[...] pouco a pouco queriam forçar-me a entrar nessa organização de juventudes comunistas. Não sei por que não me atraía, as moças eram tão estranhas, tão grosseiras, naquele tempo; quem usava botas ou calças compridas? Botas não elegantes, essas grosseiras, e até um rifle tinha que usar e sentia que estavam me rejeitando: ou entrava no konsomol ou não existia mais. Tiveram-me por gente burguesa [...]”). O tema se repete no capítulo XXXIV quando se lembra de Alejandra Kolantai, a primeira mulher de Diego Rivera. Diz Luci Glantz: “–Era una dama interesante, montaba a caballo [...]. Una mujer muy interesante, no tipo konsomol, porque en aquellos tiempos las muchachas del Partido andaban con botas y con rifle; no fue muy femenino que digamos, pero Alejandra era muy, muy femenina, amazona, con guantes, una aristócrata, no proletaria” (GLANTZ, 1997, 115). (“–Era uma dama interessante, montava a cavalo [...]. Uma mulher muito

interesante, não tipo konsomol, porque naqueles tempos as moças do Partido andavam com botas e com rifle; não foi muito feminino que digamos, mas Alejandra era muito, muito feminina, amazona, com luvas, uma aristocrata, não uma proletária”).

³⁰ A recordação da viagem resume-se do seguinte modo: “Mi viaje a Nueva York fue un fracaso porque ni me casé ni compré suficiente ropa y una noche, precisamente el 31 de diciembre, tuve que caminar veinticinco cuabras con un frío regular y con zapatos de ante color vino con tacón muy alto: me sacaron ampollas y resentimientos contra mi padre” (GLANTZ, 1997, 128). (“Minha viagem para Nova York foi um fracasso porque nem me casei nem comprei roupa suficiente e uma noite, precisamente em 31 de dezembro, tive que caminhar vinte e cinco quadras com um frio razoável e com sapatos de camurça cor de vinho com salto muito alto: saíram-me bolhas e ressentimentos contra meu pai”).

³¹ “mandado por [seus] avós para o México a fim de proteger a [sua] mãe de [seu] pai e do exílio”

³² “com o grande Ferragamo, que fez da confecção de sapatos uma arte tão grandiosa como a que agora alcançam com seus modelos Yves Saint Laurent ou Armani, Coco Chanel ou o grande músico Johann Sebastian Bach com a arte da fuga”.

³³ “cópias talvez inconscientes dos de Ferragamo”

³⁴ “modelos do centro e preços de Tacuba”

³⁵ No fragmento 2 de “Zapatos: andante con variaciones”, após mencionar que os colossos egípcios andam com os pés descalços, anota: “En cambio, Moisés, en el Deuteronomio, puede enorgullecerse de decirles a los Hebreos: Os he hecho marchar durante cuarenta años por el desierto y vuestras sandalias no se han gastado bajo vuestros pies [...]” (GLANTZ, 2005, 12). (“Em compensação, Moisés, no Deuteronomio, pode orgulhar-se de dizer ao hebreus: Vos fiz marchar durante quarenta anos pelo deserto e vossas sandálias não se gastaram sob vossos pés [...]”).

Bibliografía

- Arfuch, Leonor, “La autoficción. El sujeto siempre en falta”, in: Arfuch, Leonor, *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires: Prometeo, 2002.
- Bashevis Singer, Isaac, *47 Contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- Bellatin, Mario, “Margo Glantz, Zona de Derrumbe”, *Nueve Perros*, ano 2, nºs 2/3, Rosario, 28-31.
- Capalbo Armando, “Original mirada”. *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*, *La Nación*, “Suplemento de Cultura”, 30 de outubro de 2005, Buenos Aires (s/p).
- Chejfec, Sergio, “Lengua simple, nombre”, *Nueve perros*, ano 2, nºs 2/3, Rosario, 14-16.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Kafka por uma literatura menor*, Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- Glantz, Margo, “Harapos y tatuajes”, *Revista Mora*, nº 7. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 114-126.
- Glantz, Margo, *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*, Barcelona: Anagrama, 2005.
- Glantz, Margo, *Las genealogías*, México: Alfaguara, 1997.
- Manzoni, Celina (comp.), *Margo Glantz: narraciones, ensayos y entrevista. Margo Glantz y la crítica*, Caracas: Excultura, 2003.
- Mateos-Vega, Mónica, “En su nueva novela, Margo Glantz explora la conexión cuerpo-lenguaje”, *La joranda*, terça-feira, 17 de maio de 2005 (s/p).
- Nuñez, Jorgelina, “La voz del cuerpo”, *Revista Ñ, Clarín*, 19 de novembro de 2005 (s/p).
- Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Saer, Juan José, *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Ariel, 1997.
- Stallybus, Peter, *O casaco de Mar. Roupa, memória, dor*, Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 1999.
- Steiner, George, *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.
- Zalazar, Diego, “Margo Glantz: Temas y hechos banales que no lo son tanto”. www.cibercultura.com